

***Leenhardt, Jacques, Rever Debret.
Colônia—Ateliê—Nação, São Paulo, Editora 34, 2023,
129 pp. Traduzione di Samuel Titan Jr***

Chiara Vangelista
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

Jean-Baptiste Debret, nato a Parigi nel 1768, si formò in un ambiente familiare di artisti, nel quale la figura dominante, per lui, fu Jacques-Louis David (1748-1825), il pittore della Rivoluzione e, successivamente, del regime imperiale. La sconfitta di Napoleone comportò la fine del solido rapporto tra arte e governi rivoluzionari e anche Jean-Baptiste Debret si trovò repentinamente senza protezione politica e senza lavoro. Cercò altrove una collocazione, unendosi a un gruppo di pittori, scultori, architetti e artigiani che nel 1816 emigrarono a Rio de Janeiro, dove furono in gran parte assunti nell'appena istituita *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios*.

Debret, impiegato come pittore di storia, soggiornò in Brasile dal 1816 al 1831: tre lustri densi di importanti avvenimenti politici, che ebbero come momenti centrali la proclamazione dell'indipendenza del Brasile dal Regno di Portogallo (1822) e la concessione della prima Costituzione (1824), e si conclusero con il ritorno in Portogallo, proprio nel 1831, di Pedro I, il primo imperatore costituzionale, che abdicò in favore del figlio Pedro II.

Il lavoro di Debret come pittore di storia fu intenso: lo troviamo nei ritratti ufficiali, nella rappresentazione degli atti istituzionali, negli allestimenti delle feste pubbliche e in altro ancora. Jean-Baptiste Debret, però, non è rimasto nella storia, nella cultura e nell'immaginario brasiliani soltanto grazie a tale produzione istituzionale, ma soprattutto a causa di una sua attività parallela, svolta con discrezione e costanza: la rappresentazione della vita quotidiana delle diverse

classi sociali, ritratte dal punto di osservazione privilegiato della strada e da quanto, da essa, si potesse scorgere negli interni delle botteghe, delle case e dei giardini. È questa la parte della produzione di Debret che più ha lasciato traccia nel Brasile contemporaneo, a partire dalla metà del secolo scorso: centinaia di tavole, disegni, schizzi e acquerelli, tra cui il pittore scelse i soggetti per l'opera alla quale si sarebbe dedicato al rientro a Parigi: il *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, pubblicato per Firmin-Didot dal 1834 al 1839, in fascicoli poi riuniti in tre volumi. Gli appunti visivi raccolti a Rio de Janeiro vennero elaborati in compiute litografie nell'atelier parigino e nell'opera finale furono accompagnati da ampie descrizioni, che spiegano l'immagine e sviluppano i concetti racchiusi in essa.

Il libro di Jacques Leenhardt ha come oggetto questa parte del corpus debretiano - che peraltro è la più ampia - e le sue ripercussioni sull'arte e sulla cultura dei decenni successivi, fino ai nostri giorni. Sin dalle prime pagine, Leenhardt identifica l'esistenza in Debret di due atelier: l'uno presso la Corte, dedicato alla produzione della rappresentazione del potere; l'altro, che l'Autore definisce l'atelier della strada, è «uno spazio simbolico, che sta tra la vita pubblica della strada e il lavoro di composizione fatto da Debret nella prospettiva di pubblicare il libro, cosa che avverrà molto più tardi, a Parigi» (9).

Il ruolo dell'atelier come luogo fisico e simbolico, nel quale si sviluppa sia il pensiero, sia la produzione visiva dell'artista è uno dei temi conduttori della trattazione di Leenhardt, che si svolge lungo i due secoli che ci separano dall'artista.

Il libro è articolato in tre parti: *O exílio de um jacobino* (17-61); *O fracasso de Debret* (63-80); *A retomada* (81-120). La prima parte è dedicata all'opera di Debret ed è suddivisa in due sezioni: nella prima, il tema è il contesto in cui il *Voyage* è stato concepito, insieme ai suoi contenuti e alle finalità dell'opera; nella seconda sezione l'Autore si sofferma sull'analisi di una serie di tavole del *Voyage* (comprendenti di testo e immagine) concernenti i mestieri svolti nella città di Rio de Janeiro, in strada o nei dintorni: un «quaderno delle arti e dei mestieri» per mezzo del quale Jacques Leenhardt illustra quanto anticipato nella prima sezione: l'attenzione enciclopedica di Debret, e della sua epoca, per le attività umane e per i loro aspetti tecnici e organizzativi, che vengono descritti e commentati in modo dettagliato.

Nella seconda parte del volume si accenna al lungo periodo - di fatto, un secolo e mezzo - durante il quale le immagini del *Voyage* vengono dapprima ignorate o criticate e censurate (siamo negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione dell'opera), poi dimenticate, sino a ricomparire con la fine dell'impero e la proclamazione, nel 1889, della repubblica federativa del Brasile, avvenuta l'anno successivo all'abolizione della schiavitù. Un momento storico in cui assume importanza la questione razziale e prende forma il dibattito

sull'inserimento nel corpo della nazione degli afro-brasiliani (v. anche l'annesso *Debret e os livros escolares*, 128-129).

Il tema della costruzione di una società non tanto multietnica, quanto piuttosto meticcia, attivò nei decenni successivi - e in modo particolare nel periodo tra le due guerre mondiali - la rilettura, la scoperta o la riscoperta di fonti in qualche modo alternative, adatte a riformulare una narrazione del passato che fosse al passo con le trasformazioni di una società che era diventata di massa. È in questo contesto generale che, come ricorda Leenhardt, avviene la vera e propria riscoperta di Jean-Baptiste Debret, e in due date precise: il 1939, quando Raymundo Ottoni de Castro Maya, colto imprenditore carioca, comprò a Parigi alcune centinaia di acquerelli di Debret, e il 1940, quando lo storico e poeta Sérgio Milliet da Costa e Silva tradusse in portoghese e pubblicò per la prima volta in Brasile il *Voyage*.

Leenhardt pone in luce come, nonostante la diffusione da questo momento dell'opera di Debret, il suo successo si sviluppò più tardi, a partire dalla fine del secolo scorso. In un'analisi in cui arte, cultura e politica si intrecciano, l'Autore individua il momento di svolta nella Costituzione del 1988, elaborata alla fine del lungo periodo del regime autoritario militare (1964-1985), quando, a 166 anni dalla proclamazione dell'indipendenza dal Portogallo, il Brasile riconobbe i diritti delle popolazioni indigene, nei loro stessi territori etnici. In questo contesto, l'opera di Debret acquisì nuova visibilità e dignità. D'altronde, si trattava di un ampio corpus che documentava con dettaglio enciclopedico ogni aspetto della società brasiliana all'inizio dell'Ottocento: una sorta di archivio visivo, al quale si poteva attingere anche per la costruzione di una narrazione politica e artistica *altra*.

La terza e ultima parte del volume è dedicata interamente a tale questione, che viene sviluppata mediante l'analisi di una serie di immagini che si presentano come il recupero del pittore giacobino da parte di artisti contemporanei, i quali usano dettagli delle sue opere per mostrare altro e, soprattutto, ancor più che mostrare, per denunciare le ferite che la società coloniale, imperiale e repubblicana ha inferto sulla popolazione indigena e di origine africana.

Qui Jacques Leenhardt illustra una sorprendente varietà di "recuperi" di Debret, in cui gli artisti utilizzano tecniche diverse: la fotografia, il video, l'acquerello, il collage, l'incisione, la cancellazione o altri interventi su riproduzioni degli originali, oppure il rifacimento delle stesse scene composte da Debret per mezzo degli omini di plastica di un noto gioco di costruzioni, e altro ancora.

In questa parte del libro non si analizza un artista specifico, ma un insieme di autori, dei quali comunque emergono le singole forme espressive con cui essi giocano, per così dire, con le immagini ideate da Debret. Una pluralità di artisti, che opera idealmente in un nuovo atelier, costruito di fatto dal pensiero e dalla scrittura dell'Autore: «è uno spazio simbolico, nel quale agiscono numerosi artisti, in gruppo o in solitaria; un luogo utopico nel quale si conduce una riflessione

contemporanea sull'immagine del passato» (123). E l'Autore avverte: «questo nostro *atelier contemporaneo* è analogo all'*atelier della strada* nel quale Debret lavorava alle immagini destinate al suo libro» (123).

Torniamo allora all'inizio del libro di Leenhardt, all'Introduzione, per riprendere, con un nuovo bagaglio di riflessioni, il concetto di *atelier di strada* elaborato dall'Autore, peraltro espresso chiaramente dal sottotitolo del libro: *Colônia — Ateliê — Nação*. Le lineette, non le virgole, non i trattini, che separano le parole evidenziano anche graficamente un flusso continuo: per Jacques Leenhardt l'*atelier della strada*, materiale e nello stesso tempo immateriale, è in Debret lo spazio di elaborazione teorica del passaggio tra la Colonia, della quale l'artista francese aveva assistito la fine, e la Nazione che avrebbe dovuto formarsi; il luogo mentale in cui riflettere in solitudine e offrire una risposta pubblica – sottoforma di libro, il *Voyage* – sulle modalità con le quali la transizione tra le due epoche avrebbe potuto svilupparsi. Un ruolo di connessione attiva, generatrice, che continua nell'attualità quando ci si interroga, se pure in forme diverse, sulle modalità di inclusione di tutti gli attori sociali nella narrazione della nazione.

A proposito delle opere contemporanee che nel panorama artistico brasiliano si rifanno esplicitamente a Debret, Leenhardt osserva come i mezzi tecnici e figurativi siano diversi tra loro, mentre le situazioni sociali siano sempre le stesse, come se fossero altrettante messe in scena reiterate dello stesso contesto, ma realizzate secondo il gusto odierno (100), in una riattualizzazione estetica delle stesse situazioni, delle stesse relazioni sociali. In queste rivisitazioni di Debret, molto diverse ma concettualmente uguali, Debret non c'è più. Gli artisti usano Debret, ma non sono interessati al suo pensiero e al significato politico della sua opera. Le immagini, replicate in diverse forme sono sottoposte alla banalizzazione estetica. Strappate dal loro contesto, esse passano dall'ambito della pittura di storia al pittoresco e, aggiungerei io, subiscono un rovesciamento di significato. Infatti, i soggetti della pittura di Debret, pur rappresentando tipi etnici e sociali e non persone reali, hanno le caratteristiche di attori storici. Nella rappresentazione e descrizione di Debret il loro lavoro, schiavo o semi-servile, acquisisce dignità, perché valorizzato nei suoi aspetti tecnici e di utilità economica e sociale. Un insieme di valori e di potenzialità assenti nelle elaborazioni del presente citate in questo volume. Tornerò tra breve su questo aspetto, non prima di aver ripreso il tema dell'*atelier*, non più nella dimensione simbolica e utopica, ma nella sua concretezza di luogo in cui l'artista produce le sue opere. Introduco così l'altro elemento di continuità all'interno del libro di Leenhardt, quello del riuso delle opere altrui - e gli storici dell'arte perdonino questo termine probabilmente grossolano.

Nella prima parte del libro non si fa cenno agli acquarelli di Joaquim Cândido Guillobel, o Guilhobel (1787-1859), ai quali Debret, insieme ad altri artisti,

attinse copiosamente per comporre le sue immagini, in un periodo in cui peraltro non esisteva il concetto di plagio. Leenhardt si sofferma invece su un aspetto sostanziale, vale a dire su come la rielaborazione di un'opera altrui diventi uno strumento di denuncia, quando se ne sovverte il significato. L'indagine comparativa su due tra le più conosciute tavole del primo tomo del *Voyage*, le n. 1 e 32 (rispettivamente, *Florestas virgens, margens do Paraíba* e *Selvagens civilizados, soldados índios de Curitiba conduzindo prisioneros*) messe a confronto con una incisione allora molto diffusa di Charles de Clarac, *Forêt vierge du Brésil*, svela al lettore come Debret riprenda l'ambiente di quest'ultima, ma ne stravolga il significato: in Debret la foresta non è più maestosa, ma è attraversata disordinatamente da tronchi caduti, mentre i personaggi che la attraversano non sono più i componenti di una piccola famiglia felice, come in Clarac, ma donne indigene incatenate, portate prigioniere con i loro figli da tre figure maschili armate (26-31).

In questa analisi iconologica leggiamo sia la raffinata metodologia dell'Autore, sia il metodo di Debret, il quale, attraverso illustrazioni colorate, dettagliate e gradevoli denuncia gli aspetti più crudeli di quell'epoca di transizione tra vecchio e nuovo regime.

Seguendo il filo conduttore del riuso e della rielaborazione delle opere, la parte finale, relativa alle nuove generazioni di artisti, induce il lettore a formulare una nuova questione. Gli artisti qui considerati stanno forse dialogando in forma polemica non tanto e non solo con la storia del Brasile e con la sua narrazione, quanto piuttosto con la banalizzazione contemporanea delle immagini del *Voyage*, oppure con lo stesso Debret, accusato di aver rappresentato per mezzo di gradevoli illustrazioni la dura realtà dei gruppi sociali oppressi? Se così fosse, questo saggio di Leenhardt acquisirebbe un ulteriore aspetto di rilevanza: la necessità anche per gli artisti, nella lettura e interpretazione delle immagini, dello *studium*, l'applicazione attenta, la lettura esente da pregiudizi ideologici.

Rever Debret è un libro breve, intenso, originale, carico di studio. Esso appare come la conclusione di un lavoro di ricerca e di esperienze scientifiche e artistiche che si sono sviluppate negli anni e a cui si fa cenno nella nota finale (*Agradecimentos em forma de histórico*, 126-127): dalla partecipazione al gruppo di ricerca Clíope, alla importante riedizione del *Voyage pittoresque et historique au Brésil* per l'Imprimerie Nationale (Parigi, 2024), che è stata la prima edizione in Francia dopo quella originale di Firmin-Didot e che a sua volta è all'origine della nuova traduzione in portoghese (Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016); e - aggiungiamo - all'organizzazione di numerose esposizioni e alla partecipazione a congressi e seminari, in Francia e in Brasile.

Questo libro, dalla struttura circolare, pare rappresentare la chiusura di un cerchio più ampio, il punto conclusivo di un lungo e importante lavoro sul nostro

pittore di storia. Sarà così? Poco probabile. L'esposizione che Jacques Leenhardt ha organizzato insieme a Gabriela Longman presso la Maison de l'Amérique Latine (*Le Brésil illustré. L'héritage postcolonial de Jean-Baptiste Debret 1768-1848*, Parigi, 30 aprile-4 ottobre 2025), insieme al colloquio che ha riunito artisti, storici dell'arte e ricercatori in Scienze Umane (*Les artistes contemporains et l'archive coloniale*, Parigi, 5-6 maggio 2025) mostra che nuove strade sono state aperte, e che il viaggio continua.

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY 4.0 International License <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.