

Contraddizioni, controfigure, controvoci. Immagini, *fiction* e retoriche europee tra schiavismo e antischiavismo

GIANFRANCO SALVATORE

Controfigure

Per definire il ruolo delle immagini nel lavoro dello storico, Peter Burke ha coniato la definizione di *Eyewitnessing*, “testimonianza oculare”, affermando che «le testimonianze sul passato offerte dalle immagini sono di grande valore, in quanto integrano e confermano le prove provenienti dai documenti scritti». Ma il ruolo che svolgono non è solo sussidiario: ad esempio, «la loro testimonianza è di particolare rilevanza nei casi in cui i testi siano scarsi e reticenti»¹. Burke offre al riguardo numerose indicazioni metodologiche, troppe per riassumerle qui. Ma va almeno ricordato che le formule e i segni adoperati dalle immagini per testimoniare o commentare il loro presente, pur costituendo fenomeni semiotici complessi, tendono spesso, secondo lo storico culturale britannico, ad «affermare un punto di vista retorico o morale»².

È in questa chiave che ci rivolgeremo alle rappresentazioni iconografiche degli africani diasporici, che possono presentare una discorsività stratificata e ambivalente. Spesso restituiscono semplicemente il punto di vista dei proprietari di schiavi, della mentalità colonialista, della società dominante, filtrato dalle intenzioni del committente e dalla sensibilità (non sempre autonoma) degli artisti. Ma a volte non si limitano a riflettere passivamente le retoriche della “diversità” e i costrutti socioculturali che vi sono correlati; e non di rado ci trasmettono sfumature problematiche, controverse, complesse, per questioni che esse implicitamente pongono, e che la figuratività può esprimere in modo diverso dal linguaggio verbale. Va inoltre considerata una certa instabilità semiotica e discorsiva che si manifesta nel corso della storia delle rappresentazioni della diaspora africana all’interno della vicenda schiavistica protomoderna, laddove convenzioni, segni e formule che vanno a costituire un’ampia tradizione iconografica, e una specifica discorsività di tipo visuale, possono mutare di funzione e perfino di senso, sulla spinta di grandi mozioni e trasformazioni storiche, socioeconomiche, giuridiche, morali, o anche semplicemente di strumentalizzazioni e ipocrisie. La storia culturale ha tra i suoi compiti anche quello di dar conto di tali trasformazioni che intervengono nelle sfere della realtà, della sua percezione, e delle sue rappresentazioni.

Per quanto riguarda le ricadute microsociali della tratta schiavistica in Europa, e le sue raffigurazioni, Paul Kaplan, tra i fondatori degli studi moderni sull’iconografia della diaspora africana, ha esaminato un caso cinquecentesco molto peculiare. Al di là dell’opera in sé, e del significato che aveva nel suo tempo, essa ha inconsapevolmente prodotto un modello le cui proiezioni diacroniche ne hanno stravolto il significato. Si tratta del ritratto di Laura Dianti, amante del duca Alfonso I d’Este di Ferrara, che Tiziano dipinse attorno alla metà degli anni Venti del Cinquecento. Su di essa Kaplan produsse

¹ P. BURKE, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini* (ed. it. di ID., *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, London, Reaktion, 2001; ried. Ithaca, Cornell University Press, 2002), Roma, Carocci, 2002 (rist. 2011), p. 214.

² Ivi, pp. 110-11, 120.

nel 1982 un fondamentale saggio centrato sulle origini del motivo del “paggio nero”, e oltre trent’anni dopo ha ripreso ed esteso quella sia analisi per un volume collettivo, da me curato, a cui hanno collaborato i massimi studiosi europei e americani delle rappresentazioni della diaspora africana. Utilizzando lo studio iconografico e la storia culturale, il libro *Il chiaro e lo scuro*³ ha mostrato come durante il Rinascimento le condizioni di vita degli schiavi subsahariani fossero non solo meno dure, ma accogliessero sensibili fenomeni di empatia umana e scambio interculturale.

A prolungamento di quelle ricerche, la prima parte di questo mio contributo (paragrafi 1 e 2) studierà, nella comunicazione visuale, gli antefatti delle trasformazioni morali, politiche e giuridiche intercorse a partire dalla metà del XVIII secolo e, parallelamente, il modo in cui le dinamiche spaziali e i simboli dell’interazione umana introdotti da Tiziano siano stati ripresi nel tempo, stravolgendone i significati in coincidenza dell’enorme espansione della tratta schiavistica. Nel nuovo contesto del colonialismo atlantico si assiste infatti a un radicale e opportunistico inasprimento dei pregiudizi contro gli africani neri, sorretto dal pretestuoso argomento della loro inadeguatezza umana, morale e sociale, funzionale a legittimare l’istituto della schiavitù nel corso del Seicento e del Settecento. Nella seconda parte (paragrafi 3 e 4) metteremo a confronto i discorsi schiavistici e antischiavistici, soprattutto di genere pamphlettistico, non solo con le immagini che vi si ricollegano, ma anche con la produzione letteraria e teatrale che vi si ispira, problematizzandone le contraddizioni e le ambivalenze che possono diversamente manifestarsi in *media* diversi. Infine, nella terza parte (paragrafi 5, 6, 7 e 8), solleveremo problemi di natura concettuale e categoriale inerenti ai diversi discorsi schiavisti, antischiavisti e abolizionisti, focalizzandoci sull’Illuminismo (ivi inclusi i suoi precedenti e le sue conseguenze), e riprendendo anche la rassegna diacronica dell’iconografia e dei testi correlati. Ma l’intera indagine nasce da un’immagine prototipica, e dalla manipolazione retorica e semantica dello schema dialettico che essa proponeva. Simili manipolazioni individuano un processo nel quale singole figure possono agire da controfigure o contraffazioni di qualcos’altro, in un regime di estrema instabilità dei significati visuali, e della discorsività ideologica in generale. Contraddizioni interne, instabilità semiotica e manipolazioni retoriche dei discorsi costituiscono il *fil rouge* lungo il quale ci muoveremo.

Il nucleo discorsivo dell’immagine creata da Tiziano poggiava su una semiosi costituita dalla direzione degli sguardi, e dalla prossimità fisica dei soggetti, inaugurando una tipologia protomoderna di “ritratti doppi” dove una figura umana è di pelle bianca, l’altra di pelle nera (Fig. 1). Laura Boccacci (poi meglio nota come Laura Estochia o Laura Dianti) era pubblicamente riconosciuta alla corte estense come amante del duca Alfonso. Quella corte nutriva una certa passione per i paggetti neri: la madre del duca, Eleonora d’Aragona, faceva a gara con la figlia Isabella (trasferitasi sedicenne a Mantova per sposare Francesco II Gonzaga) nel cercare di procurarsi fanciulli e fanciulle subsahariane tramite il mercato veneziano⁴. Nel *Ritratto di Laura Dianti* la figura africana, come annota Kaplan, «appare in una raffinata livrea a strisce» e «rappresenta il potere della sua padrona in vari modi: le regge i guanti, e volge la testa in alto, verso il suo volto, con

³ G. SALVATORE (a cura di), *Il chiaro e lo scuro. Gli africani nell’Europa del Rinascimento tra realtà e rappresentazione*, Lecce, Argo, 2021.

⁴ P.H.D. KAPLAN, *Titian’s Laura Dianti and the Origins of the Motif of the Black Page in Portraiture*, pt. 1 e 2, in «Antichità Viva», 21, 1 e 21, 4, 1982, pp. 10-11 della prima parte; K. LOWE, *Isabella d’Este and the Acquisition of Black Africans at the Mantuan Court*, in Ph. JACKSON, G. REBECCHINI (a cura di), *Mantova e il Rinascimento italiano. Studi in onore di David S. Chambers*, Sometti, Mantova, 2011, pp. 65-76.

sguardo ammirato e quasi rapito. La pelle scura del suo mento esalta il baluginante pallore della mano sinistra di lei: quella mano che si posa con atteggiamento familiare sulla spalla del ragazzo, tanto che i due personaggi sembrano stringersi l'uno all'altro». Anche se il soggetto africano «resta relegato nell'angolo in basso a destra», spicca uno «scambio di sguardi amorevoli, dal fanciullo verso Laura», mentre la donna sembra guardare qualcuno al di fuori del quadro. Il significato degli sguardi è duplice, e la duplicità degli sguardi costruisce il senso complessivo del quadro. Da un lato, questi sguardi servono a «simboleggiare quelli tra Laura e Alfonso». Nello stesso tempo le due figure simboleggiano anche «una gerarchia sociale, laddove la relazione fra il bambinetto e Laura riporta a un'analoga subordinazione, quella di Laura nei confronti del duca»⁵.



Fig. 1. Tiziano, *Ritratto di Laura Dianti*, (ca. 1520–1525), Kreuzlingen, Collezione Kisters

⁵ P.H.D. KAPLAN, *Il bianco e il nero nei ritratti doppi*, in G. SALVATORE, *op. cit.*, pp. 75-76. Per approfondire il soggetto, e per un'ampia bibliografia, cfr. L. GIGANTE, *I vestiti della principessa Laura Dianti fra Tiziano e qualche xilografia*, in «Engramma», 186, novembre 2021, pp. 85-107.

Il rispecchiamento tra la figura bianca e quella nera viene evidenziato anche dal fatto che entrambe portano orecchini, all'epoca una moda europea nuova (sia pur con precedenti antichi e medievali, poi caduti in disuso⁶), recentemente importata dall'Africa; l'acconciatura di Laura, detta "scuffia" o "scuffiotto" (ma anche, nelle sue varianti, "capigliara" o "balzo") richiama inoltre un turbante, europeizzando un dettaglio comune alle rappresentazioni sia "turchesche" che "moresche"⁷. A ciò devo anche aggiungere che, contrariamente a quanto dato per scontato dagli storici dell'arte che hanno studiato il quadro, il personaggio nero non è un paggetto ma una paggetta, come indica la delicata volumetria di un seno ancora acerbo. Ciò costituisce un ulteriore elemento di reciprocità tra la sorte di Laura e quella della sua personale famula africana, con i loro abiti di tessuti pregiati, i preziosi orecchini, l'amore che a entrambe viene portato dai rispettivi "padroni", ma nell'impossibilità di un pieno riconoscimento: pur trattandola come una principessa, infatti, il duca non sposò mai Laura, la cui presenza a corte era plausibilmente oggetto di maldicenze e di forzata, ipocrita cortesia.

La paggetta conosce la pena di Laura, e glielo trasmette con gli occhi. Laura conosce la solidarietà della piccola nera, e glielo manifesta con la mano. Si stabilisce un circuito sensoriale, basato sull'intimità e la condivisione. Nel suo complesso, l'immagine svolge un ruolo di empatico testimone dell'indicibile, esprimendo un'identificazione simbolica: la paggetta è una controfigura di Laura, e viceversa. Accostate, l'una il riflesso dell'altra, esprimono un controcanto in bianco e nero sulla condizione umana in generale, e su quella femminile in particolare, nelle contraddizioni e nelle ingiustizie della vita cortigiana, dove i contrassegni del privilegio – la bellezza, l'eleganza, il gioiello – sono solo una mascherata. L'Africa resta sullo sfondo, come metafora; il discorso verte su Laura. Ma la chiave generale di lettura sta nella condizione di chi è ben vestito, ben voluto, perfino amato, eppure impossibilitato a decidere del proprio destino. Così il dipinto offre anche una rappresentazione indiretta della condizione esistenziale degli africani nelle corti cinquecentesche, trattati come persone "quasi" di famiglia.

Grazie alla fama del suo artefice e all'ampia diffusione in riproduzioni litografiche, l'immagine creata da Tiziano contraddistinguerà la storia culturale dell'iconografia schiavistica, ma solo a prezzo di un drammatico ribaltamento di senso, basato sulla manipolazione retorica dello sguardo affettuoso e devoto della piccola figura di colore, dal basso verso l'alto. La manipolazione agirà nel trattare quello sguardo come indice di una soggezione umana e razziale accettata e coltivata dal soggetto di colore: succube volontario, consapevole della sua inferiorità, e ardente d'ammirazione per il suo padrone.

Ma la verticalizzazione e il tono emotivo dello sguardo della paggetta di Laura non comportava connotazioni razzializzate. Esiste un altro dipinto rinascimentale, realizzato

⁶ L'uso degli orecchini, già noto nelle culture del Mediterraneo antico, era scomparso nell'Europa occidentale nel corso del Medioevo, salvo presso le donne ebraiche; ma durante il primo quarto del Cinquecento gli orecchini si affermano come moda femminile presso le nobildonne veneziane e dell'Italia settentrionale in generale (D. OWEN HUGHES, *Distinguishing Signs: Ear-Rings, Jews and Franciscan Rhetoric in the Italian Renaissance City*, in «Past & Present», 12, agosto 1986).

⁷ Dette "scuffie" o "scuffiotti", ma anche (nelle loro varianti) "balzi" o "capigliare", simili acconciature - realizzate con una lunga striscia di stoffa arrotolata che raccoglieva al suo interno la chioma, con decorazioni anche preziose - sono documentate dagli anni Venti del Cinquecento, e rimasero in voga per una trentina d'anni (T. SIZONENKO, *Solving the Mystery of the Sitter in Bartolomeo Veneto's Portrait of a Lady in a Green Dress*, in «California Italian Studies», 6, 1, 2016, pp. 8-9, 16-17; A. LUZIO, *Il lusso di Isabella d'Este, Marchesa di Mantova*, in «Nuova Antologia», 65, 1896, pp. 261-286).

una decina d'anni prima del ritratto doppio di Tiziano (e mai analizzato in chiave antropologica, né nel contesto diasporico) che può dimostrarlo. Si tratta di un' *Adorazione dei Magi* dipinta da un ignoto maestro fiammingo attorno al 1515 (Fig. 2): per molti versi – salvo per il dettaglio che evidenzieremo – si tratta di un quadro di genere.



Fig. 2. An. fiammingo, *Adorazione dei Magi* (ca. 1515), Anversa, Snijders&Rockox Huis.

Dopo i Vangeli, l'agiografia popolare e l'iconografia che vi si ispirava creò e alimentò la leggenda che i Magi fossero re, e che uno provenisse dall'Africa nera, spesso (ma non sempre) identificato con il più giovane dei tre, Baldassarre, portatore del dono della mirra al neonato divino. In queste scene il magio nero viene spesso accompagnato da un giovane attendente, anch'esso di colore, che nell' *Adorazione* fiamminga gli porge il prezioso vaso della mirra da donare a Gesù. Giovanissimo e di statura minuscola, il paggio nero partecipa così al primo omaggio offerto alla regalità di Gesù, che è quella di un re-Messia, indicata a tutto il mondo conosciuto da un anomalo fenomeno cosmico, quale quello della cometa lanciata nello spazio a guidare tre saggi dall'Oriente verso Betlemme (*Matteo*, 2, 1, 12). Questo paggio – come la paggetta di Laura Dianti – è di statura minuscola, alto poco più della metà del re africano, e guarda estasiato il suo signore che sta partecipando attivamente a un evento epocale, di portata mistica. In quello sguardo vibrano dunque la fedeltà, l'ammirazione e l'orgoglio di un suddito a cui la storia umana, e la storia delle religioni, concedono di partecipare a un privilegio unico e irripetibile. Si tratta anche qui della condivisione di un'esperienza, come accade a Laura e alla sua paggetta nel sofferto ritratto doppio. Il quadro fiammingo evidenzia però che le proporzioni minuscole unite allo sguardo adorante non implicano di per sé alcun pregiudizio razziale, visto che magio e attendente, pur nell'evidente rapporto gerarchico, sono entrambi africani neri.

Alla luce di questo precedente semiotico, l'immagine creata da Tiziano ha la sola responsabilità di aver ritratto una figura nera minuscola accanto a una di pelle bianca e ben più imponente. Ma ha anche il pregio di affidare a un contatto fisico, a uno sguardo trepidante, e alle allusioni ad affetti "diversi" tra persone "diverse" la relativizzazione del rapporto gerarchico, in ragione di un'empatia umana e universale.

Tuttavia, negli anni Venti del Seicento, viene introdotta nell'iconografia europea una cinica rifunzionalizzazione di quel modello, costruita per ribaltare il discorso di cui l'immagine tizianesca era originariamente portatrice. Che la falsificazione si basi sul

precedente di Tiziano lo dimostra una riproduzione litografica del *Ritratto di Laura Dianti*, realizzata attorno al 1622-23, cent'anni esatti dopo la realizzazione del prototipo (Fig. 3).



Fig. 3. Aegidius Sadeler II, *Ritratto di Laura Dianti*, incisione da Tiziano (ca. 1622-23), Londra, British Museum

L'incisione porta la dedica in latino a Luca van Uffel, mercante e armatore olandese residente a Venezia, e la realizzazione della litografia fu promossa, a quanto pare, da Antoon van Dyck, perché ne conosciamo anche un'altra prodotta dal pittore di Anversa per il medesimo committente, un "ritratto doppio" del vecchio Tiziano con la sua giovane

amante⁸ (Fig. 4): e non sembra casuale che la matronale presenza femminile sovrasti letteralmente il vegliardo, che la contempla appassionatamente, mentre lo sguardo di lei si rivolge, di sbieco, a qualcosa o qualcuno che resta esterno all'immagine. Il braccio destro dell'amata poggia su una nicchia contenente un teschio, a mo' di *memento mori*: il che rende evidenti sia le intenzioni ironiche dell'immagine, sia lo spirito con cui van Dyck si accostava all'eredità artistica e discorsiva del maestro italiano, pur lodandolo nella dedica al committente contenuta in didascalia.

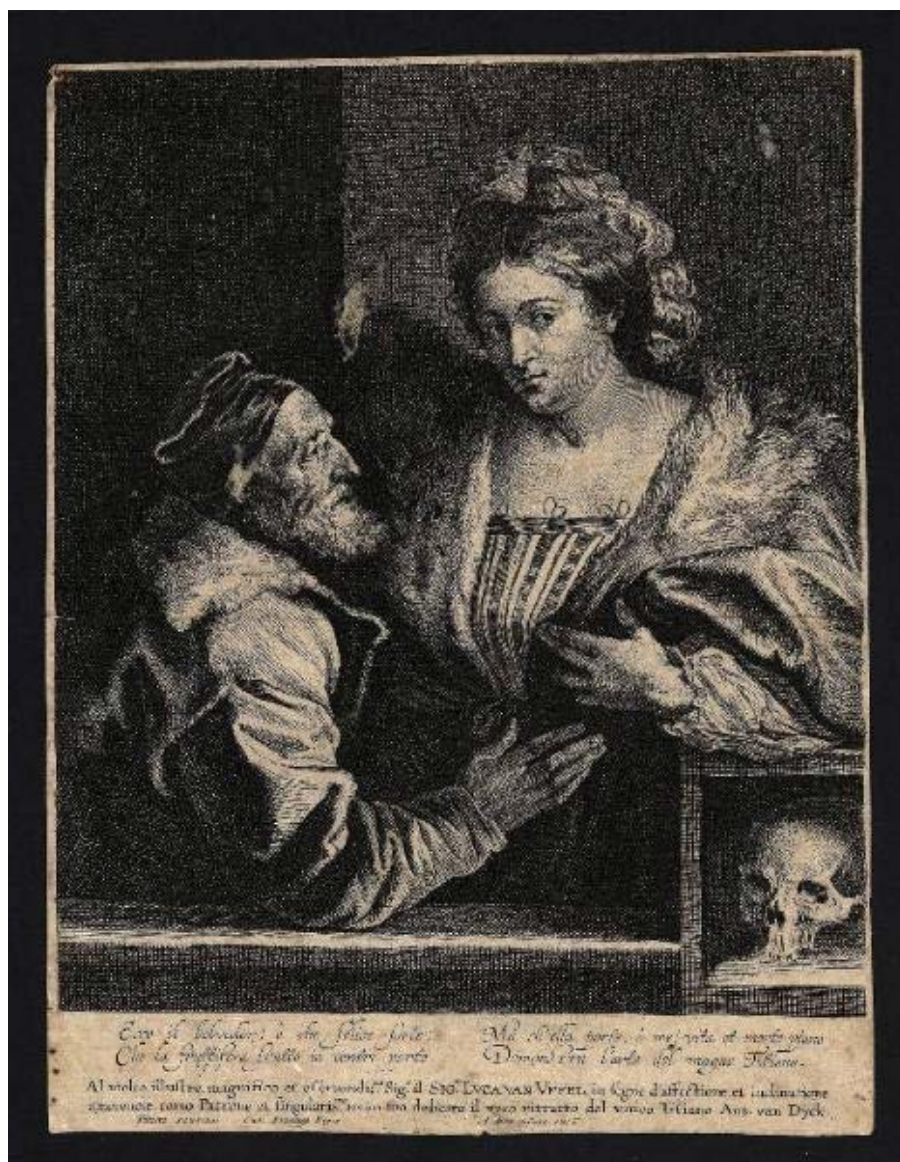


Fig. 4. Antoon van Dyck, *Tiziano Vecellio e la sua amante* (ca. 1622-23; incisione da Tiziano?), Brescia, Musei Civici di Arte e Storia. Pinacoteca Tosio Martinengo

⁸ Per quanto questo soggetto sia a volte riferito come tratto da un dipinto dello stesso Tiziano, l'opera originale – ammesso sia mai esistita – non è mai giunta fino a noi. Oltre alla copia conservata al British Museum, la stampa è presente a Roma al Gabinetto Disegni e Stampe dell'Istituto Centrale per la Grafica (Fondo Nazionale; Pio; vol. 11 F.PIO; n. di inventario S-FN1569). Cfr. M. CATELLI ISOLA (a cura di), *Immagini da Tiziano. Stampe dal sec. XVI al sec. XIX*, Roma, De Luca, 1976, p. 54, e la scheda SIRBeC: <<https://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede-complete/C0060-00275/>>.

Più volte riprodotta negli anni, l'incisione tratta dalla *Laura Dianti* di Tiziano diede inizio, assieme a vari dipinti originali di van Dyck, a una nuova tradizione iconografica dei ritratti con servi o schiavi neri, di segno opposto, che prese piede soprattutto in Inghilterra e in Francia, ma anche nei Paesi Bassi: cioè nelle nazioni che in quel periodo si affermavano come massime potenze coloniali e schiavistiche nelle Americhe, mentre il ruolo dei paesi iberici nella tratta, assieme alle loro economie nazionali, andava declinando⁹.

Corpi neri: contraffazioni e controversie

Uno dei più amari paradossi della storia diasporica moderna sta nel fatto che le tre massime potenze colonialiste europee del Sei-Settecento erano state tutte, nella loro precedente tradizione giuridica, puntigliosamente antischiaviste. Per secoli, l'Inghilterra, la Francia e i Paesi Bassi avevano rifiutato la schiavitù¹⁰, prima di sacrificare – o meglio tradire – le proprie tradizioni morali e giuridiche di fronte alle immense prospettive economiche aperte dal sistematico sfruttamento di risorse territoriali e umane, di cui ci si impossessava strappandole con la violenza e la sopraffazione. Questo ribaltamento storico e politico ben si rispecchia in una nuova iconografia sia cortese che borghese, che prende piede soprattutto in Inghilterra (con appendici francesi) a opera di van Dick e altri artisti olandesi. Il doppio ritratto con servitore nero, riprendendo e perfidamente aggiornando il modello inaugurato da Tiziano, diventerà nel corso del Seicento il principale vettore iconografico di una nuova discorsività, che relega gli africani in un ruolo crudelmente

⁹ Per la verità nel 1558, oltre trent'anni dopo il *Ritratto di Laura Dianti*, Tiziano dipinse anche un doppio ritratto abbastanza simile a quelli poi prodotti da van Dyck e relativi imitatori, con un piccolo paggio nero che guarda dal basso il suo signore, Fabrizio Salvaresio (o Salvaressa): non un aristocratico, ma un semplice mercante di grano e legumi, di famiglia messinese, che in quegli anni servì la Repubblica di Venezia in un periodo di crisi alimentare e scarso approvvigionamento di cereali, procurandosi grandi derrate in Bosnia e Albania (P.H.D. Kaplan, *Sicily, Venice and the East: Titian's Fabricius Salvaresius with a Black Page*, in H. Fillitz, M. Pippel, *Europa und die Kunst des Islam 15 bis 18 Jahrhundert*, Akten des XXV Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4-10 September 1983, vol. 6, Vienna, Böhlau, pp. 127-136). Salvaresio voleva probabilmente costruirsi una (fittizia) immagine pubblica di cortigiano, investendo parte delle sue recenti ricchezze in un proprio ritratto dipinto da uno dei più grandi artisti dell'epoca. Nel ritratto, la sua eleganza è discutibile: solo il piccolo schiavo che gli dona un mazzolino di fiori, e un lussuoso orologio, introducono elementi di distinzione. Tuttavia Tiziano non enfatizza la presenza del paggetto. La sua immagine nell'angolo inferiore destro del quadro risulta solo accennata: l'artista ne offre una visione parziale ed esigua, e gli stampa sul viso un accenno di sorriso che non ritroveremo mai nelle imitazioni manipolate del *Ritratto di Laura Dianti*. Data la scarsa rappresentatività sociale di Salvaresio, il dipinto non ebbe alcuna circolazione a stampa e può essere considerato come un'autogrificazione privata, senza alcun riscontro o influenza nei circoli aristocratici, né in quelli artistici.

¹⁰ In Francia vigeva il principio che «le sol français affranchit l'esclave», risalente a un editto di Luigi X del 1315 che difendeva il diritto naturale; anche in Inghilterra chi arrivava come schiavo sul suolo inglese poteva essere considerato libero, perché la schiavitù non era formalmente riconosciuta dalla Common Law; e nei Paesi Bassi non esisteva una legge che permettesse formalmente la schiavitù, che restava molto rara nei territori metropolitani. La situazione cambiò quando questi paesi entrarono nel sistema della tratta transatlantica. Nella vasta bibliografia al riguardo si possono segnalare: H. BREWER, «*Creating a Common Law of Slavery for England and its New World Empire*», in «*Law and History Review*», 39, 4, 2021; S. PEABODY, «*There Are No Slaves in France*»: *The Political Culture of Race and Slavery in the Ancien Régime*, Oxford, Oxford University Press, 1996; P.C. EMMER, *The Dutch Slave Trade, 1500–1850*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2005.

ambiguo, ritraendo una condizione relativamente privilegiata - per la collocazione nell'economia familiare di ricche dimore - ma al tempo stesso umiliante: l'esposizione di corpi neri come contrassegno di potere, di ricchezza, di eleganza.

Nei nuovi imperi colonialisti si produce così, tra Sei e Settecento, un'iconografia dove servi e paggi di colore appaiono vestiti sfarzosamente, vivono come famigli nella corte e nella casa padronale, e sono raffigurati in un controverso rapporto di prossimità: che però non è intimità, ma un artificioso scenario della subordinazione. Sono immagini che esprimono il possesso di un bene lussuoso, e la sua ostentazione come manifestazione di *status*. In questa nuova esercitazione retorica, tranne isolate eccezioni, nessuna reciprocità emotiva riesce più a emergere nel rapporto gerarchico. Ogni eventuale dubbio circa la lettura di queste immagini viene eliminato dal linguaggio del corpo, dalla prossemica, e dalla sostituibilità dei valletti di colore, nelle varianti iconografiche, con altri "oggetti pregiati". Van Dyck testimonia e alimenta il processo di reificazione del paggio africano in corso negli anni Venti del Seicento, lo stesso periodo in cui si produceva e diffondeva la litografia del ritratto doppio di Laura Dianti. A partire dalla sua ammirazione per il maestro italiano, il maestro fiammingo si farà artefice di desolanti contraffazioni del modello costituito da Laura Dianti e dalla sua paggetta. Egli giungerà al ribaltamento del paradigma rinascimentale con alcuni famosi e influenti "ritratti doppi" di gran dame con i propri servi neri, destinati a standardizzare l'accostamento in una nuova chiave, inequivocabilmente protorazzista.



Fig. 5. Antoon Van Dyck, *Sileno ebbro* (1620), Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.

Ma già da prima, alla corte di Giacomo I a Londra, van Dyck eseguiva una serie di quadri altrettanto rivelatori di questo declino morale. Il re Giacomo aveva ereditato la passione della corte scozzese nel collezionare personale di colore, passione che portò a Londra succedendo dal 1603 a Elisabetta I sul trono d'Inghilterra, e regnando fino al 1625. In una serie di scene storiche, mitologiche o di genere realizzate alla corte

londinese, il pittore si compiace di effondere squallide allusioni alla presunta stupidità, crudeltà e lascivia degli africani, come quello che nel *Sileno ebbro* (1620) (Fig. 5) sporge insinuante la lingua verso le gocce di vino che scorrono sulla barba del vecchio personaggio mitologico che beve a garganella, dove l'oscenità del gesto è sottolineata dal suo sguardo fisso su una ninfa; o quello che nella *Continenza di Scipione* (1621) sfiora le terga della fanciulla che viene presentata al condottiero africano come bottino di guerra, volgendo lo sguardo sornione allo spettatore (Fig. 6); o ancora quello che strabuzza gli occhi mentre ammira la cliente del pescivendolo, sorridendo stolidamente dopo essersi rovesciato un cesto sulla testa, nel *Mercato del pesce* realizzato a quattro mani con Frank Snijders nello stesso periodo (ca. 1621) (Fig. 7).



Fig. 6. Antoon Van Dyck, *Continenza di Scipione* (1621), Università di Oxford, Christ Church Collection.



Fig. 7. Antoon Van Dyck (con Frans Snijders), *Mercato del pesce* (ca. 1621), Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Con le opere immediatamente successive, basate sul modello della *Laura Dianti* di Tiziano, van Dyck opera la fatale inversione di senso, vera e propria falsificazione, di un paradigma che esprimeva tutt'altro. Aderisce alla montante retorica coloniale anglo-europea, dove il pregiudizio prende la forma discorsiva di una lussuosa reificazione che è anche, allusivamente, un'animalizzazione della servitù nera, sontuosamente sceneggiata; e inventa quello che mi piace definire come il paradosso di una "distanza nella prossimità". Nel *Ritratto di Elena Grimaldi* (1623) (Fig. 8) la moglie del marchese genovese Giacomo Cattaneo è raffigurata in movimento mentre il paggio nero la segue a un dipresso, reggendo per lei un parasole rosso: un simbolo di alta distinzione, il cui uso risale a principi e papi¹¹.



Fig. 8. Antoon Van Dyck, *Ritratto di Elena Grimaldi Cattaneo* (1623), Washington, National Gallery of Art.

¹¹ P. BURKE, *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Bari, Laterza, 1987 (ed. it. di ID., *The Historical Anthropology of Early Modern Italy: Essays on Perception and Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 200).

L'incombenza incolla lo schiavo alla padrona, costringendolo a seguirla a tentoni, passo passo, sforzandosi di assecondarne i movimenti, per mantenerla sempre al riparo del parasole. Peter Erickson vi ha individuato la rappresentazione di una subalternità passiva¹². Ma nello schiavo che arranca, ostacolato dall'ampia scampanatura dell'abito di lei, riconosciamo un modo ulteriore di rappresentare la distanza nella prossimità, enfatizzando la presunta devozione del servo e l'indifferenza della padrona.

Per giunta anche qui, come per la femminilità della paggetta di Tiziano, qualche importante tassello discorsivo è finora sfuggito. Andrebbe infatti notato che la Grimaldi è incinta, e che il servitore ha orecchie animalesche, da satiro. Van Dyck vi sfrutta così, sia pur allusivamente, la sua propensione a rappresentare i neri come creature stolide e libidinose, ma soprattutto introduce la sua contraffazione che costituisce e impone un nuovo paradigma, che ribalterà totalmente il modello di Tiziano, sebbene proprio da esso prendesse le mosse.



Fig. 9. Antoon Van Dyck, *Ritratto di Enrichetta di Lorena con un paggio nero* (1634), Londra, Kenwood House (Iveagh Bequest Collection).

Il ribaltamento si esprime anche nel *Ritratto di Enrichetta di Lorena* (Fig. 9), che il pittore realizzò nel 1634 quando era temporaneamente tornato nei Paesi Bassi, e dove il piccolo servitore esprime solo deferenza, dal basso della sua dimensione minuscola e

¹² P. ERICKSON, *Invisibility Speaks: Servants and Portraits in Early Modern Visual Culture*, in «The Journal for Early Modern Cultural Studies», 9, 1, 2009, p. 34.

irrisoria, l'espressione tra succube e supplice mentre porta l'omaggio floreale. Il suo sguardo alla padrona attraversa una distanza fisicamente ridottissima, ma enfatizzata dalle squilibrate proporzioni delle due figure. Qui Erickson ha giustamente fatto notare che la mano di lei, grande quasi quanto la testa del paggio, sembra trattenerlo, come tirandolo indietro, a marcare la soggezione¹³: la costante concettuale e discorsiva, per noi, resta quella di rimarcare il contrasto tra l'apparente prossimità – esistenziale e logistica – e la distanza reale.

Quelli di van Dyck sono dipinti realizzati da un pittore dei Paesi Bassi per l'Inghilterra: due paesi che, nell'affermarsi come massime potenze coloniali e schiaviste, acquistavano un interesse propagandistico a figurare gli africani come esseri umanamente inferiori, utili idioti di cui l'Europa poteva disporre come voleva, portando alla definitiva disgregazione dell'inclusività rinascimentale testimoniata nei ritratti doppi. Eppure, la civiltà da cui van Dyck proveniva era stata esente da pregiudizi antiafricani: i Paesi Bassi avevano accolto generosamente gli africani liberi, e per secoli li avevano rappresentati positivamente nella propria pittura. Grazie alle leggi giurisdizionali che proibivano il possesso schiavile, si erano create ad Amsterdam e ad Anversa comunità civiche di donne e uomini neri, prevalentemente marinai o affittacamere per marinai di passaggio, oppure lavoratori e servitori di condizione libera. Ed è stato calcolato che l'arte olandese e fiamminga ha prodotto più figure nere di qualsiasi altra nazione europea, Inghilterra inclusa¹⁴, fin dal 1460, rappresentando precocemente (con Rogier van der Weyden) il motivo del magio nero accolto ad assistere alla nascita del Salvatore, introducendo figure di colore anche in altri episodi biblici¹⁵, e dedicandosi dal Cinquecento a realistiche figure nere di soldati, musicisti, danzatori, e anche servi, ma non schiavi.

Anche quando cominciò a organizzarsi la politica coloniale olandese, e fino alla metà del Seicento, in patria la schiavitù rimase ufficialmente proibita: in alcune città, come Amsterdam, chiunque entrasse da schiavo nella giurisdizione del territorio diventava libero, e se rivendicato da un proprietario poteva rivolgersi alla corte municipale¹⁶. Ma evidentemente, poco prima della metà del Seicento, il divieto di schiavitù cominciava a essere eluso, in corrispondenza di una trasformazione economica che incideva profondamente sulla società e sui suoi valori, introducendo discorsi *ad hoc*. Nella seconda metà del secolo l'Olanda avrebbe accettato, anche moralmente, la schiavizzazione degli

¹³ *Ibidem*. Il ritratto costituì un modello intercambiabile, imitato da una miriade di pittori inglesi che nel corso del Seicento lo sfruttarono per gratificare nobildonne inglesi servite e accudite dal loro schiavo personale: cfr. C. MOLINEUX, *Faces of Perfect Ebony: Encountering Atlantic Slavery in Imperial Britain*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, 2012, p. 31. Molineaux, tuttavia, mostra idee confuse rispetto al significato relazionale delle due figure nei ritratti doppi, prima parlando di autentica «intimità emotiva», poi dicendola «costruita», infine definendola un semplice «mito di benevolenza e attenzione» (ivi, pp. 35-37).

¹⁴ A. BLAKELY, *Blacks in the Dutch World: The Evolution of Racial Imagery in a Modern Society*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, pp. 104-105.

¹⁵ Ivi, p. 83-98. Dopo van der Weiden, tra le prime *Adorazioni* col magio nero nei Paesi Bassi spiccano nei primi anni Settanta quelle di Hugo van der Goes e di Hans Memling. Memling fu il primo a interessarsi anche alla peculiare cinesica degli africani neri, ispirato — a quanto pare — dall'aver assistito personalmente a una «danza moresca» (A. BLAKELY, *op. cit.*, pp. 85-86; G. SALVATORE, *Memling e il viaggio dei Magi. La "cinetica africana" e l'ossessione della danza nella percezione rinascimentale*, in «L'Idomeneo», 21, 2016, pp. 141-194).

¹⁶ B. VAN HAUTE, *Anthony van Dyck and the trope of the black attendant*, in «Acta Academica», 48, 2, 2016, p. 19; M. PONTE, *Black in Amsterdam around 1650*, in E. KOLFIN, E. RUNIA, *Black in Rembrandt's Time*, catalogo dell'omonima mostra (The Rembrandt House Museum, Amsterdam, 5 marzo-31 maggio 2020), Zwolle, WBooks, 2020, pp. 52-53, 56.

africani come fondamento della propria economia. I difensori dello schiavismo transatlantico avevano cominciato a usare il mito biblico della maledizione di Cam come argomento, giustificando la soggezione dell’Africa in quanto “voluta da Dio”; e si diffuse la visione europea degli africani incivili, lascivi, ignoranti e mentitori, oltre che di aspetto orribile¹⁷. Di questo processo van Dyck era stato un precursore, avendo avuto la possibilità di tradurre in immagini la nuova discorsività a beneficio dei colonialisti britannici. D’altronde, negli anni in cui egli dipingeva i suoi neri in adorazione di padroni infami, i Paesi Bassi si annettevano parte del Brasile (già colonia portoghese), dove il braccio destro del locale governatore olandese teorizzava che gli schiavi neri andassero picchiati e umiliati per vincere la loro ostinazione e costringerli a lavorare¹⁸.

Eppure, nel contesto politico e socioculturale dei Paesi Bassi, Rubens e Rembrandt producevano i loro schizzi, disegni e dipinti “dal vero” di africani rappresentati in tutt’altra vena. Di Rubens sono particolarmente convincenti i *Quattro studi per la testa di un nero* (datati all’incirca al 1609, o al 1615), dove il pittore dipinge a olio su tavola quattro diverse posture ed espressioni di un individuo di colore, con baffi e pizzetto, vestito di una giacca giallastra, restituendo quattro aspetti caratteriali o comunicativi del suo soggetto (Fig. 10): la malinconia, il sorriso, l’attenzione, l’introspezione. Al di là dell’esercizio tecnico, questi ritratti psicologici costituiscono un formidabile riconoscimento di soggettività, di piena dignità umana, restituito con palpabile empatia¹⁹. Di Rembrandt sappiamo che, abitando dal 1631 ad Amsterdam nel quartiere degli ebrei portoghesi, aveva africani di religione ebraica come vicini di casa, sia schiavi che liberi, e che ne ritrasse vari, in bozzetti, litografie, dipinti.



Fig. 10. Pieter Paul Rubens, *Quattro studi per la testa di un nero* (1609? ca. 1614-16?), Bruxelles, Oldmasters Museum.

¹⁷ S. ARCHANGEL, ‘As If They Were Mere Beasts’, in E. KOLFIN, E. RUNIA, *op. cit.*, pp. 77-78.

¹⁸ Ivi, p. 75.

¹⁹ Attorno al 1620 Rubens ritrarrà ancora lo stesso modello, con la testa reclinata e un’espressione triste negli occhi (B. VAN HAUTE, *Black tronies in seventeenth-century Flemish art and the African presence*, in «De Arte», 91, 2015, p. 23 e fig. 8).

In *Due africani* (*Twee mooren in één stuck*, 1661) (Fig. 11) uno dei due soggetti è togato, e tiene una posizione eretta che sembra alludere a uno *status* superiore; l'altro appare invece in cerca di appoggio, anche fisico, semiaccasciato col mento sulla spalla del compagno, oscillando tra «l'angoscia, lo stordimento e l'handicap»²⁰. Sentimenti forti, realizzati da grandi artisti che esprimevano vere e proprie controvoce al crescente degrado morale dei Paesi Bassi. Inversamente a quanto accaduto in Inghilterra, dove il modello affermato da van Dyck schiacciava ogni soggettività dei soggetti diasporici, la grande pittura prodotta dalle città e dagli artisti culturalmente più avanzati dell'Olanda contribuiva a riconoscere, e a far riconoscere, l'umanità degli africani²¹, conservando e difendendo gli antichi valori della regione.



Fig. 11. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Due africani* (*Twee mooren in één stuck*, 1661), L'Aja, Mauritshuis.

²⁰ P. ERICKSON, *op. cit.*, p. 39.

²¹ Rubens e Rembrandt non rappresentano casi isolati. Gli studi di africani neri schizzati dal vero avevano già una certa tradizione: Hugo van der Goes (1440-1482) fu tra i precursori, e dopo di lui i ritratti singoli - detti *tronies* - di neri si distinguono per quantità, qualità, ed espressione di soggettività. Vi si trovano non solo studi di teste africane (schizzi o terrecotte), ma anche dipinti che ritraggono singoli individui neri in elaborati costumi esotici, come il giovane effigiato da Gerrit Dou nel 1635 circa, o il nero ritratto in armi e turbante con pennacchio da Karel van Mander III (ca. 1650-60), o ancora la *Natura morta con servo nero* di Juriaen van Streeck (ca. 1660-70) (per un panorama generale cfr. E. KOLFIN, *Black in the Art of Rembrandt's Time*, in ID., E. RUNIA, *op. cit.*, pp. 13-37 e figg. 3, 11, 20, 22-28, 64, 65, 67). Quando la servitù nera compare nei più ampi ritratti famigliari, il giovane paggio o la giovane domestica possono trovare una relativa centralità, vestiti secondo la moda locale (si vedano gli esempi in E. KOLFIN, *op. cit.*, p. 21 e fig. 8; P. ERICKSON, *op. cit.*, pp. 37-38; A. BLAKELY, *op. cit.*, p. 113 e fig. 48). Ma questa vena si contrappone a molti ritratti di ammiragli in stile marziale che Allison Blakely definisce giustamente «abbietti», come la stampa di Lambert Visscher (ca. 1600-09) in cui Cornelis Tromp, in armatura e reggendo un regolo posto su una carta geografica, schiaccia col gomito sinistro la testa del piccolo attendente che gli reca l'elmo (ivi, pp. 5-6).

“Prese di posizione” (iconografiche e discorsive) nel Seicento inglese

Intanto van Dyck faceva affari e proseliti in Inghilterra, dove la domanda di celebrazioni iconografiche delle risorse generate dalla politica schiavistica andava intensificandosi. Anche il successore di re Giacomo, Carlo I, si distingueva per l'impiego di servitù nera, legandola all'immagine sua e della regina consorte nel dipinto *Carlo I ed Enrichetta Maria in partenza per la caccia*, che Daniel Mytens, un altro pittore olandese accolto alla corte inglese, realizzò tra il 1630 e il 1632 (Fig. 12), addirittura in tre copie.



Fig. 12. Daniel Mytens, *Carlo I ed Enrichetta Maria in partenza per la caccia* (ca. 1630), Londra, Buckingham Palace, Royal Collection Trust.

L'africanità dello stalliere nero, enfatizzata nei tocchi esotici del gonnellino a stola e della fascia a pelle di leopardo che gli pende dalla spalla, fa *pendant* con la graziosità deforme del nano di corte Jeffrey Hudson che sul lato sinistro del dipinto trattiene due cani inquieti per l'approssimarsi del cavallo: due “diversi”, entrambi destinati a occuparsi di animali. Il nano ritorna l'anno dopo in un altro dipinto, stavolta di Dyck (*La regina Enrichetta Maria con il nano Jeffrey Hudson*, 1633) (Fig. 13), che ritrae la regina con un abito analogo, nella stessa posa (invertita da sinistra a destra), e con un altro animale di compagnia, una scimmietta, a lei recata dal nano. La regina l'accarezza distrattamente, senza neppure guardarla, esattamente come si fa con i paggi neri. Anche questa scimmia è un bene africano di lusso e di compagnia, un essere “quasi umano”, come “quasi normale” è il nano, e “quasi umano e quasi normale” un africano in grado di lavorare come paggio o stalliere. Figure del genere sono intercambiabili, accomunate dalla loro condizione di esseri viventi condannati, dalla loro “diversità”, a un destino – nel migliore dei casi – decorativo.



Fig. 13. Antoon van Dyck, *La regina Enrichetta Maria con il nano Jeffrey Hudson* (1633), Washington, National Gallery of Art.

Nel frattempo, il colonialismo inglese cresceva in proporzione geometrica. Gli inglesi avevano stabilito possedimenti prima nelle Barbados, nel 1625, e poi in Giamaica, nel 1655; e gli schiavi africani nelle colonie britanniche erano passati dai ventitré del 1623 agli oltre ventimila del 1657²², funzionali alla veloce espansione locale dell'agricoltura, in particolare nella canna da zucchero. In un terzo di secolo le vittime dello schiavismo britannico, dei suoi investimenti agricoli e del suo giro d'affari aumentavano di circa mille volte; e la rappresentazione della servitù nera in Inghilterra passava dai riti aristocratici

²² K.F. HALL, *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*, Ithaca, Cornell University Press, 1995, p. 121.

delle battute di caccia dei gentiluomini, o delle passeggiate delle nobildonne, all'esaltazione dei ruoli militari o commerciali nell'economia politica imperiale. Un dipinto anonimo di scuola francese²³ databile tra gli anni Cinquanta e Settanta del Seicento ritrae il principe Rupert del Reno, all'epoca governatore coloniale di una regione del Canada per conto dell'Inghilterra (Fig. 14).



Fig. 14. An. francese (?), *Ritratto del principe Rupert del Reno* (ca. 1653-54?), già nella Duke of Brunswick Collection.

Il principe, che era anche conte palatino e duca di Baviera, era coinvolto nel commercio schiavistico anche a titolo personale. Nella mano destra egli regge il cannocchiale con cui esplora i mari che solca, promuovendo la tratta, mentre tiene la sinistra sul capo di una

²³ Per ragioni di spazio dobbiamo qui rinunciare a commentare esaurientemente la produzione pittorica francese che in parte riprende questa retorica razziale e schiavista, in parte presenta notevoli eccezioni. La produzione ebbe inizio durante l'ultimo ventennio del Seicento con artisti quali Pierre Mignard e Claude François Vignon e proseguì lungo l'intero Settecento, tra riproposizioni del modello colonialista stabilito da van Dyck e ritratti di neri ricchi di soggettività. Per una trattazione esauriente di questo duplice repertorio iconografico rimandiamo a A. LAFONT, *L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon, les presses du reel, 2019.

fanciullina mulatta che lo guarda rapita, a simboleggiare i suoi successi nella navigazione, il ruolo che come governatore riveste nel commercio atlantico, le sue ambizioni africane, i suoi profitti. È un'esaltata rappresentazione della ricchezza generata dallo sfruttamento della merce umana²⁴, e la combinazione dei due "oggetti" esibiti, il cannocchiale e la fanciullina, dà luogo a un vero e proprio "ritratto di schiavista con schiavetta".

La fortuna iconografica di questa specifica varietà di ritratti doppi (e a volte multipli)²⁵ troverà alcune estensioni anche politiche, ad esempio in quello di Cecil Calvert, il secondo Lord Baltimore, col suo nipotino e un paggio nero, realizzato in Inghilterra da un altro pittore fiammingo, Gerard Soest, nel 1669-70 (Fig. 15).



Fig. 15. Gerard Soest, *Ritratto di Cecil Calvert* (1669-70), Baltimora, Enoch Pratt Free Library, State Library Resource Center.

²⁴ P. ERICKSON, *op. cit.*, p. 36 e n. 20.

²⁵ Per restare a quanti ricavano un vantaggio diretto dalla tratta si può citare anche un dipinto meno noto, proveniente dalla famosa collezione della famiglia Lenthall: il ritratto con paggio nero di Mary Verney (1692), moglie di un membro della Royal African Company che gestiva la tratta per il governo britannico (S.D. AMUSSEN, *Caribbean Exchanges: Slavery and the Transformation of English Society, 1640-1700*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2007, pp. 191-192 e fig. 2).

Calvert fu per quarantadue anni il governatore coloniale britannico del Maryland, dove l'investimento sulla coltivazione intensiva del tabacco portò dal 1642 a una sempre più ingente campagna di acquisto e deportazione di schiavi africani, senza precedenti per dimensioni e durata. Un piccolo paggio nero tiene lo sguardo incollato alla cartina geografica del Maryland che Calvert sta passando simbolicamente al nipote, a ricordare che il titolo di Lord Baltimore era proprietario ed ereditario (si sarebbe prolungato per sei generazioni). La direzione dello sguardo del valletto, nelle intenzioni del committente, doveva simboleggiare le fortune economiche del territorio, basate sullo sfruttamento degli africani: è una chiara rappresentazione della funzionalità della tratta allo sviluppo del sistema capitalistico coloniale²⁶.

Con gli anni Settanta del Seicento il ricco monopolio schiavistico inglese nei Caraibi viene affidato alla Royal African Company, fondata nel 1660 (e ora gestita dal fratello del nuovo re Carlo II), che si occupava, tra gli altri commerci nelle colonie britanniche in America, della deportazione degli schiavi. Grandi ricchezze affluiscono anche agli alti funzionari associati nel commercio atlantico, e la moda del doppio ritratto con schiavo elegante si estende agli aristocratici più facoltosi. Attorno al 1675, tenere in casa dei lussi viventi come i paggi africani, merce pregiatissima, o gli altrettanto pregevoli animali da compagnia, diventa una pratica così comune presso le signore alla moda da ispirare un nuovo filone pamphlettistico di genere satirico: per essere una vera "Misse" bisognava possedere un cane di razza e uno schiavo nero²⁷.

Perfino gli antichi simboli dell'inumanità dello schiavismo, una volta recuperati nella vita e nell'iconografia sei-settecentesca, si ritrovano coinvolti in una dimensione retorica diversa, che banalizza i drammatici significati originari, traducendoli in ostentazione lussuosa. In molti dipinti o ritratti doppi con paggi o inservienti neri, questi portano collari che imitano ferri e ceppi della schiavitù più dura, in un contesto però "civilmente" domestico ed estetizzato. Tali contrassegni vengono posti al collo di eleganti valletti, a sovrastare le loro sfarzose e sgargianti livree, e spiccano coi loro luminosi riflessi, preziosi "ornamenti" d'argento o d'oro²⁸, sulle pelli nere, a nobilitare non chi ne porta il giogo, ma i padroni. Spesso i collari imposti ai paggi neri sono esplicitamente equiparati a quelli

²⁶ Il ritratto è riprodotto da David Bindman senza far riferimento ai privilegi dei Baltimore sul Maryland (D. BINDMAN, *The Black Presence in British Art: Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in ID., H.L. GATES (a cura di), *The Image of the Black in Western Art. From the "Age of Discovery" to the Age of Abolition: Artists of the Renaissance and Baroque*, vol. 3, pt. 1, Cambridge, Harvard University Press, 2010, fig. 143). D'altronde Bindman vede incomprensibilmente in questo ritratto - e in quello analogo di Enrichetta di Lorena dipinto da van Dick - un gesto affettuoso (ivi, p. 256 e fig. 140). Kim Hall ritiene invece che nel ritratto di Cecil Calvert il paggio nero guardi il figlio del governatore per concentrare «lo sguardo dello spettatore sul futuro del Maryland piuttosto che sul suo tormentato presente» (K.F. HALL, *op. cit.*, p. 235 e fig. 17).

²⁷ C. MOLINEUX, *Hogarth's Fashionable Slaves: Moral Corruption in Eighteenth-Century London*, in «English Literary History», 72, 2, estate 2005, p. 498.

²⁸ Kim Hall nota che il collare metallico imposto a un elegante paggio fa da contrappunto alla splendida collana indossata dalla dama al fianco della quale egli viene raffigurato, stabilendo una chiara relazione tra due ben diversi *status symbols* (K.F. HALL, *op. cit.*, p. 247). Bindman precisa che questi collari "domestici" potevano non essere solo ornamentali: almeno in alcuni casi non era possibile toglierli senza possederne la chiave, e inoltre portavano spesso inscritta l'indicazione del padrone, il suo blasone, a volte anche il suo indirizzo (D. BINDMAN, *op. cit.*, p. 259). In effetti in almeno un caso - il ritratto di famiglia di Lord James Cavendish, che risale alla prima metà del Settecento - il collare del valletto nero che serve da bere porta un visibile lucchetto (S.D. AMUSSEN, *op. cit.*, p. 215 e figg. 17-18).

dei cani di lusso, come nel ritratto di un'amante di Carlo II, la duchessa di Mazzarino, dipinta nelle vesti di Diana da un allievo del Guercino, Benedetto Gennari, nel 1688 (Fig. 16).



Fig. 16. Benedetto Gennari jr., *Ritratto di Ortensia Mancini, Duchessa di Mazzarino* (1688), Londra, Tate Gallery.

Qui sono addirittura quattro i ragazzini neri in livrea che circondano la dama, tutti col collare d'argento, e uno di loro cavalca un cane della contessa, che porta un prezioso collare del tutto analogo, rinnovando così il repertorio dell'animalizzazione: non a caso, Diana è la divinità protettrice delle bestie selvatiche. Inoltre, diversamente dal canone stabilito da van Dyck, dove i paggi neri deferenti non sorridono mai, nel ritratto della Mazzarino essi ammiccano o ridacchiano: ma stanno semplicemente svolgendo la loro funzione di clown, a beneficio della padrona (e due di loro occhieggiano compiaciuti il seno nudo della novella dea, reiterando lo stereotipo del nero libidinoso già sfruttato da van Dyck nei primi anni Venti).

Ma proprio in quei decenni della seconda metà del Seicento, a contraltare della

vergognosa realtà boriosamente rappresentata nell'iconografia, l'Inghilterra produceva una prima serie di scritti antischiavistici, che avrebbero fondato le premesse di una tradizione, anche teorica, di riferimento²⁹. Viene progressivamente elaborato, formalizzato e diffuso un contesto ideologico, in grado di contrapporsi alla disumanità di quella logica puramente mercantile che fondava la perversa etica del colonialismo, presupposto del capitalismo e dell'imperialismo. Assistiamo così a una contromossa del pensiero umanitario, da cui potevano nascere i presupposti di un contropotere dei sentimenti e delle idee.

Tali presupposti, comunque, restarono a lungo alla ricerca di una coerenza interna. È vero che, tra il tardo Cinquecento e il Seicento, non poche personalità religiose o culturali si opposero al considerare le differenze razziali (benché il termine "razza" avesse all'epoca un senso più vago di quello moderno) come indici di inferiorità umana o morale: vescovi e gesuiti spagnoli, e linguisti, pensatori e sacerdoti inglesi³⁰. E tuttavia ciò non si dimostrava sufficiente a costruire una solida mentalità antischiavista, perché molti discorsi antirazzisti incorrevano – per *bias* cognitivi, tradizioni dogmatiche, convinzioni personali, limiti argomentativi – in flagranti contraddizioni. Ad esempio, il teologo e predicatore puritano Richard Baxter, a sostegno della cristianizzazione degli schiavi, cominciò a diffondere idee umanitarie e un'etica della benevolenza, che influenzarono la chiesa anglicana e iniziarono a essere recepite anche dalle leggi coloniali; ma considerava ancora la schiavitù come una conseguenza legittima di guerre, crimini o povertà³¹. Era un precedente pericoloso: limiti e contraddizioni di questo genere si sarebbero infiltrati perfino nel pensiero laico, razionalista e universalista degli Illuministi, come vedremo.

Tuttavia, già durante la seconda metà del Seicento si assisteva alla nascita di posizioni più articolate e coerenti. Ad esempio, nel campo dell'attivismo religioso, un altro predicatore, il missionario anglicano Morgan Godwyn, sosteneva che gli schiavi andavano battezzati e di conseguenza liberati: negando il diritto degli schiavi all'evangelizzazione, il sistema delle piantagioni si dimostrava anticristiano³². Un analogo atteggiamento discorsivo, proiettato a far emergere le contraddizioni logiche, etiche, religiose e culturali del sistema schiavistico, fu portato avanti anche da due autori laici, in *media* diversi: il mercante e studioso di scienze naturali Thomas Tryon, in un trattato, e la scrittrice Aphra Behn, in un romanzo. Entrambi osservavano e criticavano la gestione dell'istituzione schiavista nei possedimenti caraibici.

Nelle Barbados, dove si era recato negli anni Sessanta del Seicento per il commercio dello zucchero, Tryon era rimasto sconvolto nell'osservare le condizioni in cui vivevano i neri nelle piantagioni. Una ventina d'anni dopo avrebbe sviluppato le sue considerazioni

²⁹ Tralasciamo qui, per ragioni di spazio, di parlare dell'antischiavismo e dell'abolizionismo dei Quaccheri, alcuni dei quali iniziarono a mettere in discussione la schiavitù fin dal 1657, e nel 1688 produssero un primo documento che condannava la schiavitù come immorale (anche se a una condanna ufficiale da parte di un'assemblea quacchera, col divieto ai membri di possedere schiavi, arrivò solo settant'anni dopo, nel 1758). In proposito si possono consultare: J.R. SODERLUND, *Quakers and Slavery: A Divided Spirit*, Princeton, Princeton University Press, 1985; B. CAREY, G. PLANK (a cura di), *Quakers and Abolition: Essays on the Antislavery Thought of Quakers 1658-1890*, Urbana-Chicago-Springfield, University of Illinois Press, 2014; J.R. KERSHNER, *"To Renew the Covenant": Religious Themes in Eighteenth-Century Quaker Abolitionism*, Leiden-Boston, Brill, 2018.

³⁰ D. HUGHES, *Race, Gender, and Scholarly Practice: Aphra Behn's Oroonoko*, in «Essays in Criticism», 52, 1, gennaio 2022, pp. 6-7.

³¹ D.B. DAVIS, *The Problem of Slavery in Western Culture*, Oxford-New York-Toronto, Oxford University Press, 1966, p. 338.

³² PH. ROSENBERG, *Thomas Tryon and the Seventeenth-Century Dimensions of Antislavery*, in «The William and Mary Quarterly», 3ª serie, 61, 4, ottobre 2004, p. 622.

al riguardo nella seconda e terza parte di un trattato rivolto ai proprietari terrieri delle colonie, intitolato *Friendly Advice to the Gentlemen-Planters of the East and West Indies*, pubblicato nel 1684 a Londra e firmato con lo pseudonimo di Philotheos Physiologus. La prima parte è semplicemente uno studio di frutti ed erbe caraibiche (Tryon fu anche un precursore della filosofia vegetariana), ma nel seguito del trattato rivolto ai coloni americani l'autore volle assumere il punto di vista dell'africano deportato e dar voce alle sue rivendicazioni, in forma di *pamphlet*.

Tryon è stato molto più studiato nella storia del vegetarianesimo che in quella dello schiavismo. Alla sua visione del mondo, e del posto che l'uomo vi occupa, vengono generalmente imputati alcuni limiti derivanti dalla sua propensione al misticismo, al settarismo, alla teleologia³³. E tuttavia, grazie alla sua formazione, Tryon è forse il primo autore inglese a riuscire a immedesimarsi simbolicamente nello schiavo. Egli ne forgia una rappresentazione ben lontana dall'edulcorazione domestica-europea della proprietà di un bene lussuoso esibita nell'iconografia dei pittori olandesi in Inghilterra. La nuova chiave rappresentativa, pur riguardando strettamente le responsabilità europee, è invece tutta coloniale-americana. E nella forma che Tryon conferisce alla perorazione è lo schiavo nero a mettersi in posizione: non nella collocazione muta e periferica in cui veniva ritratto nell'addomesticazione inglese, ma parlando dall'interno della piantagione caraibica in cui è relegato.

Come autore, Tryon sceglie di dare la parola a uno schiavo simulandone i sentimenti e i discorsi: nella seconda parte del trattato il personaggio si esprime in prima persona, per poi dialogare col suo padrone nella terza. Nel lungo monologo³⁴, una settantina di pagine, fin dall'inizio sembra risuonare l'approccio già proposto da Godwin rispetto alla «suprema disumanità tra quanti si dicono cristiani»³⁵, i colonizzatori dei Caraibi; e proprio al dio dei cristiani l'Io parlante rivolge il suo lamento, interpolandovi accorate domande retoriche idealmente rivolte a schiavisti e proprietari di schiavi, e al tempo stesso invocando su di loro la collera divina. Sottotraccia si dipana anche un filo narrativo: il personaggio racconta l'esperienza della schiavitù in prima persona, parlando a nome di tutti gli africani deportati. Prima venduti come bestie a un mercante, stipati in una nave, tenuti quasi digiuni, incatenati e ammassati fino a soffocare. Poi, una volta inseriti in una piantagione americana, insultati come cani dannati, mostruosi diavoli neri, figli di prostitute africane, non ritenuti degni nemmeno della pietà che si usa verso i propri animali. Essi sono quotidianamente sottoposti a una quantità di lavoro incessante in un clima torrido, nutriti di ritagli di carne marcia e pesce avariato, bastonati, frustati con cinghie e speroni di ferro, appesi per le mani o per i piedi anche solo per aver rotto accidentalmente un bicchiere; e a volte, se avevano tentato la fuga, bruciati vivi. Sono inoltre costretti ad accettare che le loro mogli e figlie vengono trattate dai padroni come concubine, e che i figli di questi rapporti illegittimi – pur generati in parte dal sangue dei bianchi – siano essi stessi schiavi.

Nella formulazione delle sue accuse, il discorso sui proprietari di schiavi e sui loro alibi morali presenta argomentazioni chiare e nette. Essi spacciano il proprio potere per un diritto, ritenendosi umanamente, religiosamente, fisiologicamente, mentalmente e

³³ PH. ROSENBERG, *op. cit.*, pp. 613-614.

³⁴ TH. TRYON, *The complaints of the negro-slaves against the hard usages and barbarous cruelties inflicted upon them (THE Negro's Complaint OF THEIR Hard Servitude, AND THE CRUELITIES Practised upon them By divers of their Masters professing Christianity in the West-Indian Plantations)*, in ID., *Friendly advice to the gentlemen-planters of the East and West Indies*, London, Andrew Sowle, 1684.

³⁵ Ivi, p. 76.

culturalmente superiori, senza tener conto del fatto che il colore è una variabile insignificante, derivando semplicemente dal clima in cui si è nati e cresciuti, come accade anche alla pigmentazione dei cosiddetti “bianchi”. Di contro, lo schiavo afferma che gli africani sono fisicamente superiori, difficilmente eguagliabili nella corsa, nei salti, nel nuoto³⁶; che alcuni di loro appartenevano in Africa a classi gentilizie, e possiedono ascendenze aristocratiche che solo i migliori fra i bianchi possono vantare; che anch’essi sarebbero in grado di padroneggiare la dialettica, le arti e le scienze come i bianchi, se solo forniti di un’educazione adeguata; e che sul piano della fede e del sentimento religioso sono certamente più devoti e pii dei propri padroni. Una delle principali accuse rivolte ai bianchi è infatti quella dell’ipocrisia religiosa, privando gli africani della pietà e della compassione predicate dal cristianesimo. I padroni rifiutano loro il battesimo, preferendo che essi, a rischio delle loro anime, restino pagani – come già denunciava Godwin –, per sentirsi legittimati a negargli ogni minimo rispetto e pietà. Il loro vero dio è l’Idolo della crapula, in onore del quale non fanno altro che rimpinzarsi, ubriacarsi, dedicarsi all’indolenza e agli eccessi, mentre lasciano che gli schiavi – pur essendo proprio il loro lavoro a consentirgli di coltivare i peggiori vizi - soffrano e periscano di fatica e di stenti. E oltre che crudeli sono stupidi: nemmeno il pensiero del danno economico a cui vanno incontro, quando perdono uno dei loro schiavi, li esenta dal sottoporli alla violenza e alla prostrazione.

Sotto quest’afflato lucido e sofferto, di appassionata ma serrata argomentazione, il monologo fornisce anche una quantità di informazioni sul regime a cui erano sottoposti gli schiavi nelle Indie Occidentali. Erano costretti nel giorno del Signore, esausti, a coltivare privatamente un proprio pezzetto di terra per non morire di fame, riducendosi a volte a catturare e mangiare cani, gatti e topi, e spesso portati dalla disperazione a suicidarsi, impiccandosi, annegandosi, tagliandosi la gola. Tutto vero: le condizioni di lavoro, nelle colonie dei Caraibi, erano effettivamente atroci, com’era ben noto agli inglesi anche in patria³⁷. Ma lo schiavo a cui Tryon dà voce sottolinea anche la mortalità dovuta agli stenti, molto alta, e il fatto che, quando uno schiavo periva per aver subito maltrattamenti e violenze, la punizione legale per il padrone si limitava a una multa, a volte neppure in denaro, ma calcolata in una certa quantità dello zucchero coltivato nelle piantagioni.

Verso il finale del monologo l’Io parlante loda però quei pochi proprietari di schiavi giusti e compassionevoli, che li nutrono adeguatamente, gli si rivolgono con gentilezza e non li insultano, non li sottopongono a sforzi impossibili, gli concedono il riposo di cui hanno bisogno per tirare avanti; nel novero include anche coloro che, pur trattando le schiave da concubine, non le offendono, sono gentili con loro, e se restano incinte le alloggiano adeguatamente, portando riguardo per la prole che ne verrà. Qui, all’interno della straordinaria rappresentazione della sensibilità dello schiavo e della sua capacità discorsiva, si apre dunque una crepa, che s’allargherà nella terza parte del trattato (A

³⁶ Il riferimento va inteso agli “schiavi ribelli”, che costituivano una vera e propria categoria giuridica secondo i *Black Codes* approvati nei Caraibi nel corso degli anni Sessanta del secolo, e le punizioni durissime che essi prevedevano: cfr. R.S. DUNN, *Sugar and Slaves: The Rise of the Planter Class in the English West Indies, 1624-1713*, Chapel Hill, The University of Carolina Press, 1972, pp. 244-246.

³⁷ Queste condizioni trapelarono perché oggetto di una petizione rivolta nel 1656 al loro governo da due ribelli inglesi deportati alle Barbados come schiavi (i criminali potevano subire questa sorte, analoga a quella degli schiavi africani), Marcellus Rivers e Oxenbridge Foyle (in EID., *England’s Slavery; or, Barbados Merchandise*, London, 1659, p. 5). Nella petizione si denunciavano anche i sistematici eccessi di violenza (J. SHEPPARD, *The “Redlegs” of Barbados: Their Origins and History*, New York, KTO Press, 1977, p. 19).

Discourse in Way of Dialogue, Between an Ethiopian or Negro-Slave and a Christian that was his master in America). Questa sezione, ancor più lunga della seconda, ne ripete ed espande gli argomenti in forma dialogica, attribuendo allo schiavo nero - ora dotato di un nome, Sambo - una capacità dialettica non inferiore a quella dei bianchi. Ma la sua perorazione si fa più conciliatoria, e anche l'interlocutore esprime le sue ragioni, sostanzialmente basate sulla superiorità dei padroni in quanto cristiani e sull'inferiorità degli africani in quanto pagani. Verso la fine dell'articolato scambio dialettico, Sambo ammetterà che alcuni schiavi - sia pure a causa dell'oppressione che hanno subito - si sono dimostrati intrattabili, vendicativi e crudeli; ma assicura che i "buoni padroni" sono protetti e difesi dagli schiavi più fedeli, pronti a denunciare i complotti orditi dai peggiori fra loro. Così tutto si conclude con una specie di patto fra il "bravo schiavo" e il "buon padrone". Il primo propone una mediazione, ricordando i benefici apportati dal rispetto per gli schiavi, evitando la punizione divina e ottenendo produttività e vantaggi economici; il secondo, che all'inizio aveva dato a Sambo dell'impudente, apprezza infine il suo discorso perché fondato sulla ragionevolezza e su esempi concreti. Nell'*happy ending* il padrone si dice convinto dal discorso di Sambo, e lo schiavo ringrazia per avergli dato facoltà di parlare³⁸.

La sconcertante ingenuità dell'intero apparato dialogico si basava sul presupposto che virtualmente lo schiavo potesse accettare di buon grado la propria condizione, rispettando gli interessi di chi gliel'aveva imposta. Quanto sia debole una simile conclusione è flagrante. Tuttavia l'opera, nel suo complesso, costituisce un riconoscimento pieno delle qualità umane e intellettuali degli africani, non inferiori in nulla a quelle occidentali; ed esprime la più estesa denuncia delle crudeltà metodicamente inflitte agli schiavi nelle colonie caraibiche, come strumenti politici di dominio. In uno dei passaggi più brillanti del dialogo, Sambo si appella alla paura degli europei nei confronti degli ottomani, che rapivano i cristiani per deportarli nei loro domini nordafricani³⁹: le loro sofferenze erano ben note «tramite una quantità di *pamphlets*, petizioni e tentativi di raccolta di fondi rivolti a riscattare queste vittime della sventura» sottoposte «alla combinazione di abuso e soggezione implicata nella schiavitù»⁴⁰. In questo modo, veniva proposto - in aggiunta a quelli basati sulla carità cristiana e sulla dignità umana - un nuovo argomento utile a dirimere la questione, sollecitando reazioni di empatia.

Quel che emerge nel secondo Seicento è dunque un progresso conquistato soprattutto sul piano argomentativo. In quel periodo il colonialismo inglese, nel praticare e osservare lo schiavismo sia "a casa" che "sul terreno", produce al tempo stesso orrori e petizioni. In entrambi quegli spazi storici e geografici, simbolicamente teorizzati e ideologizzati nelle rappresentazioni sia visuali che letterarie, si possono osservare strutture discorsive basate su una contrapposizione. A seconda dei *media* impiegati, la contrapposizione si esprime tramite l'economia formale delle figure nella costruzione dello spazio pittorico (con le loro diverse proporzioni a costruire, assieme al diverso colore e all'unilaterale gioco di sguardi, quella "distanza nella prossimità" che abbiamo illustrato), oppure tramite una struttura dialogica, un "faccia a faccia" basato sulla parola. Tuttavia, lo schema discorsivo, e la logica che vi è sottesa, restano analoghi. Da parte degli inglesi (e in generale degli europei colonialisti e schiavisti) gli schiavi vengono "posizionati", nel senso della teoria filosofica delle relazioni che gli stessi anglosassoni definiscono oggi *Positionalism*, e che trova applicazioni ontologiche, etiche, epistemologiche,

³⁸ TH. TRYON, *op. cit.*, pp. 216-222.

³⁹ Ivi, pp. 200-201.

⁴⁰ PH. ROSENBERG, *op. cit.*, p. 625.

sociologiche, e anche post-coloniali. Ma il paradigma, in un modo o nell'altro, è sempre ribaltabile nelle intenzioni e nel senso, sia nei ritratti doppi più infami, manipolatori del modello tizianesco, sia nella giustapposizione di monologo e dialogo in Tryon.

Il posizionamento ha valore retorico, ma può essere sviluppato in vari modi. Per le immagini prodotte in patria il discorso schiavista si esprime nella prossemica, negli sguardi unilaterali, nei contatti distratti, in forme "signorili" di dispotismo e di asservimento, tra reificazione e animalizzazione. L'esposizione dell'africano nero vi è strettamente funzionalizzata alla posizione a sua volta assunta dal padrone in relazione alla presenza dello schiavo: presenza che "parla" di un'inferiorità estetizzata, ma palesemente funzionale alla fortuna economica e sociale della classe dirigente. Invece in un'opera di proiezione letteraria come quella di Tryon - il quale, nonostante i suoi limiti, si esprimeva da sincero idealista e utopista - il passaggio dal monologo al dialogo fa prendere posizione allo schiavo su un altro terreno, quello della sua deportazione coloniale, rappresentandolo come soggetto consapevole, autonomo autore di una sua propria discorsività e di una piena capacità dialettica, benché viziata da una sostanziale accettazione della propria condizione. Il trattato di Tryon può essere perciò considerato come il primo segnale chiaramente percepibile di un lento movimento tellurico, l'epitome di una serie di crepe che cominciavano ad aprirsi nella questione del "diritto" allo schiavismo, finalmente problematizzato dalla coscienza britannica. Tryon costruisce un passo moralmente e discorsivamente importante nella tormentata elaborazione di un pensiero antischiavista, la cui prospettiva finale non poteva che essere abolizionista.

Ovviamente, nella sua portata coloniale e transatlantica, il percorso dialettico britannico fu molto accidentato, dati gli enormi interessi implicati, e con la quasi unanime opposizione da parte degli inglesi che erano proprietari terrieri e di schiavi nelle Americhe. Tuttavia, anche nel suo lento e contraddittorio sviluppo, portò presto dei frutti. In Inghilterra, dalla fine del Seicento, perfino le coscienze di alcuni operatori della tratta schiavistica cominciarono a sentirsi turbate. All'interno della Royal African Company qualcuno si mobilitò per combattere, o almeno limitare, gli atteggiamenti più disumani: nel 1694 il capitano Thomas Phillips denunciò i colleghi i quali, agli schiavi che rifiutavano il cibo o tentavano di gettarsi in acqua, amputavano braccia e gambe a scopo dimostrativo⁴¹. Egli considerava inoltre incomprensibile il disprezzo della pelle nera, tale per via del clima, e dunque della volontà divina, riformulando così l'antica teoria climatica che, trasmettendosi da Plinio il Vecchio e Macrobio alla scienza medievale, si era prestata ad argomentare l'inferiorità civile e intellettuale degli africani; e concludeva che nessun colore poteva intrinsecamente possedere un valore superiore a un altro.

Purtroppo, l'affermazione di questa nuova sensibilità morale, critica e dialettica fu rallentata e gravata da pesanti contraddizioni e ambiguità. Alcune tra le menti più illuminate investirono politicamente ed economicamente nella tratta. John Locke, difensore dei diritti umani inalienabili e anticipatore dell'Illuminismo, oltre a collaborare alla stesura delle *Fundamental Constitutions of Carolina* (1669), che riconoscevano il diritto dei proprietari di tenere schiavi⁴², fu egli stesso azionista della Royal African

⁴¹ W.D. JORDAN, *White over Black: American Attitudes Toward the Negro 1550-1812*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1968, p. 11.

⁴² Della costituzione della Carolina si vedano in particolare l'art. 110, che recita: «Every freeman of Carolina shall have absolute power and authority over his negro slaves, of what opinion or religion soever» («Ogni uomo libero della Carolina avrà potere assoluto e autorità sui suoi schiavi neri, di qualunque opinione o religione siano»), e l'art. 107: «No negro, mulatto, or Indian shall be capable of being a freeholder, or of having any vote in the election of any public officer» («Nessun negro, mulatto o indiano potrà essere proprietario terriero né avere diritto di voto nell'elezione di alcun pubblico ufficiale»). Sulle diverse

Company, e divenne segretario del Board of Trade and Plantations del governo britannico: dimostrando così nella vita pubblica e privata di considerare giustificabile l'istituto schiavistico, e guadagnandoci sopra. Il caso paradossale di Locke esprime meglio di qualsiasi altro pensatore, giurista o teologo dell'epoca quel dualismo tipicamente anglosassone tra la difesa del diritto naturale e la giustificazione della schiavitù, costituendo un esempio paradigmatico di ambivalenza e manipolabilità⁴³.

E tuttavia, ciascuno a suo modo e scontando le proprie contraddizioni, sul finire del Seicento sia Tryon che Locke costituiscono un contraltare all'esaltazione dello schiavismo che l'Inghilterra diligentemente costruì sul piano iconografico durante tutto il secolo. Essi ben rappresentano le crepe, le contraddizioni, le fragilità e le incoerenze che si aprivano su due fronti opposti: nella spietata organizzazione della tratta degli schiavi, da un lato; nella discutibile coerenza dei pensatori che anticipavano la difesa illuminista dei diritti umani, dall'altro.

Oroonoko: scritture, contraddizioni, riscritture tra Sei e Settecento

L'insieme delle questioni inerenti ai diritti umani ci sottopone una problematica congerie di sfasature, ambiguità e incoerenze che, oltre ad ammassarsi nelle fonti storiche e filosofiche, s'aggravano nel parallelo mondo delle rappresentazioni. E non solo nelle immagini, ma anche nelle narrazioni letterarie, e nelle arti sceniche. La farragine persiste lungo un arco temporale che dal Seicento si prolunga fino ai primi decenni dell'Ottocento, quando il dibattito sullo schiavismo era ormai in una fase molto avanzata. Letteratura e teatro espongono un campionario assortito o problematicamente giustapposto (ma proprio in ciò rivelatorio) di principi ed eccezioni, accuse e contraccuse, mosse e contromosse del pensiero e dei discorsi. Un guazzabuglio che genera la sua forma caotica pescando tra campi argomentativi paralleli ma eterogenei: i riflessi del dibattito intellettuale, la restituzione di percezioni provenienti dalla vita quotidiana europea e coloniale, le esperienze e le opinioni personali degli autori coinvolti nel dibattito.

Nel tardo Seicento inglese questi tre campi convergeranno in una scrittrice che da giovane aveva vissuto per qualche tempo nel Suriname, all'epoca ancora una colonia britannica (prima di passare agli olandesi). Aphra Behn fu poetessa, romanziera, drammaturga, traduttrice, oltre a distinguersi come la prima letterata inglese in grado di vivere del suo lavoro, e a sfidare la censura in opere spesso accusate di oscenità e incitazione al libertinaggio. Lavorò perfino come spia e agente segreta per Carlo II: il sovrano inglese sotto il cui regno era stata fondata la Royal African Company, e che fece ritrarre la sua amante come la dea Diana, circondata da quattro schiavetti neri col collo stretto in un collare d'argento. Ma in barba a questo legame la scrittrice nel 1688 pubblicò un romanzo sulla tragica vicenda di uno schiavo africano di nobili origini: *Oroonoko: Or, the Royal Slave*, sottotitolato *A true history*.

Cinque anni prima Behn aveva scritto una poesia in lode di un trattato di Tryon, *The Way to Health, Long Life, and Happiness* (1683), dedicato al modo di conciliare frugalità, salute e benessere. Se non conosceva Tryon personalmente, certamente ne conosceva le opere. Le corrispondenze tra i due autori nella rappresentazione dei neri sono state

posizioni assunte dagli studiosi circa il coinvolgimento del filosofo, e le questioni connesse, cfr. W. UZGALIS, *John Locke*, in part. il par. 4.3, *Of War and Slavery*, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, consultabile anche online (<<https://plato.stanford.edu/entries/locke/#HistBackLockLife>>).

⁴³ D.B. DAVIS, *op. cit.*, p. 413.

sottolineate nel 1962 da Ruthe J. Sheffey, che ne individuò parecchie. In *Oroonoko* non solo le critiche all'ipocrisia e alla falsità dei cristiani, ma anche la riluttanza degli africani a comprendere o ad accettare alcuni dogmi della Chiesa, come la Resurrezione e la Trinità, sembrano riprese da Tryon. Vi spicca anche l'idea di una contrapposizione di saperi, che nel romanzo come nel trattato vede i neri riconoscere ai bianchi una cultura più evoluta, ma anche rivendicare la conoscenza innata che gli africani possiedono sulla natura e sulle sue proprietà. In entrambe le narrazioni si dà ampio spazio alle perorazioni dei personaggi neri circa l'infondatezza delle differenze razziali, e si rivendica il fascino che un nero, nel suo dialogo coi bianchi, è in grado di esercitare su di loro⁴⁴.

Queste corrispondenze, stranamente poco considerate dai numerosi studiosi successivi del romanzo di Behn, sono assai significative sia per il nostro discorso generale, sia per individuare una certa continuità nelle rappresentazioni letterarie dello schiavismo di fine Seicento, assieme ai loro apporti allo sviluppo del dibattito. Prescindendo dal precedente di Tryon, *Oroonoko* è stato definito da Catherine Molineux «una critica all'ideologia del dominio che sosteneva la schiavitù»⁴⁵, da Laura Brown «un testo precoce e cruciale di quella tradizione sentimentale dell'antischiavismo che si sarebbe progressivamente accresciuta durante il XVIII secolo»⁴⁶, da Debbie Clare Olson «uno dei primi tentativi di ritrarre le vite di personaggi africani da un punto di vista africano»⁴⁷, e da Angeline Goreau «forse la prima importante affermazione abolizionista nella storia della letteratura inglese»⁴⁸. Ma la bibliografia critica su *Oroonoko* è vastissima, le interpretazioni molto varie, i giudizi spesso contrapposti e controversi⁴⁹. Proviamo dunque a rileggere il romanzo seguendo le piste parallele delle sue coraggiose affermazioni e delle sue emblematiche ambiguità.

In apertura del romanzo l'autrice annuncia che si tratta di una storia vera, i cui fatti principali le sarebbero stati raccontati dal protagonista in numerose conversazioni, mentre di altri dettagli si dichiara testimone diretta. Affermazione da non prendere alla lettera, visto che difficilmente Behn avrebbe potuto assistere al tragico epilogo della vicenda; né ovviamente esso può esserle stato raccontato dal protagonista, che soccombe. Ma ciò non inficia la sua competenza sulla situazione schiavistica nel Suriname, che la scrittrice - a quanto racconta - acquisì sul posto. Il romanzo denuncia le crudeltà della tratta degli schiavi, la brutalità coloniale, l'ipocrisia degli europei che si professano civili e cristiani, ed esalta lo stoico eroismo del protagonista, giovane principe dell'Africa occidentale, valoroso e colto: egli è il prototipo del personaggio del "nobile schiavo" che nel corso del Settecento diventerà familiare al pubblico, anche in chiave abolizionista, sia nella

⁴⁴ R.T. SHEFFEY, *Some Evidence for a New Source of Aphra Behn's "Oroonoko"*, in «Studies in Philology», 59, 1, gennaio 1962, pp. 55-58.

⁴⁵ C. MOLINEUX, *Faces of Perfect Ebony: Encountering Atlantic Slavery in Imperial Britain*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2012, p. 77.

⁴⁶ L. BROWN, *The Romance of Empire: Oroonoko and the Trade in Slaves*, in *The New Eighteenth Century*, a cura di EAD., F. NUSSBAUM, New York, Methuen, 1987, p. 42.

⁴⁷ D.C. OLSON, in R.M. JUANG, N. MORRISSETTE (a cura di), *Africa and the Americas: Culture, Politics, and History - A Multidisciplinary Encyclopedia*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2008, vol. 1, p. 852 (s.v.).

⁴⁸ A. GOREAU, *Reconstructing Aphra: A Social Biography of Aphra Behn*, New York, The Dial Press, 1980, p. 289.

⁴⁹ Altri critici hanno ritenuto che il romanzo supporti, anziché attaccare, il colonialismo e l'istituzione schiavistica, perché la narratrice appartenerrebbe a una classe sociale di proprietari di schiavi, e per il fatto di lamentare la perdita inglese del Suriname, passato ai Paesi Bassi col nome di Guyana Olandese (cfr. M. FERGUSON, *Oroonoko: Birth of a Paradigm*, «New Literary History», 23, 2, primavera 1992). Ma errori, forzature e approssimazioni nelle interpretazioni moderne di *Oroonoko* vengono individuati e autorevolmente discussi in D. HUGHES, *op. cit.*, pp. 11-22.

letteratura che nel teatro⁵⁰. Nipote, e unico discendente sopravvissuto, del re della sua terra (l'odierno Ghana), generale e condottiero dall'età di diciassette anni, il protagonista aveva ereditato la responsabilità di gestire la tratta, che si basava sulla vendita dei prigionieri di guerra come schiavi agli europei. Ma si distingueva per la sua grande umanità, e per il fatto di possedere i rudimenti di una cultura "eurocentricamente intesa", essendo stato introdotto alla filosofia morale e alle scienze matematiche e geografiche da alcuni istruiti trafficanti europei, e avendo imparato a parlare francese, inglese e spagnolo⁵¹. Perfino nella descrizione del suo aspetto gli si concede qualcosa di europeo: pur nero come l'ebano e l'inchiostro, egli aveva un naso "romano", dritto e prominente, non schiacciato⁵².

Le convinzioni personali e l'empatia sociale del protagonista lo aprono a una dimensione interculturale, e il suo sentimento di regale dignità non resta circoscritto al retaggio africano. Oroonoko ammirava gli antichi romani, di cui aveva sentito parlare, e compiangeva la morte del re inglese Carlo I, decapitato durante la Seconda guerra civile. Da una parte della critica moderna ciò è stato interpretato come l'accettazione di una subalternità culturale, apprezzata dalla mentalità colonialista per la riproduzione dei suoi stessi valori; qualcuno ha addirittura scritto che il personaggio «sotto ogni aspetto si comportava come se la sua educazione fosse avvenuta in qualche corte europea»⁵³. Contraddittoriamente, però, il romanzo è stato imputato anche di eccessivo esotismo⁵⁴. Oppure è stato accusato di esaltare il "nobile schiavo" solo in quanto aristocratico⁵⁵, fino a sostenere che le intenzioni dell'autrice derivassero da un'esaltazione della politica reale degli Stuart⁵⁶. In realtà Oroonoko vive a cavallo di due culture, non per acculturazione forzata (come tanti africani e afrodiscendenti vittime dello schiavismo), ma per vivacità intellettuale, apertura mentale, interessi personali. Il romanzo costituisce un'implicita critica al pregiudizio etnocentrico che intelletto e finezza siano esclusive prerogative degli europei: le capacità dialettiche e la saggezza del protagonista testimoniano il contrario.

Nella ripresa di una capacità discorsiva già dimostrata dal personaggio di Sambo si palesa un altro richiamo a Tryon, che riconosceva tale dote a tutti ai popoli extraeuropei vittime del colonialismo⁵⁷. Pochissimi anni dopo i dialoghi dell'utopista inglese, Behn forniva il suo protagonista «di tutta la cultura, lo spirito e la grazia a cui lo schiavo di Tryon aveva aspirato»⁵⁸. Ma anche qui le contraddizioni non mancano. Nella prima parte della vicenda il principe africano viene catturato con l'inganno da mercanti europei

⁵⁰ A.G. BARTHELEMY, *Black Face, Maligned Race. The Representation of Blacks in English Drama from Shakespeare to Southerne*, Baton Rouge-London, Louisiana State University Press, 1987, p. 174.

⁵¹ Per i richiami al testo ci serviamo della traduzione italiana con testo originale a fronte: A. BEHN, *Oroonoko nobile schiavo*, Roma, Rogas, 2020, pp. 26-33, 138-141. Sulle divergenti interpretazioni dell'educazione (in parte) europea del protagonista cfr. ad es. L. BROWN, *op. cit.*, p. 48; *contra*: D. HUGHES, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁵² Ivi, pp. 36-37.

⁵³ C. GALLAGHER, *Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace, 1670-1920*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1994, pp. 56 ss.

⁵⁴ Cfr. ad es. A. HISCOCK, "Tis there eternal spring": *Mapping the Exotic in Aphra Behn's Oroonoko*, in «Journal of the Short Stories in English», 29, autunno 1997.

⁵⁵ Tra gli altri, da D. JAHNER, *The Paradoxes of Slavery in Thomas Southerne's Oroonoko*, in «Comparative Drama», 42, 1, primavera 2008, p. 65.

⁵⁶ Per questa tesi, si veda la bibliografia indicata ivi, p. 71 n. 50.

⁵⁷ Tryon aveva esposto – sempre in forma dialogica – questo suo riconoscimento anche in *A Dialogue Between an East-Indian Brackmanny or Heathen Philosopher and a French Gentleman Concerning the Present State of Affairs of Europe*, London, Andrew Sole, 1683. Cfr. R.T. SHEFFEY, *op. cit.*, pp. 54-57.

⁵⁸ Ivi, p. 57.

assieme ai suoi compagni, amici, servi e cortigiani⁵⁹, e ridotto in schiavitù nelle piantagioni inglesi del Suriname, dove però gioisce nel ritrovare sua moglie Imoinda. La descrizione del suo carattere, delle sue convinzioni e del suo comportamento lascia perplessi per lo sguardo olimpico e distaccato sulla condizione sua e dei suoi compagni, e per il coinvolgimento (sia pur dovuto alla tradizione familiare) con il sistema schiavistico africano: il protagonista giustifica la motivazione economica della schiavitù perfino quando egli stesso vi viene ridotto. D'altronde alcuni dei coloni lo rispettano, per la sua origine aristocratica; lo chiamano addirittura Cesare, lo trattano come un amico; ed egli li difenderà eroicamente dagli attacchi dei nativi americani.

In questa prima parte del romanzo Oroonoko riveste, nella piantagione americana, quel tipo di «*status* ornamentale [...] che riecheggia la schiavitù metropolitana»⁶⁰: quello dei paggi sottoposti in Europa a un padrone benevolo, ben vestiti e beneducati, a maggior gloria della civiltà e della ricchezza britannica. Tuttavia, ciò costituisce solo un antefatto al tragico sviluppo della vicenda. Nel corso della narrazione il protagonista acquisterà progressivamente una piena autocoscienza delle atrocità della condizione schiavistica, ed è su questa sua evoluzione che si sviluppa il *plot*. Indignato per la condizione servile a cui lui, i suoi compagni, e soprattutto Imoinda sono costretti, egli organizza una rivolta. Ma il tentativo fallisce. Seguendo un tragico codice d'onore, per non lasciare Imoinda e il suo nascituro alla mercé della violenza sessuale e della vendetta dei padroni, Oroonoko uccide la moglie incinta (insidiata dal governatore) col consenso di lei e con le proprie mani. Anche lui finirà ucciso, dopo aver subito atroci torture e mutilazioni: vi riconosciamo la stessa sorte inflitta dalla Royal African Company agli schiavi più turbolenti, come testimoniava la citata denuncia del capitano Thomas Phillips. Ma anche nel suo supplizio l'eroe manterrà fino all'ultimo lo sprezzo del dolore fisico e la dignità regale, che gli perviene in quanto principe, sì, ma africano: non da ammiratore degli inglesi o degli antichi romani. Addirittura, mentre lo fanno a pezzi, egli si mostra stoicamente indifferente, fumando la pipa.

A parte il significato emblematico dei più drammatici dettagli narrativi, è intrigante la discorsività attribuita al protagonista, complessa e articolata. Discutendo col governatore inglese, Oroonoko gli aveva severamente replicato «che i bianchi non conoscevano la giustizia e che i loro Dei istruivano a falsi principi», aggiungendo che «per nessun uomo civile sarebbe stato possibile vivere in mezzo alla barbarie occidentale»⁶¹: ribaltando così le pretese di superiorità etica e civile e gli alibi di natura religiosa su cui si fondava la falsa morale dello schiavismo. Nello stesso tempo però egli stesso si convince che i suoi compagni, in gran parte dileguatisi al momento della rivolta, siano «gente sottomessa per natura, [...] sciocchi infelici a cui piaceva essere trattati come oggetti o strumenti dai Cristiani», e dunque «degni schiavi di padroni vili e codardi»⁶². Il traumatico giudizio sarà confermato dal tragico epilogo: mentre viene fustigato a sangue dagli inglesi, all'inizio della sua tortura, «tutti gli schiavi, gli stessi che poche ore prima lo avevano venerato al pari di una divinità, stringevano una frusta in mano, pronti a usarla contro di lui»⁶³.

La narrazione stabilisce così una doppia posizione critica, sia verso gli schiavisti europei che verso gli schiavi africani. Spicca la denuncia della complicità africana nella tratta

⁵⁹ A. BEHN, *op. cit.*, pp. 142-143.

⁶⁰ C. MOLINEUX, *loc. cit.*

⁶¹ Ivi, pp. 292-293.

⁶² Ivi, pp. 294-295.

⁶³ Ivi, pp. 298-299.

schiavistica, un argomento che ancora oggi turba le coscienze degli africanisti e degli studiosi della diaspora africana⁶⁴. Moralmente nessuno si salva: in ciò risplende la vera dimensione tragica del romanzo. Ma questa dimensione non offre soluzioni, nella convinzione che gli africani, vili o eroici che siano, siano destinati a soccombere. E soprattutto saltano tutte le più schematiche opposizioni binarie tra “buoni e cattivi”, tra quel che è giusto e quel che è sbagliato, tra le false polarità di ogni opportunistica teorizzazione della “differenza”, contribuendo ad aprire quelle crepe nei meccanismi retorici dello schiavismo, e anche dell’antischiavismo, che stiamo osservando nell’etica, sia pensata che agita, del secondo Seicento⁶⁵.

Nel 1695 il romanzo trovò un riadattamento teatrale a opera di Thomas Southerne, in una *pièce* di duraturo successo, che riprendeva il titolo di *Oroonoko: or the Royal Slave* e vi aggiungeva il sottotitolo di *The Prince of Angola*, spostando l’origine del protagonista dall’Africa occidentale a quella meridionale: Luanda era diventata uno dei principali punti d’imbarco degli schiavi destinati alle colonie britanniche nelle Americhe. Il dramma fu replicato oltre trecento volte nel corso del Settecento e andò in scena più occasionalmente fin quasi alla metà del secolo successivo. Nel 1788 la poetessa e drammaturga Hannah Moore, vicina alla British Society for Abolition, pubblicò un poemetto, *Slavery*, in cui lodava Southerne per il ruolo ispirativo, e per aver concentrato nel personaggio di Oroonoko la tragedia di milioni di vittime dello schiavismo (vv. 32-58)⁶⁶. In una produzione del 1825 il ruolo del protagonista fu addirittura affidato a un attore nero, Ira Aldridge, popolare interprete di *Otello* e altre tragedie shakespeariane. Tuttavia l’adattamento è stato ampiamente criticato negli studi moderni sullo schiavismo. L’approccio generale è più blando che nel romanzo di Aphra Behn: ad esempio, Wylie Sypher e Anthony Gerard Barthelemy ritengono che la contrapposizione della nobiltà d’animo del principe nero alla corruzione morale del governatore inglese venga illustrata più come una critica ai cristiani depravati che come una lode degli africani⁶⁷. Nello stesso tempo, i limiti dell’approccio di Behn risultano amplificati.

Quando, verso l’inizio del dramma (a. I, sc. 2), due donne inglesi esprimono compassione per gli schiavi, la cosa che più le scandalizza è che sia stato catturato e venduto un principe: per giunta la scena ha un tono incongruamente comico. La condizione aristocratica di Oroonoko, che fa di lui un’eccezione tra gli schiavi, diventa il

⁶⁴ La questione della schiavitù in Africa ha visto tentativi di relativizzazione fin dal Settecento. Un attivista afro-inglese ex schiavo, l’abolizionista Olaudah Equiano (di cui parliamo più avanti), sosteneva che la condizione degli schiavi in Africa era molto diversa da quella nelle colonie inglesi, e non comportava più lavoro di quanto toccasse agli altri membri della comunità (G.E. BOULUKOS, *Ouladah Equiano and the Eighteenth-Century Debate on Africa*, in «Eighteenth-Century Studies», 40, 2, inverno 2007, p. 248): una tesi poi sposata anche da parecchi critici moderni, ma smentita da più accurate ricerche storiche e sul campo. Per un inquadramento storico generale: P.E. LOVEJOY, *Transformations in Slavery: A History of Slavery in Africa*, 2ª ed., New York, Cambridge University Press, 2000. Sull’attuale rimozione africana della memoria storica dello schiavismo interno, il suo meccanismo consolatorio, e il rapporto con istituzioni tradizionali come la stregoneria, cfr. M. PAVANELLO, *Schiavitù e stregoneria in Africa tra Non-detto, Indicibile e Occulto*, in «Rivista di antropologia contemporanea», 1, 2, 2020, pp. 369-388.

⁶⁵ Tra quanti hanno riconosciuto l’influenza del romanzo sugli abolizionisti sette-ottocenteschi, cfr. in particolare D.B. DAVIS, *op. cit.*, pp. 478-479, e J. SPENCER, “*Oroonoko*”, *Aphra Behn’s Afterlife*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 223-264.

⁶⁶ S.B. IWANISZIW, *Oroonoko: Adaptations and Offshoots*, London-New York, Routledge, 2006 (rist. 2019), pp. 258, 263-264.

⁶⁷ W. SYPHER, *Guinea’s Captive Kings: British Anti-Slavery Literature of the XVIIIth Century*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1942, rist. New York, Octagon, 1969, p. 116; A.G. BARTHELEMY, *op. cit.*, p. 177. Nel romanzo la critica ai cristiani era però espressa in modo più diretto e più drammatico (D.B. DAVIS, *op. cit.*, p. 478).

fulcro dell'empatia per il protagonista, distraendo da ogni discorso antischiavistico di portata più generale e dalle questioni inerenti ai diritti umani. E soprattutto Southerne cambia il finale: sapendo che i coloni stanno per arrivare a catturarlo, Oroonoko si suicida per evitare di essere umiliato. Ciò esclude la tortura e la mutilazione del protagonista, certo irraggiungibile, ma non collocata nemmeno fuori scena, rinunciando così alla testimonianza atroce ed eroica della stoica sopportazione dello strazio, che nel romanzo costituiva il più drammatico atto d'accusa all'inumanità del sistema schiavistico. La discorsività che Behn concentrava su Oroonoko viene trasferita da Southerne su un altro personaggio, Aboan, l'attendente del protagonista, che nel romanzo ne condivideva le origini aristocratiche, ma restava poco sviluppato. Nella versione teatrale viene invece ridotto a un africano qualsiasi, sottoposto agli aspetti più brutali della vita da schiavo, ma che assume un ruolo rilevante, quasi da coprotagonista. La storica del teatro Diana Jaher loda il personaggio perché «durante l'intera *pièce* [...] dimostra più iniziativa di Oroonoko che, alla mercé della sua tragedia personale con Imoinda, è spesso passivo», accontentandosi di essersi ricongiunto a sua moglie⁶⁸. Sarà proprio Aboan a scuoterlo, convincendolo con ampiezza di argomenti dell'ingiustizia della condizione schiavile, e della necessità della rivolta, di cui un abulico Oroonoko si persuade solo pensando al figlio che sta per nascergli (e che sarebbe stato trattato come uno schiavo qualsiasi), e alla moglie che rischia di essere disonorata dal lussurioso governatore, di cui si attende l'arrivo. In pratica, nella riscrittura operata da Southerne, Aboan assume tutte le iniziative che in Behn aveva il protagonista (e finirà suicida, fuori scena, in seguito al fallimento della rivolta). Jaher vi riconosce una positiva contraddizione (o, per meglio dire, un controdiscorso) inerente al dramma⁶⁹: benché il testo sembri dare per scontato che gli schiavi siano naturalmente inferiori, il personaggio di Aboan fornisce una sorta di contrappunto interno, di controcanto, a questa tesi. Ma il controcanto si dimostra flebile, perché lo stesso Aboan è vittima di contraddizioni irrisolte: «egli è d'accordo con Oroonoko che non tutti gli schiavi meritino la libertà», e in un passaggio cruciale del dramma (a. III, sc. 4, vv. 85-87) addirittura «riecheggia attitudini favorevoli alla schiavitù»⁷⁰. Tra la passività del protagonista e le contraddizioni del suo attendente, i discorsi più importanti ne restano virtualmente inficiati.

La sostanziale compromissione del potenziale antischiavista della vicenda fu riconosciuta da Johann Heinrich Füssli, il massimo pittore romantico svizzero, che svolse la maggior parte della sua carriera in Inghilterra, e che occasionalmente produsse rappresentazioni di neri da cui furono tratte stampe e illustrazioni⁷¹. Nei suoi *Remarks on the Writing and conduct of J.J. Rousseau* del 1767 Füssli giudicava la versione teatrale di *Oroonoko*, relativamente al passaggio in cui il protagonista disperato stigmatizza i suoi compagni africani come «schiavi per natura» (il loro destino viene paragonato da Southerne a quello di «cani dei loro padroni»), come qualcosa che autorizzerebbe l'inumanità contro i principi difesi dalla religione e dalla ragione, istupidendo il pubblico e istigandolo a credere che i neri meritino la schiavitù⁷².

⁶⁸ D. JAHER, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁹ *Ivi*, p. 64.

⁷⁰ *Ivi*, p. 65.

⁷¹ A. Pop, *The Importance of Being Oroonoko: An Art Historical Morality Play*, in «The Art Bulletin», 103, 4, dicembre 2021, figg. 1, 6, 12, 14, e *passim*.

⁷² Interpretando l'opera pittorica e il pensiero di Füssli, Andrei Pop (che riporta il passaggio tratto dai *Remarks*) considera l'artista svizzero come il testimone attivo di una nuova ambiguità settecentesca, riportando - oltre a diverse letture della sua opera grafica ricollegabile allo schiavismo - la sua convinzione che le forme africane potessero saldarsi alla bellezza ideale (*ivi*, pp. 64, 66 e *passim*).

Eppure, da altri, nel corso del Settecento, *Oroonoko* fu considerato come un dramma virtualmente abolizionista⁷³, e capace di suscitare sentimenti positivi verso la causa antischiavista. Un aneddoto circolante a metà del secolo riferisce di un giovane aristocratico africano ridotto in schiavitù ma poi liberato grazie alle proteste del padre, uno dei leader dell'etnia Fante, e portato assieme a un suo compagno in Inghilterra, dove venne affidato al conte di Halifax, presidente del Board of Trade and Plantations. Il conte - che l'aveva vestito all'europea, introdotto in società e presentato perfino al re - lo portò a teatro a un allestimento di *Oroonoko*. Il giovane africano, sconvolto, non poté sopportarne la visione oltre la fine del quarto atto, mentre il suo compagno, rimasto al suo posto, pianse tutto il tempo. Una popolare rivista dell'epoca, il *Gentleman's Magazine*, riferiva che il pubblico era stato commosso dalla loro reazione più ancora che dalla *pièce* in sé e per sé⁷⁴. Il meno che si possa dire è che l'*Oroonoko* di Southerne era stato concepito come una macchina semiotica in cui tutti gli spettatori, qualunque fosse la loro opinione sulla schiavitù, potessero riconoscersi.

Il successo proseguì dunque trionfalmente, anche grazie a svariati adattamenti della *pièce* operati da altri drammaturghi e registi poco dopo la metà del Settecento⁷⁵, e spesso più centrati in senso antischiavista. Man mano che i discorsi abolizionisti prendevano piede, l'opera si modificava nel tempo. La versione di Francis Gentleman eliminava la scena che in Southerne (a. III, sc. 2) vedeva il protagonista giustificare la schiavitù gestita dai coloni perché gli schiavi erano già tali nel sistema schiavistico africano, ed erano stati regolarmente acquistati⁷⁶. La versione di John Ferriar⁷⁷ faceva altrettanto, e concedeva maggiore spazio alle sofferenze del protagonista e del suo attendente Aboan. Ma soprattutto, in un'apposita prefazione, Ferriar - membro del *Committee for Effecting the Abolition of the Slave Trade* - criticava le versioni precedenti dichiarando il suo intento di approfondire la drammatica questione della tratta⁷⁸.

Il suo lavoro poté così alimentare il dibattito antischiavistico⁷⁹, almeno a livello locale. Ma alcuni aspetti controversi del trattamento di Southerne rimasero in piedi da una versione all'altra, stravolgendo le relazioni razziali su cui si basava la narrazione nel romanzo di Aphra Behn: Imoinda, la moglie di Oroonoko, era stata infatti trasformata in una schiava bianca. Le trasposizioni teatrali intorbidivano così la vicenda, con intenzioni forse semplicemente spettacolari, e anche per questo premiate da un grande successo di pubblico. Lo dimostra l'iconografia correlata, che contribuì a costruire ambiguità e a specularvi sopra, strumentalizzando l'originale dimensione tragica del romanzo in modo imbarazzante, e tuttavia emblematico.

Nella versione di Southerne è Imoinda ad aiutare Oroonoko ad ucciderla, mettendo la propria mano sul pugnale e spingendoselo nel petto. Ma il volantino realizzato per un allestimento del 1776 (Fig. 17), riproducendo questa scena, la falsifica.

⁷³ Per i riferimenti si vedano W. SYPHER, *op. cit.*, p. 231, e D. JAHNER, *op. cit.*, p. 68 n. 13.

⁷⁴ J. SPENCER, *op. cit.*, p. 238.

⁷⁵ V.M. VAUGHAN, *Performing Blackness on English Stages, 1500-1800*, Cambridge-New York-Melbourne-Madrid-Cape Town-Singapore- São Paulo, Cambridge University Press, 2005 (rist. 2006), p. 151 e n. 5.

⁷⁶ F. GENTLEMAN, *Oroonoko: or the Royal Slave, A Tragedy. Altered from Southerne*, Glasgow, Robert and Andrew Foulis, 1970.

⁷⁷ J. FERRIAR, *The Prince of Angola. A Tragedy, Altered from the Play of Oroonoko. And Adapted to the Circumstances of the Present Times*, Manchester, J. Harrop, 1788.

⁷⁸ S.B. IWANISZIW p. 203.

⁷⁹ Ivi, p. 163.



Fig. 17. Barralett (disegno), Charles Grignon (litografia), volantino dell'adattamento teatrale di *Oroonoko* di Thomas Southerne, col protagonista interpretato da John Horatio Savigny (1776), Edimburgo, National Galleries of Scotland.

Qui si vede un nero che sferza una pugnata sul petto di una donna di fattezze europee, la quale si limita a sollevare un braccio, come se invocasse di risparmiarla, mentre lui nemmeno la guarda, come sottolinea la didascalia. L'immagine omette la partecipazione di Imoinda alla pugnata: non viene riprodotto il suo gesto, che nella tragedia accompagna e asseconda il colpo ponendo la sua mano su quella di Oroonoko. Per chi non aveva ancora assistito alla messa in scena e non ne conosceva la trama né i dettagli della morte del personaggio femminile il volantino sembrava fatto apposta per solleticare ingannevolmente l'indignazione contro lo schiavo nero del potenziale spettatore, e trascinarlo così a teatro. Salvo poi lì, una volta venduti i biglietti, contare sulla sua sorpresa e sulla sua commozione per incentivare ulteriormente la pubblicità e il successo

al botteghino⁸⁰. Qui veramente, come intuiva Füssli, le premesse create da Southerne potevano – sia pur manipolate da strumentalizzazioni sensazionalistiche – istupidire e istigare il pubblico.

L'ambivalenza su cui sia le narrazioni che l'iconografia possono lavorare (a scopi morali, oppure meramente commerciali) si dimostra dunque vastissima, ma resta sempre reversibile. Nel 1999 il drammaturgo e regista nigeriano 'Biyi Bandele ha rielaborato e messo in scena *Oroonoko* a Londra per la Royal Shakespeare Company, puntando su un cast prevalentemente nero, un'attenuazione dell'accento sulle origini aristocratiche del protagonista, un orientamento femminista nel disegno di Imoinda (che qui, fra l'altro, ritorna nera), ma anche su un approccio più vastamente politico e civile, a tutela delle culture native minacciate dalla globalizzazione, nonché inteso a stimolare il confronto interrazziale e a sottolineare la creatività implicita negli incroci di culture⁸¹. Così, trecento anni dopo la prima formulazione della vicenda, il cerchio finalmente si chiude.

Il Settecento illuminista e abolizionista: discorsi e controdiscorsi

Appena dopo la metà del Settecento, proclamando il diritto naturale alla felicità e al benessere di tutta l'umanità, l'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert avrebbe sostenuto l'impossibilità di perdere tale diritto. Il dibattito illuminista cominciò a problematizzare in modo decisivo la responsabilità schiavistica della Francia; ma al tempo stesso pose la questione delle responsabilità africane, anticipata da *Oroonoko* di Aphra Behn, e poi superficialmente ripresa da Montesquieu⁸², per essere infine definitivamente sancita nella voce "Traite des negres" dell'*Encyclopédie*, redatta da Louis de Jaucourt nel 1766. Jaucourt presentava la responsabilità africana come un fatto acquisito. Ma soprattutto egli proponeva una delle prime applicazioni integrali della filosofia del Diritto naturale alla schiavitù, e condannava i mercanti europei per un commercio non legittimabile («les hommes & leur liberté ne sont point un objet de commerce»)⁸³. Si sarebbero così gettate le basi dell'abolizionismo radicale ottocentesco⁸⁴.

Tuttavia, fin dai suoi pionieri, anche il dibattito illuminista in merito alla schiavitù non fu esente da contraddizioni. Ad esempio Montesquieu, riconosciuto come «il primo filosofo importante a sottomettere il problema [della schiavitù] agli strumenti critici

⁸⁰ Wataru Fukushi, pur senza commentare questo volantino, scrive che «la strategia della compagnia teatrale per attrarre il pubblico consisteva nel fornirgli l'opportunità di condividere un'esperienza toccante [...]. Nel teatro del XVIII secolo, tutti [gli spettatori] potevano trovare soddisfazione nella produzione di *Oroonoko* solo se la realtà della schiavitù veniva distorta e riadattata, a vantaggio del profitto di una compagnia teatrale e della felicità del pubblico». A ciò Fukushi ascrive anche la scelta di modificare il personaggio di Imoinda in una schiava bianca, per "universalizzare" le emozioni e suscitare una commossa identificazione da parte delle spettatrici inglesi (W. FUKUSHI, *Visible Passion and an Invisible Woman: Theatrical Oroonoko*, in «Studies of Human Science», 8, marzo 2012, pp. 18-19).

⁸¹ E. KOWALESKI WALLACE, *The British Slave Trade and Public Memory*, New York-Chichester, Columbia University Press, 2006, pp. 179-206.

⁸² Nel 1721 Montesquieu segnalava che sovrani e capi di villaggi africani «vendent leurs sujets aux princes d'Europe, pour les porter dans leurs colonies en Amerique»: ma spendeva questo riferimento solo per commentare lo spopolamento della costa guineana (*Lettres persanes*, CXIX).

⁸³ «Personne n'ignore qu'on les achete de leurs princes» (vol. 16, p. 532; la voce si può leggere anche online nell'*Edition Numérique Collaborative et Critique* a cura dell'Académie des sciences dell'Institut de France: <https://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v16-1600-5/>).

⁸⁴ D.B. DAVIS, *op. cit.*, p. 416.

dell'Illuminismo»⁸⁵, pur affermando che «tutti gli uomini nascono liberi e indipendenti», e che «la schiavitù è contro il Diritto naturale»⁸⁶, adottò posizioni molto ambivalenti, ora riconoscendo il valore economico degli schiavi, ora accettando antiche formulazioni, come la teoria climatica, che alimentavano le ideologie protorazziste sull'inferiorità umana degli africani. Il pensiero di Montesquieu presentava tali e tante ambivalenze da essere applicato da vari autori sette-ottocenteschi (come Gordon Turnbull, Edward Long, Thomas R.R. Cobb, Edmund Burke) alla difesa del diritto allo schiavismo, col sostenere che le nozioni europee di libertà e giustizia erano valide, ma applicabili solo in Occidente. Distorcendo i discorsi di Montesquieu si poteva arrivare ad affermare che i neri acquistati in Africa non venivano schiavizzati dagli europei perché, per ragioni inerenti alla storia e alla politica africana, erano già schiavi; e perfino che l'Africa era talmente tirannica che, a diventare schiavo in America, un africano aveva tutto da guadagnarci⁸⁷.

Anche altre posizioni illuministe si sarebbero dimostrate rischiose per il loro possibile uso filo-schiavista. Come ha mostrato lo storico americano David Brion Davis, il primo studioso ad affrontare estesamente l'argomento, nel pensiero di Rousseau il paradigma della Volontà generale poteva essere usato a giustificazione dello schiavismo⁸⁸. Altrettante incognite presentavano sia le ricerche anatomiche del naturalista Buffon, sia l'atteggiamento eurocentrico dell'amico-nemico scozzese di Rousseau, David Hume, circa lo svantaggio culturale degli africani⁸⁹. Perfino la posizione personale di Voltaire sulla schiavitù è stata considerata equivoca: il filosofo viene imputato di aver scritto una lettera a supporto della tratta, e di credere nell'inferiorità dei neri⁹⁰.

Di varie debolezze scientifiche, incoerenze teoriche, soluzioni di compromesso con lo *status quo*, approfittò l'influente Edward Long, che oltre a essere stato governatore della Giamaica (e poi arbitro dei contenziosi giuridici nelle colonie americane) si propose ambiziosamente come storico, a tutto vantaggio della causa schiavistica. Tra gli argomenti sostenuti nei tre volumi della sua *History of Jamaica* (1774), oltre ad appellarsi al diritto allo schiavismo in continuità con la servitù medievale, Long chiamava in causa la sua necessità per la sopravvivenza delle colonie americane. La tesi, purtroppo, era avvalorata anche dalla voce *Nègres* dell'*Encyclopédie* che, «rammaricandosi per lo stato delle cose, designa gli schiavi presenti in America, di cui sfortunatamente non si può fare a meno poiché i bianchi non sopportano il clima dei tropici»⁹¹. Ma Long giungeva anche ad alterare le sue fonti. Proclamava l'inferiorità umana degli africani neri strumentalizzando le tesi di Hume «sui neri ritenuti incapaci di procedere sulla strada del perfezionamento, dimenticando però di segnalare l'aperta avversione del filosofo scozzese verso lo

⁸⁵ D.B. DAVIS, *op. cit.*, p. 403.

⁸⁶ *Pensées*, in M.A. MASSON (a cura di), *Œuvres complètes de Montesquieu*, t. II, Paris, Nagel, 1950, pp. 57-59.

⁸⁷ D.B. DAVIS, *op. cit.*, pp. 395-398 e n. 12. Il fatto che spesso Montesquieu si esprimesse in stile satirico complicò ulteriormente la situazione, facendo scambiare alcune sue battute iper-razziste, coniate in amor di paradosso, per oro colato (ivi, p. 403). Ciò accadeva in particolare nel libro XV, cap. V, di *L'Esprit des lois*, componendo, in chiave di antifrasi e di ironia, un discorso intessuto di cliché razzisti (A. LAFONT, *op. cit.*, pp. 51-52).

⁸⁸ Per altre contraddizioni insite nel pensiero di Rousseau sulla libertà e sullo stato servile, cfr. ivi, p. 415.

⁸⁹ «Per Buffon, come per molti teorici del XVIII secolo, l'uomo bianco rappresentava la norma umana, il Nero la deviazione [...] come risultato di cause climatiche e chimiche» (ivi, pp. 456-457).

⁹⁰ Ivi, p. 392 n. 2, con rimando a E.D. SEEBER, *Anti-Slavery Opinion in France During the Second Half of the Eighteenth Century*, Baltimora, The John Hopkins Press, 1937, pp. 65-66.

⁹¹ A. MICHEL, *Il bianco e il negro. Indagine storica sull'ordine razzista* (ed. it. di Ead., *Un monde en nègre et blanc. Enquête historique sur l'ordre racial*, Paris, Seuil, 2020), Torino, Einaudi, 2021, p. 117. Stranamente, il libro della Michel non cita mai Edward Long e le sue argomentazioni.

schiavismo», e manipolando i dati offerti da Buffon «sulle somiglianze anatomiche tra gli scimpanzé e la specie umana – tacendo però sulle conclusioni del *philosophe* a favore del monogenismo e di una netta distinzione scientifica tra uomini e scimmie»⁹². Di fatto, la fortuna della *History of Jamaica* fornì una strenua difesa alla prosecuzione della tratta atlantica, e aprì la strada al razzismo più fanatico e violento, utilizzando una forma di manipolazione retorica “per omissione” (quella che gli anglosassoni definiscono *cherry picking*) delle tesi di filosofi e scienziati vicini all’Illuminismo.

Ovviamente nessuno nega o ignora le positive influenze illuministe, sia pur indirette, sull’affermazione delle tesi antischiaviste, sui discorsi di denuncia della diaspora forzata degli africani e del sistematico calpestamento dei loro diritti. Ma la manipolazione dei discorsi era sempre in agguato, approfittando di certe *défaillances* degli impianti teorici; né giovavano le incertezze e contraddizioni presenti nella coscienza stessa di molti pensatori. Peraltro, il nuovo razionalismo avviato dalla scienza illuminista generò anche un tragico paradosso: mentre sganciava in modo finalmente efficace l’antropologia da ogni assunto teologico, agevolava indirettamente la nascita delle teorie scientifiche (o sedicenti tali) a sostegno dell’inferiorità razziale. Per fortuna, a controbilanciare il paradosso, parallelamente alla formazione delle basi pseudo-scientifiche del razzismo correva la positiva evoluzione delle campagne abolizioniste, che dalle formulazioni illuministe dei diritti universali traevano linfa vitale. Ma anche queste, come vedremo, soffrivano di contraddizioni interne, ereditate da quelle dei discorsi antischiavisti, e dure a morire. La storia culturale fornita dagli eventi, da iniziative e posizioni personali e collettive, e dalle modalità retoriche e dialettiche della loro presentazione, ci mette in guardia dal prendere alla lettera definizioni *in progress* come “antischiavismo”, “abolizionismo”, “universalismo”, essenzializzando il magma delle sensibilità e delle idee.

Innanzitutto, nello storico dibattito sullo schiavismo - che include la filosofia dell’Illuminismo ma la precede, e prosegue poi anche oltre la sua conclusione -, una corretta collocazione di testi e contesti, consapevole delle problematiche che vi sono connesse, dovrebbe astenersi da ogni stretta e fallace dicotomia. Come dimostrano i numerosi esempi, sia storici o filosofici che di pura *fiction*, fin qui raccolti, il quadro epistemico generale appare assai più intricato di quanto simili nozioni possano suggerire. C’è poi il problema della modulazione delle idee, che può aprire a discorsi alternativi, ma anche consentire manipolazioni retoriche. Da un lato interviene l’uso fallace e perverso del mero sofisma, ben esemplificato dalle false argomentazioni di Edward Long, poi ripreso e diffuso da chiunque difendesse la tratta schiavistica; dall’altro cogliamo le stimolanti contraddizioni che nella vicenda narrata da Aphra Behn in *Oroonoko* costituiscono un implicito invito a liberarsi da artificiali antinomie di tipo binario, rinunciando a essenzializzare retoricamente quanto è “pro” e quanto è “contro”.

I testi schiavisti si servono strumentalmente delle dicotomie più rigide: opposizioni concettuali quali bianco/nero, umano/disumano, cristiano/pagano, razionale/emotivo, civilizzato/barbaro, e così via. Questo sistema binario, intrinsecamente gerarchico, è funzionale a costruire l’identità del soggetto colonialista europeo in opposizione

⁹² V. FERRONE, *Il mondo dell’Illuminismo. Storia di una rivoluzione culturale*, Torino, Einaudi, 2019, p. 139. Le tesi di Hume si trovano esposte in una nota alla seconda edizione del suo *Of National Characters*, dove il filosofo inoltre derideva il giamaicano Francis Williams - figlio di due schiavi affrancati, che aveva potuto compiere studi universitari in Inghilterra e che tornato in patria aprì una propria scuola - paragonandolo a un pappagallo (S. SETH, *Materialism, Slavery, and The History of Jamaica*, in «Isis», 115, 2014, pp. 765, 769-770).

all'“Altro”. Ma la logica binaria può incrinarsi sotto il peso delle sue stesse ambivalenze, come hanno insegnato varie correnti del post-strutturalismo. Quella logica l'ha da tempo smontata, ad esempio, la filosofia di Jacques Derrida, mostrando che i termini opposti non hanno autonomia ma si costruiscono l'uno in relazione all'altro, e introducendo la nozione di *différance* [sic: nella resa italiana *differanza*], un gioco del differire e rinviare che rende instabile ogni significato⁹³. Smantellare le opposizioni binarie che strutturano il pensiero occidentale ha lo scopo di rivelare che i termini sono interdipendenti, e consente di analizzare le strutture di potere e i presupposti che vi sono nascosti. Lo strumento metodologico formulato da Derrida è quello della decostruzione, basata su uno sguardo critico alle relazioni fra un testo e il suo significato, mettendovi in luce gli impliciti giudizi di valore, le tensioni e le contraddizioni interne, e facendo emergere una nuova possibilità di lettura, un senso “terzo” che sfugge al controllo del sistema concettuale.

Il pensiero post-coloniale non sempre si è giovato delle pratiche decostruttive. Ad esempio, Edward Said, nella sua analisi del discorso coloniale, ha trattato in *Orientalism*⁹⁴ l'artificiosa costruzione identitaria dell'“Altro” da parte dell'Occidente; ma la sua critica, pur restando per molti versi fondamentale, parte da una visione binaria e dicotomica (la tradizionale opposizione Oriente/Occidente), senza realmente decostruirla. A Derrida ha invece attinto Homi Bhabha per criticare radicalmente il pensiero binario tramite l'elaborazione di alcuni concetti innovativi, quali *mimetismo*, *ibridazione*, “terzo spazio” e *ambivalenza culturale*.

Tramite questi concetti Bhabha applica la *différance* alla cultura e all'identità, evidenziando l'instabilità di categorie binarie quali colonizzatore/colonizzato, bianco/nero, occidentale/orientale e come esse si decostruiscano nel contatto coloniale, dove le differenze vengono negoziate. I testi coloniali e le rappresentazioni dell'Altro non riflettono mai fedelmente la realtà, perché sono pieni di fantasie, proiezioni, timori, come anche Said aveva sottolineato; e possono essere letti contro il loro intento originario, rivelando le contraddizioni interne del potere, come ha insegnato un altro maestro post-strutturalista, Michel Foucault⁹⁵. A lui Bhabha attinge il concetto che i testi rivelino contraddizioni interne che ne minano l'autorità, e l'applica al discorso coloniale per dimostrare l'ambivalenza e l'instabilità del potere che esso esprime. Il discorso coloniale pretende di essere coerente e dominante, ma il suo carico di ambivalenze e paure nei confronti dell'Altro lo costringe a ripetere e imitare continuamente sé stesso per mantenere il potere. Proprio da questa ripetizione nascerebbe, secondo Bhabha, lo scarto, l'errore, la sovversione.

Ma per minare l'autorità dei testi e delle idee repressive esiste anche un metodo più tradizionale: ribaltare gli argomenti altrui, ricorrendo a strumenti retorici per loro natura sovversivi. Come l'ironia, magari affidata a quel vero e proprio contropotere discorsivo che può essere svolto dalle immagini. O validi alleati dell'ironia, quali il paradosso e

⁹³ Derrida intraprese quest'avventura teorica criticando, da un lato (in *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967; ed. it. *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969), le dicotomie rigide e le coppie oppostive tradizionali della metafisica, quali presenza/assenza, bene/male, maschile/femminile, ma mettendo parallelamente in discussione, nella raccolta *L'écriture et la différence*, basata sulla critica del logocentrismo (Paris, Seuil, 1967; ed. it. *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1967), altre dicotomie - quali voce/scrittura, interiorità/esteriorità, naturale/culturale, identità/differenza - che riguardano l'intera struttura del pensiero occidentale, il modo in cui esso produce il senso.

⁹⁴ E.W. SAID, *Orientalism: West Conceptions of the Orient*, New York, Pantheon Books, 1978; ed. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Torino, Einaudi, 1991).

⁹⁵ H. BHABHA, *The Location of Culture*, Abingdon-New York, Routledge, 1994, rist. 2004, pp. 95-112.

l'antinomia. Con essi è possibile sfruttare quella che Foucault ha definito, in *La volontà di sapere*, la «polivalenza tattica dei discorsi», grazie alla quale è possibile decostruire e ribaltare ogni discorsività correlata a un potere⁹⁶. E proprio tramite questi strumenti si avviò, nel corso del Settecento, un processo attivo di risignificazione delle narrazioni ufficiali e dei discorsi dominanti, di segno opposto a quello che dal ritratto di Tiziano di Laura Dianti aveva portato alle rappresentazioni reificate e animalizzate degli schiavi africani.

Particolarmente efficaci si rivelarono le tattiche controdiscorsive di natura sintetica e salace attivate tramite lo strumento della satira, in grado di sferzare le coscienze in modo obliquo, prendendo come obiettivo, ad esempio, gli epifenomeni della mentalità schiavistica, che poteva essere attaccata nei suoi riflessi sulla vita quotidiana dell'aristocrazia. Queste tattiche si affermano soprattutto durante il Settecento, quando l'uso degli africani come meri emblemi dell'accumulazione di ricchezze europee e di *status symbols* tipicamente britannici comincia a essere sistematicamente deriso. Dobbiamo agli scritti dei grandi moralisti e satiristi inglesi – come Jonathan Swift, Alexander Pope, Henry Fielding – la creazione di una nuova tradizione letteraria attorno ad alcuni spunti già occasionalmente apparsi durante l'ultimo quarto del Seicento, criticando ogni moda legata a inedite stravaganze, e ridicolizzando la brama per i beni di lusso, schiavi domestici inclusi. Ma un icastico correlato visuale si manifestava nell'opera pittorica e grafica di William Hogarth, che secondo Catherine Molineux anticipava nei quadri e nei disegni, così come negli scritti che ci ha lasciato, quella «trasformazione della moda degli schiavi nella moda della schiavitù» che sarebbe diventata un ulteriore bersaglio a disposizione degli argomenti antischiavisti e abolizionisti⁹⁷.



Fig. 18. William Hogarth, *A Harlot's Progress*, n. 2 (1732), Londra, Buckingham Palace, Royal Collection Trust

⁹⁶ Cfr. M. FOUCAULT, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1* (ed. it. di ID., *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976), Milano, Feltrinelli, 1978, 22^a ed. 2020), pp. 89-91 e *passim*.

⁹⁷ C. MOLINEUX, *Hogarth's Fashionable Slaves*, cit., p. 515.



Fig. 19. William Hogarth, *Taste in High Life* (ca. 1742), già Londra nella Iveagh Collection

Sotto il profilo retorico, in Hogarth si può cogliere un brillante ribaltamento controdiscorsivo della più fatua mentalità schiavistica. Egli riprende la rappresentazione di fanciulli neri, cagnolini e scimmiette come segni intercambiabili e reciprocamente dialoganti di oggetti di rappresentanza e di lusso, con la reificazione e l'animalizzazione degli schiavi marcate dai consueti contrassegni infantilistici o buffoneschi, ma ne modifica la funzionalità discorsiva per farne strumenti di una critica spietata alla frivola superficialità delle loro padrone aristocratiche o borghesi, che rivestono i propri giocattoli biologici di panni ridicolmente lussuosi, e li trattano con imbarazzante condiscendenza pseudo-materna (si vedano la seconda litografia della serie *A Harlot's Progress*, del 1732 [Fig. 18], e il dipinto *Taste in High Life* di circa dieci anni dopo [Fig. 19]).

Con Hogarth, grazie all'immediatezza della satira visuale, il discorso antischiavista comincerà a incidere sulle coscienze in una prospettiva più vasta di quella concessa alla circolazione di testi prodotti da teologi, missionari, ideologi, filosofi, indicando una strada per forgiare nuove opinioni collettive.

Fu anche grazie a questi apporti che si avviò in Inghilterra, nel corso del Settecento, un lungo processo dialettico in grado di sviluppare una vasta attività critica in grado di agire a vari livelli nella cultura dell'epoca, tramite tattiche capaci di supportare le teorie e le ideologie più sofisticate. Il fatto che lusso e potere generati dalla tratta corrompano la virtù dei cittadini, come segnalato dalla satira, è un argomento che viene assorbito da Montesquieu e da Rousseau. Le crudeltà inflitte agli schiavi generano solidarietà ed empatia verso le vittime quando Diderot, prima ancora di comporre il *Trattato sulla tolleranza* e il *Dizionario filosofico*, le trasfigura in una narrazione. Il suo personaggio Candide piangerà quando, arrivato in quello stesso Suriname dove l'Oroonoko di Aphra Behn era stato fatto a pezzi, ha occasione di parlare con un giovane nero a cui avevano tagliato un braccio e una gamba: nel lucido discorso del giovane, quello era il prezzo che si pagava per assicurare agli europei lo zucchero che essi tanto amavano.

Discorsi come questi si riveleranno utilissimi anche nel preparare l'opinione pubblica e la gente comune alle mozioni abolizioniste che già circolavano nel dibattito ideologico, nella politica, nella filosofia e nell'arte. Attorno al 1770, sulla scia di quanto seminato da Hogarth e dai satiristi inglesi, anche la pubblicistica popolare, in Inghilterra come in Francia, cominciò a denunciare diffusamente il prezzo di lacrime e sangue pagato per l'ostentazione europea del lusso⁹⁸. Anche se isolatamente anticipata cent'anni prima da *Oroonoko*, è in questo periodo che trova sviluppo presso i narratori europei una folta letteratura sugli schiavi africani (a partire dal racconto *Zimeo* di Saint-Lambert, del 1765-70 circa) che continuerà a svilupparsi durante i primi decenni dell'Ottocento (ad esempio col romanzo *Bug Jargal* di Victor Hugo, sottotitolato *La rivolta dei negri a San Domingo*, del 1818), attorno a un nuovo *leit-motiv*: «il rifiuto degli schiavi di accettare la loro condizione, la loro affermazione del diritto di essere liberi, che si manifestava nella loro propensione a fuggire»⁹⁹, o a ribellarsi. In questo processo alcune espressioni culturali e artistiche si assumono così il compito di entrare attivamente nei discorsi che sono alla base del riconoscimento della pari dignità umana dei popoli extraeuropei, dell'affermazione delle politiche antischiaviste e anticolonialiste, e più in generale della difesa dei diritti fondamentali e inalienabili dell'uomo senza distinzioni razziali: il fondamento stesso del pensiero illuminista, che ne risulta consolidato e propagato nei suoi principi fondamentali. Grazie al loro specifico potenziale comunicativo, il mondo delle rappresentazioni narrative e iconografiche apporta – dopo le contraffazioni introdotte da van Dyck e le ambiguità di Southerne – un fondamentale contributo antirazzista e antischiavista.

Sotto le maschere

In questa vivace temperie critica, animata anche dai discorsi tangenziali diffusi attraverso *media* alternativi e popolari, si cominciano ad affermare, in Inghilterra, intraprendenti abolizionisti neri, tutti ex schiavi africani, che produssero scritti importanti e influenti durante l'ultimo ventennio del Settecento. Tra questi bisogna ricordare almeno Quobna Ottobah Cugoano e Olaudah Equiano, ma anche il compositore Ignatius Sancho, autore di un importante epistolario¹⁰⁰.

Quobna Ottobah Cugoano nacque sulle coste dell'attuale Ghana e fu portato schiavo prima nelle Indie Occidentali, poi in Inghilterra, dove il suo padrone lo affrancò ed egli poté entrare al servizio di Richard Cosway, pittore della corte del principe di Galles, diventando un leader della propria comunità. Cugoano pubblicò nel 1787 un libro abolizionista nel quale teorizzava il dovere morale degli schiavi a opporre resistenza, e dichiarava tutti gli inglesi corresponsabili dell'oppressione degli africani (ne spedì copie a varie personalità politiche, inclusi il re Giorgio III e il principe di Galles). Nato in Nigeria attorno al 1745, ma rapito da piccolo e trasportato dapprima nei Caraibi e poi a

⁹⁸ D.B. DAVIS, *op. cit.*, p. 411 e n. 57.

⁹⁹ M. DUCHET, *Reactions to the problem of the slave trade: an historical and ideological study*, in *The African slave trade from the fifteenth to the nineteenth century: Reports and papers of the meeting of experts organized by Unesco at Port-au-Prince, Haiti, 31 January to 4 February 1978*, vol. 2 di *General history of Africa: Studies and documents*, Paris, The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 1979, p. 41.

¹⁰⁰ La bibliografia storico-critica su queste figure è in continua crescita, ma per stringate ed esaurienti sintesi biografiche ci si può affidare alla storia degli africani neri in Gran Bretagna di P. FRYER, *Staying Power: The History of Black People in Britain*, London, Pluto Press, 1984 (rist. 2010), pp. 89-112.

Londra, dove imparò a leggere, Olaudah Equiano - noto anche col suo nome europeo di Gustavus Vassa - divenne il primo leader politico della comunità nera inglese, girò mezzo mondo, e mise la sua intraprendenza e le sue capacità oratorie al servizio della causa abolizionista, sorretta dal 1787 da un nascente movimento radicale. Equiano collaborò con Cugoano e pubblicò nel 1789 (l'anno della Dichiarazione dei diritti dell'uomo) la propria autobiografia, che raggiunse un vasto pubblico e fu incessantemente ristampata. Ignatius Sancho, nato su una nave negriera, fu portato in Inghilterra a due anni, dove divenne un protetto del duca di Montagu, si alfabetizzò da autodidatta, lesse i libri regalatigli dal duca e scrisse poesie, due lavori teatrali, un testo di teoria musicale, diventando amico di Samuel Johnson e Laurence Stern. Oltre a decine di composizioni, Sancho fu autore di una raccolta di lettere che, pubblicate nel 1782 due anni dopo la sua morte, furono un grande successo editoriale.

Pare che Richard Cosway si fosse molto affezionato a Cugoano quand'era suo domestico, e l'avrebbe poi supportato nel suo attivismo antischiavista. L'artista ci ha lasciato un'incisione che inserisce l'africano in un "ritratto triplo" di famiglia, ma che a uno sguardo distratto potrebbe richiamare lo stereotipo della rappresentazione dello schiavo devoto e della padrona indifferente (Fig. 20).



Fig. 20. Richard Cosway, *Richard e Maria Cosway, e Ottobah Cugoano* (1784), New Haven. Yale Centre for British Art.

L'opera risale al 1784, quando Cugoano era stato appena assunto dal pittore; il collaboratore è raffigurato in piedi, di fianco alla coppia seduta sotto un albero, in un magnifico giardino. Con un leggero inchino egli coglie grappoli d'uva da un tralcio di

vite e li offre su un vassoio alla moglie del padrone, che distrattamente allunga la mano a prenderne uno mentre è voltata dall'altro lato, verso il marito, il quale tiene una mano sulla mano di lei mentre guarda davanti a sé, rapito da una delle sue fantasie. Ma l'immagine raffigura sostanzialmente una coppia felice, richiamando solo superficialmente lo stereotipo figurativo di cui abbiamo tracciato la persistenza. La figura di Ottobah non vi appare minuscola, ma quasi sovrasta la coppia seduta; e soprattutto, diversamente dai precedenti iconografici sei-settecenteschi, egli sorride. È servitore, ma non schiavo; la sua presenza si armonizza nell'edificante quadretto; la dimensione familiare in cui s'inserisce non ha un tono arrogante, ma affettivo. In altri termini, la gerarchia che egli sta accettando è di classe, non di razza. Questo è quanto ci viene restituito dall'immagine creata da un europeo amichevole nei confronti di un liberto africano: la "distanza nelle prossimità" viene negoziata, si fa più intima.

Nell'influente epistolario di Sancho il compositore ha invece restituito il punto di vista di chi, nel suo iniziale stato servile, aveva avuto occasione di osservare da vicino i vizi e le dissolutezze delle classi alte occidentali¹⁰¹: le critiche di Hogarth e dei satiristi inglesi vi trovano un importante riflesso esperienziale. Nel suo stile garbato e perfino autoironico egli si esprimeva contro i peggiori pregiudizi sui neri, ricordava le sofferenze degli schiavi, si diceva consapevole dello schiavismo in Africa ma rimproverava i bianchi di supponenza e di abusi, incoraggiava i propri amici a leggere e scrivere, e si autodefiniva come un semplice "ospite" della civiltà britannica. Nella prima di numerose lettere inviate a Laurence Sterne gli chiedeva di prendere posizione circa il trattamento degli schiavi nei Caraibi, e il successo editoriale dell'epistolario fece di lui, per il movimento abolizionista, l'epitome delle qualità intellettuali e artistiche dei neri.

Tuttavia queste due eminenti figure, Cugoano e Sancho, non sono state esenti da critiche da parte degli storici culturali della diaspora. A Cugoano è stato imputato un cedimento verso la gerarchia imperiale, quando proponeva agli inglesi come soluzione di «sostituire la tratta schiavistica con il commercio in beni non umani», che sarebbe stato comunque un elevato "ornamento" per la Gran Bretagna, aggiungendo anche, forse un po' servilmente, che ciò avrebbe portato affetto e collaborazione da parte dei lavoratori africani¹⁰². Anche Sancho, che non fu mai un attivista, è stato biasimato come ossequioso e assimilazionista¹⁰³, e gli è stato rimproverato di aver commerciato in zucchero e in tabacco - prodotti provenienti dal lavoro degli schiavi africani nelle Americhe - e di aver usato un biglietto da visita che ne ritraeva la raccolta¹⁰⁴. Ma la complessa personalità di Sancho emerge forse più pienamente dalle sue ambizioni teatrali. Egli era attratto dal personaggio comico di Mungo in *The Padlock* (di cui diciamo più avanti)¹⁰⁵; e nell'epistolario esprime addirittura il desiderio di interpretare sulle scene il ruolo di Oroonoko¹⁰⁶, a dispetto delle contraddizioni insite nella tradizione del testo. Ci teneva talmente che negli anni Sessanta riuscì a realizzare questo suo desiderio,

¹⁰¹ S.D. SCHOTLAND, *Africans as Objects: Hogarth's Complex Portrayal of Exploitation*, in «Journal of African American Studies», 13, 2, 2009, p. 156.

¹⁰² C. MOLINEUX, *Face of Perfect Ebony*, cit., p. 515.

¹⁰³ S. SANDHU, *Ignatius Sancho: An African Man of Letters*, in ID., R. KING, J. WALVIN, J. GIRDHAM (a cura di), *Ignatius Sancho: An African Man of Letters*, London, National Portrait Gallery Publications, 1997, pp. 49, 56-57, 65-69; J. WALVIN, *Ignatius Sancho: The Man and His Times*, ivi, pp. 100-105.

¹⁰⁴ R. KING, *Ignatius Sancho and Portraits of the Black Élite*, ivi, p. 37; J. WALVIN, *op. cit.*, p. 97.

¹⁰⁵ J. WRIGHT, *Ignatius Sancho (1729-1780), African Composer in England*, in «The Black Perspective in Music», 7, 2, autunno 1979, p. 139.

¹⁰⁶ V.M. VAUGHAN, *op. cit.*, p. 163.

reprimendo l'imbarazzo indotto dalla sua pronuncia blesa¹⁰⁷. Evidentemente anche Sancho, come il principe Fante protetto dal conte di Halifax, doveva trovare elementi di immedesimazione e di commozione in quel testo teatrale così contraddittorio e controverso. Vedersi rappresentati – o addirittura rappresentarsi in prima persona – costituiva evidentemente un valore, per i principali esponenti neri della causa abolizionista: un altro modo di accorciare le distanze.

Nel caso di Equiano, però, l'impegno antischiavista e abolizionista degli africani affrancati e divenuti attivisti o ideologi è stato considerato passibile di più gravi contraddizioni, o quanto meno di impegnative negoziazioni con lo *Zeitgeist*. Sebbene la sua opera offra una preziosa narrazione di prima mano sulla tratta transatlantica e la condizione dello schiavo, molti studiosi¹⁰⁸ si sono sentiti disturbati dal suo lavoro sulle navi della tratta, che implica l'accettazione dell'istituto della schiavitù in Africa, deducendone un suo diretto o indiretto supporto alla colonizzazione africana, e denunciandone le incoerenze discorsive.

Ne è derivata una messa in questione della reale personalità di Equiano, e della sua stessa identità: questione già implicita nel suo doppio nome, Equiano/Vassa, e che ha ossessionato i suoi critici moderni¹⁰⁹. Alcuni hanno parlato di una sua identità liminale, o fratturata; ma George Boulukos ha preferito indagare l'interrelazione tra le *due* sue identità: l'identificazione progressiva (benché critica) con gli inglesi, e il senso di fratellanza con l'etnia Igbo da cui proveniva (pur nella negazione di ogni identità panafricana). Nel capitolo in cui racconta il suo battesimo e l'adozione della religione cristiana, comunicando il proprio senso di devozione, felicità e illuminazione, egli adotta il linguaggio e i codici culturali del padrone coloniale, e in superficie sembra aderire al modello europeo dell'"uomo civile". Tuttavia, questa adesione è strategica: presentandosi come cristiano, razionale ed educato, Equiano può smontare dall'interno le giustificazioni schiaviste.

Gary Gautier ha prudentemente proposto una lettura del suo abolizionismo come discorso riformista, più che rivoluzionario¹¹⁰. Ma parecchi altri studiosi, molti dei quali africani, vi hanno riconosciuto un artificio discorsivo - che non esclude le altre interpretazioni, anzi, potrebbe inglobarle in un unico assunto - equivalente all'indossare una sorta di *maschera*. Tramite quella schermatura, si è detto, Equiano poteva lanciare e rendere accettabili, persuasivi, condivisibili i propri messaggi abolizionisti¹¹¹, presentandosi come un africano che si sentiva profondamente europeo. Si tratta pur sempre di un compromesso. Franz Fanon l'avrebbe forse definita una "maschera bianca", rispecchiante il trauma identitario del colonizzato che interiorizza la visione della propria inferiorità espressa dal colonizzatore, in una sorta di nevrosi¹¹². Ma la maschera indossata

¹⁰⁷ Per questa notizia cfr. H. MARSHALL, M. STOCK, *Ira Aldridge: The Negro Tragedian*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1968, pp. 54-55.

¹⁰⁸ Una rassegna bibliografica in G.E. BOULUKOS, *op. cit.*, p. 251 n. 7.

¹⁰⁹ Anche su questo tema G.E. BOULUKOS offre una rassegna bibliografica: *ivi*, pp. 250 n. 3, 252 n. 18.

¹¹⁰ G. GAUTIER, *Slavery and the Fashioning of Race in Oroonoko, Robinson Crusoe, and Equiano's Life*, in «The Eighteenth Century: Theory and Interpretation», 42, 2, 2001, p. 174. Cfr. *ivi*, pp. 170 (Gautier ricorda che la famiglia di Equiano possedeva schiavi), e 178 nn. 33-35 per i riferimenti bibliografici ai tentativi critici di ridefinire la sua identità. Una vastissima bibliografia generale su Equiano è stata compilata da Paul E. Lovejoy (<<https://www.equianosworld.org/bibliography.php>>).

¹¹¹ M.N. EKE, *(Re)Imagining Community: Olaudah Equiano and the (Re)construction of Igbo (African) Identity*, in C.J. KORIEH (a cura di), *Olaudah Equiano & the Igbo World*, Trenton (NJ), Africa World Press, 2009, pp. 23-24 e 42-43 n. 2.

¹¹² F. FANON, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952; ed. it.: ID., *Pelle nera, maschere bianche*, Pisa, ETS, 2015.

da Equiano – coscientemente o istintivamente, poco importa – mi sembra anticipi piuttosto il concetto di *double consciousness* poi teorizzato all’inizio del Novecento da W.E.B Du Bois, sociologo, storico e attivista statunitense che fu tra i primi intellettuali afroamericani a conseguire un dottorato a Harvard. In quella duplicità della coscienza Du Bois riassumeva la condizione psicologica e sociale di chi vive tra due identità, quella nera, e quella bianca occidentale, dove la frattura dell’Io può anche trasformarsi in una forma di consapevolezza superiore, una forza critica e creativa¹¹³.

Costruendo una tattica – pur molto criticata – intesa a negoziare il proprio messaggio, Equiano ha in fondo operato un ribaltamento delle presentazioni dei paggi neri prodotte da schiavisti e arricchiti, che li travestivano da oggettini eleganti, e che i pittori, sulla scia di van Dyck, restituirono “mascherandoli” da famuli minuscoli, trepidanti e devoti. La sua maschera Equiano se l’era deliberatamente scelta, e se ne serviva come uno strumento persuasivo. È l’estrema manifestazione di quell’ambivalenza su cui ha poi insistito Homi Bhabha, laddove l’identità postcoloniale si forma nello “spazio intermedio” tra culture, e che può rivelarsi produttiva per una giusta causa: quando la cultura imposta dal potere coloniale viene imitata o tradotta nei contesti locali, qualcosa sfugge al controllo, e si ha una sovversione di quel potere. Nell’imperfetta imitazione (*mimicry*) da parte del colonizzato si apre uno spazio di resistenza, di sabotaggio del discorso coloniale¹¹⁴. Anche i concetti di ibridazione culturale e di spazio interstiziale elaborati da Bhabha si prestano a chiarire la presenza di certi nodi, e a scioglierli. Nel “terzo spazio” culturale¹¹⁵ che Equiano – e tanti come lui – va a occupare, egli non è più l’“africano pagano”, ma neppure semplicemente un “inglese cristiano”. La sua identità è ibrida, forgiata nel trauma della schiavitù, nel viaggio, nella conversione e nell’istruzione. In questo spazio ibrido, Equiano costruisce una soggettività nuova, che non rientra nei binarismi bianchi/neri, civilizzati/barbari. La sua autobiografia costituisce un buon esempio di ibridazione culturale in quanto adotta forme discorsive occidentali per trasmettere un’esperienza africana, e una denuncia della tratta: in questo senso, una “maschera bianca” sul volto e sui discorsi di un nero. Altrettanto faceva Sancho nelle sue composizioni musicali, corrette ma convenzionali (e senza la minima traccia di musicalità africana), e nelle sue passioni teatrali, oscillanti fra la drammatizzazione romantica ed eroica e l’autoparodia.

Una tardiva ma esemplare narrazione della tratta dall’Africa si concluderà denunciando quella maschera, quando è frutto di tragedia, colpa e sconfitta. Vide la luce in Francia all’indomani dell’Illuminismo: un periodo molto delicato, quando la deportazione di africani, proibita nel paese nel 1815, era tuttavia ancora tollerata, e si svolgeva eludendo gli incrociatori inglesi che sorvegliavano la costa del Golfo di Guinea. Si tratta di *Tamango*, un racconto, pubblicato nel 1829 da Prosper Mérimée, all’epoca ventiseienne, e considerato dalla critica come «la più importante rappresentazione della tratta schiavistica in lingua francese, e forse la rappresentazione in assoluto più influente», in

¹¹³ W.E.B. DU BOIS, *The Souls of the Black Folks: Essays and Sketches*, Chicago, A.C. McClurg & Co., 1903. Il concetto di *double consciousness* è stato poi rielaborato da Henry Louis Gates Jr., uno dei massimi studiosi afroamericani delle retoriche sviluppate dagli afrodiscendenti nella civiltà occidentale, teorizzando la pratica del *Signifyin(g)*, artificio retorico tipico della cultura afroamericana che realizza una risignificazione degli stereotipi americani bianchi, incluse le prese in giro dei neri (H.L. GATES, JR., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1988).

¹¹⁴ H. BHABHA, *op. cit.*, pp. 122-129.

¹¹⁵ Per la definizione di “Third Space” cfr. H. BHABHA, *op. cit.*, pp. 53-56.

qualsiasi *medium*, «della tratta francese»¹¹⁶. La vicenda che vi viene svolta possiede un tale potenziale drammatico che nel 1965 il regista americano (ma emigrato in Europa) John Berry ne trasse l'omonimo film con Alex Cressan, Dorothy Dandridge e Curd Jurgens (Fig. 21).



Fig. 21. Locandina del film *Tamango*, di John Berry (1965), liberamente tratto dal racconto omonimo di Prosper Mérimée (1829).

Mérimée non scriveva a casaccio. Si era documentato su alcune credenze africane, come la leggenda del demone Mama-Jumbo (*Maamajomboo* o *Mama Dyumbo* in lingua mandinga, *Mumbo Jumbo* nella tradizione afroamericana), che vendica i mariti traditi (Fig. 22)¹¹⁷, e su alcuni precisi aspetti materiali della tratta, che spesso trovarono riscontri anche nell'iconografia: le tecniche africane (diverse da quelle europee) per aggiogare gli schiavi in modo che non fuggissero durante la loro marcia forzata verso le imbarcazioni negriere¹¹⁸ (Figg. 23-24), o il trattamento animalesco che li stipava nelle stive, seduti o distesi corpo a corpo, fin quasi a non potersi muovere (Fig. 25), salvo l'ora d'aria sul

¹¹⁶ C.L. MILLER, *The French Atlantic Triangle: Literature and Culture of the Slave Trade*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 179.

¹¹⁷ P. MÉRIMÉE, *Tamango*, tr. it. con testo or. a fronte, Milano, Leone, 2016, pp. 36-39. Gli esegeti di Mérimée non si sono preoccupati di rintracciare le radici etnografiche di questa figura mitologica. *Maamajomboo* o *Mama Dyumbo* è un demone mandingo interpretato da una maschera in particolari rituali, intesi a incutere timore nei presenti e ristabilire l'ordine sociale. Il termine mandingo, entrato nelle lingue europee tramite i resoconti dei viaggiatori coloniali, è stato adattato in inglese come "Mumbo Jumbo" e desacralizzato fino a diventare sinonimo di ciarlataneria, discorso incomprensibile, rituale privo di senso. Cfr. A.S. GATSCHET, *Various Ethnographic Notes: African Masks and Secret Societies*, e *Mumbo Jumbo*, in «Journal of American Folk-Lore», 12, 46, 208-209 e 209-211.

¹¹⁸ P. MÉRIMÉE, *op. cit.*, pp. 16-17.

ponte in cui li si costringeva a ballare al suono del violino di un marinaio (Fig. 26), «così come si fanno scalpitare i cavalli imbarcati per una lunga traversata»¹¹⁹.

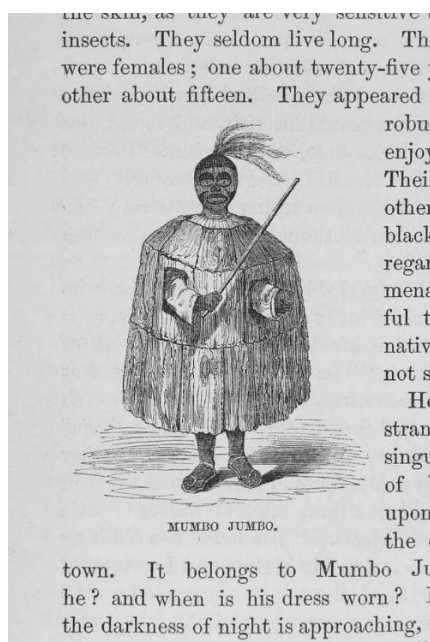


Fig. 22. *Mumbo Jumbo*, da Robert Maxwell Macbrair, *The Africans at Home: Being a Popular Description of Africa and the Africans, condensed from the accounts of African travellers from the time of Mungo Park to the present day*, 2^a ed., Londra, Longman, 1864, p. 52.

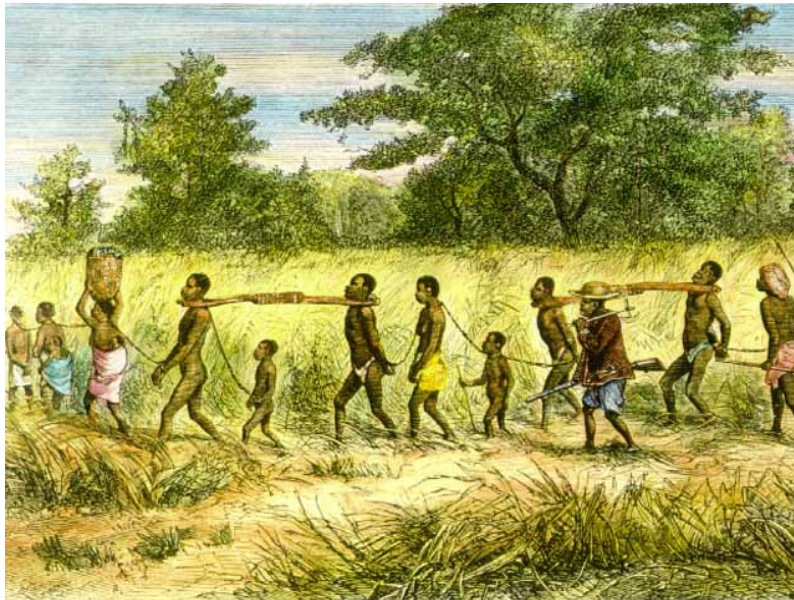


Fig. 23. Africani aggiogati a coppie, incisione su legno (colorizzata), New York, The Granger Historical Picture Archive.

¹¹⁹ Ivi, pp. 34-35.

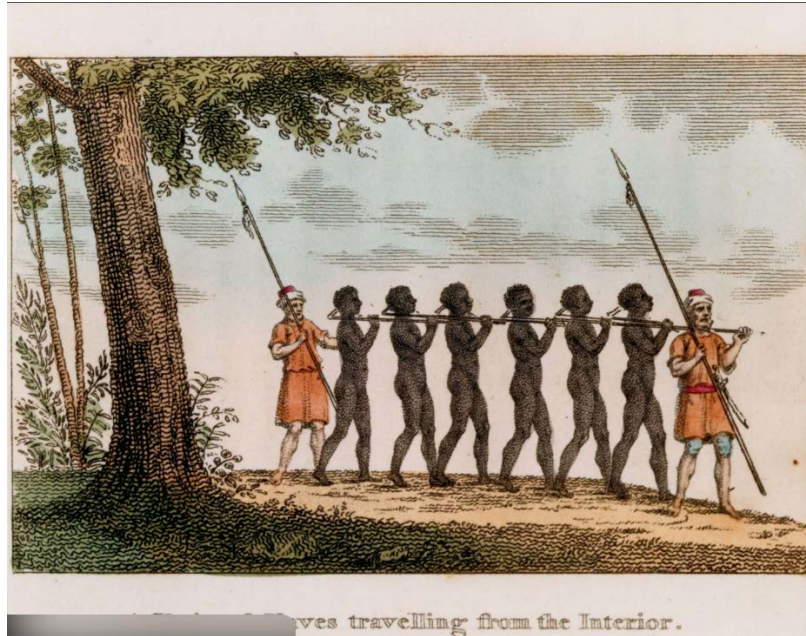


Fig. 24. Frederic Shoberl, *A group of slaves travelling from the Interior*, da Id., *The World in Miniature*, vol. 3, *Africa*, London, R. Ackerman, 1830.

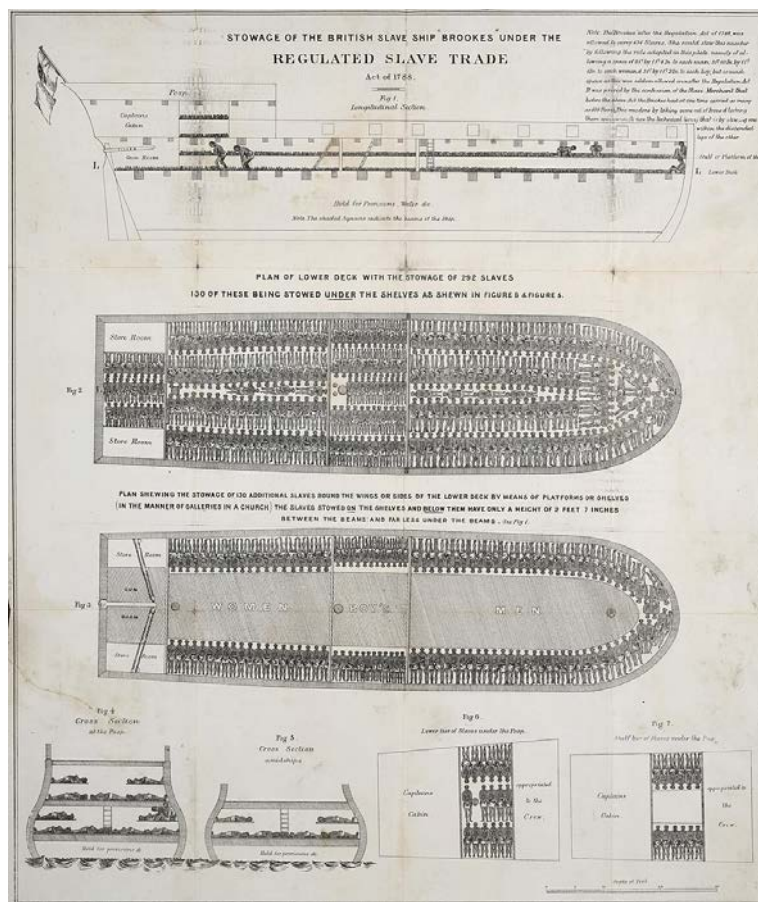


Fig. 25. Piano della nave britannica Brookes di Liverpool, dopo lo *Slave Trade Act* del 1788, che limitava il numero degli schiavi trasportabili in relazione alla cubatura (Londra, British Museum, 2019,7052.1; Washington, Library of Congress, *Prints and Photographs division*, ID cph. 3a34658)



Fig. 26. *Forcing captives to dance* (ca. 1800), New York, The New York Public Library, Schomburg Center for Research in Black Culture, Photographs and Prints Division.

Una volta impostata questa cornice, il racconto si orienta a descrivere in modo scioccante tanto la disumanità degli schiavisti europei quanto la complicità dei mediatori africani, rappresentati dal protagonista. La narrazione insiste anche sulla ferocia degli schiavi ribelli, che dopo aver ucciso tutti i bianchi dell'equipaggio li taglieranno a pezzi, prima di gettarli in mare; e costruisce un'ulteriore tragedia sulla differenza culturale. Rendendosi conto di non essere in grado di guidare la nave, né di interpretare la bussola, gli schiavi infatti, terrorizzati, si ubriacano con l'acquavite trovata a bordo e si stonano a cantare e danzare per giornate intere, mentre i loro feriti muoiono e gli esperti di arti magiche tentano inutili sortilegi, finché molti si suicidano o periscono a forza di bere, altri fuggono su due scialuppe che però affondano.

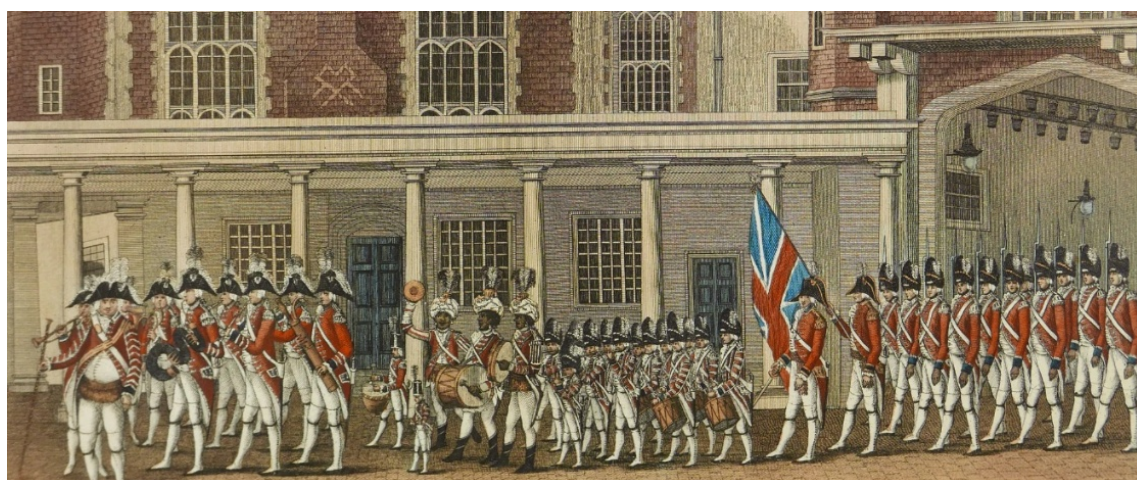


Fig. 27. An., *Guard-Mounting, St. James' Palace* (banda militare con percussionisti africani, ca. 1790), stampa, Londra, British Museum 1880, 1113.2137.

Solo Tamango verrà salvato da una fregata inglese, ma il prezzo che pagherà sarà quello di un'umiliante carnevalata. Egli finirà per diventare un suonatore di piatti in un reggimento britannico: una sorta di curiosità da esposizione dell'ipocrisia britannica, maschera tragicamente grottesca dell'estetizzata funzionalità dell'immagine dello schiavo al sistema schiavistico (Fig. 27).

Ancora una volta, quasi un secolo e mezzo dopo *Oroonoko*, nessuno si salva. In *Tamango* aleggia anche una parabola sugli africani e sul loro destino, dipingendoli come vittime non tanto di una perversa connivenza morale con gli schiavisti, di cui nel racconto fanno strage, ma di un *gap* culturale e tecnologico, che segna un'incolmabile distanza. Il vecchio argomento della loro inferiorità culturale, che era stato uno dei pretesti per la loro discriminazione e il loro sfruttamento, viene ripreso nella chiave tragica offerta da problematiche ancora oggi drammaticamente attuali, come lo scontro di culture, e la concentrazione del potere presso chi possiede le tecnologie più avanzate.

Sotto le proprie maschere, personaggi di *fiction* come Oroonoko e Tamango, e figure storiche come Ouladah Equiano, dipingono realisticamente la tragedia dello schiavismo e della tratta, chiamando in causa anche le responsabilità africane, e proponendo una contronarrazione della "differenza", diversamente riformulata rispetto agli stereotipi correnti.

Specchi retorici dei luoghi e dei tempi: schiavi e liberi nel teatro spagnolo e in quello veneziano

Anche i testi teatrali sulla condizione diasporica africana propongono maschere, a volte: ma più spesso specchi retorici. Una volta descritta la scena inglese, possiamo gettare uno sguardo anche alla produzione dei paesi iberici, primi protagonisti della tratta schiavistica, per poi proiettarci – dopo un'ultima appendice inglese – sui suoi più tardi riflessi in Italia. Consideriamo dunque un arco temporale che sta al di qua e al di là dell'*Encyclopédie*: dal Seicento – quando le idee umanitarie e le prime critiche al regime schiavistico, che troveranno riflessi teatrali, cominciano ad arrivare da missionari, predicatori, utopisti, romanzieri, perfino mercanti e capitani di navi – e il primo Ottocento, alla fine dell'Illuminismo, con gli ultimi esiti scenici della rappresentazione dello schiavismo.

Il teatro spagnolo costituisce, assieme a quello portoghese, il più vasto repertorio protomoderno rappresentativo degli effetti della diaspora schiavistica, con alcune importanti primogeniture. Già a partire dal Rinascimento esso offrì più volte – a contrasto con le posizioni prorazziste immancabili in uno stato schiavista – sorprendenti esempi di riconoscimento della soggettività degli africani diasporici, soffermandosi su figure di neri capaci di contestare la propria condizione, non tramite ribellione o violenza, ma su un piano argomentativo, sostenuto da fierezza e senso dell'iniziativa¹²⁰. Attorno al 1625 ne troviamo la massima espressione in *El valiente negro en Flándes*, di Andres de Claramonte (ca. 1625), dove il protagonista Juan de Merida appare specificamente

¹²⁰ Ho affrontato questi testi, discutendo i principali studi prodotti su di essi e paragonandoli con i coevi repertori italiani, in G. SALVATORE, *Ritratti sonori. Musica, lingua, vita e socialità afroeuropea dal teatro iberico alle canzoni moresche*, in ID. (a cura di), *Il chiaro e lo scuro*, e in *Singing Black Pride in the Renaissance: Slaves' Agency and communitarian feelings from poetry and theatre to the song cycle of "canzoni moresche"*, in «Palaver», 12, 1, 2023.

costruito a rappresentare la capacità di *agency* necessaria a un nero per farsi largo nella società spagnola dell'epoca. Il "nero valente" di Claramonte reclama gli stessi diritti dei bianchi, e le sue rivendicazioni stupiscono per l'ampiezza e la puntualità delle argomentazioni, paragonabili a quelle che saranno riprese dal Sambo di Tryon, ma espresse con più carattere e veemenza, e drammaturgico rilievo. Egli afferma che tutti discendiamo da Adamo a prescindere dal colore («Blancos y negros / proceden de un hombre, un ser los anima»), un mero accidente geografico o climatico («sólo la región o el clima / los diferencia»), e fin dall'inizio della commedia proclama che se i bianchi prevalgono sui neri è solo in virtù del potere che hanno: «y si exceden / los blancos en perfección / a los negros, es por ser / desdichados y tener / sobre ellos jurisdicción» (I, vv. 17-27)¹²¹. Juan esprime la rabbia di chi è oggetto di ingiuste emarginazioni esclamando: «cos'ha la Spagna più della Guinea?» (493c), ma anche la lucidità e la capacità argomentativa necessaria a neutralizzare la supremazia simbolica del bianco sul nero, ideologia di origine biblica, e il potenziale discriminatorio della teoria climatica, politicizzando il discorso.

Ma su questa scena iberica i contrasti suonano particolarmente stridenti. A fronte di alcuni picchi di *agency* africana rappresentati in Spagna nel teatro "alto", nei generi di destinazione popolare, come i *romances* (componimenti in versi affidati alla declamazione o alla recitazione, in monologhi o a più voci) e gli *entremeses* (breve intermezzi comici in prosa e in un solo atto), si toccava il fondo. Nel 1643 fu pubblicato in un'antologia spagnola un *romance* in versi di Francisco de Quevedo, *Boda de negros*¹²², che descriveva un pranzo di nozze tra africani. L'autore vi si scaglia convenzionalmente contro l'aspetto fisico e l'assurda vanità degli schiavi neri (vv. 21-24), e in generale contro i loro costumi e comportamenti, rielaborando vecchi pregiudizi ed esaltando la dicotomia bianco/nero nel linguaggio delle cose quotidiane. Quevedo enfatizzava gli stereotipi considerati più ributtanti dagli europei, in una misura e in un assortimento senza precedenti. I neri sono dei pulciosi («que los abrasaban de pulgas / por perrengues, o por perros», vv. 43-44), insozzano le strade con il muco dei loro starnuti (v. 13), sono sessualmente aberranti e promiscui: il novello sposo «es clavo / que quiere hincársele en medio» («è un chiodo / che vuole conficcarsi proprio in mezzo», vv. 35-36), e una volta congiunto alla moglie «parecerán sus dos cuerpos, / junto al uno con el otro, / algodones y tintoros» («i loro due corpi, l'uno vicino all'altro, sembreranno cotone e calamai», vv. 10-12). Al pranzo di nozze si servono solo cibi neri, col rischio che qualcuno per sbaglio si addenti un dito (vv. 63-66). La puzza aleggia, gli invitati l'annusano come cornacchie, e quando vanno a lavarsi la loro acqua insozza l'intero regno (vv. 19-20, 79-80)¹²³. Lo stile è burlesco, ma il contenuto è infame.

Il *romance* di Quevedo troverà purtroppo più di un'imitazione, dai toni ancor più spregevoli: in un *Entremés de los negros* noto anche come *Bayle entremesado de negros*, di Francisco de Avellaneda, stampato a Madrid nel 1663, si rappresenta un'altra festa nuziale di neri i cui partecipanti, tutti straccioni e disabili (muti, zoppi, gobbi, monchi) vengono crudelmente ridicolizzati¹²⁴; e un anonimo *romance* settecentesco distribuito su

¹²¹ A. DE CLARAMONTE, *Comedia famosa. El negro valiente en Flándes*, Valencia, en la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, 1764.

¹²² In *Romances varios de diversos autores*, Saragozza, Pedro Lanaja, 1643; poi ripubblicato nell'edizione postuma delle opere di Quevedo, *El Parnaso español*, a cura di Josef Antonio González de Salas, Madrid, Diego Diaz de la Carrera, 1648.

¹²³ I. ARELLANO, *La poesía burlesca áurea, ejercicio de lectura conceptista y apostillas al romance «Boda de negros» de Quevedo*, in «Revista de filología románica», 5, 1987-88, pp. 272-274.

¹²⁴ A. MARTÍN CASARES, M.G. BARRANCO, *Popular Literary Depictions of Black African Weddings in Early*

un foglio volante, la *Nueva relacion y curioso romance, en que se refiere la celebridad, galanteo y acaso de una Boda de Negros*, racconta di analoghe nozze dove l'umiliazione e lo svilimento raggiungono un grado di spaventosa abiezione, col novello sposo che in seguito a un incidente si rompe l'osso del collo sulle scale, mentre per curare la sposina esanime a terra viene chiamato un veterinario che le somministra un clistere, lasciandola a giacere nelle sue feci¹²⁵.

Istituendo il genere satirico delle "nozze di neri", Quevedo dà dunque la stura a una feroce e longeva operazione retorica di disumanizzazione. Ma da un'opera all'altra il grande letterato spagnolo seminava contraddizioni sconcertanti, trovando, in ulteriori rappresentazioni di personaggi neri, espressioni empatiche e apertamente solidali. Nel capitolo 37 di *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, un'opera in prosa terminata nel 1636, egli immaginava un'assemblea di africani, riferendone due interventi. Un primo nero sostiene argomenti "di repertorio", spiegando che la schiavitù della sua razza si deve solo al colore, un semplice accidente dovuto al calore del sole africano, e ricorda - come avevano già fatto nel Cinquecento il letterato afrodiscendente ispanico Juan Latino nel suo poema *Austrias Carmen*¹²⁶, e pochi anni prima di Quevedo il protagonista di *El valiente negro en Flándes* - che uomini dal suo stesso colore di pelle si sono distinti in tutte le epoche per valore militare e letterario, domandando: «perché dunque soffriamo disprezzo e miserabile castigo?». Dopo di lui interviene un nero più anziano, che tira in ballo «i difetti dei bianchicci e dei cenerognoli, come i Fiamminghi e i Tedeschi», fautori di rivolte, guerre ed eresie, proponendo una mozione per tutti i re d'Europa: «se il colore è causa della schiavitù si ricordino dei rossi malpelo [gli ebrei], su intercessione di Giuda, e si dimentichino dei Negri, per il ricordo di uno dei tre re che andarono a Betlemme». Messi assieme, il monito sull'inconsistenza delle teorie pseudoscientifiche sull'inferiorità dei neri e l'appello ai valori cristiani, assieme alla forma monologica/dialogica degli interventi, e alle domande retoriche con cui si formula l'assurdità dei pregiudizi e delle violenze funzionali al sistema schiavistico, anticipano a loro volta il *pamphlet* scritto da Tryon cinquant'anni dopo.

Una parte della critica ha cercato di ridurre le nefandezze di *Boda de negros* in una semplice attivazione di tropi: si svilirebbe il nero per criticare qualcun altro, per colpire un diverso o più vasto obiettivo. Ad esempio Mindy Badía ricorda che l'espressione che dava il titolo al *romance* di Quevedo è anche una metafora della confusione o della disorganizzazione, sostenendo che la rappresentazione del caos sociale e morale nel *romance* costituisce un'operazione metonimica, riferita al disordine collettivo avvertito in Spagna¹²⁷; e sottolineando che l'intervento del secondo nero in *La hora de todos* fornisce un'occasione all'autore per un attacco agli ebrei, traslato da un africano che nel suo intervento invita a distinguere la sua razza da quella giudea, molto più meritevole di

Modern Spain, in «Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme», 31, 2, primavera 2008, p. 113.

¹²⁵ Ivi, pp. 115-116.

¹²⁶ Sulla vita e le opere di Latino, e sul suo contesto storico-culturale, si può vedere E.R. WRIGHT, *The Epic of Juan Latino*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2016.

¹²⁷ M.E. BADÍA, *Movement and Metonymy in Francisco de Quevedo y Villegas's Boda de negros*, in «Notandum», 29, 2012, p. 11. Per Nicholas Jones il riferimento metonimico va anche alle «crisi sociali e monetarie» dell'impero spagnolo e della sua decadenza, viste «attraverso l'etichetta sociale e le pratiche culturali»: per allestire le nozze gli sposi neri si dissanguano economicamente, come accadrà alla Spagna nel Seicento (N.R. JONES, *Nuptials Gone Awry, Empire in Decay: Crisis, Lo Cursi, and the Rhetorical Inventory of Blackness in Quevedo's "Boda de negros"*, in «Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies», 20, 2016, pp. 31, 37). Ricordiamo che sotto Filippo III e Filippo IV la Spagna fu afflitta da una gravissima crisi economica.

un destino da schiavi. Ma resta il fatto sconcertante che nel *romance* Quevedo rappresenta gli africani neri come bestie, in *La hora* come individui dotati di argomenti e di *agency* discorsiva. La contraddizione non è spiegabile, a meno di non accontentarsi di ascrivere l'ambivalenza di Quevedo - uno degli autori più complessi del Siglo de Oro, campione delle stravaganze del *conceptismo* - alla temperie stilistica, per l'accumulazione di valori e paradossi ideologici che egli usava allineare anche all'interno di uno stesso componimento, e per le *agudezas* polisemiche e le contraddizioni dialettiche portate sul piano lessicale e retorico¹²⁸. Ma *Boda de negros*, anche se considerabile come schermo e veicolo di altri obiettivi polemici, si presenta come una rappresentazione dei neri abietta e crudele, basata sull'ammissibilità sociale di insolenze e retoriche spietatamente razziste perpetrate ai loro danni; le sue popolari imitazioni sei-settecentesche proseguiranno, senza alcun alibi, sulla medesima falsariga.

Durante il Settecento, comunque, il tema diasporico e schiavistico sembrò sparire dal teatro europeo più elevato, con l'eccezione dell'ambiguo ma duraturo successo dell'*Oroonoko* di Southerne e delle sue rielaborazioni, e di un'altra tragedia, sempre inglese ma significativamente ambientata in Spagna: *The Revenge* (*La vendetta*) di Edward Young (1721). Scritta forse sull'onda del successo di Southerne e compagni, essa ne costituisce però una sorta di ribaltamento, benché anch'esso di notevole successo¹²⁹. Il protagonista è qui uno schiavo nero vendicativo e maligno, Zanga, che in Africa era un principe come Oroonoko, ma che appare del tutto privo di nobiltà d'animo. Per portare alla rovina il suo padrone - che lo aveva personalmente catturato, in una battaglia degli spagnoli contro i Mori, dopo avergli ucciso il padre - Zanga gli insinua che la moglie sia infedele, spingendolo a ucciderla. Il personaggio è una sorta di rifacimento dello Iago shakespeariano, e la tragedia rovescia anche lo schema dell'*Otello*: qui il "cattivo" è nero, la sua vittima un europeo bianco¹³⁰. Ma anche nei confronti di *The Revenge* il disaccordo degli esegeti e le eccezioni retoriche addotte appaiono disarmanti. C'è chi ha visto in Zanga una forza della natura che sfugge alle convenzioni morali, un eroe byroniano *ante litteram*, una tempesta di emozioni in grado di soddisfare il gusto degli spettatori dell'epoca per il sublime, il terribile, l'orrido: quel che Edmund Burke, nel suo trattato *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), avrebbe definito un *delightful horror* ("piacevole orrore"). Ma forse è più significativo il fatto che *The Revenge* ebbe anche varie parodie, in forma di *burlesques*, «che esageravano le sue assurdità»¹³¹, con la disinvolta efficacia degli specchi deformanti. D'altronde, le uniche altre produzioni teatrali inglesi della seconda metà del Settecento con personaggi di africani diasporici li rappresentavano sempre in una chiave comica, ma più paternalistica che dispregiativa, semplici e bonaccioni servi neri in case padronali¹³², in fondo non troppo diversi da quelli ritratti da Hogarth. Tuttavia il personaggio di Mungo in *The Padlock* di Isaac Bickerstaffe - uno sviluppo del racconto di Cervantes *El celoso extremeño*, che esordì nel 1768 ma continuò a riscuotere successo fino agli anni Venti

¹²⁸ Questa la tesi discussa da I. ARELLANO, *op. cit.*

¹²⁹ *The Revenge* continuò ad andare in scena ancora nell'Ottocento, e il ruolo del protagonista fu interpretato anche da uno dei più grandi attori del teatro britannico, Edmund Kean (cfr. V.M. VAUGHAN, *op. cit.*, pp. 152, 155, 159).

¹³⁰ Sui rispecchiamenti del terzo, quarto e quinto atto dell'*Otello*, e la ripresa quasi letterale di parole e frasi, cfr. *ivi*, p. 161.

¹³¹ *Ivi*, p. 155 (cfr. pp. 165-166).

¹³² T. ODUMOSU, *Africans in English Caricature 1769-1819: Black Jokes White Humour*, London-Turnhout, Brepols/Harvey Miller Publishers, 2017, p. 26.

dell'Ottocento¹³³ - è duplice: da un lato accetta di sfacchinare e di essere punito purché possa cantare e suonare il suo *banjar* alla fine della giornata di lavoro, dall'altro (specie quando è brillo) si lamenta di continuo del trattamento inflitto agli schiavi, fino a immaginare la propria ribellione. Così, pur anticipando ambigualmente i *minstrel shows* statunitensi, caricaturali e potenzialmente razzisti, *The Padlock* è stato considerato come un veicolo in *blackface* alle mozioni antischiaviste dell'epoca¹³⁴, e non a caso attrasse Ignatius Sancho, egli stesso nella vita autoironico e bonario, ma voce importante di quelle mozioni.

Oltre a *The Revenge*, un'altra notevole eccezione alla parziale eclissi del tema diasporico nel teatro "alto" del Settecento avanzato è costituita da una commedia poco nota e poco studiata di Goldoni, il *Terenzio*. La *pièce* è significativa in quanto proviene dal contesto culturale veneziano, storicamente aperto a vantaggi, svantaggi, e scaltrite ambiguità del rapporto commerciale e politico con l'alterità levantina e in generale extraeuropea, e coincide con un fase evolutiva del lavoro di Goldoni in cui il commediografo «scrive una serie di tragicommedie in versi di ambientazione remota ed esotica: la Persia, la Georgia, i Balcani, il Perù, le lontane Americhe, ma anche l'Olanda e l'Inghilterra in via di riscoperta»¹³⁵. È interessante anche la sua collocazione storica e cronologica, perché il *Terenzio* fu scritto nel 1754, due anni dopo il completamento della pubblicazione dell'*Encyclopédie*, ma dieci anni prima che il pensiero illuminista cominciasse a essere diffuso sistematicamente anche in Italia grazie a Pietro Verri, al fratello Alessandro e a Cesare Beccaria, animatori a Milano della rivista *Il Caffè*. Il Terenzio del titolo è il commediografo romano, uno schiavo proveniente da Cartagine. Svetonio, nel *De poetis*, lo descriveva menzionandone la carnagione scura e i capelli ricci (*Vita Terentii*, 5), lasciando in dubbio se la sua nascita andasse collocata nel Maghreb, o se egli fosse invece uno dei tanti subsahariani portati schiavi a Cartagine tramite la tratta carovaniera, attiva già all'epoca per rifornire l'Africa mediterranea¹³⁶. A casa del suo proprietario, il senatore Publio Terenzio Lucano, lo schiavo aveva ricevuto un'istruzione letteraria e retorica, e nella sua produzione teatrale volle distaccarsi, per eleganza e raffinatezza di temi, lingua, stile, dall'eredità plautina, più ridanciana e popolaresca. Egli incarnava la questione dell'integrazione culturale degli schiavi, con la possibilità di un riconoscimento del loro talento e di una loro adesione a uno stile "alto", come in varie vicende diasporiche dell'età moderna, quale quella rinascimentale di Juan Latino, autore di poemi e professore all'università di Granada, e nel Settecento quella di Ignatius Sancho, che come sappiamo riuscì a imporsi in Inghilterra come compositore di musica barocca - alta espressione dell'identità europea più sofisticata - oltre che come attivista e abolizionista.

Nella commedia di Goldoni è però centrale il tema dell'affrancamento, sia pur allacciato all'inevitabile vicenda amorosa. Per i suoi meriti Terenzio sarà reso libero, ma a patto che

¹³³ R. HORNBACK, "Extravagant and Wheeling Strangers": Early Blackface Dancing Fools, Racial Impersonation, and the Limits of Identification, in «Exemplaria», 20, 2, 2008, p. 216.

¹³⁴ Hans NATHAN, *Negro Impersonation in Eighteenth Century England*, in «Notes», 2^a serie, 2, 4, settembre 1945; J.M. GIBBS, *Performing the Temple of Liberty: Slavery, Theater, and Popular Culture in London and Philadelphia, 1760–1850*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014, pp. 44-45. Per lo stile musicale costruito sul personaggio di Mungo cfr. E. WILBOURNE, *Voice, Slavery, and Race in Seventeenth-Century Florence*, New York, Oxford University Press, 2023, 300-312, 315.

¹³⁵ M. PIERI, *La geografia dell'altro fra Cinque e Settecento*, in *La maschera e l'altro*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2005, p. 308.

¹³⁶ Plinio il Vecchio (*Naturalis Historia* 5, 1; 6, 35-36) descrive i commerci transahariani: dall'"interior Africa" arrivavano oro, avorio, animali esotici e anche uomini.

non si unisca alla sua amata Creusa, schiava greca di Lucano, che se n'è invaghito. Ciò ritarderà la sua manumissione, ma alla fine il padrone cederà, e il liberto africano potrà unirsi all'amata. Quel che è sostanziale, ai fini della nostra disamina, è però il tema delle opportunità – e degli opportunismi – che sovrintendono alla concessione della libertà, o alla sua negazione. Nella discussione che precede tale decisione, Lucano e i suoi interlocutori si preoccupano ad esempio del fatto che lo schiavo, una volta reso libero, può spesso rivelarsi ingrato. Alla fine si decide comunque di farlo, perché a Roma le sue commedie sono ammirate per lo stile, gli intrecci, l'originalità, e di conseguenza il suo affrancamento sarà gradito dagli edili (i magistrati che si occupavano del funzionamento urbano e degli spettacoli) e il padrone dell'ex schiavo sarà lodato (a. II, sc. 2). Nonostante certe debolezze dell'intreccio e alcune superficialità degli assunti, il *Terenzio* di Goldoni apre così una finestra sulle ipocrisie che potevano celarsi a monte degli affrancamenti dell'epoca illuminista, e del suo imperfetto antischiavismo, che non necessariamente convive con un reale rispetto della dignità umana e dei suoi inalienabili diritti, ma può esser frutto, almeno al livello delle scelte individuali, di falsa liberalità e mediocre vanità. Il *Terenzio* mette in scena una maschera dell'ipocrisia bianca, e uno specchio dei tempi. Il messaggio è forte.

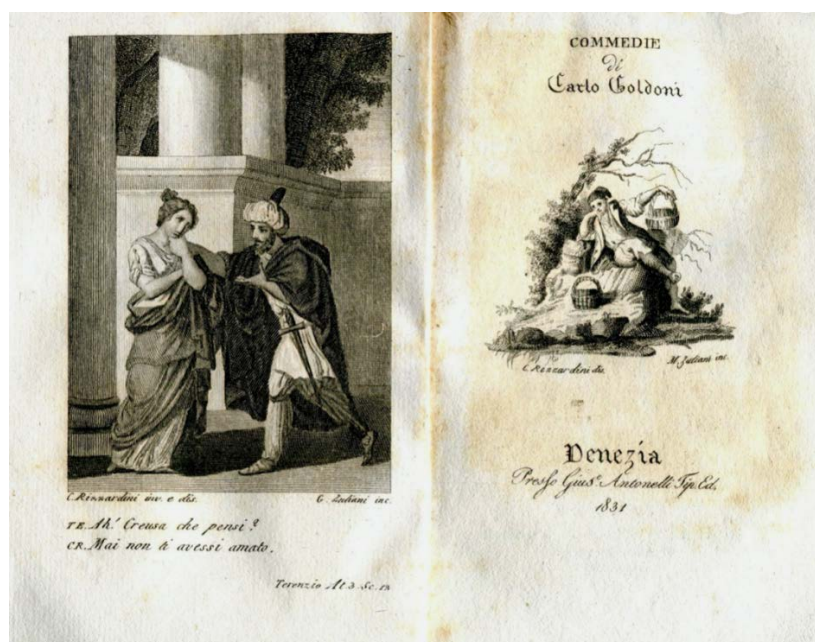


Fig. 28 - Illustrazione del *Terenzio*, in *Commedie di Carlo Goldoni*, Venezia, presso Giuseppe Antonelli, 1831.

Ma le sue basi erano fragili. Come già accaduto all'*Oroonoko* di Southerne, la coalescenza del discorso scenico con le immagini a cui se ne affidava la promozione – e implicitamente la volgarizzazione – poteva stravolgerne il significato nella visione collettiva. Nella frivola illustrazione creata per un'edizione ottocentesca delle commedie goldoniane, la figura dello schiavo africano viene ricondotta alla vecchia confusione tra "mori" e "turchi", precipitando nei più triti stereotipi dell'alterità, e deprivando il personaggio della sua personalità di africano e di schiavo in un mondo di bianchi da cui dipende il suo destino (Fig. 28).

Ancora una volta, l'iconografia di supporto ai lavori teatrali più cruciali sul tema

schiavistico, manipolando o banalizzando la sua funzione di «sostituto significante di qualcosa d'altro»¹³⁷, esprime il suo potenziale semiotico in quanto “può essere usata per mentire”, secondo una celebre definizione della disciplina semiotica coniata da Umberto Eco. I medesimi segni possono essere impiegati per dire la verità o per distorcerla (o, come in questo caso, annacquarla), affermando o suggerendo qualcosa di falso. È la premessa semiotica alla polivalenza tattica dei discorsi teorizzata da Foucault. E i medesimi segni, nella loro funzione discorsiva, possono essere usati per contestare un potere o per rafforzarlo: la tesi controdiscorsiva di Foucault, purtroppo, vale anche al “contrario del contrario”. Nella storia culturale delle immagini, l'illustrazione grafica all'*Oroonoko* di Southerne e quella al *Terenzio* di Goldoni sembrano fatte apposta per confondere o manipolare i messaggi veicolati dai testi teatrali, allo scopo di renderli più appetibili ai fruitori più sprovveduti. A volte semplicemente riflettendo la banalità umana di chi si trova a confezionare o a usare le immagini. Altre volte la sua cattiva coscienza, come nel ribaltamento del modello tizianesco operato da van Dyck.

La catena e la pipa: due ultime immagini

Le immagini di neri prodotte in quella Venezia di metà Settecento, con poche eccezioni, rispecchiavano un'iconografia alquanto convenzionale. Ad esempio, in case e chiese del sestiere di Dorsoduro, e nell'importante Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico, s'incontrano, per lo più, personificazioni del continente africano, Sibille libiche, magi neri. Vi troviamo anche i soliti paggi diasporici in interni borghesi o aristocratici. Solo un ritratto appare inquietante, perché raffigura un individuo reale: un liberto nero elegantissimo, devoto catecumeno, trattato come un figlio dal patrizio veneziano che gli aveva dato il suo cognome, ma che indossa un sinistro collare d'argento¹³⁸ (Fig. 29). Nessuna di queste immagini, tuttavia, corrisponde alle rappresentazioni ritrattistiche, ipocrite e servili, di “distante prossimità” con i padroni, basate sul modello stabilito da van Dyck: e ciò contrassegna sicuramente un progresso.

Più controverso appare invece lo sviluppo veneziano di una nuova moda diffusasi in Europa fin dalla fine del Seicento, quando la scultura decorativa in legno aveva cominciato a esaltare la potenza e la grazia di giovani africani adulti, prevalentemente maschi, dal fisico giovane e possente¹³⁹.

¹³⁷ U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 17.

¹³⁸ Cfr. P. KAPLAN, *Sestiere Dorsoduro*, in ID., S. BASSI, *Venezia africana. Arte, cultura, persone, wetlands*, Venezia, 2024, pp. 119-130.

¹³⁹ Neri “decorativi”, dal fisico giovane e possente, vennero ampiamente raffigurati, non solo a Venezia, sopra (o a supporto di) oggetti e suppellettili come colonne, vasi, lampade, tazze, e vari elementi di mobilia. Figure lignee di neri in costumi esotici o storici reggono coppe preziose che pesano sulla loro testa, o sul dorso di struzzi che essi tengono al guinzaglio; oppure adornano oggetti di gran pregio come gli orologi da tavolo (J.M. MASSING, *The World of the Collector*, in D. BINDMAN, H.L. GATES (a cura di), *The Image of the Black in Western Art. From the “Age of Discovery” to the Age of Abolition*, vol. 3, pt. 2, *Europe and the World Beyond*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2011, pp. 381, 388-394, figg. 255, 261-64, 266-70). Dall'inizio del Settecento tali figure diventano sempre più fantasiose e prestanti: cavalcano cammelli, elefanti, cavalli, o trasportano la dea Venere in portantina (alcuni di questi esemplari, combinati a materiali preziosi come oro, argento, pietre preziose, si trovano nella collezione di Augusto II di Polonia a Dresda: cfr. A.L. CHILDS, *Sugar Boxes and Blackamoors: Ornamental Blackness in Early Meissen Porcelain*, in A. CAVANAUGH, M.E. YONAN, *The Cultural Aesthetics of Eighteenth Century Porcelain*, London-New York, Routledge, 2010, p. 171). In Francia vanno di gran moda i tavolini detti *gueridons* (termine associato a paesani giovani e seducenti, ma anche ad africani danzanti), adatti a reggere fiaccole:

A Venezia tale moda venne reinterpretata da Andrea Brustolon: gli arredi da lui realizzati¹⁴⁰, elegantemente decorati o accompagnati da statue lignee, sono considerati il massimo capolavoro dell'ebanisteria veneta settecentesca. Tale repertorio - in cui compaiono adulti, ragazzi, bambini, donne di colore: tutti di statuaria bellezza - fu commissionato da Pietro Venier, appartenente a una potente famiglia che aveva espresso tre dogi, per arredare il suo palazzo di famiglia, e viene oggi ospitato al museo di Ca' Rezzonico. Queste smaglianti figure in legno dipinto, sfarzosamente vestite o completamente nude, tengono sulle spalle grossi vasi di porcellana, o reggono poltrone di cui costituiscono l'ossatura o le gambe.



Fig. 29. Francesco Guardi, *Ritratto del catecumeno Lazzaro Zen* (1770), Venezia, collezione d'arte IPAV (Istituzioni Pubbliche di Assistenza Veneziane).

popolarissimi sotto Luigi XIV (il cui impero coloniale aveva promosso nel 1674 la deportazione di schiavi africani verso le Antille, e promulgato nel 1685 il *Code Noir* a regolamentare ma anche limitare la schiavitù), i *gueridons* avevano spesso gambe o piedi scolpiti in forma di africani neri (PH. CORDEZ, *Peau noire, bois d'ébène. Les meubles-esclaves d'Andrea Brustolon pour Pietro Venier (Venise, 1706)*, in V. BORSÒ, A. VON HÜLSEN-ESCH (a cura di), *Materielle Mediationen im französisch-deutschen Dialog*, Berlin, De Gruyter, 2019, pp. 117-119, 124).

¹⁴⁰ Il repertorio include tre statue di neri a grandezza naturale, e altre nove (di metà altezza) che reggono vasi cinesi (E.J. CAMPBELL, *Balancing Act: Andrea Brustolon's 'La Forza' and the Display of Imported Porcelain in Eighteenth-Century Venice*, in A. CAVANAUGH, M.E. YONAN, *op. cit.*, p. 108).

Le opinioni degli studiosi, al riguardo, sono come al solito piuttosto varie. Rebecca Semple indica come fonte locale di ispirazione i quattro Atlanti neri presenti nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari (Fig. 30), scolpiti da Melchior Barthel tra il 1665 e il 1669 per la tomba del doge Giovanni Pesaro (1589-1659), che si era impegnato nella campagna navale a difesa dell'isola di Creta, allora ancora un possedimento veneziano, contro l'impero ottomano¹⁴¹. Ritene perciò che i veneziani che possedevano arredi come quelli di Brustolon celebrassero non tanto lo schiavismo, quanto le vittorie di Venezia sugli ottomani, la potenza navale e commerciale della città, le sue generali ambizioni sul mondo conosciuto¹⁴².



Fig. 30. Melchior Barthel, Tomba del doge Giovanni Pesaro (1665-69), Venezia, chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari.

¹⁴¹ Su questo monumento cfr. P. KAPLAN, *Italy, 1490-1700*, in D. BINDMAN, H.L. GATES, *op. cit.*, pp. 183, 186.

¹⁴² R. SEMPLE, *The Legacy of Blackamoor Art: An Analysis of the Ca' Rezzonico Venier Collection*, in «Render», 6, luglio 2018, pp. 3-8.

Una visione civica autoreferenziale, forse, prima ancora che coloniale o universalista. Philippe Cordez insiste invece su una concezione più privata, perché quegli schiavi evocherebbero anche le ricchezze, derivate dal commercio, di chi li possedeva, e le loro funzioni di prestigiosa rappresentanza, dal servizio nei banchetti (come già in molti dipinti di Paolo Veronese¹⁴³) al loro ruolo nell'intrattenimento privato¹⁴⁴. Cordez immagina pure che chi sedeva su una di quelle poltrone si trovasse a posare le mani sulle teste di questi schiavi lignei, e il gesto gli ricorda una carezza¹⁴⁵; ma noi sappiamo quanto il significato di quelle prossimità e di quei contatti fisici, già esibiti tra Cinque e Seicento in ritratti doppi di padroni e schiavi, potesse essere ambiguo. Il diavolo, com'è noto, si nasconde nei dettagli; ma perfino la natura del diavolo si evolve nel tempo, scendendo a compromessi. Gli schiavi neri di Brustolon possono infatti svelare uno sviluppo estremo e tardivo di quell'ambiguità protomoderna che abbiamo passato in rassegna. Un dettaglio trascurato, ma in sé esplicito, può essere individuato nel fatto che le figure plastiche di alcuni dei "moretti" (così detti all'epoca) di Brustolon siano incatenate con vere catenelle, non scolpite, ma *avvolte* attorno alle sculture. Queste catenelle celano una sfumatura semantica finora sfuggita agli iconografi.

Qui serve una premessa. Una delle opportunità che mi ha dato lavorare per il Prin di cui questo libro offre i risultati di ricerca è consistita nell'esplorare, o tornare a visitare, numerose chiese, gallerie, musei e collezioni italiane, visionando opere pittoriche, plastiche e decorative contenenti, in primo piano o nei dettagli di sfondo, africani neri. Ho potuto così realizzare decine e decine di fotografie che, unite alle centinaia da me scattate in giro per l'Europa occidentale negli ultimi dieci o quindici anni, costituiscono un archivio di immagini su soggetti diasporici poco o mai studiate, o almeno meritevoli di approfondimenti. Questi viaggi di ricerca mi hanno infatti anche offerto la possibilità di osservare da vicino moltissime opere che già conoscevo per averle studiate su riproduzioni, fornendomi qualche inaspettata rivelazione a proposito di dettagli minuscoli ma importanti. In particolare, quando si tratta di opere plastiche, la possibilità di scrutarle a 360 gradi può rivelarsi molto istruttiva. La visione ravvicinata di un gruppo di tre neri di Brustolon mi ha particolarmente colpito, offrendomi una piccola illuminazione (Fig. 31).

Tre giovani africani, che reggono un vaso di porcellana, poggiano su un tavolino ligneo fiancheggiato da due sileni, che a loro volta reggono due vasi; l'intera installazione, il tavolino e quel che vi sta sopra, viene retto da un Ercole circondato dal ricordo di due fra i principali antagonisti delle sue imprese, Cerbero e l'Idra. I tre neri appaiono così equiparati a figure mitologiche, evocate in modo quasi onirico, fantastico, fiabesco. Ciò rende improponibile che essi abbiano qualcosa a che fare con i neri derelitti e sofferenti, dagli abiti stracciati, che a Venezia reggevano il seicentesco altare del Doge a Santa Maria de' Frari, per suscitare, a seconda degli osservatori, la pietà a volte codina dei cristiani devoti, o lo spietato compiacimento imperialista e schiavista. In un contesto mitologizzante, questa rappresentazione trasmette valori umani, riconoscibili ad esempio nello sguardo dei tre giovani neri. Essi fissano il vaso cinese con aria ammirata: ma non si tratta più, come nel paradigma imposto da Van Dick, di uno sguardo adorante fisso su un padrone o una padrona, e dell'umiliazione che esso proiettava sui soggetti diasporici.

¹⁴³ Veronese e la sua bottega inserirono figure di africani neri in almeno ottanta dipinti. Servi e valletti neri figurano ad es. in *La cena in Emmaus* al Louvre, *La cena in casa di Simone* alla Galleria Sabauda, *La cena a casa di Levi* alle Gallerie dell'Accademia, e *L'ultima cena* alla Pinacoteca di Brera.

¹⁴⁴ PH. CORDEZ, *op. cit.*, pp. 114-115, 124.

¹⁴⁵ Ivi, p. 115.



Fig. 31. Andrea Brustolon, Tavolino e gruppo scultoreo in legno, inizio XVIII secolo (Venezia, Museo di Ca' Rezzonico).

Certo l'esotico vaso, né più né meno degli schiavi neri autentici o rappresentati, costituiva uno *status symbol*. Ma nello sguardo degli schiavi lignei si legge il compiacimento di osservare una manifattura pregiata, non europea, che all'epoca avrebbe suscitato l'ammirazione di chiunque, a prescindere dai valori materiali della ricchezza e del possesso: il che può ricordare il gusto e le curiosità culturali attribuite da Aphra Behn a Oroonoko, e da Thomas Tryon a Sambo, a prescindere da ogni discorso eurocentrico.

Il diavolo nascosto in questi dettagli si rivelerebbe così, tutto sommato, un buon diavolo. Ma restano le catenelle avvolte attorno alle sculture. Esse si presentano però di un legno più chiaro e più leggero, e a un'osservazione ravvicinata e panoramica si sono rivelate come un accessorio molto singolare, perché *opzionale*. Non solo non sono modellate nello stesso blocco di legno delle figure africane (cosa visibile in qualsiasi riproduzione fotografica corrente), ma non vi sono neppure fissate (Fig. 32). Sono semplicemente agganciate a un supporto sul tavolino (Fig. 33): non costringono i corpi in alcun modo, e risulterebbero facilmente infilabili o sfilabili dalle teste delle tre figure. Di conseguenza, chi possedeva quell'oggetto d'arte aveva la possibilità, a sua scelta, di *escludere* le catene dall'opera.



Fig. 32. Dettaglio di fig. 31.



Fig. 33. Altro dettaglio di fig. 31.

Quest'ambivalenza *fai-da-te* fornisce un ulteriore tassello alla nostra rassegna dell'ambiguità retorica, o delle tattiche controdiscorsive, messe in campo da raffigurazioni iconiche, rappresentazioni sceniche e narrazioni letterarie europee settecentesche, che a volte sembrano riflettere acriticamente, altre volte decostruire in chiave critica, debolezze, ambiguità e contraddizioni sparse nel pensiero illuminista sul diritto universale alla libertà, nelle rivendicazioni degli abolizionisti, o nell'ipocrisia che poteva restare latente perfino nell'affrancare uno schiavo. Le statue dei moretti di Brustolon possono collocarsi in un campo discorsivo o nell'altro, a scelta dell'utente.

In conclusione, vorrei accennare a un'altra immagine che ho raccolto durante il mio lavoro per questa ricerca collettiva, e che mi è diventata particolarmente cara. È una veduta settecentesca della vecchia darsena del porto di Napoli, una delle diciotto realizzate da Gaspar van Wittel, colui che introdusse in Italia la pittura di veduta, influenzando Canaletto, e che fu padre di Luigi, l'architetto che progettò la reggia borbonica di Caserta. Nel porto della capitale del Sud lavorarono per secoli marinai turchi, nordafricani e subsahariani, impegnati a volte sulle galere come schiavi, a volte coinvolti nei piccoli commerci che inevitabilmente nascevano in un porto di mare così affollato e così importante¹⁴⁶. Presenze molto incisive in una città come Napoli, che a partire dal ciclo delle canzoni moresche cinquecentesche (un tema di studio a me particolarmente caro¹⁴⁷) aveva creato una serie di personaggi di colore destinati a marcare l'immaginario

¹⁴⁶ S. BONO, *Schiavi. Una storia mediterranea (XVI-XIX secolo)*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 162, 165.

¹⁴⁷ Al tema ho avuto occasione di dedicare parecchi studi, ai quali rimando chi desideri approfondire quanto qui accennato: G. SALVATORE, *Parodie realistiche. Africanismi, fraternità e sentimenti identitari nelle*

collettivo locale, che continuarono a essere rappresentati nel Seicento in opere di letteratura popolare, e non solo. Quei personaggi entrarono infatti attivamente nei Carnevali del Sud (in Sicilia, ad esempio, oltre che a Napoli) nell'interpretazione estemporanea di popolani che si divertivano sfrenatamente a imitare le loro sensualissime danze. Balli che avrebbero influenzato le tradizioni popolari nell'Italia meridionale, nei paesi iberici, e poi nelle Americhe¹⁴⁸: un autentico lascito culturale della diaspora africana protomoderna all'Occidente.

La principale attività della darsena napoletana stava nel rimessaggio e nella manutenzione delle navi. Ma il quadro di van Wittel (Fig. 34), oltre a raffigurare alcune di queste navi, assieme a barche ormeggiate o in acqua, incuriosisce per la quantità di minuscole figure umane, singole o in piccoli gruppi, sul molo. Nelle riproduzioni del dipinto che sono in circolazione, tali figurine, ritratte a partire da sopralluoghi e bozzetti effettuati dall'artista sulla darsena, sono difficili da osservare singolarmente.



Fig. 34. Gaspar van Wittel, *La darsena di Napoli* (1711), Torino, Galleria Sabauda.

canzoni moresche del Cinquecento, in «Kronos», 14, 2012; *Celum Calia: African Speech and Afro-European Dance in a 16th century Song Cycle from Naples*, in «Palaver», n. s., 7, 2, 2018; *Ritratti sonori*, cit., e *Il contributo della lingua kanuri alla storia delle canzoni moresche*, in ID. (a cura di), *Il chiaro e lo scuro*, cit.; *Singing Black Pride in the Renaissance*, cit.; *Suoni diasporici. Serenate, conflitti, ideofoni e risate dei personaggi africani delle "canzoni moresche" nel soundscape della Napoli rinascimentale*, in Giancarlo Alfano, *Napoli sonora. Fonosfera e storia culturale in età moderna*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2025; *l'imminente The Nether Regions. Scandalous Patterns and Ritualistic Roots of Early Modern Afro-European Dances*, in Janie Cole e Camilla Cavicchi (a cura di), *Music in Africa and Its Diffusion in the Early Modern World*, Turnhout, Brepols, 2026; e un'altra mia imminente monografia, *Canzoni moresche: African Diaspora and Cultural Politics in Renaissance Naples*, che uscirà anch'essa per Brepols nel 2026.

¹⁴⁸ Il legame delle danze afro-napoletane con i personaggi delle canzoni moresche è stato tratteggiato negli interventi citati nella nota precedente, ma viene ampiamente trattato in un'altra ampia mia monografia attualmente in fase di completamento (Sesto San Giovanni, Mimesis, 2027).



Fig. 35. Dettaglio di fig. 34.



Fig. 36. Altro dettaglio di fig. 34.



Fig. 37. Altro dettaglio di fig. 34.

Avvicinandosi molto all'opera, come ho potuto fare alla Galleria Sabauda di Torino, si riesce però a identificarle chiaramente (Fig. 35 e 36) nelle loro individualità e relazione col luogo: qualche pigro pescatore dilettante, gentiluomini in carrozza o in placida conversazione, famiglie di gente del popolo a passeggio, sfaccendati. Gli unici che sgobbano (Fig. 37) sono due marinai bianchi: hanno scaricato sulla banchina due balle di qualche merce proveniente da una delle navi, e svolto una grossa e pesante gomina scura, poggiata su una bassa struttura che ora sono indaffarati a coprire, o scoprire, con un telo bianco. Qui si coglie un aspetto aneddotico del quadro. Di fronte ai due marinai spicca un nero che sicuramente non è schiavo, e che - come tutti gli altri - non sta neppure lavorando, anzi: si rilassa, mentre fuma placidamente la sua lunga pipa.

Ci torna in mente quella che Oroonoko ostentava alla fine della sua vita disperata, a disprezzo di quanti lo stavano facendo a pezzi. Ma non è più la stessa pipa. Il nero sulla darsena la fuma osservando pigramente il lavoro di quegli "schiavi" dei marinai bianchi, forse nemmeno napoletani, che stanno lì a sfacchinare incessantemente, un'incombenza dopo l'altra, nel loro lavoro estenuante (Fig. 38).

A lui dedico, idealmente e affettuosamente, questa ricerca.



Fig. 38. Altro dettaglio di fig. 34.

