





I TEMPI E LE FORME / II

ARTI VISIVE E NUOVI MEDIA

Direttore: Pierluigi Barrotta

Comitato editoriale: Sonia Maffei, Giuseppe Petralia,  
Giovanni Salmeri, Cinzia Maria Sicca

Il comitato scientifico è composto da membri interni del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa e da membri esterni provenienti da altre università delle seguenti aree di ricerca:

*Area antichistica.* MEMBRI INTERNI: Marilina Betrò; Domitilla Campanile; Bruno Centrone; Fulvia Donati. MEMBRI ESTERNI: Riccardo Chiaradonna (Università Roma Tre); Riccardo Di Cesare (Università di Foggia); Juan-Carlos Moreno Garcia (CNRS); Roberto Sammartano (Università di Palermo).

*Area medievale.* MEMBRI INTERNI: Federico Cantini; Marco Collareta; Cristina D'Ancona; Mauro Ronzani. MEMBRI ESTERNI: Michel Lauwers (Université de Nice); Manuel Castañeiras Gonzalez (Universitat Autònoma de Barcelona); Andrea Augenti (Università di Bologna); Rémi Brague (Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne).

*Area moderna.* MEMBRI INTERNI: Simonetta Bassi; Roberto Bizzocchi; Vincenzo Farinella; Maurizio Iacono. MEMBRI ESTERNI: Jean-François Chauvard (Université Paris 1-Sorbonne); Sabine Ebbersmeyer (University of Copenhagen); Elisa Novi Chavarria (Università del Molise); Sheryl Reiss (Newberry Library, Chicago).

*Area contemporanea.* MEMBRI INTERNI: Alberto Mario Banti; Fabio Dei; Sandra Lischì; Enrico Moriconi. MEMBRI ESTERNI: Cesare Cozzo (Roma, La Sapienza); Catherine Brice (Université Paris-Est Créteil); Antonio Somaini (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, CAV); Carlotta Sorba (Università di Padova).

I lettori che desiderano  
informazioni sui volumi  
pubblicati dalla casa editrice  
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Viale di Villa Massimo, 47  
00161 Roma  
telefono 06 42 81 84 17

Siamo su:

[www.carocci.it](http://www.carocci.it)

[www.facebook.com/carocceditore](https://www.facebook.com/carocceditore)

[www.twitter.com/carocceditore](https://www.twitter.com/carocceditore)

# Le rappresentazioni dei neri nell'età moderna

Temi e questioni metodologiche

A cura di Chiara Savettieri

Carocci  editore

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Civiltà  
e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, che ha avuto il riconoscimento  
di eccellenza del MIUR per la qualità dei progetti di ricerca.

1ª edizione, marzo 2022  
© copyright 2022 by Carocci editore S.p.A., Roma

Impaginazione e servizi editoriali:  
Pagina soc. coop., Bari

Finito di stampare nel marzo 2022  
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-290-1374-6

Riproduzione vietata ai sensi di legge  
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,  
è vietato riprodurre questo volume  
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche per uso interno  
o didattico.

# Indice

Introduzione. La rappresentazione dei neri nell'arte: silenzi, reticenze e problemi metodologici di <i>Chiara Savettieri</i>	II
1. Storia dell'arte e occultamento	II
2. La rappresentazione dei neri nella storia dell'arte moderna. Il silenzio italiano	14
3. Temi e finalità del volume	17
Bibliografia	25
1. La schiavitù e la tratta atlantica nel secolo dei lumi e delle rivoluzioni di <i>Giuseppe Patisso</i>	29
1.1. Da uomini a bestie: le caratteristiche della schiavitù atlantica	30
1.2. Un mondo di schiavi: la tratta come fenomeno globale nel XVIII secolo	33
1.3. Repressione e rivolta, codificazione e sommosa: l'exploit della tratta e il suo impatto nelle colonie	36
1.4. Rivoluzioni e abolizione: la schiavitù come questione sospesa	40
Bibliografia	44
2. Da schiavi sulle galere a cortigiani di basso servizio. "Giovani di barbare nazioni" nella Toscana medicea di <i>Cinzia Maria Sicca</i>	49
2.1. Schiavi in catene	49
2.2. Schiavi al remo sulle galere dell'Ordine Stefaniano	54

INDICE

2.3.	«Mori e battezzati di camera»	57
2.4.	Una galleria di ritratti	59
	Bibliografia	67
3.	Black jokes: slavery and the satirical print by <i>Geoffrey Quilley</i>	73
3.1.	The age of caricature and the age of slavery	74
3.2.	Slavery, abolition and visual culture	76
3.3.	Caricature and the politics of racial stereotyping	81
	Bibliography	88
4.	Il <i>Portrait d'une négresse</i> di Marie-Guilhemine Benoist: problemi interpretativi e ambivalenza di un'opera di rottura di <i>Chiara Savettieri</i>	91
4.1.	Un'opera problematica	91
4.2.	Un <i>unicum</i> nel contesto francese	94
4.3.	La rottura del canone estetico "bianco"	100
4.4.	Guilhemine e Magdeleine	105
	Bibliografia	107
5.	Théodore Géricault: folies guerrières et démençes coloniales par <i>Bruno Chenique</i>	111
5.1.	Préambule	111
5.2.	Haine et passion du politique	113
5.3.	«C'est qu'il était poète lui-même»	120
5.4.	Enfance et premiers maîtres	125
5.5.	Le coup d'éclat du Salon de 1812	126
5.6.	Un mousquetaire du roi au Salon de 1814	129
5.7.	Le périple italien (1816-17)	133
5.8.	Décapitation d'un brigand et <i>Course des chevaux libres</i>	136
5.9.	Saint-Domingue à Rome	140
5.10.	Le <i>Radeau de la Méduse</i> (Salon de 1819)	144
5.11.	<i>Traite des Noirs, un marché d'esclaves sur la côte du Sénégal</i>	147
	Bibliographie	159



INDICE

6.	I shall not be moved by <i>Justin Randolph Thompson</i>	169
6.1.	Preface	169
6.2.	Hospitality	171
6.3.	Familiarity	172
6.4.	Perspective	174
6.5.	Presence	177
	Bibliography	181



# Introduzione

## La rappresentazione dei neri nell'arte: silenzi, reticenze e problemi metodologici

di *Chiara Savettieri*

### I

#### Storia dell'arte e occultamento

Vedere e dire ciò che si vede non è mai un atto neutro perché frutto di una selezione spesso incosciente legata a convinzioni personali, categorie culturali, abitudini percettive. Quando nel 1819 la *Zattera della Medusa* di Théodore Géricault venne esposta al Salon, nessuno dei recensori notò o osò notare che il protagonista al culmine della piramide di corpi, che si protende disperatamente verso l'orizzonte, è un mulatto, né che altri due personaggi sono neri. Omissione voluta o inconsapevole? Cosa spingeva i critici a non vedere o a non dire ciò che è dipinto dall'artista e sotto gli occhi di tutti gli spettatori?

Nominare qualcosa significa ammetterne l'esistenza, laddove omettere o ignorare vuol dire non accettare, dimenticare, annullare. Quando si parla di un'opera si orienta la visione del lettore su ciò che l'interprete reputa interessante (Baxandall, 1979), si dirige dunque la sua attenzione su certi aspetti piuttosto che su altri: lo si conduce dunque a vedere certe cose e a non vederne altre. In qualche modo ogni descrizione è una forma di manipolazione. Naturalmente noi storici dell'arte dobbiamo ridurre al minimo il potere manipolatorio delle nostre descrizioni, attraverso i correttivi che vengono dalle armi dello storicismo, ma certamente i critici dell'Ottocento non avevano scrupoli di questo genere.

Dunque, perché questi recensori ottocenteschi nelle loro analisi del capolavoro di Géricault non vedono e non fanno vedere, o non vogliono far vedere, il colore della pelle di questi tre personaggi? Il contesto ci dà una risposta parziale. Conferire, come fa Géricault, in un dipinto di storia il ruolo di protagonista a un mulatto e inserire gente di colore è un atto rivoluzionario e radicale per la cultura francese dell'epoca. Una

radicalità che misuriamo tenendo conto di due fattori. In primo luogo, bisogna considerare che secondo la teoria accademica i dipinti di storia dovevano raffigurare personaggi nobili, mentre l'artista ci presenta dei disperati appartenenti allo strato più basso ed emarginato della società. In secondo luogo, è necessario ricordare che la cultura dell'epoca era dominata dalla convinzione, alimentata da trattati pseudoscientifici di storia naturale dall'approccio tassonomico, che i neri fossero inferiori ai bianchi: che fossero inadatti alla rappresentazione artistica, che fossero brutti, poco intelligenti, violenti, e dunque per questo adatti a essere schiavizzati. Ovviamente non era l'opinione di tutti poiché fin dal Settecento si era sviluppato un movimento abolizionista prima in Gran Bretagna e poi in Francia, a cui Géricault si riconnetteva. Un movimento non privo di ambiguità e di venature paternalistiche, ma che ha avuto un ruolo importante nel far prendere coscienza della brutalità dello schiavismo. Tuttavia la convinzione generale era che i neri fossero inferiori: essa dirigeva lo sguardo di chi all'epoca guardava l'opera, portandolo a ignorare o addirittura negare l'evidenza. Peraltro, il problema "nero" era di scottante attualità nel 1819. Proprio a pochi mesi dall'apertura del Salon era avvenuto un fatto ignominioso. Una nave negriera partita da Le Havre aveva trasportato in Guadalupe centinaia di schiavi, ma al momento dello sbarco ne furono buttati in mare centotrentasette perché colpiti da un'oftalmia infettiva (Chenique, 2020, p. 56). Che neanche la critica d'arte progressista, sostenitrice di Géricault, in una congiuntura in cui venivano a galla episodi brutali legati allo schiavismo, osasse nominare i neri della tela rivela quanto fosse difficile, per quell'epoca e quel contesto, ammettere il vero contenuto politico e umanitario del dipinto.

Osò vederli e nominarli, i neri, molto più tardi, nel 1841, il critico Charles Blanc<sup>1</sup>:

*C'est un nègre qui est peint au sommet de la toile, s'épuisant à faire des signaux avec des lambeaux de draperies. Mais quoi! Ce nègre n'est plus à fond de cale, c'est lui qui sauvera l'équipage! N'admirez-vous pas comme ce grand malheur a tout à coup rétabli l'égalité parmi les races! C'est un pauvre esclave qui va délivrer tous ces hommes qui l'ont asservi et dédaigné, et cela se passe sur cette même cote du Sénégal où l'on va prendre ses frères pour les conduire en servitude! Noble idée que celle d'avoir ainsi renversé les rôles! Géricault, lorsqu'il est mort, méditait une grande composition représentant la traite des nègres, et ce n'est pas sans intention*

1. In verità solo un critico di estrema sinistra, Gustave Jal, accennò appena alla presenza di un africano, ma senza soffermarvisi (Jal, 1819, p. 125; Chenique, 2020, p. 52).

qu'il a placé un de ces parias au point culminant de son tableau (Blanc, 1842, pp. 1-2; Chenique, 2020, pp. 52-3).

L'autore, fratello dell'acceso socialista Louis Blanc, vede e dichiara di vedere ciò che vent'anni prima nessuno aveva colto e nominato. La causa nera era allora di attualità nella cultura, nella politica, nell'arte e lo schiavismo aveva ormai i giorni contati: nel 1848 sarebbe stato definitivamente abolito in Francia e l'attenzione dell'opinione pubblica europea si sarebbe poi spostata sulla Guerra di Secessione americana.

La storia del riconoscimento tardivo dei neri nella *Zattera* di Géricault, a più di vent'anni dall'esposizione della tela, è, a mio avviso, significativa: ci rivela in modo inequivocabile quanto la critica d'arte, e con lei la storia dell'arte, possa eliminare qualcosa in un'opera semplicemente col silenzio, atto violento che necessariamente produce una interpretazione parziale del testo figurativo, e ci fa comprendere come riconoscere ciò che è stato negato sia un'operazione demistificante e potenzialmente politica. Spontaneamente sorgono alcune domande. Come e in che misura questi neri di Géricault sono stati considerati dagli studi moderni della *Zattera*? E, in generale, allargando il raggio, in che modo la storia dell'arte si è confrontata con la rappresentazione dei neri nell'arte occidentale? Come la disciplina storico-artistica ha affrontato le immagini dello schiavismo e dell'antischiavismo? In che modo i musei hanno divulgato questa tematica? Rispondere a queste domande ci porta inevitabilmente a confrontarci con i limiti e con certi silenzi della nostra disciplina in Europa e in Italia. Perché se, come vedremo, la maggior parte delle pubblicazioni e delle mostre sui neri nell'arte è sviluppata, seppure talora con limiti metodologici e con problematicità, negli Stati Uniti, in Gran Bretagna, in Francia, in Olanda, nel nostro paese la situazione è ben diversa: se ci sono studi storico-artistici sull'età del colonialismo italiano (Manfren, 2019; Tomasella, 2017, 2020), per quanto riguarda invece l'età moderna e dell'abolizionismo l'argomento è, tranne qualche eccezione, assente. Si tratta di una lacuna duplice: non ci sono storici dell'arte italiani che si occupino specificatamente di questo tema (nei suoi aspetti italiani o europei) e l'arte italiana è d'altronde poco presente negli studi europei sull'argomento, oppure lo è in modo episodico e non in una prospettiva tematica ampia. Ed è proprio in reazione a questo vuoto editoriale italiano che il presente volume è stato concepito: con l'obiettivo di stimolare l'interesse verso un tema che necessariamente impone un confronto diretto con problemi di vasta portata quali il capitalismo, che per secoli ha avuto uno dei suoi punti di forza nella tratta dei neri, il colonialismo, il razzismo.

## La rappresentazione dei neri nella storia dell'arte moderna. Il silenzio italiano

L'inizio degli studi sulla rappresentazione dei neri nell'arte occidentale risale agli anni Sessanta del Novecento e si deve ai coniugi John e Dominique de Menil. Celebri collezionisti, sostenitori di Magritte ed Ernst, erano fuggiti in Texas dalla Francia nazista. Negli USA continuarono a sviluppare i loro interessi artistici: a loro si deve la commissione a Mark Rothko della celebre Cappella di Houston. I de Menil elaborarono anche un progetto ambizioso: la raccolta di immagini sulla rappresentazione dei neri, un enorme archivio che negli anni successivi avrebbe alimentato la pubblicazione di una serie di volumi dal titolo *The Image of Black in Western Art*. Si tratta di un primo monumentale lavoro (più di 30.000 immagini) che costituisce la base imprescindibile per qualunque studio sul tema. Perché i de Menil decisero di "vedere" nell'arte ciò che mai nessuno aveva fino ad allora considerato degno di particolare interesse? Attivisti per i diritti civili nel Texas razzista, essi concepirono questo lavoro «as a subtle bulwark and living testimony against antiblack racism»: credevano infatti «in the benevolent – indeed, transforming – power of art» (Bindman, Gates, 2012, p. VII). Che l'interesse per la rappresentazione artistica dei neri fosse collegato a istanze politiche e a un contesto di lotta per la parità di diritti è emblematizzato da una foto: quella che immortalava Martin Luther King in visita alla primissima mostra sull'argomento, *The Portrayal of the Negro in American Painting* (Brunswick, ME, Bowdoin College; FIG. 1). L'esposizione è del 1964, l'anno in cui venne finalmente varato il *Civil Rights Act*, che poneva fine a tutte le forme di discriminazione razziale: la visita di Martin Luther King suggerì il significato non solo artistico, ma anche politico e sociale della mostra, che si configurò come una sorta di coronamento delle battaglie svolte negli anni precedenti.

Dagli anni Sessanta in poi, varie mostre sono state organizzate sul tema in America e in Europa<sup>2</sup>. Parallelamente sono usciti vari studi sulla rap-

2. Sulle mostre cfr. Lafont, Bindman (2019, pp. 19-25). Ne ricordo alcune: *The Black Presence in the Era of the American Revolution (1770-1800)*, Washington DC, National Portrait Gallery, 1973; *Facing History: The Black Image in American Art (1710-1940)*, Washington DC, Corcoran Art Gallery, 1990; *Portraits, People and Abolition*, London, National Portrait Gallery, 2007; *Black Is Beautiful: Rubens to Dumas*, Amsterdam, Nieuwe Kerk, 2008; *Le siècle du Jazz*, Paris, Musée du Quai Branly, 2009; *Être noir en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, La Rochelle, Musée du Nouveau Monde, 2010; *Figures of Empire: Slavery and Portraiture in Eighteenth-Century Atlantic Britain*, New Haven (CT), Yale Center for British

FIGURA 1

Martin Luther King in visita al Bowdoin College Museum of Art in occasione della mostra *The Portrayal of the Negro in American Painting* (6 maggio 1964)



Fonte: per gentile concessione del George J. Mitchell Department of Special Collections & Archives, Bowdoin College Library, Brunswick, Maine.

presentazione dei neri nell'età moderna e soprattutto dell'abolizionismo<sup>3</sup>. Tuttavia è difficile valutare in che misura queste pubblicazioni abbiano in-

Art, 2014; *The Color Line: Les Artistes Africains-Américains et la Segregation*, Paris, Musée du Quai Branly, 2016; *Modèle noir*, Paris, Musée d'Orsay, 2019.

3. Pionieristico fu il volume del filosofo afro-americano Alain LeRoy Locke, *The Negro in Art* (Locke, 1940). Tra gli studi ne cito alcuni: Dabydeen (1987); Boime (1990); Alhadeff (2002); Hamilton, Blyth (2007); Kriz (2008); Hachnel, Ulz (2010); Schmidt-Lisenhoff (2010); McGrath, Massing (2012); Chadwick, Garner (2014); Childs, Libby (2014); Fend (2017); Odumosu (2017); Quilley (2018); Lafont (2019); Lugo-Ortiz, Rosenthal (2013); Stoichita (2019); Alhadeff (2020); Chenique (2020).

fluenzato lo sguardo del grande pubblico e quantificare il loro impatto su studi più specialistici. Vedremo fra breve alcuni limiti, ad esempio proprio nelle interpretazioni depoliticizzate di Géricault. Quel che è certo è che, mentre numerosi storici italiani si occupano di problemi legati allo schiavismo<sup>4</sup> – è il caso, fra gli altri, di Giuseppe Patisso che contribuisce a questo volume con un’efficace sintesi della storia della tratta dei neri (cfr. CAP. 1) –, gli storici dell’arte italiani non si sono mai concentrati sul nodo neri-arte nell’età moderna come tema autonomo: da questo punto di vista, il capitolo di Cinzia Maria Sicca in questo volume (CAP. 2) rappresenta un caso raro della cui importanza tratterò a breve.

I motivi di questo silenzio sono complessi e non è certo questa la sede per affrontarli, ma è possibile che il radicamento di un approccio formalista-attribuzionistico e una riluttanza a prospettive di studio di apertura europea – che per questo tema sono essenziali – abbiano un peso non indifferente in questa curiosa assenza nel campo delle ricerche storico-artistiche di area moderna su suolo italico. Tuttavia, bisogna anche riflettere su un aspetto. Gli studi e le mostre in Europa e in America citati sopra sono stati concepiti in Stati dal passato coloniale e schiavista: in qualche modo sono il frutto di un ripensamento sul passato, sulle radici dolorose e vergognose di società multietniche pervase ancora da tensioni talora scottanti. Queste ricerche si sono intensificate negli ultimi anni proprio in concomitanza con l’accentuarsi del problema della pressione migratoria che provoca rigurgiti di un razzismo mai veramente sopito, nonché forme di sovranismo, quando temi come l’integrazione sono diventati cruciali e costante oggetto di dibattiti politici. Sono studi e mostre che probabilmente in fondo sono suscitati anche da un senso di colpa occidentale, da un desiderio di risarcimento nei confronti di gente che è stata messa in una condizione di marginalità dal punto di vista sociale e per lungo tempo anche culturale. Infatti, chi è marginale nella società lo è necessariamente nella cultura e negli studi. Parlare di neri nell’arte è un mezzo per riscattare questa marginalità, quanto meno nel mondo ideale degli studi, per verificare impietosamente nelle immagini le forme di esclusione così come quelle di inclusione di questo generico “Altro”, rappresentato dai neri. Detto questo, bisogna resistere alla tentazione di credere che parlare dei neri nelle immagini artistiche sia un modo indiretto per riscattare gli errori commessi: questo studio va inteso primariamente in termini conoscitivi.

4. Ad esempio per Genova e Venezia cfr. Pellizza (2013); Olgiati, Zappia (2018). C’è anche uno studio sui gondolieri neri a Venezia (Benaglia, 2021).



Sembra che in Italia la coscienza di aver fatto pienamente parte di un'Europa schiavista e colonialista, con una conseguente necessità di ripensare quel passato dal punto di vista delle immagini, non sia penetrata in modo profondo in alcuni settori disciplinari come la storia dell'arte: il problema dei neri nella rappresentazione artistica dell'età moderna appare come un argomento estraneo alla storia e alla cultura italiana<sup>5</sup>. Eppure, come spiega Giuseppe Patisso nel CAP. 1, il modello della schiavitù utilizzato per la coltivazione estensiva delle terre è stato fornito nel medioevo proprio da due città italiane, le Repubbliche di Genova e di Venezia in alcune delle loro colonie in Terra Santa e a Creta: in questi possedimenti nacquero le prime piantagioni di canna da zucchero basate sullo sfruttamento della manodopera schiavile, un esempio che in età moderna sarà imitato dal Portogallo nei possedimenti americani e poi da tutti gli altri Stati europei. Va detto peraltro che gli italiani, pur non avendo colonie americane, traevano innumerevoli profitti economici attraverso investimenti massicci nella tratta dei neri. Il CAP. 2 di Cinzia Maria Sicca, come si vedrà, è emblematico da questo punto di vista: dimostra in primo luogo quanto le connessioni dell'Italia con le nazioni impegnate nello schiavismo – come la Gran Bretagna – non autorizzino ad escludere il nostro paese dallo studio di questo tema europeo; in secondo luogo sottolinea l'esistenza di un progetto di una Compagnia fiorentina delle Indie Occidentali e Orientali interessata ai risvolti economici della tratta dei neri. Sono aspetti che rivelano quanto necessario, se non urgente, sia un approfondimento del tema in direzione italiana.

## 3

## Temi e finalità del volume

Proprio dalla constatazione della lacuna bibliografica sulla rappresentazione dei neri nell'arte moderna è nato il progetto di organizzare a Pisa, nel marzo del 2020, una giornata di studi che sarebbe stata incentrata su due conferenze di Bruno Chenique sui neri di Géricault e sul significato politico della sua pittura. La pandemia ha costretto ad annullare l'evento: ho quindi ripensato il progetto in termini editoriali, tenendo presente che esso impone un approccio capace di far interagire arte e politica in modo

<sup>5</sup>. Diverso è il caso dell'esotismo, su cui abbiamo studi interessanti come quello di Maffei (2020).

complesso e non meccanico secondo l'insegnamento di Antonio Pinelli (2004), poiché intrinsecamente politica è la questione relativa alla rappresentazione di una umanità considerata per secoli marginale e schiavizzata. Questo volume non si propone certo di essere esaustivo, dato anche il quadro bibliografico appena descritto. L'obiettivo primario è proporre, relativamente alla rappresentazione dei neri nell'arte moderna, temi e problemi metodologici – alcuni evocati in queste pagine, altri chiamati in causa dagli autori – che costituiscano uno stimolo, inneschino una curiosità, provochino una discussione nel contesto culturale nostrano. Si vuole porre all'attenzione del pubblico italiano, specialista e non, una serie di spunti di approfondimento e di approccio, ma anche far sorgere nuovi e ulteriori interrogativi, lasciando intravedere possibili direzioni di ricerca. Tre dei sei capitoli si concentrano sull'epoca dell'abolizionismo, quando nell'immagine artistica penetra una coscienza politica e la rappresentazione dei neri può assumere un preciso significato ideologico.

Il già citato CAP. I di Giuseppe Patisso, *La schiavitù e la tratta atlantica nel secolo dei lumi e delle rivoluzioni*, ha un taglio prettamente storico necessario per inquadrare entro coordinate economiche e politiche il tema della rappresentazione dei neri. Lo studioso rileva come lo schiavismo abbia alimentato i sistemi economici degli imperi d'oltremare, che raggiunsero la loro massima ricchezza ed espansione proprio nel Settecento quando il fenomeno schiavista toccava l'apogeo. Fu tuttavia anche il secolo in cui cominciò la denuncia di questa pratica inumana da parte di numerosi intellettuali illuministi, da Smith a Montesquieu a Raynal. L'afflusso continuo di schiavi permetteva lo sfruttamento estensivo delle piantagioni: gli africani costituivano una manodopera a basso costo, facilmente rinnovabile. Era un meccanismo capitalista di spietato sfruttamento della forza-lavoro rappresentata dai neri, che non venivano considerati né come esseri umani, né tanto meno come animali, ma semplicemente come delle "cose". Patisso spiega come la floridità del mercato della tratta schiavile fosse tale che «anche tra le realtà che, apparentemente, non avevano alcuna connessione con il mondo coloniale e con l'economia di piantagione si potevano trovare istituzioni, organismi o privati cittadini che investivano nel commercio di esseri umani». L'apparato ideologico dominante in numerosi trattati pseudoscientifici settecenteschi, i quali sostenevano che i neri fossero inferiori, brutti, violenti e pigri, era puramente strumentale alla giustificazione e alla legittimazione dello schiavismo. Per cogliere la brutalità del fenomeno, basti pensare che in alcuni paesi europei esistevano punizioni particolarmente crudeli, non ammesse per i bianchi, ma riservate agli schiavi delle colonie.

Pochi riuscivano a sopravvivere più di dieci anni. Alcuni si ribellavano con feroci atti di vendetta e violenza nei confronti dei coloni, mentre altri fuggivano, si raccoglievano in bande che organizzavano razzie e omicidi nelle tenute dei padroni: era la naturale conseguenza delle atrocità che erano costretti a subire. Tuttavia, questi episodi di ribellione e di malavita alimentavano l'ideologia dell'inferiorità dei neri, rafforzando nell'opinione pubblica la convinzione che fossero per natura pericolosi. Patisso fa giustamente notare che le due grandi Rivoluzioni settecentesche, americana e francese, ebbero nei confronti dello schiavismo una posizione ambigua a causa delle grosse implicazioni economiche del fenomeno. Per quanto riguarda la prima, da alcune note di Thomas Jefferson siamo informati che in un primo tempo nella *Dichiarazione di indipendenza*, che segna l'atto di nascita degli Stati Uniti, vi era una formale condanna dell'istituzione schiavista, che però venne cancellata su richiesta di alcuni Stati del Sud nella versione definitiva del documento. Per ciò che concerne la Rivoluzione francese, in una prima fase nessuna posizione ufficiale venne presa dall'Assemblea nazionale poiché anche in Francia lo schiavismo serviva interessi economici troppo forti. Questa debolezza politica non fece che esacerbare le gravi tensioni tra schiavi e bianchi che da tempo dominavano nella colonia di Santo Domingo, innescando nel 1791 una prima grossa ribellione: era l'inizio di un processo che avrebbe condotto nel 1804 all'indipendenza dell'isola e alla nascita del primo Stato retto da schiavi affrancati che, come scrive Patisso, «segnò in maniera indelebile la storia del Nuovo Mondo, dando inizio ad un lungo e travagliato processo di decolonizzazione». L'abolizione della schiavitù nelle colonie francesi, proclamata nel 1794, ebbe delle motivazioni pratiche: scaturì dalla necessità di placare lo stato endemico di rivolte e di avere delle milizie nere che aiutassero quelle francesi a proteggere l'isola di Santo Domingo dalle mire britanniche e portoghesi. Certamente, in questa decisione storica, entrarono in gioco anche delle ragioni più nobili legate agli ideali egualitari della Rivoluzione. In ogni caso l'abolizione nelle colonie francesi durò poco perché la schiavitù fu reintrodotta da Napoleone nel 1803.

È dunque in questo contesto storico di culmine della pratica dello schiavismo, ma anche di una presa di coscienza della sua brutalità, che si situano numerose immagini esaminate in questo libro.

Il CAP. 2 di Cinzia Maria Sicca, intitolato *Da schiavi sulle galere a cortigiani di basso servizio. "Giovani di barbare nazioni" nella Toscana medicea*, rappresenta una novità assoluta, tenendo conto della grave lacuna degli studi italiani cui ho accennato sopra, poiché affronta la questione della rap-

presentazione degli schiavi in Toscana in una prospettiva storico-artistica e storico-culturale europea estremamente feconda. In primo luogo, il testo ci rivela, nel caso specifico del monumento livornese di Pietro Tacca dei Quattro Mori (1638), come il riconoscimento della presenza in esso di uno schiavo nero avvenga tardivamente grazie alla prospettiva culturale di un visitatore britannico, Edward Wright (in Italia tra il 1720 e il 1722), al corrente del dibattito in corso in Gran Bretagna sulla tratta atlantica dei neri e forse consapevole delle prime denunce di questa prassi crudele. Il capitolo dunque, attraverso la specificità della storia critica del monumento livornese, ci mette dinanzi al problema metodologico del vedere e dell'occultare di cui ho parlato all'inizio di questa *Introduzione*. Ma è anche di fondamentale importanza in quanto fa capire come lo studio della rappresentazione dei neri in Italia sia necessario per una comprensione globale delle dinamiche europee di questo tema. Sicca, infatti, addita nel gruppo scultoreo dell' *Angelo che libera due schiavi*, progettato da Giovanni Baratta (1670-1747) per l'altare maggiore della chiesa livornese di San Ferdinando Re, il modello per il sigillo di Joshua Wedgwood per la Society for Effecting the Abolition of the Slave Trade: su questa immagine fu poi creato un medaglione in ceramica raffigurante uno schiavo africano nudo, incatenato, con un ginocchio piegato a terra, le mani giunte in preghiera e lo sguardo rivolto verso l'alto, con la scritta «AM I NOT A MAN AND A BROTHER?», diventato il celeberrimo emblema dell'abolizionismo in tutta Europa, utilizzato finanche nell'alta società nelle suppellettili femminili come vero e proprio marchio distintivo (Pinelli, 2018, p. 99). Questa importantissima derivazione svela il ruolo cruciale nella configurazione di una cultura antischiavista della Toscana, e in particolare della città portuale di Livorno, sede di intensi scambi commerciali e culturali di apertura europea, nonché il ruolo dei Trinitari, che reggevano la fabbrica della Chiesa di San Ferdinando Re e che – per usare le parole di Sicca – «intervenevano a liberare schiavi cristiani ma anche schiavi pronti a convertirsi e ad abbracciare il cristianesimo testimoniando così la potenza della fede». E Livorno era una città dove «per volere del Principe e secondo l'opinione di tutti – visitatori e commentatori – non esisteva segregazione razziale o discriminazione religiosa». La studiosa inoltre approfondisce la presenza dei mori in Toscana nel XVII secolo, e nello specifico nella corte medicea – i cosiddetti “mori di camera” –, intrecciando ricerche documentarie con l'analisi iconografica e stilistica di ritratti e dipinti raffiguranti neri, realizzati da artisti di rilievo, come il Volterrano. Proprio al Franceschini dobbiamo il ritratto di un “moro”, diventato celebre cantante, Giovanni Buonaccorsi, assieme a

un suonatore di liuto. Tra le altre opere esaminate spiccano due tele a pendant (di cui una conservata ad Ottawa), attribuite da Sicca all'ambito del Volterrano, che raffigurano due schiavi senza filtri satirici o macchiettistici, ma con grande dignità. Sono dipinti che allargano l'orizzonte degli studi di ambito britannico sui ritratti schiavili, rivelando dei modi di rappresentazione anticonvenzionali. Questo contributo dunque fa emergere il ruolo della Toscana nella costruzione nell'immaginario europeo di una visione più umana dei neri e modifica, ampliandolo, il quadro degli studi esistenti: a riprova delle feconde potenzialità di approfondimenti relativi al tema dei neri su suolo italico.

Il CAP. 3 di Geoffrey Quilley, dal titolo *Black jokes: slavery and the satirical print*, concerne le incisioni satiriche sui neri in Gran Bretagna e dimostra come, a mano a mano che la campagna abolizionista si diffonde e si rafforza, esse diventino sempre più crudeli e sfacciatamente razziste. Il testo spicca, come quello di Bruno Chenique (CAP. 5), per la sua rilevanza non solo storico-artistica, ma anche metodologica. Lo studioso, infatti, conduce un esame capillare di alcune incisioni schiaviste, mettendo sul tavolo tutta una serie di problematiche legate allo studio di questo materiale, presente in molti musei britannici, ma poco conosciuto e poco esposto. Come Quilley mette in rilievo, «there is a glaring absence of slavery-related material generally in art institutions and museums (other than those specifically dedicated to the subject in an effort to address this lack of visibility), and that in the visual archive that does exist, the voice of enslaved people is lacking: there is little that represents the agency or autobiographical experience of slaves themselves». Questo genera ciò che l'artista Lubaina Himid definisce nei termini di una *invisibilization* «of the subjects of slavery and the African diaspora from establishment history and in particular the history of the visual». Alcune di queste incisioni sono ambigue e interpretarle non è facile. Questo pone un problema metodologico di ampia portata perché trattandosi di immagini che possono suscitare letture diverse, e talora anche opposte, bisogna trovare un modo corretto per esporle a un pubblico vasto, fornendogli delle spiegazioni adeguate. Sono incisioni che ci pongono in modo dilemmatico di fronte alla costituzionale ambiguità del linguaggio visivo, capace di innescare interpretazioni politiche diverse col rischio conseguente di distorcere l'intenzionalità dell'artefice se non viene condotto un capillare scavo storico del contesto. Molte di esse sono estremamente brutali, e la ferocia unita all'ambiguità è forse il motivo per cui sono state considerate con imbarazzo dagli studiosi e quindi poco esaminate, poco interpretate e quasi per nulla esposte. Anche in tal caso il silenzio è partico-

larmente significativo. La violenza straziante di alcune di queste incisioni costringe l'interprete ancora una volta a fare i conti con gli orrori dello schiavismo di cui l'Occidente si è macchiato a lungo, e trasferire tutto ciò sul piano della presentazione e spiegazione al pubblico è operazione delicata e problematica. Sia che siano schiaviste, sia che siano abolizioniste, queste immagini sono particolarmente scioccanti per lo spettatore moderno: il linguaggio visivo, proprio per la sua flagranza ed evidenza immediata, è qui sfruttato al massimo per suscitare una reazione forte nel pubblico in un contesto storico completamente diverso dal nostro.

Il problema dell'ambivalenza si riscontra anche in opere solo apparentemente non connesse alla pubblicista schiavista o antischiavista. È il caso del *Portrait d'une négresse* di Marie-Guilhemine Benoist, esposto al Salon del 1800, oggetto del mio CAP. 4, intitolato *Il Portrait d'une négresse di Marie-Guilhemine Benoist: problemi interpretativi e ambivalenza di un'opera di rottura*. Le letture ideologizzate in chiave femminista e antirazzista hanno talora rimproverato all'opera di non essere "abbastanza" forte nel sostenere l'emancipazione di donne e neri. Il problema di queste interpretazioni è che cercano di incasellare la tela in griglie ideologiche contemporanee senza tener conto della sua ambivalenza strutturale e di una complessità che non si lascia definire in modo univoco (e che fa anche la sua ricchezza). È probabile che l'opera sia nata con l'intenzione di rispondere al ritratto dell'ex rappresentante delle colonie di Santo Domingo, Jean-Baptiste Belley, di Anne-Louis Girodet (1797) e dimostrare come una donna pittrice fosse capace di misurarsi con soggetti attuali, difficili e audaci, tipicamente "maschili": in un contesto di marginalizzazione istituzionale delle pittrici, questo aspetto acquista un significato rivendicativo. Tuttavia è innegabile che il ritratto implichi anche un capovolgimento dei codici estetici dell'epoca: una domestica nera è degna di essere raffigurata esattamente come una esponente dell'alta società dell'epoca. E lo stravolgimento del canone estetico, che concepiva la bellezza in termini di pelle bianca, comporta necessariamente una dimensione politica, forse non del tutto prevista dall'artista il cui marito, conservatore e monarchico, sosteneva la tratta degli schiavi. Ad ogni modo, la massa di interpretazioni politiche talora opposte generate dall'opera ripropone, come nel CAP. 3, il nodo dell'ambiguità intrinseca a ogni immagine: ogni interprete la può sfruttare e adattare alla propria visione (Pinelli, 2004, p. XI) a maggior ragione se, come nel caso del *Portrait*, l'artista gioca proprio sull'ambivalenza attraverso stratificazioni semantiche diverse. L'unico correttivo a questo problema non può che essere lo studio capillare del contesto e della ricezione critica.

Il CAP. 5 di Bruno Chénique, intitolato *Théodore Géricault: folies guerrières et démenances coloniales*, occupa uno spazio molto ampio per due motivi. Da un lato si è voluta mantenere una traccia della giornata di studi prevista per il marzo 2020 che ruotava attorno a Géricault. Dall'altro lato possiamo affermare, senz'ombra di dubbio, che il pittore francese è l'artista europeo che maggiormente ha dato espressione nella sua arte a un credo profondamente antirazzista, che di più ha insistito sull'ideale di uguaglianza tra i popoli, che nei neri non ha visto esseri inferiori, ma fratelli. Questa convinzione profondamente sentita non si manifesta solo nella *Zattera della Medusa*, ma nei suoi ritratti di neri, nel disegno di *Adonis et Zerbine*, e nel progetto di un dipinto concernente proprio la tratta degli schiavi. È forse l'artista in cui maggiormente dimensione estetica e pensiero politico antirazzista sono totalmente integrati, fusi e interiorizzati. Come dimostrano anche i suoi ritratti di malati mentali, fare arte per lui è anche dare voce a tutti i marginali perché lui stesso si considerava tale (Chénique, 2020, p. 50).

Ma il capitolo di Chénique è anche emblematico di una certa attitudine della storia dell'arte. Lo studioso denuncia in modo implacabile, sulla base di una ricchissima messe di documenti e testimonianze, i silenzi e le reticenze degli studi sulla presenza dei neri nella *Zattera*, della riluttanza ad affrontare il tema politico della sua opera, disinnescandone la portata scandalosamente attuale con letture classiciste e formaliste. Il "caso Géricault", dai silenzi dei recensori del 1819 sino a interpretazioni depoliticizzate più recenti, per arrivare all'assenza di celebrazioni per il bicentenario della *Zattera* al Louvre nel 2019, dimostra ancora una volta quanto il vedere, il descrivere, l'interpretare – e lo stesso celebrare o no – non siano atti neutri, e rivela quanto lo storico dell'arte abbia una grande responsabilità nel momento in cui si trova dinanzi un artista in cui la dimensione politica sia centrale e con ricadute attuali. Non dobbiamo certo pensare che tutte le opere siano "attuali" o "moderne": esse sono in primo luogo figlie del loro tempo, e in base al loro contesto vanno esaminate, comprese e interpretate. Tuttavia, non bisogna neppure cadere nell'errore opposto, e cioè pensare che un dipinto del passato non abbia più nulla da dirci e sia comprensibile e valutabile solo ed esclusivamente entro il quadro culturale in cui è nato. Come sottolinea Baxandall, se è necessario a tutti i costi evitare gli "anacronismi", d'altro canto un'eccessiva pretesa di "legittimità" potrebbe portare a non riconoscere aspetti originali di un dipinto poiché «i grandi quadri sono tutti un po' illegittimi» (Baxandall, 2000, p. 174): hanno cioè una capacità di scavalcare convinzioni, canoni e idee del loro tempo, di non farsi in tutto e per tutto costringere entro le maglie culturali dell'ambiente



in cui sorgono (questo è uno dei motivi della loro inesauribile ricchezza). Del resto, ci sono opere, come alcune di Géricault, che, pur studiate e capite in rapporto al loro contesto, esprimono idee che hanno una loro validità anche oggi: perché il messaggio di uguaglianza tra i popoli e di fraternità, la volontà di comprendere l'umanità dei marginali non hanno una data di scadenza, sono principi universali, spesso disattesi nella storia dell'uomo, e proprio per questo sempre perennemente attuali. Sono opere che mettono il dito su una delle piaghe dell'Occidente: ci rivelano, viste e analizzate oggi, come certe conquiste sperate da artisti come Géricault siano ben lontane dall'essere realizzate pienamente, ci costringono a confrontarci con i problemi odierni di emarginazione, esclusione, integrazione. Di qui il lato "disturbante" del pittore, e la necessità di neutralizzarlo con interpretazioni estetizzanti del tutto parziali. Questo, però, significa tradire non solo e non tanto Géricault, ma la Storia.

La chiusura del volume (CAP. 6) è affidata all'appassionata testimonianza, dal titolo *I shall not be moved*, di Justin Randolph Thompson, artista, attivista per la conoscenza della cultura africana in Italia e fondatore del Black History Month Florence, una rete interistituzionale che ha l'obiettivo di promuovere la produzione culturale "Black" che celebra le culture afro-discendenti in Italia. Thompson è il curatore di un percorso digitale, del tutto originale nell'ambito museale italiano, intitolato *On Being Present*, lanciato nel 2020 dalla collaborazione tra la Galleria degli Uffizi e il Black History Month Florence. Questo progetto si propone di mettere in luce nelle collezioni delle Gallerie fiorentine le presenze nere, finora "marginali" sia perché l'allestimento non permette di farle notare al pubblico, sia perché non prese in considerazione negli studi accademici di storia dell'arte moderna come fenomeno complessivo. Thompson insiste molto sulla violenza che implica il silenzio degli studi e dei dispositivi di comunicazione dei musei italiani sui neri nell'arte. *On Being Present* dimostra come sia possibile far parlare quelle presenze: il sito dà la possibilità di leggere le collezioni degli Uffizi e di Palazzo Pitti in modo diverso, da un punto di vista extraeuropeo, secondo una prospettiva che ingloba e dà spazio a una "marginalità" causata dal disinteresse degli studi, che provoca la cancellazione vera e propria di pezzi interi di realtà storica. Poiché le Gallerie fiorentine costituiscono una *summa* di grandi pittori del passato, quindi una sorta di "compendio" dell'arte tra Quattro e Settecento, questo percorso rivela al grande pubblico un modo inedito di leggere la storia dell'arte *tout court*. Il progetto, per usare le parole di Thompson, «involves a decentering of canonical foci that see no diffe-



rence between marginality and irrelevance, or between lack of power and lack of significance».

Il capitolo costituisce la conclusione più appropriata a questo volume, pervaso da un'idea centrale: richiamare l'attenzione di lettori e studiosi su una lacuna della storia dell'arte, e più in generale della cultura italiana, e stimolare lo sviluppo di un nuovo filone di studi, con la consapevolezza dei delicati problemi metodologici e storiografici che comporta. Ma, soprattutto, il saggio di Thompson, assieme agli altri che compongono questo libro, chiama in causa la responsabilità etica dello storico dell'arte: è dal suo approccio che dipendono drammaticamente la marginalità e/o la centralità di certe immagini piuttosto che di altre, di certi temi piuttosto che di altri, nonché l'esistenza stessa di porzioni di storia e di umanità che lo studioso può far rivivere o annientare a seconda che decida di approfondirle o no. Rendere marginale qualcosa significa condannarla all'oblio e quindi dichiararne la morte: è un atto violento. Come ha sottolineato Nana Adusei Poku (2017, p. 4), fonte di ispirazione di Thompson, esistono interi pezzi di storia, esperienza e vita africana che sono precipitati in un abisso, «the black abyss» come lo chiama la studiosa: quello della dimenticanza e quindi della cancellazione, operate dal potere della cultura occidentale e dal suo modo di riscrivere il passato. La storia dell'arte può, anzi, deve cercare di recuperare da tale abisso l'ambito che le compete, quello della rappresentazione artistica dei neri, modificando e ampliando la percezione collettiva della cultura e dell'arte dei secoli passati in Italia, e, di conseguenza, contribuendo a costruire una consapevolezza del presente più profonda perché storicamente fondata su una visione allargata e complessa.

Ringrazio calorosamente per riletture, consigli e ricerca di materiale Antonio Angelillo, Eva Renzulli Girard, Antonio Pinelli, Cristina Savettieri e Cinzia Maria Sicca.

## Bibliografia

- ADUSEI-POKU N. (2017), *On Being Present Where to Wish to Disappear*, in "Eflux Journal", March, pp. 1-8.
- ALHADEFF A. (2002), *The Raft of the Medusa, Géricault, Art and Race*, Prestel, Munich.
- ID. (2020), *Théodore Géricault, Painting Black Bodies: Confrontations and Contradictions*, Routledge, New York-London.
- BAGNERIS M. (2018), *Colouring the Caribbean: Race and the Art of Agostino Brunias*, Manchester University Press, Manchester.

- BAXANDALL M. (1979), *The Language of Art History*, in “New Literary History”, x, Spring, pp. 453-65.
- ID. (2000), *Forme dell'intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino (ed. or. 1985).
- BENAGLIA S. (2011), *Schiavizzati o uomini liberi? Gondolieri nella Venezia di fine settecento*, in “Art e dossier”, 384, febbraio, pp. 72-7.
- BINDMAN D., GATES H. L. (eds.) (2012), *The Image of Black in Western Art*, volume IV, part I, Belknap, Cambridge (MA) (1<sup>st</sup> ed. 1989).
- BLANC C. (1842), *Etude sur les peintres français. Géricault*, in “Le National”, 30 août, pp. 1-2.
- BOIME A. (1990), *The Art of Exclusion: Representing the Blacks in the Nineteenth Century*, Smithsonian Institution Press, Washington DC.
- CHADWICK E., GARNER M. (eds.) (2014), *Figures of Empire: Slavery and Portraiture in Eighteenth-Century Atlantic Britain*, Catalogue of the Exhibition (October 2-December 14, 2014), Yale Center for British Art, New Haven (CT).
- CHENIQUE B. (2020), *Citoyens du monde. Noirs et Orientaux de Géricault*, avant-propos de B. Maurice-Chabard, Lienart/Musée Denon, Paris.
- CHILDS A. L., LIBBY S. H. (eds.) (2014), *Blacks and Blackness in European Art of the Long Nineteenth Century*, Ashgate, London.
- DABYDEEN A. D. (1987), *Hogarth's Blacks: Images of Blacks in Eighteenth-Century English Art*, Manchester University Press, Manchester.
- FEND M. (2017), *Fleshing Out Surfaces: Skin in French Art and Medicine 1650-1850*, Manchester University Press, Manchester.
- HAEHNEL B., ULZ M. (eds.) (2010), *Slavery in Art and Literature: Approaches to Memory, Trauma, and Visuality*, Frank & Timme, Berlin.
- HAMILTON D., BLYTH R. (eds.) (2007), *Representing Slavery: Art, Artefacts and Archives in the Collections of the National Maritime Museum*, Lund Humphries, Aldershot-Burlington (VT).
- HILL J. (1992), *The Genial Genius of George Cruikshank, 1792-1878: A Bicentennial Exhibition, September 27-November 10, 1992*, University of Minnesota, Minneapolis.
- JAL G. (1819), *L'ombre de Diderot et le Bossu du Marais. Dialogue critique sur le Salon de 1819*, Corréard, Paris.
- KRIZ K. (2008), *Slavery, Sugar and the Culture of Refinement: Picturing the British West Indies, 1700-1840*, Yale University Press, New Haven (CT)-London.
- LAFONT A. (2019), *L'art et la race: L'Africain (tout) contre l'oeil des Lumières*, Presses du Réel, Dijon.
- LAFONT A., BINDMAN D. (2019), *L'art, les cultures et les figures noirs en expositions*, in *Le modèle noir. De Géricault à Matisse*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 26 mars-21 juillet 2019; Pointe-à-Pitre, Mémorial ACTE, 13 septembre-29 décembre 2019), sous la direction de C. Debray *et al.*, Musée d'Orsay-Flammarion, Paris, pp. 19-25.

- LOCKE A. (1940), *The Negro in Art: A Pictorial Record of the Negro Artist and of the Negro Theme in Art*, Associates in Negro Folk Education, Washington DC.
- LUGO-ORTIZ A., ROSENTHAL A. (eds.) (2013), *Slave Portraiture in the Atlantic World*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ID. (eds.) (2016), *Slave Portraiture in the Atlantic World*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MAFFEI S. (2020), *La riscoperta dell'esotismo nel Seicento. Le Immagini de gli dei indiani di Lorenzo Pignoria*, Edizioni della Normale, Pisa.
- MANFREN P. (2019), *Icone d'Oltremare nell'Italia fascista. Artisti, illustratori e vignettisti alla conquista dell'Africa*, Edizioni Università di Trieste, Trieste.
- MCGRATH E., MASSING J.-M. (2012), *The Slave in European Art: From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, The Warburg Institute-Aragno, London-Turin.
- MIDGLEY C. (1992), *Women Against Slavery: The British Campaigns 1780-1870*, Routledge, London.
- ODUMOSU T. (2017), *Africans in English Caricature 1769-1819: Black Jokes White Humour*, Harvey Miller, London.
- OLDFIELD J. (1998), *Popular Politics and British Anti-Slavery: The Mobilisation of Public Opinion Against the Slave Trade, 1787-1807*, Frank Cass, London.
- OLGIATI G., ZAPPÀ A. (a cura di) (2018), *Schiavi a Genova e in Liguria (X-XIX)*, SAGEP, Genova.
- PELLIZZA A. (2013), *Riammessi a respirare l'aria tranquilla. Venezia e il riscatto degli schiavi in età moderna*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia.
- PINELLI A. (2004), *Bellezza impura. Arte e Politica nell'Italia del Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari.
- ID. (2018), *Il Grand Tour nel Settecento: un pellegrinaggio laico con baricentro a Roma*, in M. Serlorenzi (a cura di), *Il classico si fa pop. Di scavi, copie e altri pasticci*, con M. Barbanera e A. Pinelli, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Massimo e Crypta Balbi, 13 dicembre 2018-7 aprile 2019), Mondadori, Milano, pp. 90-9.
- QUILLEY G. (2014), *Art History and Double Consciousness: Visual Culture and Eighteenth-Century Maritime Britain*, in "Eighteenth-Century Studies", 48, 1, pp. 21-35.
- ID. (2018), *Piadas de negro: escravidão e imprensa satírica*, in A. Pedroso, A. Carneiro, A. Mesquita (eds.), *Histórias afro-atlânticas*, vol. 2: *Antologia*, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, pp. 425-32.
- SCHMIDT-LISENHOF V. (2010), *Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16 bis 21 Jahrhundert*, Jonas Verlag, Marburg.
- STOICHITA V. I. (2019), *L'immagine dell'altro. Neri, giudei, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell'età moderna*, La casa Uscher, Firenze.
- TOMASELLA G. (2017), *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, regesto delle esposizioni a cura di P. Manfrin e C. Marin, Il Poligrafo, Padova.
- ID. (2020), *Il confronto con l'alterità tra Otto e Novecento: aspetti critici e proposte visive*, Quodlibet, Macerata.



# La schiavitù e la tratta atlantica nel secolo dei lumi e delle rivoluzioni

di *Giuseppe Patisso\**

La schiavitù è una istituzione antichissima. Esiste da prima che la storia divenisse storia ed è sopravvissuta, attraverso i secoli, fino ai nostri giorni. Questa resilienza è in buona parte dovuta alla capacità di tale istituzione di adattarsi ai mutamenti della società divenendo una componente, alle volte imprescindibile, della stessa. Senza lo sfruttamento della manodopera schiavile, molto probabilmente, alcune delle più importanti civiltà dell'epoca antica – Babilonesi, Egizi ma anche Greci e Romani – non avrebbero raggiunto il medesimo grado di sviluppo politico ed economico (Finley, 1980; Joshel, 2010; Patterson, 1982, 1996; Phillips, 1985).

Un analogo discorso può essere fatto, in linea di massima, per le imponenti entità imperiali fondate dalle monarchie europee a seguito delle grandi scoperte geografiche. La schiavitù, prima amerindia e poi africana, divenne il motore che alimentò i sistemi economici degli imperi d'oltremare (Blackburn, 1999; Eltis *et al.*, 2004). Non è casuale che il Settecento, secolo nel quale si assistette a una crescita significativa degli apparati economici degli imperi atlantici, fu anche il secolo in cui la tratta degli schiavi raggiunse il suo apogeo, divenendo un fenomeno globale.

Per comprendere a fondo le dimensioni assunte dalla tratta nel corso del XVIII secolo è necessario illustrare alcuni processi di carattere politico, sociale ed economico che si delinearono tra XVI e XVII secolo. In particolare, è indispensabile chiarire alcune dinamiche inerenti ai processi di deumanizzazione e mercificazione della manodopera schiavile intercorsi tra Cinquecento e Seicento, che contribuirono non poco alla formazione di quel sostrato antropologico-culturale fondamentale del mondo schiavista venutosi a creare nel Settecento.

\* Giuseppe Patisso insegna Storia moderna presso il corso di Laurea magistrale in Studi geopolitici e internazionali dell'Università del Salento.

## Da uomini a bestie: le caratteristiche della schiavitù atlantica

Come si è detto, la schiavitù non era affatto un'istituzione sconosciuta nel momento in cui gli europei si cimentarono con lo slancio coloniale. In epoca medievale non esistevano aree in Europa dove non fossero presenti schiavi. Questi ultimi, tuttavia, avevano un ruolo molto marginale nel sistema economico delle realtà protostatali che si stavano riassetando a seguito dei travagliati secoli che intercorsero tra la caduta dell'Impero romano e la scoperta dell'America.

Scriva a tal proposito Herbert Klein (2010, p. 7):

The use of slave labor in agriculture and manufacturing on a large scale had long disappeared. The emerging power of the European economy was now fed by an expanding peasant labor force. [...] the institution of slavery was not a major force by the time the first Portuguese caravels arrived on the Guinean coast at the beginning of the fifteenth century.

Non solo la schiavitù nel tardo medioevo pareva ormai in disuso ma, laddove presente, si configurava come un'istituzione per molti versi differente da quella che si sarebbe poi affermata nell'Atlantico (Bush, 1996; Henning, 2004; Morgan, 2005; Phillips, 2017; Verhulst, 1991). Gli schiavi dell'Europa medievale erano per lo più impiegati nei lavori domestici e vivevano, solitamente, a stretto contatto con i loro padroni. Questa tipologia di relazioni comportava, non di rado, l'integrazione dell'assoggettato all'interno del nucleo familiare. In questo contesto la schiavitù era considerata, in linea di massima, un percorso teso alla riconquista della libertà e non l'ingranaggio di un processo di produzione finalizzato alla speculazione.

In tale generale tendenza, tuttavia, non mancarono i casi in cui gli schiavi – anche africani – furono adoperati per la coltivazione estensiva delle terre. Diverse sperimentazioni in questo senso furono avviate dalle Repubbliche di Venezia e Genova in alcune delle loro colonie in Terra Santa e a Creta. Fu in questi possedimenti che nacquero le prime piantagioni di canna da zucchero basate sullo sfruttamento della manodopera schiavile:

It is not the volume of the sugar trade but its precedent as an economic organization that is significant. The Italians had sugar plantations among other forms of colonial exploitation; slaves worked these plantations among other occupations [...]. From these beginnings, however, there emerged a definite institution – the sugar plantation with slave labor producing for an export market – that would be transported westward in its developed state (Solow, 1987, p. 713).

Furono proprio queste realtà a rappresentare una sorta di filo rosso che congiunse la schiavitù medievale con quella tipicamente capitalistica che si sarebbe affermata nelle regioni atlantiche in età moderna (Blackburn, 1997). Il modello genovese e veneziano fu adottato dai portoghesi nella colonizzazione di Madeira, una piccola isola al largo delle coste occidentali del continente africano. In questo possedimento si affermò quel sistema economico, fundamentalmente basato sul binomio zucchero-schiavi africani, che si sarebbe poi imposto nel Nuovo Mondo:

Madeira is the first place in which sugar-cane plantations were incorporated as part of an expanding national society. Also, in Madeira the exclusive use of slave labor on plantations is established, the pattern that then is to dominate the New World. In one sense Madeira might be considered the link between Mediterranean sugar production and plantation slavery and the system that was to dominate New World history and society into the nineteenth century. In another sense, however, Madeira may be thought of as marking the transition from the plantation system and slavery of the Middle Ages to the modern system that was the basis of what Curtin has referred to as the South Atlantic system (Greenfield, 1977, p. 537).

Di pari passo con il consolidamento del processo di colonizzazione atlantica, mutò la considerazione che gli europei avevano della manodopera schiavile africana. Quanto più l'apporto degli schiavi si faceva decisivo per accumulare risorse e guadagni, tanto più questi perdevano la loro dimensione umana. Da uomini divennero bestie e poi, con il passare del tempo, oggetti il cui valore era legato esclusivamente alla capacità di lavorare.

Questo processo di deumanizzazione iniziò in concomitanza con l'arrivo degli europei in Africa nel periodo delle grandi esplorazioni (Klein, 2010, p. 7) e si concluse nel giro di pochi decenni, vale a dire il tempo necessario ad avviare dei circuiti di tratta organici e capaci di sopperire, seppure in parte, alla domanda proveniente dalle colonie fondate nel Continente nero e oltreoceano. Già all'inizio del XVI secolo, nelle bolle delle navi negriere portoghesi, gli schiavi africani non erano più indicati come uomini ma come *peças* ("pezzi"), un termine che secondo Michał Tymowski (2013, p. 70) «became an expression of the dehumanisation of the human commodity».

Il graduale processo di mercificazione della forza-lavoro africana fu una delle caratteristiche più importanti dell'istituzione schiavista affermatasi nell'Atlantico. Le ragioni economiche – ossia la necessità di reperire forza-lavoro a basso costo – da sole non riuscirebbero, però, a spiegare la sua repentina evoluzione. Accanto alle esigenze di natura economica intervennero tutta

una serie di fattori – culturali, religiosi e antropologici – che contribuirono a rendere il fenomeno della tratta atlantica socialmente accettabile e giustificabile<sup>1</sup>. La posizione ufficiale della Chiesa – che attraverso diverse bolle papali<sup>2</sup> non solo legittimò la conquista dell’Africa ma avallò la riduzione in schiavitù delle popolazioni africane – ebbe sicuramente un peso rilevante in tal senso. Allo stesso modo, assai importante fu la diffusione di alcuni miti creati con il fine di far apparire gli africani come un popolo culturalmente inferiore, invisibile a Dio e pertanto meritevole della schiavitù perpetua<sup>3</sup>.

The curse of blackness did eventually become an accepted concept in Christian culture, just at that moment when, for historical reasons, we would expect it to have appeared really useful [...]. It did not play such a role until the nature of contacts between large numbers of African blacks and Christian whites required it (Kaplan, 1983, p. 171).

Il nero, e in particolare l’africano, venne sempre più frequentemente accostato alla barbarie, alla malvagità, al peccato e alla dannazione. La pelle nera, in definitiva, nel giro di pochi decenni divenne il simbolo o, per meglio dire, il marchio della schiavitù (Goldenberg, 2017).

La commistione tra le ragioni economiche e tutto questo apparato culturale a cui si è accennato portò alla creazione di un sistema socio-culturale condiviso tra tutti gli Stati che presero parte, in maniera più o meno significativa, alla colonizzazione del Nuovo Mondo e alla tratta atlantica. Fu

1. Alla metà del Quattrocento, quando vennero portati a Lisbona i primi carichi di schiavi provenienti dall’Africa, il trattamento loro riservato provocava disgusto tra coloro che assistevano allo sbarco. Nell’opera *Crónica dos feitos notáveis que se passaram na conquista de Guiné por mandado do Infante D. Henrique*, il cronachista Gomes Eanes de Zurara racconta proprio uno di questi episodi, soffermandosi sulla reazione indignata che gli astanti avevano dinanzi alla crudeltà dei negrieri portoghesi. Le proteste della folla pongono in risalto come l’istituzione della schiavitù nel Vecchio Continente fosse intesa in modo diametralmente differente rispetto a quella che stava emergendo nelle realtà atlantiche. Il comportamento brutale tenuto dai negrieri era considerato inopportuno, eccessivo, poiché rivolto verso individui che, seppur ridotti in schiavitù, erano comunque ritenuti uomini e donne (Saunders, 1982a; Viotti da Costa, 1985; Wolf, 1994, pp. 463-4; Thomas, 1999, p. 47; Tymowski, 2013; Patisso, 2019a).

2. Si pensi, ad esempio, alle bolle *Dum Diversas* o *Romanus Pontifex* promulgate proprio negli anni Cinquanta del XV secolo. Sull’incidenza delle due bolle papali sullo sviluppo dei primi circuiti della tratta si vedano, tra gli altri, Russell-Wood (1978) e Saunders (1982b).

3. Uno dei più influenti in questa prospettiva fu, senza dubbio, la “Maledizione di Cam”. Sulla fortuna di questo mito, nonché sull’incidenza dello stesso nella costruzione delle società schiaviste nate in epoca tardomedievale e moderna, si vedano, in particolare, Braude, Gaviano (2002) e Haynes (2007).



l'imposizione di tale sistema a coadiuvare il rapido sviluppo dell'economia di piantagione e del commercio degli schiavi africani<sup>4</sup>. Furono queste le fondamenta sulle quali si sarebbe eretta, tra XVII e XVIII secolo, l'"Europa negriera" (Deveau, 1997).

I.2

Un mondo di schiavi:  
la tratta come fenomeno globale nel XVIII secolo

Nel corso del XVII secolo andò via via consolidandosi quel sistema economico e culturale nato, come si è detto, tra la seconda metà del XV e la prima metà del XVI secolo.

La spartizione del Nuovo Mondo divenne un processo sempre più allargato (Reich, 2011; Witgen, 2012). A Spagna e Portogallo, protagoniste delle primissime fasi dello slancio coloniale, si aggiunsero, tra XVII e XVIII secolo, numerosi Stati intenzionati a fondare un proprio impero al di là dell'Atlantico (Zavala, 1961; Middleton, Lombard, 2011). Tali velleità imperiali, va precisato, non furono una prerogativa delle sole grandi potenze del Vecchio Continente. Il processo di colonizzazione delle Americhe non fu, vale a dire, una questione esclusivamente legata a Spagna, Portogallo, Inghilterra, Francia e Province Unite. Accanto a questi Stati, che senza dubbio ricoprirono un ruolo preminente, ne troviamo una miriade di altri che tentarono di emulare, con varia fortuna, il modello coloniale affermatosi nei grandi imperi. Questa volontà di emulazione condusse, ad esempio, la Danimarca, la Svezia (Naum, Monié Nordin, 2013; Weiss, 2016) e alcuni piccoli principati, quali il Brandeburgo (Scheuerer, 2012), a inserirsi nel processo di colonizzazione con l'obiettivo di prendere parte al remunerativo mercato che andava sviluppandosi nel Nuovo Mondo. Ognuna di queste entità statali, nei territori occupati e amministrati, tentò di avviare un sistema economico essenzialmente fondato sull'agricoltura estensiva e sullo sfruttamento della forza-lavoro africana. In sostanza, cercarono di replicare

4. «Plantation slaves were not all black at first, and black slaves were not plantation slaves at first – the black slaves of the Middle Ages were primarily in domestic service – but when colonization moved to the Atlantic, plantation slavery became black and blacks became plantation slaves [...]. By the fifteenth century, sugar plantations increasingly became not one form but the form of colonial exploitation in the Atlantic, and work on these plantations became not one occupation of slaves but the occupation, and slaves became not one form of labor for sugar production but the form» (Solow, 1987, p. 713).

l'economia di piantagione, con tutto ciò che questa comportava (Patisso, 2016; 2017b).

Il reperimento della manodopera schiavile, in grande quantità e al prezzo più conveniente possibile, divenne pertanto, tra XVII e XVIII secolo, una priorità – nonché una assai remunerativa fonte di guadagno – non solo per i grandi imperi ma per chiunque avesse interesse in attività più o meno legate al mondo coloniale. Il coinvolgimento di così tanti attori, per forza di cose, ebbe un impatto rilevante sulla crescita del volume della tratta.

Nel corso del XVII secolo, quando buona parte di questi esperimenti coloniali era ancora in fase larvale o in via di costruzione, all'incirca un milione e mezzo di schiavi africani furono deportati dal Continente nero al Nuovo Mondo<sup>5</sup>. Nel momento in cui i grandi imperi, e le piccole realtà a cui si è accennato, si consolidarono investendo nell'economia di piantagione e cercando di imbastire propri circuiti di tratta, si assistette a un aumento esponenziale degli schiavi deportati. Il XVIII è il secolo in cui tutto ciò venne a concretizzarsi. Il numero delle piantagioni cresceva di pari passo con la domanda di forza-lavoro. Nel solo XVIII secolo sarebbero stati più di sei milioni gli africani che, ridotti in schiavitù, avrebbero attraversato in catene l'oceano per essere impiegati nelle più disparate attività produttive nate nel Nuovo Mondo.

The third period, between 1701 and 1810, represented the maturation of the slave system in the Americas. During this time slavery became the principal form of labor organization in much of the Americas. This third phase witnessed the apogee of both the transatlantic slave trade and the system of American slavery. During this time entirely new societies were created throughout the tropical Americas. Altogether nearly six million Africans – amounting to nearly 60 percent of the entire transatlantic slave trade – arrived in American ports. Brazil continued to be the dominant recipient country, accounting for nearly two million Africans, or 31 percent, of the trade for the period. The British Caribbean plantations (mainly on Barbados and Jamaica) received almost a million and a half, accounting for 23 percent of the trade. The French Antilles (mainly Saint-Domingue on western Hispaniola, Martinique, and Guadeloupe) imported almost as many, accounting for 22 percent of the trade. The Spanish Caribbean (mainly Cuba) imported more than half a million, or 9.6 percent of the trade. The nearly equal number that went to the Dutch Caribbean accounted for nearly 8 percent of the trade, but most of those Africans were reexported to other areas of the New World. The British North American colonies imported slightly more than 300,000 Africans,

5. Il numero degli schiavi deportati nel corso dei vari secoli della tratta è desunto da Lovejoy (2012).

or slightly less than 6 percent of the trade; with the small Danish colonies of the Caribbean buying about 25,000 slaves, a rather minuscule proportion of all slaves sold in the Americas (Knight, 2011, pp. 147-8).

Nel corso del Settecento, in definitiva, gli schiavi divennero un business di portata globale. Ogni entità statale desiderava prendere parte a questo commercio. Ma la tratta non era un affare che coinvolgeva solo gli Stati<sup>6</sup>. Vista la floridità del mercato connesso allo schiavismo<sup>7</sup>, partecipare alla tratta era un modo per arricchirsi in maniera abbastanza semplice e, pertanto, attirava gli interessi di compagnie commerciali, azionisti e investitori di ogni sorta. Per via di ciò, anche tra le realtà che apparentemente non avevano alcuna connessione con il mondo coloniale e con l'economia di piantagione si potevano trovare istituzioni, organismi o privati cittadini che investivano nel commercio di esseri umani.

Un caso esemplificativo è quello della città di Zurigo che, dagli anni Venti del XVIII secolo fino all'inizio del XIX, impegnò una considerevole quantità di denaro in azioni della South Sea Company (compagnia inglese

6. Il fatto che il commercio degli schiavi fosse giudicato per certi versi dirimente per lo sviluppo dell'economia statale è ravvisabile nel modo in cui fu celebrata in Inghilterra la notizia riguardante l'acquisizione dell'*asiento* (la possibilità di importare schiavi nelle Indie spagnole) a seguito della pace di Utrecht (1713): «A torchlight procession through London greeted the news of the grant. Happy days had, it seemed, come again! The moment had been foreshadowed in Queen Anne's speech to Parliament of June 6, 1712: "I have insisted and obtained that the asiento or contract for furnishing the Spanish West Indies with negroes shall be made with us for thirty years". The occasion was a special triumph for London, with its hundred joint-stock companies, its stockjobbers, its two hundred coffee houses, its five thousand or so traders, with their handsome counting houses, its large foreign communities (Huguenots, Dutchmen, Germans, and Scotchmen), its eighteen newspapers, its unnumberable pamphleteers, its inventiveness, and its curious disposition to catch speculative fever» (Thomas, 1999, cap. XIII).

7. Robin Blackburn (1988, p. 3) riassume così l'impatto che il sistema della schiavitù atlantica ebbe sull'economia del Vecchio Continente nel XVIII secolo: «Around the year 1770 there were nearly two and a half million slaves toiling in the fields, mills, mines, workshops and households of the New World colonies. Slave labour supplied the most coveted and important items in Atlantic and European commerce: the sugar, coffee, cotton and cacao of the Caribbean; the tobacco, rice and indigo of North America; the gold and sugar of Portuguese and Spanish South America. These commodities comprised about a third of the value of European commerce, a figure inflated by regulations that obliged colonial products to be brought to the metropolis prior to their re-export to other destinations. Atlantic navigation and European settlement of the New World made the Americas Europe's most convenient and practical source of tropical and sub-tropical produce. The rate of growth of Atlantic trade in the eighteenth century had outstripped all other branches of European commerce and created fabulous fortunes».

impegnata nella tratta) e nell'acquisto di obbligazioni che servivano per finanziare il mercato degli schiavi e l'economia di piantagione sull'isola di Saint Thomas, all'epoca possesso coloniale della Danimarca (Brennard, Schubert, Zürcher, 2020).

In linea di massima, tutti erano interessati a commerciare schiavi, acquistandoli al minor prezzo per poi rivenderli con maggiore guadagno. L'implicazione di così tanti attori nel circuito della tratta rese, nel corso del XVIII secolo, la forza-lavoro africana un "bene" – così come i negrieri la consideravano – accessibile a una larga fascia di proprietari terrieri e possidenti.

### 1.3

#### Repressione e rivolta, codificazione e sommossa: l'exploit della tratta e il suo impatto nelle colonie

L'importazione massiccia di schiavi nelle colonie ebbe delle ripercussioni notevoli sia sulla demografia sia sull'amministrazione dei possedimenti ultramarini. Se dal punto di vista economico l'arrivo di masse di assoggettati coincise, generalmente, con un incremento sostanziale della produzione di beni coloniali – e di zucchero di canna, in particolare<sup>8</sup> –, il dover governare e controllare queste moltitudini rappresentò un dilemma politico di non facile risoluzione per le amministrazioni coloniali e metropolitane.

In buona parte delle colonie di sfruttamento europee, già nel XVII secolo, ma più marcatamente nel corso del XVIII secolo, cominciò a profilarsi un evidente squilibrio nella composizione della popolazione. In talune realtà schiaviste il numero degli schiavi africani superava anche di venti volte quello dei coloni bianchi e liberi. La costante crescita della popolazione schiavile comportò un sensibile peggioramento delle loro condizioni di vita: le razioni di cibo si facevano sempre più scarse; le baracche, in cui erano soliti riposare al termine dell'estenuante giornata lavorativa, divenivano sempre

8. «Towards the middle of the eighteenth century sugar overtook grain as the most valuable single commodity entering world trade. Around mid century total annual American exports were worth £7,5 million at wholesale prices in Europe; if the commerce in the increasingly sought-after byproducts – rum and molasses – is added, the total rises to £9 million, or nearly a fifth of European imports. The British and French Caribbean colonies supplied 70 per cent of all sugar entering the North Atlantic market in 1740, rising to 80 per cent by 1787; Brazil continued to be a significant supplier, [...]. The Americas as a whole supplied nearly all of Europe's sugar imports» (Blackburn, 1999, p. 401).

più affollate. Le difficoltà quotidiane rendevano ardua la sopravvivenza e ancor più dura la condizione di schiavitù, soprattutto di coloro che erano impiegati nelle grandi piantagioni e nelle miniere (Berlin, Morgan, 1993; Stinchcombe, 1994).

Come ha affermato Robin Blackburn (1988, p. 20), nel corso del XVIII secolo gli schiavi che venivano utilizzati nella coltivazione dei latifondi avevano un'aspettativa di vita non superiore ai dieci anni. In questo lasso di tempo raramente riuscivano a crearsi una famiglia e a riprodursi. Per mantenere alta la produzione era, dunque, necessario importare costantemente enormi quantità di schiavi. L'arrivo di nuova forza-lavoro diminuiva le risorse a disposizione di quella già stanziata nelle colonie. In tale contesto gli schiavi che morivano di fatica e di stenti venivano immediatamente sostituiti da altri. Vista la facilità con cui venivano reperiti, anche in virtù della globalità che aveva assunto il fenomeno della tratta, favorire la crescita naturale della popolazione schiavile divenne economicamente poco conveniente. Dare alla propria forza-lavoro le risorse per sopravvivere era più costoso che comprarne di nuova.

Tutto ciò premesso, è facile comprendere come il mantenimento dell'ordine pubblico, in situazioni come quelle descritte, fosse una questione abbastanza complessa per gli amministratori. Accadeva molto spesso che gli schiavi non accettassero supinamente la loro condizione, ma cercassero di mettere in atto pratiche e comportamenti che, in gergo specialistico, venivano definiti di resistenza alle pratiche schiaviste (Paquette, 1991; Katz, 1998; Craton, 2009). La ribellione era probabilmente il gesto di resistenza più temuto dai governi coloniali, ma, come avremo modo di vedere, non l'unico.

Come ha spiegato Herbert Aptheker (1943), autore di un pionieristico studio intitolato *American Negro Slave Revolts*, quello che si era venuto a creare nell'America coloniale del XVIII secolo era un modello di società particolarmente incline a suscitare sommosse schiavili. Le umiliazioni, lo sfruttamento, l'oppressione e le violenze che lo schiavo doveva sopportare nella quotidianità delle società schiaviste settecentesche fecero aumentare in maniera considerevole la frequenza di disordini e insurrezioni.

La rivolta schiavile divenne quasi endemica in alcune colonie nel corso del XVIII secolo. Proprio dove la realtà della schiavitù era più dura, complotti, congiure, disordini e sommosse erano all'ordine del giorno. Anche nel momento in cui tali eventi venivano repressi, lo spirito ribelle della manodopera schiavile africana continuava a resistere, come il fuoco sotto la cenere, creando un'atmosfera di guerriglia inestinguibile e incontrollabile.

La prima grande ondata di sommosse schiavili si ebbe nel corso degli

anni Trenta del XVIII secolo. Quasi tutte le colonie caraibiche – dove si trovavano le “isole dello zucchero”, meta di inusitate quantità di schiavi – furono sconvolte da ribellioni, più o meno estese e durature (Postma, 2008). Antigua, Saint John e la Giamaica fecero registrare numerosi tumulti (Gaspar, 1984; Stinchcombe, 1994; Santiago-Valles, 2005). In alcuni casi, gli schiavi riuscirono addirittura a rovesciare il governo coloniale, creando una sorta di nuovo regime di sfruttamento, per la verità non molto differente da quello al quale si erano ribellati. Questo accadde, ad esempio, a Saint John – possedimento coloniale danese – dove, nel 1733, a seguito di una grande rivolta fu instaurato un sistema schiavista nel quale gli assoggettati che erano riusciti a liberarsi continuarono a sfruttare chi non aveva preso parte all’insurrezione (Patisso, 2017a; Sebro, 2013). A questa prima ondata di rivolte ne seguirono molte altre in tutto il continente. Un afflato di ribellione che sarebbe culminato in un evento epocale, avvenuto proprio alla fine del XVIII secolo: la grande Rivoluzione di Haiti, la nascita di uno Stato retto da schiavi affrancati che segnò in maniera indelebile la storia del Nuovo Mondo, dando inizio a un lungo e travagliato processo di decolonizzazione (Tortosa, 2010; Ghachem, 2012; Popkin, 2020).

Gli schiavi, dunque, si ribellavano, lottavano, combattevano e uccidevano per poter riconquistare la propria libertà. Ma non era questo il loro unico modo di resistere alle pratiche schiaviste. La fuga dalle piantagioni – meglio conosciuta con il nome di marronaggio – era una delle pratiche di resistenza più diffuse e consentiva agli assoggettati di sottrarsi per periodi di tempo, più o meno lunghi, agli orrori della schiavitù (Price, 1996). Allontanandosi dalle proprietà padronali e dai centri abitati, gli schiavi si rifugiavano in grotte e foreste, cercando di sopravvivere con ciò che la natura metteva loro a disposizione. Non di rado, vagando alla ricerca di cibo e acqua, si imbattevano in altri fuggiaschi con i quali formavano delle vere e proprie bande armate in grado di mettere a ferro e fuoco la colonia. Quando tali drappelli di fuggitivi non riuscivano a reperire risorse a sufficienza, assaltavano le abitazioni padronali trucidando chiunque si trovasse al loro interno. Erano gesta talvolta dettate dalla fame e dalla disperazione, in altri casi vere e proprie rappresaglie compiute con l’intento di vendicare i torti e gli abusi subiti.

Le feroci razzie compiute dai fuggiaschi, nonché gli efferati omicidi commessi dagli schiavi in rivolta, contribuirono ad alimentare tutta quella tradizione di stereotipi razzisti che erano andati via via radicandosi nel corso del XVI e del XVII secolo. Nella mente degli schiavisti e dei negrieri settecenteschi gli africani non erano più solo barbari e infedeli guidati da

istinti animali ma cospiratori e assassini che meritavano la condizione della schiavitù per via di questa loro natura.

Il terrore generato dalla possibile insorgenza di congiure e sedizioni ordite dagli schiavi condizionò significativamente la vita politica ed economica di molti possedimenti ultramarini europei (Taylor, 1982; Sharples, 2020). Messi dinanzi a simili problematiche, che spesso instillavano nelle comunità padronali sentimenti di insicurezza e fragilità, gli organi deputati a gestire le colonie tentarono, nel corso del tempo, di trovare delle soluzioni che mirassero a perpetuare il sistema di sfruttamento costituito e conservassero, al di là di ogni destabilizzazione, lo status quo. La via prescelta al fine di perseguire tali obiettivi fu quasi sempre quella della repressione, del pedissequo controllo di qualsiasi aspetto della vita della manodopera schiavile africana.

Uno dei dispositivi governativi più utilizzati a questo scopo fu la codificazione schiavista, vale a dire la promulgazione di leggi esclusivamente dedicate al disciplinamento della schiavitù. Tali corpi legislativi, conosciuti anche col nome di Codici neri (Patisso, 2012, 2019b; Patisso, Carbone, 2020), furono pensati, redatti ed emanati con l'obiettivo di assicurare l'assoluta sottomissione – fisica, psicologica e culturale – della forza-lavoro e, al contempo, garantire l'incolumità della comunità bianca, ossia della classe padronale.

Tali codificazioni, adottate praticamente dalla maggior parte degli Stati che fondarono colonie di sfruttamento nel Nuovo Mondo, non sono un fenomeno tipicamente settecentesco. I primi esemplari risalgono agli anni Venti del XVI secolo, ossia agli esordi del processo di colonizzazione americana (Patisso, 2017b). Tuttavia, nel corso del XVIII secolo si assistette a una proliferazione di questi dispositivi. Le cause di questa diffusione sono da ricercare proprio nelle condizioni socio-demografiche di cui si è finora parlato. Quando si verificavano disordini e sedizioni, solitamente le amministrazioni coloniali emanavano un nuovo codice, con il quale riformavano o integravano le disposizioni già sancite in quelli precedenti. Accadde non raramente, inoltre, che proprio l'emanazione di provvedimenti legislativi particolarmente severi – disposti per evitare turbative dell'ordine pubblico – indisponesse gli schiavi a tal punto da provocare rivolte.

In generale, i Codici neri, come strumento giuridico pensato per regolamentare le società schiaviste nate oltreoceano, avevano una natura marcatamente sanzionatoria. Molti tra questi sono, infatti, un florilegio di reati e relative punizioni da comminare agli schiavi che trasgredivano la legge.

Proprio sulle punizioni che questi corpi legislativi prescrivevano è neces-



sario fare alcune considerazioni. Il fatto di disporre castighi che prevedessero un esorbitante numero di frustate, amputazioni, mutilazioni, evirazioni, marcature a fuoco e condanne a morte anche per infrazioni di lieve entità evidenzia come l'uso della violenza, del bastone e della frusta fosse considerato l'unico modo per frenare la loro natura ritenuta oltremodo malvagia.

Altro elemento sul quale riflettere è quanto concretamente l'esecuzione di tali punizioni abbia contribuito a cristallizzare, nel pensiero degli schiavisti, l'idea che gli africani appartenessero effettivamente a una "razza inferiore". Molti tra questi castighi erano vietati dai vari ordinamenti giuridici europei ed erano legalizzati solo nei confronti degli schiavi africani. Questa differenziazione di trattamento, parte del sistema fortemente oppressivo e alienante contemplato nella codificazione schiavista, ha contribuito probabilmente a costruire l'idea che i neri – divenuti cittadini, in epoca postcoloniale – dovessero avere una legislazione a sé stante. Un pensiero che, come noto, sarebbe sopravvissuto ben oltre la formale abolizione dell'istituzione schiavista.

#### I.4

### Rivoluzioni e abolizione: la schiavitù come questione sospesa

Il XVIII secolo fu, come si è visto, il periodo in cui la tratta e la schiavitù atlantica raggiunsero il loro apogeo. Ma fu anche il secolo in cui cominciò a farsi largo una corrente di pensiero, quella abolizionista, che riteneva lo schiavismo una pratica inumana, antieconomica e fundamentalmente contraria alla legge di natura (Jennings, 2000; Dorigny, 2003; Davis, 2006; Drescher, 2009; Suzuki, 2019).

Diversi tra i più illustri figli dell'età dei lumi, quali Montesquieu, Adam Smith, Adam Ferguson, Jean-Jacques Rousseau, Guillaume Thomas François abbé Raynal, avevano molte volte sostenuto, anche in alcune delle loro opere più conosciute, la necessità di porre fine alla schiavitù per compiere un passo in avanti nel processo di civilizzazione del sistema culturale occidentale.

La condanna morale nonché la dimostrazione – teorizzata da Smith – della sua scarsa efficienza in termini economici, tuttavia, non furono sufficienti a decretare il tramonto dell'istituzione schiavista come fenomeno globale. Vi fu necessità di un lungo e travagliato processo politico e sociale che vide le posizioni abolizioniste e pro-schiaviste scontrarsi in dibattiti accesi che coinvolsero praticamente ogni ambito e aspetto della



società: dall'economia nazionale e imperiale alla religione, dalla morale all'etica, dalla questione dei diritti alla ragion di Stato.

Tale scontro, almeno nel corso del XVIII secolo, non vide alcun vincitore. Troppo forti, con ogni probabilità, erano gli interessi economici in gioco per procedere a una repentina abolizione della tratta e della schiavitù. Allo stesso tempo, troppo poco radicato a livello sociale era il pensiero abolizionista, dopo secoli in cui la tratta degli schiavi e l'economia di piantagione avevano rappresentato delle inesauribili fonti di arricchimento per il Vecchio e per il Nuovo Mondo.

Questa lotta, questo contrasto lo si ritrova in alcuni degli eventi più rappresentativi della storia del Settecento, la Rivoluzione americana e quella francese (Davis, 1999; Girard, 2005). Scaturite dall'affermazione del pensiero illuminista e fondate sugli ideali di uguaglianza, solidarietà e fratellanza, entrambe le rivoluzioni lasciarono in sospeso molte delle questioni riguardanti la schiavitù e la sua abolizione.

Per ciò che concerne la Rivoluzione americana, l'atteggiamento verso la schiavitù tenuto da alcuni dei padri fondatori degli Stati Uniti non fu sempre chiaramente interpretabile (Furstenberg, 2011). Alla base di questa ambiguità vi era proprio la difficile risoluzione di quel dibattito a cui in precedenza si faceva riferimento. James Walvin (1983, p. 137), a proposito di questo dualismo, ha scritto:

When the USA emerged from its colonial status to Britain in 1776 there were very few people on either side of the Atlantic who openly spoke out against slavery and the slave trade. Within the new USA, however, there was an obvious and unavoidable paradox, for those self-evident truths "that all men are created equal" and were endowed "by their Creator with certain unalienable Rights", notably "Life, Liberty and the Pursuit of Happiness" did not apply to the slaves. The democratic revolution set in train by the Americans and, after upheavals in France, later to spread the ideals of modern democracy throughout the western world, hinged upon the 'rights of man'. Those rights, when argued in fundamental terms, were clearly indivisible and were applicable to all, irrespective of rank, age, sex or race. [...] Thus the age of democratic revolution planted the ideal of universal rights but in the USA where those rights had their practical genesis, they were soon brushed aside by the transformation in cotton production and the consequent demand for cheap slave labour. In the USA idealism rapidly succumbed to the onslaught of a contrary economic need.

Seppure tra i padri fondatori degli Stati Uniti si trovassero dei convinti sostenitori dell'abolizione, vi erano delle ragioni economiche che, di fatto, rendevano impossibile decretarla. Negli Stati del Sud l'apporto della

manodopera schiavile era cruciale per mantenere alta la produttività delle piantagioni (Staughton, Waldstreicher, 2011; Shields, 2015). Liberare gli schiavi avrebbe potuto provocare una profonda spaccatura nella neonata confederazione. Questo è uno dei motivi per i quali la parola “schiavo” non compare nel documento che, per eccellenza, simboleggia la nascita degli Stati Uniti, ovvero la *Dichiarazione di indipendenza* (Finkelman, 2014; Berlin, 2015).

Thomas Jefferson, uno dei più rappresentativi intellettuali della Rivoluzione americana, nelle sue note sui dibattiti inerenti alla redazione della *Dichiarazione* spiega che, almeno inizialmente, una formale condanna dell’istituzione schiavista era contenuta nel documento, ma venne cancellata su richiesta di alcuni Stati del Sud:

The pusillanimous idea that we had friends in England worth keeping terms with, still haunted the minds of many. For this reason those passages which conveyed censure on the people of England were struck out, lest they should give them offense. The clause too, reprobating the enslaving the inhabitants of Africa, was struck out in compliance to South Carolina and Georgia, who had never attempted to restrain the importation of slaves, and who on the contrary still wished to continue it (Curtis, Clayton, 2001, vol. I, p. 57).

La questione politica inerente all’abolizione della schiavitù sarebbe rimasta aperta negli Stati Uniti per quasi un secolo, chiudendosi, quantomeno formalmente, alla fine della Guerra di Secessione.

Analogamente poco chiaro, almeno inizialmente, fu l’atteggiamento di una parte dei rivoluzionari francesi e della Costituente in merito all’affrancamento degli assoggettati nelle colonie. Le parole usate da Geggus (1989, pp. 1291, 1296) per descrivere la situazione in Francia all’indomani della Rivoluzione riassumono bene come la questione della schiavitù e dell’uguaglianza tra bianchi e neri rappresentassero, per certi versi, un pericolo mortale per il neonato governo:

French themselves preferred at the time to avoid the embarrassing problems posed by the colonies. Colonial autonomy, racial equality, abolition of the slave trade, and slave emancipation were grave threats to French prosperity, threats that the Declaration of the Rights of Man appeared rashly to promote. [...] The slave trade and slavery became taboo subjects that the Constituent and Legislative assemblies simply refused to discuss. The demand for reform proved far weaker than even the cahiers had suggested. In May 1791, the Assembly passed a constitutional decree that explicitly guaranteed the slave regime against metropolitan interference.

L'Assemblea scaricò sulle amministrazioni d'oltremare la responsabilità di una decisione finale sull'abolizione. Le colonie rappresentavano un introito troppo importante per la Francia. Tra queste vi era Haiti, che all'epoca dei fatti era probabilmente la più ricca e produttiva colonia schiavista dei Caraibi (Stinchcombe, 1995). Il sostanziale disinteresse della Costituente verso la risoluzione della questione riguardante l'abolizione della schiavitù contribuì a esacerbare il malcontento già presente nella realtà haitiana, ormai pervasa dagli ideali della Rivoluzione. Il 24 agosto 1791, pochi mesi dopo il decreto costituzionale del maggio 1791, una grande rivolta schiavile scoppiò nei pressi di Cap-Français (oggi Cap-Haïtien), dando inizio alla Rivoluzione di Haiti.

Dinanzi agli eventi, per certi versi drammatici, occorsi nella parte dell'isola dominata dai francesi, il governo rivoluzionario prese probabilmente coscienza che il tema delle colonie e della schiavitù non poteva più essere messo in secondo piano. Si diede così inizio a una serie di negoziazioni che portarono al famoso decreto del 16 piovoso 1794, con il quale l'istituzione schiavista fu abolita in tutti i territori francesi.

Sulle reali motivazioni che condussero la Francia rivoluzionaria ad avallare l'abolizione la storiografia non è comunque concorde. Secondo alcuni studiosi, questo gesto fu dettato da una reale volontà di garantire l'uguaglianza tra i cittadini, seguendo i principi contenuti nella celeberrima *Dichiarazione* del 1789. Secondo altri, esso è da interpretarsi come un ultimo, disperato, tentativo di ricondurre i rivoltosi haitiani sotto l'egida francese e utilizzare le milizie nere per difendere la colonia da eventuali assalti portati da inglesi e portoghesi, i quali, scorgendo le difficoltà della Francia continentale, stavano già predisponendo dei piani per occupare l'isola (Quinney, 1970; Hunt, 2010; Popkin, 2010, 2020).

Qualunque sia stata l'intenzione del governo rivoluzionario, l'abolizione della schiavitù nei territori francesi fu comunque una parentesi di breve durata. In seguito al colpo di Stato del 18 brumaio, Napoleone si mostrò fin da subito deciso non solo a ripristinare l'istituzione schiavista ma a riprendere il controllo di Haiti (Lentz, Branda, Lheureux-Prevot, 2006; Niort, Richard, 2009). Il generale, futuro primo console e imperatore, non poteva però immaginare quanto complesso sarebbe stato provare a sottomettere i "giacobini neri", come James (2015) ha ribattezzato i rivoluzionari haitiani in una sua celebre opera. Mai si sarebbe aspettato che la sete di libertà degli schiavi in rivolta lo avrebbe costretto a subire una delle più cocenti sconfitte militari della sua storia, ben più pesante, in termini di vite umane, della battaglia di Waterloo che, come noto, avrebbe posto fine al suo impero (Blackburn, 2006; Girard, 2005, 2011).

## Bibliografia

- APTHECKER H. (1943), *American Negro Slave Revolts*, Columbia University Press, New York.
- BERLIN I. (2015), *The Long Emancipation: The Demise of Slavery in the United States*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- BERLIN I., MORGAN P. D. (eds.) (1993), *Cultivation and Culture: Labor and the Shaping of Slave Life in the Americas*, University Press of Virginia, Charlottesville.
- BLACKBURN R. (1988), *The Overthrow of Colonial Slavery, 1776-1848*, Verso, London-New York.
- ID. (1997), *The Old World Background to European Colonial Slavery*, in "The William and Mary Quarterly", 54, 1, pp. 65-102.
- ID. (1999), *The Making of New World Slavery: From the Baroque to the Modern, 1492-1800*, Verso, London.
- ID. (2006), *Haiti, Slavery, and the Age of the Democratic Revolution*, in "The William and Mary Quarterly", 63, 4, pp. 643-74.
- BRAUDE B., GAVIANO M.-P. (2002), *Cham et Noé Race, esclavage et exégèse entre islam, judaïsme et christianisme*, in "Annales. Histoire, Sciences Sociales", 57, 1, pp. 93-125.
- BRENGARD M., SCHUBERT F., ZÜRCHER L. (2020), *Die Beteiligung der Stadt Zürich sowie der Zürcherinnen und Zürcher an Sklaverei und Sklavenhandel vom 17. bis ins 19. Jahrhundert: Bericht zu Handen des Präsidialdepartements der Stadt Zürich*, Universität Zürich, Zürich.
- BUSH M. L. (ed.) (1996), *Serfdom and Slavery: Studies in Legal Bondage*, Longman, London-New York.
- CRATON M. (2009), *Testing the Chains: Resistance to Slavery in the British West Indies*, Cornell University Press, Ithaca (NY).
- CURTIS G. T., CLAYTON J. C. (2001), *Constitutional History of the United States, from Their Declaration of Independence to the Close of Their Civil War*, 2 voll., Lawbook Exchange, Union (NJ).
- DAVIS D. B. (1999), *The Problem of Slavery in the Age of Revolution, 1770-1823*, Oxford University Press, New York.
- ID. (2006), *Inhuman Bondage: The Rise and Fall of Slavery in the New World*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- DEVEAU J.-M. (1997), *L'Europe négrière au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in "Diogène", 179, pp. 43-65.
- DORIGNY M. (ed.) (2003), *The Abolitions of Slavery: From Léger Félicité Sonthonax to Victor Schoelcher, 1793, 1794, 1848*, UNESCO, Paris.
- DRESCHER S. (2009), *Abolition: A History of Slavery and Antislavery*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ELTIS D. et al. (2004), *Slavery in the Development of the Americas*, Cambridge University Press, Cambridge.

- FINKELMAN P. (2014), *Slavery and the Founders: Race and Liberty in the Age of Jefferson*, M. E. Sharpe Inc., Armonk (NY).
- FINLEY M.I. (1980), *Ancient Slavery and Modern Ideology*, Viking Press, New York.
- FURSTENBERG F. (2011), *Atlantic Slavery, Atlantic Freedom: George Washington, Slavery, and Transatlantic Abolitionist Networks*, in "The William and Mary Quarterly", 68, 2, pp. 247-86.
- GASPAR D. B. (1984), 'To Bring Their Offending Slaves to Justice': *Compensation and Slave Resistance in Antigua 1669-1763*, in "Caribbean Quarterly", 30, 3-4, pp. 45-59.
- GEGGUS D. (1989), *Racial Equality, Slavery, and Colonial Secession during the Constituent Assembly*, in "The American Historical Review", 94, 5, pp. 1290-308.
- GHACHEM M. W. (2012), *The Old Regime and the Haitian Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GIRARD P. R. (2005), *Liberté, Égalité, Esclavage: French Revolutionary Ideals and the Failure of the Leclerc Expedition to Saint-Domingue*, in "French Colonial History", 6, 1, pp. 55-77.
- ID. (2011), *The Slaves Who Defeated Napoleon: Toussaint Louverture and the Haitian War of Independence, 1801-1804*, University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- GOLDENBERG D. M. (2017), *Black and Slave: The Origins and History of the Curse of Ham*, De Gruyter, Berlin-Boston.
- GREENFIELD S. M. (1977), *Madeira and the Beginnings of New World Sugar Cane Cultivation and Plantation Slavery: A Study in Institution Building*, in "Annals of the New York Academy of Sciences", 292, 1, pp. 536-52.
- HAYNES S. R. (2007), *Noah's Curse: The Biblical Justification of American Slavery*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- HENNING J. (2004), *Slavery or Freedom? The Causes of Early Medieval Europe's Economic Advancement: Slavery or Freedom?*, in "Early Medieval Europe", 12, 3, pp. 269-77.
- HUNT L. (2010), *The French Revolution in Global Context*, in D. Armitage, S. Subrahmanyam (eds.), *The Age of Revolutions in Global Context, c. 1760-1840*, Macmillan, London, pp. 20-36.
- JAMES C. L. R. (2015), *I giacobini neri: la prima rivolta contro l'uomo bianco*, DeriveApprodi, Roma.
- JENNINGS L. C. (2000), *French Anti-Slavery: The Movement for the Abolition of Slavery in France, 1802-1848*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- JOSHEL S. R. (2010), *Slavery in the Roman World*, Cambridge University Press, New York.
- KAPLAN P. (1983), *Ruler, Saint and Servant: Blacks in European Art to 1520.*, PhD Thesis, Boston University, Boston.
- KATZ L. W. (1998), *Breaking the Chains: African American Slave Resistance*, Aladin, New York.

- KLEIN H. S. (2010), *The Atlantic Slave Trade*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- KNIGHT F. W. (2011), *Slavery in the Americas*, in T. H. Holloway (ed.), *A Companion to Latin American History*, Wiley-Blackwell, Oxford, pp. 146-61.
- LENTZ T., BRANDA P., LHEUREUX-PRÉVOT C. (2006), *Napoléon, l'esclavage et les colonies*, Le Grand Livre du mois, Paris.
- LOVEJOY P. E. (2012), *Transformations in Slavery: A History of Slavery in Africa*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MIDDLETON R., LOMBARD A. S. (2011), *Colonial America: A History to 1763*, Wiley-Blackwell, Chichester-Malden.
- MORGAN P. D. (2005), *Origins of American Slavery*, in "OAH Magazine of History", 19, 4, pp. 51-6.
- NAUM M., MONIÉ NORDIN J. (eds.) (2013), *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity: Small Time Agents in a Global Arena*, Springer, New York.
- NIORT J.-F., RICHARD J. (2009), *A propos de la découverte de l'arrêté consulaire du 16 juillet 1802 et du rétablissement de l'ancien ordre colonial (spécialement de l'esclavage) à la Guadeloupe*, in "Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe", 152, pp. 31-59.
- PAQUETTE R. L. (1991), *Slave Resistance and Social History*, in "Journal of Social History", 24, 3, pp. 681-5.
- PATISSO G. (2012), *Dall'asiento ai codes noirs: i tentativi di normativizzazione della schiavitù (sec. XV-XVIII)*, in "Eunomia. Rivista semestrale di Storia e Politica Internazionali", 1, pp. 65-84.
- ID. (2016), *Gli svedesi a Saint-Barthélemy tra economia schiavista e Codice nero von Rosenstein (sec. XVIII-XIX)*, in "Studi storici", 2, pp. 361-88.
- ID. (2017a), *Gli schiavi della Croce bianca. Colonizzazione, legislazione repressiva e rivolte nelle Indie Occidentali danesi (1663-1733)*, in "Studi storici", 2, pp. 369-400.
- ID. (2017b), *Schiavitù nera e legislazione schiavista nella prima fase di colonizzazione di la Española: la provisión del viceré Diego Colombo (6 gennaio 1522)*, in "Mediterrán Tanulmányok. Études sur la région méditerranéenne", 26, pp. 5-25.
- ID. (2019a), *Dal Codice afonsino al Codice filippino. Schiavismo e società nel mondo lusitano tra XV e XVII secolo*, in "Itinerari di ricerca storica", 33, 1, pp. 143-56.
- ID. (2019b), *Codici neri. La legislazione schiavista nelle colonie d'oltremare (secoli XVI-XVIII)*, Carocci, Roma.
- PATISSO G., CARBONE F. (2020), *Slavery and Slave Codes in Overseas Empires*, in J. Reeves (ed.), *Modern Slavery and Human Trafficking*, IntechOpen, doi: 10.5772/intechopen.91411.
- PATTERSON O. (1982), *Slavery and Social Death: A Comparative Study*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- ID. (1996), *Freedom. Vol. 1: Freedom in the Making of Western Culture*, Basic Books, New York.



- PHILLIPS W. D. (1985), *Slavery from Roman Times to the Early Transatlantic Trade*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- ID. (2017), *Slavery in Late Medieval Europe*, in D. A. Pargas, F. Roşu (eds.) *Critical Readings on Global Slavery*, Brill, Leiden, pp. 665-98.
- POPKIN J. D. (2010), *You Are All Free: The Haitian Revolution and the Abolition of Slavery*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ID. (2020), *Haiti: storia di una rivoluzione*, Einaudi, Torino.
- POSTMA J. (2008), *Slave Revolts*, Greenwood Press, Westport (CT).
- PRICE R. (ed.) (1996), *Maroon Societies: Rebel Slave Communities in the Americas*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore (MD).
- QUINNEY V. (1970), *Decisions on Slavery, the Slave-Trade and Civil Rights for Negroes in the Early French Revolution*, in "The Journal of Negro History", 55, 2, pp. 117-30.
- REICH J. R. (2011), *Colonial America*, Prentice Hall, Upper Saddle River (NJ).
- RUSSELL-WOOD A. J. R. (1978), *Iberian Expansion and the Issue of Black Slavery: Changing Portuguese Attitudes, 1440-1770*, in "The American Historical Review", 83, 1, pp. 16-42.
- SANTIAGO-VALLES K. (2005), *World-Historical Ties among 'Spontaneous' Slave Rebellions in the Atlantic*, in "Review (Fernand Braudel Center)", 28, 1, pp. 51-83.
- SAUNDERS A. C. DE C. M. (1982a), *A Social History of Black Slaves and Freedmen in Portugal, 1441-1555*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- ID. (1982b), *The Depiction of Trade as War as a Reflection of Portuguese Ideology and Diplomatic Strategy in West Africa, 1441-1556*, in "Canadian Journal of History", 17, 2, pp. 219-34.
- SCHEUERER G. (2012), *The Brandenburg Triangle*, in J. G. Backhaus (ed.), *The Liberation of the Serfs*, Springer, New York, pp. 7-14.
- SEBRO L. (2013), *The 1733 Slave Revolt on the Island of St. John: Continuity and Change from Africa to the Americas*, in M. Naum, J. M. Nordin (eds.), *Scandinavian Colonialism and the Rise of Modernity*, Springer, New York, pp. 261-74.
- SHARPLES J. T. (2020), *The World That Fear Made: Slave Revolts and Conspiracy Scares in Early America*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- SHIELDS J. N. (2015), *Freedom in a Slave Society: Stories from the Antebellum South*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SOLOW B. L. (1987), *Capitalism and Slavery in the Exceedingly Long Run*, in "Journal of Interdisciplinary History", 17, 4, pp. 711-37.
- STAUGHTON L., WALDSTREICHER D. (2011), *Free Trade, Sovereignty, and Slavery: Toward an Economic Interpretation of American Independence*, in "The William and Mary Quarterly", 68, 4, pp. 597-630.
- STINCHCOMBE A. L. (1994), *Freedom and Oppression of Slaves in the Eighteenth-Century Caribbean*, in "American Sociological Review", 59, 6, pp. 911-29.
- ID. (1995), *Sugar Island Slavery in the Age of Enlightenment: The Political Economy of the Caribbean World*, Princeton University Press, Princeton (NJ).

- SUZUKI H. (2019), *Abolitions as a Global Experience*, NUS Press, Baltimore (MD).
- TAYLOR C. (1982), *Planter Comment upon Slave Revolts in 18<sup>th</sup> Century Jamaica*, in "Slavery & Abolition", 3, 3, pp. 243-53.
- THOMAS H. (1999), *The Slave Trade: The Story of the Atlantic Slave Trade: 1440-1870*, Simon & Schuster, New York.
- TORTOSA A. J. P. (2010), *Negro sobre blanco: la influencia de los sucesos de Haití y la propaganda abolicionista en las revueltas de esclavos del Caribe hispano en 1812*, in A. Ramos Santana, A. Romero Ferrer (eds.) *Liberty, liberté, libertad. El mundo hispánico en la era de las revoluciones*, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, Cádiz, pp. 167-82.
- TYMOWSKI M. (2013), *The Cultural-Psychological Aspects of the Presence of African Slaves in Portugal in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, in "Acta Poloniae Historica", 107, pp. 45-82.
- VERHULST A. (1991), *The Decline of Slavery and the Economic Expansion of the Early Middle Ages*, in "Past and Present", 133, 1, pp. 195-203.
- VIOTTI DA COSTA E. (1985), *The Portuguese-African Slave Trade: A Lesson in Colonialism*, in "Latin American Perspectives", 12, 1, pp. 41-61.
- WALVIN J. (1983), *Slavery and the Slave Trade: A Short Illustrated History*, University Press of Mississippi, Jackson.
- WEISS H. (2016), *Slave Trade, Slave Plantations and Danish Colonialism*, in Id. (ed.), *Ports of Globalisation, Places of Creolisation*, Brill, Leiden, pp. 101-39.
- WITGEN M. (2012), *Rethinking Colonial History as Continental History*, in "The William and Mary Quarterly", 69, 3, pp. 527-30.
- WOLF K. (1994), *The 'Moors' of West Africa and the Beginnings of the Portuguese Slave Trade*, in "Journal of Medieval & Renaissance Studies", 24, 3, pp. 449-69.
- ZAVALA S. (1961), *A General View of the Colonial History of the New World*, in "The American Historical Review", 66, 4, pp. 913-29.



# Da schiavi sulle galere a cortigiani di basso servizio. “Giovani di barbare nazioni” nella Toscana medicea

di *Cinzia Maria Sicca\**

## 2.1

### Schiavi in catene

A partire dal 1634, chi arrivava in Toscana dal mare nel porto di Livorno – il primo e più importante accesso al granducato – era accolto da un imponente monumento in marmo, diaspro e bronzo raffigurante il granduca Ferdinando I in piedi su un «manto reale barbaresco disteso come per strato, il regio turbante, la scimitarra, l’arco, il turcasso, le frecce ec.»<sup>1</sup> (FIG. 2.1).

Lo sguardo rivolto verso l’orizzonte, Ferdinando I indossa un’armatura su cui è vistosamente incisa la croce dell’Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano, impugna il bastone del comando e domina sul mare e su quattro schiavi in bronzo posti agli angoli dell’alto piedistallo, annunciando così il ruolo dei Medici e della Toscana quali strenui difensori del Mediterraneo contro le razzie dell’Impero ottomano.

Per tutto il Seicento e buona parte del Settecento il monumento fu percepito dai viaggiatori, particolarmente britannici che con la città avevano uno stretto rapporto in virtù della presenza della British Factory<sup>2</sup>, come un «very noble Ornament» (Wright, 1730, p. 374) in cui erano rappresentati prigionieri turchi catturati nel corso delle campagne mili-

\* Cinzia Maria Sicca, professore ordinario all’Università di Pisa, è stata Research Fellow a Downing College, Cambridge; si è occupata dei rapporti artistici e culturali tra l’Italia, l’Inghilterra e la Francia tra Cinquecento e Settecento.

1. I trofei di bronzo, ordinati da Ferdinando II e messi in opera da Ferdinando Tacca nei primi giorni del marzo 1638, furono rimossi e fusi dall’armata napoleonica nel 1799; cfr. P. Mariano Santelli, *Stato Antico, e Moderno ovvero origine di Livorno in Toscana...*, sec. XVIII, Ms., Centro di Documentazione di Villa Maria, Livorno, Fondo Bastogi, n. 85, vol. IV, pp. 358-9. Sulla complessa storia del monumento si veda Dalli Regoli (1991); Schmidt (1998); Carpita (2007); Falletti (2007); Brook (2008); Ostrow (2015); Rosen (2015).

2. Nell’estesa bibliografia si vedano almeno Pagano De Divitiis (1990); D’Angelo (2000; 2004).

tari della flotta stefaniana contro ottomani e barbareschi, e poi impiegati come marinai da remo sulle galere dell'Ordine. Alla descrizione del monumento si accompagna, nella letteratura periegetica, una descrizione delle condizioni di vita di questi *Galley-slaves* i quali, a differenza dei forzati a Genova e a Marsiglia, una volta a terra vivevano nel cosiddetto Bagno. Costruito nel 1598 per volontà di Ferdinando I, il Bagno era apprezzato da tutti gli stranieri, che ne lodavano la distribuzione interna, la pulizia delle celle, l'ospedale e i luoghi di culto: una cappella per gli schiavi cristiani e una moschea per i turchi<sup>3</sup>. Alexander Drummond, che visitò Livorno nel 1744, rilevava che in questo edificio trapelava una sorta di «barbarous humanity in the founder; though indeed it deserves a gentler epithet; for that slavery is the real effect of necessity» (Drummond, 1754, pp. 36-7)<sup>4</sup>. Ridurre in schiavitù gli ottomani e i barbareschi era, per il futuro console britannico di Aleppo, una necessità derivata da considerazioni politiche, economiche e religiose, precisamente il messaggio che i granduchi intendevano comunicare<sup>5</sup>.

Solo Edward Wright, che viaggiò tra il 1720 e il 1722 al seguito del nobile George Parker, introdusse un importante distinguo, riconoscendo che il più giovane tra i quattro schiavi in catene rappresentati ai piedi del monumento «is manifestly intended for a Negro»<sup>6</sup>. Questa osservazione,

3. «The Galley-Slaves at Leghorn seem to fare better than those at Marseilles, Genoa, &c. They are not confin'd to sleep anights upon their Benches, but have Lodgings on shore, such as they are, in a Place they call the Bagno: They are exceedingly close, and must certainly be noisome in the hot Weather: The Beds lie as on shelves, one over another (with only room enough left between the Shelves, for them to creep into the Beds) as the Bodies do in the Catacombs. There are Hospitals for the Sick; one for the Christians, another for the Turks; the former has an Altar at the further end, where I saw the Priest officiating, and Beds ranged all along on each side» (Wright, 1730, pp. 374-5).

4. Alexander Drummond (1698-1769) era un membro della Levant Company e dal 1754 al 1756 fu console ad Aleppo. Viaggiò attraverso la Germania, l'Austria e l'Italia nel corso del 1744 prima di diventare, nel 1747, viceconsole britannico ad Alessandretta; cfr. Ingamells (1997, p. 314); van den Boogert (2007).

5. Wright (1730, p. 374).

6. Wright affronta anche il problema dell'iconografia delle quattro figure, senza esprimere una personale opinione ma limitandosi a riferire che alcuni «imagine the four Slaves to represent four several parts of the *Turkish Dominions*» (*ibid.*). Non si avventurò, invece, nell'identificazione degli schiavi in cui si era esercitato Balducci (1846, vol. IV, pp. 85-6), preoccupato di dimostrare l'impegno di Tacca nello studio dal vero. La questione dell'identità di almeno due dei quattro schiavi, Ali e Morgiano, è ampiamente discussa da Rosen (2015, pp. 46-51) e da Ostrow (2015, pp. 152-60), quest'ultimo con importanti nuovi elementi documentari. Un aspetto su cui i numerosi autori non si sono soffermati riguarda la tipologia di ciurma raffigurata da Tacca: nei quattro personaggi si riconoscono due

per quanto non sostenuta da ulteriori considerazioni etico-politiche, non era di natura meramente iconografica ma presupponeva un discernimento razziale derivato dall'esperienza di diversi contesti di schiavitù, nello specifico di quella tratta atlantica degli schiavi africani in cui gli inglesi furono coinvolti a partire dal 1663, anno in cui la Royal African Company ottenne un nuovo statuto che ne legittimava il commercio di schiavi (Pettigrew, 2014). Né Wright poteva essere ignaro del dibattito sulla tratta atlantica che tra il 1690 e il 1714 aveva occupato ben sedici sessioni parlamentari, contrapponendo i sostenitori del monopolio della compagnia ai fautori di un libero commercio di schiavi, deregolamentato come quello del tabacco e della canna da zucchero. Questi dibattiti, sostenuti dalla pubblicazione di una pletera di libelli, contribuirono a mercificare gli schiavi africani ritenuti prodotti indispensabili al successo dell'impero britannico. Tuttavia, molti decenni prima dell'affermazione in Inghilterra del movimento abolizionista, iniziò anche a delinarsi una critica morale dello schiavismo che forse Wright timidamente riflette: nel 1709 fu infatti pubblicata l'anonima *Letter from a Merchant at Jamaica* che si prefiggeva di dimostrare l'iniquità di tale commercio e sosteneva che la tratta contravveniva al diritto di natura (Id., 2007).

Sorprende, però, che né Wright né altri viaggiatori britannici a Livorno abbiano mai discusso un'opera eretta nel 1715, e che costituisce l'esatto contraltare all'aggressivo messaggio politico del monumento sulla darsena. Mi riferisco al gruppo scultoreo a tutto tondo *L'Angelo libera due schiavi*, progettato da Giovanni Baratta (1670-1747) per l'altare maggiore della chiesa di San Ferdinando Re (FIG. 2.2). Costruita tra il 1708 e il 1716 nel nuovo quartiere della "Venezia" fatto fortificare dal Gran Principe Ferdinando, la chiesa fu intitolata a san Ferdinando re di Castiglia, omonimo del Gran Principe (Spinelli, 2003). La nuova fabbrica era retta dall'ordine dei Trinitari, la cui prima rappresentanza era approdata a Livorno dopo l'arrivo, nel 1653, di Francesco di San Lorenzo, un religioso appartenente al convento trinitario romano di San Dionigi. Insieme ai Mercedari, i Trinitari erano uno dei due ordini religiosi preposti sin dal medioevo alla liberazione dei *captivi* ovvero dei cristiani detenuti in terra islamica; la loro azione era sostenuta da confraternite del riscatto disseminate in diversi centri della To-

buonevoglie che «si distinguono da gl'altri per i mostacchi non rasi, che portano per segno, essendo nel resto rasi, come gli altri» (Pantera, 1614, libro I, cap. XIII, p. 131), e due schiavi che «si conoscono da gl'altri per la ciocca di capelli, che portano nella sommità della testa, essendo nel resto tutti rasi» (*ibid.*). Pantera specificava che «gli schiavi sono quei Turchi che si pigliano, ò si comprano, & sono di tre sorti, cioè Mori, Turchi, & Negri» (ivi, p. 130).

scana, ciascuna in grado di raccogliere continuativamente somme di denaro (Maconi, 1877; Lenci, 2009a, 2009b).

Della costruzione dell'altare – di fatto sostitutivo di un monumento funebre proibito dalle disposizioni sinodali posttridentine del 1592 e dall'etichetta cortigiana – si accollò le spese Francesco Terriesi, già ambasciatore granducale a Londra dal 1679 al 1691 e provveditore della Dogana di Livorno dal 1695 fino alla morte avvenuta nel 1715<sup>7</sup>. Il 17 settembre del 1711 il Capitolo dei Padri Trinitari approvò il disegno della grande “macchina” dell'altare, l'opera più importante di Baratta, concepita in un serrato dialogo con l'algardiano altare maggiore della chiesa di San Nicola da Tolentino a Roma.

Pur tenendo conto di un episodio fondativo dell'ordine della Santissima Trinità, vale a dire la visione che nel 1193 san Giovanni di Matha ebbe durante la sua prima messa al momento della consacrazione, Baratta articolò il gruppo non attorno all'immagine del Cristo redentore che tiene per mano due schiavi, bensì attorno all'apparizione dell'angelo evocato dalla preghiera di uno dei due schiavi<sup>8</sup>. Questo, dalle fattezze negroidi, è raffigurato da Baratta al centro del gruppo, inginocchiato su una roccia, con le mani giunte ma i polsi liberi e le catene spezzate ai piedi, sebbene i ceppi gli stringano ancora le caviglie (FIG. 2.2) La testa è volta verso l'angelo che sta invece liberando i polsi dello schiavo caucasico, anch'esso appoggiato su uno sperone roccioso e fortemente caratterizzato nel volto secondo la descrizione che dà del “Dolore corporeo semplice” l'edizione del 1727, con illustrazioni di Jean Audran, della *Conférence sur l'expression générale et particulière* di Charles Le Brun<sup>9</sup> (FIG. 2.3). Per ovvi motivi di decoro entrambi gli schiavi sono parzialmente vestiti, ma la muscolatura della braccia e delle gambe rivela una considerevole potenza fisica senza, tuttavia, evocare

7. Sull'altare si vedano Landolfi (1993) e Freddolini (2013, pp. 119-20, 206-11); su Terriesi si veda Villani (2002-03).

8. A questo proposito è utile il confronto con la più tradizionale iconografia dell'anima pala d'altare di *La Trinità e la celebrazione dell'Ordine dei Trinitari*, dipinta nel 1666 per la Collegiata di Fucecchio, ora nel locale museo, e con la *Pala dei Trinitari* (o *della Madonna del Riscatto*), eseguita da Giuseppe Arrighi nel 1691 per l'altare di San Luca in San Michele a Volterra; si veda Lazzarini (2000, segnatamente pp. 116, 161 e 163).

9. «Douleur corporelle simple. Cette Passion produit à proportion les mêmes mouvements que la précédente; mais moins aigus; les sourcils s'approchent & s'élèvent moins. La prunelle paraît fixée vers un objet. Les narines s'élèvent; mais le plis des joues est moins sensible. Les lèvres s'éloignent vers le milieu, & la bouche est à demi ouverte» (Le Brun, 1727, tav. 11). Sulle varie edizioni, a partire dalla prima del 1698 con incisioni di Bernard Picart, si veda Montagu (1994).

la monumentalità degli schiavi bronzei di Pietro Tacca. Neppure le fisionomie dei due schiavi sono modellate su quelle dei “Mori” di Tacca, e nel caso dello schiavo nero se c’è un precedente esso va individuato nel modello in bronzo, ora al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco, dell’allegoria dell’Africa che adornava la base del monumento equestre dell’imperatore Giuseppe I fuso da Giovanni Battista Foggini attorno al 1706, a cui Baratta aveva potuto avere accesso nello studio di Borgo Pinti (Brook, 2012, fig. 5).

La forza iconica dello schiavo nero di Baratta lasciò però un segno molto più tardi, quando il 16 ottobre 1787 Josiah Wedgwood fornì il suo personalissimo contributo alla campagna contro lo schiavismo nella forma di un modello per il sigillo della Society for Effecting the Abolition of the Slave Trade<sup>10</sup>; da questo fu poi creato un medaglione in ceramica raffigurante uno schiavo africano nudo, in catene, con un ginocchio piegato a terra, le mani giunte in preghiera e lo sguardo rivolto verso l’alto (FIG. 2.4). Lungo il bordo superiore del medaglione corre la scritta in lettere capitali «AM I NOT A MAN AND A BROTHER?», una sorta di cristallizzazione della domanda che lo schiavo rivolge al Creatore nella sua preghiera. Se confrontato con lo schiavo a tutto tondo di Baratta risulta evidente lo strettissimo rapporto che lega le due immagini: la bidimensionalità del medaglione impone una modifica del punto di vista, ma la disposizione delle gambe e delle mani è identica, così come è identica la resa del muscolo estensore ulnare nel braccio destro di entrambe le figure. Questi dettagli non sembrano affatto casuali ma il risultato di un preciso studio del monumento livornese. La cosa era tutt’altro che improbabile visto che nel luglio 1787 lo scultore Henry Webber (1754-1826), responsabile dell’ornato nella fab-

10. Wedgwood era stato accolto tra i membri della Society il 27 agosto 1787, tre mesi dopo la sua fondazione; il 5 luglio 1787 era stato deciso «that a Seal be engraved for the use of this Society and that Joseph Woods, Dr. [Joseph] Hooper, and Phillip Sansom, be requested to prepare a Design for the Same, to be laid before the Committee»; il verbale della riunione del 7 agosto riporta che «The Committee appointed to prepare a design for a Seal, is continued thereon. The expediency of making some addition to the Committee being taken into consideration, it was Resolved that a number not exceeding Eight be added thereto. – A motion was made, and agreed to, that Robert Barclay and John Vickris Taylor be members of this Committee; and that the Treasurer be desired to inform them thereof»; infine il 16 ottobre 1787 il verbale riferisce dell’approvazione di un disegno «Joseph Woods on the Subcommittee appointed the 7th July [s/c] last on the Subject of a Seal for this Committee brought in a Specimen of a Design for the same, expressive of an African in Chains in a supplicating Posture with this Motto “Am I not a Man and a Brother” which being approved the Subcommittee before appointed is desired to get it well engraved» (British Library, Add MS 21254, *FAIR Minute Books of the Committee for the abolition of the Slave-trade*, 22 May 1787-9 July 1819, vol. 1).

brica di Wedgwood a Etruria, arrivava a Livorno insieme a John, il figlio maggiore dell'industriale dello Staffordshire. I due erano diretti a Roma, dove rimasero fino all'autunno del 1788 e dove furono raggiunti da John Flaxman (1755-1826) alla fine dell'estate del 1787. Il disegno del medaglione antischiavista è generalmente attribuito a Webber (Guyatt, 2000) mentre dell'esecuzione è accreditato William Hackwood, che però non si recò mai in Italia. Wedgwood intratteneva stretti rapporti con Livorno, sia con la colonia di mercanti inglesi lì residenti, sia con il suo principale rivenditore italiano, Giacinto Micali insieme al figlio Giovanni Carlo (Sicca, 2019). È a quest'ultimo che Wedgwood raccomandava Webber e Flaxman, ed è da Livorno che passava la spedizione di corrispondenza oltre che di disegni e opere nel corso del soggiorno italiano dei due scultori.

Nel 1808 Thomas Clarkson, uno dei membri fondatori della Society for Effecting the Abolition of the Slave Trade, nel descrivere il medaglione prodotto da Wedgwood insisteva sulla dimensione religiosa dell'immagine, «An African was seen in chains in a supplicating posture, kneeling with one knee upon the ground, with both his hands lifted up to Heaven [...] as if he was uttering the words himself», dimostrando di aver ben compreso il contesto di riferimento dell'autore del disegno (Clarkson, 1808, pp. 450-1). L'autore, che qui si propone essere stato Webber, aveva operato seguendo i meccanismi compositivi ben noti ad artisti come Benjamin West (1738-1820), capaci di attingere alla tradizione dell'arte religiosa barocca appropriandosi di motivi sedimentati nella cultura visiva degli spettatori, ma decontestualizzandoli e adattandoli a messaggi moderni. Lo schiavo di Wedgwood, come il generale Wolfe morente di West, non deriva da fonti classiche ma da una eccezionale "macchina" d'altare tardobarocca (Hamilton, 2013)<sup>11</sup>.

## 2.2

### Schiavi al remo sulle galere dell'Ordine Stefaniano

I due monumenti discussi fin qui propongono, in una città dove per volere del principe e secondo l'opinione di tutti – visitatori e commentatori – non esisteva segregazione razziale o discriminazione religiosa<sup>12</sup>, messaggi diversi sulla schiavitù, entrambi radicati nello specifico contesto toscano e mediterraneo. La difesa della cristianità dagli infedeli ottomani ha come neces-

11. Su West e la morte del generale Wolfe si veda Abrams (1985); McNairn (1997); McNamara (2012).

12. Si veda in particolare Calafat (2010; 2011; 2012); Tazzara (2017).

saria conseguenza la cattura dei musulmani nemici, speculare alla prassi ottomana di ridurre in schiavitù i cristiani catturati in battaglia, durante la guerra di corsa o nelle incursioni contro gli insediamenti costieri. Tuttavia gli africani catturati dai cavalieri stefaniani erano in realtà già stati ridotti in schiavitù dai musulmani medesimi. I Trinitari scalzi, sostenuti dalle varie compagnie del riscatto, intervenivano a liberare schiavi cristiani ma anche schiavi pronti a convertirsi e ad abbracciare il cristianesimo testimoniando così la potenza della fede.

I neri provenienti dal continente subsahariano sembra abbiano sempre costituito una percentuale ridottissima degli schiavi impiegati sulle galere dell'Ordine Stefaniano, o anche negli arsenali di Livorno e Pisa. Una spiegazione è data dal capitano Pantero Pantera che nel suo *L'armata navale*, dopo aver spiegato che la ciurma di una galera era composta «da tre ordini di persone: di sforzati, di schiavi, & di buonevoglie», specificava che gli «schiavi sono quei Turchi, che si pigliano, ò si comprano, & sono di tre sorti, cioè Mori, Turchi, & Negri. I Mori sono i migliori, et tra loro ottimi quelli che si pigliano sopra le fuste, ò sopra i brigantini, ò galeotte, ò galee, ò sopra altri vascelli da corso, i quali, per hauer fatto l'habito nè i patimenti, et nelle fatiche del mare, et del remo sono migliori de gl'altri, et sono perfetti vogatori [...]. I Turchi non sono buoni, ne atti al remo, ne alle fatiche come i Mori, ma son ben più mansueti e più docili [...]. I Negri sono peggiori di tutti, et muoiono la maggior parte di pura malinconia» (Pantera, 1614, libro I, cap. XIII, p. 131). A differenza dei “mori”, che provenivano dal Maghreb e dalle coste del Nord Africa, i “negri” avevano origini subsahariane, spesso dalle regioni attorno al lago Ciad da dove partivano le carovane che portavano gli schiavi verso i mercati sulle coste mediterranee, e non erano quindi avvezzi alla vita di mare (Bono, 2010; 2013).

I documenti tendono a non registrare sistematicamente la razza delle prede e degli schiavi e non sempre forniscono numeri precisi: per esempio il «Registro delle Prede» dei Cavalieri di Santo Stefano, che copre il periodo 1567-1687, si limita a elencare «schiavi infideli», «stivi turchi» e «schiavi» senza mai far riferimento a «negri» (Guarnieri, 1973). Un'altra *Nota delli stiavi presi con le Quattro Galere della Religione di Santo Stefano*, datata 1574, elenca invece trecento individui, indicandone nome e località di origine, e specifica che 238 sono “turchi”, 32 “mori”, 7 “negri”, 5 “ebrei” ed altrettanti “russi”<sup>13</sup>. La *Nota di Numero 164 schiavi Mori de Galeoni quali*

13. Archivio di Stato di Firenze [d'ora in avanti ASFi], *Mediceo del Principato*, 2086, cc. 1204-1211, cit. in Bono (2010, pp. 241-2).



sono nel *Bagnio, di reccatto, et non Reccatto Boni al Remo*, datata 1608 e rintracciata da Steven Ostrow nella James Ford Bell Library dell'Università del Minnesota, registra nomi, età e luoghi di provenienza degli schiavi senza tuttavia scendere in ulteriori dettagli (Ostrow, 2015, pp. 156-8). Forse uno dei pochi documenti legati alla marina stefaniana in cui è operata una netta distinzione tra "negri" e altri tipi di schiavi è la *Nota della maestranza che si truova al presente in lavoro in l'Arzanale di Pisa alla galera Grifona*, databile al 1562-63 circa. Qui, dopo un elenco di dieci «stiavetti d'Ascanj», vengono notati «4 Negri grandi cioè Abdala da Brunò / Zela da Tomouò / Imbarch da Brunò / Sait da Chucca»<sup>14</sup>.

La composizione prevalentemente balcanica e nordafricana delle ciurme è documentata visivamente da Ignazio Fabroni (1642-1693), cavaliere stefaniano che del suo lungo servizio (dal 1664 al 1673, e successivamente dal 1679 al 1688) sulle galere dell'ordine ha lasciato una eccezionale testimonianza visiva nella forma di 842 disegni a penna, inchiostro bruno, acquarello e sanguigna che ci sono pervenuti legati in un unico album ad opera dell'autore stesso<sup>15</sup>. Accompagnate da date, didascalie e note esplicative<sup>16</sup>, le immagini recano la scritta «al naturale» alcune, «a memoria» altre; tutte, però, restituiscono una immagine vivida e dettagliata di uomini e condizioni di vita. I neri a bordo sono documentati e riconoscibili, ma sono pochissimi: nel 1665 «Alì morino mozzo» (c. 23), poi riproposto a c. 29 con la didascalia «Morino di poppa»; nel luglio 1677 un monumentale spalliere nero a c. 119, identificato come «Posticcio alla spalla»; nel 1686 un notevole «Morino mozzo» raffigurato sdraiato a c. 229<sup>17</sup>. In quest'ultimo caso si doveva trattare di un momento di riposo prima dell'attacco e presa di Navarino, Modone e Napoli di Romania (Nauplia) a cui allude l'immagine nella carta successiva, dove sono raffigurati due donne – una in piedi al centro, l'altra accovacciata a terra con aria pensosa e la testa appoggiata sulla mano sinistra, nella celebre posa della *Melancholia dühreriana* – e un uomo

14. ASFi, *Mediceo del Principato*, 2077, cc. 370r-v.

15. Biblioteca Nazionale di Firenze, *Rossi-Cassigoli*, MS 199 (consultabile online all'indirizzo <https://archive.org/details/rossi-cassigoli-199-images>). Cfr. Zanobini (1987); Agostini (2017).

16. Le annotazioni furono quasi tutte aggiunte in un secondo tempo, verosimilmente all'atto dell'assemblaggio operato dallo stesso Fabroni «nei mesi continui che stette in letto», come attesta la prima carta mutila del volume.

17. I mozzi di poppa ricoprivano un ruolo affatto speciale; essi erano reclutati tra i membri più fidati della ciurma perché, dovendosi spostare a bordo frequentemente, non portavano la catena, ed erano al servizio degli ufficiali e dei cavalieri sia a bordo che a terra; cfr. Agostini (2017, p. 71).



di colore catturati durante la presa di Modone (FIG. 2.5). L'iscrizione che accompagna questo disegno, tra i più belli dell'intero manoscritto sia per la resa espressiva dei soggetti sia per la convincente descrizione degli abiti insolitamente colorati in tonalità di violetto, è assai significativa. Incisa sul blocco di pietra su cui è posata la gamba destra dell'uomo in catene, essa recita: «Questi sono Vn Moro con Due More di Modone che Toccorono Stiave di Parte a s.A.s.». Le tre "prede" furono quindi assegnate al granduca di Toscana che aveva la possibilità di rivenderle o di utilizzarle per mansioni domestiche, o per lavori di pubblica utilità<sup>18</sup>.

## 2.3

## «Mori e battezzati di camera»

Alla corte granducale la presenza di schiavi di colore è testimoniata nel corso del tempo sia attraverso documenti contabili sia attraverso ritratti. Nel 1630, per esempio, la granduchessa Maria Maddalena d'Austria richiese un «Moretto Abissino d'età 14 in circa» da utilizzare come paggio dopo la sua conversione al cristianesimo<sup>19</sup>. Un altro documento conservato nel fondo della Pia Casa dei Catecumeni di Firenze, datato 1657, riferisce dell'arrivo, tre anni prima, di Caralì, un giovane schiavo nero catturato dal «capitano Flaminio di Livorno» e portato a Firenze per servire nella corte del principe Mattias<sup>20</sup>. Il ruolo dei provisionati del cardinale Giovanni Carlo, fratello del principe Mattias, includeva nel 1663 «Gio: Buonaccorsi Moro», descritto anche come «musicista da camera», e forse anche un secondo domestico di colore, «Gio: Gaetano il Muto-

18. Il granduca poteva anche appropriarsi di prede africane al fine di farne dono a personaggi di rilievo; ne è testimonianza la lettera, inviata da Livorno il 25 gennaio 1649 [1650], dal segretario di Stato Francesco Panciatichi a Desiderio Montemagni a Firenze, in cui narra come «Il Serenissimo Granduca sentendo che il Signor Duca di Tursi [Carlo I Doria] avesse volontà di un moretto, ne fece venire molti alla sua presenza, et avendone scelto uno che parve a Sua Altezza più bello, con pensiero di farlo regalare a Sua Eccellenza, gli comandò che facesse uno di quei loro balletti alla moresca. Stette ostinato questo dia-voletto, in non volersi mai muovere, ma avendo l'Altezza Serenissima fatto venir Gabriello, alla comparsa di esso, cominciò egli a dare nelle risa et a mirarlo e burlarlo, come una cosa mostruosa e scontrafatta et insieme con esso lui e con Gentile che sopravvenne poco dopo, fecero una moresca in terzo, che diede materia di molto spasso» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1503, inserto 1, cc. nn.).

19. ASFi, *Pia Casa dei Catecumeni di Firenze*, 1, inserto 91, cc. nn., cit. in Wilbourne (2021, p. 87).

20. Ivi, p. 77.

lo», entrambi forniti di «Vitto, e Vestito»<sup>21</sup>. Cosimo III, per parte sua, nel settembre 1677 richiedeva ad 'Alì Pascià, una importante personalità ottomana bosniaca, «due giovanetti neri eunuchi di tenera età, che non passi li 14, o li 15 anni, che non abbiano il naso ritorto, ò schiacciato come la maggior parte di quella nazione, ma siano di bell'aspetto, di fisionomia gioviale, d'umore allegro, né patischino di fantasia»<sup>22</sup>. Tra il 1693 e il 1694 Cosimo III ottenne dal bey di Tunisi uno schiavo musulmano, battezzato Cosimino, registrato come «moro di camera», e formulò inoltre l'insolita richiesta di «un uomo negro con capelli lunghi» che risultò provenire dal «regno di Agatas»<sup>23</sup>.

“Mori di camera” di diverse provenienze erano presenti nel ruolo della corte di Gian Gastone de' Medici (1671-1737), l'ultimo granduca, raffigurato nel 1736 circa da un non identificato pittore fiorentino mentre riceve nella sua camera da letto Cosimino Riccardi (FIG. 2.6). Alla destra del granduca, inquadrato tra le colonne del letto a baldacchino parato di rosso, appare un servitore nero in livrea che porge al principe i documenti con cui Riccardi viene insignito del cavalierato di S. Stefano e di una rendita vitalizia. Si tratta, probabilmente, del ventiquattrenne Giuliano Maria Dami, convertito e provvisionato al ruolo della corte da sette anni<sup>24</sup>. Altri schiavi neri addetti al servizio di camera del granduca dovevano essere Giovanni Gastone Medici (di anni 30), Alfonso Righi (di anni 60) e Domenico Sylva (di anni 40), mentre Giovanni Emmanuel (di anni 40) è detto essere «Polacco», e Servo di Cristo (di anni 45) è dichiarato essere «Egiziano»<sup>25</sup>. Dami è raffigurato con un orecchino al lobo destro e un lucido collare d'argento, uno dei più atroci e tangibili segni della condizione servile dei neri nelle corti principesche e nelle famiglie aristocratiche europee. Di solito incisi con lo stemma del proprietario, questi collari non potevano essere rimossi senza una chiave e talvolta, soprattutto nella pittura inglese del Settecento, è persino eminentemente visibile un lucchetto.

21. Ivi, p. 141.

22. ASFi, *Mediceo del Principato*, 1605, cc. 229r-330v, cit. in Bono (2010, p. 249). La “fantasia” è definita nella seconda edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1623) come «malinconia e umor fantastico».

23. ASFi, *Mediceo del Principato*, 1078, cc. 19r, 20r; cfr. Bono (2010, p. 347).

24. Archivio Ginori Lisci, Filza 13, inserto 1103, *Ruolo dei Provvigionati* (privo di data ma sulla scorta di riferimenti interni riconducibile alla corte di Gian Gastone): «Dami Giuliano *Maxia* Moro di Camera Ha anni 7 di servizio, di età 24. Ritirava dalla Dispensa la Mensual Provvisione di scudi 10».

25. *Ibid.*

## 2.4

## Una galleria di ritratti

Nella ritrattistica medicea paggi o scudieri di colore con funzione di supporto al personaggio principale sono raramente presenti; tra questi sporadici casi il ritratto del principe Mattias in armatura, accompagnato da un servo nero che gli porge l'elmo piumato, è uno dei più interessanti<sup>26</sup> (FIG. 2.7). Il dipinto, datato al 1660, differisce da precedenti esempi di analogo soggetto per il modo in cui l'elmo passa dalle mani del paggio a quelle del principe, quasi toccandosi al centro della tela. Il più immediato termine di paragone è il ritratto, datato 1631-32, di Francesco di Cosimo II de' Medici di mano di Giusto Suttermans (1597-1681), dove nell'angolo inferiore sinistro, totalmente avulso dal personaggio principale, è raffigurato un nero che sorregge la celata del principe<sup>27</sup>. Il paggio di Mattias de' Medici, forse quel Carali che nel 1653 era stato catturato in mare e che ai padri della Pia Casa dei Catecumeni di Firenze aveva dichiarato di avere sedici anni e di essere nato a Zeila in Barbaria<sup>28</sup>, osserva ammirato il principe e sembra parlargli avendo le labbra semiaperte, come in un ritratto parlante del Bernini. In quel contatto tra la mano nera del paggio e quella bianca del principe, il cui sguardo è rivolto allo spettatore, sembra accorciarsi la distanza tra i due personaggi ed emergere la soggettività di entrambi. Lo stato di dipendenza del paggio è suggerito dalla pesante catena d'oro che gli cinge il collo, ma il medaglione ovale su cui spicca la testa in profilo di un nero introduce un elemento di ambiguità.

A Firenze l'idea di un contatto fisico tra un servitore di colore e il suo padrone, un contatto che esibiva epidermidi diversamente colorate, aveva un precedente certamente noto vista la fama della collezione in cui si trovava, ma si trattava di un dipinto che è più un'allegoria che non un vero e proprio ritratto. Mi riferisco al cosiddetto *Ritratto postumo di Sinibaldo Gaddi* attribuito a Maso da San Friano (1531-1571) ed eseguito nel 1564 dopo la morte del bambino a soli sei mesi di età<sup>29</sup>. Il putto, robusto e sgambettante,

26. Washington DC, National Gallery of Art, Inv. 1950.10.1; il dipinto è attribuito all'ambito della bottega di Suttermans.

27. Olio su tela, 201 × 117 cm, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Inv. Poggio a Caiano n. 137.

28. Zeila è nel Corno d'Africa, nell'attuale Somalia. Della «famiglia» del principe Mattias faceva parte, con il ruolo di stalliere, anche un «Giovanni Moro d'Angola» che si era convertito al cristianesimo; cfr. Marconcini (2016, p. 94).

29. La notizia si desume dall'iscrizione sul vaso di fiori sulla destra che legge «SINIBALDUS.NIC. SIN. DE GADDIS. ETA. S.A.M. VI». Il dipinto è stato attribuito, in maniera

è raffigurato libero dalle fasce che continuano in parte a cingergli la vita ma coprono appena l'inguine. Siede in equilibrio precario sull'angolo di un mobile di legno con pedana, ed è sorretto per le spalle da un paggio moro alla cui mano destra il bimbo si aggrappa. Il contrasto cromatico tra l'epidermide rosea di Sinibaldo e il color cioccolato di quella del paggio, che per di più veste un abito di velluto nero, è d'effetto e sottolinea una intimità tra soggetti le cui condizioni sono drammaticamente diverse. Nel dipinto sono presenti allusioni alla liberazione da lacci e impedimenti: le fasce, ma anche le ciambelline che il bimbo fa pendere dalla mano sinistra e a cui ambisce il peloso cane bianco e marrone accucciato in primo piano. Questi biscotti a ciambella non assomigliano però a quelli comunemente diffusi, sono infatti legati assieme come maglie di una catena, la catena che schiavo e cane non esibiscono in questa tavola che celebra una morte e la liberazione dell'anima.

L'eccezionalità del ritratto del principe Mattias è relativamente sorprendente se considerata nel contesto delle "famiglie" dei due "serenissimi fratelli principi", Giovanni Carlo e Mattias, dove furono prodotte opere affatto convenzionali, che sovvertono di fatto i canoni interpretativi che hanno guidato i più recenti studi sulla ritrattistica degli schiavi in ambito olandese e britannico<sup>30</sup>. Ne è prova il dipinto del 1634 circa di Giusto Suttermans *Madonna Domenica delle Cascine, la Cecca di Pratolino e Pietro Moro* (Uffizi); in questo sorprendente esemplare di "pittura burlesca" sono raffigurati personaggi documentati nei registri di spese della camera granducale oltre che nelle lettere di Giovanni Carlo de' Medici al fratello Mattias. La fattoressa delle Cascine, spesso retribuita anche «per fare il Buffone», è accompagnata da una contadina di Pratolino e dal moro Pietro, uno dei servitori della casa<sup>31</sup>. Circa tre anni prima Giovanni Carlo aveva promesso a Mattias il disegno di «un turco preso ultimamente dalle galere» il quale insieme agli altri domestici e buffoni provvedeva il «quotidiano badalucco [divertimento]» della casa<sup>32</sup>. Il cardinale fece anche ritrarre dal suo pittore favorito, Baldas-

poco convincente, a Jacopo Ligozzi con datazione agli anni Ottanta sulla scorta di una fede di battesimo, ma senza tenere conto di un Sinibaldo Gaddi, figlio del senatore Niccolò e di Emilia Ridolfi, battezzato il 7 ottobre 1563 (Conigliello, 2009). L'attribuzione a Maso da San Friano si deve a Nesi (2010), ripresa da Acidini Luchinat (2017, p. 150).

30. Si veda Lugo-Ortiz, Rosenthal (2013) e in particolare i saggi di Marcia Pointon (ivi, pp. 41-69) e David Bindman (ivi, pp. 71-87) oltre a quello introduttivo delle curatrici (ivi, pp. 1-38); Chadwick, Garner (2014); Lafont (2017).

31. Chiarini (1977, pp. 38, 40-1); Goldenberg Stoppato (2006, pp. 48-9).

32. Lettera di Giovan Carlo de' Medici al fratello Mattias, datata Firenze 30 novembre 1630: «Abbiamo auuto di Livorno un Barbone, non creda che sia una cane che abbai, è ben di fede, un turco preso ultimamente dalle galere, non maggiore di zanni della Serenissima e

sarre Franceschini (1611-1690), «in un quadro un giovanetto staffiere di sua corte, con Giovannino suo moro, che fu assai buon musico, in atto di cantare» (Baldinucci, 1846, vol. v, p. 172). Nell'inventario della villa di Castello, confezionato nel maggio 1663 dopo la morte del cardinale, il doppio ritratto è così descritto: «un Quadro in tela senza adornamento bislungo di braccia 2 ½ largo, et alto braccia 1 ¾ entrovi il Ritratto di Pan Bollito che suona il Liuto, et il Moro con una Carta di musica in Mano, con il Violino et libri di mano di Baldassarre»<sup>33</sup>. La registrazione inventariale, come le parole di Baldinucci nella *Vita* del Volterrano, testimoniano di quanto la situazione fiorentina non possa essere facilmente ingabbiata in schemi interpretativi precostituiti. Il Moro, infatti, non era uno schiavo qualsiasi ma è da riconoscersi in quel Giovanni Buonaccorsi che tra il 1657 e il 1662 compare tra i cantanti di tutti gli spettacoli teatrali organizzati dai due “serenissimi fratelli” al Teatro della Pergola. Di lui si conserva una composizione poetica, il *Sogno di Giovannino moro*, in cui si prende gioco di «Turchi, e Nani mal' Cristiani» soliti «dar gusto in Palazzo à la brigata», e distingue tra l'essere un «moro bianco» – evidentemente turco, per il quale invoca «ò Galera dove sei» – e un vero moro africano come sé stesso<sup>34</sup>. Soffermarsi alla mera iconografia del dipinto potrebbe indurre a credere che il personaggio più importante sia “Panbollito” (alias Pier Gio. Albizzi), attribuendo al moretto un ruolo meramente esornativo, mentre in realtà è proprio quest'ultimo la vera *étoile*, tanto da essersi esibito a Venezia nel 1665 nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Giovannino non guarda lo staffiere come la maggior parte dei paggi nei dipinti dell'epoca; lo sguardo di entrambi è fisso sullo spettatore: sul cardinale e sui membri della sua corte che, a differenza dello spettatore moderno costretto faticosamente a ricostruirne l'identità, sono perfettamente in grado di riconoscerli nella loro individualità.

Il cardinale possedeva un altro dipinto, apparentemente perduto, che raffigurava di nuovo Giovannino insieme al nano Petricco con un piatto di ricotta<sup>35</sup>. Un quadro, questo, che dalla descrizione inventariale sembrerebbe essere stato stilisticamente e concettualmente simile al *Ritratto di quattro servitori della corte medicea* (FIG. 2.8), dipinto da Anton Domenico Gabbiani

fatto quasi come lui, questo personaggio con gli altri che abbiamo, sono il nostro quotidiano badalucco, e di tutti ne vo mandare a Vostra Altezza un disegno per suo gusto» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5392, c. 194v, trascritto in Mamone, 2003, p. 40).

33. ASFi, *Miscellanea Medicea*, 31, inserto 10, c. 133v. Cfr. Fabbri, Grassi, Spinelli (2013, cat. 76, pp. 244-5).

34. Per la trascrizione e discussione del testo si veda Wilbourne (2021, pp. 79-81).

35. ASFi, *Miscellanea Medicea*, 31, inserto 10, c. 9v.

(1652-1726) nel 1684 circa, dove un piatto di spinaci in foglia è conteso tra una scimmia, un nano e un buffone sotto lo sguardo di un imponente africano che indossa una ricchissima veste damascata<sup>36</sup>. In questo gruppo la sola scimmia ha una catena al collo, ma non il moro che indossa una collana d'oro a grani.

Il gusto dei “serenissimi fratelli” riverberò tra i cortigiani a loro più vicini, senza però assumere le dimensioni di una vera e propria moda, e fu probabilmente anche fortemente legato a uno specifico artista, il Volterrano, e al contesto sociale dei committenti. Baldinucci, nella *Vita* dell'artista, ricorda, infatti, che Lorenzo Lanfredini, pagatore generale di Cosimo III, possedeva di sua mano «un ritratto al naturale d'un Chiaus d'Albania, che venne schiavo a Livorno», mentre Ferrante Capponi, insignito della carica di auditore della Sacra Religione di Santo Stefano – una delle più autorevoli e cospicue<sup>37</sup> –, conservava «un quadro rappresentante una femmina con un moro, che tiene in mano un parucchetto» (Baldinucci, 1846, vol. V, p. 178). Del primo dipinto, transitato in collezione Corsini ma oggi non più reperibile, mancano testimonianze visive<sup>38</sup>, mentre il secondo (FIG. 2.9), essendo stato acquisito dal Gran Principe Ferdinando nel 1698, probabilmente dopo la morte del Capponi, è confluito nelle Gallerie degli Uffizi. Il dipinto, databile secondo alcuni agli anni Sessanta ma secondo Grassi da collocare attorno al 1675<sup>39</sup>, ripropone con forza il tema del contatto fisico ravvicinato tra individui di razze diverse.

Per primo Sandro Bellesi (2002, pp. 218-9, n. 179) ha riconosciuto nella “femmina” descritta dal Baldinucci una *Allegoria dell'America* secondo le prescrizioni date da Cesare Ripa nell'*Iconologia* (1603). Sono infatti in evidenza la faretra con le frecce e le chiome solo parzialmente trattenute dal copricapo piumato. Non è però contemplata dal Ripa la presenza né del pappagallo né del moretto a cui la donna seminuda si appoggia e al cui abbraccio risponde il bambino. In questo dipinto è particolarmente interessante la ricerca del

36. «Nella Villa di Castello si conservano due altri simili Quadri, rappresentanti varj Ritratti di alcuni giovani di barbare nazioni, che stavano alla corte del Gran Duca Cosimo III, cioè Mori, Tartari, Cosacchi, ecc. varj Cortigiani di basso servizio, e tra gli altri vedesi un Nano, che tiene nelle mani un piatto con alcune foglie fresche di Spinaci, per così denotare l'inclinazione particolare di quello di riferire gli altrui fatti, nel che fare spiccava sopra d'ogni altro» (Hugford, 1767, p. 10). Sul dipinto si vedano Rapino (2016, pp. 92-3, n. 8) e Morelli (2020, pp. 107-45).

37. La definizione è data nel 1695 da Niccolò Arrighi nel suo *Teatro di Grazia e di Giustizia*, presentando l'elenco di coloro i quali avevano ricoperto questo ruolo durante il secolo XVII; ASFi, *Miscellanea Medicea*, 1413, c. 199.

38. Fabbri, Grassi, Spinelli (2013, OP 125, p. 374).

39. Grassi (2013a, pp. 172-3; 2013b, pp. 294-5).

Volterrano nella resa cromatica delle epidermidi dei due personaggi: non solo il volto del moretto, con gli occhi guizzanti e la bocca semiaperta in una riproposizione di “Giovannino moro”, è caratterizzato da diverse sfumature di marrone, ma anche nelle mani il pittore cerca di introdurre gradazioni corrispondenti all’incidenza della luce. L’epidermide della donna è ugualmente oggetto di attento studio: non è di quel bianco statuino che spesso caratterizza gli incarnati di donne accompagnate da paggi di colore, la cui funzione è letteralmente quella di creare un *repoussoir* cromatico, ma è modulata fino ad apparire quasi “rossa” sull’avambraccio dove si posa la mano del moretto. Ciò non prova che il Volterrano intendesse rappresentare il colore della pelle di una donna nativa delle Americhe, ma può esserci stata un’idea in questa direzione vista la precisione con cui anche i ruoli della corte specificano le provenienze dei vari provvisionati. Se così fosse anche l’intimo contatto fisico tra i due personaggi sarebbe più giustificato, essendo entrambi abitanti di “barbare nazioni” a cui corrispondono colori di epidermide diversi<sup>40</sup>. Un’iconografia siffatta è con tutta probabilità da connettere a un progetto che stava prendendo forma tra il 1673 e il 1676 e in cui Ferrante Capponi era profondamente coinvolto in qualità di auditore dell’Ordine Stefaniano, vale a dire la creazione di alcune grosse società a capitale misto (Ordine di Santo Stefano e privati) per incrementare i mercati internazionali di sbocco dei prodotti fiorentini, con un occhio anzitutto al Levante ma, soprattutto, alle Indie Occidentali e Orientali<sup>41</sup>. La paternità di questa idea, che prevedeva la costituzione di una grande Compagnia fiorentina delle Indie Occidentali e Orientali, era di Francesco Feroni, rientrato a Firenze da Amsterdam nel 1673 e nel 1674 nominato dal granduca “depositario generale e ministro della Zecca”<sup>42</sup>. Gli imprenditori toscani consultati dal Capponi (Marucelli, Martelli, Torrigiani, Rondinelli, Buonaccorsi, Del Rosso, Tempi, Samminiati, Bracci, Scarlatti, e Feroni stesso) erano interessati anche al lucroso esercizio della tratta degli schiavi dall’Africa occidentale al Brasile «per l’utile grande che si caverebbe dalla contrattazione delli schiavi neri per i quali danno tanti zuccheri»<sup>43</sup>. Il porto di Livorno avrebbe, secondo Feroni, avuto un ruolo nel commercio degli schiavi minando il primato dell’Olanda in questo campo «per essere la navigazione vicina alla costa d’Africa più dell’Olanda» e per

40. Sulla questione del colore dell’epidermide come marcatore razziale si veda Lafont (2017).

41. Su Capponi si veda Martelli (1993); Angiolini (1993); Marchi (2011).

42. Su Feroni si veda Benigni (1993); Cools, Arens, Corbellini (2006).

43. ASFi, *Auditore dei Benefici, poi Segreteria del Regio Diritto*, 5686, cc. nn.



essere «i generi che ci vogliono per il riscatto in Angola [...] a meglio mercato qua che in Olanda»<sup>44</sup>.

A questo ambito culturale e artistico credo debba essere ricondotto anche un dipinto di eccezionale qualità oggi conservato alla National Gallery of Canada, Ottawa, datato agli anni centrali del Seicento (FIG. 2.10). Privo di attribuzione ma genericamente associato a un artista di ambito fiammingo, il dipinto rappresenta uno schiavo di colore, probabilmente maghrebino, completamente rasato, abbigliato con camicia bianca e tunica rossa<sup>45</sup> e con le catene alle caviglie vistosamente protette da bende<sup>46</sup>. L'uomo, seduto in una posa non dissimile da quella dello schiavo di Tacca posizionato sulla parte anteriore destra del piedistallo del monumento livornese, fuma una lunga pipa in sepiolite e ha davanti ai piedi, distesi su un pezzo di stoffa, due forme di formaggio (di cui una già iniziata), del pesce essiccato, due fette di pane, un coltello, una brocca di peltro e una stadèra. La presenza di una struttura in legno coperta di tela sulla destra e di una fiancata lignea a cui si appoggia l'uomo potrebbe suggerire una sorta di baracca di fronte alla quale lo schiavo vende del cibo. Questa non era una situazione insolita, infatti alle ciurme delle galere era permesso produrre calze, berretti e maglioni di lana e cotone per mercanti di terra che fornivano loro il filo necessario. Potevano anche praticare in prima persona un piccolo commercio privato di oggetti e cibo, e questo a Livorno avveniva nelle apposite “botteghe degli schiavi” costruite esternamente, a ridosso del Bagno, ma anche lungo le banchine del porto (Nadalo, 2011). Il punto di vista lascia intendere che lo schiavo è seduto su un caicco o una fusta alla fonda, ipotesi che sembra avvalorata dalla banchina con una imponente galera stefaniana – apparentemente la San Cosimo che aveva lo stemma sostenuto da una grande aquila – e dalla rada sullo sfondo. Il cospicuo promontorio che emerge alle spalle dello schiavo non ha riscontri nella geografia del porto di Livorno, ma suggerisce piuttosto la configurazione del porto di una delle isole dell'arcipelago toscano, come il Giglio, Montecristo o l'Isola d'Elba, luoghi pattugliati dalla flotta stefaniana<sup>47</sup>.

44. ASFi, *Mediceo del Principato*, 1523, cc. 258r-260v.

45. Questo era il colore della sopravveste e del berretto forniti agli uomini catturati dalle armate stefaniane, come riferisce William Davies, fatto prigioniero nel 1598: «We were all shaven both head and beard, and every man had given him a red coate, and a red cap, telling of us that the Duke had made us all Slaves, to our great woe and grieffe» (Davies, 1614, cap. III).

46. Ignazio Fabroni ci ha lasciato una ricca documentazione visiva di “buonevoglie” e forzati in queste condizioni; si veda Biblioteca Nazionale di Firenze, *Rossi-Cassigoli*, MS 199, cc. 7, 9, 15, 22, 26, 28-29, 32, 39, 50, 54-55, 79, 81, 130, 156.

47. Si veda Guarducci, Piccardi, Rombai (2012). In particolare la corografia potrebbe coincidere con Giglio Porto, o con Porto Longone.



L'idea che possa trattarsi dell'opera di un pittore fiammingo sembra sia da escludere in base a considerazioni stilistiche ma anche per la monumentalità del soggetto. Pittori legati alla tradizione fiamminga e neerlandese non focalizzano l'attenzione su un unico personaggio<sup>48</sup>, come in questo caso; né la precisione con cui sono descritti i cibi esposti è estranea alla tradizione italiana, basti pensare alla zuppa di fagioli con l'occhio e alla torta di erbe raffigurate da Annibale Carracci nel *Mangiafagioli* in collezione Colonna. Lo schiavo di Ottawa sembra ben radicato nella tradizione pittorica toscana e nello studio della figura umana resa con dignità e compostezza. In particolare sembra possibile rilevare evidenti tangenze con la pittura di Baldassarre Franceschini, il cui stile si arricchì di tratti fiamminghi per influsso di Giusto Suttermans. Lo *Schiavo sul porto* di Ottawa rientra in quella linea di dipinti fin qui analizzati che, partendo da *Madonna Domenica delle Cascine, la Cecca di Pratolino e Pietro Moro*, passa per il ritratto del *Piovano Arlotto* di Giovanni da San Giovanni (1630-1690) e per quello del *Cuoco* (1650 ca.) attribuito al Volterrano<sup>49</sup>, per approdare al doppio ritratto d'impronta veneziana dello *Staffiere liutista col moro Giovannino* e all'*Allegoria dell'America*.

Il forzato di Ottawa, di misura imponente essendo il dipinto alto 181 cm, aveva un pendant – oggi disperso – raffigurante un giovane moro che cammina lungo una costa con un cane maculato bianco e nero al guinzaglio, e un pappagallo nella mano sinistra<sup>50</sup> (FIG. 2.11). Il giovane, colto in una

48. Un interessante confronto è fornito dal dipinto di Johannes Lingelbach (1622-1674) nella collezione Nivaagaard, Nivå, raffigurante forzati e mercanti nel porto di Livorno ai piedi del monumento a Ferdinando I. Il quadro, dipinto presumibilmente durante il soggiorno italiano di Lingelbach durato dal 1644 circa al 1653 – anno in cui è documentato ad Amsterdam, dove si sposa –, è inequivocabilmente legato ai modi di Pieter van Laer e non riesce ad elevarsi al di sopra dell'immagine di genere.

49. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, olio su tela, 96,6 × 76,8 cm, Inv. 1912 n. 435. Questo ritratto, già assegnato a Giovanni da San Giovanni e ora avvicinato al Volterrano, raffigura un uomo di tre quarti rivolto verso lo spettatore, colto mentre si accinge a squartare un pollo spennato che tiene nella mano destra. Il colbacco di pelliccia che indossa ha fatto pensare che si tratti di un cuoco polacco documentato al servizio del cardinale Francesco Maria de' Medici.

50. Sono grata a Christopher Etheridge per la sua generosa condivisione di informazioni sui due dipinti: esposti insieme a Londra nel 1833, furono poi battuti all'asta a Londra da Christie's il 23 giugno 1838, come lotti 86 e 87, con attribuzione a Murillo. La coppia fu separata in seguito a questa vendita e mentre il *Giovane Moro con cane e pappagallo* rimase in Inghilterra, lo *Schiavo sul porto* raggiunse New York e fu acquistato dalla National Gallery of Canada nel 1914, a questo punto con una attribuzione a Francisco Herrera il Giovane. Le ricerche di Etheridge hanno rivelato un possibile rapporto con due dipinti registrati in un *Inventario de Quadri spettanti all'heredità del quondam Signor Gerolamo Balbi che sono appresso alla Magnifica Geronima Balbi* del 1647 circa. Le descrizioni estremamente gene-

posa estremamente dinamica, non presenta alcuno strumento di costrizione al collo o agli arti, è piuttosto il cane a indossare un alto collare, come quelli di solito imposti ai paggi africani, e la sua pezzatura appare quasi una riflessione proprio sul colore in rapporto alla razza e sui misteri o scherzi della natura, capace, attraverso il fenomeno dell'albinismo tra i soggetti di etnia subsahariana, di mettere in crisi le certezze identitarie degli europei.

Di questi temi, di cui si era iniziato a dibattere a partire dal 1607, quando il domenicano spagnolo Gregorio Garcia pubblicò la sua *Origen de los Indios de el nuevo mundo, e Indias occidentales* introducendo il concetto di *negros blancos* di Etiopia e Guinea<sup>51</sup>, la corte fiorentina doveva avere piena contezza sia attraverso l'erudizione che coltivava nell'ambito della filosofia naturale ma anche attraverso relazioni di mercanti e agenti in terre lontane. Non sorprende quindi trovare tra i «Mori e battezzati di camera»<sup>52</sup> del granduca Cosimo III un «moro bianco d'Angola di padre e di madre negri», come recita l'iscrizione in lettere dorate sulla lancia nel ritratto che ne fece Antonio Franchi (1638-1709) attorno al 1709<sup>53</sup> (FIG. 2.12). Benedetto è qui raffigurato, a mezzo busto, sullo sfondo di un mare solcato da quattro galeoni, in una posa che ripropone, ribaltandola, quella dell'*Alabardiere* di Jacopo Pontormo (1529-30); il torso è seminudo, coperto in parte da un elegante tessuto a righe bianche, rosse e dorate, panneggiate sulla spalla sinistra come se si trattasse in realtà di una gomena; il braccio destro ed entrambi i polsi sono cinti da nastri rosso corallo, mentre in basso a sinistra sono visibili tre conchiglie. Il dipinto, tra i più belli del Franchi, dovette sorprendere lo spettatore settecentesco non solo perché esibiva una differenza razziale non più basata sul diverso colore dell'epidermide, ma perché posizionando il dorso della mano aperta sul fianco del "moro", in un gesto di sprezzatura ben assimilato nella cultura fiorentina<sup>54</sup>, gli si riconoscevano una nobiltà e una trionfante audacia

riche, «Un schiavo, che piglia tabacco dal detto Carlone» e «Un schiavo, con un Cane dell'istesso» (Boccardo, Magnani, 1987, pp. 78-9), l'assenza di misure e l'attribuzione a Giovanni Battista Carlone (1603-1684), non congruente con le caratteristiche stilistiche della coppia in discussione, escludono a mio avviso la possibilità di una identificazione certa con i due dipinti emersi a Londra nel 1833 e appartenuti a un J. M. Duffield, apparentemente coinvolto nel movimento antischiavista.

51. Sull'argomento si veda Katzew (2016).

52. ASFi, *Guardaroba*, 1992, cc. 48v, 123v.

53. Un secondo ritratto di Silva adulto fu eseguito a pastello da Domenico Tempesti (1655 ca.-1737) prima del 1718, anno in cui fu inviato da Cosimo III alla villa di Castello (Gallerie degli Uffizi, Depositi, Inv. 1890, n. 2522).

54. Sul tema si veda Spicer (1991).

tradizionalmente associate agli antichi condottieri, e a Firenze indissolubilmente legate all'immagine del *David* bronzeo di Donatello. Evocare questa iconica opera in bronzo, che all'epoca si trovava a Palazzo Pitti, significava rimettere in discussione la questione del colore dell'epidermide, che solo la pittura poteva efficacemente rendere, ma anche associare al soggetto del ritratto un concetto estetico che aveva eluso la precedente ritrattistica improntata a un deciso realismo.

## Bibliografia

- ABRAMS A. U. (1985), *The Valiant Hero: Benjamin West and Grand-Style History Painting*, Smithsonian Institution Press, Washington DC.
- ACIDINI LUCHINAT C. (2017), *IV.2 Maso da San Friano*, in *Il Cinquecento a Firenze: "Maniera moderna" e Controriforma*, a cura di C. Falciani e A. Natali, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 settembre 2017-21 gennaio 2018), Mandragora, Firenze, p. 150.
- AGOSTINI A. (2017), *Istantanee dal Seicento. L'album di disegni del cavaliere pistoiese Ignazio Fabroni*, Edizioni Polistampa, Firenze.
- ANGIOLINI F. (1993), *Il Principe e i Cavalieri: l'Auditore del Gran Maestro e l'Ordine di Santo Stefano nell'età di Cosimo III*, in *La Toscana nell'età di Cosimo III*, Atti del convegno (Pisa-San Domenico di Fiesole, 4-5 giugno 1990), a cura di F. Angiolini, V. Becagli e M. Verga, Edifir, Firenze, pp. 185-204.
- BALDINUCCI F. (1846), *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, voll. IV-V, Batelli e Compagni, Firenze.
- BELLESI S. (2002), *La Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*, a cura di A. V. Laghi, Mondadori Electa, Milano.
- BENIGNI P. (1993), *Francesco Feroni: da mercante di schiavi a burocrate nella Toscana di Cosimo III. Alcune anticipazioni*, in *La Toscana nell'età di Cosimo III*, Atti del convegno (Pisa-San Domenico di Fiesole, 4-5 giugno 1990), a cura di F. Angiolini, V. Becagli e M. Verga, Edifir, Firenze, pp. 166-83.
- BOCCARDO P., MAGNANI L. (1987), *La committenza*, in *Il palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella Strada dei Balbi*, De Ferrari, Genova, pp. 47-88.
- BONO S. (2010), *Schiavi in Italia: maghrebini, neri, slavi, ebrei ed altri (secc. XVI-XIX)*, in "Mediterranea. Ricerche storiche", VII, agosto, pp. 235-52.
- ID. (2013), *Neri africani schiavi in Europa: dalla circumnavigazione dell'Africa alla proibizione della tratta (1444-1815)*, in "Il Politico", LXXVIII, 2, pp. 205-22.
- BROOK A. (2008), *Pietro Tacca a Livorno. Il monumento a Ferdinando I de' Medici*, Debate, Livorno.
- ID. (2012), *From Borgo Pinti to Doccia: The Afterlife of Pietro Tacca's Moors for Livorno*, in E. McGrath, J.-M. Massing (eds.), *The Slave in European Art: From*

- Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, The Warburg Institute-Aragno, London-Turin, pp. 165-91.
- CALAFAT G. (2010), *L'institution de la coexistence. Les communautés et leurs droits à Livourne (1570-1630)*, in D. Do Paço, M. Monge, L. Tatarenko (dir.), *Des religions dans la ville. Ressorts et stratégies de coexistence dans l'Europe des XVIIe-XVIIIe siècles*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 83-102.
- ID. (2011), *Les avatars du 'Turc'. Esclaves et commerçants musulmans en Toscane (1600-1750)*, in J. Dakhli, B. Vincent (dir.), *Les Musulmans dans l'histoire de l'Europe. Tome 1. Une intégration invisible*, Albin Michel, Paris, pp. 471-522.
- ID. (2012), *Être étranger dans un port franc. Droits, privilèges et accès au travail à Livourne (1590-1715)*, in "Cahiers de la Méditerranée", 84, pp. 103-22.
- CARPITA V. (2007), *Postille ai monumenti seicenteschi con prigioni a Parigi e a Livorno*, in F. de Angelis (a cura di), *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, Edizioni della Normale, Pisa, pp. 255-72.
- CHADWICK E., GARNER M. (eds.) (2014), *Figures of Empire: Slavery and Portraiture in Eighteenth-Century Atlantic Britain*, Catalogue of the Exhibition (October 2-December 14, 2014), Yale Center for British Art, New Haven (CT).
- CHIARINI M. (1977), *An Unusual Subject by Justus Sustermans*, in "The Burlington Magazine", 119, 886, January, pp. 38, 40-1.
- CLARKSON T. (1808), *The History of the Rise, Progress, and Accomplishment of the Abolition of the African Slave-Trade, by the British Parliament*, Vol. 1, Printed by R. Taylor and Co., Shoe-Lane, for Longman, Hurst, Rees, and Orme, London.
- CONIGLIELLO L. (2009), *Jacopo Ligozzi tra turchi, fantolini e disegni di architetture*, in "Paragone", III, 84-85, pp. 49-57.
- COOLS H., ARENS L., CORBELLINI S. (2006), *Francesco Feroni, intemerdiario in cereali, schiavi e opere d'arte*, in "Quaderni storici", 41, 122 (2), agosto, pp. 353-65.
- D'ANGELO M. (2000), *The British Factory at Leghorn: A Kind of Chamber of Commerce cum Consulate*, in C. Vassallo (ed.), *Consolati di Mare and Chambers of Commerce*, Malta University Press, Malta, pp. 233-50.
- ID. (2004), *Mercanti inglesi a Livorno 1573-1737. Alle origini di una British Factory*, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, Messina.
- DALLI REGOLI G. (1991), *'Sulla darsena un piedistallo bellissimo'*, in C. Baracchini, G. Parmini (a cura di), *Il monumento dei Quattro Mori a Livorno. Il restauro come occasione di conoscenza*, Belforte, Livorno.
- DAVIES W. (1614), *A True Relation of the Travailes and Most Miserable Captivitie of William Davies, Barber-Surgion of London, under the Duke of Florence*, Nicholas Bourne, London.
- DRUMMOND A. (1754), *Travels through Different Cities of Germany, Italy, Greece, and Several Parts of Asia, as Far as the Banks of the Euphrates*, W. Strahan, London.
- FABBRI M. C., GRASSI A., SPINELLI R. (2013), *Volterrano. Baldassarre Franceschini (1611-1690)*, Edifir, Firenze.

- FALLETTI F. (a cura di) (2007), *Pietro Tacca: Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, Mandragora, Firenze.
- FREDDOLINI F. (2013), *Giovanni Baratta 1670-1747. Scultura e industria del marmo tra la Toscana e le corti d'Europa*, L'Erma di Bretschneider, Roma.
- GOLDENBERG STOPPATO L. (2006), *Un granduca e il suo ritrattista. Cosimo III de' Medici e la "stanza de' quadri" di Giusto Suttermans*, Sillabe, Livorno.
- GRASSI A. (2013a), *Turca con moro e pappagallo o Allegoria dell'America*, in Fabbri, Grassi, Spinelli (2013), pp. 294-5.
- ID. (2013b), *Turca con moro e pappagallo*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 26 giugno-3 novembre 2013), Giunti, Firenze, pp. 172-3.
- GUARDUCCI A., PICCARDI M., ROMBAI L. (2012), *Atlante della Toscana tirrenica. Cartografia, storia, paesaggi, architetture*, Debate, Livorno.
- GUARNIERI G. (1973), *Il «Registro delle prede» dei Cavalieri di S. Stefano*, in "Archivio Storico Italiano", 131, 2/3 (477), pp. 257-86.
- GUYATT M. (2000), *The Wedgwood Slave Medallion: Values in Eighteenth-Century Design*, in "Journal of Design History", 13, 2, pp. 93-105.
- HAMILTON C. S. (2013), *Hercules Subdued: The Visual Rhetoric of the Kneeling Slave*, in "Slavery & Abolition", 34, 4, pp. 631-52.
- HUGFORD I. E. (1767), *Vita di Gian Domenico Gabbiani Pittor Fiorentino*, per Pier Francesco Moucke, Firenze.
- INGAMELLS J. (1997), *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800 Compiled from the Brinsley Ford Archive*, Yale University Press, New Haven (CT)-London.
- KATZEW I. (2016), *White or Black? Albinism and Spotted Black in the Eighteenth-century Atlantic World*, in P. A. Patton (ed.), *Envisioning Others: Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America*, Brill, Leiden-Boston, pp. 142-86.
- LAFONT A. (2017), *How Skin Colour Became a Racial Marker: Art Historical Perspectives on Race*, in "Eighteenth Century Studies", 51, 1, pp. 89-113.
- LANDOLFI G. (1993), *Gli interventi di Giovanni Baratta nella chiesa di San Ferdinando Re: temi e problemi della committenza artistica a Livorno*, in "Nuovi Studi Livornesi", 1, pp. 107-38.
- LAZZARINI M. T. (2000), *Note d'arte trinitaria nella Toscana di fine Seicento: gli altari di Volterra e Fucecchio*, in *I Trinitari, 800 anni di liberazione. Schiavi e schiavitù a Livorno e nel Mediterraneo*, Atti del convegno (Livorno, 3 dicembre 1999), Belforte, Livorno, pp. 155-68.
- LE BRUN C. (1727), *Expressions des passions de l'Ame, Représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu Monsieur le Brun Premier Peintre du Roy*, Jean Audran, Paris.
- LENCI M. (2009a), *Le Compagnie del Riscatto in Toscana. Note tratte da una ricerca in corso*, in A. Spicciati (a cura di), *"A Lode e Gloria della Santissima Trinità": la riforma tridentina nella vita laicale della Chiesa in Vladinievole*, s.e., Pescia, pp. 35-62.

- ID. (2009b), *Le confraternite del riscatto nella Toscana di età moderna: il caso di Firenze*, in "Archivio Storico Italiano", 167, 2, aprile-giugno, pp. 269-98.
- LUGO-ORTIZ A., ROSENTHAL A. (eds.) (2013), *Slave Portraiture in the Atlantic World*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MACONI G. (1877), *Gli schiavi redenti ovvero cenni storici del convento di San Ferdinando in Livorno*, A. Zecchini, Livorno.
- MAMONE S. (2003), *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei*, Le Lettere, Firenze.
- MARCHI L. (2011), *L'organizzazione del lavoro all'interno della Segreteria del Regio Diritto nella Toscana granducale tra XVII e XVIII secolo*, in "Archivio Storico Italiano", 169, 3 (629), luglio-settembre, pp. 507-64.
- MARCONCINI S. (2016), *Per amor del cielo. Farsi cristiani a Firenze fra Seicento e Settecento*, Firenze University Press, Firenze.
- MARTELLI F. (1993), "Nec spes nec metus": Ferrante Capponi, giurista ed alto funzionario nella Toscana di Cosimo III, in *La Toscana nell'età di Cosimo III*, Atti del convegno (Pisa-San Domenico di Fiesole, 4-5 giugno 1990), a cura di F. Angiolini, V. Becagli e M. Verga, Edifir, Firenze, pp. 137-63.
- MCNAIRN A. (1997), *Behold the Hero: General Wolfe and the Arts in the Eighteenth Century*, McGill-Queen's University Press, Montreal.
- MCNAMARA C. (2012), *Benjamin West: General Wolfe and the Art of Empire*, Catalogue of the Exhibition (University of Michigan, 2012-13), University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor.
- MONTAGU J. (1994), *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's "Conférence sur l'Expression Générale et Particulière"*, Yale University Press, New Haven (CT)-London.
- MORELLI L. (2020), *L'esperienza formativa di Anton Domenico Gabbiani a Venezia. Disegni e dipinti inediti*, in M. Betti, C. Brovadan (a cura di), *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, Firenze University Press, Firenze, pp. 107-45.
- NADALO S. (2011), *Negotiating Slavery in a Tolerant Frontier: Livorno's Turkish Bagno (1547-1747)*, in "Mediaevalia", 32, pp. 275-324.
- NESI A. (2010), *Problemi di ritrattistica cinquecentesca: Maso da San Friano ed altri pittori a lui contemporanei*, in "Arte Cristiana", xcviII, pp. 183-94.
- OSTROW S. F. (2015), *Pietro Tacca and His "Quattro Mori": The Beauty and Identity of the Slaves*, in "Artibus et Historiae", 36, 71, pp. 145-80.
- PAGANO DE DIVITIIS G. (1990), *Mercanti inglesi nell'Italia del Seicento. Navi, traffici, egemonie*, Marsilio, Venezia.
- PANTERA P. (1614), *L'armata navale [...]*, divisa in doi libri, appresso Egidio Spada, Roma.
- PETTIGREW W. A. (2007), *Free to Enslave: Politics and the Escalation of Britain's Transatlantic Slave Trade, 1688-1714*, in "The William and Mary Quarterly", 64, 1, January, pp. 3-38.



- ID. (2014), *Freedom's Debt: The Royal African Company and the Politics of the Atlantic Slave Trade, 1672-1752*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- ROSEN M. (2015), *Pietro Tacca's "Quattro Mori" and the Conditions of Slavery in Early Seicento Tuscany*, in "The Art Bulletin", 97, 1, March, pp. 34-57.
- RAPINO D. (2016), *Anton Domenico Gabbiani, "Ritratto di quattro servitori della corte medicea"*, in A. Bisceglia, M. Ceriana, S. Mammana (a cura di), *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 19 maggio-11 settembre 2016), Sillabe, Livorno, pp. 92-3.
- SCHMIDT E. D. (1998), *Giovanni Bandini tra Marche e Toscana*, in "Nuovi Studi", III, 6, pp. 57-103.
- SICCA C. M. (2019), *"The shop of Micali is an object of curiosity: there is scarcely any commodity it does not furnish". L'emporio Micali tra commercio, curiosità e socievolezza*, in "Nuovi Studi Livornesi", XXXV, pp. 233-53.
- SPICER J. (1991), *The Renaissance Elbow*, in J. Bremmer, H. Rodenburg (eds.), *A Cultural History of Gesture*, Polity Press, Ithaca (NY), pp. 84-128.
- SPINELLI R. (2003), *Giovan Battista Foggini. "Architetto primario della casa Serenissima" dei Medici (1652-1725)*, Edifir, Firenze, pp. 273-80.
- TAZZARA C. (2017), *The Free Port of Livorno and the Transformation of the Mediterranean World, 1574-1790*, Oxford University Press, Oxford.
- VAN DEN BOOGERT M. H. (2007), *Freemasonry in Eighteenth-Century Izmir? A Critical Analysis of Alexander Drummond's Travels (1754)*, in Id. (ed.), *Ottoman Izmir: Studies in Honour of Alexander H. de Groot*, Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten, Leiden, pp. 104-21.
- VILLANI S. (2002-03), *Note su Francesco Terriesi (1635-1715), mercante, diplomatico e funzionario mediceo tra Londra e Livorno*, in "Nuovi Studi Livornesi", x, pp. 59-80.
- WILBOURNE E. (2021), *Little Black Giovanni's Dream: Black Authorship and the 'Turks, and Dwarves, the Bad Christians' of the Medici Court*, in E. Wilbourne, S. G. Cusick (eds.), *Acoustemologies in Contact: Sounding Subjects and Modes of Listening in Early Modernity*, Open Book Publishers, Cambridge, pp. 73-90 (<https://doi.org/10.11647/OBP.0226>).
- WRIGHT E. (1730), *Some Observations Made in Travelling through France, Italy &c. in the Years 1720, 1721*, vol. II, Ward and Wicksteed, London.
- ZANOBINI M. T. (1987), *I. F. pistoiese, cavaliere di S. Stefano e corrispondente navale*, in "Quaderni stefaniani", VI, pp. 251-9.





# Black jokes: slavery and the satirical print

by *Geoffrey Quilley\**

There is now a substantial literature on the visual representation of slavery and race in XVIII century British caricature and satirical prints, culminating most recently with Temi Odumosu's thorough and acutely perceptive examination of the subject in her book *Africans in English Caricature, 1769-1819: Black Jokes, White Humour*, which demonstrates just how prolific was the African presence in print culture, and above all in caricature (Odumosu, 2017; Oldfield, 1998; Wood, 2000, 2007; Kriz, 2008; Quilley, 2018). Yet, until comparatively recently this was far from the case: attention to this particular aspect of British visual cultural history has paralleled, firstly, the greatly increased scholarly focus on the relation between British art and empire in general, and between art and Atlantic slavery in particular; and secondly, the growing prominence in public and popular history of postcolonial concerns with the legacies of slavery and empire in modern society, which has in turn both prompted and reflected an awareness of these issues in museums, galleries, archives and other institutions representing the complex and contested histories of Britain and its empire to a contemporary public.

In this paper I want to draw on this "turn" in historical discourse, to consider some of the implications of the relation between satire and slavery in visual culture, as a way of drawing out some more general issues around the representation of slavery, by focussing particularly on the ways in which satirical representations of Africans changed in line with developments in abolitionist discourse at the end of the XVIII century, to become

\* Geoffrey Quilley is Emeritus Professor (Art History) at the University of Sussex. He has published widely on British art and empire in the XVIII and XIX centuries. This essay expands upon a paper given at the conference *Histórias da escravidão* ("Histories of Slavery"), Museu de Arte de São Paulo (São Paulo 28-29 October 2016), entitled *Black Jokes: Slavery and the Satirical Print, and Some Issues Around Collecting, Interpretation and Display*; which was subsequently published in the conference proceedings (Quilley, 2018).

more virulently, viciously and reductively racist in its caricaturing and stereotyping of black people. From around the time the abolition movement was established in 1787, visual satire increasingly resorts to using a range of hyperbolic, distorted bodily characteristics – most obviously fixated on skin colour, body shape, facial features, nakedness – to identify Africans, through the cultivation of easily recognizable stereotypes, as essentially and irrevocably savage, corrupt, carnal, bestial and antithetical to white codes of politeness, civilization and refinement. This marks a shift from the way Africans were represented earlier in the XVIII century, for example in Hogarth's satirical inclusion of black servants as innocent commentators on the sophisticated immorality of high-class, polite London society (Dabydeen, 1987). In noting this shift, therefore, I want to draw attention to satire as a culturally contingent genre rather than as an essentializing one, which renders prints dealing with race and slavery as deeply, and in several cases intractably, ambiguous in terms of their reading for a modern viewer. In conclusion, then, I shall offer some speculative thoughts about this particular strand of visual culture in relation to museum collecting, curating and display.

## 3.1

## The age of caricature and the age of slavery

First, I want to explore the potential significance for cultural history, of the striking coincidence whereby the height of the British slave trade in the XVIII century occurred at the same time as the parallel efflorescence of the “age of caricature”. Slavery and race were frequent subjects for caricature and the satirical print, particularly in the second half of the XVIII century, during the British slave trade's most contested period, with the advent of the abolition movement, and the eventual outlawing of the trade in enslaved Africans in 1807. Yet, until the recent historical concern with the legacies of slavery and empire, little scholarly consideration has been devoted to this issue, and the implications of treating slavery as a subject for humour at this most critical historical moment. As Odumusu demonstrates, this is a curious omission, in view of the prevalence of material available. It has often been noted that there is a glaring absence of slavery-related material generally in art institutions and museums (other than those specifically dedicated to the subject in an effort to address this lack of visibility), and that in the visual archive that does exist, the voice

of enslaved people is lacking: there is little that represents the agency or autobiographical experience of slaves themselves<sup>1</sup>. The consequence of this historically has been what the artist Lubaina Himid terms the «invisibilization» of the subjects of slavery and the African diaspora from establishment history and in particular the history of the visual (see Rice, 2003, p. 24). This resulted recently, and shockingly, in the *Artist and Empire* exhibition at Tate Britain (2015) containing almost no reference to the slave trade, on the grounds that the visual material did not exist, despite the overwhelming evidence to the contrary that has been demonstrated by scholars such as Marcus Wood, John Oldfield and others, or exhibitions such as *Art and Emancipation in Jamaica: Isaac Mendes Belisario and His Worlds* (Yale Center for British Art, 2007). And lack of available material is certainly not the case with this particular genre: institutions such as the British Museum, the Lewis Walpole Library or the National Maritime Museum in Greenwich have substantial holdings of XVIII and XIX century prints and caricatures representing slavery or race-related subjects. On the other hand, however, these items are rarely on display or easily accessible, owing no doubt to their deeply problematic nature. Consistent with the visual archive on slavery in general, the voice of the enslaved is missing. More troubling than this, however, in the case of caricature and satire, the depictions are frequently offensive, unsympathetic and, by modern standards, overtly racist: in them black people are objectified, infantilized, mocked and ridiculed simply on the basis of skin colour. A further difficulty is presented by the nature of satire as a genre. In being based on irony as the vehicle for humour, it treats its subjects reductively and ambiguously: everything becomes open to critical deprecation, whether treated favourably or not. Satire, *sui generis*, is predicated on otherness, on othering its targets, usually through caricature as a means of denouncing the objects of its humour and polemic, and rendering them as different, inferior and lacking. This poses occasionally intractable problems of interpretation, and perhaps more acutely, presents difficulties in adopting a multi-faceted and ethical curatorial posi-

1. This was a particular issue around the 2007 memorializations of the bicentenary of the Act of Abolition, for example in the project at the Victoria and Albert Museum, *Uncomfortable Truths: The Shadow of Slave Trading on Contemporary Art*, which attempted both to trace artefacts on display in the permanent collection to their hitherto hidden and unexplored slavery-related historical contexts, and also at the same time exhibited works by contemporary artists among the permanent galleries as a way of drawing attention to the histories that conventional modes of museum display otherwise suppress and overlook.

tion for institutions where such material is held. In what follows, through considering a sample of satirical prints and caricatures, I shall identify some of these issues and offer some suggestions on how to address them.

## 3.2

## Slavery, abolition and visual culture

It is clear that the slave trade, or more precisely, the campaign for the abolition of the slave trade, had a profound and lasting impact on the history of visual culture. The concerted, systematic use of visual media by the abolition movement from 1787, in the form of the Wedgwood Medallion and the cross-section plan of the *Brooks* slave-ship, surely marked the first occasion when visual culture was used as a medium for mass circulation to change social and political opinion. Much of their effectiveness came from their immediately iconic status, and their adaptability as icons to a variety of different formats, from ceramic and print to kerchiefs, snuff-boxes, pin-cushions or hat-pins, and across different geographic regions, from Britain to France and America: the visual sign could be worn as a form of public advocacy for the abolitionist campaign. Alternatively, they could be adapted for use in abolitionist tracts or histories: thus Carl Bernhard Wadström included the print of the *Brooks* slave-ship in his 1794 *An Essay on Colonization*<sup>2</sup>, but added a fictive cartouche showing the suppression of a shipboard slave rebellion to illustrate the brutal, coercive nature of the trade system and Africans' violent rejection of it, as evidence in support of his argument in the book for abolition. These immediately became, and remain, familiar images, and attest not only to the importance and ubiquity of slavery and abolition within XVIII and XIX century public discourse, but also to their significance for art history, something which art historians conventionally have been reluctant to acknowledge. A similar art-historical reluctance has been evident with regard to the connections between race, slavery, abolitionism and print culture. While historians such as Oldfield (1998) or Midgley (1992) have demonstrated how the campaign for abolition in particular was reliant upon the exponential growth of print media to broadcast its message, or how ideologies of race were constructed and disseminated through print culture, art historians dealing with the XVIII

2. *Representation of an Insurrection on Board: A Slave-Ship*, in Plate v, *Plan and Sections of a Slave-Ship* (Wadström, 1794).

century, with few exceptions, have tended to sidestep or downplay these issues in relation to the history of print-making.

Yet, as I have argued elsewhere, the print of the *Brooks* slave-ship must rank as the most significant maritime image of the XVIII century, in terms of its publicity, influence and innovation (Quilley, 2014). It was revolutionary not only in its transformation of the conventional depiction of the ship, but also in the use of the printed image as a political instrument. Against such abolitionist manipulation of print culture, the pro-slavery lobby produced their own counter-images in response, which increasingly drew upon, reinforced and promoted pervasive stereotypes about Africans as violent, barely containable savages. Although Odumosu (2017, pp. 26-7) points out that the number of prints representing Africans or the slave trade is very small, comprising less than 1% of the total number of prints produced between 1769 and 1819, it is noticeable that prevalence of African figures in visual satire comes after the advent of the abolition movement, and that all the major artists of the “Golden Age” of satire – Thomas Rowlandson, James Gillray, Isaac Cruikshank, George Cruikshank, Henry Bunbury, William Dent – depicted Africans at some point, and almost entirely after 1787, and that this period coincides precisely with the heightened tensions around slavery and abolition. It is not merely coincidence that it was at this time, amid the expanding influence of abolitionist discourse, and in particular its telling use of visual culture, that graphic satire saw a marked change in the representation of Africans in being employed overwhelmingly by the West India lobby in response to the iconic abolitionist images of the *Brooks* slave-ship and the Wedgwood Medallion. As Odumosu argues, abolitionism needs to be understood within the broader context of 1790s political culture, increasingly invoking a jingoistic brand of patriotic politics:

During a period of increasing patriotism, engendered by wars and the challenge of national unification, satires were often used as a cultural method of defence. The French, Irish, Scottish, Dutch, Russian, Chinese, Indian and Turkish, and the Jews were all included in satires [...] each with their distinguishing features and meanings. Africans added to this group uniquely, signifying both as commodity and as foreign type linking distant colonies with local life in Britain. Since their humanity was constantly up for debate, they were subjected to immense cultural stereotyping in which blackness encompassed a whole range of historically negative associations to the unknown, and to bodily and moral corruption, made even more repellent by slavery. This complex symbiotic mix [...] ultimately invested black bodies with an immediacy of legibility that made an instant taboo out of their physical presence (ivi, pp. 28-9).

It is within this complex culture of an increasingly racialized discourse of patriotism and political reaction that satires treating of abolition need to be placed, mostly as a similar “cultural method of defence” on behalf of the West India lobby. Thus, William Dent’s *Abolition of the Slave Trade, or the Man the Master* (FIG. 3.1) was produced very quickly in response to the abolitionist images in 1789, and sought to defuse their impact by hyperbolically envisaging the violent consequences of what it terms the “folly” of abolition. Doubtless making reference to the turbulent events taking place in France at the same time, it sees abolition as overturning a natural, racialized social order and unleashing a system underwritten by “retribution”, whereby the tables are turned, and a fashionably dressed former slave delights in beating a naked white planter with a sugar cane, while a group of blacks dance and feast in the background. The fact that the white planter is shown in the kneeling and praying pose of the figure from the Wedgwood Medallion openly advertises the print as a direct response to the abolitionist strategy of using visual media for its campaign. Implicitly acknowledging the violence inherent in the plantation system, it attempts a measured approach by calling for “regulation” of the slave trade, but attempts to enforce this argument by scaremongering over the possible result of granting African slaves their liberty. Surely playing on the combination of the fear of the proletarian uprising in France and the abiding anxiety among West Indian planters over slave rebellion, the print nonetheless resorts to the stereotyping of the African as a barbaric savage, in opposition to the representation of him in the Wedgwood Medallion as an amenable, reasonable “man” and “brother”.

In many senses Wedgwood’s and Dent’s are relatively straightforward images both for and against abolition. Yet, neither portray the African in a wholly positive light: as many critics have noted, the Wedgwood Medallion, while being sympathetic to the plight of the slave, still represents him as passively subject to the will and control of an invisible white master, who implicitly retains the option of responding negatively to the question «Am I not a man and a brother?». Focussing on abolition as a positively benign history in securing the eventual emancipation of enslaved Africans not only views that history from the one-sided perspective of white liberal campaigners such as William Wilberforce and Thomas Clarkson, but equally importantly loses sight of the deeply problematic racialized culture in which such values were embedded. So, for example, a more complex, and more ambiguous response to the Wedgwood Medallion was provided by the anonymously produced 1792 caricature *The Rabbits* (FIG. 3.2), which once again plays on the negative stereotyping of the African, this

time in the guise of a street-seller in a residential part of London. Once again adopting the pose of the slave in the Wedgwood Medallion, he is attempting to sell rabbits to a fashionably dressed young woman at the door to her house. At her complaint that the rabbit she is holding smells off, he retorts suggestively that if a black man held her by her leg, she would smell too. Picking up on the proverbial association of rabbits with sexual promiscuity, as Rosenthal (2004) has demonstrated, the print thus is in one sense a simple joke on the stereotype of black hyper-sexuality, and the black man's reputed sexual prowess. Yet, in directly referring to the Wedgwood Medallion again, it undercuts the sympathetic portrayal of the African, and instead overloads it with ideas of miscegenation and transgressive sexual desire, inscribed in a supposedly mutual attraction between white women and black men: in representing him also as clearly a free and finely dressed black man, the print associates such racial transgression with the liberty afforded by abolition. The joke, such as it is, is one rooted in a casual racism, manifested in the way the black man is assumed to be overstepping tacit social boundaries, not only in his apparent sexual rapacity, but also in his evident facility for talking back. In showing him in a fine suit, hat and buckled shoes, it also suggests that such status, a status associated with freedom, is also overstepping the mark. At one level, *The Rabbits* can be placed in an identifiable satirical iconography in which the urban street becomes the arena for articulating ideological contrast, conflict and incompatibility, exemplified by works such as Hogarth's *The Enraged Musician* (1741). Yet, in encoding its humour within racial – and racist – ideologies, it also demonstrates the degree to which such satirical representation was imbued, in and of itself, with the dialectics of race.

Other prints are still more ambiguous. James Gillray's *Barbarities in the West Indies* of 1791 (FIG. 3.3) depicts a scene of unspeakable cruelty, in which a plantation slave driver is submerging an enslaved man in a vat of boiling sugar, and pushing him under with a cat-o'-nine-tails so that only the latter's hands and legs are visible, the fingers and toes splayed out in shock and agony. Above the glowering face of the driver, the slave's protruding limbs are echoed in a bizarre collection of animals, reptiles and body parts – including a black arm and a pair of ears – pinned to the wall above the doorway. As the caption explains, this visualizes an incident reported in Parliament during the debate on abolition, whereby it was claimed that driver threw the slave into «a copper of boiling sugar-juice» as a punishment for being unable to work due to sickness, and «after keeping him steeped over head and ears for above three quarters of an hour in the boiling liquid, whipt him with



such severity, that it was near six months before he recovered of his wounds & scalding». The print thus claims to represent an actual event. Yet it does so in a manner that renders it hardly believable. It is a deeply disturbing image, not simply in what it shows, but in the will to visualize it in the first place, which shows a prurient voyeurism verging, as Wood (2000) has observed, on the pornographic; and the near-hysterical hyperbole in which it is couched. So, the «copper» cited in the text is converted in the image into an enormous stone pit of such height that the driver has to climb a ladder to reach into it: leaving open the question of how he “threw” the slave in into it. It is an exaggeration that matches the extraordinary claim in the text that the slave was kept in the boiling liquid for over three quarters of an hour, which, if true, would surely have left him in a condition from which he could never have recovered. The print hardly bears close scrutiny or analysis, therefore. And that might be its point, that it is its shock value that it supposed to register, with the image being an attempt to imagine something unimaginable: the sheer scale of violence and atrocity at the heart of the plantation slavery system, and the depth of inhuman depravity to which it leads. On the other hand, it advertises its own unbelievability, and in doing so undercuts the narrative it seeks to represent; and appears to suggest that the incident reported was also too exaggerated to be true.

Gillray’s print was far from unique in this insoluble ambiguity. Isaac Cruikshank’s *The Abolition of the Slave Trade*<sup>3</sup> of 1792 presents a different, though no less problematic, set of issues. Based again on actual events, it shows the barbaric treatment meted out by Captain John Kimber, the commander of the slave-ship *Recovery*, to a young African girl who refused to dance for him on deck. For which, Kimber beat her so severely that she died of her wounds five days later. Kimber was taken to court, but, in a notorious case, was acquitted of her assault and murder. Like Gillray, Cruikshank registers the shock value of the horror of the incident, but does so in a way which overtly sexualizes the narrative, presenting the viewer with a scene that is both abolitionist and pornographic: Kimber, on the left, is shown leering red-faced and looking out to the viewer, and the up-turned girl’s exposed buttocks and breast, emphasized graphically through a torsion in the body, invite the viewer’s enjoyment as well as reprehension.

3. Isaac Cruikshank, *The Abolition of the Slave Trade. Or the Inhumanity of Dealers in Human Flesh Exemplified in the Cruel Treatment of a Young Negro Girl of 15 for Her Virjen Modesty*, hand-coloured etching, published 10 April 1792 by S. W. Fores. Available at: [https://findit.library.yale.edu/catalog/digcoll:550024?\\_ga=2.205192914.331566676.1620986781-1150160530.1604595269](https://findit.library.yale.edu/catalog/digcoll:550024?_ga=2.205192914.331566676.1620986781-1150160530.1604595269) (accessed 19 November 2021).



Similarly, Thomas Rowlandson's 1807 pornographic satire *Black Brown & Fair*<sup>4</sup> focuses on the female body as a commodity, and emphatically racializes the black prostitute through emphasizing her coarse features, but invites the viewer to choose among the different women and ethnicities represented, while maintaining in the verse below that the sailor-narrator will stay true to his «dear Mary». Wood (2002) has written extensively on the relation at this date between slavery and pornography, and I do not intend to rehearse that here: the point I want to emphasize, is that these prints present the viewer with an interpretive conundrum, in being pulled in contradictory directions. Is this satire, or is it not? Are we meant to be horrified, or to laugh along with Captain Kimber? What is the relationship in these works between satire as pleasurable and satire as reforming? Are they meant to challenge and change political opinion and social morality around slavery, in the manner of the Wedgwood Medallion or the *Brooks* print, or satirize and undermine such attempts to do so?

## 3.3

## Caricature and the politics of racial stereotyping

Like *The Rabbits*, these prints need to be understood within an art-historical tradition of graphic satire going back at least to Hogarth, but at the same time such a circumscribed historical categorization is insufficient because of their overt racialization. Their ambiguity, and in certain senses, indecipherability is in large part a consequence of their playing on racial stereotypes of African people produced out of a culture of slavery. And this characterizes a number of related images, both satirical and not. A work such as Thomas Stothard's *The Sable Venus*<sup>5</sup>, made as an illustration to Isaac Teale's poem of the same title, published in the second edition of Edwards' *History, Civil and Commercial, of the British Colonies in the West Indies* (1798), is not only a grossly offensive representation of the Middle Passage, but an intractably ambiguous image due to its impossible premise

4. Thomas Rowlandson, *Black Brown & Fair*, hand-coloured etching, published 6 May 1807 by Thomas Tegg. Available at: <https://findit.library.yale.edu/catalog/digcoll:2782969> (accessed 19 November 2021).

5. Thomas Stothard, engr. William Grainger, *The Voyage of the Sable Venus, from Angola to the West Indies*, etching and engraving, in Edwards (1798). Also available at: <https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-254621> (accessed 19 November 2021). The print is discussed in Odumosu (2017), pp. 103-4.

of attempting to reconcile a representation of an enslaved African woman to an aesthetic predicated on whiteness. Similarly, the gruesome *Tit Bits in the West Indies* (FIG. 3.4), published by William Holland in 1798 for the export market to America and the Caribbean, is a horrific representation of enslaved women set in a plantation landscape, like *The Sable Venus* feeding into white fantasies of rape and concubinage of black women, as well as playing on stereotypes of planter life, but is ultimately indecipherable in terms of what it is referring to. Two versions exist of this print, the first of 1798 being a triptych with a central panel showing a sleeping mulatress figure, reclining in an odalisque pose and exposing her breasts to the leering gaze of a drooling cleric, in the manner of Agostino Brunias' pornographic fantasies of bathing mulatress beauties produced as oil paintings for his West India planter patrons<sup>6</sup>; and with two flanking scenes of grotesquely stereotyped enslaved African women subjected to the sexual advances of white men, both violent and reciprocated. The later version of 1803 omits the central panel of the reclining mulatress, apparently as a cut-and-paste adaptation of the original print, and provided with a revised date and title, *Black Beauties, or Tit Bits in the West Indies*. As Odumosu (2017, p. 109) perceptively comments, the change between the two versions epitomizes the shift in the caricatural representation of Africans towards a more trenchant, violent and sexualized racism:

Whoever made the change seems to have understood how meaning shifted once centred on the burlesque of "black beauty". Through this omission, the satirical view of miscegenation is reset to a more familiar comic tone, where attraction to African women is presented as entirely unnatural. The visual encounter is [...] now singularly shaped by brutal and rude design that is expressed not only through physical gesture but also in the monotone blackness and rotund nakedness of the caricatured "Negress".

In contrast to the ambiguous sexual allure and aestheticization of the enslaved woman or mulatress of Stothard's or Brunias' images, the African woman here, in the physical rupturing or the earlier print, is reduced to being the unqualified cipher of ugliness and sexual deviance.

Other prints play upon racialized caricatures of slave women as the objects of white male sexual gratification, fears of miscegenation, or the

6. For example, Agostino Brunias, *Mulatress and Negro Women Bathing*, n.d., oil on canvas, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. For detailed analysis of Brunias' work and career, see Bagneris (2018).

threat of slave rebellion and black savagery, and draw out the political implications of such unnatural sexual transgression: so that in *Johnny Newcome in Love in the West Indies*, published again by William Holland in 1803, and presumably also for the export market, the consequence of the Johnny Newcome's misguided, irresponsible and (it is again implied) unnatural relationship with «Mimbo Wampo, a sable Venus» is nine mixed-race children, one of whom, «Hector Sammy Newcome», is «a child of great spirit, can already Damnme [*sic*] Liberty and Equality and promises fair to be the Toussaint of his Country»<sup>7</sup>. In other words, through racial stereotyping, the politics of slavery are reaffirmed, and miscegenation and uncontrollable slave rebellion, of the kind seen in Saint-Domingue, are presented as two sides of the same coin, and implicitly as a justification for racial segregation and the maintenance of the system of plantation slavery.

Such ideological uses of graphic satire for pro-slavery politics finds its most complex, virulent and hate-filled – not to say hysterical – singular expression in the 1819 print *The New Union Club* by George Cruikshank (FIG. 3.5), an artist described by the historian Taylor (2020, p. 303) as almost the «in-house cartoonist» for the West India lobby in the early decades of the XIX century, as West India planters and domestic investors in slavery and sugar asserted their interest in Parliament as part of the British establishment in the face of growing abolitionist campaigns for the eradication of the slave trade and slave emancipation. This print has been discussed in depth by Temi Odumosu and others, so I will not rehearse its details again here. What is significant is that, in its scaremongering denunciation of black political autonomy, referenced through the example of the recent establishment of the first slave republic of Haiti, it is its visual form that registers the satirical impact. Based upon a pamphlet by the Member of Parliament and West India lobbyist Joseph Marryat, and adapted by his equally anti-abolitionist son Frederick, subsequently the celebrated author and lifelong collaborator with Cruikshank, it lampoons a dinner held in 1816 by the African and Asiatic Society of London, chaired by William Wilberforce and at which members of the African communities of London and America were present. Yet its power lies in the transformation from text to image. As Odumosu (2017, p. 192) comments:

7. J. F., *Johnny Newcome in Love in the West Indies*, hand-coloured aquatint and etching, published April 1808 by William Holland. Available at: [https://findit.library.yale.edu/catalog/digcoll:2755009?\\_ga=2.32601724.331566676.1620986781-1150160530.1604595269](https://findit.library.yale.edu/catalog/digcoll:2755009?_ga=2.32601724.331566676.1620986781-1150160530.1604595269) (accessed 19 November 2021).

Marryat's [...] words do not affectively compare to what was reenacted in caricature. When transferred from text to image the dinner becomes a dynamic experience, demonstrating through line and colour a sense of fundamental discord that the original text could only convey. In its *visual* articulation, and through Cruikshank's skill, Frederick Marryat turns his father's narrative into an anti-black nightmare – lurid, troubling, manic, but also unequivocally rude.

Odumosu is undoubtedly correct to see *The New Union Club* as a culminating point in the shift from the earlier Georgian or Hogarthian satirical representations of Africans as «comic actors», to the «hardened stereotypes and caricatures that followed them», and which visualized a «palpable fear surrounding the emancipation of the enslaved, and concurrently both mistrust and indignation towards the notion of Black agency or achievement» (ivi, p. 38). Yet, I want to go further, in asserting that this shift in graphic satire is inextricably linked to the discourse around slavery and abolition; and that it is rooted in an ideology propounded by the West India lobby, what Taylor (2020) neatly terms «the interest», with George Cruikshank as its artistic personification. Graphic satire, then, as a genre is not at all “disinterested” in the way that art historians have conventionally accepted, in referring to this period, for example, blandly as “the age of caricature”. And this must have implications for the art-historical understanding of this period and the uses of satire, to question what might be the “interest” of art history and the ways in which art-historical writing engages with its subjects, and with artists such as Cruikshank, whose «genial genius», as he was described in one exhibition catalogue title (Hill, 1992), is at some level rooted in racist, pro-slavery apologetics. It also raises questions of how such visual material resonates with a modern spectatorship.

If the images I have discussed so far are all extremely problematic, firstly, because of their extreme racist degradation of African and African-Caribbean people; it is also, secondly, because they are predicated on an engaged, humorous or in some way amused response in the viewer. Their visual language is coercive. And their satirical genealogy further problematizes this, insofar as satire is postulated negatively: satire treats its subjects critically and disdainfully, even while its larger purpose might be moral or ideological improvement. This becomes particularly complex when the subject of satire is slavery or race, and in this respect satirical prints, even when based on actual events, as with Gillray or Cruikshank, differ markedly from images which can be identified as documentary. However, clear-cut distinctions are often difficult to make, and there are implications for works that are

seemingly non-satirical but no less elusive to secure interpretation because of their directly addressing issues of race.

*Mirate che bel visino* (FIG. 3.6), made probably after a French print of 1803, is a prestigious work in watercolour on ivory, and thus begs the question of why such expensive material was used for such a subject. Aside from its elusive meaning, which appears to be to ridicule the black girl and thus reinforce the beauty of her white mistress, it picks up forcefully on the power invested in the act of looking, and once again defers the ultimate power of vision to the viewer. As with the Wedgwood Medallion, the viewer's response is implicitly directed by the image, but it is framed as a choice. Its ambiguous status results from a combination of the troubling ideologies it represents, together with its material construction and presence. Its significance as an object, rather than simply an image, must also be addressed, therefore, as well as the collections of which such objects form part, and their associated institutional histories. *Mirate che bel visino* is part of the Michael Graham-Stewart collection at the National Maritime Museum, Greenwich, a collection of objects relating to slavery acquired by the Museum in a deliberate policy to make up an almost total absence of artefacts treating of the history of the slave trade, despite it being an overwhelmingly maritime practice (Hamilton, Blyth, 2007). It comprises 391 objects selected from a much larger collection of material owned by Graham-Stewart relating to the history of empire more generally. This in itself raises questions about the process and criteria for selection, and how and why something like *Mirate che bel visino* was included, which in turn pertains to the character and history of the institution for which it was acquired.

For, the acquisition of such a collection, no matter how positively intended, brings with it difficult curatorial problems. Being placed in institutions that are generally dedicated – at least in the western, Anglophone world – to elite, national, and implicitly white cultures and histories, they necessarily offer an internal, dialectical critique of the latent ideological grounding of institutional identities: for example, in drawing attention to the “invisibilization” of the slave trade in a museum dedicated to national maritime history. They can function, therefore, as a form of institutional “double consciousness”. However, the productive potential created by this form of internal critique for institutional self-reflexivity is rarely addressed, often resulting in very unsatisfactory accounts of these problematic artefacts and art works. For example, the John Carter Brown Library's online entry for its copy of *Tit Bits in the West Indies* describes it simply as «Lech-

ery of white planters towards black slave women»<sup>8</sup>, as though relatively unproblematic and without any need of qualification regarding its extremely offensive racist and misogynist content, nor its object history, nor any other historical contextualization. And putting such material online without any meaningful qualification is potentially irresponsible, since there is no control or influence over how it might be received and regarded: being in a public collection consequently entails a public responsibility towards such material, however difficult and distasteful that might be. For, these are not simply free-floating images, but material objects, requiring storage, conservation and maintenance as part of the routine work that any collections-based institution necessarily undertakes. And yet, it is very difficult to see how such a work could be put on display as part of a museum's public responsibility to the objects in its care. And for the most part, prints and pictures such as those I have discussed tend to be left in storage, unpublicized except in online catalogues, and unofficially buried.

So what else is to be done with them, if anything? When, in my former role as curator at the National Maritime Museum, I presented some of this material from the Michael Graham-Stewart collection at a conference accompanying the opening of Lubaina Himid's exhibition *Naming the Money* at the Hatton Gallery, Newcastle, in 2004, and invited ideas for what might be done with the prints, the artist responded by saying that she would burn them, that they ought to be destroyed<sup>9</sup>. As a curator, this was not really an option open to me or my colleagues at the Museum, but my understanding was that Himid's proposed act of immolation would be a creative one, an artistic transformation through destruction to create something new, and in doing so to redress historical injustice: in a parallel sense to the way the female protagonists of Himid's painting *Between the Two My Heart Is Balanced* (Tate, 1991) are throwing overboard the maps and books upon

8. Source: <https://jcb.lunaimaging.com/luna/servlet/detail/JCBMAPS~2~2~592~100496:TIT-BITS-in-the-WEST-INDIES?qvq=q:64-103&mi=0&trs=1> (accessed 19 November 2021). The online catalogue entry for the print expands on this label, but only in a basic description of what is shown in each panel of the print, with no further details of historical context or object history: <http://josiah.brown.edu/search~S7?/Xtit+bits&searchscope=7&SORT=D/Xtit+bits&searchscope=7&SORT=D&searchscope=07&SUBKEY=tit+bits/1%2C45%2C45%2CB/frame&FF=Xtit+bits&searchscope=7&SORT=D&3%2C3%2C> (accessed 19 November 2021).

9. *Displacement, Relocation and Identity: Revisioning Histories of Slavery and Empire*, Newcastle Institute for the Arts, Social Sciences and Humanities, Hatton Gallery (Newcastle, 3 March 2004). My paper was titled *Making Imperial History Visible: Exhibiting Slavery in the Museum*.



which colonialism and slavery were founded. As an artist, she could imagine such a thing; as a curator, I could not. However, it draws attention both to the need to consider the issue of positionality with respect to this material – who is doing the looking and the interpreting of it – and also the possibility of dealing with it artistically, as the material for creative transformation. Artistic intervention into curatorial processes is now a conventional museological methodology, as is the artistic re-working of colonialist historical imagery (by artists such as Keith Piper or Godfried Donkor): satirical prints of slavery, in all their semantic slipperiness, offer much potential for collaborations across artistic and curatorial practice. If decolonizing the museum is a priority, then decolonizing the objects within it must be one also. Imagery such as this also offers rich potential for education, and research collaboration: between 2013 and 2020 I taught an undergraduate module at the University of Sussex on the imagery of slavery in the early-modern era, but as far as I am aware, it was unique in UK undergraduate Art History programmes. Yet, the students, while being shocked by the material they encountered, every year responded very positively, in having a completely new field opened to them, in being awakened to a wholly new set of “ways of seeing”, in seeing their own discipline in a very different light – not least in terms of its own colour-blindness – and in beginning to understand their own place in a culture historically determined by issues of race and difference deriving from slavery and diaspora. Rather than being historically distanced from the material, students felt they were far from unfamiliar with the issues presented, sometimes in discomfiting ways, since they were and are still current in their own daily experience: and what they found rewarding was to establish where discourses of race, racism, colour, otherness are historically rooted, how they have been established in visual form and what that means for the blindnesses of art history as a discipline, how the visual histories of slavery, abolition and race are traceable in present-day culture and media, and therefore how they illuminate and help to understand their own position as students of history and visual culture. Observing the shift, therefore, in XVIII-XIX-century satirical representation of Africans, from an earlier Hogarthian literary and comic form to an overtly and trenchantly racist one is important, because it de-essentializes such racist ideologies embodied in the latter, which present themselves as rooted in concepts of biological determination, and instead expose them as culturally contingent, and thereby open to cultural, historical and critical analysis.

What is not acceptable is either to pretend that material such as I have

considered briefly here does not exist for the history of art and visual culture, that it can be treated as ideologically neutral or unproblematic, or that it can be contained within predetermined art-historical categorizations of genre. Even so, although we can examine these works within their specific historical contexts in all their complexity, this still does not enable clear lines of interpretation, which in itself requires theoretical and methodological consideration. Worse, it can lose sight of the fact that such images can continue to have purchase in present-day culture, as the heir to the values and histories with which they are inscribed. These images mark an important point of connection with that past, something confirmed, whether we like it or not, by the fact that we are still invited to laugh at them: we might find their racist grounding no laughing matter, but we can still recognize the joke, and that ought to be very troubling.

## Bibliography

- BAGNERIS M. (2018), *Colouring the Caribbean: Race and the Art of Agostino Brunias*, Manchester University Press, Manchester.
- DABYDEEN D. (1987), *Hogarth's Blacks: Images of Blacks in Eighteenth Century English Art*, Manchester University Press, Manchester.
- EDWARDS B. (1798), *The History, Civil and Commercial, of the British Colonies in the West Indies*, vol. II, Mundell & Son, Edinburgh (2<sup>nd</sup> ed.).
- HAMILTON D. J., BLYTH R. J. (eds.) (2007), *Representing Slavery: Art, Artefacts and Archives in the Collections of the National Maritime Museum*, Lund Humphries, Aldershot-Burlington (VT).
- HILL J. E. (1992), *The Genial Genius of George Cruikshank (1792-1878): A Bicentennial Exhibition, September 27-November 10, 1992*, University of Minnesota, Minneapolis.
- KRIZ K. D. (2008), *Slavery, Sugar and the Culture of Refinement: Picturing the British West Indies, 1700-1840*, Yale University Press, New Haven (CT)-London.
- MIDGLEY C. (1992), *Women Against Slavery: The British Campaigns, 1780-1870*, Routledge, London.
- ODUMOSU T. (2017), *Africans in English Caricature, 1769-1819: Black Jokes, White Humour*, Harvey Miller, London.
- OLDFIELD J. (1998), *Popular Politics and British Anti-Slavery: The Mobilisation of Public Opinion Against the Slave Trade, 1787-1807*, Frank Cass, London.
- QUILLEY G. (2014), *Art History and Double Consciousness: Visual Culture and Eighteenth-Century Maritime Britain*, in "Eighteenth-Century Studies", 48, 1, pp. 21-35.
- ID. (2018), *Piadas de negro: Escravidão e imprensa Satírica*, in A. Pedrosa et al.



### 3. BLACK JOKES: SLAVERY AND THE SATIRICAL PRINT

- (eds.), *Histórias afro-atlânticas: vol. 2 antologia*, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, pp. 425-32.
- RICE A. (2003), *Exploring inside the Invisible: An Interview with Lubaina Himid*, in "Wasafiri", 18, 4, pp. 20-6.
- ROSENTHAL A. (2004), *Visceral Culture: Blushing and the Legibility of Whiteness in Eighteenth-Century British Portraiture*, in "Art History", 27, 4, pp. 563-92.
- TAYLOR M. (2020), *The Interest: How the British Establishment Resisted the Abolition of Slavery*, The Bodley Head, London.
- WADSTRÖM C. B. (1794), *An Essay on Colonization, Particularly Applied to the Western Coast of Africa, with Some Free Thoughts on Cultivation and Commerce*, Harvey and Darton, London.
- WOOD M. (2000), *Blind Memory: Visual Representations of Slavery in England and America, 1780-1865*, Manchester University Press, Manchester.
- ID. (2002), *Slavery, Empathy and Pornography*, Oxford University Press, Oxford.
- ID. (2007), *Popular Graphic Images of Slavery and Emancipation in Nineteenth-Century England*, in Hamilton, Blyth (2007), pp. 136-51.



# Il *Portrait d'une négresse* di Marie-Guilhemine Benoist: problemi interpretativi e ambivalenza di un'opera di rottura

di Chiara Savettieri

## 4.1

### Un'opera problematica

Il 1989 è un anno importante per il *Portrait d'une négresse*<sup>1</sup> (1800; FIG. 4.1) di Marie-Guilhemine Benoist (1786-1826), allieva prima di Elisabeth Vigée Le Brun e poi di David<sup>2</sup>. L'opera, appena menzionata nel catalogo della pionieristica mostra *Women Artists 1550-1950* (1979)<sup>3</sup>, acquista una grande visibilità presso il pubblico grazie alla sua riproduzione sulla copertina del secondo (1989) dei due volumi, dedicati al periodo sette-ottocentesco, della preziosa raccolta *The Image of the Black in Western Art* a cura di Hugh Honour. Si tratta, come ho sottolineato nell'*Introduzione*, del primo monumentale studio sulla rappresentazione dei neri.

Honour (1989, p. 7) interpretava il ritratto come un emblema della libertà dei neri, in una chiave dunque antirazzista e abolizionista, e anche femminista:

The painting must surely have been intended at least partly as a tribute to the french emancipation of slaves and as a celebration of the hopes expressed in numerous emancipation prints, several of which represented females. Might the artist have gone even further, perhaps, taking the words *Moi égal à toi* inscribed on the prints as an augury of the emancipation of all women?

1. Oggi giustamente intitolato *Portrait d'une femme noire* e così esposto al Louvre. Ho preferito lasciare il titolo originario per un principio storicista: perché le parole *négre* o *négresse* ci riportano a un contesto coloniale in cui i neri erano considerati inferiori. L'opera, di cui mostrerò l'ambivalenza, è collocata in questo tipo di contesto a cui *négresse* ci riporta inevitabilmente.

2. Sulla carriera della pittrice: Ballot (1914); Reuter (2002).

3. Cito dall'edizione francese (Sutherland Harris, Nochlin, 1981, p. 209).

Questa lettura, che sorge quasi spontanea, tenendo conto che è il primo ritratto autonomo di donna nera in Francia, in un'epoca di transizione tra la prima abolizione della schiavitù (1794) e la sua reintroduzione da parte di Napoleone (1802), ha trovato nel corso degli anni successivi una resistenza in studiosi, come Helen Weston (2000) o James Smalls (2004), che hanno drasticamente ridimensionato la portata politica della tela sia dal punto di vista della questione dei neri, sia dal punto di vista dell'emancipazione delle donne. A questi studi si aggiungono altri contributi, che hanno cercato di rilevarne la complessità in rapporto al contesto culturale, politico e della condizione delle artiste nella Francia tra Rivoluzione e Restaurazione<sup>4</sup>. Ultimamente Anne Lafont (2019b) ha collocato l'opera all'interno della cultura transatlantica, slacciandola dall'ambito parigino per il quale venne realizzata e considerando l'arte coloniale come matrice del capolavoro.

La tela impone due ordini di questioni, con cui di volta in volta i critici sono stati costretti a misurarsi: il valore dell'immagine pittorica di una persona nera nell'Occidente coloniale e della rappresentazione con una forte aura di dignità di una donna umile, in questo caso la domestica di August Benoist-Cavay (cognato della pittrice), di nome Magdeleine<sup>5</sup>. Ciò significa che l'opera obbliga l'interprete a chiedersi se e in che misura essa abbia un significato politico legato alla condizione nera, e parimenti a interrogarsi sulla possibilità che ci sia una valenza di rivendicazione femminile. Per quest'ultimo aspetto, infatti, non possiamo non tener conto che Guilhemine Benoist opera in una società fondamentalmente patriarcale e maschilista e in un'epoca in cui – anche a causa della Rivoluzione, come ha dimostrato Marie-Josèphe Bonnet (2012) – viene drasticamente ridimensionato il ruolo della donna (nel 1793 vengono chiusi i club femminili giacobini)<sup>6</sup>, e nello specifico nel contesto artistico delle pittrici, che invece avevano acquistato un certo status nell'epoca appena precedente al 1789. Considerando questa situazione, il fatto che sia una pittrice, marginalizzata in quanto donna dalle istituzioni artistiche, a rappresentare un'altra donna, emarginata in quanto nera, fa opportunamente sospettare che sulla figura femminile ritratta l'artista proietti qualcosa della sua condizione.

Il potenziale contenuto antirazzista e di emancipazione femminile dell'immagine di Magdeleine ne ha sollecitato una lettura ideologizzata,

4. Fend (2017, pp. 167-91); Schmidt-Linsenhoff (2016, pp. 315-43); Grimaldo Grisby (2002, pp. 42-63); Arasa (2019, pos. 3074-320); Lévy (2018, pp. 155-90); Chenique (2020, p. 166).

5. Come risulta dalle ricerche documentarie di Lévy (2018, pp. 169-71).

6. Bonnet (2012, p. 134).

talora di segno negativo, laddove alla pittrice si è rimproverato di non essere sufficientemente femminista, o di esserlo in modo ambiguo (Smalls, 2004), e di non sposare affatto la causa dei neri, cercando addirittura di ridicolizzare la modella (Weston, 2000). L'interpretazione politica e femminista, di qualunque natura essa sia, non va respinta a priori perché è in un certo senso l'opera stessa che la richiede, ma va storicizzata e ricollocata nel 1800. Al di là delle ambiguità dell'immagine e dell'operazione svolta da Guilhemine Benoist, che significato ha l'esposizione al Salon, presso un pubblico – lo rivelano le critiche – pieno di pregiudizi sugli africani, di un dipinto che raffigura una giovane donna nera di umili origini, ma piena di eleganza, dignità e capace di richiamare alla memoria del visitatore dell'epoca celebri opere neoclassiche, se non addirittura Raffaello? Se non si tiene conto del contesto e del modo di funzionamento dei Salon, con le dinamiche di emulazione, concorrenza e dialogo tra gli artisti, con quel suo essere cassa di risonanza, attraverso le recensioni, delle tensioni del tempo, si correrà sempre il rischio di forzare il significato del dipinto sia in un senso (conservatore) sia nel suo opposto (rivoluzionario).

La complessità di problemi che è necessario affrontare nello studio della tela di Madame Benoist deriva fundamentalmente dalla mancanza di documenti o attestazioni che ci chiariscano in modo inequivocabile quale fosse il suo pensiero intimo in merito ai neri, e dalla constatazione che il marito e la sua famiglia erano conservatori, monarchici e favorevoli alla tratta dei neri (Lévy, 2018). Queste informazioni devono necessariamente portarci ad assimilare la visione dell'artista a quella dei suoi parenti stretti? O a ridimensionare, se non a negare in toto, quel potenziale contenuto politico dell'opera che sembra evidente a un primo colpo d'occhio, così come apparve nel 1989 a Honour?

Credo che ricentrare l'opera nel suo contesto possa costituire un ausilio importante per una interpretazione equilibrata: significa esaminare la portata dell'impatto dell'opera al Salon del 1800 poiché, come ho mostrato altrove (Savettieri, 2017, pp. 79-102), le critiche – in larga parte previste dall'artista che conosce perfettamente il suo ambito di ricezione e a questo si rivolge in primo luogo – sono un valido strumento per risalire all'intenzionalità autoriale e intenderne anche il senso "politico" nella sua accezione più alta e più ampia. Lo status delle donne pittrici nell'epoca postrivoluzionaria deve costituire un altro elemento con cui fare interagire l'opera e il percorso dell'artista. Tuttavia, allo stato attuale degli studi, nulla conferma e nulla smentisce del tutto l'ipotesi conservatrice o quella rivoluzionaria. Siamo di fronte a un'opera ambigua: quello che ci mostra, e che saremmo

portati a vedere come l'emblema dell'emancipazione dei neri e delle donne, potrebbe essere messo in dubbio da quanto sappiamo delle frequentazioni e della famiglia dell'artista. È plausibile che, avendo un marito conservatore, realista e sostenitore della schiavitù, Guilhemine Benoist abbia portato al Salon un manifesto libertario, repubblicano e a sostegno dei neri? Certo, pare poco plausibile.

Tuttavia, forse, la strada giusta non è tanto porsi questa domanda, quanto cercare di capire la tela nelle sue eventuali ambiguità e incoerenze tenendo presente che un'opera, che continua a porci tante domande e a catturare il nostro sguardo, va ben al di là di quelle che possiamo presumere essere state le opinioni della pittrice sui neri o sulle donne. Pensare che un dipinto sia una traduzione fedele di idee dichiarate o presunte tali di un artista ci espone a un rischio: quello di togliere alla tela non solo la sua complessità, ma anche la sua autonomia, la sua dimensione creativa e soprattutto la sua inesauribile ricchezza che continua a parlarci ancora oggi. Una grande opera, infatti, come ha suggerito Stefano Brugnolo (2017, p. 14) in un bel libro sull'alterità nella letteratura coloniale, può anche superare e contraddire le convinzioni ufficiali dell'autore. È necessario dunque scalfire la granitica e cieca fiducia nei documenti, in questo caso peraltro concernenti piuttosto la famiglia che la stessa Guilhemine Benoist, e utilizzarli in una chiave problematica e dialettica, lasciando all'opera, e al potere del suo linguaggio, un margine di autonomia e di libertà.

#### 4.2

#### Un *unicum* nel contesto francese

Il *Portrait d'une négresse* viene esposto con questo titolo al Salon del 1800. Il fatto che non venisse indicato il nome della persona ritratta è stato talora letto come espressione di una distanza che la pittrice avrebbe messo tra lei e Magdeleine e come una precisa volontà di privare quest'ultima di una sua individualità (Weston, 2000, p. 58; Grimaldo Grisby, 2002, p. 60). Tuttavia era in uso al Salon esporre ritratti con titoli generici senza il nome di persona e la stessa pittrice ne espose almeno tre in questo modo (Lévy, 2018, p. 162), quindi non è il caso di dare troppo peso a questo aspetto. Anche l'uso per noi dispregiativo della parola *négresse* va ricontestualizzato nella cultura dell'epoca che la utilizzava, assieme al corrispondente maschile *négre*, molto frequentemente, più di *noir/noire* e non necessariamente in una chiave negativa: il termine era comunque connesso a una idea di esotismo nell'età coloniale (Arasa, 2019, pos. 3172).

L'opera, verisimilmente realizzata senza commissione, dunque per una volontà intima dell'artista, raffigura la domestica di August Benoit-Cavay, cognato di Guilhemine, ufficiale navale, capo dell'amministrazione della Guadalupa, che dalla colonia era tornato in Francia, approdando a Rochefort il 4 dicembre 1797 con due domestiche ex schiave, una delle quali era proprio Magdeleine (Lévy, 2018, p. 163). Si tratta del primo ritratto indipendente di donna nera in Francia. L'unico precedente, ma in versione maschile, è rintracciabile nel di poco precedente capolavoro di Anne-Louis Girodet che raffigura Jean-Baptiste Belley (FIG. 4.2), l'ex rappresentante di Santo Domingo (1797)<sup>7</sup>. Belley era un ex schiavo, scelto fra i tre rappresentanti della colonia (gli altri due erano rispettivamente uno bianco e l'altro mulatto) per l'Assemblea Nazionale: Girodet lo raffigura proprio con il costume tipico di questo rango, anche se all'epoca della realizzazione del ritratto Belley era ormai membro del Consiglio dei Cinquecento. I ritratti di Girodet e di Benoist, che conferiscono per la prima volta in Francia grande dignità alla rappresentazione pittorica di un nero e di una nera, si inseriscono in un contesto politico complesso e contemporaneamente fragile relativamente allo statuto civile e politico dei neri sui territori dell'Esagono (Arasa, 2018, pp. 65-6; 2019, pos. 2924 ss.). Nel 1793 il generale Léger Félicité Sonthonax, rivoluzionario convinto, per scongiurare la conquista della ricca e prosperosa Santo Domingo da parte delle truppe britanniche e spagnole, con le quali del resto alcuni proprietari bianchi intendevano allearsi, proclamò l'abolizione della schiavitù nell'isola: la maggior parte della popolazione era costituita da schiavi e la loro liberazione avrebbe significato anche il loro appoggio alle truppe francesi. La decisione di Sonthonax venne ratificata dall'Assemblea nazionale nel 1794 e integrata nella Costituzione del 1795: la schiavitù era abolita nelle colonie come nella madrepatria e i neri godevano dei medesimi diritti civili e politici dei bianchi. Questa ratificazione sanciva certo la concretizzazione delle istanze dell'abolizionismo settecentesco e della pubblicistica di denuncia della schiavitù di cui Guillaume-Thomas Raynal, il cui busto è raffigurato accanto a Belley da Girodet, era stato uno dei portavoce con la sua *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* (1770). Tuttavia la causa scatenante di questa ratificazione derivava comunque da una scelta opportunistica per "salvare" la ricca colonia. E la fragilità di siffatta

7. Bibliografia più recente: Schmidt-Linsenhoff (2000); Grimaldo Grisby (2002, pp. 9-63); Bosseno (2003); Lafont (2003b); Bellenger (2005, pp. 322-35); Libby (2014).



abolizione si sarebbe palesata tragicamente proprio con Napoleone che, pressato dalle richieste dei proprietari bianchi e da coloro che avevano forti interessi economici nella tratta degli schiavi, avrebbe ristabilito la schiavitù nel 1802<sup>8</sup>.

L'opera di Girodet aveva sicuramente un significato politico: la giustapposizione-opposizione tra il busto di Raynal e Belley, tra il bianco del marmo e il nero della pelle, il passato e il presente, l'idea e la sua realizzazione, il pensiero e l'azione, poteva perfettamente essere letta come una celebrazione dell'abolizione della schiavitù nella Francia rivoluzionaria. Ce lo conferma il commento di Jean-Baptiste Chaussard (1798): «J'irai souvent rêver devant ce portrait: que d'objets sublimes! Raynal la liberté des nègres et le pinceau de Giraudet [*sic*]».

Tuttavia, sicuramente nella scelta del soggetto da parte di Girodet dovettero pesare in modo rilevante anche l'audacia e l'originalità che avrebbe comportato la rappresentazione di un nero in un ritratto, soggetto alquanto inaudito e nello stesso tempo d'attualità. Il pittore di Montargis, infatti, nel corso della sua carriera più volte cercò, attraverso dei veri e propri *coups de théâtre*, di distinguersi dai suoi colleghi, di suscitare sorpresa nel pubblico (Savettieri, 2017).

È molto probabile che Guilhemine Benoist abbia proprio voluto confrontarsi con Girodet e offrire una risposta “femminile” al *Belley*. I due pittori erano amici (e forse erano stati anche amanti tra il 1787 e il 1790)<sup>9</sup>: risiedettero entrambi al Louvre durante la realizzazione di quest'ultimo, Girodet era il maestro della sorella della pittrice, Marie-Elisabeth, ed entrambi erano amici del barone Dominique Jean Larrey, marito di quest'ultima, e lo ritrassero nel 1804. Tuttavia la differenza più lampante tra le due tele, a parte il sesso, è lo status dei due personaggi ritratti. Belley è un ex schiavo che ha fatto carriera militare e politica: è in qualche modo un uomo di potere – di un potere rivoluzionario, dunque allargato e presuntamente egualitario (ma solo fra uomini), ma pur sempre di potere – che riveste un ruolo pubblico e ufficiale; ma è anche, contemporaneamente, un emblema della liberazione dei neri dalla schiavitù. Guilhemine Benoist affronta nella sua tela la rappresentazione di una figura marginale della società: perché donna nera e umile. La sua era pertanto un'opera molto più difficile da far

8. Per una efficace sintesi delle vicende relative alla schiavitù nelle colonie francesi cfr. Chenique (2020, pp. 56-66).

9. Cfr. Chenique (2005, 21 luglio 1787, p. 138; 13 settembre 1789, p. 161; 30-31 dicembre 1789, p. 169; 16 gennaio 1790, p. 171); Id. (2020, p. 166).

digerire al pubblico dell'epoca rispetto a quella di Girodet, e infatti, come vedremo, fu criticata proprio per il soggetto da lei prescelto.

Tra Sei e Settecento si era sviluppata la tipologia del ritratto della nobildonna con un paggio o una servitrice neri, ad esempio il *Ritratto di Louise de Keroualle, duchessa di Portsmouth* di Pierre Mignard (1682; FIG. 4.3; Lafont, 2019a, pp. 47-8). Ovviamente in queste opere tutto era giostrato in modo tale da far risaltare il contrasto cromatico tra il nero e il bianco, e da far risplendere la bellezza della nobildonna rispetto a colei/colui che le è subordinato: chiaramente si dichiara un'idea di superiorità sociale ed estetica delle bianche; la bellezza appartiene alle donne europee e rifulge ancor di più al confronto con la pelle nera di chi le è sottomesso/a<sup>10</sup>. Benoist isola la figura della domestica e ne fa un ritratto autonomo: le conferisce dunque uno spazio solitamente riservato a donne bianche. Il contrasto bicolore di quei dipinti dell'*Ancien Régime* è qui risolto nell'accostamento tra il candore della veste e la pelle bruna che così risalta in modo netto. È innegabile che in quest'opera – dall'estrema sobrietà dell'impostazione allo sfondo indefinito e neutro al candore della veste e del copricapo – tutto è congegnato in modo tale da attribuire alla pelle nera della protagonista il ruolo primario nella rappresentazione.

Ma l'operazione svolta da Guilhemine Benoist è ancora più audace. La pittrice non tratta il suo soggetto in modo aneddótico, con dettagli che richiamino la vita domestica e riportino la giovane donna al suo contesto quotidiano di lavoro, che è anche il luogo della sua subordinazione sociale e contrassegno della sua marginalità: è invece accomodata su una elegante sedia, con una posa signorile e raffinata, che rievoca celebri ritratti muliebri di donne altolocate dell'epoca come la *Madame Trudaine* di David (1791-92; FIG. 4.4), nonché la *Madame Récamier* del medesimo, esposta nello stesso anno del *Portrait*. Inoltre il *Portrait* ricorda anche la posa della *Psiche* di François Gérard (1798), opera capitale della tendenza anacreontica, destinata ad aver largo seguito negli anni successivi e che puntava sulla purezza delle forme, su colori smaltati e splendenti e soggetti mitologici<sup>11</sup>. Questo insieme di rimandi che l'opera di Benoist reca con sé è una novità assoluta, quantomeno nel contesto francese.

Anne Lafont (2019b, pp. 52-5) ha ravvisato un precedente nel *Ri-*

10. Questi ritratti hanno una grande importanza nella storia della rappresentazione dei neri perché la loro impostazione oppositiva è comunque una forma di integrazione dell'"altro".

11. La definizione «anacreontica» risale a Schneider (1916).

*tratto di una donna haitiana* del pittore canadese François Malepart de Beaucourt (FIG. 4.5). A mio avviso, se il confronto è molto interessante e stimolante, tuttavia non fa che confermare, se non accentuare ancor di più, l'audacia e la novità dell'opera di Madame Benoist. Nel dipinto del canadese, la donna sorride: si intravedono i denti bianchi che risaltano sull'incarnato bruno e che danno al volto un che di volgare, accentuato dall'espressione ammiccante dello sguardo. La donna ha una collana vistosa, è rappresentata all'interno di una sorta di loggia che si apre su un paesaggio, ma soprattutto svolge un'azione: tiene in mano un piatto con frutta che sembra porgere allo spettatore, si presume maschile, dato il dettaglio erotico del seno scoperto significativamente accostato alla frutta. Potrebbe trattarsi di una donna *placée*, come si diceva nel gergo coloniale dell'epoca. Il *plaçage* era una pratica francese e spagnola che permetteva – data la penuria di donne bianche nelle colonie – di stipulare delle unioni tra coloni bianchi e nere o mulatte, che non erano considerate vere e proprie mogli, ma definite per l'appunto *placées*<sup>12</sup>: per queste donne era una forma di emancipazione, di cui il corpo femminile era strumento, in quanto potevano ricevere, se schiave, libertà assieme ai loro figli. È dunque probabile che la protagonista del dipinto, col suo sguardo gioviale, si stia rivolgendo proprio al suo “marito”-padrone.

Niente di tutto ciò nel ritratto di Magdeleine che, al contrario della sua omologa, è colta nell'inazione totale: non fa nulla, non tiene nulla, chiaramente non sta guardando un padrone o il potenziale uomo bianco a cui sarebbe unita, ma la stessa pittrice che la ritrae: perché l'unica cosa che sta facendo è posare per lei. Questo è un cambiamento cruciale: Magdeleine è lì, davanti a Benoist, solo per essere ritratta in quanto donna e non in quanto *placée* o domestica; dunque è soggetto degno di essere ritratto indipendentemente da quello che fa quotidianamente e dal suo stato di soggezione. Gli unici elementi veramente paragonabili al dipinto di Beaucourt sono il copricapo e il seno scoperto. Il primo, tipico delle creole, poteva innescare nel pubblico dell'epoca il ricordo di stampe abolizioniste in cui l'uomo era raffigurato col berretto frigio e la donna proprio con questo tipo di copricapo (FIG. 4.6). Se questo tipo di richiamo sia voluto intenzionalmente dall'artista non è dato saperlo, tuttavia Benoist poteva certo immaginare che nell'osservatore scattasse quel tipo di associazione.

12. La *placée* nelle Antille è la corrispondente della *signara* in Senegal; cfr. Kane Lo (2014). Sulla *placée* in rapporto al ritratto di Guilhemine Benoist cfr. Lafont (2019b, pp. 28-31).

Il seno scoperto poteva avere diversi significati, talora anche opposti o ambivalenti. In primo luogo ha una valenza erotica, tipica delle donne di colore in una visione esotica di tipo coloniale: così fin dal Seicento Albert Eckhout<sup>13</sup> rappresentava le donne nere col petto scoperto; d'altro canto, richiama le unioni interrazziali attraverso il riferimento all'iconografia di Joanna, schiava e concubina di John Gabriel Stedman, raffigurata sia da Blake che da Tardieu col seno in vista nelle illustrazioni del suo romanzo *Narrative of a Five Years Expedition Against the Revolted Negroes of Surinam* (1796). Ma i significati di questo dettaglio non si esauriscono nella dimensione erotica: esso può infatti ricordare la funzione di balia, che frequentemente le domestiche nere svolgevano.

Nel ritratto di Beaucourt l'erotismo è sfacciato: l'accostamento del seno alla frutta è eloquente e costituisce un messaggio allo spettatore maschile per cui la tela è chiaramente pensata. Tuttavia, per Magdeleine non ne siamo del tutto certi, perché la sua immagine fa scattare altre associazioni che nulla hanno a che fare con quelle "coloniali" appena enumerate e che devono costringere qualunque interprete a fare un passo indietro rispetto a una spiegazione netta e univoca dell'opera. La posizione della donna col seno in vista e la veste un po' all'antica contiene in effetti degli echi "occidentali" di natura ben diversa da quelli coloniali. Da un lato, infatti, la figura di Magdeleine richiama indubbiamente immagini collegate alla pubblicistica rivoluzionaria: il prototipo della personificazione della Libertà, ad esempio la *Liberté ou République française* di Antoine-Jean Gros (1795) (FIG. 4.7), oppure la *Fraternité* del 1794 pubblicata da Bruno Chenique<sup>14</sup>, che presenta una donna bianca col seno scoperto che accoglie sotto il suo manto due bambini, uno bianco e uno nero, che si abbracciano (FIG. 4.8). Dall'altro lato, è innegabile che il seno nudo rinvii a un celeberrimo modello: la *Fornarina* di Raffaello, artista emblema del classicismo. Si tratta di riferimenti che vanno ad aggiungersi alla tipologia dei ritratti muliebrici neoclassici alla quale la tela appartiene sotto numerosi punti di vista.

Dunque, non siamo affatto sicuri che, come nel dipinto di Beaucourt, la tela sia pensata per essere vista da uno sguardo prettamente maschile. Il sovrapporsi di tutti questi potenziali rimandi conferisce al ritratto di Magdeleine un'alta dose di ambivalenza: nella posa signorile e statica di Madame

13. Su queste rappresentazioni cfr. Brienen (2016).

14. Chenique (2020, p. 65, fig. 35, p. 166) insiste giustamente sul rapporto tra il ritratto e immagini repubblicane e abolizioniste. Si veda anche l'immagine della Natura impersonata da una donna che allatta un neonato bianco e uno nero (ivi, p. 64, fig. 34).

Recamier, con un vestito nobilitante all'antica, col copricapo tipico delle creole, ma che richiama anche le immagini abolizioniste, col seno scoperto che rinvia contemporaneamente alla sensualità esotica, all'allattamento, alla Libertà o alla Fraternità, a Raffaello, senza che nessuno di questi riferimenti appaia prioritario o predominante rispetto agli altri. A mio avviso, la pittrice era ben consapevole di utilizzare dettagli polisemantici e doveva certamente sapere che tutte queste associazioni, di natura contraddittoria, potevano innescarsi con un effetto spiazzante negli spettatori colti del Salon e nei suoi colleghi pittori: l'erotismo coloniale è palesemente contraddetto dall'evidenza del modello raffaellesco e davidiano, ed entrambi i poli, quello esotico e quello aulico-estetico "occidentale", convivono e si sovrappongono. Ed è forse in tale aspetto enigmatico che va cercato il senso profondo del dipinto.

4.3

La rottura del canone estetico "bianco"

Le critiche al dipinto relativamente alla scelta del soggetto "nero" ci permettono di cogliere meglio l'operazione svolta da Benoist rispetto al contesto culturale e di ricezione, il Salon, in cui la tela è presentata. Si pensi ad esempio a questa stroncatura in versi chiaramente razzista in cui l'aggettivo che connota Magdeleine è «hideux»: «Je ne sais pas si c'est un talent / de mettre du noir sur du blanc, / on le voit dans cette peinture; / Ce contraste blesse les yeux, / Plus il fait sortir la figure, plus le portrait paraît hideux»<sup>15</sup>. In un'altra recensione dialogica si contrappone la «main blanche et jolie» dell'artista che ha dipinto l'opera a «une pareille horreur», cioè appunto la sua modella nera: «Gilles: Mon ami je ne veux plus rester ici j'ai vu le diable. / Arlequin: Où donc? / Gilles: Regarde, Portrait d'une *negresse* par une femme»<sup>16</sup>.

Insomma è il colore della pelle di Magdeleine a porre un problema estetico: il soggetto in sé non appare come adatto alla rappresentazione artistica. Ancora più emblematica, perché ricca di argomentazioni, è la recensione di Jean-Baptiste Boutard (1800, p. 2), che val la pena riportare per intero:

Ces visages africains sont, de par la nature, si uniformément laids, qu'il est impossible à l'art de leur donner aucune espèce de beauté; il ne présente que foible-

15. *La Vérité au Museum ou l'oeil trompé. Critique en vaudeville sur les tableaux exposés au Salon*, Paris l'an 9.

16. *Le Nouveau Arlequin et son ami Gilles au Museum pu la Vérité dite en plaisantant*.

ment à l'art du coloriste, une pareille figure ne peut ni détacher d'un fond brun, ni se mettre en harmonie avec un fond clair: il est impossible de faire circuler l'air autour, parce qu'elle ne se prête point à la dégradation de couleur et de lumière nécessaire pour produire cet effet l'artiste ne peut se faire valoir que par la pose de son modèle, et la correction de son dessin, dans les parties qui présentent du moins des formes familières à l'art; enfin, par le choix des accessoires et l'exécution générale. C'est ce qu'a fait mad. Benoist; sa *Nègresse* est posée avec esprit, c'est-à-dire avec une attitude gracieuse et qui ne sort point de l'habitude des gens de sa couleur; le buste, et sur tout le bras sont bien dessinés; la draperie qui entoure la tête est disposée avec grâce. On reconnaît dans l'exécution la manière sage et le beau faire de son maître.

Boutard esprime in modo netto la sua disapprovazione per il soggetto scelto dall'artista, lasciando intendere che la pelle nera è antiartistica e incompatibile con la bellezza. E, dal suo punto di vista, l'opera di Benoist si salva solo perché, grazie a uno stile davidiano, la pittrice è riuscita a conferire grazia a tutti quegli aspetti, come ad esempio la posa del corpo o la forma del copricapo, che non avevano a che fare con la pelle nera. Queste affermazioni, pur svolte secondo motivazioni apparentemente classiciste, non tengono conto della posizione complessa di Winckelmann in merito al colore. Il grande teorico dell'età neoclassica, infatti, dichiarava che la bellezza consiste nella forma e non nel colore, che ha solo un valore di piacevolezza, ammettendo dunque che ad esempio anche una statua policroma potesse essere bella. Nella sua argomentazione egli fa riferimento proprio ai neri: «Un negro potrebbe dirsi bello quando la fisionomia del suo volto è bella, e un viaggiatore garantisce che una frequenza quotidiana con i negri toglie ciò che è disgustoso nel loro colore e manifesta ciò che in loro è bello» (Winckelmann, 2003, p. 381)<sup>17</sup>. La valutazione del dato cromatico non concerne un criterio assoluto, ma "relativo" e legato alle diverse consuetudini visive e culture del mondo. Non sappiamo se Benoist conoscesse questo brano di Winckelmann, ma la pittrice in qualche modo sembra proprio sfidare la consuetudine occidentale di considerare il colore nero spiacevole, rivelando la bellezza di Magdeleine, e costringendo il pubblico ad abituarsi, o meglio a "farsi gli occhi" a una diversa visione estetica. Quel che è certo è che Boutard ignora il discorso winckelmanniano, in cui serpeggia un senso di relativismo culturale, sulla disabitudine dello sguardo europeo al nero.

È chiaro che le motivazioni di Boutard, e anche degli altri recensori, sono condizionate da idee molto diffuse all'epoca sull'inferiorità dei neri

17. Cfr. Pinelli (2000, p. 100); Bindman (2002, pp. 81-92).

rispetto ai bianchi, divulgate nei trattati tassonomici sul genere umano e di storia naturale, e del resto talvolta sostenute anche da chi si professava abolizionista<sup>18</sup>. Va rilevato che, se unanime appare la condanna del soggetto, ugualmente concordi i commenti sulla maniera pittorica che rivela il suo legame col maestro David.

Come si è notato sopra, il capovolgimento estetico e semantico rispetto alla tradizione dei ritratti di nobildonne con servitrici nere è radicale. Queste recensioni ci permettono di capire che il pubblico dell'epoca percepì una rottura o, quantomeno, una nota stonata nel dipinto di Benoist. Sicuramente l'artista non poteva non prevedere reazioni del genere, che derivano da idee largamente diffuse e di cui certamente lei era a conoscenza. Le critiche ci confortano nell'ipotizzare che l'intenzionalità dell'artista fosse proprio quella di opporsi ai pregiudizi, condivisi alla sua epoca, sulla rappresentazione della pelle nera. Benoist ci dice qualcosa di completamente nuovo: che una donna nera, di umili origini, sicuramente ex schiava, appartenente a una cultura diversa (come vogliono ben sottolineare i rimandi esotici), è degna di essere ritratta ed esposta al Salon. Non solo: di essere raffigurata non come domestica, ma alla stregua di un soggetto nobile con il rinvio a modelli aulici contemporanei e passati. Nessuno aveva mai osato tanto nel contesto francese. Ed è proprio questo che disturba Boutard: che una modella potenzialmente "brutta" e non suscettibile di rappresentazione artistica, in quanto nera, possa assurgere a una dignità riservata a soggetti bianchi. In qualunque modo si voglia interpretare questo ritratto, c'è una verità indiscutibile: l'opera è un *unicum* rispetto alle precedenti raffigurazioni di persone di colore, e anche rispetto al *Belley* di Girodet, proprio per la differenza di status sociale e politico dell'ex rappresentante di Santo Domingo rispetto alla ben più marginale Magdeleine.

Come farà Girodet col *Déluge* nel 1806, la pittrice sa bene di fare un'opera anticonvenzionale e spiazzante e sono proprio le critiche a confermarcelo. Nel suo necrologio su Girodet, proprio in riferimento al capolavoro del 1806, Quatremère de Quincy<sup>19</sup> spiega con grande lucidità i meccanismi dei Salon, in cui si innescava un competitivo sistema di emulazione tra i pittori, che potevano essere spinti a dare una dimostrazione delle proprie capacità in modo esibito e a lanciare messaggi ai colleghi e al pubblico,

18. Bindman (2002); Curran (2011, pp. 167-99).

19. Cfr. Quatremère de Quincy (1834, p. 309). Alcune riflessioni su questo elogio in Manton (1990).



indipendentemente dalla funzione per la quale l'opera era stata realizzata. Sicuramente una tela come il *Déluge* ha una componente esibizionista che non è presente – o se lo è, certo non in egual misura – nel ritratto di Guilhemine Benoist. Tuttavia la riflessione di Quatremère ci consente di comprendere meglio quanto il contesto di fruizione della tela, il Salon, potesse condizionare le scelte di un artista per conferire visibilità e impatto all'opera. C'è chiaramente in lei un desiderio di originalità, una volontà di attirare l'attenzione del pubblico, di sfidare Girodet, nonché di dimostrare al maestro comune David che fosse capace di fare un'opera audace e molto diversa da quello che ci si poteva aspettare dal pennello di una donna pittrice (Smalls, 2004, pp. 11-2): ritratti di fanciulle e donne altolocate, autoritratti, scene di genere legate all'infanzia, fiori. La sobrietà estrema dell'opera, nonché il suo aspetto solido e freddo, determinato dall'assenza totale di spunti sentimentali o ammiccanti, la rendevano più vicina a quello che ci si sarebbe aspettato piuttosto da un pennello maschile per l'appunto come quello di Girodet o di David. In questo senso il *Portrait d'une négresse* ha in sé un aspetto dimostrativo se non rivendicativo, da leggere in rapporto al drastico ridimensionamento del ruolo delle donne pittrici nel sistema istituzionale delle arti francese, cui aveva contribuito lo stesso David: nel 1795, infatti, il maestro ottenne l'esclusione totale delle donne dalla neo-Accademia rivoluzionaria con la motivazione che «il serait impolitique et dangereux que les récompenses et les encouragements assignés pour les arts sur les dépenses publiques excitassent les femmes à préférer la carrière des arts à leurs véritable vocation» (Arasa, 2019, pos. 266). La posizione di David, nonché le sue ragioni, si inseriscono all'interno di un quadro ben più vasto, spiegato egregiamente da Marie-Josèphe Bonnet: la Rivoluzione francese, interpretata e vissuta come fenomeno fondamentalmente maschile, ha implicato la perdita di quello statuto delle donne pittrici conquistato negli ultimi anni dell'*Ancien Régime*. L'uguaglianza riguardava gli uomini, ma non una parità tra uomini e donne, né tantomeno tra pittori e pittrici, che infatti vennero messe al margine e relegate a generi *agréables*. La stessa Guilhemine Benoist, dopo il suo dipinto *Les adieux de Psyché à sa famille*, presentato al Salon del 1791, aveva finito per abbandonare il genere storico e si era data fondamentalmente a ritratti, come la maggior parte delle sue colleghe.

Va sottolineato che la sua produzione pittorica negli anni Novanta le permise di sostenere economicamente la sua famiglia visto che il marito, sposato il 12 marzo 1793, era un monarchico e visse nascosto per anni. Questo aspetto della sua biografia è tutt'altro che trascurabile poiché ci rivela



una personalità forte, consapevole del suo ruolo di donna “capofamiglia” in contrasto con le convenzioni dell’epoca. Certamente non deve aver visto di buon occhio la marginalizzazione delle pittrici nel contesto delle istituzioni repubblicane. Che fosse una donna orgogliosa di essere artista, del percorso e degli sforzi fatti nonché dei risultati, è dimostrato a posteriori in modo toccante da una lettera rivolta al marito nel 1814. In quell’anno Pierre-Vincent Benoist, così si chiamava il suo consorte, grazie alla fedeltà alla Corona dimostrata nell’ultimo ventennio, fu nominato consigliere di Stato ed entrò in contatto con una cerchia molto elitaria di nobili. Probabilmente per mostrarsi degno di essere accolto da questo decrepito mondo aristocratico, chiese alla moglie di porre fine alla sua carriera di pittrice: perché per una élite di quel genere avere una moglie artista, con una sua capacità di guadagnare denaro autonomamente dal consorte, poteva essere visto come non decoroso, troppo anticonvenzionale (Levy, 2018, p. 238). In un primo momento – deduciamo da questa lettera – Benoist si era mostrata ferita e recalcitrante, ma poi si sentì costretta a cedere alla richiesta del marito. Le parole della pittrice confermano quanto detto sopra sulla fortissima coscienza della propria “vocazione” pittorica e sulle difficoltà che questo ha comportato, a maggior ragione per una donna:

*La pensée que je serais un obstacle à votre avancement dans votre carrière serait pour moi un coup bien acéré. Ne soyez pas fâché contre moi, si dans le premier moment mon coeur a saigné de ce parti à prendre, et enfin satisfaire à un préjugé du monde devant lequel il faut bien se plier après tout. Mais tant d’études, de soins, une vie de dur travail, et après ce long temps d’épreuve, les succès, et les voir presque un objet d’humiliation: je n’ai pas pu supporter cette idée. Enfin, n’en parlons plus, je suis raisonnable, et il fallait bien d’abord frapper à cette porte, et on a blessé mon amour-propre d’une manière trop brusque. N’en parlons plus car la plaie se rouvrirait* (ivi, p. 239).

Che Guilhemine si sia servita dell’immagine marginale di Magdeleine, nera e domestica, cui conferisce dignità e autorità, per proiettarvi un’idea di riscatto dalla condizione di marginalità delle pittrici, e in qualche modo anche di sé stessa, in un sistema dominato da uomini, è verisimile. È un’ipotesi rafforzata dalla curiosa somiglianza con il suo autoritratto del 1786 (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe), in cui la pittrice si raffigura con una veste all’antica, la spalla scoperta, lasciando intravedere pure una parte di seno, e dalla sovrapposizione della firma della pittrice proprio sopra la mano di Madeleine, quasi ad associare le due mani, e conseguentemente i due destini di donne.

Ma c'è un'altra singolare somiglianza che avvalorava l'ipotesi di un messaggio sulla condizione delle pittrici rivolto anche a David: la posizione di Magdeleine è la stessa in versione speculare dell'autoritratto del pittore del 1794. Mi pare difficile che questa corrispondenza sia solo casuale: suona piuttosto come un riferimento al maestro, al mestiere del dipingere, che, messo in relazione al proprio autoritratto e all'immagine marginale di Magdeleine, configura un discorso sulla dignità della donna pittrice, forse un auspicio di un riconoscimento di uno statuto simile a quello dell'uomo.

## 4.4

## Guilhemine e Magdeleine

Provava Guilhemine rispetto per Magdeleine? Aveva empatia per lei? O la scelta della pittrice di raffigurare questa donna "marginale" era semplicemente funzionale alla propria rivendicazione e al messaggio che voleva lanciare a Girodet e a David? Non potremo mai saperlo, anche se le ricerche di Lévy sull'epistolario familiare dei Benoist lasciano pensare che l'artista condividesse con la famiglia del marito un atteggiamento di superiorità nei confronti dei neri. Tuttavia, realmente la pittrice ha solo "sfruttato" Magdeleine e la sua immagine a fini propri? Il punto è che nel contesto culturale e politico dell'epoca, che si avviava a una reintroduzione della schiavitù con Napoleone, esporre al Salon per la prima volta in assoluto un ritratto autonomo di donna nera, presentata con regale dignità e col filtro di modelli illustri, non era certo una scelta "neutra" qualunque fosse la convinzione dell'artista. Nel momento in cui esiste una discriminazione estetica (le donne nere non sono un soggetto bello, come insinuava Boutard), a essa si accompagna anche una discriminazione sociale, culturale e politica. Capovolgere dunque il punto di vista estetico (la donna nera è un soggetto bello, degno di essere raffigurato con la stessa eleganza e dignità delle bianche) trascina necessariamente con sé anche un significato sociale, culturale e politico in senso lato. Non sappiamo se e quanto Benoist ne avesse la piena consapevolezza. Tuttavia, indipendentemente dalla precisa e primaria intenzionalità personale della pittrice, in un orizzonte di attesa dominato dal pregiudizio di una superiorità umana ed estetica bianca, la tela acquistava intrinsecamente e, potremmo dire, autonomamente una valenza politica. Le letture conservatrici del *Portrait*, infatti, non tengono conto del fatto che il significato e il ruolo di un'opera vanno letti non astrattamente, ma in primo luogo in rapporto all'orizzonte di attesa del pubblico, esaminando

in che misura essa lo soddisfa, lo provoca o lo sorprende. La reazione negativa di un recensore dell'epoca come Boutard ci dice dell'opera molto di più di ipotesi interpretative avanzate con lo sguardo moderno imbevuto di due secoli di lotta antirazzista e femminista. Adottare unicamente una visione moderna e ideologizzata per comprendere il *Portrait d'une négresse* comporta il rischio di far perdere di vista la sua assoluta novità rispetto al panorama culturale della sua epoca, di appiattirla su tutta una serie di immagini a cui pure rimanda senza essere pienamente assimilabile a nessuna di esse: il rischio, soprattutto, di giudicarla come non abbastanza femminista o non abbastanza abolizionista, operazione che è del tutto fuorviante e antistorica.

Ammettiamo che la prima e più probabile intenzione di Benoist, tenuto conto delle posizioni schiaviste e conservatrici dei suoi familiari, fosse dimostrare che una pittrice potesse misurarsi in originalità, forza espressiva e audacia con i colleghi pittori sfidandoli sul terreno di un soggetto attuale, difficile e nuovo (Girodet), e sul terreno della resa stilistica (David), in una congiuntura istituzionale ormai restrittiva per le artiste. Ammettiamo in via puramente ipotetica, dunque, che un'idea di uguaglianza tra bianchi e neri le fosse estranea. C'è comunque un dato incontrovertibile con cui è necessario fare i conti: il fatto che la scelta di operare questa rivendicazione sia avvenuta proprio attraverso la rappresentazione di una donna nera. In qualche modo Guilhemine Benoist, quand'anche condividesse i pregiudizi della famiglia sui neri, ha sentito – attraverso Magdeleine – la possibilità di allargare e sconvolgere il canone occidentale di bellezza fondato sulla pelle bianca e reputato da critici come Boutard inattaccabile, inamovibile e perenne: ha forzato le abitudini percettive e le convinzioni estetiche della sua epoca; ha costretto i suoi contemporanei a prendere coscienza dell'esistenza nel corpo della Repubblica francese, uscito dalla Rivoluzione, di una nuova realtà umana ed estetica, persone la cui pelle non è bianca, ma che possono entrare con dignità nella rappresentazione artistica; e forse la presenza dei colori della coccarda francese – il bianco della veste, il blu del drappo appoggiato sulla sedia e il rosso della cintura – ha proprio questo significato<sup>20</sup>. La pittrice è stata attratta, affascinata dal volto della domestica, dalla sua postura, dalla sua naturale eleganza. È proprio questa fascinazione che le ha permesso di non ridicolizzarla, di non dipingerla come una servitrice, di aprire la possibilità di un allargamento del canone di bellezza occi-

20. Sul rapporto tra questo tricolore e quello della *Zattera* di Géricault cfr. Chenique (2020, p. 166).

dentale, che in sé ha non solo un valore estetico, ma anche politico nel senso più alto: se ha ricordato la sua condizione di ex schiava attraverso la mano sinistra leggermente deforme, le ha conferito un'aura di donna dell'alta società europea. Il riscatto sociale di Magdeleine avviene non nella realtà della vita, ma in quella dell'arte. Lo status estetico che le conferisce Guilhemine Benoist le dà una dignità che nella realtà non potrebbe mai avere. Perché la forza dell'arte non sta nel riprodurre fedelmente lo stato delle cose o delle idee vigenti, o nell'esserne un mero documento, ma nell'intravedere e aprire nuove e non convenzionali strade, che possono anche scavalcare le convinzioni personali del suo artefice.

### Bibliografia

- ARASA Y. (2018), *Le citoyen Belley et Femme Noire: deux portraits iconiques réalisés par des élèves de Jacques-Louis David*, in "Bulletin Jacques-Louis David", c. 8, pp. 65-6.
- ID. (2019), *Davidiennes. Les peintres femmes de l'atelier de Jacques-Louis David (1768-1825)*, L'Harmattan, Paris (ed. Kindle).
- BALLOT M.-J. (1914), *Une élève de David la Comtesse Benoist L'Émilie de Demoustier, 1768-1826*, Librairie Plon, Paris.
- BELLENGER S. (éd.) (2005), *Girodet (1767-1824)*, catalogue d'exposition, Gallimard, Paris.
- BINDMAN D. (2002), *Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the 18<sup>th</sup> Century*, Cornell University Press, New York.
- BONNET M.-J. (2012), *Liberté, égalité, exclusion. Femmes peintres en Révolution 1770-1804*, Vendémiaire, Paris.
- BOSSENO M. C. (2003), *Le député noir Belley par Girodet. L'impossible portrait de la Révolution?*, in O. Bonfait, B. Marin (éds.), *Les portraits du pouvoir*, Somogy-Académie de France à Rome, Paris-Rome, pp. 135-55.
- BOUTARD J. B. (1800), *Salon de l'an VIII. Portraits peints par des femmes*, in "Journal des Débats", 6 brumaire an 9, p. 2.
- BRIENEN R. P. (2016), *Albert Eckhout's African Woman and Child (1641): Ethnographic Portraiture, Slavery, and the New World Subject*, in A. Lugo-Ortiz, A. Rosenthal (eds.), *Slave Portraiture in Atlantic World*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 229-55.
- BRUGNOLO S. (2017), *La tentazione dell'altro. Avventure dell'identità occidentale da Conrad a Coetzee*, Carocci, Roma.
- CHAUSSARD J.-B. (1798), *Exposition des ouvrages de peintures, sculptures, architectures, gravures*, in "La Décade philosophique", 20 thermidor (17 agosto), p. 344.
- CHENIQUE B. (2005), *La vie d'Anne-Louis Girodet de Roussy (1767-1824) dit Girodet-Trioson. Essai de biochronologie*, in Bellenger (2005), pp. 138, 161, 169, 171.

- ID. (2020), *Citoyens du monde. Noirs et Orientaux de Géricault*, avant-propos de B. Maurice-Chabard, Lienart/Musée Denon, Paris.
- CURRAN A. (2011), *The Anatomy of Blackness: Science and Slavery in an Age of Enlightenment*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore (MD).
- FEND M. (2017), *Fleshing Out Surfaces: Skin in French Art and Medicine 1650-1850*, Manchester University Press, Manchester.
- GRIMALDO GRISBY D. (2002), *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France*, Yale University Press, New Haven (CT)-London.
- HONOUR H. (1989), *The Image of the Black in Western Art 4*, Pt. 2, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- KANE LO A. (2014), *De la Signare à la Dyrrianké segenalaïse. Trajectoires féminines et visions partagées*, L'Harmattan, Paris.
- LAFONT A. (2003a), *Les rencontres hypothétiques du peintre et de son modèle: clefs sociales dans l'interprétation d'un tableau*, in O. Bonfait, B. Marin (éds.), *Les portraits du pouvoir*, Somogy-Académie de France à Rome, Paris-Rome, pp. 115-25.
- ID. (2003b), *Un portrait entre cliché racial et émancipation sociale*, in O. Bonfait, B. Marin (éds.), *Les portraits du pouvoir*, Somogy-Académie de France à Rome, Paris-Rome, pp. 110-3.
- ID. (2019a), *L'art et la race: L'Africain (tout) contre l'oeil des Lumières*, Presses du Réel, Dijon.
- ID. (2019b), *Une Africaine au Louvre en 1800. La place du modèle*, INHA, Paris.
- LÉVY M. (2018), *Marie-Guilhemine Laville-Leroulx Benoist et les siens. Une femme peintre de l'Ancien Régime à la Restauration (1768-1826)*, L'Harmattan, Paris.
- LIBBY S. H. (2014), *The Color of Frenchness: Racial Identity and Visuality in French Anti-Slavery Imagery, 1788-1794*, in *Blacks and Blackness in European Art of the Long Nineteenth Century*, ed. by A. Childs and S. Libby, Ashgate, London, pp. 19-46.
- MANTION J. R. (1990), *L'empire des Fins. Théorie de la commande selon Quatremère de Quincy: le cas de Girodet*, in R. Démoris (éd.), *Les fins de la peinture*, Desjonquères, Paris, pp. 75-86.
- PINELLI A. (2000), *Nel segno di Giano. Passato e futuro nell'arte europea tra Sette e Ottocento*, Carocci, Roma.
- QUATRÈMERE DE QUINCY A. C. (1834), *Éloge historique de M. Girodet lu à la séance publique de l'Académie royale des Beaux-Arts le samedi 1 octobre 1825 (1825)*, in Id., *Recueil de Notices Historiques lues dans les séances publiques de l'Académie Royale des Beaux-Arts à l'Institut [...]*, Le Clere, Paris.
- REUTER A. (2002), *Marie-Guilhemine Benoist. Gestaltungsräume einer Künstlerin un 1800*, Lukas Verlag, Berlin.
- SAVETTIERI C. (2017), *Tutto è disperazione in questo dipinto. Interpretazione del Déluge di Anne-Louis Girodet*, ETS, Pisa.
- SCHMIDT-LINSENHOF V. (2000), *Male Alterity in the French Revolution: Two Paintings by Anne-Louis Girodet at the Salon of 1798*, in I. Blom, K. Hagemann,

- C. Hall (eds.), *Gendered Nations: Nationalism and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, Berg, Oxford, pp. 81-105.
- ID. (2007), *A Man of Nature, Rescued by the Wisdom and Principles of the French Nations: Race, Ideology, and the Return of Everyday*, in A. Cavanaugh (ed.), *Performing the Everyday: The Culture of Genre in the Eighteenth Century*, University of Delaware Press, Newark, pp. 106-19.
- ID. (2016), *Who Is the Subject: Marie-Guilhemine Benoist's "Portrait d'une negresse"*, in A. Lugo-Ortiz, A. Rosenthal (eds.), *Slave Portraiture in the Atlantic World*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 315-43.
- SCHNEIDER R. (1916), *L'art anacréontique et alexandrin sous l'empire*, in "Revue des études napoléoniennes", II, novembre-décembre, pp. 257-71.
- SMALLS J. (2004), *Slavery Is a Woman: 'Race,' Gender, and Visuality in Marie Benoist's Portrait d'une negresse (1800)*, in "Nineteenth-Century Art Worldwide", 3, 1, Spring (<http://www.19thc-artworldwide.org/spring04/286-slavery-is-a-woman-race-gender-andvisuality-in-marie-benoists-portrait-dune-negresse-1800>).
- SUTHERLAND HARRIS A., NOCHLIN L. (eds.) (1981), *Femmes peintres 1550-1950*, Editions des Femmes, Paris.
- WESTON H. (2000), *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover: LaVille-Leroulx's "Portrait de Nègresse" and the Signs of Misrecognition*, in V. Mainz, G. Pollock (eds.), *Work, Craft and Labour: Visual Representations in Changing Histories*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, pp. 53-69.
- ID. (2003), *Portrait du citoyen Belley, ex-représentant des colonies*, in O. Bonfait, B. Marin (éds.), *Les portraits du pouvoir*, Somogy-Académie de France à Rome, Paris-Rome, pp. 127-33.
- WINCKELMANN J. J. (2003), *Storia dell'arte dell'antichità*, Bompiani, Milano (ed. or. 1764).



# Théodore Géricault: folies guerrières et démences coloniales

par *Bruno Chenique\**

Pour Ronan Barrot

## 5.1

### Préambule

Il y a trente ans déjà, j'avais été troublé par le titre d'un livre d'Augustin Thierry (1795-1856), *Dix ans d'études historiques*, publié en 1835, et surtout par sa préface intitulée *Histoire de mes idées et de mes travaux historiques*. Si le concept d'égo-histoire n'était pas encore de mise, l'idée me semblait excellente: s'interroger sur ses motivations, ses méthodes, exposer ses pistes de recherches, ses possibles erreurs, ses errances. Symboliquement Thierry avait attendu ses 40 ans. Je m'étais dit que j'attendrais mes 60 ans, non par modestie mais tout simplement parce que le chantier *géricaldien* dans lequel je m'étais lancé ne me laissait guère de répit. Il était titanesque.

L'invitation de l'Université de Pise, par l'entremise amicale de Chiara Savettieri, m'a donc semblée le prétexte idéal pour commencer cette introspection et partager ce que je crois avoir compris et découvert du cas Théodore Géricault.

Derrière ce partage de connaissances, la base même de notre métier de chercheur, il y a aussi, dois-je l'avouer, une certaine crainte. Si la recherche est lente, difficile et onéreuse, si la publication l'est tout autant, on réalise rapidement que ces nouvelles connaissances, une fois partagées, sont très longue à être lues, intégrées, digérées, restituées, commentées, critiquées, enrichies. L'historien qui ne cesse d'être confronté à la notion du temps est bien obligé d'accepter cette lenteur.

Les articles d'un auteur, ses livres, ses idées iconoclastes (ou pas) mettront, parfois, très longtemps avant d'être lus et assimilés. C'est ainsi. Ce qui

\* Bruno Chenique, historien d'art et commissaire d'exposition indépendant, docteur en Histoire de l'art, ancien pensionnaire à la Villa Médicis (Rome) et au Getty Research Institute (Los Angeles), est spécialiste de Géricault et de Manet.



est moins acceptable ce sont celles et ceux qui, volontairement, se refusent à cautionner d'importantes découvertes, de nouveaux champs d'exploration, et "oublient", par fortes divergences idéologiques, de tenir compte de ces travaux novateurs. Parfois certains chercheurs osent s'en plaindre. Au-delà de l'égo blessé, c'est pour eux une manière de laisser un message à la communauté des futurs chercheurs qu'ils n'étaient alors pas dupes. En leur temps, Michel Thévoz, Régis Michel, Philippe Dagen, Thomas Crow et Jean-Claude Lebensztein décidèrent ainsi de dénoncer la violence idéologique dont s'enorgueillissait Antoine Schnapper dans son catalogue de l'exposition David de 1989<sup>1</sup>. Il y avait bien, dans ce petit monde des intellectuels de graves dissensions, des coups bas fort peu glorieux, des points de vue irréconciliables. Bourdieu aurait sans doute ajouté: rien de nouveau dans ce microcosme puisque c'est son essence même!

Le temps passe et rien ne semble bouger dans notre communauté de chercheurs, n'en déplaise aux optimismes (Simode, 2021, p. 3). Je crois très sincèrement que quiconque s'intéresse à la vie et aux œuvres de Théodore Géricault est confronté à ce genre de mésaventures, à la mise en danger de sa carrière, de son confort émotionnel et narcissique. La bataille idéologique est rude. Au final, qui aime vraiment prendre des coups de la part d'adversaires sans foi ni loi (de droite comme de gauche)?

C'est exactement ce que m'est arrivé, vers 1984, lorsque Géricault devint mon principal sujet d'étude. Ma participation à l'exposition "Géricault" de 1987, organisée au Japon par le Musée des Beaux-Arts de Rouen, me fit constater que les études *géricaldiennes* étaient, par nature, passionnelles. C'est bien ce qui est fascinant et qui, à mon humble avis, devrait intéresser aussi bien les historiens de l'art, que les sociologues mais encore les psychanalystes. J'écris "devrait" car le temps m'a bien évidemment appris que la nature humaine est paradoxale et que certains se refusent à toutes polémiques, à toutes introspections.

Si l'on peut tenter de comprendre le parti pris de ces juste-milieu, on ne peut s'empêcher de croire qu'il y a aussi une forme de lâcheté face à la réalité, une échappatoire vers un monde idéal de bienséance qui n'existe strictement pas. La paix, s'imaginent-ils, est à ce prix. Prouvez-leur que toute une historiographie est caduque et c'est alors, pour eux, un monde qui s'effondre. Pour parer et survivre à cet écroulement narcissique, ils décideront de ne pas entendre. D'autres, un peu plus combattifs, diront à ces réformistes insensés:

1. Thévoz (1989, pp. 59-60); Michel (1993, pp. xvii-xviii); Dagen (1997, p. 183); Crow (2000, p. 287); Lebensztein (2001).

“Mais non, voyons, cette source a toujours été reconnue et honorée par mes prédécesseurs. Vous exagérez, vous n’êtes qu’un terroriste!”

En vous contant cette petite rengaine de choses entendues tout au long de ma petite carrière, la plupart d’entre vous a dû se reconnaître et pourrait sans aucun doute témoigner d’expériences similaires. C’est le jeu des sciences humaines, dirons-nous. Si l’on croit que son combat est profitable à la collectivité, il ne reste alors qu’une seule solution: persister, ignorer ces médiocres mafias intellectuelles et tenter de convaincre les générations à venir. Ils liront, eux (peut-être), et choisiront.

C’est donc la petite mission que je m’impose ici, en assumant les risques d’incompréhension, mais encore, avant toute chose, pour honorer l’esprit d’ouverture et le sens de l’hospitalité de l’université de Pise.

## 5.2

### Haine et passion du politique

Tout a commencé par la traditionnelle négation du politique dans la vie et l’art de Théodore Géricault (1791-1812). Une certaine histoire de l’art formaliste, rétive si ce n’est phobique, s’est longtemps refusée à rassembler les membres épars qui nous permettent d’assister au retour du refoulé, autrement dit à l’interprétation de son œuvre sous un angle social et politique<sup>2</sup>. Pourquoi un tel retard? De fait, toute la vie artistique de Géricault devrait reposer sur une vision politique très fine de l’époque trouble qu’il traversa: la vie quotidienne de ses concitoyens, les grands équilibres européens, les guerres fratricides, la traite des Noirs, le colonialisme, les révolutions sud-américaines, les conséquences de la révolution industrielle à Londres, les souffrances du peuple. Autrement dit la folie d’un monde, la folie du monde.

En cela Théodore Géricault était le parfait représentant du Romantisme révolutionnaire. Grâce à la qualité de son regard, à son empathie, il devint un acteur essentiel de cette génération engendrée pendant la Révolution. Né dans une famille royaliste et républicaine (son oncle vota la mort de Louis XVI), Géricault décida de faire de son art un engagement esthétique et politique, une suite logique aux combats titanesques initiés par ses aînés.

2. Il convient toutefois de signaler quelques courageux pionniers comme Pierre Gaudibert (1954, pp. 74-101) et Klaus Berger (1954).

Que savons-nous de la vie et de l'œuvre de Géricault? À cette volonté de tout savoir sur un artiste aussi extraordinaire, il convient vite de déchanter. Depuis toujours, l'accès aux informations est terriblement complexe. Pas d'archives, pas de fonds familial. En 1851, Philippe de Chennevières (1851, p. 72) déplorait cette méconnaissance: «à notre grande honte», Géricault, «cet illustre initiateur de notre jeune école» devrait «avoir vingt historiens». À l'époque où Chennevières écrivait ces lignes, on n'en comptait qu'un seul, à savoir Louis Batissier, l'auteur d'une biographie de 24 pages (Batissier, 1841). La *honte* était donc bien réelle. Mais comment l'expliciter? Comment interpréter ce décalage entre la certitude de la place imminente qu'occupe Géricault dans l'histoire de la peinture occidentale et le maigre corpus des études historiques à son sujet? C'est donc bien la fabrique de l'histoire elle-même qu'il convient d'interroger pour tenter de répondre à cette question.

Avant d'accéder, s'ils le peuvent, à des fonds d'archives publics et privées, la plupart des biographes sont souvent réduit à camper le personnage qui les intéresse à partir de témoignages tardifs ou de quelques articles nécrologiques. Comment connaître et décrypter les différents aspects d'une personnalité? En ce domaine l'idéologie est reine car deux camps se dessinent déjà. Celles et ceux qui se veulent (ou se croient) positivistes, agissant au nom de la Raison et des preuves tangibles, et celles et ceux qui, ayant intégré ces bases élémentaires et communes à toutes disciplines scientifiques, vont plus loin et associent à leurs analyses une multitude d'outils plus subtils. Dès lors la guerre entre les camps est totale. Deux conceptions de l'histoire, de la sensibilité au monde, s'opposent à jamais, irréconciliables. Géricault, de nos jours encore, en est la victime symptomatique.

Écrire ces quelques lignes me classera d'emblée dans un camp critique, progressiste et interprétatif. Bref, de gauche dira le camp de droite, sans doute avec raison. Mais de quelle gauche? Si je me sens l'héritier de 1789 et d'une partie des Lumières, je rejette le jacobinisme, la gauche de Marx et les idéologies criminelles des Lénine, Staline et Mao. Socialiste alors? Trop vaste débat. Chrétien de gauche et admirateur d'Élisée Reclu? Assurément. Mais encore positiviste ultra-critique, démocrate (plus que républicain), fils de Freud, de Lacan, de Dolto et de Tomatis. Bref, si je me livre ainsi ce n'est pas seulement par provocation mais dans une tentative d'honnêteté intellectuelle vis-à-vis de mes futurs lecteurs et surtout, je l'avoue, pour avoir, à mon tour, la pleine et entière liberté de donner une couleur politique à certains historiens de l'art qui, lâchement, ont tout fait pour camoufler leurs tendances politiques afin de nous faire croire

qu'ils incarnaient une approche raisonnable et sérieuse, forgée en dehors de toute idéologie.

Mais tâchons de ne pas être (trop) naïf: la tâche biographique et interprétative est toujours rude et nous confronte à des vides béants, à des questionnements insurmontables. Écrire est un *parti pris*. Pour illustrer quelques-unes de ces difficultés, j'aimerais commencer notre approche du vaste continent *géricaldien* par cette rapide analyse de quelques articles nécrologiques. Le 28 janvier 1824, le "Journal de Paris" annonçait à ses lecteurs:

Les beaux-arts viennent de faire une perte qui sera vivement sentie. M. Géricault, jeune peintre, dont les premiers ouvrages marqués du cachet d'un vrai talent avaient fait concevoir les plus heureuses espérances, a succombé, hier, à la suite d'une longue et douloureuse maladie.

M. Géricault était l'auteur du tableau des *Naufragés de la Méduse*, qui obtint un grand succès à l'exposition de 1820 [*sic*]<sup>3</sup>.

Le même jour, "Le Diable Boiteux" annonçait: «Un de nos peintres les plus distingués, M. Géricault, est mort avant-hier dans un âge peu avancé. C'est à M. Géricault qu'on doit le tableau du *Nauffrage de la Méduse*»<sup>4</sup>.

Si le "Journal de Paris" et "Le Diable Boiteux" évoquent tout naturellement le *Radeau de la Méduse*, vedette incontestable du Salon de 1819, il n'en fut pas de même du célèbre "Journal des débats": «Les arts ont à déplorer une perte sensible dans la personne de M. Géricault, enlevé hier à la peinture par une maladie longue et douloureuse»<sup>5</sup>.

L'annonce, on en conviendra, est un peu courte! Nous verrons que c'est par l'intermédiaire de ce quotidien que fut révélé le scandale du naufrage de la frégate *La Méduse* et ses scènes de cannibalisme. L'affaire était politique et le "Journal des débats", à la différence de ses nombreux confrères, n'avait strictement rien dit lorsque le tableau monumental de Géricault fut exposé au Salon de 1819. La gêne était alors manifeste comme elle l'était encore en 1824.

Le 29 janvier, "Le Corsaire, journal des spectacles, de la littérature, des arts, mœurs et modes" donnait à son tour ces précieuses informations:

3. *Paris*. 27 janvier, dans "Journal de Paris", n. 28, mercredi 28 janvier 1824, p. 1.

4. [*Décès de M. Géricault*], dans "Le Diable Boiteux", n. 28, mercredi 28 janvier 1824, p. 4.

5. *France*. *Paris*. 27 janvier, dans "Journal des débats, politique et littéraire", mercredi 28 janvier 1824, p. 2.

M. Géricault, auteur du beau tableau des *Naufragés de la Méduse*, exposé au Salon en 1823 [sic], est mort avant-hier à la suite d'une maladie de poitrine. Le service funèbre a eu lieu hier à l'église St.-Jean; douze voitures de deuil, et une foule de peintres et de littérateurs suivaient le convoi. M. Géricault était âgé de trente-un ans [sic]<sup>6</sup>.

Trois jours après la mort du peintre on voit déjà se dessiner quelques erreurs. Le *Radeau de la Méduse* ne fut pas exposé au Salon de 1823 (qui d'ailleurs eut lieu en 1822). Il n'est pas mort à 31 ans mais à 32. Mais au-delà de ces quelques petites erreurs, "Le Corsaire" nous délivre une information capitale (et inédite): «douze voitures de deuil, et une foule de peintres et de littérateurs suivaient le convoi de M. Géricault». La présence de cette foule vient totalement contredire le mythe de l'artiste maudit, pauvre et solitaire, coupé de toute sociabilité (mythe dont on nous a abreuvé)<sup>7</sup>.

Le chroniqueur du "Corsaire" évoquait encore l'importante présence de littérateurs. Si nous ne connaissons pas leurs noms, l'information est importante puisque l'on tenta de nous faire croire que Géricault, à la différence de Girodet et de Delacroix, n'était pas un peintre-littéraire. Nous y reviendrons.

Ce même 29 janvier, "Le Constitutionnel", un journal d'opposition ouvert aux opinions bonapartistes, orléaniste et républicaines, donnait ce bel éloge:

M. Géricault, qui s'était placé, par son *Naufrage de la Méduse*, au premier rang parmi nos peintres d'histoire, vient de mourir. Les arts font en lui une perte sensible. Tous les connaisseurs avaient apprécié le talent remarquable et hardi avec lequel il appliquait la couleur. Comme peintre de chevaux, il était placé très près de M. Horace Vernet, et cette justice lui était rendue par M. Horace lui-même. Les tableaux et les *études* qui lui méritaient une distinction si honorable, ne sont connus que de ses nombreux amis, dont il emporte les vifs regrets; mais tout le monde connaît ses belles lithographies<sup>8</sup>.

"Le Constitutionnel" fournit des informations qui doivent retenir toute notre attention. Géricault est qualifié de "peintre d'histoire", un statut qui est alors considéré comme le summum de l'activité esthétique et intellec-

6. *Butin*, dans "Le Corsaire, journal des spectacles, de la littérature, des arts, mœurs et modes", n. 203, jeudi 29 janvier 1824, p. 4.

7. Sérullaz (1968, pp. 92-9); Ressouni-Demigneux (2013, pp. 158-65).

8. *Intérieur. Paris. 28 janvier [Décès de M. Géricault]*, "Le Constitutionnel, journal du commerce, politique et littéraire", n. 29, jeudi 29 janvier 1824, p. 4.

tuelle d'un artiste. Cette évidence a vite été oubliée et il faudra attendre 1991 pour qu'elle revienne au premier plan. Une telle cécité intrigue. Mais par quoi a-t-on remplacé le peintre-penseur, le peintre-intellectuel? Par l'artiste maudit, nous l'avons dit, mais encore et surtout par le peintre du cheval. Comme le dit "Le Constitutionnel", Géricault excellait dans ce genre et même son grand ami Horace Vernet, qui sert ici de caution, le reconnaissait.

En toute logique l'extrême-droite devait se rabattre sur la pauvreté intellectuelle de cette lecture. En 1914, Louis Dimier, chantre de l'*Action française*, affirmait: «Il n'a de vraiment parfait que ses chevaux. C'était trop peu pour jouer un rôle» (Dimier, 1914, p. 59). La sentence frise l'assassinat. En 1988, dans un registre tout aussi ridicule, la journaliste vedette du "Figaro-Magazine" pouvait titrer: *Géricault. Il mourra d'être tombé d'un cheval et d'avoir trop fait l'amour* (Prat, 1988). Comment en était-on arrivé à ce degré zéro de l'histoire de l'art? Est-ce à l'absence de «vingt historiens» qu'évoquait Chennevières? C'est fort possible. Mais l'aveuglement volontaire, c'est notre thèse, était bien utile à certains et d'ordre idéologique.

Après son décès, des amis de Géricault firent exposer quelques-unes de ses œuvres au Salon de 1824. La présence de deux tableaux allait permettre à quelques critiques d'art de faire l'éloge du défunt. Pierre-Ange Vieillard évoqua l'auteur de «l'effrayant, mais superbe tableau du *Naufrage de la Méduse*, exposé au Salon de 1820 [*sic*]» (P. A. V., 1825, p. 10). Auguste Jal, critique d'art libéral (alors à gauche de l'échiquier politique) alla plus loin:

J'ai pleuré sa mort, et le souvenir de son trépas prématuré m'arrache encore des larmes en ce moment. Jeune, et doué d'une si fougueuse imagination, d'un talent si neuf, d'un génie si profond; être enlevé aux arts au moment où on recueille les premiers fruits de ses succès; quel malheur! [...]

Je m'intéressais beaucoup aux succès de M. Géricault. J'estimais beaucoup son tableau des naufragés de la Méduse. Il y avait de la verve, du sentiment, de la force. [...] La perte d'un homme de génie doit être un deuil public; celle de Géricault a jeté longtemps, sur mes idées, un voile sombre. [...]

Géricault voyait la nature dans ses proportions élevées. Tout était fort dans son expression. Ses chevaux sont vigoureux, quelques fois lourds; mais ils sont si bien modelés, ils sont touchés d'une main si hardie, ils sont si largement colorés!<sup>9</sup>

9. Jal (1824, pp. 90-1, 186-9). Le panégyrique se termine par une sentence «Il n'eût peut-être pas marché à l'égal de Carle et surtout d'Horace Vernet», qui atteste combien son œuvre était encore méconnue.

“L’Oriflamme” lui consacra ces quelques lignes qui rendaient encore hommage à ses talents de peintre du cheval :

N’imitant personne, ce jeune peintre s’était fait un genre à lui; [...]. Tout ce qui tient aux chevaux de trait, comme chevaux de roulier, laboureur ou brasseur, était donc l’objet de ses compositions. Il avait pour ainsi dire étudié les mœurs et les habitudes de ces animaux [...]. Je le répète donc sans crainte d’être contredit, il n’a manqué à M. Géricault, pour se faire un grand nom dans ce genre, que quelques années de plus; mais ses ouvrages ne peuvent manquer de rester comme modèle<sup>10</sup>.

Le talent de Géricault, comme peintre du cheval, était donc glorifié mais on aura remarqué qu’il n’était pas fait allusion au peintre du *Radeau de la Méduse*. Le grand tableau, qui n’avait pas encore été acheté par le Musée du Louvre, posait sans doute quelques problèmes. Tel, est peut-être le cas de “L’Oriflamme” dont le sous-titre exact était “journal de littérature, de sciences et arts d’histoire et de doctrines religieuses et monarchiques”. Force est de constater que la monarchie n’était pas encore prête à cautionner le scandaleux tableau du Salon de 1819. Tout au contraire il devint urgent de le dépolitiser afin qu’il puisse, un jour, rejoindre les cimaises du musée royal. En bon stratège et fin politique, Forbin, le directeur du Louvre, avait déjà, du vivant même de Géricault, mis en parallèle le talent de ce dernier avec celui, glorieux, de Michel-Ange. Autrement dit l’usage de l’esthétique était ici au service d’une radicale dépolitisation afin de permettre l’entrée d’un chef d’œuvre de la jeune école dans les collections du royaume. Rien d’innocent à cette stratégie puisque Forbin était lui-même un fervent partisan du mouvement romantique. Mais si l’opération fut un succès ce fut aussi, paradoxalement, au prix d’une négation pure et simple du Romantisme révolutionnaire dont était porteur le grand tableau. De nos jours encore, Géricault en paie le prix fort puisque tout un courant de l’histoire de l’art n’a de cesse de nier, ou de vouloir minimiser, le politique dans l’art et la vie de Géricault.

Récemment encore, l’un des organisateurs de l’exposition “Le Modèle noir” n’a pas eu peur d’affirmer: «Je suis pour ma part pas du tout assuré que Géricault ait cru à l’égalité des races» (Buring, 2020, p. 70). L’égalité raciale serait-elle donc une question de croyance laissée au libre arbitre de chacun? Empreinte des théories de Gobineau, cette rhétorique est perfide

10. *Beaux-Arts. Exposition de 1824. (Neuvième article). Géricault (feu)*, dans “L’Oriflamme, journal de littérature, de sciences et arts, d’histoire et de doctrines religieuses et monarchiques”, t. II, 1824, pp. 82-4.



et semble avoir modifié la nature même du regard de cet historien de l'art bien à droite. Car les yeux obéissent aux croyances idéologiques de leurs propriétaires: ils négligent, quand il le faut, les détails significatifs et en inventent d'autres. La fameuse sculpture de Géricault que conserve l'Albright-Knox Art Gallery de Buffalo, dite à tort, *Nègre qui brutalise une femme*, en est le parfait exemple (FIG. 5.4). Stéphane Guégan s'est précipité sur cette œuvre forte et cruelle pour immiscer le doute auprès de ses lecteurs, doute qu'il aime à cultiver dans la lignée d'une droite réactionnaire anti-repentance. L'ancien titre de ce groupe en terre cuite (titre que l'on doit à Clément) fait frémir quand on réalise (en ouvrant les yeux) qu'il s'agit en fait d'un faune (aux oreilles pointues) violant ou violentant une nymphe. De Noir il n'est aucunement question... Le fantasme occidental du "nègre" violeur de femmes blanches n'est donc pas à mettre au crédit de Géricault<sup>11</sup>. À notre connaissance, il n'y a pas d'œuvre troublante, à caractère éminemment raciste, dans l'iconographie *géricaldienne* propre aux Noirs. Tout au contraire. Mais distiller le poison du doute en dit long sur les stratégies narratives de certains auteurs (Guégan, 2019, p. 70, n. 27).

L'aveuglement volontaire de cette position est hautement idéologique. Pour nombre d'historiens de l'art, ne peuvent être légitimes et recommandables que les artistes garants d'une orthodoxie classique aux idées conservatrices. Toute idée d'avant-garde est minimisée, ridiculisée, niée, bafouée. Profitant des béances et de la difficulté de la recherche propre à cet artiste majeur, Géricault est assurément devenu leur poil à gratter. Pour le sauver des infâmes partisans de 1789-93, de la démocratie parlementaire et des droits de l'homme (qu'ils ridiculisent en les qualifiant de "droits de l'hom-misme"), pour nier ou minimiser ses visions humanistes, Géricault est régulièrement ramené à l'écurie, à son engagement dans les Mousquetaires, à ses amours incestueuses, à sa syphilis, à ses chutes de cheval.

Pour stigmatiser ses audaces, il sera encore qualifié de fou. Celles et ceux qui tenteraient de s'élever contre ce dictat asilaire subissent, tôt ou tard, à leur tour, ce genre de vindicte. On songe à Michelet qui ne cesse d'être vilipendé par des historiens de l'art ultra-conservateurs se refusant à toute lecture politique du *Radeau de la Méduse*. Maurras, on le sait, considérait

11. À la décharge de Clément, nous savons que c'est très probablement l'un de ses informateurs (peut-être Jamar) qui lui a fourni cette description: «la main de la femme repoussant le bras du nègre / la femme gueule / le nègre pousse les lèvres» (Bazin, 1992, pp. 136-7, nn. 1451 et 1452). Remarquons que Bazin intitule cette œuvre *Faune violentant une nymphe*, alors que tout récemment, malheureusement, Alhadeff (2020, p. 99) est revenu à l'ancien titre: *A Black Assaulting a Woman*.



Michelet comme le chantre de l'irrationnel et lui préférerait Auguste Comte (Compagnon, 2005, p. 46). Certains positivistes obtus ont ainsi la folie de croire qu'ils échappent à la folie de leur inconscient et de leur vision du monde... On songe encore à Régis Michel qui, en 1991, paya fort cher l'extraordinaire audace de son exposition "Géricault", au Grand Palais, visant à secouer et renouveler l'ensemble de nos approches *géricaldiennes*<sup>12</sup>.

Soyons-en certains, deux camps s'affronteront toujours. Mais pendant ce temps des querelles, la recherche avance formidablement et profite paradoxalement de cette rageuse stimulation. L'instant des «vingt historiens», qu'évoquait Chennevières, advint enfin...

## 5.3

## «C'est qu'il était poète lui-même»

Géricault poète! L'affirmation claque au vent. Poète, allons donc, ce n'était qu'un peintre, qui plus est un peintre animalier... Car Géricault poète, féru de littérature et peintre littéraire est un continent quasiment vierge dans les études *géricaldiennes*.

Comment en est-on arrivé à ce niveau de misère intellectuelle alors que cette problématique est centrale pour ne pas dire obsessionnelle dans les études *delacruzianes*? Dans ce dernier cas de figure, Eugène Delacroix, on le sait, nous a laissé un magnifique journal, une abondante correspondance et quelques articles. La tâche des historiens de l'art est donc facilitée. Or rien de tout cela n'existe chez Géricault: pas de journal intime, très peu de correspondance et seulement un texte qu'il destinait à la publication. En un mot c'est le régime sec, la grande misère des chercheurs positivistes.

Au même titre que l'on a cherché à dépolitiser son œuvre, certains historiens de l'art n'ont jamais voulu lui accorder le statut d'artiste intellectuel, de brillant épistolier ou de lecteur assidu. Après trente ans de recherches et de réflexions sur Géricault, Lorenz Eitner, en 1983, pouvait affirmer de manière péremptoire: «En fait Géricault est l'un des artistes les moins littéraires de son époque» (Eitner, 1991). Il convient de revenir à la source qu'Eitner s'est permis de contester. Il s'agit d'un passage qui se trouve dans la première biographie de Géricault, publiée par Batissier, en 1841, dix-sept ans après la mort du peintre et après enquête auprès de ses proches:

12. Le deuxième volume de l'exposition fut censuré par la directrice de la Réunion des musées nationaux, avec l'active complicité de deux conservateurs de musées, les plus réactionnaires de l'époque.

il menait de front les études littéraires et les études de peinture. Ses livres de prédilection étaient les poèmes du Tasse, de Milton et de lord Byron, les drames de Schiller et les romans de Walter Scott. C'est en méditant ces grandes épopées qu'il réchauffait son imagination. Il vivait en esprit au milieu des héros conçus par ces poètes; il s'imprégnait du grandiose de leurs descriptions, et il avait sans cesse devant les yeux les sombres et pittoresques tableaux qu'ils ont tracé avec une si merveilleuse énergie. Ces poètes ont exercé autant d'influence sur son avenir que l'étude des plus magnifiques productions des écoles flamande et italienne (Batis-sier, 1841, p. 5).

Le témoignage est extraordinaire tant il associe, sans aucune retenue, le génie pictural de Géricault à sa forte attirance pour la poésie et pour les romans. Batis-sier va très loin puisqu'il affirme que ces poètes eurent autant d'influence que ses dieux de la peinture, à savoir Rubens, Raphaël ou Michel-Ange. Ce sont bien ces affirmations de Batis-sier qu'Eitner, en 1983, tenta de minimiser, d'une manière assez perverse:

Ces goûts littéraires, vrais ou faux, n'ont guère laissé de traces dans son œuvre. Géricault n'a presque jamais emprunté ses sujets à des écrivains, et il a rarement cherché à élaborer des compositions narratives. [...] Le médiévisme, la ferveur catholique, l'historicisme sentimental, le culte des héros (fût-il Napoléon), tout cela le laisse assez indifférent. Il pourrait y avoir quelques allusions à Dante dans *Le Radeau de La Méduse* et des éléments d'un récit dans le *Paysage avec tombe romaine* et dans *L'Épave*, mais ce ne sont que de vagues impressions. En fait Géricault est l'un des artistes les moins littéraires de son époque. [...]

Géricault se met seulement à illustrer des écrits romantiques à la fin de sa vie, à une époque où il entretient des relations étroites avec des éditeurs et se trouve dans l'obligation de gagner de l'argent. Selon toute apparence, c'est Horace Vernet, fort de son expérience, qui lui sert de guide (Eitner, 1991, p. 362).

Si l'on comprend bien, ce n'est qu'à la fin de sa vie, en 1822-23, que Géricault se serait mis à illustrer des poèmes de Byron, dans le seul objectif de gagner de l'argent, sous l'influence néfaste d'Horace Vernet. S'il est bien obligé d'admettre qu'il y a du Dante dans le *Radeau de la Méduse* et que certains de ses tableaux comme les *Portraits d'aliénés* ou *Le four à plâtre* élèvent le réalisme à un niveau incontestable «d'intensité poétique», Eitner ne veut pas admettre l'importance de la poésie dans la vie et l'esthétique de Géricault. Ne pouvant l'admettre il émet cette contrevérité, il «est l'un des artistes les moins littéraires de son époque», en nous faisant croire que sa démarche était donc, en tout point, opposée à celle de Delacroix.

Si Eitner était très gêné par les propos de Batis-sier, il convient de dire,

à sa décharge, qu'il n'était pas le premier à l'avoir été. Charles Clément, second biographe de Géricault, ira plus loin dans la négation: «Il était entré au lycée Louis-le-Grand, alors lycée impérial. Il s'y trouvait très malheureux. Il n'avait aucun goût pour les études classiques. Il savait pourtant assez bien le latin, mais il connaissait mal les auteurs français et lisait peu. Toutes ses préoccupations étaient pour le dessin» (Clément, 1879, p. 16).

Clément, autre historien de l'art profondément pervers, obsédé de bienséance et de classicisme, utilise la jeunesse scolaire de Géricault pour nier en lui toutes futures velléités littéraires. Quant à Eitner, il omet bien évidemment de signaler que Batissier n'est pas l'inventeur de ce peintre-littéraire. L'information provient d'un proche ami de Géricault, Théodore Lebrun, que Batissier avait interrogé et qui lui avait répondu ceci en 1836:

Il ne se bornait pas aux travaux de l'art proprement dit; il lisait beaucoup, il étudiait beaucoup les poètes. C'est qu'il était poète lui-même. Il affectionnait le Tasse, Milton, Lord Byron, Walter Scott. Il lui fallait toujours des peintres, des coloristes. C'est par ces études, qui sortaient de la règle ordinaire, qu'il a dû se créer une manière de voir, de sentir et de rendre tout à fait originale<sup>13</sup>.

Batissier, par rapport à ce témoignage de 1836, ajoutera «les drames de Schiller» et surtout, hélas, omettra ce superbe constat de Lebrun: «C'est qu'il était poète lui-même». Et si Géricault, en effet, était bien un poète, autrement dit un peintre-poète, voir même un poète-peintre? Certains lecteurs qui ne sont pas engoncés dans ces querelles d'historiens de l'art et qui connaissent fort bien son œuvre, dirons peut-être: «Géricault poète? Mais évidemment, où est le problème?». En effet, quel est le problème et que se cache-t-il derrière l'occultation des propos de Lebrun? Avant d'y venir, il semble nécessaire de mieux percevoir dans quels milieux intellectuels il évolua.

Géricault était l'élève en rhétorique de René Castel, un normand féru de littérature, grand admirateur de Chateaubriand, et surtout l'auteur de recueil de poésies comme *Les plantes*, paru en 1797, et *La forêt de Fontainebleau*, en 1805. C'est d'ailleurs à Féricy, non loin de cette forêt, que Géricault, en 1819, après avoir exposé son *Radeau de la Méduse*, ira se reposer chez Castel en compagnie d'Auguste Brunet, lui-même ancien élève de Castel. C'est grâce à la correspondance de Castel à Chevigné, publiée en 1833, que l'on connaît ce cercle d'amis féru de discussions littéraires, poé-

13. Minute de la lettre de Théodore Lebrun à Batissier, 6 avril 1836, dans Tourneux (1912, p. 59).

tiques et politiques. Le brouillon d'une lettre de Géricault à Brunet nous donne une idée de la nature de ces échanges :

enhardi par un petit avantage que j'ai eu hier dans une discussion je veux vous entreprendre aussi: en me frottant à vous cher auguste je n'ai pas la prétention de l'emporter, je sens même qu'il y a de la témérité à engager la lutte, mais dans l'espérance que vous me réfuterez, moins pour me terrasser, ce qui vous serait facile que pour m'encourager et me former, je me hazarde, alors ma provocation n'a plus rien que de sage, elle devient pour moi un but d'instruction et d'agrément<sup>14</sup>.

Et Géricault de poursuivre :

vous refusez au peintre le don de Colorer que vous n'accordez qu'à la nature, il faudrait trop d'orgueil à lui contester la supériorité, mais vous ne laissez au pauvre artiste que l'enluminure pour seconder son génie et pour transmettre à la postérité les pensées qui emanent [de] son âme, voilà ce qui me choque, ce qui m'irrite et c'est sur cela que je vais essayer de vous faire revenir.

Sur ce ton enjoué, il continuait sa démonstration esthétique en faisant appel aux musiciens Lully, Gluck et Mozart, aux peintres Claude Lorrain, Michel-Ange, Raphaël, Rubens, Poussin, van Ostade et Rembrandt, aux dramaturges et poètes Racine et Corneille mais encore à Jean-Jacques Rousseau.

Ces quelques lignes de Géricault ont, croyons-nous, l'avantage de démontrer le haut niveau intellectuel du peintre, un niveau que bien des historiens de l'art ont voulu rabaisser sous le prétexte que sa correspondance était lacunaire ou fragmentaire et, pire encore, qu'on y trouvait quelques fautes d'orthographe... Or les efforts qui ont été faits ces dernières décennies pour en augmenter le corpus démontrent qu'il était un superbe épistolier, d'une sensibilité toute rousseauiste et sadienne.

L'appel aux écrivains était sans doute une habitude prise avec certains de ses amis. Il en est ainsi de la fameuse lettre de Géricault à Musigny, écrite peu après l'ouverture du Salon de 1819, au moment même où le *Radeau de la Méduse* déchaînait des passions politiques. Passablement énervé par la médiocrité de la querelle partisane et peut-être déçu que les critiques d'art aient été incapable de reconnaître et de saluer l'extrême nouveauté esthétique de son grand tableau, il se disait être la victime de la presse ul-

14. Brouillon d'une lettre de Théodore Géricault à Auguste [Brunet], [Félicy ou Ma-chault (?)], [septembre-octobre 1819 (?)], Houston, Menil Foundation.

tra-royaliste: «Enfin, j'ai été accusé par un certain *Drapeau Blanc* d'avoir calomnié, par une tête d'expression, tout le ministère de la marine. Les malheureux qui écrivent de semblables sottises n'ont sans doute pas jeûné quatorze jours, car ils sauraient alors que ni la poésie, ni la peinture, ne sont susceptibles de rendre avec assez d'horreur toutes les angoisses où étaient plongés les gens du radeau»<sup>15</sup>.

Cet énervement est intéressant car on remarque que Géricault utilise une double négation associant les deux modes d'expression qui l'intéressaient au plus haut point, à savoir la poésie et la peinture. Deux pratiques qu'il semble associer naturellement et dont il nie ou plutôt proclame les limites face à la réalité, à savoir celle de l'angoisse, bien réelle, des pauvres naufragés.

Il achevait enfin sa lettre en se moquant quelque peu de la gloire qu'il n'a pas assez goûtée et par une célèbre allusion à Pascal: «Voici un échantillon de la gloire dont on veut nous combler ici, et les coupables causes qui peuvent nous en frustrer. Avouez qu'elle mérite bien qu'on l'appelle vanité des vanités. Mais celle que chérissait Pascal, et que vous aimez aussi, je ne la dédaignerais pas»<sup>16</sup>.

La gloire était donc une vanité. Géricault en fut privé parce que son fameux groupe du père tenant son fils mort n'avait pas été compris malgré ses efforts évident, quoi qu'il en dise, d'y associer la peinture et la poésie mais encore la politique: il fait porter au malheureux père une croix de la légion d'honneur, symbole napoléonien évident. Et Géricault de faire allusion à la célèbre citation de Pascal: «Quelle vanité que la peinture qui attire l'attention sur la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux».

Toute la pensée de Géricault, toute sa longue élaboration du *Radeau de la Méduse* ne se résumerait-elle pas dans cette pensée de Pascal que notre artiste appel à son secours? Car tout compte fait il est bien parti des originaux, allant jusqu'à peindre des cadavres et faire poser Corréard et Savigny dans leur propre rôle. Mais au final ces corps meurtris sont devenus glorieux et son tableau est tout autre chose qu'un simple tableau réaliste. Quelle vanité en effet, mais une vanité assumée, une vanité que Géricault disait ne pas dédaigner.

15. Lettre de Théodore Géricault à Jean-Jacques-Nicolas de Montcimet de Musigny, [Paris], [fin août-début septembre 1819], publiée par Batissier (1841, pp. 13-4).

16. Batissier (1841, p. 14, n. 1) précise: «Allusion à un passage de Pascal que lui citait M. de Musigny dans la lettre à laquelle Géricault répond». Selon Bazin (1987, p. 49, doc. 158), l'allusion à Pascal se réfère à cette citation: «Quelle vanité que la peinture qui attire l'attention sur la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux».

Derrière le problème du peintre-poète se pose encore, de manière exacerbée, celui du génie, fut-il tourmenté. Tout compte fait, en coupant son œuvre de toute interpénétration littéraire et poétique, n'était-ce pas là une manière de minimiser son importance esthétique et, bien évidemment, de nier le génie de son romantisme politique. Le très vicieux Jacques Thuillier (1987, p. 33) allait dans ce sens en osant lui reprocher «son absence d'angoisse métaphysique». On rêve! Mais de fait, Géricault fut un poète génial, éminemment subversif et politiquement dangereux.

En 1987, Philippe Muray, réactionnaire adulé par son clan, visait beaucoup plus juste que Dimier et Thuillier quand il affirmait: «il faut déconfiner Géricault, l'arracher à sa légende en circuit fermé de peintre maudit pour savoir à quoi le XIX<sup>e</sup> siècle (donc nous aussi) a voulu échapper» (Muray, 1987, p. 83). En 1996, Régis Michel, homme de gauche avéré, disait à peu près la même chose, mais dans un style un peu plus direct, quand il demandait que l'on abatte «les idoles rouillées de la prose académique», qualifiant la version officielle de Géricault véhiculée par des biographes comme Clément, Eitner et leurs suiveurs, de «mythe carcéral aux relents tortionnaires» (Michel, 1996a, p. XXVII).

Géricault, de fait, paya fort cher le prix de sa clameur poétique et de ses audaces esthétique-politiques. Longtemps une censure haineuse régna en maître absolu, celle, par exemple, de pontes de la Sorbonne qui, en 2007, interdirent à l'une de leur étudiantes, audacieuse et passionnée, de faire une thèse sur *Géricault et la littérature*<sup>17</sup>.

#### 5.4

#### Enfance et premiers maîtres

Théodore Géricault naquit à Rouen le 26 septembre 1791. Ses parents, Georges-Nicolas Géricault (1743-1826), avocat, et Louise-Jeanne-Marie Caruel (1753-1808), s'étaient mariés aux âges respectifs de 47 et de 38 ans. Vers 1795-1796, dans les années qui suivirent la chute de Robespierre, la famille Géricault et la grand-mère maternelle de Théodore quittèrent la capitale normande pour s'installer à Paris. Son père s'associa aux Robillard et à son beau-frère Jean-Baptiste Caruel, propriétaires d'une manufacture de tabac (un commerce lié au trafic colonial). Le jeune Théodore fut alors mis en pension chez Dubois et Loiseau. Après un court passage au Collège

17. Il s'agit de la faculté de Paris-IV, bien connue pour ses orientations droitières.

Stanislas, Géricault, en octobre 1806, rejoignit le Lycée Impérial (l'actuel Lycée Louis-le-Grand). Pendant sa scolarité, il fut le pensionnaire de René Castel. Le 15 mars 1808 sa mère décédait âgée de 55 ans. Géricault héritera de sa fortune.

Il commença à fréquenter secrètement l'atelier de Carle Vernet, peintre d'histoire et de batailles. Officiellement, son oncle Caruel l'employait comme apprenti comptable à la manufacture familiale. Le cheval semblait son unique passion. Fin 1810-début 1811 ses ambitions artistiques reconnues, il entra dans l'atelier de Pierre Guérin, Grand Prix de Rome très en vogue depuis le succès de son *Marcus Sextus*. Dans cet atelier, Géricault fit la connaissance de Champmartin, Cogniet, Dedreux-Dorcy, Musigny, Ary et Henri Scheffer. Plus tard, en 1815-16, il y rencontrera le jeune Eugène Delacroix. Vers cette même époque il fréquenta assidûment le Musée du Louvre. En 1811, Géricault en fut momentanément exclu «pour s'y être conduit d'une manière scandaleuse»<sup>18</sup>. Guérin plaida la cause de son élève auprès de Denon (le directeur du Musée Napoléon) et obtiendra la levée de la sanction. Selon la tradition le maître (classique) et le jeune élève turbulent (romantique) ne s'entendaient pas. De nouveaux documents sont venus démentir cette légende tardive, forgée de toute pièce dans les années 1830-40 (Chenique, 1997, pp. 37-71).

## 5.5

## Le coup d'éclat du Salon de 1812

L'élève de Guérin tenta les épreuves du Grand Prix de Rome. Son obtention était alors indispensable à toute carrière de peintre d'histoire: il donnait droit au célèbre séjour à la Villa Médicis et, plus tard, aux commandes de l'État. Géricault ne dépassa pas la première des trois épreuves (mars 1812). Le décès de sa grand-mère Caruel (le 10 avril) et l'héritage de ses biens lui assurèrent une nouvelle indépendance financière. Travailleur forcené, il acquit et développa une originalité picturale (touches apparentes, cadrages, choix des sujets) qui semblait aller de pair avec une violente susceptibilité. Le 23 mai 1812, Denon prévient Guérin qu'il venait cette fois-ci «d'interdire pour toujours l'entrée du Musée» à son élève,

18. Minute d'une lettre de Vivant Denon, directeur du Musée du Louvre, à Pierre Guérin, [Paris], [samedi] 23 mai 1812, Archives des musées nationaux, AA.8, Musées Royaux, Correspondance des directeurs des musées, pp. 165-6.



«M<sup>f</sup>. Jerico » qui a invectivé et frappé un jeune étudiant dans la grande galerie du Louvre<sup>19</sup>.

Le temps était enfin venu de commencer sa carrière officielle. À la fin de l'été, Géricault loua un atelier provisoire sur le boulevard Montmartre pour y peindre son futur envoi au Salon de 1812 (Belhoste, 2019). Le 1<sup>er</sup> novembre il y exposa un *Portrait équestre de M. D\*\*\** [Alexandre Dieudonné] (FIG. 5.1). Géricault avait 21 ans. L'accueil des critiques d'art fut des plus favorables: «au reste, écrit l'un d'eux, il est difficile de débiter plus brillamment». Certains s'avouèrent étonnés par la vigueur de la touche, tandis qu'un autre remarquait que son cheval était véritablement *disloqué*. David remarqua cette toile novatrice. À la fin du Salon et sur proposition de Denon, Géricault reçut une médaille d'or pour son portrait équestre à l'exécution «pleine d'enthousiasme».

Si le directeur du Louvre avait parfaitement défini, en termes plastiques, l'énergie mâle et guerrière qui se dégage de cette toile monumentale, il fallut attendre la lecture perspicace de l'historien Jules Michelet (dans son "Journal" en date du 20 juillet 1840) pour qu'on reconnaisse enfin le droit à cette effigie d'être un sujet et de faire sens: «Le cavalier est mûr, non fatigué, mais tanné par la guerre. Le cheval bien plus jeune, a encore un feu terrible; il pince la terre des deux pointes du sabot, la queue flamboyante. L'homme admirablement ferme en selle sur un cheval cambré. Il est si guerrier qu'il n'a plus même la furie de la guerre [...]. Il se tourne vers nous et pense? Cette fois, c'est probablement pour mourir... Pourquoi pas? Ni ostentation, ni résignation. C'est tout bonnement un homme ferme et de bronze, comme s'il était mort déjà plusieurs fois».

Michelet a bien vu le message de cette toile: elle n'est en rien une apologie guerrière. La posture acrobatique, le visage «tanné par la guerre» de ce cavalier stipulent qu'il est «mort déjà plusieurs fois». Son visage mélancolique est le point central de la toile puisque c'est vers le spectateur qu'il se retourne, instaurant un dialogue obligatoire.

À bien y regarder, ce portrait semble nier ce que Géricault – selon une historiographie obsolète – aurait voulu peindre: une apologie de la guerre et de l'Empire. Les phrases de Michelet: «Il se tourne vers nous et pense? Cette fois, c'est probablement pour mourir» attestent que l'historien avait saisi le subtil message régissant toute la composition. En 1991, rendant hommage à cette clairvoyance, Régis Michel affirmait à son tour: «Mais le cavalier ne parle pas: il *médite*. En plein combat. Et cette effraction

19. *Ibid.*



imprévue du phénomène cogitatif au cœur même de l'action vaut critique de la guerre» (Michel, 1991, p. 30). Le patronyme d'Alexandre *Dieudonné* signifiant encore "Théodore", Régis Michel concluait: «il y a du Géricault dans ce cavalier philosophe» (Id., 1992, p. 36).

L'idée d'un autoportrait allégorique est plaisante, même s'il convient d'utiliser ce poncif de l'histoire de l'art avec la plus grande circonspection. Mais dans ce cas précis, l'histoire personnelle de Géricault ne viendrait-elle pas étayer cette hypothèse? On sait que le jeune peintre échappa à la conscription grâce à l'achat d'un remplaçant, décédé en lieu et place du jeune artiste le 14 février 1812. Pour ses débuts au Salon, Géricault aurait peut-être voulu évoquer *ce tribut du sang*. On imagine assez mal comment ce *Dieudonné-Théodore* aurait pu ne pas penser à cette mort tragique? En refusant la conscription napoléonienne, Géricault avait défié le pouvoir et son ordre militaire. En exposant un homme de la plèbe, seul au milieu du champ de bataille, dans un format auquel il n'avait pas droit (selon les critères de la peinture d'histoire), Géricault le défia une seconde fois. Il le défia d'autant plus que ce militaire arborait une croix de la Légion d'honneur (détail qui, longtemps, resta inaperçu) et portait encore un uniforme d'élite, autrement dit celui de la garde personnelle de Napoléon.

On comprend qu'il soit difficile d'envisager que ce tableau monumental puisse ne pas être un tableau de propagande mais une charge antinapoléonienne. Et pourtant cette lecture est probante et nous introduit au cœur même de la pensée politique de Géricault. Cette subtilité rhétorique, en pleine dictature, était non seulement nécessaire pour pouvoir franchir les portes de la censure du Salon, mais, surtout, l'invention de cette iconographie inédite (la bouche close, les yeux mélancoliques) plaçait Géricault au sein même de cette "France silencieuse", selon la célèbre expression de Madame de Staël, figure centrale de l'opposition à Napoléon.

Cruelle ironie de l'histoire: Dieudonné devait mourir au tout début de la campagne de Moscou, alors que son portrait équestre trônait encore au Salon. La mort à laquelle il semblait songer – tel le chevalier de l'Apocalypse – l'avait rattrapé sur le champ de bataille européen. La toile de Géricault devint un véritable portrait funèbre. Cette fatale coïncidence devait donner naissance au diptyque du Salon de 1814.

En 1813, Géricault père et fils emménagèrent au 23 de la rue des Martyrs, dans un quartier en marge de la capitale qui, dix ans plus tard, prendra le nom de la Nouvelle Athènes. En 1815, Horace Vernet viendra s'installer au n. 11 de la même rue. En 1817, ce sera le tour de la famille Bro. L'installation rue des Martyrs (il y possédait un petit atelier) coïncida avec sa

première commande officielle. Fin 1813-début 1814, après plusieurs défaites annonciatrices de la chute de l'Empire, Napoléon manifesta son désir de maintenir une politique artistique ambitieuse qui puisse soutenir ses efforts de propagande. Denon lui proposa une série de sujets confiés à 45 artistes. Bénéficiant de son succès du Salon de 1812, Géricault fut retenu pour un tableau de 4.000 francs représentant «Le Prince Vice Roi à l'armée de Russie délivrant un de ses aides de camp Polonais surpris par des cosaques» (Chenique, 1998a, pp. 2-3). Autrement dit le prince Eugène de Beauharnais (1781-1824), fils adoptif de Napoléon, vice-roi d'Italie depuis 1805, héritier présomptif de l'Empire jusqu'à la naissance du roi de Rome. Malgré le peu de temps alloué, les toiles devaient figurer au futur Salon de 1814. Mais ce délai «à peine suffisant» allait vite devenir inutile. Dès le 2 avril 1814, date de la destitution de Napoléon par le Sénat, il dut sembler évident à la plupart des artistes sollicités qu'il était vain de poursuivre leurs travaux. Preuve que Géricault s'y était pourtant attelé, on ne dénombre pas moins d'une soixantaine d'études préparatoires (dessins). Un sujet qui, dès le 3 mai suivant, avec l'entrée de Louis XVIII à Paris, n'était plus d'actualité.

## 5.6

## Un mousquetaire du roi au Salon de 1814

La chute de Napoléon et le retour de Louis XVIII engendrèrent l'un des épisodes les plus énigmatiques de la vie de Géricault. Avec des amis il s'engagea tout d'abord dans la Garde nationale à cheval de Paris. Confiée par le gouvernement provisoire au comte de Damas, elle regroupait des volontaires dévoués à la cause royale. Louis XVIII, soucieux de confier sa garde personnelle à des militaires de "bonnes familles", annonça rapidement la création d'une compagnie de Mousquetaires. Géricault se porta aussitôt volontaire. Son nom paraît dans une liste de 592 postulants remise à Louis XVIII. Le 6 juillet 1814 Géricault et son ami d'enfance Auguste Brunet (ancien soldat des armées impériales) devinrent mousquetaires du roi.

Cet épisode est un nœud central dans sa vie d'artiste qui a fait couler beaucoup d'encre. Pour les sceptiques et les historiens de l'art à droite, disons même bien à droite, cet «épisode rocambolesque» (Eitner, 1991, p. 96) n'était qu'un «acte irraisonné» qui prouvait qu'il n'agissait qu'en «enfant gâté» (Thiébaud-Sisson, 1938, p. 5). Géricault, par cet acte, leur prouvait qu'il n'était qu'un blanc-bec et que toute interprétation politique de son œuvre était heureusement caduque. Je ne partage évidemment pas

cette interprétation. Loin d'être un «épisode incongru» (Zerner, 1989, p. 409), il faudrait tout au contraire considérer cet engagement comme l'un des acmés de sa conscience politique. De fait, pour la jeunesse française, l'arrivée de Louis XVIII symbolisait l'arrêt d'une dictature militaire mais encore la fin de 25 ans de guerre. De Nancy, le 31 mars 1814, le jeune marquis de Custine, écrivant à sa mère, résumait parfaitement l'état d'esprit qui régnait alors: «Nous ne faisons rien ici, moins que rien; et cependant, si nous réussissons, nous aurons pris part au plus grand événement du siècle, à la restauration de la monarchie française où se rattache le salut de l'humanité, puisqu'avec Bonaparte plus de civilisation, plus de lumière, et que sans Bonaparte, la France est sauvée et l'Europe régénérée» (Bonnefon, 1907, p. 526).

Prendre l'uniforme, ce n'était donc pas seulement vouloir parader avec «la jeunesse dorée» (Blanc, 1842, p. 2; 1845, p. 414), «vivre au milieu des chevaux» (Clément, 1867, p. 236; 1879, p. 74), ni même se «libérer de la tutelle de son père» ou prouver les sentiments royalistes des familles Géricault et Caruel (Aimé-Azam, 1956, pp. 100-2) (et par là même tenter de faire oublier l'épisode républicain d'un des membres de la famille). Devenir soldat était aussi la suite logique de son combat romantique au service d'une nouvelle esthétique: il n'y avait pas d'opposition dans le couple art et politique. Pour Pierre Barbéris (1996, p. 148), devenir volontairement soldat c'est assumer et proclamer le héros qui est en soi-même, «être soldat est donc un fantasme régénérateur de toute salissure personnelle comme historique et politique et non pas un choix platement technique». Choisir la paix plutôt que la guerre.

Un an plus tard, en mars 1815, Napoléon revenait à Paris. Géricault, alors que rien ne l'obligeait, décida de suivre Louis XVIII dans son exil forcé. Ce roi obèse et vaincu n'avait pas même daigné livrer bataille. En fin connaisseur, Jean Tulard (2001, p. 218), spécialiste de Napoléon, pouvait écrire de cet épisode: «Seuls de jeunes fous pouvaient, dans cette nuit du 19 mars, rester fidèle au roi quand rien, sauf l'honneur, ne les y obligeait».

Peu après ce départ précipité, les Mousquetaires furent tous licenciés avant la frontière belge et autorisés à rentrer dans leur foyer. Napoléon ne l'entendra pas ainsi: les Mousquetaires furent mis hors la loi avec interdiction de séjourner à Paris. Géricault, le peintre-mousquetaire, pour cent jours, devint officiellement un véritable brigand. Tulard avait peut-être raison: il fallait être un jeune fou ultra-politisé pour avoir l'honneur d'être le héros d'un jour (Chenique, 2004, pp. 65-86). À moins, bien évidemment, que la folie meurtrière et politique soit du côté de Napoléon. Après Wa-

terloo et au retour de Louis XVIII, Géricault réintégra sa compagnie de Mousquetaires et ne la quitta qu'à la fin de l'année 1815.

Malgré ce nouvel emploi, le mousquetaire ne semble pas avoir diminué l'intensité de ses activités artistiques. Le 19 septembre 1814, il assista à la revue militaire de Louis XVIII au Champ de mars. Plusieurs de ses dessins évoquent cet événement qui pouvait constituer un sujet idéal pour le futur Salon. Bien évidemment la propagande napoléonienne avait fait place à la célébration du retour des Bourbons. Mais quelques semaines avant l'ouverture du Salon, Géricault abandonna toute idée de présenter une *Revue militaire de Louis XVIII* et se mit à peindre, rapidement, un pendant à son tableau monumental de 1812 (FIG. 5.1). Le 5 novembre, à l'ouverture du Salon de 1814, il exposa trois tableaux: *Un hussard chargeant* (tableau rebaptisé du Salon de 1812), un *Cuirassier blessé, quittant le feu* (FIG. 5.2) et encore un *Exercice à feu à la plaine de Grenelle*<sup>20</sup> (FIG. 5.3). À savoir le champ de bataille dans toute sa splendeur et son horreur.

L'incroyable nouveauté de Géricault – pour ne pas dire son *culot* – ne peut être comprise si l'on fait l'économie d'une plongée dans le contexte artistico-politique du moment. Dans leur ensemble les critiques d'art célébrèrent l'abandon des tableaux de batailles, ces «vastes machines» représentant de «grandes scènes de carnage où toutes les nations étaient forcées de prendre part». Plusieurs se réjouirent du retour aux sujets mythologiques et de «l'auguste religion».

Le changement de régime donna une nouvelle impulsion aux préceptes du beau idéal. Le retour à l'antique apparaissait comme une solution aux excès des glorifications militaires. Mais en exposant, dans un format monumental, deux militaires anonymes de cet empire défunt et honnis, plus un

20. Longtemps l'identification et la datation de ce tableau ont posé problème. Si Clément (1879, p. 283, n. 49) le décrit, il ne semble pas l'avoir examiné et le situait en «1812 à 1816», plus précisément vers 1813-14, avant le *Cuirassier blessé*. En 1978, sur la foi du témoignage (alors inédit) de Montfort, Grunhec (1978, pp. 107-8, n. 137) le datait de la fin 1817 ou de 1818, avant le *Radeau de la Méduse*. En 1983, Eitner consulta le *Registre d'inscription des Productions des artistes vivants présentées à l'exposition. Salon de 1814*, où les trois tableaux de Géricault y étaient bien inscrits. Celui qui nous intéresse était ainsi répertorié: «Esquisse rep<sup>mt</sup>. un exercice à feu» (Archives des musées nationaux, X. Salon de 1814; Eitner, 1983, p. 330, n. 49). Cette importante découverte ne suscita aucun commentaire spécifique et dans la version de 1991 l'information disparut. L'œuvre changera de titre dans le livret du Salon, pour sans doute omettre le terme d'esquisse. Depuis 1978 nous savons que le témoignage, tardif, de Montfort peut être remis en cause et nous pensons, selon des critères formels, que le tableau de Munich, magnifique et monumentale esquisse, est bien le tableau du Salon de 1814.

*Exercice à feu*, Géricault ne risquait-il pas de s'aliéner le public? C'est bien ce qui arriva. Pour Batissier, cette mauvaise réception des œuvres expliquait qu'il n'ait reçu «aucune récompense». Clément assurait que le *Cuirassier blessé* produisit «un mauvais effet» et que «les journaux en parlèrent peu», jurant n'avoir trouvé dans la presse de l'époque que la seule allusion de Landon. Ces certitudes l'amènèrent à la conclusion, mille fois ressassée: «Géricault fut très-abattu par son insuccès. Il n'avait eu cette fois ni médaille, ni paroles flatteuses; de commandes il n'en était pas question. Ses deux tableaux lui restèrent. Ils lui pesèrent toujours, et il ne les revoyait qu'avec répugnance» (Clément, 1879, p. 69).

En fait, en plus de Landon, sept auteurs ont donné leurs impressions. La plupart, il est vrai, se montrèrent totalement déconcertés par le *Cuirassier blessé*. Le critique du “Journal de Paris”, tout en admirant la «touche mâle, hardie et même tant soit peu heurtée», se déclarait choqué par «la hardiesse du pinceau» et «les coups de brosse» et invitait le jeune artiste à terminer son tableau. Il évoqua encore des «touches raboteuses» tout en louant sa «liberté de pinceau» (N. B. F., 1814). Durdent, dans la “Gazette de France”, vit juste quand il fustigea ce cheval *monstrueux* «sans aucun ensemble» (T. D., 1814). Et Gault de Saint-Germain concluait: «Mais on ne peut espérer les suffrages du public lorsqu'on viole les lois fondamentales de l'art qu'on professe» ([Gault de Saint-Germain], 1814).

Plusieurs raisons ont sans doute sérieusement compromis l'interprétation, par l'historiographie moderne, des envois de Géricault. Tout d'abord un manque cruel d'information sur le déroulement de cette exposition (qui fut programmée et déprogrammée à plusieurs reprises pour cause de changement de régime). Une méconnaissance des dates de son engagement dans la Maison du roi (Géricault était encore mousquetaire lorsqu'il exposa, ce que la plupart de ses biographes ignoraient) et enfin l'interprétation de Michelet, qui, comme toujours, suscita un brutal rejet. Le “crime” de Michelet – dans son cours du 13 janvier 1848 – avait été d'accorder un sens supérieur au *Cuirassier blessé*, autrement dit de lui accorder le statut de peinture d'histoire, là où la plupart ne voulait voir qu'un simple portrait (genre inférieur dans la hiérarchie des genres):

Mais la chute, mais la déroute, mais le soldat, le peuple touchèrent bien autrement son cœur. Il fit comme l'épithète du soldat de 1814. C'est le cavalier démonté, le *cuirassier*, ce bon géant, si pâle, géant, géant de taille, et pourtant si homme, et si touchant! Un soldat, mais un homme encore; la guerre, on le sent bien, ne l'a point endurci. Il se raidit en vain pour retenir son coursier colossal sur la descente rapide,

glissante... Il n'échappera pas... [...]. Il revient, après le tour du globe, il rentre... pour mourir (Michelet, 1995, pp. 323-4).

En soulignant l'humanité souffrante de ce soldat, Michelet brisait le mythe de la soldatesque héroïque. Aussitôt, Clément cru nécessaire d'apporter ce démenti formel: Géricault n'était pas un "penseur" (encore moins un peintre d'histoire), il ne pouvait donc pas avoir songé à tout ce que voulait comprendre Michelet. Et Clément (1879, p. 65) d'affirmer qu'il ne pouvait y avoir «de parti pris» et «d'intention *à priori*».

On touche là le cœur même du problème *géricaultien* ou plus exactement d'une historiographie fondée sur la négation, refusant brutalement le couple art et politique et niant toute portée symbolique ou allégorique à l'œuvre de Géricault. Ce mouvement n'a véritablement commencé à s'inverser qu'à partir de 1991, date de l'exposition "Géricault" au Grand Palais et du colloque international qui eut lieu sous la pyramide du Louvre.

Pour revenir à Michelet, c'est à Régis Michel (1992, p. 140) que l'on doit sa réhabilitation au sein des études *géricaultiennes*: «Nul n'a sans doute mieux que Michelet compris l'art de Géricault. [...] Michelet sauve Géricault du pathos guerrier. Il fait de ses militaires autant d'anti-héros. Et du peintre un prophète inspiré du drame et de la mort». Quant à la blessure (annoncée dans le titre même), elle vient encore renforcer la portée allégorique de l'œuvre. Mais une blessure si peu visible (un filet de sang derrière son oreille) qu'elle n'a été remarquée qu'en 2010 (Athanassoglou-Kallmyer, 2010, p. 40). De fait la principale blessure est une blessure *morale*, que renforce les yeux levés au ciel par cet anti-héros habité d'un noir désespoir. Mais qui voulait en entendre parler en novembre 1814? Qui pouvait vraiment voir et admirer «en dimensions quasi colossales ces deux guerriers inconnus et non gradés» (Gautier, 1880, p. 45)? Échec, certes, mais au final la quintessence du Romantisme noir.

## 5.7

## Le périple italien (1816-17)

Un an après la débâcle de la Maison du roi, Géricault participait au concours du prix de Rome (18-23 mars 1816). Plus chanceux qu'en 1812, il accéda à la deuxième des trois épreuves. Il devait encore échouer (Eitner, 1963, pp. 21-34).

Cette volonté de se confronter au prix de Rome n'a cessé d'intriguer

ses biographes (de droite comme de gauche). En pleine possession de ses moyens, rebelle à l'esthétique dominante, Géricault avait-il la naïveté de croire que les professeurs de l'École des Beaux-Arts pouvaient reconnaître en lui un peintre susceptible d'incarner la difficile équation du *statu quo*, à savoir la régénération classique alliée à celle du progrès des arts ?

Dans ces années 1815-16, Géricault se serait-il fait violence pour devenir un artiste moyen, imbibé d'idéal classicisant, susceptible de rentrer dans le rang ? C'est l'hypothèse défendue par Eitner. Ne pourrait-on pas plutôt avancer que Géricault avait une furieuse envie de connaître la patrie des arts et qu'il devenait urgent – parvenu au stade de son évolution esthétique – de s'y confronter ? L'Italie, outre le dépaysement, lui permettrait sans nul doute de renouveler ses centres d'intérêt. C'était peut-être encore le moyen idéal d'oublier les frasques napoléoniennes mais aussi – c'est l'hypothèse d'Aragon – d'oublier le second retour des Bourbons qui, à la différence de celui de 1814, n'incarnait plus la possible réconciliation entre deux fractions. Humiliés, les ultra-royalistes exigèrent des punitions exemplaires. Victimes de la Terreur blanche, Ney, La Bédoyère et bien d'autres furent exécutés tandis que les conventionnels qui avaient voté la mort de Louis XVI furent contraints à l'exil. Par une ordonnance royale du 12 mars 1816, Bonnesœur-Bourginière (1754-1844), l'oncle paternel de Géricault, fit partie des victimes expiatoires. Il se réfugia à Jersey, puis à Portsmouth. Il y fut emprisonné « quelques mois » (Imbert, 1828, p. 36), puis expulsé par le gouvernement anglais. Il gagna Anvers et s'installa à Malines (Gastebois, 1930, p. 72), où l'on retrouve sa présence le 1<sup>er</sup> août, date à laquelle son fils demandait un passeport pour aller voir – écrit le préfet de la Manche – « son père, régicide »<sup>21</sup>.

De par la loi, Théodore Géricault était donc devenu le neveu d'un régicide, autrement dit le neveu de l'un des assassins du roi. C'est fort de ce nouveau statut juridique et familial (quelque peu infâmant) que Géricault décida de séjourner deux ans en Italie, histoire de parfaire son éducation artistique et, peut-être encore, de mettre une certaine distance entre lui et sa tante Alexandrine-Modeste.

Parti de Paris à la fin septembre 1816, Géricault passa par Genève où il fixa son programme esthétique à son ami et confident Dedreux-Dorcy :

Si vous voyez aussi M<sup>r</sup> Guérin il me serait agréable d'être rappelé par vous à son souvenir. Je ne profiterai de la liberté qu'il m'a accordé de lui écrire que lorsque

21. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F7. 6710, pièce 440.



j'aurai mis le pied sur la terre sacrée, ce serait abuser de sa bonté que de l'entretenir de la bourgogne et de la Suisse et de ma santé. Ce sont des sujets qu'on traite entre amis sans cérémonies je veux avec mon maître parler plus noblement, lui parler des Romains et non de moi, et lui présenter enfin un Style et des Récits qui soient dignes de l'intéresser<sup>22</sup>.

Ce passage est essentiel à plus d'un titre. Mais faut-il aller dans le sens d'Eitner et croire qu'il avait effectivement décidé de suivre docilement l'enseignement de Guérin? L'expression «lui présenter enfin un Style et des Récits» pourrait le laisser croire mais atteste avant tout une parfaite conscience de la route novatrice qu'il avait tracée avec ses envois aux Salons de 1812 et de 1814. Notons enfin que cette lettre fut écrite loin de la «terre sacrée», avant qu'il n'ait succombé au choc de Florence et Rome, de Michel-Ange et Raphaël. Les «Récits» qu'il inventera en Italie renouvelleront enfin son approche picturale et seront aux antipodes de l'Antiquité prônée par les thuriféraires du néoclassicisme. S'il s'avérait exact que Géricault ait caressé la folle illusion de *rentrer dans le rang*, force est de constater que ce fut un total échec. Sa vision de l'Antiquité n'avait rien à voir avec la grandeur calme. C'est tout au contraire une explosion d'énergie qui trouve sa source dans des sujets qui, à proprement parler, selon la hiérarchie des genres, étaient des non-sujets: rapt, viol, scène de décapitation, paysans, brigands, bouchers et bouviers, scènes de la vie quotidienne, course de chevaux libres.

Arrivé à Rome à la mi-novembre 1816, Géricault se domicilia rue Saint Isidore, non loin de la Villa Médicis, là même où séjournèrent les vainqueurs du prix de Rome, en principe la future élite artistique de la France (Whitney, 1980, p. 255). Preuve, s'il en est, que Géricault n'était pas le niais que d'aucuns s'évertuent encore à construire, il se livra d'emblée à la critique du système académique. Le 23 novembre il adressa une virulente critique de l'Académie de France à Rome à la femme de l'architecte Pierre-Anne Dedreux (alors pensionnaire à la Villa Médicis):

L'Italie est admirable à connaître, mais il ne faut pas y passer tant de temps qu'on veut le dire; une année bien employée me paraît suffisante, et les cinq années que l'on accorde aux pensionnaires leur sont plus nuisibles qu'utiles [...]. Ils sortent de

22. Lettre de Théodore Géricault à Pierre-Joseph Dedreux Dorcy, Genève, [avant le 4 octobre 1816], publiée par Trémisot, *Isographie des hommes célèbres, ou collection de fac-simile de lettres autographes et de signatures*, exécutée et imprimée par Th. Delarue lithographe, sous les auspices de MM. Bérard, De Chateaugiron, Duchesne, Trémisot et Berthier, t. IV, Delarue, Truttel et Wurtz, Paris 1843, s.p.



là ayant perdu leur énergie et ne sachant plus faire d'efforts. Ils terminent, comme des hommes ordinaires, une existence dont le commencement avait fait espérer beaucoup. [...] Les vrais encouragements qui conviendraient à tous ces jeunes gens habiles seraient des tableaux à faire pour leur pays, des fresques, des monuments à orner, des couronnes et des récompenses pécuniaires, mais non pas une cuisine bourgeoise pendant cinq années, qui engraisse leur corps et anéantit leur âme. Je ne confie ces réflexions qu'à vous M..., en vous assurant de leur justesse et en vous priant de ne les point communiquer (Vaillant, 1864, p. 19, coll. 1-2; Clément, 1879, pp. 108-9, n. 1).

Partant de cette virulente critique on a longtemps cru (c'étaient du moins les fantasmes malsains de Thoré et de Clément) qu'il avait vécu en parfait solitaire, loin de la communauté artistique française de Rome. Brisant le mythe suranné de l'artiste maudit, les recherches de ces dernières années attestent qu'il n'en fut strictement rien. S'il resta en marge, ce n'était pas socialement mais bien par des qualités de dessinateur et de peintre, sans équivalent chez ses contemporains, et par ses visions politiques de l'Italie (Chenique, 2016a, pp. 200-35).

## 5.8

Décapitation d'un brigand et *Course des chevaux libres*

Le carnaval romain, auquel il assista en 1817, était une période festive de grande débauche et de monde à l'envers ayant pour vocation de bouleverser, provisoirement, l'ordre établi (temporel et spirituel). Le carnaval commençait par l'exécution d'un brigand, parfaite incarnation de l'atteinte à la loi (Rodoganachi, 1904, p. 149). Si ce grand tohu-bohu était toléré, il convenait de rappeler aux populations qu'il était strictement provisoire. Goethe (1930, p. 480) l'avait remarqué: «Le carnaval de Rome est une fête qui à vrai dire n'est pas donnée au peuple, mais que le peuple se donne à lui-même».

En s'intéressant à la fin de vie dramatique d'un de ces brigands, Géricault manifestait son empathie pour ces rebelles à toutes morales, à toutes les lois. En 1867, Clément répertoria le tableau fruit de cette vision: «*Exécution capitale*. Le bourreau montre au peuple la tête du supplicié. Un religieux à genoux prie pour lui. Cette esquisse a été peinte à Rome. – Vente de M. Marcille père. H., L.» (Clément, 1867a, p. 284, n. 86; 1879, pp. 298-9, n. 92).

La localisation de cette huile sur toile, dont Clément ne donne pas les

dimensions, est encore inconnue. Grâce à l'eau-forte réalisée par Hillema-cher vers 1850-160, nous en connaissons désormais l'étonnante iconographie (Chenique, 2021a, pp. 59-64) (FIG. 5.8). La description de Clément implique qu'il ait vu le tableau ou que l'un de ses informateurs lui en ait fourni une description. Par contre, ce qu'il ne décrit pas est une véritable surprise, à savoir l'arrière-plan de la scène. Nous devrions nous trouver place du Peuple à Rome; or Géricault, s'il nous montre la foule des spectateurs, inscrit cette scène dans une architecture antiquisante. S'il n'y avait pas la présence de ce pénitent brandissant la croix du Christ, nous pourrions être à l'époque romaine d'autant que le bourreau est vêtu à l'antique. Pourquoi un tel télescopage de plusieurs siècles? Faudrait-il l'envisager comme le symbole de l'atemporalité de la peine de mort? *Quid* encore de la monstration de cette tête de brigand au peuple romain qui évoque celle qui eut lieu un certain 21 janvier 1793, place de la Révolution à Paris, à savoir la décapitation de Louis XVI?

C'est encore l'épisode qui vient clore ce carnaval qui allait donner à Géricault le prétexte de commencer un tableau monumental, peut-être destiné au prochain Salon. Ce projet est bien connu grâce à de nombreuses études peintes et dessinées et représentent la course des chevaux libres qui avait lieu via del Corso, entre la place du Peuple et la place de Venise. Une cavalcade ultra-violente, parfois mortelle aussi bien pour les spectateurs que pour les chevaux et les palefreniers chargés de les retenir puis de les récupérer. C'est bien cette débauche d'énergie, de muscles, de fureur et de bruit, qui semble avoir fasciné Géricault.

Les études conservées semblent attester qu'il partit d'une observation de type réaliste pour arriver à l'élaboration d'une scène à l'antique. Dans son projet de *Course de chevaux barbes* et dans les études les plus abouties Géricault a adopté le décor à l'antique avec la présence d'un ou deux temples doriques. Les palefreniers sont nus, ou vêtus d'une culotte, et certains d'entre eux portent un bonnet phrygien. Le tableau du Louvre, un grand dessin et le petit tableau du Getty Museum sont parfois considérés comme les modèles que Géricault aurait commencé à transcrire sur une toile monumentale (FIGG. 5.5, 5.6 et 5.7).

Tout s'exprime et passe par la tension des corps. Corps michelangélesques, corps héroïques, corps du peuple. L'épisode folklorique du carnaval romain a pratiquement disparu. Du cerveau de Géricault, affirmait Rosenthal, a surgi une « scène épique, puissante, souveraine, qui ne se passe plus à Rome sur le Corso, au Carnaval de 1817, mais qui a lieu dans un pays idéal, éternel et vrai, où les hommes sont souples et forts, les chevaux nerveux et

où circule, dans un air pur, une sereine vitalité» (Rosenthal, 1905, p. 70). Il serait donc passé d'une scène de genre à une scène d'histoire, via une composition épurée et dynamique, via l'idéalisation des corps. Ce langage du corps, Géricault ne l'a pas inventé. Il est commun à toute son époque et Louis David, pendant la Révolution, en fut le maître absolu. En d'autres termes, l'esthétique de Géricault ne serait-elle pas, via son usage du corps, du muscle et de l'énergie, d'essence républicaine? Analysant l'étude que conserve le Musée du Louvre (FIG. 5,5), Lorenz Eitner (1991, p. 163), à son plus grand étonnement, fut forcé de voir ce que Géricault avait sans doute peint: «Les dompteurs de chevaux apparaissent en gros plan devant des temples et terrasses sommairement représentés. [...] La vigueur taciturne de leur procession saccadée ne fait pas vraiment penser à quelque fête de la Rome antique ou pontificale, mais bien plutôt à un spectacle de l'époque révolutionnaire: une troupe de jacobins mimant la frise du Parthénon».

Une troupe de jacobins! À son corps défendant, Eitner voyait juste. L'idée lui sembla tellement incongrue qu'il lui fallait sans doute la signaler pour s'en débarrasser. Wheelock Whitney (1997, p. 153) la trouva pourtant à son goût tout en refusant de se lancer dans la moindre interprétation.

Mais revenons au groupe central. Pour Eitner, il existait une parenté «frappante» avec les célèbres *Chevaux de Marly* «qui flanquaient l'entrée des Champs-Élysées du temps de Géricault». Très justement, il fit encore remarquer que le palefrenier de Géricault était «un curieux hybride des deux dompteurs de chevaux de Coustou: il a les jambes de l'un et les bras de l'autre». En tout état de cause son interprétation du monument parisien par Géricault révélait «l'ampleur et la précision de sa mémoire visuelle» (Eitner, 1991, pp. 172-3). On pourrait aller plus loin en précisant que ces deux groupes furent installés place de la Concorde à l'instigation des républicains de 1795 et qu'ils prirent le soin de faire graver cette inscription sur leur soubassement:

UNITÉ INDIVISIBILITÉ  
DE LA RÉPUBLIQUE  
FRANCAISE<sup>23</sup>

Géricault connaissait-il cette dédicace qui associait, à l'image du cheval sauvage, la France et la République? Si Eitner lui accorde une mémoire vi-

23. Pélissier (1915-16, planche 30: reproduction du dessin de Lannoy pour les piédestaux, 21 Messidor de l'an 3). Voir également les projets d'aménagement de la place de la Concorde (Mouilleseaux, 1989, pp. 272-3); Chenique (2003, pp. 95-105).

suelle exceptionnelle, ne serait-il pas temps de lui concéder une importante culture politique qu'il aurait pu acquérir auprès de son oncle, conventionnel régicide, mais encore auprès de son père, ancien avocat ? Il est à cet égard symptomatique qu'à peine arrivé à Rome, le 27 novembre 1816, Géricault ait adressé à son ami Dedreux-Dorcy cette acerbe remarque : « mon père [...] m'engage continuellement à me soigner à ménager ma santé à &... voyez combien c'est inutile et ennuyeux au lieu de me dire tout ce qu'il fait, tout ce qu'il voit, comment vont mes amis et comment paris se porte : un peu de politique au bout de tout cela, et ce seraient des lettres très intéressantes qui me mettraient au courant de tout ce qui se passe loin de moi »<sup>24</sup>.

C'est bien l'expression « un peu de politique » qui doit retenir notre attention. C'est en effet la première fois que l'on trouve ce mot dans ses trop rares missives. Cette curiosité semble d'autant plus légitime que Géricault quitta la France fin septembre 1816, quelques semaines après la fameuse ordonnance de dissolution de la Chambre introuvable (le 5 septembre). En écartant les acteurs de la Terreur blanche, la Restauration tentait de prendre un nouveau départ qui suscita la colère des ultra-royalistes qui fustigèrent, de suite, la politique "libérale" de Louis XVIII et de Decazes.

On est encore en droit de se demander si Géricault, en arrivant à Rome en 1816, avait eu connaissance de l'épisode singulier que la ville sainte avait subi en 1798-99. Sous le Directoire, les troupes du général Berthier s'étaient emparées de Rome et, cinq jours plus tard, au matin du 15 février 1798, la République romaine y avait été proclamée. Peu après, les gouvernements napoléoniens et pontificaux n'auront de cesse de faire oublier ce bref épisode jacobin qui fut marqué par l'écrasement sanglant de l'insurrection populaire du Transtévère et d'atroces combats opposant les troupes françaises aux brigands, paysans et patriotes italiens.

Comme à Paris, les autorités républicaines de Rome avaient organisé des fêtes civiques empreintes de références antiques dans le but de désacraliser la ville sainte. Pour le septième anniversaire de la République française, le 1<sup>er</sup> vendémiaire an VII (le 22 septembre 1798), toute la ville de Rome fut investie par des cérémonies civiques et par des courses de *barberi* sur le Corso (Boutry, 1997, pp. 319-26).

La preuve est donc faite, croyons-nous, qu'il n'est pas insensé d'associer République française, jacobins et course de chevaux libres à Rome. Historiquement, cette association a bel et bien eut lieu. Reste à savoir si Géricault

24. Lettre de Géricault à Dedreux-Dorcy, Rome, 27 novembre 1816 (Clément 1879, p. 87).

en avait glané le récit. À défaut demeure un projet dont l'iconographie a suscité l'étonnement chez des historiens de l'art pourtant rétifs, pour ne pas dire farouchement hostiles, à toutes lectures politiques des œuvres d'art.

Ce qui est certain par contre, c'est qu'il abandonna son tableau monumental à Rome. Géricault s'était-il rendu compte que son allégorie du peuple libre, régénéré par l'idéal républicain, était bien trop complexe, pas assez explicite, voire même paradoxale? Pourtant deux ans plus tard, au Salon de 1819, c'est une autre version républicaine d'un fait divers qu'il proposa, et que des historiens de l'art peinent encore à décrypter.

## 5.9

## Saint-Domingue à Rome

La convocation, dans la ville sainte, des conséquences de la Révolution française est attestée par la récente découverte d'une magnifique aquarelle (Chenique, 2020, pp. 48-71) (FIG. 5.9).

Le paysage y semble quelque peu idéalisé grâce à la présence de palmiers, de montagnes et de fruits qui viennent signifier l'exotisme du lieu où se déroule l'idylle: l'Afrique ou peut-être les Caraïbes. La guerre, quant à elle, est évoquée par deux combattants noirs (l'un porte un fusil), sommairement esquissés, au fond à droite. Très discrète, cette présence armée semble pourtant essentielle à la compréhension du sujet et s'oppose au premier plan où règne la volupté des sens (les corps de ces deux Noirs sont beaux et michelangelesques), l'abondance (la corbeille de fruits) et la richesse (les parures, les vêtements).

Géricault a voulu insister sur la grandeur calme de ce couple en suggérant un rang princier. En nous montrant ce noble couple, il insistait sur des valeurs affectives que les esclavagistes n'avaient pour mieux asservir les africains. Il rejoignait ainsi l'avant-garde du combat des abolitionnistes qui s'opposait au paternalisme des esclavagistes (et de certains membres des Amis des Noirs), en proposant une image radicalement différente des Noirs, prémisses aux importantes réflexions qu'il devait engager lors de l'exécution du *Radeau de la Méduse*. Que cette pensée ait pu naître ou se développer à Rome devrait nous inciter à revisiter de fond en comble ce fameux séjour transalpin pour le placer, entre autres, sous l'égide intellectuel de ces quatre autres géants du romantisme révolutionnaire, présents, au même moment, tant en Suisse qu'en Italie: Percy et Mary Shelley, Byron et Stendhal. Rien de moins.

Car, tout compte fait, c'est bien à la littérature militante que se rattache cette aquarelle. La scène choisie provient d'un célèbre roman abolitionniste de Jean-Baptiste Picquenard (1771-1826), édité en 1798 et republié en 1817: *Adonis, ou le bon nègre, anecdote coloniale* (Picquenard, 2006, pp. VIII-XL). Centré sur l'île de Saint-Domingue, ce roman a pour sujet principal le basculement dans la violence de cette colonie lors de l'insurrection des Noirs en 1791. Propriétaire d'une cafétéria et d'une quarantaine d'esclaves, d'Hérouville en est le personnage principal. La Révolution éclata un an après son arrivée. Fait prisonnier, il sera emmené avec d'autres Blancs dans le camp de Biassou (personnage historique) et fut témoin des supplices infligés aux colons par les anciens esclaves. Sa réputation d'humanité lui vaudra d'échapper à une mort atroce. D'Hérouville put alors servir de secrétaire à Biassou. L'épouse et les enfants de d'Hérouville, restés libres, rejoignirent le camp de Biassou, déguisés en Noirs (épiderme compris), grâce aux bons offices de leur ancien esclave Adonis (que M<sup>me</sup> d'Hérouville avait affranchit). La petite famille s'évada du camp, guidée par Adonis, qui emmena Zerbine, sa bien-aimée "Vénus noire", et tous s'embarquent pour les États-Unis. Les deux couples y vivront dans une parfaite égalité en partageant la propriété d'une métairie.

Résumé de cette manière, le roman semble s'inscrire dans le sillage de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre et son paternaliste blanc du "bon maître". Toutefois l'ouvrage perd de son ambiguïté quand il affirme des principes antiesclavagistes qui impliquent la disparition du statut de maître et l'établissement d'une relation strictement égalitaire. Picquenard se montre donc favorable à l'abolition de l'esclavage de 1793-94, même si l'on devine qu'il aurait préféré une abolition graduelle qui aurait peut-être évité les atrocités perpétrées par des insurgés comme Biassou. Ces massacres des populations blanches et noires avaient été largement diffusés par des gravures, mais Géricault ne semble pas s'en être inspiré. Quand, en 1818-19 il réalisera d'extraordinaires aquarelles de la guerre de reconquête de Saint-Domingue par le général Leclerc, il décida de ne pas en montrer les horreurs, tout en donnant le "beau rôle" aux Noirs, bien décidés à vaincre ou mourir pour leur liberté.

C'est donc avec grand intérêt qu'il faut se pencher sur l'épisode précis qu'illustra Géricault en 1817 en s'emparant de ces deux héros. La thématique du monde à l'envers, chère à Géricault, est déjà présente sous la plume de Picquenard: ce dernier explique que c'est Zerbine (l'une des maîtresses de Biassou) qui informa Adonis de la « violence de sa passion, suivant la coutume ordinaire du pays, qui permet aux négresses cette ex-

cessive licence». Mais Adonis, ne songeant qu'à sauver ses bons maîtres, lui répondit avec froideur, piquant l'orgueil de cette "Vénus noire", alors «dévotée d'amour» (Picquenard dans Charara, 2005, p. 208). Pour obtenir ses faveurs, elle lui confia le complot qui se tramait dans le camp pour éliminer d'Hérouville. Hautaine, capricieuse, coquette, «ardente pour tous les plaisirs de son âge», et orgueilleuse, «elle lui fit la description des plaisirs qu'elle lui ferait partager [...] et des bijoux de prix dont elle l'enrichirait».

En affublant son héroïne de boucles d'oreilles, d'un collier de perle et d'un bracelet, Géricault a bien retranscrit l'un des revirements fondamentaux du roman. Adonis, en effet, lui répondit:

Quand moi voir Zerbine sortir de baigner dans rivière, moi trouver elle cent fois plus belle avec beauté à nature, que quand elle paraître avec boucles d'oreilles en perles, colliers de diamants, et bracelets aussi. Toutes belles bijoux-là déchirer cœur à moi, quand moi songer que pour mettre eux dans oreilles, dans cou et dans bras à Zerbine, il a fallu tuer bonnes femmes blanches avec petits à eux, qui pas jamais faire mal à personne.

Face à sa surprise, Adonis lui avoua encore «que tous les bijoux dont elle s'ornait lui feraient toujours horreur». Et Picquenard d'enchaîner: «l'amour enfin remporta la victoire et Zerbine fit le sacrifice de ses plus chère parures» (ivi, pp. 222-3).

Adonis réussit à la convaincre de s'enfuir du camp de Biassou avec la famille d'Hérouville, et de quitter cette «île proscrire». Géricault prit dès lors quelques libertés avec le roman ou plus exactement (comme il le fera plus tard avec le *Radeau de la Méduse*) s'autorise le carambolage de plusieurs épisodes. Les fuyards sont pourchassés par les hommes de Biassou et brutalement réveillés par «plusieurs nègres armés de fusils et suivis de quelques chiens». L'aquarelle illustrerait donc ce dramatique moment, avant même qu'Adonis ne trouve une solution pour s'échapper. On comprend peut-être mieux l'attitude de Zerbine, mélange tout à la fois de beauté, de suavité, d'abandon, de langueur amoureuse, de tristesse et de crainte.

C'est à ce moment précis que revient la thématique des bijoux. Zerbine, par amour, avait totalement renoncé à ces criminels bijoux, mais Géricault la couvre cependant de riches parures. Pourquoi cette petite entorse à la réalité narrative? L'objectif était-il, à l'instar de certaines gravures abolitionnistes, de montrer une "Vénus noire" n'ayant rien à envier aux femmes de colons? Possible. C'était en tout cas très clairement le souhait de Zerbine qui exigea que règne à Saint-Domingue une stricte égalité de richesse de



bijoux. La thématique trouve alors son acmé. D’Hérouville, se lamentant qu’il n’avait plus d’argent pour s’enfuir en France, se vit aussitôt répondre: «“Oh!” reprit aussitôt Zerbine en tirant de sa poche un collier de diamants d’une assez forte valeur, “n’as pas être inquiet, bon maître, pour passer en France. Avec ça, nous va trouver capitaines humains”. Adonis dit: “Eh quoi! toujours vilains diamants suivre toi partout!” – “Oh” répondit Zerbine, “il y a sept ans que moi avoir collier là à moi, et lui pas coûter la vie ni larmes à femmes blanches; car c’est premier maître à moi, et en même temps premier amant blanc qui me l’a donné. Moi quitter au camp toutes les autres bijoux [...]”» (ivi, pp. 237, 239).

Ces parures deviennent ici un symbole d’égalité mais encore de liberté et de première expérience sexuelle. Mais en quoi l’image d’un couple d’amants, qui plus est au repos, outre le fait qu’il provient d’un roman abolitionniste favorable à la révolte de Saint-Domingue, pourrait-elle à son tour symboliser un acte d’émancipation révolutionnaire? La thèse de Picquenard est sans aucune ambiguïté puisqu’il associe l’exaltation du désir sexuel des Noirs aux massacres des colons:

L’amour et la curiosité exercent un empire tyrannique sur les femmes de tous les pays; mais c’est particulièrement sous la zone torride qu’ils tourmentent ce sexe, que la délicatesse même de ses organes rend si facile à irriter. Le moindre désir, le plus léger sentiment, dégénèrent bientôt en une passion violente; et l’on voit tous les jours, sous ce climat brûlant, des femmes *créoles* devenir furieuses, à la moindre contrariété qu’elles éprouvent. Cette cause est, sans doute, la même qui a prolongé pendant plusieurs années les massacres à Saint-Domingue, et, pour ainsi dire, consommé le désastre de cette île (ivi, p. 208).

Si la théorie du climat chaud opposé au climat tempéré de la sage Europe est un lieu-commun de l’époque, Picquenard associe le sexe au farouche désir de liberté, autrement dit, pour aller dans le sens de Lacan, à une force libidinale prête à massacrer quiconque s’opposerait à la loi du désir. La propre libido de Géricault répondait au programme *sadien* de la révolte romantique: prôner la licence absolue des mœurs, refuser l’alliance de la liberté et de la vertu, inventer, via la sexualité, un monde transgressif, illimité dans sa liberté d’expression. Fidèle à ce schéma de pensée associant sexe, désir et politique, il ne faut guère s’étonner qu’en 1820, à l’annonce de la révocation de Decazes (le ministre favori de Louis XVIII), Géricault, à l’instar de l’extrême gauche, ait laissé éclater sa joie et fêté la nouvelle en *baisant* (il utilise le mot italien “chiavare”; Chenique, 1996, p. 43).

Avec ces deux habitants de l’île de Saint-Domingue, Picquenard et



Géricault rejetaient assurément l’image du “nègre” féroce, lâche et criminel, commun à une bonne partie de l’opinion publique de 1798 et de 1817, pour nous proposer une nouvelle morale, un humanisme transatlantique, une fraternité raciale, une leçon d’histoire qui assigne aux Noirs la création d’une république idéale.

## 5.10

*Le Radeau de la Méduse* (Salon de 1819)

En janvier 1818, deux mois après son retour en France, Géricault noua (ou renoua) une relation intime avec sa tante (la future baronne Alexandre-Modeste Caruel de Saint-Martin). La naissance de Georges-Hippolyte, leur fils illégitime, au mois d’août, atteste cette liaison adultérine, quasi incestueuse, qui ne fut révélée qu’en 1976 (Le Pesant, 1976, pp. 73-81). Dès lors il devenait facile (sans doute un peu trop) de rapprocher cet élément biographique avec la genèse du *Radeau de la Méduse*. Dès le 24 février Géricault achetait «une toile de 22 pieds sur 15» qui lui servira à peindre son tableau monumental (Rosenthal, 1980, pp. 638-40). Géricault s’empara alors d’un fait divers qui occupe la vie politique française depuis plusieurs mois.

L’histoire commence le 17 juin 1816, date à laquelle la frégate royale *La Méduse* quitta Rochefort avec deux autres vaisseaux afin de récupérer le Sénégal, un ancien comptoir africain qui, avant 1789, comptait, parmi ses activités, la sinistre traite des Noirs. Cette expédition avait été confiée par le gouvernement de Louis XVIII à Hugues Duroy de Chaumareys, un ancien émigré alors âgé de 53 ans qui n’avait pas navigué depuis 1795, c’est à dire depuis plus de 20 ans. Rentré en France, après avoir échappé aux désastres du débarquement royaliste de Quiberon, Chaumareys obtint sa radiation de la liste des émigrés et sembla s’accommoder du régime impérial bien que ce dernier n’ait pas donné suite à sa demande de poste. Sitôt l’abdication de l’empereur, Chaumareys assiéga les bureaux administratifs de ses lettres suppliques. Plus royaliste que le roi – selon la formule consacrée – Chaumareys obtint ce qu’il voulait: il fut réintégré dans la Marine. Une annotation sur son dossier indique: «Ayant échappé au désastre de Quiberon, a le droit d’être promu au grade de capitaine de frégate». On lui décerna encore la croix de la Légion d’honneur, distinction honorifique créée par Napoléon le 19 mai 1802 mais que Louis XVIII avait maintenue.

Le 2 juillet 1816, suite à sa totale incompétence, la frégate qu'il commandait s'échoua sur le banc d'Arguin, au large de l'actuelle Mauritanie. Tous les efforts de remise à flot furent vains, aussi fut-il décidé de quitter *La Méduse*. Le nombre restreint des chaloupes fut la cause de la construction d'un vaste radeau de 20 mètres sur 7 sur lequel allaient s'entasser près de 147 personnes. Chaumareys s'était engagé à tirer la lourde *machine* jusqu'à la côte. Très vite, il s'avéra impossible de remorquer un tel radeau et l'ordre fut donné de couper l'amarre qui le reliait aux chaloupes. C'était le début d'une atroce odyssee qui devait durer 13 jours. Dès le deuxième jour, les naufragés commencèrent à s'entre-tuer. Des soldats ivres se rebellèrent contre leurs officiers. Aux mêlées sauvages à l'arme blanche et aux combats nocturnes, succédèrent rapidement la faim et les premiers actes de cannibalisme. Le 11 juillet, on jeta à la mer les bouches inutiles, les malades et les mourants, les armes enfin. Des 147 naufragés, il n'en restait qu'une quinzaine. Ils dressèrent un mât doté d'une tente pour faire de l'ombre et firent ce que l'on fait dans ces cas-là: ils attendirent. Le 17 juillet au matin les 15 moribonds aperçurent la voile de *L'Argus*, un brick parti à leur recherche.

L'un des rescapés, Savigny, allait être à l'origine de la transformation de ce sinistre fait divers en un drame politico-maritime. Rentré l'un des premiers à Paris, il adressa au ministre de la Marine un rapport circonstancié de leurs malheurs. Cette relation – on ne sait comment – fut captée par Decazes, alors ministre de la Police, et publiée en partie dans le "Journal des débats" du 13 septembre 1816. L'opération du ministre de la Police était claire: elle visait à fustiger l'incompétence des émigrés et à discréditer, auprès de l'opinion publique, Dubouchage, le ministre de la Marine et ses collègues ultras. Par ultras, il faut entendre l'aile droite des royalistes, ceux-là mêmes qui compromettaient la politique de réconciliation nationale menée par le roi. Decazes triompha, mais l'affaire de *La Méduse* lui échappa. À son retour en France, à peine remis de ses blessures, Corréard retrouva Savigny à Paris et tous deux décidèrent d'éditer le récit de leurs malheurs. L'ouvrage sortit le 1<sup>er</sup> novembre 1817 et connut un immense succès. Quelques jours plus tard, Géricault rentra d'Italie. Il lut le récit de Corréard et Savigny et les rencontra.

Après un an et demi de labeur, laps de temps qui lui fut nécessaire pour réaliser ses nombreuses études préparatoires (dessinées, peintes et sculptées), Géricault présenta son grand tableau (491 × 716 cm) au Salon de 1819, inauguré le 25 août, jour de la fête du roi. Pour des raisons politiques, le titre fut bien évidemment changé et figura au livret sous la simple nomination de *Scène de naufrage*. Cette grossière censure ne fit qu'attiser la curiosité et la

toile monopolisa l'attention de la foule et de la presse: «L'une des *grandes machines* qui frappent d'abord tous les regards représente les horreurs d'un naufrage, dont les désastres de *la Méduse* ont sans doute fourni l'effroyable idée», écrit le "Journal de Paris" le jour de l'inauguration. Visitant le Salon Louis XVIII lui-même aurait adressé au peintre le compliment suivant: "Monsieur Géricault vous venez de faire un naufrage qui n'en est pas un pour vous!". Le *Radeau de la Méduse* interloqua les critiques d'art qui ne savaient pas vraiment comment aborder cette icône monumentale qui mettait à bas certains dogmes de la peinture d'histoire et du beau idéal. Aucun, par exemple, n'osa écrire ce qu'il voyait: c'était un Noir (en fait un métisse) qui occupait bel et bien la place principale de ce naufrage, c'est à dire la place du héros.

Toile d'avant-garde, synthèse des approches picturales et politiques de David, de Gros et de Guérin, le *Radeau de la Méduse* – faut-il s'en étonner – ne fut pas acquis par le gouvernement à l'issue du Salon.

Pour en revenir au problème de l'analyse de ce grand tableau et de son interprétation, on aura bien compris que toute analyse à caractère politique, humaniste et colonial risque fort de stigmatiser le trouble passé de la France? Ce faisant, elle sera de suite marquée du sceau de la surinterprétation. Pire encore, comme émanant de ces subversives *Black Studies*. Qu'un artiste comme Géricault puisse avoir des idées d'avant-garde au diapason, par exemple, de celles de l'abbé Grégoire et des abolitionnistes anglais est insupportable aux conservateurs, car elle sous-entend qu'il a bel et bien existé des esprits progressistes, avant-gardistes, qui se détachaient très clairement de la masse informe et raciste de leurs contemporains.

Le *Radeau de la Méduse*, à lui seul, résume ainsi cette formidable cécité idéologique et l'on comprendra peut-être mieux pourquoi, à la suite des critiques d'art du Salon de 1819, de Clément et d'Eitner, on prit soin de ne jamais commenter ni interpréter la présence d'un homme de couleur au sommet de cette extraordinaire pyramide humaine. Le refus du Musée Louvre, en 2019, de célébrer le bicentenaire de la toile fut, selon nous, la parfaite expression de ce profond malaise.

Nous ne reviendrons pas, ici-même, sur les nouvelles lectures que nous nous sommes cru autorisés à formuler depuis 1998, allant du cannibalisme napoléonien au métissage du monde en passant par l'idéal maçonnique de fraternité, mais encore par les triades "Passé, Présent, Futur" et "Liberté, Égalité, Fraternité"<sup>25</sup>. Nous préférons aborder un dessin fondamental qui a

25. Chenique (1998b, pp. 341-401; 1999, pp. 147-83; 2006, pp. 26-7; 2007, pp. 6-40; 2010, p. 18; 2012b, pp. 89-135; 2016b, pp. 86-107; 2019, pp. 132-43).

cristallisé ces difficiles débats *géricaldiens* et démontre, si besoin était, l'extrême complexité de la recherche et de ses enjeux (FIG. 5.10) (Chenique, 2021b, pp. 72-90).

## 5.11

*Traite des Noirs, un marché d'esclaves  
sur la côte du Sénégal*

Très tôt il fut dit qu'un vaste tableau de la *Traite des Noirs* était destiné à devenir le pendant monumental au *Radeau de la Méduse*. Mahul l'affirmait dès 1825: «il avait entrepris deux grandes compositions, la *Traite des nègres*, destinée à faire pendant au *Radeau de la Méduse*, et la *Peste de Barcelone*. Les esquisses et études de ces deux sujets promettaient de très-beaux ouvrages» (Mahul, 1825, pp. 117-8). En 1828, Arnold Scheffer confirmait: «Au tableau du *Radeau de la Méduse* aurait succédé celui de la *Traite des Noirs*, représentant un marché d'esclaves sur la côte du Sénégal» ([Scheffer], 1828, p. 196). L'Héritier, toujours en 1828, insistait: «Géricault méditait, lorsqu'il est mort, d'autres grandes compositions, et principalement deux sujets éminemment propres, comme celui du naufrage de la Méduse, à développer la pitié et la terreur, c'est à savoir la traite des nègres et la peste de Barcelone» ([L'Héritier], 1830, p. 1862).

L'information était donc bien connue des contemporains de Géricault. Le 11 avril 1821, un chroniqueur anonyme du "Miroir" avait encore relaté le succès obtenu à Londres, en 1820, par la présentation du *Radeau de la Méduse*: «On nous écrit qu'il se propose de faire un pendant à son tableau qu'il laissera aussi en Angleterre» (Anonyme, 1821)<sup>26</sup>. Peu après le décès de Géricault, Alphonse Rabbe reprit l'information d'un tableau qui aurait été conçu à Londres même: «Pendant son séjour en Angleterre, notre jeune compatriote conçut l'idée d'un grand tableau que les circonstances ne lui permirent pas d'exécuter» ([Rabbe], 1824).

Si La Garenne (1838, p. 299) ne fit que reprendre les informations de ses prédécesseurs, Batissier (1841, p. 18) affirma: «Quand il fut revenu à la santé, Géricault travailla beaucoup; [...]. Il avait le projet de faire un tableau représentant la *Traite des Nègres*, et il avait même assemblé quelques croquis relatifs à ce sujet».

26. Nous avons signalé par ailleurs les enjeux de cette annonce du "Miroir" (Chenique, 1991, p. 293).

Charles Blanc, lui aussi, interrogea les proches du peintre et pouvait, en 1842, écrire ces quelques phrases fondamentales:

C'est un nègre qui est peint au sommet de la toile, s'épuisant à faire des signaux avec des lambeaux de draperies. Mais quoi! ce nègre n'est plus à fond de cale, et c'est lui qui sauvera l'équipage! N'admirez-vous pas comme ce grand malheur a tout à coup rétablit l'égalité parmi les races! C'est un pauvre esclave qui va délivrer tous ces hommes qui l'ont asservi et dédaigné, et cela se passe sur cette même côte du Sénégal où l'on va prendre ses frères pour les conduire en servitude! Noble idée que celle d'avoir ainsi renversé les rôles! Géricault, lorsqu'il est mort, méditait une grande composition représentant la traite des nègres, et ce n'est pas sans intention qu'il a placé un de ces parias au point culminant de son tableau<sup>27</sup>.

Et Thoré (1843, p. 346) d'enchaîner: «Le grand tourment de Géricault, c'était de ne pouvoir se livrer à son art bien aimé. Il parlait souvent d'une *Traite des Nègres* qu'il avait eu l'intention de faire après *la Méduse*». L'information de Thoré est importante car elle situe la *Traite des Noirs*, de manière explicite, juste après le *Radeau de la Méduse* (exposé au Salon de 1819). Villot (1855, p. 150) enfin résuma la situation (qu'il situait au retour de Londres): «Il voulait également peindre une composition représentant la traite des nègres, et sur une toile immense en forme de panorama, l'ouverture des portes de l'Inquisition en Espagne par les Français».

Clément, en 1867, avec le vocabulaire racial de l'époque, décrivait le grand dessin que conserve aujourd'hui l'École des Beaux-Arts de Paris (FIG. 5.10):

*La Traite des Nègres*. Au milieu de la composition, un gardien va frapper de son bâton un nègre, les mains liées derrière le dos. A gauche, une négresse, un genou à terre, l'air suppliant, tâche de retenir le bras du gardien. Elle est contenue par un homme qui cherche à l'entraîner. A droite, sur le premier plan, une jeune fille, qu'un nègre enlace tendrement de ses bras, et derrière ce groupe des hommes armés de bâtons dans des attitudes menaçantes. Toutes ces figures sont nues. – A la sanguine. Quatre têtes seulement sont à la mine de plomb. – Lithographié par M. A. Colin dans notre publication: *Dessins de Géricault*, etc. – A M. His de La Salle./ H., 308. – L., 437 mill (Clément, 1867a, p. 370, n. 146; 1879, pp. 362-3, n. 159).

27. Blanc (1842, p. 1; 1845, p. 421). Ce passage fondamental (car politique) ne figure plus dans son *Histoire des peintres de toutes les écoles. École française*, t. III, Paris 1865. L'autocensure de Blanc, républicain de 1848, peut sembler bien énigmatique et décevante mais de nombreux témoignages contemporains attestent ses revirements, ses bassesses et son culte voué à la tradition. Fut-il effrayé par sa clairvoyance?

L'œuvre était répertoriée dans la section *Dessins (1820 à 1824)* de son catalogue raisonné et venait juste après ceux de la période londonienne (1820 et 1821). Le grand dessin, selon Clément, datait donc des années 1822-23. Un choix qui induit une rupture chronologique mais encore idéologique avec le *Radeau de la Méduse*. Et Clément d'ajouter: «Deux sujets l'occupèrent surtout à cette époque: la *Traite des nègres* et l'*Ouverture des portes de l'Inquisition*. Nous ne possédons qu'un dessin important de chacun de ces ouvrages, encore ne sont-ce que des projets bien vagues qu'il aurait sans doute beaucoup modifiés. Ces deux compositions offrent pourtant de bien belles parties, et elles sont assez complètes pour qu'on puisse juger ce que Géricault en aurait fait s'il eût pu les exécuter» (Clément, 1879, pp. 232-3).

À son habitude, Clément manie la rhétorique du chaud pour mieux souffler le froid. À bien le lire, ces projets, vagues mais assez complets, étaient l'œuvre d'un artiste malade, alité, bientôt mourant, autrement dit sans grande importance<sup>28</sup>. Et pourtant Montfort, l'ancien rapin de 1819 devenu l'élève de Géricault en 1822-23, et principal informateur de Clément, l'avait clairement prévenu que ce projet lui tenait à cœur: «Dans ses moments de calme, et quand l'espérance de guérir prenait le dessus, il confiait à ses amis quelques-uns de ses projets: il avait l'intention de peindre la *Traite des nègres*, ce qu'il considérait comme un très beau sujet» (Montfort, cité par Clément, *ivi*, p. 261).

Contrairement aux précieux témoignages de 1825-55, il n'était plus question d'un pendant au *Radeau de la Méduse*. Cette omission visait à dépolitiser très clairement les deux sujets puisqu'ils ne se répondaient plus. C'est malheureusement l'interprétation tendancieuse de Clément qui l'emporta pendant plus d'un siècle pour trouver son acmé, en 1983, chez Eitner. Pour ce dernier, le grand dessin incontestablement datait bien de l'année 1823. D'un point de vue stylistique il rompait délibérément avec le style réaliste de la période anglaise (1820 et 1821) et renouait, à l'approche de la mort, avec «des sujets et un style nobles». Cette rupture avec les corps «pesants et imbriqués des naufragés de *La Méduse*» au profit d'un «type physique mince et musclé» attestait sa nouvelle allégeance au noble style de Raphaël. Après plusieurs années d'égarement, Géricault, le peintre romantique agonisant, aurait retrouvé la raison! Il pouvait enfin mourir... Tout compte fait ses grands dessins de la *Traite* et de l'*Inquisition*

28. Sur les graves lacunes méthodologiques et le parti pris (antiromantique) de l'enquête de Clément, voir: Grunhec (1979a); Michel (1996b, pp. 3-4); Chenique (2012a, pp. 71-87).

n'étaient pas «des dessins préparatoires au sens habituel, mais des projets imaginaires, des manifestations d'un désir contrarié, jetées sur le papier par un artiste cloué au lit et dont les forces déclinaient» (Eitner, 1991, p. 386). Cette étrange idée provenait, paradoxalement, du très marxiste Klaus Berger. En 1954, ce dernier tenta – au forceps et pour des raisons politiques opposées à celles d'Eitner – de dédouaner Géricault de toute velléité romantique! Malade, Géricault, explique Berger, dépassa fort heureusement le stade de ses premières réflexions: «La nouvelle orientation dans le sens de l'inspiration classique et non romantique, est ici remarquable» (Berger, 1954, p. 79).

Il fallut assurément de l'audace et sans doute une bonne dose de naïveté à Philippe Grunhec pour tenter de contrer la violence de ces démonstrations idéologiques. Si en 1979, Grunhec avait adhéré à la datation tardive, tout en trouvant le sujet très certainement influencé «par le courant des idées franc-maçonnes répandues dans l'entourage d'Horace Vernet» (Grunhec, 1979b, pp. 290-1, n. 62), il proposa, en 1985, de situer le dessin en 1818, autrement dit au retour d'Italie (fin 1817) – époque à laquelle Géricault aurait fréquemment utilisé la sanguine – et avant le *Radeau de la Méduse* (1818-19), avec qui il existerait toutefois des analogies frappantes, notamment avec certains dessins préparatoires à la plume et encre brune.

Respectant le témoignage de Montfort, Grunhec imaginait que Géricault, en 1823, sur son lit de malade, ait tout simplement réactivé le souvenir d'un projet auquel il tenait tant. L'hypothèse est d'autant plus probante que le sujet était devenu d'une brûlante actualité. Le 28 juin 1821, Benjamin Constant, secrétaire de la Société de la Morale Chrétienne (créée en 1820), avait exigé à la tribune de la Chambre des Pairs, conformément aux engagements pris lors du Congrès de Vienne, l'application de la répression de la traite: «Messieurs, au nom de l'humanité, dans cette cause, où toutes les distinctions de parti doivent disparaître, unissez-vous à moi pour réclamer la loi que le ministère vous avait promise» (Constant, 1821). Le 13 août 1822, au grand agacement du ministre de la Marine, l'Académie française avait choisi *L'abolition de la traite des Noirs* pour sujet du prix de poésie qu'elle devait décerner l'année suivante (Debbasch, 1961, pp. 311-52; Hoffmann, 1973, pp. 155-61).

Si l'on peut contredire les hypothèses de Grunhec sur l'usage de la sanguine dans les seules années 1817-18, on fera remarquer que ce glissement chronologique vers 1818 évacue, quelque peu, l'importance idéologique du sujet, ce dernier n'ayant donc plus été conçu comme un pendant au *Radeau de la Méduse*. Il n'empêche, pour la toute première fois, une brèche



chronologique était ouverte. Le très conservateur Hans A. Lüthy (1986, p. 564) s'empressa de la colmater: «Grunchec's arguments are not really convincing». Quant à Eitner, très perturbé, se plaçant en vieux chef de file des *connaissanceurships* réactionnaires, il jugea très sévèrement la folle audace du jeune Grunchec préférant se fier aux seuls témoignages de Batissier, de Montfort et de Clément (Eitner, 1986, p. 59).

À son tour Christopher Sells, en 1986, tenta une nouvelle datation du dessin de la *Traite des Noirs* en proposant les années 1819-20, autrement dit juste après le *Radeau de la Méduse*. Pour sa démonstration, Sells (1986a), en bon historien positiviste, fit appel aux témoignages peu connus et surtout antérieurs à ceux de Batissier et de Clément. En 1989, Hugh Honour, se basant sur le dessin de la collection Bonnat, à Bayonne, qu'il datait, à la suite de Grunchec, de 1818 environ, envisagea que la *Traite des Noirs* ait pu constituer la toute première idée du tableau monumental que Géricault envisageait d'envoyer au Salon de 1819. Quant au grand dessin à la sanguine, Honour, sans trancher, se contenta d'écrire qu'il était peut-être un retour «à son projet initial» (Honour, 1989, pp. 120, 125, 127).

Sylvain Laveissière (1991, p. 405, n. 302) ne se prononça strictement pas, à la différence de Régis Michel qui, farouche adversaire de Clément et d'Eitner, pensait que cette prédominance du style raphaélesque n'était pas la preuve d'un retour au grand genre mais bien celle d'une *faiblesse de main!*<sup>29</sup> Il datait donc le dessin «vers 1822», ou de la fin 1822, lors de sa maladie, époque pendant laquelle il aurait été pris d'une «transe libérale» (Michel, 1992, p. 115; 1996b, p. 13). La précieuse information donnée en 1825, une fois encore, était omise. Jean Sagne (1991, p. 242), pour sa part, proposa «l'été 1820». Bazin (1997, pp. 59, 265-6, n. 2669) enfin (farouche antiromantique) ignore superbement les nouveaux documents publiés par Sells. Toujours en 1997, Robert Simon fit par contre une bonne synthèse des connaissances du moment et rappela combien le sujet de la traite négrière était présent dans le livre de Corréard et Savigny. Et Simon (1997, p. 193) de prendre parti: «Les hypothèses les plus convaincantes aujourd'hui retenues sur la datation et le thème de *La Traite des nègres* permettent de situer ce dessin autour de 1820, date que confirment certains rapprochements avec des œuvres réalisées par Géricault entre les années 1817 et 1820».

Pour notre part, nous avons suivi les hypothèses de Christopher Sells en adoptant le millésime «1820» (Chenique, Ramond, 2006, pp. 190-1, 230, n. 117), sachant, toujours grâce à Sells, que Géricault passa une grande

29. Communication orale de Régis Michel (20 février 1999).

partie de cette année-là en France et non, comme on le croyait, à Londres<sup>30</sup>. D'autres historiens de l'art, comme Ryan (1997, p. 219), Grimaldo Grigsby (2002, pp. 281-2), Athanassoglou-Kallmyer (2010, pp. 175, 177) et Alhadeff (2020, p. 137), ont tenu compte de ces débats, tout en demeurant prudents: «1820-1823», «1820-1822» et «1820-1824».

Le grand dessin nous semble donc bien issu des études menées pour le *Radeau de la Méduse* et ne rien devoir à l'évolution graphique du séjour anglais de 1821. Est-il encore besoin de dire que dessiner à la manière de Raphaël n'est pas ici la preuve d'une débilité de main, ni même d'un retour masochiste au grand genre (idée récurrente chez Eitner). C'est, tout au contraire, demeurer fidèle à la formidable exploration des corps souffrants menée en 1818-19. Dans son grand dessin de la *Traite des Noirs*, Géricault a décidé de traiter les corps des victimes comme celui des bourreaux à la sanguine, réservant des traits au crayon noir (repassés sur des traits préliminaires à la sanguine) aux seuls visages des victimes (les Noirs)<sup>31</sup>, mais encore à trois personnages assis dans la barque. La technique de la sanguine (ici, par métaphore, celle du sang) permet la création d'un climat émotionnel, dramatique et violent, qui n'aurait peut-être pas été atteint de manière aussi radicale si Géricault avait utilisé la seule encre brune et la plume michélangesque. Ceci dit, Simon (1997, p. 194) voit juste quand il affirme: «sur le point d'être frappé, l'attitude de l'homme noir rappelle par sa monumentalité contorsionnée celle de l'un des *Esclaves* de Michel-Ange».

Mais pourquoi Géricault n'a-t-il pas réalisé le pendant monumental qu'il projetait de faire à son *Radeau de la Méduse*? En 1820, la capitale britannique ne laissa sans doute pas Géricault indifférent à la cause des Noirs (les Anglais avait été des acteurs majeurs de l'esclavage). Il y visita l'atelier de David Wilkie qui préparait son fameux tableau des pensionnaires de Chelsea apprenant la victoire de Waterloo<sup>32</sup>. Un Noir y occupait le centre de la composition, l'air radieux à l'annonce de la défaite de l'homme qui avait rétabli l'esclavage en France. En juin 1820, Alexandre Corréard, l'un

30. Clément, très mal renseigné par Montfort, croyait que Géricault avait fait en Angleterre un «séjour de près de trois années» (Chenique, 1991, p. 288). On sait, grâce aux découvertes de Rosenthal (1980, pp. 638-40) et de Sells (1986b), qu'il convient désormais de distinguer trois séjours anglais de Géricault: 1819, 1820 et 1821.

31. Perturbé par la puissance expressive de ces traits, Lüthy (1986, p. 565) envisagea l'intervention d'une seconde main. Cette hypothèse nous semble totalement caduque.

32. Nous avons démontré que la lettre faisant allusion au tableau de Wilkie ne datait pas du 6 mai 1821 mais bien du 6 mai 1820, lors du premier séjour de Géricault à Londres (Chenique, 1991, pp. 291-2).

des rescapés du radeau de *La Méduse*, était encore l'éditeur de la *Pétition contre la traite des Noirs qui se fait au Sénégal*, par Morenas, que Géricault a sans doute lu. Ce passage a été proposé comme le probable point de départ à son célèbre dessin: «Le roi *Damel* pour satisfaire aux demandes des négriers français, a vendu environ trois mille de ses sujets qu'il a faits esclaves, en attaquant lui-même ses propres villages, dont plusieurs ont été détruits. Des familles entières ont été traînées sur les bords du Sénégal, et là des époux, des femmes et des enfants, arrachés à leurs embrassements mutuels, n'ont pu obtenir la faveur d'aller subir, au loin, leur triste existence sur une même chaîne»<sup>33</sup>.

Est-ce l'ambiguïté même de ce texte qui aurait arrêté Géricault, à savoir la fameuse complicité des autochtones dans l'organisation de ce négoce criminel?<sup>34</sup> Mais le dessin à la sanguine, inspiré, comme l'a relevé Eitner, de la gravure de Raimondi d'après *Le massacre des innocents* de Raphaël, mais encore, selon nous, de la gravure de Caylus d'après *La descente des Sarrazins au port d'Ostie*, du même Raphaël, et surtout de la gravure abolitionniste de Morland, ne laisse pourtant planer aucun doute sur la couleur de peau des criminels: ce sont des Blancs.

Serait-ce encore, selon les hypothèses d'Albert Boime (1990, pp. 61-3; 1996, pp. 561-93), le statut strictement passif et presque animal des victimes qui l'aurait convaincu de ne pas véhiculer une telle iconographie, et donc de renoncer à son projet? Faudrait-il vraiment voir, comme le fit Régis Michel (1996b, p. 14), dans ce motif central de la bastonnade et dans ces physiologies douloureuses «un aveu latent de jouissance extatique», une séquence de cruauté froide, l'archétype d'un songe expiatoire? Possible, mais sans oublier que Géricault, plus encore que Morland, insiste sur la douleur émotionnelle et physique des victimes dans un objectif politique qui est celui de remporter l'empathie de spectateurs coupables, complices ou, pire encore, indifférents à cette noble cause.

Si l'on en croit Boime, Géricault aurait été la victime de tous les vieux stéréotypes qui, à son époque, marquaient la vision raciste du Noir. Que

33. Morenas (1820, p. 5); Sagne (1996, p. 613). Voir encore: Daget (1969, pp. 875-85).

34. Elsa Dorlin (2009, p. 9) apporte cette importante précision: «Le système esclavagiste est un véritable "brigandage" né d'une immense chasse à l'homme orchestrée par les nations européennes sur le continent africain. Aux colons européens qui chercheraient à éluder leurs responsabilités au prétexte que les razzias furent d'abord organisées par des marchands africains, Cugoano rappelle que l'esclavage infra-africain constituait une pratique de guerre ou un moyen de représailles limité dans le temps – en aucun cas un système global tel que mis en place avec la traite transatlantique».

l'artiste ait connu, vu et étudié les traités de Lebrun, de Lavater et l'odieuse *ligne faciale* et raciale de Camper est évident (Alhadeff, 2014, pp. 47-67). Pouvait-il en être autrement? Dessiner des cheveux crépus et des lèvres épaisses peut-il être considéré comme un acte de foi raciste? Le débat, on le sait, est encore d'actualité. Mais quand on analyse les extraordinaires portraits, réalisés par Géricault tout au long de sa vie, d'après des modèles noirs, la question devient absurde. Si l'on peut comprendre que le très marxiste Boime ait jugé bon de soulever une telle problématique, ses conclusions vont à l'encontre de l'humanisme avéré d'un Géricault *citoyen du monde*. Mais il est encore vrai que pour Boime, en cette fin des années 1990, le peintre du *Radeau de la Méduse* n'était encore à ses yeux qu'un jeune homme, bourgeois et royaliste, non pas encore cet artiste farouchement antinapoléonien, ultra-libéral (l'extrême gauche de l'époque) et totalement romantique dont l'image, on l'aura compris, émerge enfin.

Au final, les lectures de Clément, d'Eitner, de Boime et de Michel ne sont-elles pas les caricatures d'une histoire de l'art occidentale, phallocentrique et blanche? Pour avoir l'honneur de devenir des victimes présentables et de figurer dans un hypothétique chef d'œuvre, les Noirs doivent passer par les fourches caudines d'un classicisme dont on connaît la morbide obsession pour une blancheur toute fantasmagorique (la statuaire gréco-romaine) et sexuelle (la femme à la peau claire) (Frost, 1987, pp. 135-49).

Arrivé à ce stade de notre analyse il convient de tenir compte d'une autre source abolitionniste qui a permis à Géricault de camper les principaux protagonistes de sa *Traite des Noirs*. Si Morenas, nous l'avons vu, évoque bien ces familles entières traînées sur les bords du Sénégal, «des époux, des femmes et des enfants, arrachés à leurs embrassements mutuels», Morland, lui, tout au contraire, reste assez pudique et sans emphase. Il fait presque de ce drame une scène de genre pittoresque. La composition dynamique de Géricault est bien l'antithèse de celle de Morland tant la gestuelle de ses victimes, comme celle de ses bourreaux, est explicite: dramatique et pathétique, cruelle et énergique (Michel, 1996b, p. 14). La composition de Géricault est encore parfaitement équilibrée: au centre géométrique et narratif le négrier au bâton levé, à droite sa victime, les mains attachées dans le dos, un collier de fer au cou, totalement soumis; à gauche une femme à genoux, ou presque à genoux (là est la nuance), suppliante, tentant, de son bras gauche, de retenir le coup du négrier central tandis que son bras droit est saisi par un homme qui veut l'entraîner dans une barque; à droite, une mêlée de victimes et d'opresseurs (dont deux sont armés de bâtons). La perspective est subtilement suggérée par la barque qui se dirige vers le

spectateur (en sortant du cadre) quand, tout au contraire, le regard de ce dernier peut s'enfoncer à droite de la composition, en scrutant les différents protagonistes de la scène.

Si le négrier au geste sadique a retenu l'attention de Boime et de Michel, on a par contre quelque peu négligé la figure de la femme noire. Selon nous, ce motif féminin provient d'une nouvelle abolitionniste de M<sup>me</sup> de Staël, *Mirza ou Lettre d'un voyageur*, écrite vers 1786 (elle avait moins de 20 ans) et parue pour la première fois en 1795 (peu après l'abolition de l'esclavage par la Convention) dans le *Recueil de morceaux détachés* (chez Durand, Ravanel et Cie, Lausanne) et republiée en 1820 dans les *Ceuvres complètes* de M<sup>me</sup> la baronne de Staël-Halstein (t. 1, Didot, Paris, pp. 62-101). Ximéo, ancien esclave libéré, de sang royal, devenu chef d'une plantation de canne à sucre, située près de Gorée, au Sénégal, raconte à un voyageur étranger son histoire d'amour malheureuse avec Mirza, un épisode vécu deux ans plus tôt. Le thème de cette nouvelle est de type shakespearien, absolu et impossible: les amoureux font partie de familles rivales, se trouvant en conflit politique ouvert (la guerre de la tribu de Ximéo contre les Jaloffes, le peuple de Mirza). Ximéo et Ourika «à la beauté parfaite» s'aimaient depuis longtemps jusqu'à l'apparition de Mirza. Cette dernière «n'était pas belle», mais elle était poète, instruite par un exilé français dans la langue et les idées des Lumières. À l'amour fou succéda l'impossibilité de toute alliance ainsi qu'une guerre entre les deux tribus. Ximéo fut «dangereusement blessé», secrètement soigné par Mirza puis capturé par les Jaloffes:

Quel moment pour moi quand je me vis chargé de fers! [...] Un détachement de Jaloffes nous fit marcher toute la nuit; quand le jour vint nous éclairer, nous nous trouvâmes sur le bord de la rivière du Sénégal: des barques étaient préparées; je vis des Blancs, je fus certain de mon sort. [...] Tout à coup une voix, que le bonheur et la peine m'avaient trop appris à connaître, fait tressaillir mon cœur et m'arrache à mon immobile méditation; je regarde, j'aperçois Mirza, belle, non comme une mortelle, mais comme un ange, car c'était son âme qui se peignait sur son visage; je l'entends qui demande aux Européens de l'écouter: sa voix était émue, mais ce n'était point la frayeur ni l'attendrissement qui l'altéraient; un mouvement surnaturel donnait à toute sa personne un caractère nouveau. «Européens, dit-elle, c'est pour cultiver vos terres que vous nous condamnez à l'esclavage; c'est votre intérêt qui vous rend notre infortune nécessaire; vous ne ressemblez pas au dieu du mal, et faire souffrir n'est pas le but des douleurs que vous nous destinez: regardez ce jeune homme affaibli par ses blessures, il ne pourra supporter ni la longueur du voyage, ni les travaux que vous lui demandez; moi, vous voyez ma force et ma jeunesse, mon sexe n'a point énervé mon courage; souffrez que je sois esclave à la place de Ximéo.

[...]». En achevant ces mots, cette fière Mirza, que la crainte de la mort n'aurait pas fait tomber aux pieds des rois de la terre, fléchit humblement le genou; mais elle conservait dans cette attitude encore toute sa dignité, et l'admiration et la honte étaient le partage de ceux qu'elle implorait (Madame de Staël, 2009, pp. 35-7).

Touché par le dévouement de Mirza, le gouverneur de Gorée leur accorda la liberté. Âme extrême et passionnée, Mirza aussitôt se suicida, livrant Ximéo à des remords sans fin. Ayant juré de ne pas attenter à ses jours, Ximéo exécuta, par devoir, les desseins du gouverneur de Gorée en cultivant de la canne à sucre pour la fournir aux européens, leur évitant, par ce "commerce libre", d'enlever et de réduire en esclavage des africains.

Géricault semble donc bien avoir puisé l'idée du motif de la femme réduite à l'esclavage, un genou à terre et suppliante, dans cette nouvelle de M<sup>me</sup> de Staël<sup>35</sup>. Mais il serait sans doute faux de ne voir, dans son dessin de la *Traite des Noirs*, qu'une simple illustration de cet épisode puisque l'intention de Géricault était bel et bien de condamner le commerce triangulaire et non de célébrer la romanesque mansuétude des négriers... On réalise enfin combien la nouvelle de M<sup>me</sup> de Staël était à l'avant-garde du combat abolitionniste, délivrant, via l'amour et le fatal dévouement de Mirza, une véritable leçon d'économie politique aux négriers européens. Mais quand elle évoquait l'infamie qui pesait sur les marchands de chairs humaines, force est constater que Géricault, pour sa part, s'est livré au subtil transfert de cette *honte* des acteurs commerciaux aux spectateurs mêmes de cette scène ultra-violente, autrement dit aux consommateurs européens de denrées coloniales.

En 1814 le problème devint une question majeure de l'action abolitionniste. À la chute de Napoléon, la suppression de la traite des Noirs fut imposée à la France par l'Angleterre, qui l'avait interdite en 1807. Talleyrand obtiendra un sursis de cinq ans, à la plus grande joie des colons et des armateurs des ports négriers. Mais la question taraudait la société française: Simonde de Sismondi lui consacra un opuscule de cent pages condamnant toute idée de reconquête de Saint-Domingue mais encore la reprise de la traite: «un appel à tous les crimes» (Simonde de Sismondi, 1814, p. 75).

Malgré le désastre de l'expédition de Leclerc, la France fit reconnaître tous ses droits sur "sa colonie de Saint-Domingue". Après la seconde défaite de Napoléon à Waterloo (18 juin), Louis XVIII (le 30 juillet) s'enga-

35. Signalons que Géricault a pu également s'inspirer des femmes suppliantes, campées par David dans ses *Sabines* (1799).

gea en faveur de l'abolition immédiate (que le traité du 20 novembre 1815 entérina). Mais, clandestinement, des armateurs poursuivront la traite et la critique de la traite sera vilipendée comme étant une cause antinationale. Le 8 janvier 1817, une ordonnance royale allait dans le sens de l'abolition de la traite, mais n'interdisait toujours pas la vente d'esclaves, ni le trafic négrier ni même sa préparation en métropole. Le 17 janvier suivant eut lieu la reprise officielle du Sénégal, pays où la traite de Noirs se procurait sa "marchandise". Schmaltz, administrateur à Saint-Louis, sera rapidement accusé, par les anglais, et par Corréard, d'être impliqué dans la traite. Le 15 avril 1818, face à la puissance de l'opinion anglaise qui réprouvait de plus en plus l'inhumanité de la France, une loi renouvela les interdictions faites aux armateurs négriers. Mais en réalité la traite sera considérable jusqu'en 1833 et il faudra encore attendre vingt ans (1848) pour l'abolition de l'esclavage.

En 1817, Augustin Thierry (signant «Fils adoptif de H. Saint-Simon») fustigea la colonisation comme étant bien une pure aberration économique. Sur les côtes d'Afrique, écrivait-il, il fallait apporter l'industrie et le commerce, non l'esclavage (Thierry, 1817, pp. 78-80, 134). Théodore Géricault ne pouvait ignorer les idées de Thierry, encore moins celles de Saint-Simon: Corréard était en effet l'un de ses éditeurs et les frères Scheffer faisaient partie du petit cercle d'artistes proches de Saint-Simon<sup>36</sup>.

Exporter l'industrialisation via la colonisation – et non la traite – était donc bien une idée des Lumières partagée par certains progressistes. Cet humanisme mitigé était partagé par Corréard, ingénieur-géographe venu au Sénégal avec ses ouvriers, pour tenter d'y développer la culture du coton et de l'indigo. L'ambiguïté de Corréard (notamment raciale) est bien celle de son époque et ce n'est qu'au fil du temps, dans les trois versions de son récit, que l'on trouve une pensée antiesclavagiste qui se radicalise. En 1817, après avoir évoqué «l'inhumain métier de la traite des nègres», l'ouvrage s'achève par une longue analyse du potentiel agraire: «Nous nous bornons à assurer que ce vaste pays offre réellement les plus grands avantages au commerce et à l'agriculture; mais ce ne serait pas en y favorisant le traite des nègres, même en fraude» (Savigny, Corréard, 1817, pp. 186, 196).

Quelques mois plus tard, en février 1818, dans la seconde édition, Corréard en profita pour radicaliser sa position. Les nouveaux passages contre la traite se firent plus agressifs et visaient aussi bien Schmaltz que la politique trop complaisante de Louis XVIII, mais encore ceux qui voulaient que

36. *Notice sur Saint-Simon et sa doctrine et sur quelques autres ouvrages qui en seraient le développement* (anonyme, après 1848), dans Péreire (1912, pp. 186-7).



la France redevienne maître de Saint-Domingue: «L'abolition de la traite. Voilà le principe fécond en conséquence qui doit commander à tout gouvernement éclairé de se hâter de changer tout son système colonial. [...] Non seulement, la traite est abolie par la religion, par les traités, par le consentement de quelques puissances, [...] mais elle l'est encore par les lumières du siècle, par le vœu de tous les peuples civilisés, par l'opinion, cette reine du monde, qui triomphe de tous les obstacles et soumet toutes les résistances à ses lois».

La suite se gâte puisqu'il y est question d'apporter «la culture et la civilisation» en Afrique. Et Corréard d'aggraver son cas: «En proclamant l'abolition de l'esclavage, il convient cependant de ne conduire les esclaves actuels à la liberté que d'une manière progressive. [...] Il y a trop longtemps qu'on provoque les noirs à la vente de leurs semblables, pour qu'on doive compter qu'ils oublieront tout à coup ce déplorable trafic». Il utilise ici les arguments classiques des abolitionnistes mitigés qui voulaient que perdurent les avantages de la spoliation des terres, des biens et des êtres, d'autant que les Noirs, autant que les Blancs, auraient une part de responsabilité...

Et de poursuivre vers cette acmé nauséabonde du paternalisme blanc eurocentré: «Il serait principalement de la plus haute importance que le régime des esclaves fut fondé sur la douceur et l'humanité». Toute l'ambiguïté de Corréard est là. S'il veut former un nouvel empire colonial en Afrique (et non plus dans les Caraïbes), s'il avance que ces colonies ne peuvent prospérer sans un système semi-esclavagiste, il appelle néanmoins, dans la nouvelle conclusion de son ouvrage, à l'abolition radicale de l'esclavage mais encore à une forme, économique, d'expiation, de repentance:

Mais pour cela, plus d'expéditions secrètes; plus de complaisance pour des enlèvements frauduleux; plus de malheureux nègres arrachés à leurs familles, à leur patrie; plus de larmes de désespoir versées sur ce triste sol africain [...].

L'Afrique offre à nos spéculations, aux entreprises de notre industrie un sol vierge, une population inépuisable et toute propre à le féconder. C'est à nous à la plier à nos vues, en l'y associant par des intérêts communs. En la conquérant par des bienfaits au lieu de l'asservir par des crimes, de l'abrutir par la corruption; en la conduisant à l'ordre social, au bonheur, par notre supériorité morale au lieu de la traîner sous les fouets et les fers à la misère et à la mort, nous aurons accompli une entreprise utile et glorieuse; [...] nous aurons surtout expié, par un bien immense, l'immense crime des outrages dont nous avons si longtemps affligé l'humanité (Id., 1818, pp. 313-7, 320-1).

Le texte est digne de l'abbé Grégoire ou d'un Benjamin Constant et l'on comprend que Géricault ait pu, au-delà des contradictions de Corréard, en être vivement impressionné et concevoir l'image de ces «malheureux nègres», une expression – preuve que Corréard surveillait son langage abolitionniste – qui sera remplacée en 1821 par celle de «malheureux noirs» (Id., 1821, p. 372).

Pour Géricault, aborder les non-dits de la *Traite des Noirs* n'aurait plus laissé aucune échappatoire à la coupable indifférence de ses contemporains, à cet «immense crime». Toute la composition de son grand dessin, son extrême lisibilité sculpturale, visaient un objectif didactique et narratif que n'aurait pas désapprouvé l'abbé Grégoire: livrer à la vue du public des cannibales du continent européen pourvoyant de chair humaine d'autres cannibales de la Martinique et de la Guadeloupe (Grégoire, 1996, p. 95).

On comprend peut-être mieux qu'en cette même année 1823, alité et souffrant le martyr, Théodore Géricault ait tenu à réactiver un projet fondamental à son actif de peintre d'histoire, ultra-libéral et romantique. Et Charles Blanc de confirmer: «Le *Naufrage de la Méduse* n'était, à ses propres yeux, que la préface des grandes choses que couvait sa pensée; il n'avait fait par là qu'ouvrir cette série de sujets terribles où sa forte nature se complaisait, et par où il voulait émouvoir les hommes» (Blanc, 1842, p. 2; 1845, p. 425).

## Bibliographie

- AIMÉ-AZAM D. (1956), *Mazeppa. Géricault et son temps*, préface de P. Dubaut, Plon, Paris.
- ALHADEFF A. (2014), *US and THEM: Camper's Odious 'ligne faciale' and Géricault's Beseeking Black*, dans *Blacks and Blackness in European Art of the Long Nineteenth Century*, ed. by A. L. Childs and S. H. Libby, Ashgate, London, pp. 47-67.
- ID. (2020), *Théodore Géricault, Painting Black Bodies: Confrontations and Contradictions*, Routledge, New York-London.
- ANONYME (1821), *Revue des arts (n° 7)*, dans «Le Miroir des spectacles, des lettres, des mœurs et des arts», n. 56, mercredi 11 avril, p. 3.
- ATHANASSOGLOU-KALLMYER N. (2010), *Théodore Géricault* (2010), traduit de l'anglais par H. Ladjadj et C. Makarius, Phaidon, Paris.
- BARBÉRIS P. (1996), *Le bâtard, l'inceste, la ville et les beaux militaires (ou la désécriture d'une campagne d'Italie)*, dans *Stendhal, La "Chartreuse de Parme" ou la "chimère absente"*, actes du colloque, textes réunis par J.-L. Diaz, Société des Études romantiques-SEDES, Paris.

- BATISSIER L. (1841), *Géricault*, tiré à part de la “Revue du dix-neuvième siècle”, Rouen, s.d.
- BAZIN G. (1987), *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, t. I: *L’homme: biographie, témoignages et documents*, Bibliothèque des arts, Paris.
- ID. (1992), *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, t. V: *Le retour à Paris*, Wildenstein Institute-Bibliothèque des arts, Paris.
- ID. (1997), *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, t. VII: *Regard social et politique: le séjour anglais et les heures de souffrance*, documentation É. Raffy, Wildenstein Institute-Bibliothèque des arts, Paris.
- BELHOSTE J. F. (2019), *Le “Chasseur à cheval” et la manufacture. Géricault à la Manufacture de tabac*, dans “Revue de l’Art”, n. 203, 1, pp. 29-40.
- BERGER K. (1954), *Géricault et son œuvre* (1952), traduit de l’allemand par M. Berblock, Bernard Grasset, Paris.
- BLANC CH. (1842), *Études sur les peintres français. Géricault*, dans “Le National”, dimanche 28 août 1842, p. 2.
- ID. (1845), *Géricault*, dans Id., *Histoire des peintres français au dix-neuvième siècle*, t. I, Cauville, Paris, pp. 403-43.
- BOIME A. (1996), *Géricault’s African Slave Trade and the Physiognomy of the Oppressed*, dans *Géricault*, actes du colloque (Paris, Auditorium du Musée du Louvre, 14-16 novembre 1991 et Rouen, Auditorium du Musée des Beaux-Arts, 17 novembre 1991), dirigée par R. Michel, La documentation Française, Paris 1996, t. II, pp. 561-93.
- ID. (1990), *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century*, Smithsonian Institution Press, Washington-London.
- BONNEFON P. (1907), *En 1814 à la suite du comte d’Artois. Correspondance inédite du marquis de Custine à sa Mère*, dans “Revue politique et littéraire. Revue Bleue”, t. VIII, n. 17, 26 octobre, p. 526.
- BOUTRY P. (1997), *Une théologie de la visibilité. Le projet Zelante de resacralisation de Rome et son échec (1823-1829)*, dans *Cérémonial et rituel à Rome (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, études réunies par M. A. Visceglia et C. Brice, École française de Rome, Rome, pp. 319-26.
- BURING V. (2020), *Entretien avec Stéphane Guégan, 7 février 2020, musée d’Orsay*, dans Id., *Annexes. «Le modèle noir de Géricault à Matisse», au musée d’Orsay: un tournant patrimonial? Étude des discours de l’exposition*, Mémoire de recherche en histoire de l’art appliquée aux collections, 2<sup>e</sup> année de 2<sup>e</sup> cycle, sous la direction de S. Gallego-Cuesta, École du Louvre, Paris.
- CHARARA Y. (éd.) (2005), *Fictions coloniales du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ziméo, Lettres africaines, Adonis, ou le bon nègre, anecdote coloniale*, L’Harmattan, Paris.
- CHENIQUE B. (1991), *Géricault: une vie*, dans *Géricault*, catalogue de l’exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre 1991-6 janvier 1992), sous la direction de R. Michel et S. Laveissière, Réunion des Musées nationaux, Paris, t. I, pp. 261-308.

- ID. (1996), *Géricault: une correspondance décapitée*, dans *Nouvelles approches de l'épistolaire. Lettres d'artistes, archives et correspondances*, actes du colloque international (Paris, Sorbonne, 3-4 décembre 1993), textes réunis par M. Ambrière et L. Chotard, Champion, Paris, pp. 17-50.
- ID. (1997), *Le meurtre du Père ou les insensés de l'atelier Guérin*, dans *Le Temps des passions. Collections romantiques des musées d'Orléans*, catalogue de l'exposition (Orléans, Musée des Beaux-Arts, 7 novembre 1997-31 mars 1998), sous la direction d'É. Moinet, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, Orléans, pp. 37-71.
- ID. (1998a), *Denon-Géricault: une commande inédite pour le Salon de 1814*, dans "La Méduse, feuille d'information de l'Association des amis de Géricault", n. 6, décembre, pp. 2-3.
- ID. (1998b), *Le Radeau de la Méduse. Les cercles politiques de Géricault (1791-1824)*, t. 1, thèse d'Histoire de l'art, sous la direction de J.-C. Lebensztejn, Paris I Panthéon-Sorbonne, Presses Universitaires du Septentrion, Lille.
- ID. (1999), *Géricault, le 'Radeau de la Méduse' et l'idéologie du seul but d'art*, dans "Histoire et Anthropologie", n. 18-19, pp. 147-83.
- ID. (2003), *Paris-Rome ou l'allégorie du peuple libre. Corps et message politique dans la Course des chevaux libres de Géricault (1817)*, dans *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome*, catalogue de l'exposition (Paris, Académie de France à Rome, 7 mars-29 juin 2003), sous la direction d'O. Bonfait, Mondadori Electa, Milano, pp. 95-105.
- ID. (2004), *Géricault, le Salon de 1814 et les semaines saintes d'un mousquetaire républicain*, dans *La provocation, une dimension de l'art contemporain (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, actes du colloque (Paris, Institut d'Art et d'Archéologie, 2-3 février 2001), sous la direction d'É. Darragon, avec la collaboration de M. Jakobi, Publications de la Sorbonne, Paris, pp. 65-86.
- ID. (2006), *Le Radeau des épidermes*, dans "Télérama", n. hors-série *L'Étrange étranger*, septembre, pp. 26-7.
- ID. (2007), "*Le Radeau de la Méduse*" ou l'avenir du monde, dans "FMR", n. 20, pp. 6-40.
- ID. (2010), *Éclairage. "Le Radeau de la Méduse". Une œuvre éminemment politique*, dans "La Croix", lundi 9 août.
- ID. (2012a), *Le dilemme "géricaldien" de Charles Clément*, dans *Géricault au cœur de la création romantique. Études pour le "Radeau de la Méduse"*, catalogue de l'exposition (Clermont-Ferrand, Musée d'art Roger Quillot, 2 juin-2 septembre 2012), sous la direction de B. Chenique, Chaudun-Musée d'art Roger Quillot, Paris - Clermont-Ferrand, pp. 71-87.
- ID. (2012b), *Les fondations mythologiques du "Radeau de la Méduse"*, dans *Géricault au cœur de la création romantique. Études pour le "Radeau de la Méduse"*, catalogue de l'exposition (Clermont-Ferrand, Musée d'art Roger Quillot, 2 juin-2 septembre 2012), sous la direction de B. Chenique, Chaudun-Musée d'art Roger Quillot, Paris - Clermont-Ferrand, pp. 89-135.
- ID. (2016a), *Géricault en Italie: libre arbitre et république du génie. Deux siècles de*

- recherches (1816-2016)*, dans “Studiolo. Revue d’histoire de l’art de l’Académie de France à Rome – Villa Médicis”, n. 13, pp. 200-35.
- ID. (2016b), *La dépolitisation du “Radeau de la Méduse”. Quelques clés pour comprendre ou interpréter ces premières campagnes de négation*, dans *Rochefort et la mer. La Méduse*, cycle de conférences organisé par le CERMA, t. XXXII, juin, pp. 86-107.
- ID. (2019), *La lettre de Géricault à Musigny: un détournement idéologique de l’histoire de l’art au service de la dépolitisation du “Radeau de la Méduse”*, dans *Girodet face à Géricault ou la bataille romantique du Salon de 1819*, catalogue de l’exposition (Montargis, Musée Girodet, 12 octobre 2019-12 janvier 2020), sous la direction de B. Chenique et S. Lemeux-Fraitot, Lienart, Paris, pp. 132-43.
- ID. (2020), *Citoyens du Monde. Noirs et Orientaux de Géricault*, avant-propos de B. Maurice-Chabard, Lienart, Paris.
- ID. (2021a), *Frédéric-Désiré Hillemaicher, d’après Théodore Géricault, “Un supplice à Rome”*, dans *Le Dessin romantique de Géricault à Victor Hugo*, catalogue de l’exposition (Paris, École des Beaux-Arts de Paris-Cabinet des dessins Jean Bonna, mars-juin 2021), sous la direction d’E. Brugerolles, Beux-Arts de Paris éditions, Paris, pp. 59-64.
- ID. (2021b), *Théodore Géricault, “La Traite des Noirs”, dit aussi “Traite des Noirs sur un marché d’esclaves sur la côte du Sénégal”*, dans *Le Dessin romantique de Géricault à Victor Hugo*, catalogue de l’exposition (Paris, École des Beaux-Arts de Paris-Cabinet des dessins Jean Bonna, mars-juin 2021), sous la direction d’E. Brugerolles, Beux-Arts de Paris éditions, Paris, pp. 72-90.
- CHENIQUE B., RAMOND S. (éds.) (2006b), *Géricault, la folie d’un monde*, catalogue de l’exposition (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 19 avril-31 juillet 2006), Hazan-Musées des Beaux-Arts de Lyon, Paris-Lyon.
- CHENNEVIÈRES P. DE (1851), *Théodore Géricault. Lettres du C<sup>e</sup> de Forbin relatives à l’acquisition du Naufrage de la Méduse de Géricault*, dans “Archives de l’art français. Documents”, t. I, 15 janvier, p. 72.
- CLÉMENT C. (1867a), *Catalogue de l’œuvre de Géricault [peintures]*, dans “Gazette des Beaux-Arts”, t. XXIII, 1<sup>er</sup> septembre, p. 284.
- ID. (1867b), *Géricault (premier article)*, dans “Gazette des Beaux-Arts”, t. XXII, 1<sup>er</sup> mars, pp. 209-50.
- ID. (1879), *Géricault. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l’œuvre du maître* (1868), Didier, Paris (3<sup>e</sup> éd. augmentée d’un supplément).
- COMPAGNON A. (2005), *Les antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Paris.
- CONSTANT B. (1821), *Chambre des Pairs. Bulletin de la séance du jeudi 28 juin*, dans “Le Moniteur universel”, n. 180, vendredi 29 juin, pp. 950-1.
- CROW T. (2000), *Postface à l’édition française*, dans *La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, traduit de l’anglais par A. Jacquesson, Macula, Paris (éd.

- or. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, Yale University Press, New Haven-London 1985).
- CUGOANO O. (2009), *Réflexions sur la traite et l'esclavage des Nègres* (1788), avant-propos d'E. Dorlin, Zones-Éditions La Découverte, Paris.
- DAGEN P. (1997), *La haine de l'art*, Grasset, Paris.
- DAGET S. (1969), *J. E. Morenas à Paris, l'action abolitionniste, 1819-1821*, dans "Bulletin. Institut français d'Afrique noire", s. B, t. XXXI, n. 3, pp. 875-85.
- DEBBASCH Y. (1961), *Poésie et Traite. L'opinion française sur le commerce négrier au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, dans "Revue française d'Outre-Mer", t. XLVIII, n. 172-173, pp. 311-52.
- DE LA GARENNE (1838), *Géricault*, dans *Biographie universelle, ancienne et moderne*, sous la direction de M. Michaud, *Supplément*, t. LXV, Michaud, Paris, p. 299.
- DIMIER L. (1914), *Géricault et la réaction coloriste avant 1824*, dans Id., *Histoire de la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle (1793-1903)*, Delagrave, Paris.
- EITNER L. (1963), *Géricault's "Dying Paris" and the Meaning of his Romantic Classicism*, dans "Master Drawings", t. 1, n. 1, pp. 21-34.
- ID. (1986), *New York, San Diego and Houston Master Drawings by Géricault*, dans "The Burlington Magazine", vol. CXXVIII, n. 994, pp. 55-7, 59.
- ID. (1991), *Géricault, sa vie son œuvre* (1983), traduit par J. Bouniort, Gallimard, Paris.
- FROST P. (1987), *Femmes claires, hommes foncés: les racines oubliées du préjugé de couleur*, dans "Anthropologie et Sociétés", vol. XI, n. 2, pp. 135-49.
- GASTEBOIS V. (1930), *Le Vieux Mortain*, Mortain, Letellier.
- [GAULT DE SAINT-GERMAIN P.-M.] (1814), *Observations sur l'état des arts au dix-neuvième siècle, dans le Salon de 1814. (Quatrième article)*, dans "Le Spectateur, ou variétés historiques, littéraires, critiques, poétiques et morales", t. III, n. 27, [novembre-décembre], pp. 310-1.
- GAUDIBERT P. (1954), *Géricault*, dans "Europe", n. 106, octobre, pp. 74-101.
- GAUTIER T. (1880), *La Galerie française*, dans Id., *Tableaux à la plume*, Charpentier, Paris, pp. 30-64 (éd. or. dans "La Presse", 13 et 17 février 1849).
- GOETHE J. W. (1930), *Voyage en Italie*, traduction nouvelle complète avec notes par M. Mutterer, Champion, Paris.
- GRÉGOIRE H. (1996), *De la noblesse de la peau ou Du préjugé des blancs contre la couleur des Africains et celle de leurs descendants noirs et sang-mêlés*, Million, Grenoble (éd. or. Baudoin-Frères, Paris 1826).
- GRIMALDO GRIGSBY D. (2002), *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France*, Yale University Press, New Haven-London.
- GRUNCHEC P. (1978), *Tout l'œuvre peint de Géricault*, introduction de J. Thuillier, Flammarion, Paris.
- ID. (1979a), *Géricault: problèmes de méthode*, dans "Revue de l'art", n. 43, pp. 37-58.
- ID. (éd.) (1979b), *Géricault*, catalogue de l'exposition (Rome, Villa Médicis, no-



- vembre 1979-janvier 1980), Edizioni dell'Elefante-Accademia di Francia a Roma, Roma.
- GUÉGAN S. (2019), *Révolution dans la Révolution, 1788-1848*, dans *Le modèle noir. De Géricault à Matisse*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 26 mars-21 juillet 2019; Pointe-à-Pitre, Mémorial ACTE, 13 septembre-29 décembre 2019), sous la direction de C. Debray *et al.*, Musée d'Orsay-Flammarion, Paris, pp. 60-83.
- HOFFMANN L.-F. (1973), *Le nègre romantique, personnage littéraire et obsession collective*, Payot, Paris.
- HONOUR H. (1989), *L'Image du Noir dans l'art occidental*, vol. IV: *De la révolution américaine à la Première guerre mondiale*, t. I: *Trophées de l'esclavage* (1989), traduit de l'anglais par M.-G. de La Coste Messelière et Y.-P. Hémonin, Gallimard, Paris.
- IMBERT A. (1828), *Bonnesœur*, dans *Biographie des condamnés pour délits politiques, depuis 1814 jusqu'en 1828*, L'Huillier, Paris, p. 36.
- JAL A. (1824), *L'Artiste et le Philosophe, entretiens critiques sur le Salon de 1824*, Ponthieu, Paris.
- LAVEISSIÈRE S. (1991), *La traite des nègres*, dans *Géricault*, catalogue de l'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre 1991-6 janvier 1992), sous la direction de R. Michel et S. Laveissière, Réunion des musées nationaux, Paris, t. I, p. 405, n. 302.
- LEBENSZTEJN J.-C. (2001), *Note de lecture sur Ewa Lajer-Burcharth*, Necklines. The Art of Jacques-Louis David after the Terror, *New Haven et Londres, Yale University Press, 1999*, dans "Les Cahiers du Musée national d'art moderne", n. 75, pp. 112-7.
- LE PESANT M. (1976), *Documents inédits sur Géricault*, dans "Revue de l'Art", n. 31, pp. 73-81.
- [L'HÉRITIER L.-F.] (1830), *Géricault (Jean-Louis-Théodore-André)*, dans *Biographie universelle et portative des contemporains*, publié sous la direction de M. Vieilh de Boisjoslin, t. II, V. de Boisjoslin et compagnie, Paris 1830, pp. 1861-3 (publié en tiré à part le 2 août 1828).
- LÜTHY H. A. (1986), compte rendu à Ph. Grunchev (ed.), *Master Drawings by Géricault*, Washington 1985, dans "Master Drawings", t. XXIII-XXIV, n. 4, pp. 564-5.
- MADAME DE STAËL (2009), *Trois nouvelles*, édition établie et présentée par M. Reid, Gallimard, Paris.
- MAHUL A. (1825), *Géricault (Jean-Louis-Théodore-André)*, dans *Annuaire nécrologique, année 1824*, Ponthieu, Paris, pp. 117-8.
- MICHEL R. (1991), *Le Chasseur de la garde*, dans *Géricault*, catalogue de l'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre 1991-6 janvier 1992), sous la direction de R. Michel et S. Laveissière, Réunion des musées nationaux, Paris, t. I, p. 30.



- ID. (1992), *Géricault, l'invention du réel*, Gallimard-Réunion des musées nationaux, Paris.
- ID. (1993), *De la non-histoire de l'art. Plaidoyer pour la tolérance et le pluralisme dans une discipline hantée par la violence et l'exclusion*, dans Id. (éd.), *David contre David*, actes du colloque (Paris, Musée du Louvre, 6-10 décembre 1989), La documentation française, Paris, pp. XIII-XXXV.
- ID. (1996a), *L'histoire de l'art est bien finie. Court traité d'eschatologie militante à l'usage des post-historiens d'art*, dans *Géricault*, actes du colloque (Paris, Auditorium du Musée du Louvre, 14-16 novembre 1991 et Rouen, Auditorium du Musée des Beaux-Arts, 17 novembre 1991), dirigée par R. Michel, La documentation Française, Paris 1996, t. I, pp. xv-xxxv.
- ID. (1996b), *Le nom de Géricault ou l'art n'a pas de sexe mais ne parle que de ça*, dans *Géricault*, actes du colloque (Paris, Auditorium du Musée du Louvre, 14-16 novembre 1991 et Rouen, Auditorium du Musée des Beaux-Arts, 17 novembre 1991), dirigée par R. Michel, La documentation Française, Paris 1996, t. I, pp. 1-37.
- MICHELET J. (1995), *Cinquième leçon (13 janvier 1848)*, dans *Cours au Collège de France. 1838-1851*, publiés par P. Viallaneix, Gallimard, Paris, t. II, pp. 323-4.
- MORENAS J. (1820), *Pétition contre la traite des Noirs qui se fait au Sénégal, présentée à la Chambre des députés, le 14 juin 1820*, Corréard, Paris, p. 5.
- MOUILLESEUX J. P. (éd.) (1989), *Les Architectes de la Liberté. 1789-1799*, catalogue de l'exposition (Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 4 octobre 1989-7 janvier 1990), École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, pp. 272-3.
- MURAY P. (1987), *Géricault le palefrenier angélique*, dans "L'Infini. Littérature, philosophie, art, science, politique", n. 20, p. 83.
- N. B. F. (1814), *Beaux-Arts. Exposition des Tableaux. Sixième article*, dans "Journal de Paris, politique, commercial et littéraire", n. 332, 28 novembre, p. 2.
- P. A. V. [Pierre-Ange Vieillard] (1825), *Salon de mil huit cent vingt-quatre. Revue des ouvrages de peinture, sculpture, etc., des artistes vivants (Extrait du Journal des Maires)*, Pillet Aîné, Paris.
- PÉLISSIER G. (1915-16), *Les Chevaux de Marly*, dans "Bulletin de la Société Historique des VIII<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> arrondissements de Paris", vol. 17-18, pp. 195-216.
- PÉREIRE A. (1912), *Autour de Saint-Simon. Documents originaux*, Champion, Paris.
- PICQUENARD J.-B. (2006), *Adonis, suivi de Zoïflora, et de documents inédits*, présentation de C. Bongie, L'Harmattan, Paris.
- PRAT V. (1988), *Géricault. Il mourra d'être tombé d'un cheval et d'avoir trop fait l'amour*, dans "Le Figaro Magazine", 9 avril, pp. 106-13.
- [RABBE A.] (1824), *Nécrologie, Géricault, peintre d'histoire*, dans "La Pandore, journal des spectacles, des lettres, des arts, des mœurs, et des modes", n. 198, jeudi 29 janvier, p. 3.
- RESSOUNI-DEMIGNEUX K. (2013), *Théodore Géricault, 1791-1824. Hanté par l'i-*

- mage de la mort, dans *Artistes maudits. Le récit de 30 destins tragiques*, Beaux-Arts éditions, Paris, pp. 158-65.
- RODOGANACHI E. (1904), compte rendu à F. Clementi, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee*, Roma 1899, dans "Revue Historique", t. XCVI, septembre-décembre, p. 149.
- ROSENTHAL D. A. (1980), *Géricault's Expenses for the Raft of the Medusa*, dans "The Art Bulletin", t. LXII, n. 4, December, pp. 638-40.
- ROSENTHAL L. (1905), *Les Maîtres de l'Art. Géricault*, Librairie de l'art ancien et moderne, Paris.
- RYAN M. (1997), *Liberal Ironies, Colonial Narratives and the Rhetoric of Art: Reconsidering Géricault's 'Radeau de la Méduse' and the 'Traite des nègres'*, dans *Théodore Géricault, The Alien Body: Tradition in Chaos*, Catalog of an Exhibition (Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery, 15 août-19 octobre 1997), ed. by S. Guilbaut, M. Ryan and S. Watson, Morris and Helen Belkin Art Gallery, The University of British Columbia, Vancouver, pp. 18-51.
- SAGNE J. (1991), *Géricault*, Fayard, Paris.
- ID. (1996), *Géricault et l'opinion libérale*, dans *Géricault*, actes du colloque (Paris, Auditorium du Musée du Louvre, 14-16 novembre 1991 et Rouen, Auditorium du Musée des Beaux-Arts, 17 novembre 1991), dirigée par R. Michel, La documentation Française, Paris, t. II, pp. 595-616.
- SAVIGNY J. B. H., CORRÉARD A. (1817), *Naufrage de la frégate La Méduse, faisant partie de l'expédition du Sénégal en 1816; Relation contenant les événements qui ont eu lieu sur le Radeau, dans le désert de Saara, à Saint-Louis et au camp de Daccard; Suivie d'un examen sous les rapports agricoles de la partie occidentale de la côte d'Afrique, depuis le Cap-Blanc jusqu'à l'embouchure de la Gambie*, chez Hocquet-Eymery-Barba-Delaunay-Mad. Ladvoat, Paris.
- ID. (1818), *Naufrage de la frégate La Méduse, faisant partie de l'expédition du Sénégal en 1816; Relation contenant les événements qui ont eu lieu sur le Radeau, dans le désert de Sahara, à Saint-Louis et au camp de Daccard; Suivie d'un examen sous les rapports agricoles de la partie occidentale de la côte d'Afrique, depuis le Cap-Blanc jusqu'à l'embouchure de la Gambie*, seconde édition, entièrement refondue et augmenté des Notes de M. Brédif, avec le plan du Radeau et le portrait du roi Zaïde, chez Eymery-Delaunay-Ladvoat-Treutell et Weutz, Paris.
- ID. (1821), *Naufrage de la frégate La Méduse, faisant partie de l'expédition du Sénégal, en 1816*, troisième édition entièrement refondue, ornée de huit gravures, par M. Géricault et autres artistes, Corréard Libraire, Paris.
- [SCHEFFER A.] (1828), *Salon de 1827*, dans "Revue française", t. I, n. 1, janvier, pp. 188-212.
- SELLS C. (1986a), *After the 'Raft of the Medusa': Géricault's Later Projects*, dans "The Burlington Magazine", vol. CXXVIII, n. 1001, août, pp. 563-71.
- ID. (1986b), *New Light on Géricault, His Travels and His Friends, 1816-1823*, dans "Apollo", t. CXXIII, n. 292, juin, pp. 390-5.
- SÉRULLAZ M. (1968), *Peintres maudits*, Hachette, Paris.

- SIMODE F. (2021), *Édito. Relecture. Révision*, dans "L'Œil", n. 740, janvier, p. 3.
- SIMON R. (1997), *La traite des nègres*, dans *Géricault. Dessins & estampes des collections de l'École des Beaux-Arts*, catalogue de l'exposition (Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 25 novembre 1997-25 janvier 1998; Cambridge, Fitzwilliam Museum, 26 mars-24 mai 1998), sous la direction d'E. Brugerolles, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, pp. 193-4.
- SIMONDE DE SISMONDI J.-C. L. (1814), *De l'intérêt de la France à l'égard de la traite des nègres*, troisième édition, contenant de nouvelles réflexions sur la traite des nègres, Paschoud-Murray, Genève-Paris-Londres.
- T. D. [T. Durdent] (1814), *Salon de 1814. (N° IV)*, dans "Gazette de France", n. 349, jeudi 15 décembre, pp. 1385-6.
- THÉVOZ M. (1989), *Le théâtre du crime. Essai sur la peinture de David*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- THIÉBAULT-SISSON F. (1938), *Les chefs-d'œuvre de notre art. La peinture. XIV. Le romantisme. Géricault ou le peintre des formes en mouvement et l'initiateur de la peinture moderne*, dans "Le Temps", dimanche 16 janvier, p. 5.
- THIERRY A. (1817), *L'Industrie littéraire et scientifique liguée avec l'industrie commerciale et manufacturière ou Opinions sur les Finances, la Politique, la Morale et la Philosophie, dans l'intérêt de tous les hommes livrés à des travaux utiles et indépendants*, t. I, seconde partie: *Politique*, Delaunay, Paris.
- THORÉ T. (1843), *Artistes du dix-neuvième siècle. Géricault*, dans "Les Beaux-Arts", t. I, p. 346.
- THUILLIER J. (1987), *Réflexions sur Géricault*, dans *Théodore Géricault (1791-1824)*, catalogue de l'exposition (Kamakura, Musée d'Art moderne, 31 octobre-20 décembre 1987; Kyoto, Musée national d'Art moderne, 2 février-21 mars 1988; Fukuoka, Musées des Beaux-Arts, 24 mars-24 avril 1988), sous la direction de F. Bergot, Le Journal Maïnichi, Tokyo, p. 33.
- TOURNEUX M. (1912), *Particularités intimes sur la vie et l'œuvre de Géricault*, dans "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français", pp. 56-64.
- TULARD J. (2001), *Les vingt jours (1<sup>er</sup>-20 mars 1815). Napoléon ou Louis XVIII?*, Fayard, Paris.
- VAILLANT M. (1864), *Réponse du ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts au Mémoire adressé à l'Empereur par l'Académie des Beaux-Arts*, dans "Le Moniteur Universel", n. 6, mercredi 6 janvier, p. 19, coll. 1-2.
- VILLOT F. (1855), *Géricault (Jean-Louis-André-Théodore)*, dans *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée Impérial du Louvre*, t. III: *École française*, Vinchon, Paris, pp. 149-54.
- WHITNEY W. (1980), *Géricault in Italy: Some Dates and an Address*, dans "The Burlington Magazine", vol. CXXII, n. 925, p. 255.
- ID. (1997), *Géricault in Italy*, Yale University Press, New Haven-London.
- ZERNER H. (1989), *Géricault (Théodore) 1791-1824*, dans *Encyclopædia Universalis*, t. X, Encyclopædia Universalis, Paris, p. 409.



# I shall not be moved

by *Justin Randolph Thompson\**

Oh I, shall not, I shall not be moved  
 I shall not, I shall not be moved  
 Just like a tree planted by the water  
 I shall not be moved  
 Traditional

## 6.1

### Preface

As a form of introduction to the second volume of the two-year research project and virtual exhibition, *On Being Present*<sup>1</sup>, that I curated for the Uffizi Galleries during the 6<sup>th</sup> edition of Black History Month Florence in 2021, I used a quote from photographer and historian Deborah Willis. This quote, extrapolated from a timeless exchange with artists, curators and scholars, was stated by Willis in the context of looking at Black visual archives and asking the questions as to *Who Has Them? Where Are They?*<sup>2</sup>. The panel of speakers grappled with a range of crucial questions in an intimate discussion moderated by Thelma Golden in regards to historical narration, maintenance, care and the recalibrated assignment of value to objects of the past. In responding to what the «cultural and historical implication of the archive in history presentation and collection of Black visual arts», Deborah Willis said «The archive has been

\* Justin Randolph Thompson is an artist, an educator and co-founder and director of the Black History Month Florence, a multifaceted exploration of diasporic African and Italy-based African cultures, which has been founded in 2016.

1. *On Being Present – Vol. II: Recovering Blackness in the Uffizi Galleries*, virtual exhibition curated by Justin Randolph Thompson, Uffizi Galleries (Florence 2021). Available at: <https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/on-being-present-2> (accessed 19 November 2021). The first chapter of the virtual exhibition (*On Being Present – Vol. I*, 2020) is available at: <https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/on-being-present> (accessed 19 November 2021).

2. *The “Art” of Black Visual Archives: Who Has Them? Where Are They?*, The HistoryMakers (online panel, 3 December 2020). Available at: <https://www.thehistorymakers.org/2020/theartofblackvisualarchives> (accessed 19 November 2021).

a central place for me. I consider the space as an active space between research and advocacy». This response speaks to the profound potentialities of archive-based work and helps push us into an understanding of the archive, the collection, the museum as never sitting still, but always being spaces potentially generative of activity and agitation. But how do we define Black visual archives? Are they defined by a reflection on the subject matter that they contain, on the identity of their makers? When we speak of archives, is it appropriate to address museum collections as repositories? How can we begin to address the «cultural and historical implications» of the Black African presence within the archive of the Italian renaissance, its collections and its historical narrative? What does it mean for these figures to speak to a presence that is under documented in the written archive? In engaging in this form of advocacy, how can we ensure that we reach an audience that extends beyond scholarly circles which, in the case of Italian renaissance scholarship, does not represent a large Black presence? What are the implications of doing this work in the context of Italy where Blackness and Italianness are often posed in opposition to one another?

Over the course of the two volumes of the project *On Being Present*, what has been carried out is an attempt to, on the one hand, invite scholars to reflect upon the significance of Black African figures in the works of the collections of the Uffizi Galleries within and beyond the historical context in which they are entrapped; on the other, to push the institution towards a different form of consideration of their own narration of history, and lastly to invite a broad audience, academic and non to «join this inner circle that we all need to be a part of if we have any intention of speaking honestly of the past, understanding each of our roles in adding voices to the works of art that surround us and appreciating the extreme rarity with which any individual was recorded in artworks» (Thompson, 2021). My hope in positing this invitation is to form an appreciation for the ways in which art history and art more broadly shapes and defines many of our social values, creating trajectories that can be looked at as continuums but that, at times, need to be de-linked from linearities where oppression and the violence of erasure go unchecked. As stated in the introduction to *On Being Present – Vol. II* «This appreciation allows us to embrace the tremendous opportunity and responsibility that each one of us has in pushing all institutions around us to engage in their role as mediators, telling us and we them as complete of a story as possible» (*ibid.*).

## 6.2 Hospitality

Throughout my studies of the history of art of the Italian renaissance, traversing the pursuit of my undergraduate and graduate degrees, an unexpected theme related to the significance of hospitality as embodied by historical narratives, was somehow aroused in my mind. The significance of being a host, hosting and being hospitable have been procreative of a range of looming questions that were, in my mind, frequently left unanswered. In part they were unanswered because I already sensed my own dissatisfaction with the answers. In part they were unanswered for an unwillingness, on behalf of my teachers, and perhaps those who taught them, to grapple with the systems of power and the inequity between artist and commissioning body which projected and funded much of the work written into history books. This questioning was in regards to the hospitableness of the museums that frequently housed the works, the scholarly circles that, to my young and rebellious mind, policed the borders of scholarship and in regards to the Black African figures that I had seen in many paintings, which attended to guests at lavish feasts in an effort to render hospitality on behalf of the rulers of the courts (FIG. 2.8). The more I encountered the endlessly exuberant evidence of the efforts of the ruling class to be generative of an art that spoke to their power and wealth, most expressly to their peers, but also to their subjects, the more profoundly I questioned the role of the history of art to canonize those who were directly engaged in a self-perpetuating system of materialist propaganda. My questioning provoked a crisis within me.

Art and artifice can be tantalizing in their capacity for betrayal and sinister in their cruel entanglement with beauty. As viewers, we are often set in a non-negotiable space of holding an appreciation, and perhaps even a reverence, for images of incredible and visceral attractiveness. The framing devices of gilded elegance and architectural majesty often foster this space and state of speechlessness. The vehemence of the atrocities of subject matter can curiously be eclipsed by these aesthetic values which fill us with feelings that are not easily articulated, leaving little room for the development of a critical articulation of the work, or service, being implemented by the artworks themselves, by those who commissioned them into being and those artists who performed the requests of those commissioning bodies. At times in entering into the sacred halls of major museums I am brought to chant the mantra of the civil rights movement *I Shall Not Be Moved*. I



am brought to enact a performance of emotionless or cold response that is often dubbed “Black cool”. This performance, which requires great stamina in the lavishness of the Italian context, is a form of self-preservation. It is a suspension of disbelief in order to believe all that is written in plain site as a narration of explicit markers of power and of domination. It is a performativity that tells me that it is ok not to have my hands behind my back, echoing the gesture of martial detainment, as I pass through these spaces. That it is ok to engage in the same levels of comfort that I see performed around me by the custodians or inheritors of these spaces, by those who assume hospitality is theirs for the taking through some form of cultural lineage. This performance, on my part, is necessary in order to shift away from the fiction of the single point perspective which forces us to believe in the vanishing point while not questioning all that it vanishes, and fundamental in maintaining a critical reflection on what it must have meant for artists to rely on the benevolence of the elite who worked to construct this façade. It is sadly enough to look around the contemporary art scene in much of Italy, where the invitation of an artist to show their work is still frequently understood as a favour on behalf of the institution, in order to recognize the lasting impact of this profound inequity and its exacerbation of any potential for the recognition of artists’ agency within the system. Perhaps more expressly, hospitality was on my mind because I was a foreigner, a guest and, while I felt that I belonged, hospitality was precisely that which I sought.

### 6.3 Familiarity

In many ways we tend to search new and unfamiliar environments for that which is familiar to us. We seek comfort in the discomfort of being lost. We approximate cultural affinities, often based on visceral semblances. We translate and adjust the forms and subject that we see in art of the past towards things that are a part of our lives in a process of speculative imagining. In an attempt to intimate that which seems distant, I have scavenged museum collections across Italy for Black figures for years on end, with each encounter serving as a simple acknowledgement of that which I inherently knew all along to be true, that there was no period in the history of the Italian territory where Black Africans were not present (FIG. 6.1). Throughout this journey, that which was more elusive was writ-

ing or documentation speaking to the figures traversing the period of the Italian renaissance, and that following shortly after, which populated my note books and prompted my imagination of the ancient past. The range of texts that initially informed my vision of these figures were far from common knowledge and rarely, if ever, a part of the curriculum of Art History courses on Italy. Coming from the context of the United States, both the servant and the king were familiar tropes for me connecting to the Black past. The former dominates the American psyche, playing itself out in racist stereotypes and systematic oppression and the latter is posited and positioned by many members of the Black community as a means of resisting the degradation of a past. In the Black popular imaginary, quite uncritically, the past, beyond slavery, was about royalty. The lack of accessible scholarship on these figures rendered evident that the very period of history that Florence, my adoptive city, established itself as the gatekeepers of was, in large part not narrated, not nurtured, not complete. This truth, far from rattling a carefully constructed façade, seemed to be pushing scholars to fortify those prefabricated dimensions all the more sturdily. Rather than igniting curiosity around all of the dust covered layers of the archive within an extensive historical record, there seemed to be an interest in a rereading and reinterpretation of all those earmarked paths which ultimately point to modified conclusions with a similar capacity to uncritically reflect upon mastery, aesthetics, technical prowess, wealth and power.

The history of Italian renaissance art is perhaps most emblematically represented by the Uffizi Galleries, with its sprawling display of work celebrating and advancing almost every figure considered an “old master”. The history of the institution itself and its collecting and commissioning of works positions it quite explicitly as a gatekeeper to this history and as a site that cannot be overlooked or underestimated when it comes to addressing, not only the scope and form of the historical narrative, but also of the methodologies of art historical reflections themselves. Vasari’s shaping of the institution, his centering of Florence in the canon and his definition of greatness have had a nearly unshakable impact on the field and the marking of its protagonists. The narratives that have been advanced by and through the institution do much to re-enforce longstanding traditions and well-trodden research paths that place Florence at the head of the establishment of a canon that is frequently, and perhaps conveniently, evacuated of the layers of social reality that accompanied the lives of the artists, the sitters, the commissioners and the viewing public of the work.

This evacuating is often facilitated by the notion of deeds and social dimensions of the past not being able to be understood through a contemporary context nor through any other narration not expressly tied to the period in question. It is under this guise that slavery and enslavement are not the same thing that we understand them to be in modern or contemporary terms, and where violence, oppression and destruction cannot be understood through our eyes. This fixing of crucial layers of societal make up and explicit propaganda in an un-critiquable space render any discussion that problematizes the absences and oversights that far outnumber all researched knowledge production of this period, the subject of a backlash. The backlash is typically advanced in relation to cries for the conservation of patrimony that view any emerging reflection or shift in perspective as hostile to all that has been projected and advanced through centuries of scholarship and cultural tidying. Accusations of revisionist approaches and contemporary misreading amass around even the most simple and innocuous narration of presence, intrinsically viewed as challenges to the overarching structure and legitimacy of a deeply engrained critical analysis in relation to the period. This view is one that ultimately reveals the fragility of the façade that has been upheld and aggrandized, ostracizing in the process the myriad of approaches and concerns which have been considered to not engage in the appropriate amount of scholarly research or academic language, not supported by the proper forms of historical documentation and hence, utterly dismissable as lacking authority. It is very possible, and perhaps quite appropriate, that this very writing, which you are reading, sits snugly within this context of dismissability. The demographics of Italian renaissance art historians may attest to a self-perpetuating limited perspective where the push for scholarship that engages what have consistently been the margins (when considered at all) is carried forth by a select few and oft at the expense of being met with accusations of preaching to the more than intimate choir.

#### 6.4

#### Perspective

In 2017, I read the article by Adusei-Poku (2017), *On Being Present Where You Wish to Disappear*, and I recognized a feeling that I had not been able to articulate. Adusei-Poku's thoughts on the presumed universality of «voids» and conceptual works of empty spaces may seem distant from

any consideration of the far-from-empty and indeed far-from-neutral museum spaces that are home to the works of the renaissance in Florence, but somehow this text, which probes the depths of the «abyss» of Blackness and all of the unspoken understandings of presence, opened a door. In a certain sense, the titles reference to being present *where* we wish to disappear sat with me in trying to negotiate a visual representation dominated by a violently exploited visualization of servitude, which is nonetheless evocative and indicative of a human presence. These images incite the articulation of fugitive aspirations ultimately leaning towards fugitivity from a historic record that is not hospitable to our futurity. There is a tension in being in close proximity to a removal from the limited means for visual representation that were possible in the past, at a threshold of being wiped from these forms of documentation which are inevitably filtered through imaginaries at the service of cultural conquest. Adusei-Poku speaks to the violence of the erasure of possible existences as written into the nature of the conception of the genre of exhibitions that are the focus of her article, and herein is the link that provided the impetus for a transcription of this articulation towards the history of the renaissance in Italy and the history of Florence more broadly. In a sense the presumed neutrality of exhibition spaces as sites of hospitality, where freedom could be experienced, where imagination could travel unfettered and where universalities are conveyed is a fitting line of inquiry for reconsidering spaces heavily laden with visual affirmations of their historical context and authority, spaces designed to ooze with prowess and filled with works that are considered some of the most valuable in art history.

In the summer of 2019 my mother handed me a review from the traveling exhibition titled, first, *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today* at the Wallach Gallery, then *Black Models: from Géricault to Matisse* at the Musée D'Orsay. I had read of the exhibition, of its objectives and of its impact, but somehow, in the moment of this exchange with my mother, I was brought to think critically about the work that was being carried out and the connection to a range of exhibitions that informed and influenced my own research in relation to Black African figures as seen through the works of white artists in the history of a few centuries of Italian art. 2019 was dedicated to the planning for the 5<sup>th</sup> edition of Black History Month Florence, completely unconscious of the forthcoming pandemic, and fueled by the over 150 events we had organized around the history of Afrodescendants in the context of Italy. In a sense, our work has responded to a looming and perhaps innocu-

ous question: why Black history month in Italy? This question, riddled with its own short-sightedness, bolstered by a perception of these forms of historical reflection as inherently American and, as such unfitted to the Italian context, is also a very simple one to answer. In a fleeting moment of dialogue with family, what emerged was the capacity of scholarly endeavors, through exhibitions to reach beyond academic circles and to provide forms of insight that can shift our understanding of, and relation to, transnational histories. In the context of Italy, where our work is frequently stifled by a lack of imagination in moving beyond contemporary reflections, which are themselves to often guided by a flattened and media saturated understanding of migration, for us to look at the period of the renaissance, provides an opportunity to reconsider what the city of Florence is best known for, to point just beyond the façade. A broad range of institutional exhibitions and conferences served to expand my personal interest and knowledge in the field, but I was brought to reflect upon the ways in which frameworks which pointed to Europe as a site and to works brought together from a range of collections, while crucial for developing expanded knowledge in the field, seem to make it possible to leave out the role and responsibility of the individual institution in narrating their own collection. In a sense, while often grounded in a few works that are a part of the collections of the hosting institutions the works of these important survey exhibitions are seen as coming from outside, and as such not directly the responsibility of the institution beyond the fleeting impermanence of the exhibition or catalogue essay.

The work of Black History Month Florence has consistently been about offering the opportunity to connect the dots from one exhibition to the next, from one conversation to the next, from one site to the next and the from one historical period to the next. As such, it has been critical to engage in a language that has the appropriate amount of nuance and perhaps, more centrally the proper amount of complexity. Because of this, it has been vital to not downplay the crushing impact of spanning survey exhibitions in the Italian context where what occurs with frequency are exhibitions that elaborate a blockish mass inquiry into which everything Black is thrown. This dimension, when played out across temporal and geographical spectrums in Italy in relation to the African continent is the fruit of a lack of reflection on specificity and positionality, two key ingredients to evading the fixity that stagnates even the most extensive reflection of dexterity. The development of the project, which became *On Being Present* was an opportunity to speak explicitly to both (FIG. 6.2).

The project was designed as a template for the engagement in research related to the types of narrations that are possible from within institutional walls when we are willing to look introspectively while developing strategies for extension beyond the intimate circles of academic labor, in order to provide an opportunity for a multitude of viewers to critically confront themselves with works of the past with a heightened awareness of the construction and edifice of the historical narrative. It involves a decentering of canonical foci that see no difference between marginality and irrelevance, or between lack of power and lack of significance. The attempt to anchor perspective in these heavily policed margins, is an attempt to resist the understanding of this work as marginal to the centralized and streamlined narratives. The very sites where borders are drawn are significant also in constructing confines or barriers in relation to all that extends beyond them. These same borders and margins also define the shape and content of all that has historically been centralized. By examining what has been pushed aside, we have a clearer picture of the edifice involved in the process of the production of these histories and their self-perpetuating methodologies for historical analysis.

## 6.5 Presence

*On Being Present – Voll. I-II* are templates based on a range of other templates and as such originality is perhaps as irrelevant as it is appreciated by many who were overall unaware of the range of work from the past that informed the project's shape and language. All of those whose works to whom the project is indebted, are precisely those who the project points to. It has been a humbling experience to share these thoughts and considerations with scholars across fields that accepted the invitation to offer their writing and research. Some of the contributors were directly involved in forming my own understanding of the task at hand, having met them through conferences and exchanges over the years, while others emerged from the insightful advice of Kate Lowe and Paul Kaplan who were generous in working with me to shape this virtual exhibition, which can also be understood as a simple first step towards a profound reflection on all of the work that is left to be done in unseeing the "universal" that is considered implicit in many historic collections. The list of scholarly contributions to the two volumes is made up of: Kate Lowe, Paul Kaplan, Temi Odumosu,

John K. Brackett, Ingrid Greenfield, Emily Wilbourne, Elizabeth Rodini, Bruce Edelstein, Adrienne L. Childs, Jonathan K. Nelson, Joaneath Spicer, Emanuele Lugli, Stephanie Archangel, Dennis Geronimus and Mahnaz Yousefzadeh.

The critical dimensions that emerge from the various analysis that enrich these writings, pose important questions intended to provoke and awake all those interested in taking on forms of scholarship where speculation and archival research join forces, and all those wishing to step towards a more complete narration of Italian and European history. Lowe (2021), in her analysis of the drawing *Katherina* writes:

What Dürer saw and captured in this portrait precisely 500 years ago, in an age when slavery was the norm, can now be understood not only as an attempt at a highly realistic depiction of an individual but as an embodiment of the consequences of treating human beings as objects.

This statement brings together the capacity of an image to carry visceral dimensions of the psyche of the sitter with an acknowledgement of the privileged role and responsibility of the artist, and his relation, in this particular case, to *Katherina's* "slaver", the artist's friend. Kate Lowe's extensive work looking at the presence of enslaved Black Africans in Italy and in Portugal provides a crucial reflection on all that is attempted to be embedded in the images which carry these presences forth through history. Far from neutral, they are entrenched with the matter-of-factness that speaks to a growing social norm which Kaplan (2021) addresses writing of Mantegna that

Around 1470 he also represented a Black figure (probably female) attending on several young aristocratic women on the ceiling of his famous *Camera Picta* within the Gonzaga palace. This image, set in the present rather than the sacred past, correlates to the then increasing presence of enslaved (or formerly enslaved) Black men and women as servants to Italian ruling families.

This «increasing presence» undoubtedly influenced social values of the time, many of which, were and are left as a cultural inheritance whose violence is perpetuated through the disappearance of narrations around these individuals.

Several other contributions to the project speak to the influence of visual representations of servitude as tropes embedded into the iconography of wealth and power. In Il Volterrano's *Allegory of America* we see another layer of this power of the representation of Black Africans as em-



phatically “othered” while snugly settled into the Italian imaginary (cfr. FIG. 2.9). Childs (2021) writes:

Il Volterrano’s painting embodies the slippage that occurs when Blacks who were unnamed and undocumented appear in these rarified images. *Allegory of America* points both East to the old world, and West to the new world. Yet what is fixed is the impulse for Europeans to employ the image of a black subordinate companion in their efforts to construct their own cultural identities in opposition to the darker races.

What is suggestive here is the employment of these figures in the establishment of self, on behalf of the artists and the commissioners of the works. Archangel (2021) speaks to a much-needed scrutiny of trends and forms of repetition that foster the proliferation of this imagery writing that «Throughout the XVII century, the Black page became a widespread “prop” in European art». This seemingly viral emphasis, lasting more than a century, firmly establishes precisely what it intended to establish within the visual legacy of Black African figures in Italian art history, a blockish conception of subordination, a mixture of lived realities, and a desire to be portrayed as associated with such realities and the social status that they meant to represent, whether or not indicative of factual relationships.

Black African figures as servants or pages is perhaps most widely imagined trope, as it is in keeping with a consistent relationship of exploitation in regards to human and natural resources, most frequently both, of the African content on the part of Europeans from historic through contemporary times. This non-monolithic exploitation, with individuals coming from a range of geographies and occupying a myriad of roles within the spectrum of service, is not the only way which Black presence has been passed down through visual representation. Diplomatic demonstrations of political alliances specifically in regards to what, in the period, was deemed the common enemy, is another powerful factor that governs Black visual representation that extends beyond enslaved bodies in kaleidoscopic ways varying from subjects to be converted, on down through the visualization of Black African rulers. Yousefzadeh (2021) has written extensively about Persian Florentine relations in the Medici court relayed in her detailed analysis of the Filippo Napoletano painting, *Persian Hunt* (FIG. 6.3):

Napoletano’s patron, Medici Grand Duke Cosimo II, inherited a portfolio of privileged diplomatic relations with his royal contemporary Safavid Shah Abbas of

Persia against their common Ottoman enemy. This geopolitical theater inspired much of the cultural and artistic program at the Medici court since the last quarter of the XVI century.

Extensively documented performativity around what today is discussed as cultural appropriation, employed as a gesture of care towards political alliances, provides insight into what is not often considered in relation to cultural influences and approximations of the Italian renaissance period. Nelson (2021) too, speaks to the didactic capacity of paintings to spell out geo-social relationships, both desired and actual, in writing about Filippino Lippi's *Adoration of the Magi* (FIG. 6.4):

In the right foreground, the painter shows a prominent man, probably a leading Florentine, who shows the way to the people that Vasari called Moors and Indians. Though they will soon become Christians, they remain, quite literally, marginal figures. To the white patrons and observers of Filippino's altarpiece, black lives mattered – to a point. They mattered insofar as they evinced the global reach of Christianity.

In a sense representation has consistently pointed the way to a door that is open, only in as much as those who enter are willing to abide by its strict confines, and to accept what may be best stated as tolerance.

Through the exploration of various forms of visual embodiments of Black Africans in the works of the collections of the Uffizi Galleries, while we can speak to a spectrum of Blackness, there are a range of elements that remain as fixed as the position of those who generated directly and indirectly these images. Most centrally, there is an interest in exoticizing these figures. From the emblematic pearl or coral earrings, which are an identifying iconography of Black Africans, along with turbans and silks, we see several consistent trends and attempts in the representation of these figures as “others”. Spicer (2021) addresses this in her entry writing in relation to a drawing by Jacopo Ligozzi (FIG. 6.5):

Then there is the giraffe. There were none in Florence or indeed in Europe at that time. Niccolo Gaddi's guests perusing the album may have been reminded of the famous giraffe that arrived in Florence with its keeper in 1487 as a gift for Lorenzo de' Medici from the sultan of Egypt. But Ligozzi's beast, for which no model is known, is unrestrained while the man studying it is a fighter, not a keeper. Nevertheless, individualized and impressive though he is, Ligozzi's *Moor* remains an exotic eyeing another intriguing exotic under the white gaze.

This extension of the “other” through an, all the more exoticized, “other” brings us towards an important consideration, that of the function served by the figures in these works. From the appeasing of alliances, the signifying of prosperity, the demonstrating of Christian expanse and the warning about moral character, all figures in these works engage in forms of service towards those who were the keepers and commissioners of these images. Artemisia Gentileschi’s *Bathsheba* (FIG. 6.6) encoded with lessons on moral piety, provides an intriguing example of this, especially when seen in comparison to another version of the painting also by Gentileschi, where the main difference is the color of the skin of one of the attendants and the clear moral control of this figure when she is figured as white. Lugli (2021) writes that

It is only when Artemisia changes the skin color that the moral stance emerges. The composition changes accordingly. The black maid’s gesture becomes theatrical; the virtuous maid dramatically turns. Artemisia places her in the middle so as to make the point that the moral dilemma of beautification, performed through a black-and-white pantomime, has now become central.

The Black African in Gentileschi’s painting is trapped between representation at the service of providing an example of low moral character, with her seeming infatuation with the string of pearls that she holds before her, and a potential for non-representation and non-existence within the visual record of the period. A focus on this presence, in spite of the trappings, can perhaps be understood as placing these figures as the custodians of access to perceptions and perspectives that are in great shortage. Maybe they can be understood themselves as the gatekeepers who open the very narrative from which they have been forced. This sentiment is echoed in the entry coauthored by Kaplan and Lowe (2021) for Bartolomeo Passerotti’s recently acquired work, where a series of potentialities are posited in the relation to the Black figure while certain dimensions of fixity allow for a common conclusion: «Whether witness, bystander or co-puzzle-solver, she shifts the attention of the viewer from the center to the margin». As gatekeepers or gated imaginaries, service and servitude frame their agency, asking to attend to their presence.

## Bibliography

ADUSEI-POKUN. (2017), *On Being Present Where You Wish to Disappear*, in “e-flux Journal”, 80, <https://www.e-flux.com/journal/80/101727/on-being-present-where-you-wish-to-disappear/> (accessed 19 November 2021).

- ARCHANGEL S. (2021), Portrait of Francesco di Cosimo de' Medici by *Justus Suter-mans*, in *On Being Present – Vol. II: Recovering Blackness in the Uffizi Gal-leries* (Uffizi Galleries, Florence 2021), <https://www.uffizi.it/en/online-exhi-bitions/on-being-present-2#21> (accessed 19 November 2021).
- CHILDS A. L. (2021), Allegory of America by *Baldassarre Franceschini called Il Vol-terrano*, in *On Being Present – Vol. II: Recovering Blackness in the Uffizi Gal-leries* (Uffizi Galleries, Florence 2021), <https://www.uffizi.it/en/online-exhi-bitions/on-being-present-2#10> (accessed 19 November 2021).
- KAPLAN P. (2021), Homer's Riddle by *Bartolomeo Passerotti*, in *On Being Pres-ent – Vol. II: Recovering Blackness in the Uffizi Galleries* (Uffizi Galleries, Florence 2021), <https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/on-being-pres-ent-2#2> (accessed 19 November 2021).
- KAPLAN P., LOWE K. (2021), Judith and the Her Maidservant with the Head of Holofernes by *Andrea Mantegna*, in *On Being Present – Vol. II: Recovering Blackness in the Uffizi Galleries* (Uffizi Galleries, Florence 2021), <https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/on-being-present-2#4> (accessed 19 No- vember 2021).
- LOWE K. (2021), Katherina by *Albrecht Dürer*, in *On Being Present – Vol. II: Recov-ering Blackness in the Uffizi Galleries* (Uffizi Galleries, Florence 2021), <https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/on-being-present-2#6> (accessed 19 No- vember 2021).
- LUGLI E. (2021), Bathsheba by *Artemisia Gentileschi*, in *On Being Present – Vol. II: Recovering Blackness in the Uffizi Galleries* (Uffizi Galleries, Florence 2021), <https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/on-being-present-2#12> (accessed 19 November 2021).
- NELSON J. K. (2021), Adoration of the Magi by *Filippino Lippi*, in *On Being Pres-ent – Vol. II: Recovering Blackness in the Uffizi Galleries* (Uffizi Galleries, Florence 2021), <https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/on-being-pres-ent-2#8> (accessed 19 November 2021).
- SPICER J. (2021), Moor of Barbary by *Jacopo Ligozzi*, in *On Being Present – Vol. II: Recovering Blackness in the Uffizi Galleries* (Uffizi Galleries, Florence 2021), <https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/on-being-present-2#19> (accessed 19 November 2021).
- THOMPSON J. R. (2021), *Intro*, in *On Being Present – Vol. II: Recovering Blackness in the Uffizi Galleries* (Uffizi Galleries, Florence 2021), <https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/on-being-present-2#1> (accessed 19 November 2021).
- YOUSEFZADEH M. (2021), Persian Hunt by *Filippo Napoletano*, in *On Being Pres-ent – Vol. II: Recovering Blackness in the Uffizi Galleries* (Uffizi Galleries, Florence 2021), <https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/on-being-pres-ent-2#14> (accessed 19 November 2021).



