

Impensabilità, infilmabilità? La rivoluzione haitiana sullo schermo

Charles Forsdick*

Il giornalista di sinistra Paul Foot osservò una volta che “Hollywood fece un film su Spartaco, leader della sollevazione degli schiavi a Roma, perché era stato sconfitto”. E aggiunse: “Toussaint Louverture ha vinto, quindi un film su di lui non l’hanno fatto”. Tale dimenticanza cinematografica fa parte di una tendenza vera e propria poiché, spiega Foot, “la storia della sollevazione degli schiavi a Santo Domingo – forse la più gloriosa vittoria degli oppressi sugli oppressori in tutto l’arco della storia – non viene quasi mai raccontata”.¹ La Rivoluzione haitiana, scoppiata nell’agosto del 1791 in quella che era allora la colonia francese di Saint-Domingue, e conclusasi con la Dichiarazione di indipendenza di quel paese nel gennaio 1804, nei quattro decenni successivi a quei commenti di Foot è stata indubbiamente riconosciuta come un evento storico di portata mondiale. Il resto del mondo ha tuttavia mostrato una capacità caparbiamente limitata di comprendere e di elaborare le implicazioni di questo processo rivoluzionario, dirompente e profondamente stimolante. Nei quindici anni successivi al bicentenario della Rivoluzione haitiana (anniversario accompagnato dalla simultanea destituzione di Jean-Bertrand Aristide), la visibilità internazionale di Haiti e la comprensione del suo contributo specifico alla storia atlantica sono diventati processi particolarmente evidenti e fruttuosi, giunti dopo due secoli che Michel-Rolph Trouillot aveva etichettato come di “riduzione al silenzio” e Sibylle Fischer come di “disconoscimento”.² Si tratta di un dato di fatto soprattutto negli Stati Uniti dove, nei primi decenni del ventunesimo secolo, ad Haiti è stato assegnato un ruolo di spicco e talvolta controverso nel mondo accademico, politico, letterario e culturale.³

Sebbene tale riconoscimento abbia avuto una crescita più lenta in Europa, alcuni sviluppi recenti in Gran Bretagna, soprattutto nel campo della cultura visiva, indicano un cambiamento costante. Nel 2018 il British Museum ha dedicato ad Haiti una mostra illuminante, dal titolo *A revolutionary legacy: Haiti and Toussaint Louverture*.⁴ L’occasione per la mostra è scaturita da un dipinto del leader rivoluzionario recentemente acquisito, opera dell’artista afroamericano Jacob Lawrence, e da un tamburo *boula* del vudù haitiano, da poco riconosciuto tale, entrato in possesso dei marines statunitensi durante l’occupazione ed esposto per la prima volta in questo museo. La sovrapposizione contemporanea di un canto vudù con parole di protesta anti-imperiale, opera dell’antropologa Gina Athena Ulysse, forniscono un commento audio alla storia della Rivoluzione portata, nelle parole della stessa Ulysse, in questo *lakou* (termine Kreyòl haitiano per cortile o spazio chiuso) imperiale.⁵ Un esempio diverso e sicuramente più lampante di questa maggiore visibilità è il conferimento del Turner Prize a Lubaina Himid nel dicembre 2017.

Tale riconoscimento ha esposto tutta la sua opera all'attenzione di un pubblico più vasto, e ciò a sua volta ha favorito una più profonda consapevolezza delle storie della Rivoluzione haitiana, che hanno fortemente influenzato Himid nel corso di tutta la sua carriera.⁶ Il Middlesbrough Institute of Modern Art ha acquisito *Toussaint L'Ouverture* (1987) di Himid,⁷ un ritratto del leader rivoluzionario eseguito a tecnica mista che utilizza un collage di parole prese da titoli di quotidiani dei nostri giorni – 'RACIST', 'TORTURE', 'ABUSE' – per sottolineare il contrasto tra la promessa di emancipazione universale portata dalla Rivoluzione haitiana e il persistere nel mondo moderno di ineguaglianze legate alla razza e all'etnicità. "Questa non sarebbe una novità", scrive l'artista nell'opera, "se aveste sentito parlare di Toussaint L'Ouverture". Ispirata dalla lettura di *The Black Jacobins* di C.L.R. James,⁸ Himid ha inoltre creato una serie di acquarelli simili a bozzetti dedicati al leader della Rivoluzione haitiana: "Scenes from the life of Toussaint L'Ouverture".⁹ Ciò costituisce in parte una divertente domesticizzazione della vita del suo soggetto, quando ad esempio inserisce in un bozzetto la moglie di Louverture che domanda "Chi lava il bucato?". In un'altra opera, "What are monuments for? Possible landmarks on the urban map", Himid sovverte le classiche guide alla visita della città innalzando una statua di Louverture a Trafalgar Square, in modo che la presenza immaginaria del leader rivoluzionario serva a mettere in primo piano storie nere alternative delle capitali europee.¹⁰ Inteso nella sua completezza, questo lavoro sfida non soltanto la messa sotto silenzio di Haiti nella storiografia britannica (amnesia ancora più sorprendente se si considera il ruolo cruciale svolto dalle truppe britanniche nella lotta contro Louverture tra il 1794 e il 1798, nella Saint-Domingue rivoluzionaria),¹¹ ma sottolinea anche la continuità della rilevanza che riveste per le lotte parallele dei nostri giorni quella svoltasi ad Haiti contro schiavismo ed egemonia coloniale.

Nonostante questi sviluppi, Haiti tende tuttora a servire da esempio dell'accentuazione di certi presupposti negativi applicati alle culture postcoloniali, riassumibili nella logica apparentemente inesorabile del sottotitolo a *Paradise Lost* (2005) di Philippe Girard, e cioè *Haiti's Tumultuous Journey from Pearl of the Caribbean to Third World Hotspot* (*Il viaggio tumultuoso di Haiti, da perla dei Caraibi a zona calda del Terzo Mondo*).¹² Questa narrazione di prosperità coloniale trasformata in caos postcoloniale (o, per dirla altrimenti, in uno di quelli che Donald Trump ha definito "shithole countries" ["paesi cesso"]) è comune e si riflette in quella che Antony Maingot ha descritto come la "coscienza terrorizzata" di Haiti, e in quella che Michael Dash ha etichettato come la sua "alterità repellente" o "estraneità predeterminata".¹³ Nella definizione di una simile immagine nazionale si coglie l'incapacità di riconoscere la condizione emblematica di Haiti come luogo nel quale emersero, per ricorrere alle parole di Nick Nesbitt, "due dei processi destinati a diventare tratti distintivi del ventesimo secolo: la decolonizzazione e il neocolonialismo".¹⁴

L'obliterazione del contributo catalizzatore di Haiti alla storia mondiale, al contempo simbolico e reale, appartiene a quella che nel già citato studio del 1995 Michel-Rolph Trouillot aveva definito una "riduzione al silenzio del passato". Questo lavoro di Trouillot ha avuto un influsso rilevante e molto ampio sugli studi haitiani e, più in generale, su quelli dedicati alla storia coloniale. Superando ovvietà come

quella della storia scritta dai vincitori, l'opera esplora i meccanismi grazie ai quali parti del passato sono cancellate dagli archivi storici, mettendo così a tacere le voci degli sconfitti ma portando alla luce al contempo le difficoltà dei gruppi dominanti nel venire a patti con il passato. La "riduzione al silenzio" dimostrata da Trouillot si è trasformata nel primo decennio del ventunesimo secolo in una nuova dinamica di presenza e di assenza, di dare voce e di mettere sotto silenzio. *Silencing the Past* ripercorre l'obliterazione di Haiti in fasi diverse della "produzione della storia", associandola alla "impensabilità" contemporanea della sua fase rivoluzionaria. Trouillot identifica quattro momenti cruciali: creazione dei fatti (creare le fonti); assemblaggio dei fatti (creare gli archivi); recupero dei fatti (creare racconti); e costruzione di una rilevanza retrospettiva ("creare in ultima analisi la storia", ricorrendo anche alle forme di produzione culturale alle quali il presente saggio è dedicato). Nell'esplorare come la "impensabilità" contemporanea della Rivoluzione di Saint-Domingue abbia avuto implicazioni per la visibilità internazionale di Haiti ai nostri giorni, Trouillot ampliò una argomentazione sostenuta da vari storici – da C.L.R. James a Yves Benot – su come la storiografia dominante avesse, rispetto alle sollevazioni transatlantiche tra la fine del diciottesimo e l'inizio del diciannovesimo secolo, ridotto gli eventi di Haiti al rango di un esotico evento marginale. "La Rivoluzione haitiana entrò nella storia in questi termini", osserva Trouillot, "con la peculiarità di essere impensabile anche se era accaduta".¹⁵

Nonostante abbia avuto larga eco, la tesi di Trouillot non ha ottenuto una approvazione universale. Alcuni critici, soprattutto David Geggus, hanno accolto negativamente il concetto di "impensabilità", suggerendo che tali forme di resistenza da parte di individui ridotti in schiavitù fossero assolutamente immaginabili agli occhi di un certo numero di europei e che avessero in effetti prodotto una condizione generalizzata di ansia alla quale andava in parte ascritta la brutalità crescente nella cultura delle piantagioni. I resoconti dei proprietari di schiavi danno ad esempio la chiara impressione che lo scoppio di una forma violenta di resistenza fosse imminente, mentre altri europei erano disposti, o deliberatamente o per opportunismo, a servirsi delle ribellioni degli schiavi per accendere la miccia delle rivalità inter-europee.¹⁶ (Questa è in effetti la premessa di *Queimada!*, 1969, di Gillo Pontecorvo,¹⁷ che sarà affrontato più sotto; se ne trova eco anche in altre rappresentazioni cinematografiche). Trouillot in realtà intende il concetto con maggiori sfumature di quanto non lascino intendere i suoi critici, poiché associa l'impensabile al razzismo radicato nell'Europa illuminista, e vede la disumanizzazione degli schiavi come una negazione attiva della loro agentività. Per Trouillot, la Rivoluzione haitiana era impensabile di per sé, cioè come rivoluzione. In questo senso si può ritenere che gli eventi del periodo 1791-1804 conservino alcuni aspetti di quella impensabilità nelle rappresentazioni storiografiche e culturali contemporanee che ignorano secoli di resistenza precedenti al manifestarsi di quegli stessi eventi, descritti piuttosto come forme derivate dei loro equivalenti francesi e americani e che, nel loro svolgersi, minano il carattere radicale dell'emancipazione universale a cui mirava la Rivoluzione. Trouillot critica esplicitamente quegli approcci che adottano un "tono da registro di piantagione". La "impensabilità" è dunque presentata come fenomeno sì contemporaneo alla Rivoluzione, ma capace di con-

tinuare a manifestarsi in vite successive. Per estensione il concetto di “riduzione al silenzio” non implica una assenza di rappresentazioni in un processo di amnesia totale, ma suggerisce piuttosto un controllo esercitato nei loro confronti affinché si presentino come tropi complementari di cancellazione e di banalizzazione: la prima implica una omissione dalla storia e da altre produzioni culturali; la seconda un riconoscimento della Rivoluzione e al contempo un rifiuto di accettarne la rilevanza o la natura genuinamente “rivoluzionaria”.

Ada Ferrer, nondimeno, a proposito del vasto numero di rappresentazioni della Rivoluzione in campo storiografico, in letteratura e nelle arti visive e plastiche, osserva: “Se si trattò di silenzio, fu di certo un silenzio tuonante”.¹⁸ Dal desolato sonetto di William Wordsworth “A Toussaint Louverture”, scritto nel 1802 in occasione dell’arresto di Louverture, fino ai lavori di musicisti come Sidney Bechet, Santana, Wyclef Jean, Akala, Charles Mingus e Courtney Pine, la Rivoluzione haitiana ha prodotto, come recentemente osservato da Philip Kaisary, uno “straordinario e voluminoso archivio culturale” dovuto a un ampio ventaglio di pensatori e di artisti sempre più ispirati da un racconto di lotta per l’emancipazione e per l’auto-determinazione che “sconfisse lo schiavismo, la supremazia bianca e il colonialismo”.¹⁹

Questo corpus di rappresentazioni presenta due tratti apparentemente scollegati e assolutamente rilevanti per il presente saggio: da una parte tende a privilegiare i leader rivoluzionari, in primo luogo Toussaint Louverture e in seconda battuta Jean-Jacques Dessalines e Henry Christophe, indicando così che le storie raccontate sono pesantemente marcate da scelte di genere, e che il ruolo delle masse ridotte in schiavitù è spesso eclissato entro i confini di un racconto di eccezionalismo nero; dall’altra parte, nonostante l’ampio spettro di media e di generi coinvolti, lo spazio del cinema resta minimo (rispetto a qualsiasi altra forma di espressione artistica, i risvolti finanziari della produzione cinematografica rendono più complessa la realizzazione di una pellicola). Colpisce tuttavia che le rappresentazioni cinematografiche, per poche che siano, tendano a favorire la versione del “Grande Uomo” della storia haitiana.²⁰

Alla luce di queste rappresentazioni così sbilanciate in termini sia di media sia di contenuti, il saggio suggerisce che la descrizione data da Trouillot, in *Silencing the Past*, della “impensabilità” della Rivoluzione haitiana potrebbe essere estesa a un concetto parallelo di “infilmmabilità”, con cui ci si vuole riferire alla apparente incapacità del cinema di fornire uno spazio entro il quale elaborare con atteggiamento critico e sistematico i significati di questi eventi fondanti sotto il profilo storico, politico e culturale. Lo studio di un tale concetto fa parte di una più ampia analisi di quelli che Natalie Zemon Davis chiama “schiavi sullo schermo”,²¹ fenomeno diventato più visibile dopo la pubblicazione nel 2000 del suo volume dallo stesso titolo, in seguito alla produzione di una vasta gamma di film tra i quali *Django Unchained* (Quentin Tarantino, 2012), *12 Years a Slave* (*12 Anni Schiavo*, Steve McQueen, 2013), *Birth of a Nation* (*Il risveglio di un popolo*, Nate Parker, 2016), *Belle* (*La ragazza del dipinto*, Amma Asante, 2013) e *Harriet* (Kasi Lemmons, 2019). Come nel caso dell’“impensabilità”, la premessa concettuale non consiste nel ritenere “infilmmabile” la Rivoluzione haitiana: il corpus relativamente limitato dei materia-

li discussi qui di seguito dimostra chiaramente che le cose non stanno affatto così, sebbene sia importante considerare il modo di produzione utilizzato e le risorse disponibili per progetti del genere, poiché film con budget ridotti e documentari probabilmente permettono un livello di flessibilità inaccessibile a imprese più ampie.²² Pare chiaro tuttavia, a partire dal fatto che alcuni progetti filmici sono falliti, che altre pellicole hanno affrontato la Rivoluzione tangenzialmente, e altre ancora tentato volontariamente di addomesticare, relativizzare o (per usare l'espressione di Trouillot) "banalizzare" l'impatto degli eventi, che la rappresentazione della storia haitiana sugli schermi presenti difficoltà specifiche e apparentemente legate al mezzo scelto, già a partire dal fatto che la committenza e la distribuzione delle pellicole costituiscono un ostacolo evidente alla rappresentazione filmica della storia della lotta di Haiti per l'emancipazione universale.

Mentre a Napoleone Bonaparte sono ormai stati dedicati più di duecento film biografici, i tentativi di portare sullo schermo la vita del leader della Rivoluzione haitiana sono in genere andati a vuoto, per ragioni pratiche o creative, a causa dell'evidente processo che lo stesso Trouillot ha definito di "cancellazione". Il tentativo di Sergei Eisenstein di filmare *Il console nero* all'inizio degli anni Trenta, quando si trovava negli Stati Uniti, ne è probabilmente l'esempio più evidente. Il progetto fu infatti abbandonato al suo ritorno in Unione Sovietica.²³

Gli sforzi di filmare la Rivoluzione haitiana risalgono ai primi anni del cinema: nel 1921 la Blue Ribbon Films aveva in cantiere un film muto di Clarence Muse dedicato alla vita di Louverture, ma di quel progetto non rimane traccia alcuna. Permangono inoltre alcune incertezze sui possibili contenuti di quest'opera, date le critiche rivolte a Muse in una fase successiva della sua carriera durante la quale lo si ricorda per avere creato ruoli stereotipati dei neri. Negli anni Venti i film ambientati nel periodo napoleonico andavano ormai di moda. *A Royal Divorce*, dramma storico di Alexander Butler del 1926,²⁴ era dedicato alla relazione tra Napoleone e Josephine; ma il primo ritratto filmico di rilievo dedicato a Bonaparte fu il film muto *Napoléon* di Abel Gance del 1927,²⁵ opera ricordata più per le innovazioni tecniche proposte che non per una attenzione storiografica al periodo descritto. Presumibilmente l'interesse di Sergej Eisenstein per la Rivoluzione haitiana emerge proprio da questo contesto.²⁶

Nel maggio 1930, dopo avere firmato un contratto con la Paramount, Eisenstein lasciò l'Unione Sovietica alla volta degli Stati Uniti. Una volta a Hollywood, nel giugno del 1930 si imbatté in una copia di *Sua maestà nera* (1928), un *feuilleton* dello scrittore americano John W. Vandercook.²⁷ Mentre lavorava a un progetto per la Paramount, un film basato su *Una tragedia americana* di Theodore Dreiser, Eisenstein rimase affascinato dalle possibilità offerte dal libro di Vandercook. Nacque subito l'ipotesi di una versione filmica, con Paul Robeson nei panni del protagonista, ma la scadenza del contratto di Eisenstein con la Paramount, insieme al fatto che gli Stati Uniti avrebbero continuato a occupare Haiti fino al 1934, impedì la realizzazione del progetto. Pur consapevole che sarebbe stato impossibile girare *Sua maestà nera* a Hollywood, Eisenstein continuò a impegnarsi nel progetto: nel 1931, mentre era in Messico a tentare di portare a termine il film *Que Viva Mexico!* (successivamente abbandonato), disegnò una serie di *storyboard* delle scene principali

di un film sulla Rivoluzione haitiana. Tali *storyboard* avevano un ruolo essenziale per il modo in cui Eisenstein immaginava di girare la storia negli anni successivi, e cioè come una “tragedia dell’individualismo” lontana da quella visione collettiva di “unità armoniosa” che vedeva come tema comune di gran parte delle altre sue opere.²⁸

Le notizie circa l’interesse del più importante regista sovietico per Haiti avevano preceduto il suo ritorno in Unione Sovietica nel 1932. Una volta rientrato Eisenstein scoprì che Anatolij Vinogradov, saputo del suo coinvolgimento al riguardo, aveva scritto *Il console nero*, un romanzo su Haiti. Anziché raccontare la storia di Henry Christophe, il romanzo di Vinogradov era dedicato a Toussaint Louverture, il leader della Rivoluzione haitiana che negli anni Novanta del Settecento aveva combattuto e messo in atto strategie per aumentare il proprio potere e diventare “console nero” a Saint-Domingue. A quanto pare fu lo stesso Vinogradov a suggerire a Eisenstein di realizzare una versione filmica di *Il console nero*, proposta che ricevette poi l’approvazione statale. Dall’ottobre del 1932 all’inizio del 1933 Eisenstein – che insegnava cinema all’Istituto di Cinematografia di Mosca – portò avanti il progetto su Haiti e mostrò ai suoi studenti gli schizzi fatti in Messico, per immaginare insieme a loro come trasporre sullo schermo alcune di quelle scene drammatiche.

Robeson si recò a Mosca nel dicembre del 1934 per discutere del nuovo progetto, ma molto probabilmente Eisenstein non si era reso ben conto del cambiamento di rotta delle politiche culturali, il che significava che le autorità sovietiche incaricate di controllare la produzione cinematografica non avrebbero più sostenuto il progetto per girare *Il console nero*. Sebbene in Unione Sovietica, agli inizi degli anni Trenta, ci fossero ampi spazi per l’originalità artistica, dopo il 1934 fu imposta a tutti gli artisti la dottrina del realismo socialista. Di conseguenza fu esercitata su Eisenstein una pressione sempre più forte perché facesse film più didattici, costruiti su intrecci ovviamente orientati a un ruolo di propaganda politica per la nuova burocrazia stalinista ormai dominante. Come C.L.R. James avrebbe dimostrato poco dopo con *I giacobini neri* (1938), la forte metaforicità della Rivoluzione haitiana si prestava a una critica diretta dell’Unione Sovietica tra le due guerre. Mentre il progetto di Eisenstein andava esaurendosi, emerse per un breve periodo la possibilità che Robeson partecipasse a una versione inglese di *Sua maestà nera* di Vandercook, la cui regia sarebbe stata affidata ad Alexander Korda, ma anche questa ipotesi ebbe vita breve. Fu infatti archiviata nel maggio del 1936, stesso mese in cui i funzionari dell’industria cinematografica sovietica decisero di chiudere ufficialmente il progetto di Eisenstein per *Il console nero*.

Nel marzo 1936 Robeson fu per due volte protagonista sui palcoscenici londinesi di una produzione della *pièce* anti-imperialista di C.L.R. James dal titolo *Toussaint Louverture: The Story of the Only Successful Slave Revolt in History*.²⁹ Oltre due decenni più tardi, nel 1959, impegnato per l’ennesima volta nella parte di Otello a Stratford, nella sua ultima apparizione sulle scene, Robeson dichiarò che “uno dei più grandi rimpianti della mia vita è di non essere riuscito a recitare la parte di Toussaint L’Ouverture in un film”.³⁰ La rilevanza del progetto interrotto di Eisenstein su Haiti va tuttavia ben al di là della potenziale presenza di Robeson

come attore. Solleva infatti domande cruciali sul suo posto tra le varie rappresentazioni della Rivoluzione haitiana su entrambe le sponde dell'Atlantico (dal romanzo alla poesia, al teatro e alle arti visive) in quegli anni Trenta scossi dalla crisi, quando Haiti fu forzatamente proiettata sulla ribalta internazionale per via dell'occupazione americana, entrando a fare parte di una serie di interventi culturali legati soprattutto alla Harlem Renaissance. In una produzione del 1936 del Federal Theater Project, per esempio, Orson Welles traspose la Scozia del *Macbeth* di Shakespeare nella Haiti degli anni successivi alla Rivoluzione haitiana, interpretando Macbeth come l'imperatore nero di Haiti Henri Christophe.³¹ Langston Hughes a sua volta scrisse un testo teatrale, *L'imperatore di Haiti* (1936), e cominciò a lavorare al libretto di *Troubled Island*, una ambiziosa opera in tre atti di William Grant Still sulla Rivoluzione haitiana. Le implicazioni della Rivoluzione haitiana e della sua storia post-rivoluzionaria risuonarono su entrambe le sponde dell'Atlantico, dall'America del nord all'Europa, e anche dall'Africa subsahariana (soprattutto con le reazioni internazionali all'invasione dell'Etiopia per mano dell'Italia fascista nel 1935) all'Unione Sovietica. Il fatto che sia Hollywood sia la burocrazia stalinista avessero bloccato i progetti di Eisenstein per trarre un film da *Sua maestà nera* o da *Il console nero* ben illustra il processo per cui la "infilabilità" della Rivoluzione haitiana si lega alla sua persistente "impensabilità", e per estensione alla sua riduzione al silenzio. Le ragioni precise di questo fenomeno differiscono inevitabilmente a seconda del contesto politico e ideologico: neocoloniali nel caso degli Stati Uniti, controrivoluzionarie nel caso dell'Unione Sovietica. Eppure, nonostante le differenze tra l'Occidente capitalista e la Russia stalinista negli anni Trenta, tra i proprietari plutocratici degli *studios* hollywoodiani e i burocrati impegnati a controllare l'industria cinematografica sovietica, coloro che avevano il potere di controllare la produzione dei film ebbero la chiara impressione che certi film fosse meglio, e lo è tuttora, lasciarli nel cassetto.

Dopo la morte di Eisenstein, nel 1948, altri tentarono di girare una pellicola sulla lotta haitiana contro schiavismo e colonialismo. Nel 1950, ad esempio, Richard Wright – anche lui, come Robeson, amico di C.L.R. James – dopo avere visitato Haiti nel luglio di quell'anno progettò di fare un film su Louverture.³² A Wright toccò la responsabilità dei dialoghi e di trovare un attore che recitasse la parte del leader rivoluzionario. Riuscì addirittura ad assicurarsi il sostegno locale del governo haitiano e del generale Auguste Nemours, uno storico haitiano che in precedenza, all'inizio degli anni Trenta a Parigi, aveva già fatto da assistente alle ricerche di James per la stesura di *I giacobini neri*. Pur avendo ottenuto l'autorizzazione a filmare gli esterni ad Haiti, Wright non riuscì a ottenere un contratto per filmare altrove le scene in studio. Poco tempo dopo, tuttavia, la Rivoluzione ottenne una prima (e tuttora rara) versione hollywoodiana, per la quale il ruolo protagonista fu inizialmente offerto a Gregory Peck, che presumibilmente la rifiutò poiché interessato a lavorare in un film più serio su Haiti, un paese in cui i rivoluzionari (così disse) "sostennero gli ideali democratici [...] contro tutti gli sforzi dei francesi di riprendersi l'isola e di continuare a sfruttarne gli abitanti, in precedenza loro schiavi".³³ Nel 1952, Jean Negulesco diresse un film liberamente ispirato a *Lydia Bailey*, noto romanzo storico di Kenneth Roberts del 1947.³⁴ Ambientato ad Haiti

nel 1802, mentre il paese si stava preparando all'arrivo delle truppe di Napoleone capitanate dal generale Leclerc, il testo narra della relazione tra l'eroina eponima (impersonata da una giovane Anne Francis) e l'avvocato bostoniano Albron Hamlin (Dale Robertson), mandato a cercarla. Pur essendo apertamente a favore della causa dei rivoluzionari haitiani, e benché presenti quello che probabilmente è il primo ritratto filmico di Toussaint Louverture (figura comunque marginalizzata, impersonata da Ken Renard), la versione cinematografica di *Lydia Bailey* riduce il racconto del romanzo di Roberts e sposta l'azione sul personaggio di King Dick, un ex schiavo (impersonato da William Marshall) diventato ufficiale dell'esercito rivoluzionario. L'azione è ristretta all'area caraibica e non vi sono tracce del tessuto storiografico che pervade la versione letteraria di partenza, per la quale l'autore aveva svolto estese ricerche.³⁵ Il film ricorre a tutta una gamma di tropi ricorrenti in pellicole sulla razza e sulla giungla del periodo post-bellico (in particolare il suono frenetico dei tamburi e immagini primitiviste della rivolta), tuttavia rimane un "dramma anticoloniale" in cui la violenza dei neri sui bianchi è presumibilmente attenuata dal fatto che le vittime sono francesi e non americane.³⁶ *Lydia Bailey* si concentra sui combattimenti tra le truppe di Louverture e quelle di Leclerc, mettendo in primo piano il tradimento che portò all'arresto del leader haitiano da parte dei francesi e suggerendo una certa simpatia per la causa rivoluzionaria haitiana, tanto che la pellicola ottenne l'approvazione della National Association for the Advancement of Colored People. Il film, lanciato a Port-au-Prince e recensito positivamente, costituì il primo caso di una première hollywoodiana al di fuori dagli Stati Uniti.³⁷

Nei due decenni successivi, C.L.R. James e Derek Walcott si ritrovarono entrambi a discutere della possibilità di filmare la Rivoluzione: esiste uno scambio epistolare tra James e Rank a proposito di una versione cinematografica di *I giacobini neri*, un progetto tratto a quanto pare dalla sceneggiatura di una versione del 1967 della pièce di James su Toussaint Louverture; grazie al successo ottenuto con *The Haitian Earth*, Walcott era sotto contratto con la Universal City Studios per scrivere la sceneggiatura di una miniserie televisiva ispirata da parti della vita di Louverture scritta da Percy Waxman nel 1931, *The Black Napoleon*. Del progetto, che non vide mai la luce, non restano che alcuni frammenti.³⁸ Negli anni Sessanta, il film più direttamente ispirato agli eventi haitiani di fine Settecento fu *Queimada!* (1969), diretto dal regista Gillo Pontecorvo, ben noto per il capolavoro anticolonialista *La battaglia di Algeri* (1966). Sebbene *Queimada!* trasferisca il racconto della Rivoluzione haitiana a Queimada, colonia portoghese immaginaria, resta tuttora l'opera che (almeno finora) si è avvicinata di più a riconoscere la lotta rivoluzionaria di quegli uomini, donne e bambini schiavi che portarono all'indipendenza di Haiti nel 1804. Si tratta di una straordinaria miscela di potere nero, prese di posizione contro la guerra del Viet-Nam e irriducibile politica anti-imperialista – il che riflette l'impatto dell'esplosione in quegli anni di scontri a livello internazionale, tra cui le lotte per l'indipendenza nel Terzo mondo. Marlon Brando recita nel ruolo del protagonista, Sir William Walker, *agent provocateur* britannico che cerca di scatenare una ribellione affinché il suo paese possa prendere il controllo di questa parte del commercio portoghese dello zucchero. La sua strategia comporta la

manipolazione di un leader rivoluzionario, lo scaricatore di porto José Dolores (impersonato da Evaristo Márquez), il quale, dopo avere capeggiato un esercito di schiavi che sono riusciti a rovesciare il potere coloniale, è persuaso a deporre le armi e ad accettare il dominio creolo: "La civiltà non è una questione semplice", dice, "non puoi impararla da un giorno all'altro". La tensione tra i due personaggi risulta evidente a partire dalla controversa politica del casting adottata dal regista, che scelse di mettere a confronto l'inesperto Márquez (un mandriano afro-colombiano) con Brando, celebrità internazionale. Ella Shohat e Robert Stam commentano così le implicazioni di tale approccio:

Mettendo a confronto uno degli attori più carismatici del Primo Mondo con un attore non professionista del Terzo mondo, privo di qualsiasi esperienza e scelto soltanto per la sua fisionomia, Pontecorvo, sebbene faccia da un lato una scelta sovversiva rispetto allo *star system*, dall'altro sbilancia in modo disastroso la fascinazione dello spettatore a favore del colonizzatore, in un film il cui intento didattico era, paradossalmente, di sostenere la lotta anticoloniale. La mancanza di una partecipazione caraibica alla produzione del film risulta in un ritratto unidimensionale dei colonizzati, figure nell'ombra e prive di una definizione culturale.³⁹

Pontecorvo utilizza comunque i personaggi per indagare le questioni della pigmentocrazia, così rilevanti nella Haiti del dopo-indipendenza, ma al contempo – sebbene esoticizzi e depersonalizzi a tratti le masse ridotte in schiavitù, come suggerito da Stam e Shohat – mette in scena la resistenza degli schiavi secondo modalità che costituiscono una critica puntuale al continuare dello sfruttamento coloniale. Mette in scena "uno scontro tra due serie di concetti: quelli della 'borghesia liberale' dell'Inghilterra imprenditoriale [...] e quelli degli oppressi del mondo coloniale"; la sua attenzione è rivolta a "transizioni storiche collegate: dal regime schiavistico al lavoro libero; dalla vecchia colonia imperiale alla nazione indipendente dominata dal capitale straniero".⁴⁰

Walker può avere agito da burattinaio ma Dolores riesce alla fine a sfuggire al suo controllo, chiarendo così che la libertà non è un dono ma una cosa da conquistare. Dopo il suo arresto, Dolores dice a un soldato nero che "[s]e un uomo ti concede la libertà, quella non è libertà. La libertà è qualcosa che tu e tu solo devi prenderti". La dichiarazione resa prima della sua esecuzione, nella parte finale del film, echeggia chiaramente il discorso di Louverture nel momento della sua deportazione da Haiti: Louverture evocò le "radici profonde e numerose" dell'albero della libertà abbattuto dai francesi con il suo arresto; Dolores dice ai soldati che lo circondano, facendo riferimento alla politica di distruzione della terra dei colonizzati: "Un po' di vita resta sempre. Uno di noi resterà. Nasceremo più tardi". *Queimada!* cristallizza il concetto di emancipazione universale – cui la Rivoluzione haitiana, con l'abolizione della schiavitù, si avvicinò più di qualunque altra delle rivoluzioni storiche che avvennero nel mondo durante quella che R.R. Palmer definisce l'era della rivoluzione democratica.⁴¹ La pellicola, inoltre, mette in scena nella figura di Dolores quello che Marcus Wood ha definito "il grande stupore del colonizzatore, quando infine viene messo di fronte al rifiuto del suo potere di liberare".⁴²

Nel cinquantennio trascorso dalla produzione di *Queimada!*, uno dei principali progetti cinematografici rivolti alla Rivoluzione haitiana è stato *Toussaint*, una vecchia idea di Danny Glover e della Louverture Films. In un'intervista al *Guardian* nel 2012, Glover riaffermò il proprio impegno affinché la Rivoluzione haitiana fosse raccontata in quella che ha definito "la dimensione epica richiesta da quegli avvenimenti".⁴³ Nel 2006 Glover, che aveva messo insieme un cast con Wesley Snipes, Angela Bassett, Chiwetel Ejiofor e Mos Def, pensava di cominciare a filmare in Sudafrica e in Venezuela, grazie a un contributo di diciotto milioni di dollari da parte del presidente venezuelano Hugo Chávez. Ma le riprese non iniziarono mai. A parte lo stallò del progetto di Glover, negli ultimi anni ci sono stati altri tentativi di filmare quella Rivoluzione. Due produzioni, in particolare, per quanto estremamente diverse, condividono una strategia narrativa che sembra rafforzare la marginalizzazione della Rivoluzione sotto la forma del "film nel film". La trama contemporanea di *Moloch Tropical* (2009) di Raoul Peck, una riflessione nei toni della tragedia sulla deposizione di Théogène, presidente haitiano sempre più corrotto e violento, è ambientata a Laferrrière,⁴⁴ la cittadella di Henry Christophe. Pur rispecchiando in vari modi il destino di Jean-Bertrand Aristide, il protagonista si presta anche a dei paralleli con altri leader haitiani il cui regno finì con la morte o con un esilio forzato. L'elenco comprende, oltre a Jean-Claude Duvalier, anche Toussaint Louverture, accusato anch'egli di essersi progressivamente allontanato dal popolo e di avere imposto un sistema di lavoro repressivo, e infine rapito dai francesi e lasciato morire a Joux. L'ambientazione della storia nella cittadella di Christophe riflette il senso di un presente fortemente ossessionato dal passato rivoluzionario e, sebbene siano stati pochi i commentatori a rendersene conto, è significativo che questo resoconto del declino di un leader haitiano sempre più dispotico si snodi parallelamente alla produzione di un film americano sulla Rivoluzione. Il contrasto tra gli attori nordamericani, apparentemente ignari del contesto in cui si trovano, e il caos politico in cui cade Haiti alla vigilia dei festeggiamenti per il bicentenario è stridente. Sembra quasi che, nel contesto della tragedia contemporanea, la storia si ripeta come farsa, a partire da un punto di vista che sottolinea non soltanto lo scollamento tra la percezione contemporanea della Rivoluzione e le sue reincarnazioni, ma anche l'incongruenza di un simile trattamento epico ai nostri giorni.

Moloch Tropical costituisce un raro esempio di film che affronta gli eventi rivoluzionari nel cinema haitiano, che tende in genere a concentrarsi su questioni direttamente riferibili alla contemporaneità. La commedia *Top Five* (2014) di Chris Rock potrebbe, nonostante alcune divergenze macroscopiche, essere messa in relazione a *Moloch Tropical*.⁴⁵ Rock ricorre all'espedito del film (sulla Rivoluzione haitiana) nel film per esplorare l'ignoranza storiografica contemporanea e la questione della filmabilità, evidenziata dalle limitate aspettative (e tolleranza) del pubblico nordamericano verso il cinema che si occupa di storia nera. La pellicola ritrae una giornata della vita di André Allen, comico e stella del cinema afroamericano, che sta per sposare una stella dei *reality* e contemporaneamente è in difficoltà per il fatto di essere riconosciuto quasi esclusivamente come Hammy the Bear, un uomo di legge impegnato a contrastare il crimine in una serie di film di cassetta. Nel ten-

tativo di porsi come attore di livello più elevato ha fatto uscire *Uprize!*, film sulla Rivoluzione haitiana, nel quale recita la parte di Dutty Boukman. L'insuccesso di critica e di pubblico (e l'ignoranza diffusa sui contenuti della pellicola) entrano a fare parte di un'altra riflessione sull'infilmabilità della Rivoluzione haitiana, dovuta da un lato alla "ignoranza dei bianchi sulla storia dei neri",⁴⁶ e dall'altro alla scarsa appetibilità della rappresentazione di un sollevamento storicamente autentico degli schiavi africani: nel corso del film, gli intervistatori non riescono a riconoscerlo come rivoluzione poiché, nel ridurlo a "rivolta", "banalizzano" (secondo la definizione di Trouillot) la storia.

L'obiettivo di Rock è di spingere il pubblico a "chiedersi perché non sia ancora stato prodotto un film di successo sulla Rivoluzione haitiana, una pellicola in grado di dare alle vite dei neri ridotti in schiavitù lo stesso valore di quelle dei bianchi che sostenevano di esserne i proprietari".⁴⁷ Due anni prima dell'uscita di *Top Five* una miniserie in due parti della televisione francese, dal titolo *Toussaint Louverture*, con regia di Philippe Niang e con l'attore haitiano Jimmy Jean-Louis nel ruolo del protagonista, propose quello che si potrebbe definire il primo tentativo su larga scala di portare la Rivoluzione sullo schermo.⁴⁸ Concentrandosi sull'imprigionamento di Louverture a Joux, e sui tentativi di Napoleone di carpire informazioni sul suo mitico tesoro, i due episodi di novanta minuti contengono una serie di flashback in quella che, a detta del regista, è principalmente una *oeuvre de fiction*. Niang mette in primo piano la relazione tra Louverture e la moglie Suzanne, ricorrendo a toni da soap opera, e procede a eliminare tutta una serie di personaggi (il padre di Louverture, il leader rivoluzionario Biassou) incompatibili con l'intreccio. La licenza storica è completata con una "storia revisionista dello schiavismo",⁴⁹ con una riduzione al minimo della brutalità quotidiana (gran parte della violenza, nel film, è quella degli ex schiavi contro la popolazione bianca dell'isola), con le divisioni etniche ingigantite (nonostante le prove evidenti di alleanze tra neri e liberi di colore durante la Rivoluzione) e con la resistenza pre-1789 marginalizzata al punto da far sembrare che gli eventi della Rivoluzione haitiana derivino dal loro equivalente francese. Oltre all'inaccuratezza storica, il risultato è che il soggetto viene addomesticato e posto sotto il controllo di un progetto repubblicano francese.

Il proliferare di rappresentazioni di Louverture nell'ultimo decennio, nel campo dei media non cinematografici, rivela come il suo status di icona rivoluzionaria abbia raggiunto una rinnovata intensità all'interno di un contesto effettivamente globale. All'interno di questi processi, esiste tuttavia il rischio che le sue implicazioni specifiche per le lotte per l'eguaglianza e la liberazione del presente possano essere diluite nella generalizzazione. È necessario riflettere bene sulle implicazioni dell'ubiquità di Louverture: è ad esempio un personaggio di *Age of Empires III: The War Chiefs*, gioco strategico real-time in cui il rivoluzionario haitiano, in base alla scelta del giocatore, è disponibile a servire gli inglesi o i francesi; lo ritroviamo su magliette, felpe e grembiuli per cucinare alla griglia; e adesso è disponibile un liquore Toussaint Louverture (che mescolato con il brandy diventa il cocktail "Napoléon noir"). Continuano a esserci esempi di opere creative – come *Ouvertures*, un progetto di film sperimentale attualmente in produzione e curato dal collettivo Living and the Dead Ensemble, gruppo formato da undici artisti haitiani, francesi e britannici,

che confermano e mantengono viva l'eredità ancora forte della Rivoluzione haitiana,⁵⁰ mentre altri fenomeni suggeriscono forse che ogni essenza dirompente e rivoluzionaria rimasta in Louverture stia subendo una progressiva erosione e finirà per essere rimpiazzata dall'ambiguità che caratterizza le poche icone che ci appaiono genuinamente globalizzate. Che Guevara, ovviamente, è la figura che meglio indica questa tendenza, trattandosi di una icona della lotta rivoluzionaria assoggettata a un recupero neoliberista attraverso la riproduzione meccanica della sua immagine. Il parallelo fa riflettere poiché Louverture è da sempre l'unica figura rivoluzionaria con una visibilità transnazionale potenzialmente in grado di rivaleggiare con quella del Che. L'haitiano e il cubano si sganciano dai loro contesti rivoluzionari reali, rischiando in questo processo di vedere neutralizzato il loro dirompente impatto storico. Stiamo forse assistendo, con Louverture, a una deriva verso una iconicità globale commercializzata, che eleva il rivoluzionario haitiano fino a farlo rivaleggiare con il Che ma che, al contempo, lo vede svuotarsi dei suoi significati rivoluzionari ed emancipatori? O il cinema mantiene forse quel potenziale che Eisenstein originariamente gli attribuiva, e cioè di permettere "nuove narrazioni" che incoraggino un riavvicinamento al passato rivoluzionario di Haiti?⁵¹

NOTE

* Charles Forsdick insegna Studi francesi alla University of Liverpool. Ha pubblicato testi su scrittura di viaggio, storia coloniale, letteratura postcoloniale e culture dello schiavismo. Esperto di Haiti e della Rivoluzione haitiana, ha scritto in particolare sulle rappresentazioni di Toussaint Louverture. Tra le sue pubblicazioni più recenti (con Christian Hogsbjerg) *Toussaint Louverture: A Black Jacobin in the Age of Revolution* (Pluto, 2017). Ha poi curato e co-curato vari volumi, tra i quali *The Black Jacobins Reader* (Duke University Press, 2016). La traduzione è di Roberto Cagliero.

1 Paul Foot, "Black Jacobin", *New Statesman*, 2 febbraio 1979.

2 Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon Press, Boston 1995, e Sibylle Fischer, *Modernity Disavowed: Haiti and the Cultures of Slavery in the Age of Revolution*, Duke University Press, Durham 2004.

3 Per uno studio recente su Haiti e gli USA, si veda Brandon Byrd, *The Black Republic African Americans and the Fate of Haiti*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2019. Riguardo al fatto che Haiti abbia continuato a fungere negli Stati Uniti da simbolo di quella che Anthony Maingot ha descritto come la "coscienza terrorizzata" di Haiti, e Michael Dash come la sua "repellente alterità", si veda più oltre nel saggio.

4 Si veda Esther Chadwick, "Notes on A Revolutionary Legacy: Haiti and Toussaint Louverture at the British Museum", *Third Text*, XXXIII, 4-5 (2019), pp. 501-520.

5 Si veda per le riflessioni di Ulysse sulla mostra: "Haiti and Toussaint Louverture: the response must be a remix", <https://blog.britishmuseum.org/haiti-and-toussaint-louverture-the-response-must-be-a-remix/>, ultimo accesso 4/2/2020.

6 Per ulteriori spunti sul lavoro di Hamid si veda Celeste-Marie Bernier, Alan Rice, Lubaina Himid e Hannah Durkin, *Inside the Invisible: Memorialising Slavery and Freedom in the Life and Works of Lubaina Himid*, Liverpool University Press, Liverpool 2019.

7 Lubaina Himid, *Toussaint L'Ouverture*, 1987, collage, Hollybush Gardens [NdT].

8 C.L.R. James, *The Black Jacobins. Toussaint L'ouverture and the San Domingo Revolution*, Penguin, London 2001 [1938] (*I giacobini neri*, trad. it. di Raffaele Petrillo, DeriveApprodi, Roma 2015).

- 9 Si veda Bernier, Rice, Himid and Durkin, *Inside the invisible*, cit., pp. 89-111.
- 10 Si veda <https://vimeo.com/22938970>, ultimo accesso 4/2/2020.
- 11 A questo proposito, si veda David Geggus, *Slavery, War and Revolution: The British Occupation of Saint Domingue, 1793-1798*, Clarendon Press, Oxford 1982. Per una discussione sull'impatto del libro di Trouillot, si veda il numero speciale di *Journal of Haitiana Studies*, XIX, 2 (2013).
- 12 Philippe Girard, *Paradise Lost: Haiti's Tumultuous Journey from Pearl of the Caribbean to Third World Hotspot*, Palgrave-Macmillan, New York 2005.
- 13 Si veda Ibrahim X. Kendi, "The Day *Shithole* Entered the Presidential Lexicon: in insulting certain countries, Trump revealed the hierarchy he imposes on the world", *The Atlantic*, 13 gennaio 2019, <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2019/01/shithole-countries/580054/>, ultimo accesso 5/2/2020; Anthony Maingot, "Haiti and the Terrified Consciousness of the Caribbean", in Gert Oostindie, a cura di, *Ethnicity in the Caribbean: Essays in Honor of Harry Hoetink*, Macmillan, London 1996, pp. 53-80; e Michael Dash, *Haiti and the United States: National Stereotypes and the Literary Imagination*, Macmillan, London 1997 [1988], p.10.
- 14 Nick Nesbitt, "The Idea of 1804", *Yale French Studies*, 56 (2005), pp. 6-38, p.6.
- 15 Trouillot, *Silencing the Past*, cit., p.73.
- 16 Per una analisi della critica di Geggus e della risposta di altri storici a Trouillot si veda Alyssa Goldstein Sepinwall, "Still Unthinkable?: The Haitian Revolution and the Reception of Michel-Rolph Trouillot's *Silencing the Past*", *Journal of Haitiana Studies*, XIX, 2 (2013), pp. 75-103.
- 17 *Burn (Queimada)*, Gillo Pontecorvo, Produzioni Europee Associati, United Artists 1969 [NdT].
- 18 Ada Ferrer, "Talk about Haiti: The Archive and the Atlantic's Haitian Revolution", in Doris L. Garraway, a cura di, *Tree of Liberty: Cultural Legacies of the Haitian Revolution in the Atlantic World*, University of Virginia Press, Charlottesville 2008, pp. 21-40, p. 22.
- 19 Philip Kaisary, *The Haitian Revolution in the Literary Imagination: Radical Horizons, Conservative Constraints*, University of Virginia Press, Charlottesville 2014, p. 1.
- 20 Per una analisi di questo corpus si vedano Charles Forsdick e Christian Høgsbjerg, *Toussaint Louverture: A Black Jacobin in the Age of Revolutions*, Pluto, London 2017, pp. 132-50.
- 21 Natalie Zemon Davis, *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, Harvard University Press, Cambridge 2000.
- 22 Esiste anche un ulteriore corpus di film a budget ridotto sulla Rivoluzione haitiana girati da registi haitiani. Si veda Alyssa Goldstein Sepinwall, "Films haitiens sur la figure de Toussaint Louverture et la Révolution haïtienne: Entretiens avec Maksaes Denis, Kendy Vérilus et Pierre Lucson-Bellegarde / Haitian Films on Toussaint Louverture and the Revolution: Interviews with Maksaes Denis, Kendy Vérilus and Pierre Lucson-Bellegarde", *Haitian History Journal, Revue d'Histoire Haïtienne*, 1 (2019), pp. 557-78.
- 23 Il progetto di Eisenstein, analizzato in dettaglio più sotto, non è l'unico film sulla Rivoluzione haitiana a essere stato abbandonato. Derek Walcott e C.L.R. James ottennero entrambi dei contratti per produrre pellicole sulla Rivoluzione haitiana, che non furono tuttavia prodotte. Un esempio più recente, spesso citato ma tuttora da realizzare, è la versione di Danny Glover della Rivoluzione haitiana che dovrebbe essere prodotto dalla sua casa di produzione, significativamente chiamata Louverture Films, così come altri progetti annunciati ma mai usciti sugli schermi (ad esempio quelli del regista della Mauritania, Med Hondo, della martinicana Euzhan Palcy e del nigeriano Jeta Amata).
- 24 *A Royal Divorce*, Alexander Butler, Napoleon Films 1926.
- 25 *Napoléon vu par Abel Gance (Napoleone)*, Abel Gance, Consortium Westi (Ciné-France-Films) 1927 [NdT].
- 26 Lo studio sul film di Eisenstein riprende una ricerca precedente curata da Christian Høgsbjerg e pubblicata con il titolo "Sergej Eisenstein and the Haitian Revolution: 'The Confrontation between Black and White Explodes into Red'", *History Workshop Journal*, LXXVIII, 1 (2014), pp. 157-85.
- 27 John W. Vandercook, *Black Majesty. The Life of Christophe, King of Haiti*, Garden City Pub. Co., Garden City, NY, 1950 [1928], (*Sua maestà nera*, trad. it. di Giacomo Prampolini, Dall'Oglio, Milano 1964).
- 28 Yon Barna, *Eisenstein*, Secker & Warburg, London 1973, p. 268.

- 29 Si veda C.L.R. James, *Toussaint L'Ouverture: The Story of the Only Successful Slave Revolt in History: A Play in Three Acts*, in Christian Hogsbjerg, a cura di, Duke University Press, Durham NC 2013.
- 30 Jan Carew, "Paul Robeson and W. E. B. Du Bois in London", *Race and Class*, XLVI, 2 (2004), pp. 39-48, p. 43.
- 31 A proposito di questa produzione si veda Charles Forsdick, "Burst of thunder, stage pitch black': the place of Haiti in US inter-war cultural production", *Contemporary French and Francophone Studies*, XIV, 5 (2011), pp. 7-18.
- 32 Si veda Michel Fabre, *The Unfinished Quest of Richard Wright*, University of Illinois Press, Chicago 1993, pp. 352-53.
- 33 Citato in Alyssa Goldstein Sepinwall, "How Gregory Peck Fought Hollywood Bigotry", *Forward*, 3 settembre 2015, <https://forward.com/culture/320336/how-gregory-peck-fought-hollywood-racism/>, ultimo accesso 5/2/2020.
- 34 *Lydia Bailey (La rivolta di Haiti)*, Jean Negulesco, 20th Century Fox 1952.
- 35 Roberts aveva ad esempio tradotto con la moglie Anna il volume del viaggiatore Moreau de St.-Mery, *American Journey 1793-1798*, Doubleday and Company, Garden City, NY 1947.
- 36 Per un'ulteriore discussione di questi aspetti si veda Daniel O'Brien, *Black Masculinity on Film: Native Sons and White Lies*, Palgrave Macmillan, London 2017, p. 39.
- 37 Sulla *première*, si veda Lyndsay J. Twa, *Visualizing Haiti in U.S. Culture: 1910-1950*, Ashgate, Farnham 2014, p. 212.
- 38 Per una discussione del progetto filmico di James si veda Rachel Douglas, *Making The Black Jacobins: C. L. R. James and the Drama of History*, Duke University Press, Durham NC 2019, p. 203; frammenti della sceneggiatura di Walcott sono consultabili alla Derek Walcott collection presso la UWI St. Augustine (ringrazio Rachel Douglas per avermi portato a conoscenza della loro esistenza).
- 39 Per un'ulteriore discussione sull'argomento, si veda Ella Shohat e Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, Abingdon-New York 2014, p. 188.
- 40 Davis, *Slaves on Screen*, cit., p. 44.
- 41 Sull'emancipazione universale, si veda Nick Nesbitt, *Universal Emancipation: The Haitian Revolution and the Radical Enlightenment*, University of Virginia Press, Charlottesville 2008.
- 42 Marcus Wood, *The Horrible Gift of Freedom: Atlantic Slavery and the Representation of Emancipation*, University of Georgia Press, Athens 2010, p. 31.
- 43 Stuart Jeffries, "Danny Glover: The Good Cop", *The Guardian*, 18 maggio 2012.
- 44 Per analisi maggiormente dettagliate della pellicola si vedano Toni Pressley-Sanon, "Up Through the Cracks: Raoul Peck's *Moloch Tropical* and the Ghosts of Haitian History", *Cultural Dynamics*, novembre 2014, pp. 1-27, e Alyssa Sepinwall, "History is Too Important to Leave to Hollywood: Colonialism, Genocide, and Memory in the Films of Raoul Peck", in Toni Pressley-Sanon e Sophie Saint-Just, a cura di, *Raoul Peck: Power, Politics and the Cinematic Imagination*, Lexington Rowman and Littlefield, Lanham, MD 2015, pp. 13-36.
- 45 *Top Five*, Chris Rock, IAC Films, Paramount Pictures 2014 [NdT]. Sul film di Rock si veda Alyssa Goldstein Sepinwall, "Black Lives Matter in History Too: Slavery, Memory and the Haitian Revolution in Chris Rock's *Top Five*", *Journal of American Culture*, XLI, 1 (2018), pp. 5-16.
- 46 Ivi, p.7.
- 47 Ivi, p.14.
- 48 *Toussaint Louverture*, Philippe Niang, France 2 2012 [NdT].
- 49 Alyssa Goldstein Sepinwall, "Happy as a Slave: The *Toussaint Louverture* miniseries", *Fiction and Film for Scholars of France: A Cultural Bulletin*, IV, 1 (2013), <https://h-france.net/ffh/maybe-missed/happy-as-a-slave-the-toussaint-louverture-miniseries/>, ultimo accesso 5/2/2020.
- 50 Sul progetto *Ouverture*, si veda Rob Sharp, "The Master's Voice", *Frieze*, 5 dicembre 2017, <https://frieze.com/article/masters-voice>, ultimo accesso 12/3/2020.
- 51 Il riferimento a "nuove narrazioni" allude a Gina Athena Ulysse, *Why Haiti Needs New Narratives: A Post-Quake Chronicle*, Wesleyan University Press, Middletown CT 2015.