

Riprodurre la rivoluzione. Rappresentazioni narrative di Toussaint Louverture prima della Guerra civile

M. Giulia Fabi*

Se la rivoluzione che portò alla proclamazione dell'indipendenza di Haiti nel 1804 rimase a lungo un evento storico "impensabile"¹ per gli schiavisti e le potenze coloniali, essa invece permeò la letteratura afroamericana prima della Guerra civile in modo assai diverso e pervasivo. La liberazione di Haiti da parte degli schiavi venne accolta come un evento eccezionale per i risultati ottenuti, ovvero la nascita della prima repubblica nera in Occidente, ma non per lo spirito di "libertà e [...] uguaglianza che questi neri acclamavano gettandosi nella mischia".² Venne abbracciata come un esempio, di certo particolarmente significativo ma non singolare, di quell'ethos della resistenza che smentiva le prevalenti teorie razziste riguardo alla presunta docilità naturale degli schiavi, ritenuti incapaci tanto di concepire e desiderare la libertà, quanto di pianificare per ottenerla.

La centralità di Toussaint Louverture come "generale nero"³ costituiva un esempio, eccezionale senza essere un'eccezione, delle capacità di autodeterminazione degli schiavi e ne legittimava la rappresentazione non come una massa anonima motivata da bisogni basilari legati alla mera sopravvivenza, ma come un insieme di individui per i quali le idee di libertà e uguaglianza dell'"Età della rivoluzione"⁴ erano così comprensibili e importanti da diventare motivo di organizzazione e di lotta. Chiedendosi quale fosse il livello intellettuale degli schiavi che sconfissero le grandi potenze coloniali europee ad Haiti, C.L.R. James chiarisce:

Ovviamente tra gli schiavi si contavano uomini d'ogni sorta, dagli ex capi di tribù africane (come era appunto il padre di Toussaint Louverture) a uomini che erano già schiavi nel paese d'origine. [...] Era appunto questa intelligenza che rifiutava di lasciarsi schiacciare, erano queste capacità latenti a spaventare i coloni [...]. E comunque non c'è bisogno di istruzione e di incoraggiamento per coltivare sogni di libertà.⁵

La Rivoluzione di Haiti ispira rivolte contro la schiavitù anche negli Stati Uniti e fin dal primo giornale afroamericano, *Freedom's Journal*, entra nella stampa con tutta l'attenzione e la gloria che le mancò in quella francese o americana *mainstream*.⁶ Come ha notato Eric J. Sundquist, "invocare Toussaint significava mettere a nudo il modo paradossale in cui la schiavitù e la rivoluzione erano state legate nell'intero periodo storico antecedente alla Guerra civile".⁷ Haiti è tema di discorsi e orazioni tenuti da importanti intellettuali, attivisti e scrittori quali John Browne Russwurm, David Walker, James McCune Smith, James Theodore Holly, Daniel Alexander

Payne, William Wells Brown e Frederick Douglass.⁸ La rivoluzione influenza profondamente anche le origini della narrativa afroamericana. Brown fa di Haiti un intertesto primario in *Clotel* (1853), nel quale “*The Life of Toussaint L’Ouverture* [biografia scritta da John R. Beard] rimane il testo citato più di frequente”.⁹ Toussaint rappresenta anche una fondamentale “presenza spettrale” nel romanzo breve di Douglass, *The Heroic Slave* (1853), che si incentra sulla rivolta di schiavi guidata da Madison Washington sulla nave *Creole* nel 1841.¹⁰ In tutti questi casi, la Rivoluzione di Haiti viene presentata all’interno di un continuum di molteplici forme di ribellione che, testimoniando la sistematica resistenza degli schiavi all’oppressione, rivelano come essa non fosse solo concepibile, ma riproducibile. Toussaint viene incluso, e conferisce la visibilità derivante dall’innegabile successo della rivoluzione da lui comandata, all’interno di una genealogia americana di altri generali neri non riconosciuti e non celebrati dalla storiografia ufficiale. Così, per esempio, Douglass descrive l’invisibilità storica di Madison Washington rispetto ad altre grandi figure della storia statunitense provenienti dalla Virginia:

Per qualche strana dimenticanza, [...] un uomo che ha amato la libertà tanto quanto Patrick Henry – meritandola quanto Thomas Jefferson – e che per essa ha combattuto con altrettanto valore [...] contro avversità altrettanto grandi di chi guidò tutti gli eserciti delle colonie americane nella grande guerra per la libertà e l’indipendenza, vive oggi soltanto nei registri dei beni mobili del suo stato natio.¹¹

La riflessione sul rapporto tra l’interpretazione e trasmissione storica della Rivoluzione di Haiti, da un lato, e, dall’altro, le epistemologie razziste che venivano invocate a sostegno della subordinazione dei neri negli Stati Uniti è centrale nei due testi narrativi su cui principalmente si incentra questo saggio. In *The Garies and Their Friends* (1857) di Frank J. Webb e “*The Afric-American Picture Gallery*” (1859) di William J. Wilson, la questione di come riprodurre, nel doppio senso di rappresentare e replicare, la lotta di Haiti per la libertà acquisisce una valenza meta-narrativa e consapevolmente politica. Invece del racconto degli eventi, i testi privilegiano il significato della rivoluzione, la sua intrinseca contraddizione con la presunta docilità degli schiavi, la sua radicale sfida ai luoghi comuni del suprematismo bianco. Entrambi i testi si incentrano sui “principi sottesi ai fatti” in modo squisitamente sintetico e letterario, ovvero attraverso efrasi che descrivono ritratti di Toussaint Louverture.¹² Nell’economia della narrazione, la ricezione e valutazione critica della qualità della riproduzione pittorica veicolano l’analisi del significato storico della rivoluzione di cui Toussaint è emblema. Il processo di interpretazione diventa un esercizio di lettura consapevolmente critica del processo di trasmissione della storia e uno spazio per l’articolazione di versioni contro-egemoniche del passato che si riverberano nel presente. Webb e Wilson offrono strumenti ermeneutici per riconoscere e celebrare la messa in scena narrativa della riproducibilità in una varietà di contesti di altre forme di resistenza ispirate dallo stesso anelito di libertà e uguaglianza che dal paragone con Haiti traggono nuovo significato, visibilità e rilevanza rivoluzionaria.

L'episodio in cui Webb presenta il quadro di Toussaint Louverture nell'undicesimo capitolo di *The Garies and Their Friends* mette a confronto due personaggi e mondi molto diversi: il signor Garie, abbiente piantatore e proprietario di schiavi della Georgia appena trasferitosi a Philadelphia per poter legalmente sposare la sua ex-schiava Emily e assicurare la libertà ai due figli con lei avuti, e il signor Walters, ricco *self-made man* afroamericano proprietario di numerosi immobili, tra cui quello in cui abita la famiglia Garie.¹³

Ancora prima di incontrare il padrone di casa, è lo stupore di Garie di fronte alla grandiosità stessa della villa in cui abita Walters a lasciar trapelare le gerarchie socio-culturali sussunte all'interno di quelle razziali. Garie è meravigliato non solo dall'evidente ricchezza della casa, ma anche dal gusto e dalla raffinatezza dell'arredamento. Tra la sua sorpresa iniziale e il successivo più intenso essere "stupefatto dalla figura autorevole" di Walters, c'è un momento di pausa durante il quale Garie è così preso a "contemplare l'immagine di un ufficiale nero" da non accorgersi dell'arrivo del padrone di casa, cosa che lo fa scattare in piedi in risposta all'autorità della sua figura.¹⁴ Se la reazione di Garie è un istintivo segno di rispetto che implicitamente contraddice i presupposti razzisti inizialmente traditi dal suo gesto di sorpresa, il sorriso con cui Walters la registra mostra un livello di conoscenza non meno raffinato della sua casa.

I diversi gradi di consapevolezza delle dottrine razziali dominanti diventano oggetto esplicito, seppur indiretto, di riflessione narrativa nella conversazione che i due hanno a proposito del quadro di Toussaint, davanti al quale Garie indugia nuovamente prima di andarsene.¹⁵ Accompagnando il commento con un altro sorriso, Walters interpreta l'interesse del suo ospite: "Allora anche voi siete affascinato da quel quadro [...]. Tutti gli uomini bianchi lo guardano con interesse. Un uomo nero in uniforme da generale è qualcosa di così insolito che non possono passarci davanti senza osservarlo".¹⁶ Mentre Garie non riconosce il generale nero nel ritratto, Walters gliene comunica l'identità e spiega anche la difficoltà di identificarlo. Il ritratto, infatti, è una "esatta immagine" che mostra Toussaint come "un uomo di grande intelletto": "È del tutto diverso da qualsiasi altra sua immagine abbia mai visto. I ritratti generalmente lo rappresentano come una persona dal volto scimmiesco, con un fazzoletto attorno alla testa".¹⁷ La risposta di Garie, "Questo [...] mi dà di quell'uomo un'impressione conforme alle sue azioni", rivela al tempo stesso la sua conoscenza della storia di Haiti e l'incapacità di riconoscerne una versione non caricaturale.¹⁸ L'interesse per il quadro, davanti al quale Garie si trattiene ancora una volta prima di uscire, allude a un processo di riaggiustamento della visione a un diverso principio di rappresentazione, a un'altra interpretazione di fatti storici che si credevano già conosciuti.

Questo processo di formazione a una lettura più consapevole e critica della presunta naturalità delle gerarchie culturali sottese a quelle razziali rende l'episodio del ritratto uno strumento meta-narrativo che collega la descrizione della riproduzione pittorica di Toussaint alla replicabilità della rivoluzione da lui guidata. L'episodio è infatti incorniciato da altre forme di rivolta e resistenza. Fin dall'inizio

del romanzo, l'attenzione dell'autore si è incentrata sulle teorie razziste alla base non solo della schiavitù ma anche della segregazione, che nel Nord pre-Guerra civile si traduce nell'aspettativa che il solo destino sociale della "razza nera", come nota il pastore bianco Dr. Blackly, sia di "essere stata marchiata dalla mano di Dio per essere serva".¹⁹ La lotta di uno dei personaggi principali, il giovane Charlie Ellis, contro la presunta naturale ineluttabilità di questo destino, che giustificava le pratiche predominanti di discriminazione lavorativa, precede i riferimenti alla Rivoluzione di Haiti e viene presentata in un continuum con essa.²⁰ L'unica uniforme che la cultura dominante riteneva appropriata a Charlie, ovvero la "divisa" da domestico, è una deformazione grottesca delle sue capacità, e in questo senso non è dissimile dalle caricature di Toussaint a cui allude Walters: anche Charlie, come nota il suo amico Kinch, "assomigliava così tanto a una scimmietta, vestito con quella giacca azzurra dai bottoni color argento".²¹

Rifiutando tale travestimento, Charlie ne conferma l'inadeguatezza. Mandato a servizio dalla signora Thomas durante le vacanze estive, il ragazzo si ribella con strumenti che rientrano nell'economia del romanzo domestico di Webb (ad esempio, sporca la divisa da cameriere giocando per strada con gli amici, bagna un elegante tappeto, rovina un ricevimento organizzato dalla signora Thomas), ma ne eccedono anche i limiti nel momento in cui quella che si sottolinea è la volontà di rivolta, la capacità di progettare strategie e la determinazione a metterle in atto efficacemente. Alla presunta naturalità della subordinazione Charlie oppone sistematicamente il desiderio consapevole "di liberarsi dalla prigionia", desiderio che la sua giovane età conferma essere innato e che viene presentato come tutt'altro che singolare, essendo attivamente condiviso dall'alleato e compagno di giochi Kinch.²² Seppur domestica, quella di Charlie è sempre guerriglia, una tattica di combattimento che, come ricorda C.L.R. James, era stata adottata anche da Toussaint.²³ Alla divisa da cameriere, Webb contrappone la bandiera dei pirati dei due ragazzi e l'uniforme militare di Toussaint.²⁴

L'ombra di Toussaint si proietta non solo sulla parte iniziale del romanzo, ma anche su quella successiva all'episodio del ritratto, e in particolare sulla difesa armata contro la folla razzista che attacca la comunità afroamericana di Philadelphia. In questo episodio, come sottolinea Samuel Otter, "Walters e Toussaint sono collegati".²⁵ La casa del signor Walters si trasforma in una "fortezza temporanea" abitata da una comunità (famiglia allargata, amici, alleati) armata e militarmente organizzata.²⁶ Walters è la figura principale che organizza le truppe e pianifica la strategia (per esempio, quella di illuminare gli assalitori in modo da riuscire a prendere bene la mira prima di sparare, evitando così di sprecare munizioni), ma rimane aperto anche a soluzioni tattiche alternative.²⁷ L'acqua bollente e il pepe di cayenna preparati dalla sorella di Charlie, Caddy, e da Kinch riescono meglio delle pallottole ad allontanare la folla dalla porta d'entrata. Anche questa è una tattica che rientra nell'economia di un romanzo domestico; d'altro lato, però, sottolinea la duttilità delle pratiche di combattimento che, come è stato notato a proposito di Haiti, valorizzano anche le conoscenze dei subalterni.²⁸ La resistenza è un parziale successo. Si respinge la folla e si salva la casa di Walters, ma rimane permanente-

mente invalido il signor Ellis, padre di Charlie, che aveva coraggiosamente deciso di rischiare la vita per cercare di avvertire e salvare la famiglia Garie.

Lo stretto legame tra il ritratto di Toussaint e le altre forme di resistenza viene ribadito nell'ultima parte del romanzo, che riprende il racconto a distanza di molti anni. Nel capitolo 32, di fronte al ritratto di Toussaint non troviamo più un perplesso signor Garie, bensì un altro ritratto, quello della signora Walters e della prima figlia. La rappresentazione della felicità domestica che sembra spodestare la precedente centralità del "guerriero africano" rimane invece sistematicamente caratterizzata dagli echi delle lotte del passato: la stanza viene subito identificata in relazione alla "valorosa difesa" contro l'"attacco disperato" della folla durante la sommossa, anche a ricordo di come la stessa storia d'amore tra i coniugi Walters sia nata in quel frangente dalla determinazione della futura signora Walters a resistere attivamente imparando a caricare le armi.²⁹ Lo stesso Charlie, di cui pure è sottolineata la trasformazione in un elegante adulto, viene ugualmente definito richiamando come avesse "distrutto la tranquillità e la pace" della signora da cui era brevemente stato mandato a servizio da ragazzo.³⁰ La felice domesticità, inoltre, non lascia dubbi sulla necessità di continua resistenza: le risate della famiglia spaventano l'invalido signor Ellis, ricordandogli le urla della folla che l'aveva assalito. Come a testare ancora una volta le accresciute capacità critiche di chi legge, l'autore invita a contemplare la scena come se fosse un altro quadro, in questo caso vivente e di gruppo ("Osservateli tutti riuniti"),³¹ per apprezzarne, come nel ritratto di Toussaint, l'"esatta immagine".³²

Da gennaio a ottobre del 1859, William J. Wilson pubblica a puntate sulla rivista *Anglo-African Magazine* una serie di sketch narrativi che intitola "The Afric-American Picture Gallery". In essi, la riflessione sulle politiche di rappresentazione della storia è ancora più esplicita che in *The Garies and Their Friends* e modella la forma stessa della narrazione. Il testo si apre con una dichiarazione di Ethiop, pseudonimo dell'autore e io narrante, che confessa di aver "sempre avuto un *penchant* per i quadri".³³ Se un "destino più duro e severo" gli ha impedito di diventare pittore, l'amore per l'arte non si è comunque estinto e la pinacoteca "quasi sconosciuta" che ha scoperto fornisce a lui, e più in generale all'"osservatore attento e al pensatore" a cui più volte il narratore si rivolge, "molto di importante e interessante".³⁴ Fin dall'inizio, l'interesse di Ethiop si incentra meno sul processo di creazione che sulla attenta ricezione critica dell'opera d'arte, sulla analisi di come viene riprodotta la realtà e sulla capacità di riconoscere e valutare l'interpretazione implicita nelle modalità stesse di rappresentazione.

Il testo è una galleria di ecfraresi in cui la parola dipinge quelli che la finzione narrativa chiede di credere siano quadri. Nessuna immagine viene offerta e l'attenzione che il testo esige non è visiva ma speculativa. A chi legge viene domandata una partecipazione attiva a vari livelli: riprodurre con l'occhio della mente le immagini descritte a parole, interpretarne anche i significati meno evidenti e

acquisire una maggiore consapevolezza “di come leggere l’iconicità in rapporto metacritico con la storiografia”.³⁵ La forma stessa del testo è una celebrazione del potere di astrazione e dà per scontata quella capacità speculativa che le teorie razziste dominanti negavano agli afroamericani, liberi e schiavi.³⁶ Armonizzando il contenuto alla forma, i quadri descritti fin dalla prima puntata evocano una tradizione di resistenza e rivolta che mina gli assunti della cultura dominante sulla presunta naturale docilità degli afroamericani e sulla loro incapacità di concepire concetti astratti quali libertà e uguaglianza.

Molti dei quadri presentati in questa pinacoteca immaginaria si incentrano sulla questione della schiavitù e sono infusi da “un approccio alla storia che sottolinea il rapporto dialettico tra la condizione degli oppressi e le responsabilità dell’interpretazione storica”.³⁷ Nella prima puntata, si passa da un paesaggio con nave negriera a Jamestown nel 1609, che collega l’istituzione peculiare alla nascita della nazione americana a un quadro dove si ritraggono i direttori di vari importanti periodici afroamericani, sottolineando la parola come azione e la stampa come strumento di lotta organizzata a favore della “causa delle persone di colore in America”.³⁸ Il quadro, come commenta Ethiop, evidenzia “il legame tra il nostro passato un tempo poco incoraggiante e il presente oggi luminoso”, in un dialogo tra passato e presente che continua con Crispus Attucks, “il primo martire della Rivoluzione americana”, il cui ritratto viene descritto come “una bella immagine di un uomo coraggioso e vigoroso – proprio del tipo che potrebbe verosimilmente essere a capo di una rivoluzione per porre fine all’oppressione”.³⁹ La celebrazione di una contro-storia che recupera il ruolo attivo dei neri nella creazione degli Stati Uniti passa attraverso la rivalutazione dell’Africa contemporanea (e.g., la bellezza del tramonto ad Abeokuta)⁴⁰ e culmina in due quadri che portano in primo piano la storia di resistenza organizzata della *underground railroad*.⁴¹ In questi ultimi, le dottrine razziste sull’inferiorità dei neri vengono rilette come costrutti sociali forzatamente imposti sullo schiavo, la cui “testa, sede riconosciuta della mente, [...] non è di sua proprietà; appartiene al padrone”.⁴² Al contrario, “dove c’è libertà, [...] lo schiavo, il bene mobile, l’oggetto è un *essere umano*”.⁴³

Mentre la prima puntata di “The Afric-American Picture Gallery” immerge in una sfera contropubblica alternativa rispetto alla cultura dominante e nella quale prevale la consapevolezza dell’ingiustizia razziale, per cui il diritto di resistere non è tanto argomentato quanto postulato come ovvio, l’importanza della forma stessa del testo viene esplicitata nella seconda puntata, che annuncia una descrizione del ritratto di Toussaint Louverture e la introduce a livello metodologico: “I quadri sono insegnamenti tramite esempi. Da essi spesso traiamo le lezioni migliori”.⁴⁴ Se già i ritratti di persone amate producono “schiere di pensieri che ridipingono i ricordi con le tonalità di colore più belle, commoventi, benefiche e durature”, il ritratto “di un grande uomo di cui conosciamo le imprese richiama l’intera storia dei suoi tempi”.⁴⁵ Cogliere l’insegnamento del quadro richiede una precedente conoscenza del soggetto, ma porta a qualcosa di più del semplice ricordo: “le nostre menti vengono [...] nuovamente colpite dagli eventi e ne comprendiamo la filosofia”.⁴⁶

La rappresentazione degli eroi della storia assicura la replicabilità della lezione che insegnano, e l’effetto di tale ripetizione è una aumentata capacità di analisi

critica, in un rapporto presente e attivo con la storia che permette di immaginare altri futuri. Il ritratto di Jefferson, uno dei quadri indicati come esempio del processo di insegnamento a cui si fa riferimento nell'introduzione a "PICTURE VII – TOUSSAINT L'OUVERTURE", non porta solo indietro nel tempo all'epoca della Rivoluzione americana, ma anche "avanti ai tempi in cui i suoi grandi ed eterni principi saranno pienamente riconosciuti ed estesi all'intero popolo americano".⁴⁷ Questa "filosofia" è uno scarto critico, un intervento attivo nel processo di trasmissione e compimento del processo storico, una visione di uguaglianza e libertà che non è però intrinseca nel ritratto di Jefferson, "anzi".⁴⁸ Necessita di altre lezioni, di altri quadri, per arrivare all'"intera storia", ed è stimolata da "un bellissimo ritratto di uno degli uomini più grandi che il mondo abbia mai visto – TOUSSAINT L'OUVERTURE [sic]", che mostra "i lineamenti di uno dei nobiluomini di Dio e della terra scomparso da molto tempo".⁴⁹ È Toussaint, e la storia di liberazione di cui è emblema, a indicare la futura realizzazione degli ideali della Rivoluzione americana, anche se la nazione non è ancora pronta ad accoglierne la "filosofia". A distanza di più di mezzo secolo, lamenta Ethiop, è ancora impossibile descriverlo in modo adeguato. Solo "qualche storico futuro in altre epoche riuscirà infine a celebrare il nome di Toussaint L'Ouverture in una luce più splendente e più pura di quella di qualsiasi altro essere umano fino a oggi esistito".⁵⁰ Per ora è possibile riassumerne le azioni. Un "osservatore intelligente" può incentrarsi su Toussaint come portavoce dei "sospiri del [suo] popolo per la libertà" e ripercorrere la "sequenza di eventi storici" della Rivoluzione haitiana: la rottura del giogo schiavista, "l'estromissione definitiva e completa degli oppressori dal territorio", i successivi sforzi "quasi sovrumani [...] per sollevarsi dalla bassa condizione in cui la degradazione della schiavitù [...] li aveva posti" e infine il trionfo collettivo finale.⁵¹ Questa è la storia che il quadro di Toussaint riporta "alla mente [...] con tale vividezza [...] che la colpisce nuovamente con la straordinaria lezione utile e commovente che insegna".⁵²

Haiti rimane una questione aperta, come sottolineano i vari articoli di J. Theodore Holly sulla possibilità di emigrarvi che appaiono sull'*Anglo-African Magazine* contemporaneamente a "The Afric-American Picture Gallery". La lezione della rivoluzione è replicabile perché la storia continua, come emerge anche dal quadro successivo a quello di Toussaint ("PICTURE VIII – SOLOUQUE AND HIS COURT"),⁵³ che porta il racconto di Haiti al presente della scrittura. Il ritratto dell'"imperatore nero" e del suo entourage è appeso di fianco a quello del predecessore Louverture e non solo "completa" il processo di ripensare la storia di Haiti, ma può anche ispirare "a studiare quella storia per la prima volta" e abbracciarne l'ethos.⁵⁴ In entrambi i casi, la lezione risulta nella capacità di apprezzare la "qualità superiore" dei ritratti e di mettere in discussione, per contrasto, le riproduzioni grottesche di questi eventi e personaggi che vengono "preparate per il mercato americano del pregiudizio".⁵⁵ La guerra di liberazione di Haiti continua nella "guerra delle immagini" e nella lotta sulla definizione del suo significato in relazione ad altri processi di liberazione ancora in corso.⁵⁶ Wilson insegna un metodo di riflessione critica che destabilizza gli assunti egemonici perpetuati dai resoconti storici della cultura dominante aggiungendo "un principio autoriflessivo alla [...] storia"

e anche al testo, “che è, esso stesso, una dinamica performance artistica a puntate che nel suo svolgersi commenta la propria creazione”.⁵⁷

Anche se quel “mercato americano del pregiudizio” ha portato Ethiop a riconoscere che solo gli storici del futuro potranno dare il dovuto credito a una rivoluzione come quella guidata dall’“inimitabile Toussaint”, l’io narrante rifiuta di essere ridotto a una condizione di passività.⁵⁸ Al contrario, accettando l’anonimo invito ad andare in una “Foresta Nera” misteriosa e difficilmente raggiungibile dove solo “un essere umano, niente di meno,” è benvenuto, Ethiop esce dal museo ed esercita attivamente quelle capacità di interpretazione critica affinate attraverso l’analisi dei quadri.⁵⁹ È lui, ora, a organizzare la realtà in “PICTURE[S] OUTSIDE OF THE GALLERY”, dimostrando non solo di riconoscere, ma di possedere e riuscire a servirsi di quello spirito rivoluzionario ammirato nel quadro di Toussaint.⁶⁰

Il primo confronto con il suprematismo bianco che regna fuori dalla pinacoteca viene rappresentato in “TWO PORTRAITS THAT OUGHT TO BE HUNG UP”,⁶¹ nei quali Ethiop descrive “un proprietario di schiavi e un cacciatore di schiavi alla ricerca di fuggiaschi” che si ritrova in carrozza nella parte iniziale del suo viaggio verso la Foresta Nera.⁶² Li dipinge con sicurezza, con un metaforico “semplice tratteggio”, come animali selvaggi e violenti che desidererebbero catturarlo credendolo uno schiavo fuggiasco e che lui però ingabbia criticamente come oggetti all’interno di due possibili ritratti: “Avrei dato metà di tutto quanto ho mai posseduto per poter disporre di questi due rari esemplari di umanità angloamericana per la [...] pinacoteca”.⁶³ Pur essendo preparato all’autodifesa fisica, il vero scontro ha luogo a livello discorsivo: Ethiop riesce a spiazzare i potenziali aggressori unendosi alla loro conversazione e riproducendo, sovversivamente, il loro “stile della vecchia Virginia” schiavista.⁶⁴ La filosofia che informa questi suoi due ritratti esemplifica la resistenza al pensiero razzista dominante, come viene esplicitamente indicato:

Agli uomini bianchi in generale, e ai proprietari di schiavi in particolare, non c’è nulla che piaccia tanto poco quanto incontrare e avere a che fare con uomini neri capaci di pensare, o ancor peggio intellettualmente loro pari, e nessuno ride più di gusto degli uomini neri di buon senso davanti alla superlativa follia della superiorità mentale, costantemente presunta o immaginata, degli uomini bianchi rispetto a loro.⁶⁵

La prontezza, non solo reattiva ma tattica, di Ethiop lo rivela preparato per un’anticipazione di quel futuro in cui sarà possibile apprezzare appieno Toussaint. La Foresta Nera in cui è stato invitato è uno spazio eterotopico in cui il suprematismo bianco non è più operativo.⁶⁶ È invece governato da Bernice, un ex-schiavo fuggiasco che è ora “UN ESSERE UMANO”,⁶⁷ pensante e libero, nel senso già indicato nel quadro sulla *underground railroad*. Nello spazio enorme e segreto della Foresta Nera, Bernice è un artista che dà forma a quadri e sculture sublimi e che, come già Toussaint, viene definito “uno dei nobiluomini della natura”.⁶⁸ In questo luogo di creatività fuggiasca non ostacolata, si trovano anticipazioni concrete di un ordinamento sociale futuro in cui la filosofia della rivoluzione di Toussaint potrà venire compresa e fedelmente riprodotta. Nella caverna spaziosa dove l’artista crea e colleziona opere d’arte, Ethiop trova una testimonianza scritta di un’altra repubblica nera: una tavoletta di pietra

recuperata da Bernice nella montagna della Foresta Nera e scritta in un alfabeto nuovo che significativamente include più lettere ("41 caratteri insoliti, nuovi e belli").⁶⁹ Questo documento datato all'anno 4000, che Ethiop riesce a tradurre e a duplicare per i lettori, è rivolto ai discendenti degli ex-schiavi che nel quinto millennio vivono in una "epoca di luce pura e perfetta libertà" dove "persino la *parola schiavo* non è più menzionata tra i figli degli uomini".⁷⁰ Narra la storia degli "AMECANS, O RAZZA BIANCA COLOR-DEL-LATTE", del loro spietato dominio schiavista nel diciannovesimo e ventesimo secolo, del loro indebolimento dovuto all'essersi "avvolti [...] nell'agio e nel lusso con fiduciosa sicurezza", della conseguente dipendenza e crescente somiglianza con i loro schiavi, e della loro estinzione fisica e storico-culturale.⁷¹ Gli "amecans" scompaiono senza lasciare segni importanti della loro civiltà: "La sventura si abbatté su di essi; e le loro opere e malvagità sembrano essere perite assieme a loro".⁷²

Su questo resoconto storico da un futuro così remoto a Ethiop rimangono perplessità: "È invenzione, è storia, è profezia?"⁷³ La sua funzione all'interno del testo, però, è chiara: defamiliarizzando le dottrine razziste alla base del suprematismo bianco e presentando come normativo il punto di vista degli ex-subalterni, esso rende meno fantastico l'altro spazio nella Foresta Nera in cui le gerarchie razziali dominanti non sono più operative. In una caverna più profonda e più buia, Bernice tiene incatenato il proprio ex-padrone, che gli aveva venduto la famiglia e ucciso a sangue freddo un figlio. Questa situazione non offre semplicemente un rovesciamento di ruoli in cui lo schiavo fuggiasco è ora il "*padrone nero*" del proprio ex-padrone, bensì uno spaccato di un ordinamento sociale in cui la schiavitù e l'omicidio di uno schiavo vengono effettivamente considerati e puniti come crimini.⁷⁴ La condizione di questo "sciagurato demone" irredento, che ancora non comprende la propria efferatezza e continua a considerare "l'uomo nero solo come una povera cosa ignorante e debole, nemmeno al livello delle bestie che periscono", non è solo individuale ma evoca un'intera classe: le sue "imprecazioni selvagge e assordanti [rimbombavano] così forte da sembrare mille voci".⁷⁵

Con questa visione di un'alternativa in cui, come già ad Haiti, si è riusciti a estromettere gli oppressori, Ethiop ritorna nella pinacoteca. Con "percezioni fresche e occhio limpido", la osserva con "rinnovata e aumentata soddisfazione".⁷⁶ Nei primi quadri, che non resiste alla tentazione di descrivere dopo il rientro, trova conferma delle radici già esistenti del possibile futuro rappresentato dalla Foresta Nera. Esaminando il quadro "AFTER PREACHING", legge nei volti delle figure sullo sfondo la volontà di resistenza degli schiavi a un sermone che predica il dovere della sottomissione.⁷⁷ La loro espressione di rivolta è "uno sguardo così forte, così coraggioso, così imponente [...] che rimarrà [...] per tutti i tempi".⁷⁸ Questa tradizione di "progetti di riscatto", che Ethiop collega a Nat Turner, Margaret Garner, Frederick Douglass e William Wells Brown, è da un lato una realtà storica, seppur occultata dalla cultura dominante, e dall'altro è "l'antesignana della grande liberazione dell'umanità a lungo oppressa" che riprodurrà quella avvenuta ad Haiti.⁷⁹

Attraverso figure come quelle, il futuro indicato nella Foresta Nera si rintraccia nel passato ed entra nella realtà presente e quotidiana, come mostra l'ultimo qua-

dro descritto, che torna circolarmente al tema della *underground railroad* introdotto nella prima puntata di "The Afric-American Picture Gallery". Il ritratto dipinge l'"eroe nero" Bill e rievoca l'episodio in cui l'"imponente rabbia" degli schiavi era esplosa nella pinacoteca stessa.⁸⁰ "Nei primi tempi della [...] pinacoteca", Bill, uno schiavo fuggiasco che era riuscito a raggiungere il Nord, vede casualmente per strada il proprio ex-padrone, che però non vede lui.⁸¹ Subito dopo questo incontro, Bill entra nella pinacoteca ed Ethiop nota che "il suo ampio torace si sollevava e abbassava come le onde di un oceano su cui si abbatteva la furia di una tempesta, mentre il suo pugno serrato manteneva la presa su una [...] pistola [...] nascosta nella tasca sinistra sul petto".⁸²

Questa "visione rivoluzionaria",⁸³ questa determinazione sempre presente alla rivolta, che il successo della rivoluzione di Haiti dimostrava essere concepibile e replicabile, collega in modo significativo entrambi i testi analizzati a un romanzo maggiormente noto che è oggi ampiamente riconosciuto come il più esplicitamente rivoluzionario del periodo antecedente la Guerra civile: *Blake; or, The Huts of America* (1859), di Martin R. Delany. In *Blake*, che viene pubblicato a puntate nel 1859 su *The Anglo-African Magazine* contemporaneamente a "The Afric-American Picture Gallery", la rivoluzione esce dallo sfondo e irrompe in primo piano, acquisendo dimensioni sempre più chiaramente transnazionali. Attraverso la valorizzazione narrativa dell'universo mentale degli schiavi, l'ethos della resistenza diviene normativo e Delany realizza uno spostamento cognitivo verso il punto di vista dei subalterni che destabilizza il progetto epistemologico e politico del suprematismo bianco. Nell'eponimo protagonista, che secondo Sundquist "unisce la visione di Nat Turner con l'intelligenza e il potere autorevoli di Toussaint",⁸⁴ Delany celebra un altro generale nero, "Henry Blake, generale in capo dell'esercito dell'emancipazione",⁸⁵ ed evoca ironicamente il rapporto tra Haiti e la Francia nel momento in cui il governo-ombra rivoluzionario ordina, tra gli altri preparativi per la insurrezione a Cuba e nel Sud degli Stati Uniti, che "le uniformi degli ufficiali [...] venissero fatte arrivare [...] dalla capitale francese".⁸⁶

Come Webb e Wilson, Delany non offre solo una visione di liberazione e giustizia, ma anche un'epistemologia alternativa che rende concepibile tale visione e crea una modalità di lettura e interpretazione consapevolmente attiva, orientando al processo di cambiamento sociale. In *Blake*, com'è noto, la rivoluzione viene continuamente differita, e non si tratta solo di una strategia dilazionatoria resa permanente dal fatto che i capitoli finali del romanzo non sono a tutt'oggi stati ritrovati. Al contrario, nel corso del romanzo lo spirito rivoluzionario si intensifica sempre più, e la tensione cospiratoria che unisce gli oppressi già li presenta come i soggetti politici di un nuovo ordinamento sociale. Il progetto di auto-emancipazione presentato da Delany è letteralmente incentrato sul potere speculativo dei subalterni, sull'abilità di pianificazione strategica, sulla capacità di concepire la libertà così intensamente da essere pronti a dare la vita per essa, dimostrando così l'arbitrarietà della loro oppressione e legittimando la rivoluzione come autodifesa di un popolo naturalmente libero.

Il finale incompleto e aperto di *Blake* sconfinava nel presente di chi legge, stimolando a immaginare con l'occhio della mente quanto non viene descritto. In

questo rapporto tra realtà e narrativa, eventi del passato e trasmissione della storia nel presente, rappresentazione e replicabilità, è interessante, forse non solo da un punto di vista anedddotico, ricordare che a due dei suoi figli Delany diede il nome dei protagonisti dei ritratti che Wilson dedicò ad Haiti: Toussaint L'Ouverture e Faustin Soulouque.⁸⁷ Toussaint L'Ouverture Delany partecipò a quella che era stata attesa come la "seconda rivoluzione haitiana" che sarebbe stata combattuta da "Toussaint americani".⁸⁸ Arruolatosi a diciotto anni come volontario nel famoso 54° fanteria del Massachusetts,⁸⁹ prese parte alla Guerra civile lottando, in un reggimento segregato, per un progetto di libertà e uguaglianza che rimane esso stesso, ancora oggi, incompleto.

NOTE

* M. Giulia Fabi insegna Letterature angloamericane all'Università di Ferrara. È autrice di volumi sulla letteratura americana dell'Otto- e Novecento. Suoi saggi sono stati pubblicati in riviste quali *The Henry James Review*, *Comparative American Studies*, *African American Review*, *Letterature d'America*, *Legacy* e *American Literary Realism*.

1 Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon Press, Boston 2015, p. 70. Qui e di seguito le traduzioni sono mie, ove non altrimenti specificato. Proprio perché "impensabile", la rivoluzione ebbe un impatto enorme e traumatico anche sulla cultura europea e americana *mainstream*, come nota lo stesso Trouillot. Nella mia analisi, ho scelto di incentrarmi su un aspetto meno noto, ovvero sulla ricezione del successo della lotta per l'indipendenza di Haiti nella letteratura afroamericana, per evidenziarne la portata emancipatoria.

2 C.L.R. James, *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*, Vintage Books, New York 1989, p. 306 (*I giacobini neri. La prima rivolta contro l'uomo bianco*, trad. it. di Sandro Chignola, DeriveApprodi, Roma 2006, p. 272).

3 Ivi, p. 162 (trad. it., p. 154).

4 Eric J. Hobsbawm, *The Age of Revolution: 1789-1848*, World Pub. Co., Cleveland 1962 (*L'età della rivoluzione: 1789-1848*, RCS, Milano 1999).

5 James, *The Black Jacobins*, cit., pp. 18-19 (trad. it., pp. 36-37).

6 Denmark Vesey, nero libero che nel 1822 progettò una rivolta degli schiavi a Charleston, nella Carolina del Sud, si richiamava alla rivoluzione di Haiti e "il suo esercito includeva un 'battaglione' di trecento 'neri francesi' provenienti da Haiti, evidentemente profughi dalla rivoluzione" (Matthew J. Clavin, *Toussaint Louverture and the American Civil War: The Promise and Peril of a Second Haitian Revolution*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2010, p. 34). Anche nel caso dell'attacco di John Brown a Harper's Ferry, "tanto gli uomini che parteciparono al combattimento assieme a lui quanto coloro che sostennero finanziariamente l'impresa condividevano l'ammirazione di Brown per Louverture [e] il suo sogno di una seconda rivoluzione haitiana" (ivi, p. 47). L'impatto della rivoluzione fu sentito in tutto il continente americano. Sulle ripercussioni a Cuba e in Brasile, si veda David Patrick Geggus e Norman Fiering, a cura di, *The World of the Haitian Revolution*, Indiana University Press, Bloomington, 2009.

7 Eric J. Sundquist, *The Hammers of Creation: Folk Culture in Modern African-American Fiction*, University of Georgia Press, Athens 1992, p. 113.

8 Alcuni di questi testi sono stati raccolti in Maurice Jackson e Jacqueline Bacon, a cura di, *African Americans and the Haitian Revolution: Selected Essays and Historical Documents*, Routledge, New York 2010.

9 Edlie Wong, "In the Shadow of Haiti: The Negro Seamen Act, Counter-Revolutionary St. Domingue, and Black Emigration", in Elizabeth Maddock Dillon e Michael Drexler, a cura di, *The*

Haitian Revolution and the Early United States: Histories, Textualities, Geographies, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2016, pp. 162-188, p. 185. Si veda anche Lara Langer Cohen, "Notes from the State of Saint-Domingue: The Practice of Citation in *Clotel*", in Lara Langer Cohen e Jordan Stein, a cura di, *Early African American Print Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2012, pp. 161-177; Ben Fagan, "Reclaiming the Revolution: William Wells Brown's Irreducible Haitian Heroes", *Comparative American Studies*, V, 4 (2007), pp. 367-383. Già nel 1828 *Freedom's Journal* aveva pubblicato a puntate un racconto, "Theresa, A Haytien Tale", di autore (o autrice) a tutt'oggi non identificato e ambientato ad Haiti durante la rivoluzione.

10 Ivy G. Wilson, "On Native Ground: Transnationalism, Frederick Douglass, and 'The Heroic Slave'", *PMLA*, CXXI, 2 (2006): pp. 453-468, p. 460.

11 Frederick Douglass, "The Heroic Slave", in *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, a cura di Ira Dworkin, Penguin, New York 2014, pp. 149-190, p. 149 (*Lo schiavo eroico*, trad. it. di Massimo Soranzio, Supernova, Venezia 1999, p. 9).

12 John Ernest, *Liberation Historiography: African American Writers and the Challenge of History, 1794-1861*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2004, p. 322.

13 *The Garies and Their Friends* è il secondo romanzo della tradizione letteraria afroamericana e, diversamente da *Clotel*, si incentra sulla segregazione al Nord, invece che sulla schiavitù.

14 Frank J. Webb, *The Garies and Their Friends*, 1857, Arno Press, New York 1969, p. 121.

15 Samuel Otter nota che "Walters ha arredato il salotto in modo da riuscire a osservare le reazioni dei suoi ospiti al quadro e valutare i loro timori" (*Philadelphia Stories: America's Literature of Race and Freedom*, Oxford University Press, New York 2010, p. 247).

16 Webb, *The Garies*, cit., p. 122.

17 Ivi, p. 123.

18 *Ibidem*.

19 Ivi, p. 137.

20 La Costituzione di Haiti promulgata da Toussaint Louverture nel 1801 non aboliva solo la schiavitù, ma anche la discriminazione razziale a livello lavorativo: "Tutti i residenti, 'senza distinzione di colore', potevano esercitare qualsiasi impiego, e le uniche differenze accettabili erano quelle basate su 'capacità e bravura'" (Laurent DuBois, *Avengers of the New World: The Story of the Haitian Revolution*, Belknap Press, Cambridge 2004, p. 243). La Costituzione di Haiti era un testo ben noto negli Stati Uniti. Come notano Michael J. Drexler e Ed White, "a seguito della sua diffusione negli Stati Uniti nell'autunno del 1801, la Costituzione di Toussaint divenne il testo letterario scritto da un afroamericano più letto e probabilmente rimase tale fino alla pubblicazione di *Narrative of the Life of Frederick Douglass* nel 1845" ("The Constitution of Toussaint: Another Origin of African American Literature", in Dillon e Drexler, a cura di, *The Haitian Revolution and the Early United States*, cit., pp. 213-231, p. 213).

21 Webb, *The Garies*, cit., p. 68.

22 Ivi, p. 83.

23 James, *The Black Jacobins*, cit., p. 317.

24 Charlie vincerà la sua lotta contro le pratiche di discriminazione che lo vogliono solo come domestico riuscendo a imparare una professione. Grazie alla sua abilità nel disegno, arte che Toussaint stesso aveva studiato (ivi, p. 20), verrà accettato come apprendista da un incisore. Questa scelta narrativa conferma quanto sia sistematica l'attenzione di Webb per la questione della rappresentazione e della riproducibilità. La professione di Charlie diventa essa stessa un indizio interpretativo e meta-narrativo, visto che comincia l'apprendistato lavorando a un "new book" (Webb, *The Garies*, cit., p. 303).

25 Otter, *Philadelphia Stories*, cit., p. 248.

26 Webb, *The Garies*, cit., p. 203.

27 Ivi, p. 212.

28 James sottolinea che le truppe di Haiti erano "addestrat[e] a lottare al modo europeo", ma al tempo stesso Toussaint era "[a]udace nelle innovazioni". Per esempio, "introdusse un nuovo sistema di ordini impartiti a colpi di fischietto" e mise "a punto un metodo di attacco basato sulla [...] straripante superiorità numerica" delle sue truppe (James, *The Black Jacobins*, cit., pp. 270, 262, 116; trad. it., pp. 242, 236, 118).

- 29 Webb, *The Garies*, cit., p. 333.
- 30 Ivi, p. 338.
- 31 Ivi, p. 340.
- 32 Ivi, p. 123.
- 33 William J. Wilson, "The Afric-American Picture Gallery", in William Loren Katz, a cura di, *The Anglo-African Magazine: Volume 1, 1859*, Arno Press, New York 1968, p. 52.
- 34 Ivi, pp. 52-53.
- 35 Ivy G. Wilson, *Specters of Democracy: Blackness and the Aesthetics of Politics in the Antebellum U.S.*, Oxford University Press, New York 2011, p. 165. Analizzando "The Afric-American Picture Gallery" in *Liberation Historiography*, John Ernest nota che, "man mano che evolvono, [...] gli sketch sembrano sia testimonianze che esempi di una estetica della liberazione": *Liberation Historiography*, cit., p. 325. Wilson sviluppa questo tema incentrandosi su come Ethiop "illustra modi di leggere l'arte come strumento per teorizzare una soggettività nera radicale" (Wilson, *Specters of Democracy*, cit., p. 146).
- 36 Contemporaneamente alla pubblicazione dell'opera di Wilson, le dottrine razziste dominanti venivano esplicitamente messe in discussione nelle pagine dell'*Anglo-African Magazine* anche in saggi quali "On the Fourteenth Query of Thomas Jefferson's Notes on Virginia" di James McCune Smith (Katz, a cura di, *The Anglo-African Magazine*, cit., pp. 225-238).
- 37 Ernest, *Liberation Historiography*, cit., p. 310.
- 38 Wilson, "The Afric-American Picture Gallery", cit. p. 53.
- 39 Ivi, p. 54.
- 40 La scelta di Abeokuta è significativa anche perché "era un'importante città di rifugiati in Nigeria durante il diciannovesimo secolo, con molti rimpatriati della Sierra Leone che erano stati raccolti dagli inglesi che intercettavano navi negriere" (Wilson, *Specters of Democracy*, cit., pp. 151-152).
- 41 La "underground railroad" ("ferrovia sotterranea") era una rete segreta di attivisti che aiutava gli schiavi a fuggire verso il Nord degli Stati Uniti, il Canada o il Messico.
- 42 Wilson, "The Afric-American Picture Gallery", cit. pp. 54-55.
- 43 Ivi, p. 55.
- 44 Ivi, p. 87.
- 45 *Ibidem*.
- 46 *Ibidem*.
- 47 *Ibidem*.
- 48 *Ibidem*.
- 49 *Ibidem*.
- 50 *Ibidem*.
- 51 *Ibidem*. Nel corso della descrizione, la dimensione collettiva della rivoluzione è sottolineata dal cambiamento di soggetto, da "lui" a "loro".
- 52 *Ibidem*. È interessante ricordare, a questo proposito, che "[m]olti dei più stretti collaboratori di [John] Brown collezionavano ritratti di Louverture" (Clavin, *Toussaint Louverture*, cit., p. 47). L'attacco di John Brown all'arsenale federale ebbe luogo 16 ottobre 1859, mese in cui uscì anche l'ultima puntata di "The Afric-American Picture Gallery". A dicembre dello stesso anno, sull'*Anglo-African Magazine* vennero pubblicati un articolo sull'esecuzione di John Brown e due lunghi testi sull'insurrezione di Nat Turner.
- 53 "QUADRO VII: SOLOUQUE E LA SUA CORTE", in Wilson, "The Afric-American Picture Gallery", cit., p. 87.
- 54 *Ibidem*.
- 55 Ivi, p. 88.
- 56 Barbara Christian, *Black Women Novelists: The Development of a Tradition, 1892-1976*, Greenwood Press, Westport, CT 1980, p. 25.
- 57 Ernest, *Liberation Historiography*, cit., pp. 324-325.
- 58 Wilson, "The Afric-American Picture Gallery", cit., p. 87.
- 59 Ivi, p. 101.
- 60 Ivi, p. 102 ("QUADRI FUORI DALLA PINACOTECA").

- 61 Ivi, p. 101 ("DUE RITRATTI CHE DOVREBBERO VENIRE APPESI").
- 62 Ivi, p. 102.
- 63 *Ibidem.*
- 64 *Ibidem.*
- 65 *Ibidem.*
- 66 Si veda Michel Foucault, "Of Other Spaces," *Diacritics*, XVI, 1 (Primavera 1986), pp. 22-27.
- 67 Wilson, "The Afric-American Picture Gallery", cit., p. 103.
- 68 Ivi, p. 216.
- 69 Ivi, p. 174.
- 70 *Ibidem.*
- 71 Ivi, pp. 174, 175, 176.
- 72 Ivi, p. 176.
- 73 Ivi, p. 174.
- 74 Ivi, p. 177. In quella stessa pagina Bernice chiarisce a Ethiop: "Non gli torcerò neppure un capello, ma finché vivrà quella cupa cella sarà la sua prigione e queste catene [...] saranno i suoi unici compagni su questa terra".
- 75 *Ibidem.*
- 76 Ivi, p. 216.
- 77 *Ibidem* ("DOPO LA PREDICA").
- 78 Ivi, p. 217.
- 79 *Ibidem.*
- 80 Ivi, pp. 324, 321.
- 81 Ivi, p. 321.
- 82 *Ibidem.*
- 83 Ernest, *Liberation Historiography*, cit., p. 321.
- 84 Eric J. Sundquist, *Empire and Slavery in American Literature, 1820-1865*, University of Mississippi Press, Jackson 2006, p. 215.
- 85 Martin R. Delany, *Blake; or, The Huts of America*, Beacon Press, Boston 1970, p. 241.
- 86 Ivi, p. 292.
- 87 La scelta di Delany non era singolare: "Le pratiche individuali di scelte dei nomi offrono un'ulteriore conferma della sopravvivenza del ricordo della rivoluzione haitiana tra gli afroamericani. Dare ai figli un nome che celebrava il padre fondatore di Haiti era una tradizione" (Clavin, *Toussaint Louverture*, cit., p. 139).
- 88 Ivi, p. 5.
- 89 Si veda Leon F. Litwack, *Been in the Storm So Long: The Aftermath of Slavery*, Vintage Books, New York 1980, p. 78. A proposito del 54° Fanteria del Massachusetts, Clavin sottolinea che, durante il celebre attacco a Fort Wagner, "si facevano chiamare 'soldati di Toussaint'. Il soprannome del battaglione è spesso trascurato dagli storici della Guerra civile, mentre i contemporanei raramente omettevano di menzionarlo" (Clavin, *Toussaint Louverture*, cit., p. 125).