

Una vita in comune: corpi e negoziazioni dello spazio pubblico come Beni Comuni. Uno sguardo da Dakar.

LUCREZIA CIPPITELLI

In a specific context, an aesthetic choice can absolutely be a political act, like interventions in public spaces (even in the virtual ones) which are done to question how public space is used as a political tool. Art will never be sufficiently political if it only serves as a reaction or an illustration of a certain political condition. It should question, and inspire through visual strategies, and it will be more appropriate if it can enter the real domain of politics in any level, whether directly or indirectly (Ruangrupa in Flengte, 2004, p.6).

La città come territorio di conflitto e costruzione

Nel gennaio 2011, un gruppo di attivatori culturali, artisti, poeti, giornalisti e rappers senegalesi, si incontrano in un appartamento di Dakar per discutere una strategia politica comune che faccia fronte al mal governo dell'allora presidente Abdoulaye Wade – che si apprestava a presentarsi alle elezioni presidenziali per un terzo mandato - all'aumento dei prezzi, alla precarietà del lavoro, alla corruzione, al collasso del sistema sanitario ed educativo. Durante l'incontro va via la luce, come succede tante volte a Dakar. In quel momento ed in quel contesto di geopolitico, questa interruzione della corrente è un segno: la mobilitazione è necessaria. Inizia così l'avventura pubblica di un collettivo di attori culturali che si forma spontaneamente e si appropria delle strade di Dakar - mentre nel mondo arabo si avviano le rivolte che passano alla storia come Primavera Araba – diventando un movimento con un nome, *Y'en a marre* (che possiamo tradurre con «Ne abbiamo abbastanza»). Grazie al suo attivismo capillare e mirato, il movimento coinvolge oltre trecentocinquanta mila giovani, che entrano nell'arena politica del paese iscrivendosi alle liste elettorali in vista delle imminenti elezioni presidenziali. Quando nel Giugno 2011 il presidente Wade tenta un colpo alla costituzione per blindare la sua rielezione alla presidenza nelle elezioni dell'anno successivo, il movimento cresce e si compatta contro un atto che viene interpretato come un tentativo autoritario di corruzione politica. La folla

inonda le strade di Dakar a partire dalla Place Soweto, luogo simbolico estremamente potente agli occhi dei cittadini e delle cittadine del paese: Place Soweto è il cuore della città, centro nevralgico sul quale si affaccia l'Assemblée Nationale (il parlamento del paese) ed in cui hanno luogo i grandi avvenimenti pubblici.

Nonostante i tentativi di oppressione violenta della polizia, sfociata in arresti, decessi, fermi e violenza nelle strade, il movimento riscuote un tale successo da essere considerato una vera e propria forza politica, attiva e influente. Le strade di Dakar entrano nella politica, diventando agli occhi dell'opinione pubblica globale il teatro di un cambiamento in atto, praticato e sostenuto attraverso un uso consapevole dei corpi nelle strade, delle immagini e delle parole (rap e giornalismo hanno un ruolo centrale) da parte di una generazione di trentenni che non chiede la trasformazione, ma si attiva per diventare il motore attraverso il quale questa diventi azione e realtà esistenziale. Per due anni, il movimento agisce con consapevolezza e continuità, si allarga a diversi settori della società, diviene una forza politica e rende evidente che le strade sono uno spazio di creazione di possibilità esistenziali inedite e necessarie. «Y'en a marre estime que l'intérêt du peuple doit être en avant dans le programme de Macky Sall [il candidato alla presidenza che il movimento sostiene, n.d.a]. Car, ils estiment que la vie et le loyer sont chers, le secteur de la santé est souffrant, l'éducation malade»¹ dicono i militanti, mentre consapevolmente dichiarano l'emersione di un nuovo tipo di senegalese (che chiamano *Nouveau Type de Sénégalais*, NTS), un cittadino che sa cosa chiedere alle istituzioni per costruire una società giusta, equa e progressista per tutte e tutti. Consapevoli dell'importanza degli immaginari, gli attivisti del movimento si muovono su cinque cantieri determinanti, secondo loro, per la costruzione del nuovo Senegal. Tra questi, il *Chantier arts et cultures urbaines* – CHACUR (Cantiere arti e culture urbane), che ben testimonia l'importanza strutturale che lo spazio urbano e le pratiche culturali, collettive, sociali, hanno nella vita dei cittadini e nella possibilità di renderli elementi consapevoli ed attivi² della società. La potenza

¹ «Y'en a marre crede che l'interesse del popolo debba essere prima di tutto nel programma di Macky Sall. Perché credono che la vita e gli affitti sono cari, il settore della sanità è sofferente, l'educazione malata», traduzione dell'autrice.

² Per maggiori informazioni sulla natura del movimento, sui suoi assi di azione, sulle attività storiche e quelle recenti si rimanda al sito di *Y'en a marre* (<https://yenamarre.sn/>), la pagina dedicata al movimento sul portale panafricano Afrikki (<https://afrikki.org/portfolio-posts/yen-a-marre/>), le attività ancora in corso sulla pagina Facebook *Y'en a marre* (<https://www.facebook.com/YenamarreSenegal/>) ed in particolare il breve documentario

degli immaginari messi in gioco da *Y'en a marre* riesce non solo ad ottenere la vittoria di Macky Sall nel 2012, ma diventa un caso di studio. Proprio nel 2012 viene pubblicato un volume che raccoglie più di trecento immagini di artiste ed artisti che partecipano al movimento, insieme alle sue parole: *Chronique d'une révolte* (Kouoh, K., Mbaye, A., Tine, A. 2012), curato da Koyo Kouoh, direttrice artistica dell'allora neonato spazio di produzione culturale contemporanea RAW Material Company - Center for art, knowledge and society³. I volumi, con la relativa mostra, saranno poi presentati alla Haus der Kulturen der Welt di Berlino, che co-produce il progetto, nello stesso 2012. Con questa mostra ed il suo accurato progetto editoriale, la potenza politica di una generazione e la sua forza simbolica ed anche fisica e materiale (la presenza e la persistenza nelle strade) diventano globali: vengono rapidamente accolti dal mondo dell'arte internazionale negli anni immediatamente successivi alle prime rivolte ma soprattutto rimangono nella memoria collettiva della città come immaginari.

Nel 2012, la cultura e gli immaginari come entità in grado di costruire la politica ed il senso di comunità non sono, in Senegal, una novità di *Y'en a marre*, come non lo sono le pratiche comunitarie di intervento nel quotidiano attuate a partire da linguaggi delle culture contemporanee. Questo testo propone una genealogia anticoloniale (legata ai concetti di Panafricanismo e di Négritude, sviluppati nel corso del Novecento) e pre-moderna (legata a modelli culturali ed esistenziali tradizionali, sopravvissuti nei contesti urbani postcoloniali) delle esperienze contemporanee di arte partecipativa nel continente africano, a partire dal Senegal e con ulteriori riferimenti a festival, esposizioni biennali e triennali e progetti artistici del continente. Il percorso si fonda su una ricerca sul campo di lungo termine, iniziata visitando diverse edizioni della Biennale di Dakar, e proseguita frequentando artiste, artisti e spazi dedicati all'arte ed alle

collettivo *Dox ak sa gox* (in wolof, *Cammina con la tua comunità*), ultima consultazione delle pagine, 30 aprile 2025.

³ "RAW Material Company è un centro per l'arte, la conoscenza e la società. È un'iniziativa legata a pratica curatoriale, educazione artistica, residenze, produzione di senso ed archiviazione di teoria e critica sull'arte. Lavora per promuovere l'apprezzamento e la crescita della creatività artistica e intellettuale in Africa. Il programma è transdisciplinare e si basa su letteratura, cinema, architettura, politica, moda, cucina e diaspora". Dal sito della piattaforma (<http://www.rawmaterialcompany.org>, ultima consultazione 4 maggio 2025), che negli anni si è dimostrata una delle entità dakaresi più attive nel contemporaneo, con una bilanciata attivazione di relazioni continentali ed internazionali e di progetti legati alla città ed alle sue forze culturali.

culture contemporanee, a partire dal 2002. Tali pratiche, entrate in dialogo con il mondo dell'arte globale attraverso rilevanti esposizioni internazionali (si veda, con riferimento a un recente esempio del Sud Globale, la Documenta curata dal collettivo indonesiano Ruangrupa nel 2022), possono essere senza dubbio interpretate dalla critica d'arte globale a partire da modelli ermeneutici e teorici propri delle discipline storico-artistiche e curatoriali. Tuttavia, nella loro complessità ed ibridazione – legate alla storia coloniale ed alla natura multiculturale e diasporica della formazione degli artisti che ne sono protagonisti, cresciuti in una dialettica tra dentro e fuori il continente africano, dentro e fuori l'educazione artistica importata nel continente dagli imperi coloniali europei a partire dal XIX secolo, dentro e fuori le proprie culture pre-coloniali di riferimento – vanno a nostro avviso osservate nella loro pertinenza ed aderenza contestuale, più che nel loro inquadramento all'interno di definizioni deduttive proprie della critica d'arte eurocentrica.

Dalla Négritude alla strada

Il poeta e presidente del Senegal indipendente Léopold Sédar Senghor, artefice del movimento della *Négritude*, in Europa, durante i decenni delle avanguardie moderniste, punta sin dai primi anni Sessanta sulla cultura in chiave panafricana per rifondare l'identità del nuovo stato nazione decolonizzato⁴. Tra i dispositivi culturali da lui messi in atto nei decenni

⁴ Léopold Sédar Senghor (1906 - 2001) è stato un poeta e politico senegalese di lingua e formazione francese. Tra la Prima e la Seconda guerra mondiale, visse a Parigi dove incontrò l'attivista e scrittore antillano Aimé Césaire, con il quale definì la *Négritude* come insieme di valori spirituali, artistici, filosofici propri degli africani. Nel suo *Discours sur le colonialisme* (1950), Césaire parla di “viaggio psichico di autoreclamazione” e di “processo di riconnessione con un reale ed immaginario passato africano, che potesse dimostrare una nuova identità nera”. Senghor, che ne sottolineava il carattere di urgenza politica, nel quadro dell'ascesa dei fascismi in Europa prima, e dei movimenti anticoloniali nei decenni successivi, sviluppò la sua pratica politica e culturale intorno a questo concetto, connettendo la *Négritude* a una *praxis* necessaria: il percorso intellettuale ed il lavoro di diplomazia culturale in Francia lo portò ad essere il primo presidente del Senegal decolonizzato, in carica dal 1960 al 1980. È stato inoltre il primo africano a far parte dell'*Académie française* di Parigi. I suoi contributi alla rivisitazione e riscoperta moderna della cultura africana e la sua concezione di cultura come fondamento della vita politica sono da considerarsi la sua eredità più importante. Lo sviluppo dell'Africa sarebbe stato, secondo lui, inscindibile dalla valorizzazione delle arti africane, possibile fondamento di un sentimento nazionale e panafricano al tempo stesso. L'arte del continente offriva un'immagine positiva della complessità e ricchezza del continente, in una relazione di valorizzazione biunivoca in cui si evidenziava come non solo l'Africa fosse stata influenzata dall'Europa, ma anche come l'avesse a sua

successivi all'indipendenza (1960), ricordiamo il *Premier Festival Mondial des Arts Nègres* del 1966, la fondazione del *Village des Arts* (fondato nel 1976 come comunità di sostegno alla creazione artistica "senegalese", quindi nazionale) e, come eredità culturale, la Biennale di Dakar *Dak'Art* (avviata nel 1992 come Biennale di arti africane)⁵. In questo contesto, tali dispositivi sono evocati come antefatti necessari a comprendere il radicamento di esperienze più propriamente artistiche contemporanee a cui si farà più avanti riferimento. Seppur fondati in decenni diversi, il Festival, il *Village* e la Biennale palesano, nel programma senghoriano, l'esistenza di una cultura precoloniale del Senegal in dialogo con tutte le culture precoloniali dell'intero continente⁶ e la volontà politica di fondare su

volta costruita. L'arte africana di Senghor era strettamente legata al movimento della *Négritude* che riappropria, dopo il suo battesimo parigino, promuovendo l'individuazione di caratteristiche tipiche della cultura "nera" ed incoraggiando al tempo stesso un dialogo con Modernismo occidentale (ad esempio lo studio della storia dell'arte europea e l'apprendimento di tecniche artistiche non originariamente africane). Una dialettica tra riscoperta delle tradizioni e sincretismo culturale, che è anche alla base delle recenti teorie sui modernismi comparati in ambito accademico. Per ulteriori approfondimenti si veda Cippitelli, 2021b e Courteille, 2007.

⁵ Sei anni dopo la decolonizzazione, il Senegal liberato dal dominio francese si proclama *de facto* capitale temporanea della civiltà nera, a livello globale, con la prima edizione di un evento internazionale che sarebbe poi stato seguito nei festival panafricani di Algeri (1969) e Lagos (1977): il *Premier Festival Mondial des Arts Nègres*, pensato come vasto programma di eventi pubblici in tutta la città: esposizioni, conferenze, un programma musicale e performativo e spettacoli di strada. Per Senghor, il festival era la formalizzazione della sua idea di *Négritude*, in cui si riunivano per la prima volta i lavori degli artisti africani e della diaspora africana: una convergenza di linguaggi e discipline di portata globale. La conferenza internazionale, inaugurata due giorni prima dell'apertura di mostre ed eventi, si configurò come fulcro intellettuale del festival, riunendo artisti e intellettuali a riflettere sul ruolo dell'arte nell'emergente mondo postcoloniale. L'esposizione *L'Art nègre/Negro Art: Sources, Evolution, Expansion*, che riuniva in modo spettacolare opere di arte pre-moderna dal continente ed i lavori di diversi artisti africani moderni, ne fu il vero fulcro. Per una sinossi sul programma e sulla portata politica e culturale dell'evento si veda Murphy (2016). Il modello panafricano sarà la matrice per la progettazione e l'attuazione di Dak'Art, La Biennale Internazionale d'Arte Africana Contemporanea di Dakar, alla cui prima edizione del 1992 hanno regolarmente fatto seguito 34 edizioni. Sostenuta dal Ministero della Cultura, la biennale è stata curata nelle sue edizioni da diverse curatrici e curatori africani e della diaspora, con la vocazione di diventare uno spazio di visibilità per gli artisti del continente e della diaspora, storicamente meno visibili – o invisibilizzati – nel panorama globale. Per una storia approfondita, documentata e rispettosa della proiezione globale di Dak'Art si veda Ugochukwu-Smooth Nzewi, 2022.

⁶ È necessario ricordare il ruolo dello storico, antropologo e fisico senegalese Cheikh Anta Diop (1923 -1986), che con una tesi di laurea all'università Sorbona di Parigi del 1951, seguita dal filosofo Gaston Bachelard e dall'antropologo Marcel Griaule, ribalta gli studi di egittologia europei, proponendo una visione scientifica secondo cui la cultura e la civiltà dell'anti-

di essa la costruzione dello stato-nazione senegalese. Elementi comuni di tale cultura precoloniale sono la ricerca di unicità e la dimensione globale (in quanto diasporica); la valenza politica di autoaffermazione anticoloniale; l'aderenza contestuale a una comunità locale; la proclamazione di una distanza dalla cultura importata dall'occupazione coloniale. Il programma di Senghor darà vita nei decenni a un modello culturale strutturato e formalizzato che si cristallizzerà negli anni in estetica istituzionale, che sino ad oggi ha formato e permeato la produzione culturale del paese, i suoi linguaggi, la sua narrazione interna ed esterna.

Questo testo vuole sottolineare come questa costruzione identitaria fondata su teorie ed immagini panafricane ed afrocentriche, abbia al tempo stesso dato forma all'immaginario nazionale senegalese – con il suo set di linguaggi culturali ed artistici – ed anche al suo antidoto, cioè alle forme di produzione artistica anti-istituzionali emerse a partire dalla fine degli anni Settanta ed abbracciate negli ultimi decenni da artisti, attivatori culturali e spazi innovativi. Si tratta di una genealogia che fa riferimento a pratiche culturali espanse in termini di materiali, media ed approcci creativi, al tempo stesso profondamente radicate in una *forma mentis* e modelli esistenziali precoloniali, ma anche in aperta polemica con la cultura nazionale identitaria postcoloniale senghoriana. Una storia che coinvolge le strade ed artisti e produttori culturali, formati tra la colonia e la nazione postcoloniale che, perlopiù in forma collettiva, hanno reso tangibili gli intrecci tra vita quotidiana e forme culturali cittadine e comunitarie. Progettualità che identificano l'arte con la prassi esistenziale e con l'autoaffermazione individuale, mettendo in gioco simboli ed immaginari che si rivolgono alla città, ai quartieri, alla cittadinanza, alla vita. Una produzione simbolica e materiale che passa per la presenza fisica nello spazio urbano e che è legata a una cultura di coesistenza che precede la colonia francese.

co Egitto fossero fondate su profonde radici africane. La tesi, inizialmente dibattuta aspramente in ambito accademico, venne infine accolta dopo nove anni di ulteriori studi e pubblicata a Parigi come *Nations nègres et culture*, nel 1953, presso l'editore Éditions Africaines, a cui seguirono *L'Afrique Noire Précoloniale* (1959) e *L'Unité Culturelle de l'Afrique Noire* (1959). Dal 1960, anno dell'indipendenza del Senegal dalla colonia francese, Diop, che durante il suo percorso di studi aveva anche tradotto in lingua wolof la Teoria della Relatività di Albert Einstein, fondò *Laboratoire de Radiocarbon* dell'Institut Fondamental de l'Afrique Noire, presso l'Università di Dakar, che dopo la sua morte venne nominata Université Cheikh Anta Diop.

Il lavoro di Issa Samb⁷ (Dakar 1945-2017) si fonda sulla messa in crisi del sistema culturale costruito da Senghor e dei suoi simboli, a partire da una prassi esistenziale che l'artista incarna, mediandola nella forma di lunghe camminate per le strade del centro di Dakar. Spaesamenti, azioni, momenti di poesia spontanea si reificano in una messa in scena comportamentale di atti riconosciuti come borderline, non conformi alle funzionalità della vita in una città moderna ed ai linguaggi dell'arte codificati dall'educazione accademica o dalle estetiche della Négritude. Più che rifarsi ai concetti occidentali di *installazione*, *performance art* o di *happening*, l'arte di Issa Samb li incarna e materializza, con una pratica che nel suo manifestarsi è esterna ad ogni possibile definizione della critica d'arte globale, che infatti ne riconosce l'opera solo molto recentemente e nell'ambito di una operazione di storicizzazione dell'arte moderna e contemporanea in Africa. Conosciuto con il nome d'arte Joe Ouakam, è stato tra i fondatori nel 1974 del *Laboratoire Agit'Art*, collettivo di produzione culturale ed esistenziale che includeva tra gli altri Djibril Diop Mambety

⁷ Cresciuto in un'agiata famiglia tradizionale di proprietari terrieri nel villaggio urbano di Ouakam, Issa Samb ha sviluppato la sua visione dell'arte come necessario intreccio tra pratica, vita e legame con la comunità a partire dal suo impegno politico giovanile durante i movimenti di liberazione della fine degli anni Cinquanta: nel 1958, durante il tour del generale De Gaulle nelle colonie francesi in Africa, partecipa alla sua prima manifestazione politica e azione di opposizione al potere tappezzando le strade e i muri di Dakar con slogan indipendentisti. La lettura di Marx all'Università di Dakar e la partecipazione al movimento studentesco e operaio della fine degli anni Sessanta generano un ulteriore ripensamento della prassi artistica, che muove verso il distanziamento e la denuncia della strumentalizzazione e la mercificazione delle arti a fini politici, ed in particolare dai processi avviati da Senghor nel Senegal post-indipendenza. Dopo le prime mostre personali e collettive iniziate negli anni Ottanta, tra il suo studio nel *Villages des Arts* di Dakar ed in diverse città africane, il riconoscimento internazionale arriva nel 2010, quando la Biennale di Dakar organizza una sua retrospettiva alla Galerie Nationale, in concomitanza con una mostra nella corte del suo studio nel centro di Dakar, *La cour de Joe Ouakam*, voluta e curata dall'amico cineasta Wasis Diop che installa anche il suo documentario sull'artista, *Joe Ouakam*, poi premiato in diversi festival africani. Noto per il suo innovativo lavoro interdisciplinare che comprende scultura, performance, pittura, teatro ed azione negli spazi pubblici, Samb co-fonda il *Laboratoire Agit'Art* nel 1974. Samb è stato anche autore di numerose opere teatrali, poesie e saggi ed è stato protagonista di diversi film e documentari sperimentali in cui performava come sé stesso nelle strade di Dakar. Il suo lavoro è stato incluso in mostre come documenta (13), Kassel, Germania (2012), la Biennale de l'Art Africain Contemporain, Dak'Art, Dakar (2008) e *Seven Stories of Modern Art in Africa*, Whitechapel Gallery, Londra (1995). La mostra *Issa Samb - Word! Word? Word! - Issa Samb and the Undecipherable Form* (OCA - Office for Contemporary Art Norway 2013) è stata la prima mostra personale dell'artista in Europa.

ed El Hadj Sy⁸. Sin dai primi anni, il collettivo si configura come spazio rivoluzionario e provocatorio che, opponendosi alla disciplinarietà dei linguaggi artistici (appresi in accademia), alla formalizzazione estetica senghoriana ed al suo funzionalismo simbolico all'interno della cultura istituzionale, incorpora l'esistenza come produzione culturale, senza limiti di media, di specializzazione, di linguaggi. L'arte è agitazione (*Agit'art*), processo, vissuto, emergenza non formalizzabile in estetiche preimposte. Il quartier generale del *Laboratoire* era originariamente lo studio comune degli artisti presso il *Village des Arts*. Dopo la chiusura dello studio comune e l'allontanamento dal *Village*, nel 1996 Samb riapre uno studio/laboratorio in un edificio nel cuore di Dakar: epicentro amato dai dakaresi – e non solo nel circuito degli artisti e degli attori culturali – che vi trovavano dialogo, contemplazione, discussioni su arte e vita, luogo di ritrovo, o semplicemente del tempo con Joe Ouakam.

A partire dai primi anni Duemila, le camminate apparentemente insensate dell'artista erano diventate parte della vita quotidiana dei dakaresi, che riconoscevano i movimenti di quel corpo alto e sottile, le sue frasi apparentemente disconnesse, il suo sguardo presente e silenzioso: un bene comune immateriale della città. Derive urbane che, dando luogo a interazioni e costruzione di inaspettati momenti poetici nello spazio pubblico, hanno insegnato ai concittadini un modo di vivere, di guardare e di trovare l'arte nella quotidianità della strada. Queste garantivano inoltre l'approvvigionamento di oggetti, materiali, segni: materia prima

⁸ Djibril Diop Mambety (1945 - 1998) regista e sceneggiatore. Dopo una prima educazione in campo teatrale ed una iniziale carriera come attore al Théâtre Nationale Daniel Sorano di Dakar, inizia la sua attività di filmmaker con il suo primo cortometraggio sperimentale, *Contras City* (1968), seguito da *Badou Boy* (1969), che vedono come protagonista Dakar e la sua vita quotidiana, marginale, fragile. Seguono altri lavori e quindi i suoi lungometraggi più noti: *Toukibouki* (1973), un racconto surreale e sperimentale che si svolge a Dakar e *Hyènes* (1992): entrambi vicende che parlano di diaspora e relazioni post-coloniali tra Africa ed Europa. Il linguaggio filmico di Mambety, caratterizzato da sequenze rapide, montaggio non lineare, partitura sonora dissonante e concettuale, gioca sulla giustapposizione di suoni ed elementi visivi premoderni, non urbani e moderni allo stesso tempo, formalizzando il concetto di ibridazione culturale in estetica filmica. El Hadji Moussa Babacar Sy (1954, Dakar), dopo gli studi di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Dakar, ha dedicato la sua esistenza alle arti visive nella loro relazione simbiotica e trasformativa con il contesto culturale e umano. La sua relazione con il corpo, lo spazio urbano, le comunità, le possibilità radicali dell'educazione artistica, permeano tutta la sua produzione, che si caratterizza, a partire dall'iniziale, evidente rottura con i linguaggi accademici e la radicale iconoclastia rispetto agli immaginari panafricani, a un'attiva espansione in ogni possibile direzione formale, dall'uso del corpo alla scenografia, dalla curatela alla scrittura, dall'audiovisivo alla didattica.

su cui l'artista lavorava nel cortile del vecchio edificio coloniale. Lì venivano assemblati intorno all'enorme magnolia che cresceva al suo centro: ogni giorno una trasformazione, una nuova disposizione, un'espansione o un restringimento di una sorta di *Merzbau* vivente, testimoniavano la continuità della vita per l'arte e l'arte per la vita: un processo fluido e senza una finalità formale. Il fulcro era la presenza, la con-presenza, lo scambio tra soggettività in uno spazio comune, che si facevano opera nel suo esistere, in forte relazione con la natura eccentrica di Joe Ouakam, più che con la volontà di entrare a far parte del mondo dell'arte (Cissokho, 2017). Seppure fondante di molte pratiche artistiche e culturali senegalesi recenti, che hanno visto un'intensa interazione tra arte, vita, città, cultura visuale e intervento immediato nella società,⁹ l'arte indossata, vissuta, distribuita di Samb/Ouakam ha resistito alla recente normalizzazione dell'ambiente culturale senegalese (di cui è stata motore anche la Biennale Dak'Art ed il suo successo globale che ha portato sempre più visitatori del mondo dell'arte da tutto il mondo) ed anche alle evoluzioni più contemporanee di Dakar e della sua vita di metropoli africana in profonda trasformazione economica, sociale ed urbanistica. Fino al suo decesso, Samb ha resistito al processo di modernizzazione e conseguente profonda trasformazione sociale ed esistenziale della sua città, alla trasformazione inesorabile da luogo dell'abitare collettivo a spazio in vendita, opponendo la quotidianità, l'insolente resilienza ed il silenzio speculativo alla crescente pressione della nuova economia del cemento, delle nuove classi borghesi locali in cerca di luoghi "moderni" in cui vivere, degli europei in cerca di una base nella capitale tra le più ricercate e sicure del continente, con il suo clima gradevole, la vita culturale intensa ed in continua evoluzione, la mondanità internazionale in espansione esponenziale.

Sabbia, babobab e Commons

Il nome d'arte di Issa Samb, Joe Ouakam, era una scelta concettuale molto precisa, che parla di un legame con la città di Dakar e con la sua ge-

⁹ In *Koyo Kouoh by Koyo Kouoh* (Kouoh, 2016) ad esempio, costruendo la genealogia della propria formazione come curatrice e produttrice culturale a Dakar, l'autrice fa riferimento Issa Samb ed al *Laboratoire* come l'unico spazio in cui fosse possibile, a Dakar, ragionare sull'arte come spazio di pensiero e "meccanismo di partecipazione nella cultura visuale, società, politica" (traduzione dell'autrice), e quindi come riferimento per la pratica che avrebbe poi sviluppato fondando RAW Material Company.

neologia premoderna, precoloniale e post-coloniale. Ouakam – dove Samb era nato – era un villaggio limitrofo alla città: a nord, sulla costa, decentrato rispetto al *plateau*, l'area centrale della città. Ouakam era sorta intorno alla spiaggia delle *Deux Mamelles*, un'area costiera ritenuta sacra dagli abitanti originari della zona, i *Lébous*, da cui avrebbe originato l'insediamento indigeno sul quale la colonia francese ha poi edificato Dakar moderna. La società Lébou, di cui Samb era parte (come il già citato Djibril Diop Mambety o il grande regista Ousmane Sembène), era per tradizione fortemente legata al mare ed all'economia della pesca ed era la civiltà indigena che aveva custodito e diffuso nella regione (compreso a Capo Verde) il wolof, la lingua più parlata nel paese. Culturalmente, la comunità era organizzata intorno ad una tradizione spirituale animista, che associa gli oggetti (animati o inanimati) a una vita trascendentale.

Il richiamo al villaggio di Ouakam era per Samb non solo una questione biografica, ma soprattutto una dichiarazione di intenti culturale. In virtù della sua storia culturale animista, Ouakam è tradizionalmente ritenuta dai dakaresi il villaggio dei folli, dei bordelines, dei maghi, dei fenomeni non razionali che si manifestano. In questo villaggio-labirinto costituito da viottoli di sabbia e da improvvise radure catalizzate dalla presenza di un baobab monumentale, anche brandelli di muro, discariche ed entità vegetali possono avere una relazione invisibile con un mondo non materialmente visibile nell'esistenza materiale, ma ugualmente presente spiritualmente. La vita di Ouakam è una vita di segni nascosti che corrispondono a comportamenti che la comunità sa di dover tenere: non toccare certi elementi; compiere determinati gesti solo in determinati luoghi; osservare le linee di forza che uniscono esseri umani a spazi o ad altri esseri viventi; dare valore a entità di natura diversa. Joe Ouakam che assumeva comportamenti apparentemente illogici nelle strade di Dakar era l'incarnazione di questa cultura tradizionale che sapeva cogliere segni nello spazio comune, che sapeva farli intravedere agli altri, che sapeva costruirne un senso pubblico.

Ma la vita di Ouakam del presente trascende l'animismo in senso unicamente spirituale, e si spinge ad una forma di convivenza in cui esseri umani, non umani ed oggetti inanimati operano in un ambito di relazionalità comunitaria e rispetto interspecie che si esplicitano nel loro legame con lo spazio comune. La tradizione culturale delle comunità Lébou è la matrice di tale modello, che si formalizza in vita in comune, in cui si condividono eventi gioiosi e dolorosi, fortune e sciagure, soluzioni e quesiti, secondo modi di ascolto e comunione che implicano non solo una

discussione pubblica, ma anche una presenza pubblica. Gli spazi Ouakam sono teatro di eventi attraverso i quali la cittadinanza è chiamata ad attivarsi, a incarnare determinati ruoli, a mettersi in relazione, risolvere questioni, affrontare urgenze, condividere. Una forma di dibattito pubblico che il mondo occidentale potrebbe tradurre in disciplina usando i termini "collettivismo" o "commons/bene comune", e che a Ouakam non si spiegano attraverso teorie accademiche ma si reificano in prassi di abitare comune. L'architetto ed urbanista senegalese Jean-Charles Tall ha messo in relazione il concetto occidentale di Commons e la realtà quotidiana fondata su condivisione e relazionalità di determinate comunità tradizionali che vivono intorno a Dakar, partendo dalle esperienze dei contesti urbani meno modernizzati, in particolare ex villaggi satellite oggi annessi alla città in seguito all'espansione di quest'ultima¹⁰. Tall è stato, nel 2011, una delle figure chiave dei movimenti che hanno portato alla difesa della costituzione senegalese ed al veto contro il tentativo di ricandidarsi del presidente Wade (in particolare del *Mouvement du 23 juin*, ala politica dell'opposizione rappresentata anche da *Y'en a marre*). Il suo percorso accademico e di architetto ed il suo impegno civico sono stati la matrice del suo posizionamento teorico e culturale, che sottolinea come l'attivazione comunitaria nello spazio pubblico non possa essere inquadrata esclusivamente nel quadro di teorie urbanistiche o sociologiche globali, ma piuttosto sia debitrice di prassi di abitare indigeno. A partire da questa intuizione presa in prestito dall'educazione radicale di Tall, si intende qui sviluppare ulteriormente questo testo sottolinean-

¹⁰ Mamadou Jean-Charles Tall, formatosi in Francia come architetto (École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille – ENSAM), è un teorico dell'urbanesimo ed architetto attivo a Dakar. Ha co-fondato e guidato un progetto formativo radicale e non istituzionale, il Collège Universitaire d'Architecture de Dakar, nato negli anni Novanta in seguito alla chiusura da parte del ministero dell'unica formazione universitaria in architettura del paese. La scuola, oggi riconosciuta a livello istituzionale, ha formato generazioni di studenti in un percorso generativo e multidisciplinare, che vede confluire l'architettura come pratica creativa e di pensiero con lo studio del patrimonio, dell'urbanistica e delle scienze umane. Centrale nel percorso di Tall, la confluenza tra teoria e prassi come consapevolezza contestuale, che insegna a praticare a partire dalla ricerca sul campo nei quartieri marginali della città. Una figura di intellettuale complesso e situato, che non a caso è stato anche implicato nella Biennale di Dakar e nel board di SUD – il Salon Urbain de Douala (Camerun), progetto non istituzionale di produzione di arte pubblica e partecipativa rilevante per la storia dell'arte pubblica del continente. La relazione tra Commons e modelli di abitare non moderni è un'intuizione raccolta durante un'intervista dall'autrice di questo testo nel dicembre 2012, a Ouakam, durante una tavola rotonda animata da Tall nell'ambito del festival Urban Scénos Dakar/Ouakam.

do come le pratiche artistiche sviluppate per e negli spazi pubblici di una città postcoloniale come Dakar (o del continente africano), siano progettualità legate non tanto alle evoluzioni postmoderne di smaterializzazione e multidisciplinarietà in termini formali dell'arte moderna e contemporanea, ma piuttosto siano forme culturali di coesistenza relazionale ed immaginifica, che radicano la propria genealogia in una storia culturale che possiamo definire sincretica: saperi premoderni che sopravvivono in una fase di modernizzazione; educazione artistica di carattere occidentale che permea una scena artistica locale che si nutre di culture tradizionali di interazione in uno spazio comune; contingenze di trasformazione urbanistica profonda delle capitali del continente africano – di cui Dakar è uno degli modelli più evidenti degli ultimi due decenni.

La relazione tra la performatività pubblica di Joe Ouakam/Issa Samb, la tradizione spirituale Lébou di Ouakam e la progettualità decostruttiva e radicale del *Laboratoire Agit'Art* si configurano in maniera evidente intorno a quest'intuizione definita sincretica, e coinvolgono anche le prassi adottate da movimenti come *Y'en a marre*, caratterizzate da aspettative politiche di trasformazione della cosa pubblica a partire dalla presenza e dall'attivazione nelle strade.

Dal monumento al festival delle prassi effimere: Urban Scénos

Uno dei simboli più evidenti della corruzione del presidente Wade, contro il quale l'opposizione si mosse a partire dal 2010, è stato un'intervento di arte pubblica istituzionale monumentale: una scultura colossale costruita sulla costa limitrofa a Dakar, proprio a Ouakam, su una delle due colline ritenute ancestrali che delimitano la spiaggia delle *Deux Mamelles*. Il *Monumento al Rinascimento Africano*, concepito come simbolo di una nazione in crescita, proiettata verso il futuro (un futuro non ben delineato, ma percepito come sviluppo economico costruito a partire dall'industria delle costruzioni e dalla "modernizzazione" della capitale in termini di costruzioni).

Progettato per coronare simbolicamente il potere presidenziale, in una prospettiva nazionale e regionale (e richiamandosi al panafricanismo), il monumento si è trasformato in una ferita inflitta alla comunità dakarese. La sua costruzione ha infatti non solo stravolto la fisicità naturale di un luogo sacro, ma ha anche trasfigurato la relazione orizzontale tra umano e non umano che caratterizza la vita dei pescatori Lébou nella loro convivenza con il mare, con le specie che lo abitano e con le entità animali,

vegetali ed inanimate con cui condividono lo spazio terrestre. Progettato a partire dal 2002, il monumento – che è stato in parte disegnato da Wade stesso – venne inizialmente commissionato a uno degli artisti modernisti senegalesi più noti, Ousmane Sow¹¹. Sow decise poi di ritirarsi dal progetto, e Wade proseguì coinvolgendo uno studio di produzione della Corea del Nord, specializzato in monumenti dal forte impatto monumentale e da un'estetica da Realismo Socialista. Dopo quasi un decennio, tra progettazione e lavori, il monumento venne inaugurato nell'aprile 2010, per celebrare i cinquant'anni dell'indipendenza del paese: l'inaugurazione che accolse con lustro diversi capi di stato del continente africano e le autorità nord-coreane, venne disturbata dalle manifestazioni dei militanti di quelli che sarebbero diventati i movimenti del 2011. L'opinione pubblica contestava il costo esorbitante della produzione del monumento (oltre venti milioni di euro), a fronte di una crisi economica e sociale sempre più profonda (figlia della crisi globale del 2008 che aveva già visto il malessere affliggere a ondate gli agricoltori delle regioni meridionali dell'Africa per poi espandersi verso nord nel continente, fino ad esplodere nelle Primavere Arabe). Con la sua estetica autoritaria ed il suo monumentalismo coloniale, la scultura di Wade proiettata dalla collina verso il mare, verso Occidente, afferrando la moglie (francese) sotto un braccio, e portando avanti il figlio con l'altra mano, venne accolta come il simbolo della crescente difficoltà di accesso ai beni di sussistenza di base da parte di ampi settori impoveriti della popolazione, e dell'assoluta mancanza di volontà politica di cercare equità e giustizia.

Per Ouakam, il monumento è stato non solo il simbolo evidente della distruzione della vita in comune del villaggio Lébou a favore dell'avvento del modernismo, ma anche l'avvio di un inesorabile processo di gentrificazione del villaggio. Il monumento è infatti stato accompagnato dalla costruzione di una autostrada che dal centro città arriva al Ouakam, per favorire le visite dei turisti. Contemporaneamente, e grazie all'autostrada, la borghesia dakarese ha iniziato ad avvicinarsi a Ouakam, costruendo palazzine "moderne" intorno al villaggio, fino ad inglobarlo e trasformarlo in un quartiere di Dakar. Con l'arrivo della borghesia moderna e delle palazzine di cemento e vetro con vista sul mare, Ouakam ha vissuto

¹¹ Ousmane Sow (1935-1916), uno dei più noti artisti senegalesi della modernità. Scultore, ha costruito la propria carriera come autodidatta a partire dagli studi medici. Le sue opere più note sono sculture figurative imponenti e monumentali che evocano tipi umani (si vedano le serie dei lottatori, che più lo hanno reso noto).

una violenta trasformazione, caratterizzata da aumento esponenziale dei prezzi delle abitazioni – ed un ricambio quindi delle classi sociali in grado di sopravvivere alla nuova economia – e dalla distruzione fisica del quartiere a partire dalle sue strade di sabbia, dai suoi baobab e, di conseguenza, di tutta la vita in comune che questo contesto urbanistico tradizionale incarnava¹².

È in questo contesto che, tra la fine del 2012 e l'inizio del 2013, la sesta edizione del festival itinerante *Urban Scenos / Scénographies Urbaines* si è installata a Ouakam, per una ulteriore esperienza nel continente africano. Il festival, iniziato dieci anni prima, era pensato come un dispositivo di ricerca sugli spazi urbani a partire dalle arti contemporanee. Non opere “pubbliche” quindi, ma progetti *site-specific* concepiti a partire dalle strade e dalle tensioni delle comunità che le abitano. In ogni edizione, un gruppo di artisti panafricani di diverso background culturale e linguistico, completa un periodo di residenza in un quartiere specifico di una città del continente africano, lavorando con un collettivo di artisti locali che opera come mediatore culturale. La cooperazione a partire dal quartiere costruisce relazioni significative tra le restituzioni programmate alla conclusione della residenza, e la città. Il percorso, collettivo e processuale, si conclude con un vero e proprio festival, in cui le produzioni *site-specific* degli artisti partecipanti vengono mediate ai contesti di riferimento.

L'edizione Dakar/Ouakam ha analizzato la questione della trasformazione del quartiere e della città, a partire dalle metamorfosi fisiche che già si andavano evidenziando nell'ex villaggio Lébou: architettura moderna che sostituisce quella tradizionale; aumento di abitanti; aumento del flusso di visitatori temporanei (i turisti nazionali ed internazionali in visita al discusso monumento dell'ex presidente Wade).

Gli organizzatori del festival, artisti a loro volta e professori della Haute Ecole des Arts du Rhin a Strasbourg (François Duconseille e Jean-Christophe Lanquetin), avevano individuato a Ouakam la *Compagnie Premier Temps*, una associazione dedicata alle arti del corpo e performative, guidata dal coreografo e ballerino Andrey Oumba (originario della Repubblica del Congo) e dalla scenografa e ballerina senegalese Fatou Cissé. I due, avevano costruito la Compagnie intorno a uno spazio di ricerca sulla danza contemporanea, nella relazione biunivoca tra tradizio-

¹² Si veda in proposito l'inchiesta pubblicata negli ultimi anni dal giornale senegalese “Le Quotidien”, *Débat – Croissance urbaine à Dakar: Entre spéculations et non-respect de la réglementation*, <https://lequotidien.sn/debat-croissance-urbaine-a-dakar-entre-speculations-et-non-respect-de-la-reglementation/>, ultima consultazione 10 agosto 2024.

ne e potenzialità sperimentali del contemporaneo e con una vocazione panafricana. Organizzata intorno a un evento annuale di didattica partecipata, *Premier Temps* ha negli anni costruito una solida comunità di performer e ballerini locali, abitanti di Ouakam, coinvolti in *Urban Scénos* non solo nella residenza stessa, ma anche per la mediazione degli artisti invitati con il quartiere. La formula del festival, affinata nella pratica in ogni sua successiva edizione, sviluppa il percorso di residenza di artisti e restituzione alla comunità come evento pubblico in cui coreografi, performer ed artisti visivi mettono in relazione corpi, comunità, spazi urbani ed emergenze sociali delle città postcoloniali del continente africano.

Il tema del collettivismo nella ricerca e nella restituzione è centrale per il festival, e si è formulato a partire dalle esperienze precedenti, durante le quali gli organizzatori hanno lavorato non solo costruendo una solida comunità di artisti panafricani che negli anni avrebbero partecipato a tutte le successive edizioni, ma soprattutto hanno individuato nel continente africano collettivi di artisti che operavano ed in alcuni casi ancora operano – attraverso le arti visive – negli spazi pubblici. Osservando *Urban Scénos* dopo oltre vent'anni dalla sua prima edizione, si possono tirare le fila dell'esperienza, constatando come la sua potenzialità trasformativa fosse radicata sulla mancanza di istituzionalità e sulla capacità di costituirsi come collettivo di reti di artisti, in un momento storico, all'inizio degli anni Duemila, in cui in diverse città africane si stavano producendo ricerche sulle potenzialità trasformative delle arti nei contesti urbani postcoloniali. Ricordiamo le esperienze di collettivi come Eza Possibles a Kinshasa (Repubblica Democratica del Congo) o Cercle Kapsiki a Douala (Camerun)¹³, coinvolti da *Urban Scénos* nelle edizioni precedenti. Si può forse affermare che nel momento in cui sul continente africano si consolidano ed internazionalizzano istituzioni e spazi indipendenti che favoriscono la visibilità internazionale dell'arte contemporanea del continente - si pensi alla già citata Biennale di Dakar e ai *Rencontres Internationales de la Photographie de Bamako*, in Mali, ma anche a spazi indipendenti come il CCA Lagos, in Nigeria, Raw Material Company di nuovo a Dakar, Doual'Art a Douala con il suo Salon Urbaine de Douala (SUD), Picha a Lubumbashi nella Repubblica Democratica del Congo – emergono anche collettivi fondati ed attivati da quegli stessi artisti che hanno beneficiato di una nuova rete di visibilità ed incontro in Africa e

¹³ Per raccogliere informazioni contestuali ed attraversare una storia informale del festival nelle sue diverse edizioni, si rimanda al suo sito <https://urbanscenos.org/>.

che spesso provengono da una formazione ibrida, sviluppata nelle accademie di Belle Arti del continente e da specializzazioni e residenze all'estero¹⁴.

Urban Scénos si inquadra perfettamente nel quadro di queste tensioni e nuove possibilità, intercettando le nuove generazioni cosmopolite di artisti e produttori culturali che hanno al tempo stesso una rete globale ed una vocazione a costruire progettualità radicate nei loro territori. Con loro, negli anni, ha costruito una programmazione estremamente pertinente ai contesti e radicale nella sua organizzazione: budget molto limitati; assoluta libertà data agli artisti; vincoli molto netti sulla necessità di collaborare nei diversi territori con gli attori culturali locali; produzione finale di opere effimere, a basso costo, prodotte finanziando maestranze e commercio locale; ricerca necessaria sui pubblici locali; loro attivo coinvolgimento nelle restituzioni.

Urbano Scénos Dakar/Ouakam è caratterizzato da una partecipazione molto vasta: 25 tra artisti, progetti e/o collettivi partecipanti, che hanno studiato Ouakam a partire dalle esperienze di attori locali. Oltre a Premier Temps, il già citato Jean-Charles Tall; la storica scuola di danza *École de Sables* impersonata dalla "divina" Germaine Acogny; il Medialab dakarese Ker Thioissaine; diversi artisti dakaresi e senegalesi partecipanti.

¹⁴ È importante citare a questo proposito il ruolo – senza assolutamente entrare nel dibattito sulla loro agenda politica – della rete continentale dell'*Institut français* e del *Goethe Institut*, che hanno sostenuto in maniera importante i giovani artisti attraverso programmi di laboratori e di supporto ad attività di produzione. In Europa, vanno sicuramente ricordate le esperienze della Rijksakademie van Beeldende Kunsten di Amsterdam e del Wiels di Brussels, che a partire dai primi anni Duemila hanno aperto e sostenuto la partecipazione di una quota di artisti del continente africano nelle loro residenze, sostenendo così una mobilità ed uno scambio. Infine è utile menzionare anche organizzazioni come Prince Claus Fonds, Hivos, Arts Collaboratory (nei Paesi Bassi) che dalla fine degli anni Novanta hanno operato una vera e propria operazione di costruzione di reti di collaborazione tra il Sud Globale e l'Europa, investendo negli anni in organizzazioni come Ruangrupa in Indonesia o Picha nella Repubblica Democratica del Congo, attraverso il finanziamento di produzioni artistiche, progetti educativi, festival e mostre, attività di consolidamento delle strutture. Tali istituzioni indipendenti sono state chiave per l'organizzazione della Documenta di Ruangrupa, che proprio a partire dal network di Hivos ha costruito la rete di spazi ed esperienze artistiche globali che ha invitato a Kassel nel 2022, rendendo di fatto visibile al pubblico degli addetti ai lavori europei, una rete di collaborazioni già attiva da un ventennio e già orientata alla relazione tra produzione contemporanea, pertinenza con questioni sociali e comunitarie locali, globalizzazione e pratiche artistiche comunitarie e partecipative. Per una piccola storia della nascita di queste reti, si veda Flengte (2004) e l'archivio del Prince Claus Fund <https://princeclausfund.nl/>.

Uno dei lavori che forse meglio riassume le tensioni della residenza, nel suo delinarsi come ricerca contestuale e restituzione che dialogassero con un pubblico locale, è il lavoro del coreografo e performer Florent Mahoukou¹⁵ (Brazzaville, Repubblica del Congo), che ha coinvolto la compagnia popolare di danza tradizionale dei *Faux Lions*. Nell'opera, attivata in una delle piazze principali di Ouakam, Mahoukou ha lavorato sul villaggio e sulla sua popolazione di bambini e adolescenti, costruendo un dispositivo nel quale coinvolgere ed attivare questo pubblico giovanile spesso difficile da catturare. I *Faux Lions* sono una tradizione prettamente senegalese, noto come spettacolo di strada di danza che potremmo definire performativa e situata, nel quale i performer si truccano e vestono da leoni per poi interagire con gli spettatori. È una manifestazione di cultura popolare estremamente nota, partecipata e performativa. Nella sua versione tradizionale, i leoni si riuniscono in una piazza e si muovono tra la folla – composta in maggioranza da bambini ed adolescenti – richiamata dalle percussioni suonate incessantemente, immersive ed ipnotizzanti, per un tempo di attesa che può anche essere estremamente lungo e che è impiegato per predisporre il pubblico a ciò che avverrà. Quando la piazza è gremita e la tensione tra leoni e spettatori è attivata, i leoni danno avvio alla performance. Il pubblico corre nelle strade dei villaggi, per fuggire ai leoni che li inseguono performando un assedio. La performance prosegue in ogni angolo del quartiere o del villaggio: quando uno spettatore viene afferrato dal leone, dovrà dargli una moneta. Una volta ottenuta, ciascun leone lascia lo spettatore afferrato e si affretta a inseguire un'altra preda.

Nella versione progettata da Mahoukou, *Vrai ou Faux* (Veri o Falsi), i leoni sono coinvolti in un dispositivo del tutto uguale a quello tradizionale. L'attesa in una delle radure di Ouakam è riempita dalle percussioni, dalle performance spaventose dei leoni, che si aggirano insofferenti, osservando gli spettatori con uno sguardo minaccioso, e da Mahoukou stesso che – vestito da donna – incarna una mamma che dispensa insegnamenti al pubblico, spaesato di fronte a questo corpo maschile abbigliato co-

¹⁵ Originario della Repubblica del Congo, Florent Mahoukou è un ballerino, performer, artista teatrale e coreografo. All'età di 12 anni ha fondato il gruppo di danza *BANA 16ème* nelle strade di Brazzaville, dopo aver esperito sulla propria pelle la violenza della guerra tribale del Ruanda nelle sue propaggini nella sua città. La sua passione per la danza è stata alimentata dalla scoperta dei Tambours de Brazza, la band di musica congolese che mescola percussioni e danza. Nel 1999, ha lanciato la sua carriera unendosi alla Compagnie *Bina-Ngoua* a Pointe-Noire. Poi, nel 2002, fonda la propria compagnia, Kunama, e presenta il suo primo spettacolo, *Corps en trance*.

me una donna. Dopo una lunga di attesa carica di emotività, energia sprigionata dai tamburi e aspettativa della fuga, viene dato il segnale ed il pubblico inizia a scappare senza tregua, correndo attraverso il labirinto di strade sabbiose di Ouakam, alla ricerca di un riparo dai predatori. Quando i leoni catturano le loro prede, il pubblico è messo nella condizione di attivarsi: invece di ricevere una moneta, i leoni porgono un sacco e obbligano la preda a pulire tutto il villaggio. La performance si conclude con una imponente raccolta di rifiuti nelle strade di Ouakam, nella quale il giovane pubblico si investe con partecipazione ed energia cercando in ogni dove nel quartiere, e suscitando a sua volta la reazione degli abitanti, inconsapevoli della performance e sorpresi dell'attività dei giovani.

La performance di Mahoukou, interamente concepita e calata nel e per il contesto di Ouakam, è un esempio di pratica culturale che concepisce la creazione artistica come strumento di relazione e la città come contesto in cui la trasformazione può avere luogo. Dakar, capitale postcoloniale, nodo economico e culturale del Senegal ed una delle città più importanti dell'Africa occidentale, è in questo testo il teatro in cui l'arte diventa strumento di autoaffermazione, di decostruzione di confini tra discipline metodologie e di condivisione immaginari pertinenti e resilienti¹⁶. Gli insediamenti informali di questa città in rapida crescita, le microeconomie, gli strati storici e culturali che emergono nella vita quotidiana e l'uso spontaneo dello spazio pubblico hanno avuto e continuano ad avere un ruolo primario nella formazione della sua produzione culturale. Da questo spazio, e con una consapevolezza continentale, è possibile osservare e comprendere forme d'arte che sono aderenti al contesto e che sorgono e si danno alla comunità nella loro complessa genealogia precoloniale

¹⁶ Assumo e ricontestualizzo l'idea di città come "teatro" in cui gli immaginari trovano casa a partire dal manifesto della ASBL Picha, l'associazione fondata a Lubumbashi, seconda città della Repubblica Democratica del Congo, a partire dai primi degli anni Duemila da un gruppo di fotografi ed artisti visivi. L'immagine come strumento e la città come teatro è stato il punto di partenza dal quale questo collettivo, che in poco più di due decenni ha saputo costruire un centro d'arte, una Biennale con una discreta rilevanza internazionale (La Biennale di Lubumbashi) e soprattutto uno spazio di produzione di opere di artisti congolese, che vengono sostenuti nel loro percorso formativo e di crescita. A partire dalla città, dalle sue immagini che materializzano una storia di segregazione ed estrattivismo che dominano ancora oggi le relazioni di potere, il collettivo ha saputo prendere posizione e costruire uno spazio in cui creare immaginari significativi per il contesto. Per maggiori informazioni si veda <https://www.atelierpicha.org/>, ultima consultazione 3 maggio 2025.

e postcoloniale al tempo stesso, sfidando e risignificando le definizioni eurocentriche dell'arte contemporanea globale.

Bibliografia

Abdoul, M. (2003), *Documenta 11_Platform4, Under Siege: Four African Cities-Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos: Documenta11_Platform4*, Cantz Editions, Ostfildern-Ruit.

Babina, L. Douala Bell, M. (2007), (a cura di), *Douala in Translation. A view of the city and its creative transforming potentials*, doual'art/iStrike, Douala/Rotterdam.

Binet, S. (2011), *Au Sénégal, les rappeurs contre Abdoulaye Wade*, "Le Monde" 12 Dicembre, disponibile da: https://www.lemonde.fr/culture/article/2011/12/12/au-senegal-les-rappeurs-contre-abdoulaye-wade_1617481_3246.html, ultima consultazione 10 agosto 2024.

Cippitelli, L. (2013), *Urban Scéno Ouakam*, "NAFAS Contemporary art from the Maghreb to the Middle East, from Central Asia to Southeast Asia", disponibile da: <https://universes.art/en/nafas/articles/2013/urban-sceno>, ultima consultazione 10 agosto 2024.

Cippitelli, L. (2021a), "Laboratoire Agit'Art", *Enciclopedia d'Arte Contemporanea Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.

Cippitelli, L. (2021b), "Négritude", *Enciclopedia d'Arte Contemporanea Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.

Cissokho, A. D. (2017), *Issa Samb "Joe Ouakam" All-Round Artist*, "C&", 28 Aprile, <https://contemporaryand.com/magazines/issa-samb-joe-ouakam-all-round-artist/>, ultima consultazione 10 agosto 2024.

Courteille, S. (2007), *Léopold Sédar Senghor et l'art vivant au Sénégal*, L'Harmattan, Parigi.

Diop, S., (2004) *Dak'Art, Biennale de l'Art Africaine Contemporain*, catalogo della 6° edizione della Biennale, Éditions Koeler, Dakar.

Giambigli, F., (2010), *Dak'art: 9ème biennale de l'art africain contemporain*, Secrétariat général de la biennale de l'art africain contemporain de Dakar, Dakar.

Délisse, C. (1995, a cura di), *Seven Stories about modern art in Africa*, Flammarion, Parigi/New York.

Dellisse, C., Mtumba, Y. (2015), *El Hadji Sy: Painting, Performance, Politics*, Diaphanes, Zurigo.

Diop, C. A. (1960), *L'Afrique noire pré-coloniale: étude comparée des systèmes politiques et sociaux de l'Europe et de l'Afrique noire, de l'antiquité à la formation des états modernes*, Présence africaine, Paris.

Dyangani Ose, E. (2016), *For Whom Are Biennials Organised?*, "On Curating", vol. 32, pp. 43-47.

Enwezor, O. (1997), *Trade Routes – History and Geography – Second Johannesburg Biennale*, Catalogo della Biennale a cura di Okwui, Johannesburg.

Enwezor, O., Oguibe, O. (1999), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, Institute of International Visual Arts, London, and the MIT Press, London/Cambridge.

Enwezor, O. (2001), *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, catalogo della mostra a cura di Okwui Enwezor, Prestel, Londra/Monaco/New York.

Enwezor, O. (2002), *Documenta 11_ Platform 5 (The exhibition)*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit.

Fall, N G. Pivin, J-L. (2001, a cura di), *Anthologie de l'art africain du XX siècle*, Éditions Revue Noire, Parigi.

Flegte, G. (2004, a cura di), *Shifting Map. Artists' platforms and strategies for cultural diversity*, NAI Publishers, Rotterdam.

Hassan, S. Oguibe, O. *Authentic/Ex-Centric*, Catalogo della mostra a cura di Salah Hassan e Olu Oguibe, Forum For African Arts, Ithaca 2001.

Hassan, S. Dadi, I. (2002), *Unpacking Europe*, catalogo della mostra a cura di Salah Hassan e Iftikhar Dadi, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, NAI Publishers, Amsterdam.

Konaté, Y. (2006), *Dak'Art, Biennale de l'Art Africain Contemporain*, Éditions Koeler, Dakar.

Kouoh, K., Mbaye, A., Tine, A. (2012, a cura di), *Chronique d'une révolte; Chronicle of a revolt - Photographs of a season of protest*, Raw Material Company Publishing, Dakar.

Kouoh, K. (2013, a cura di), *WORD! WORD? WORD! Issa Samb and the Undecipherable Form*, Stenberg Press, Londra.

Kouoh, K. (2016), *Koyo Kouoh, "Artforum"*, vol. 55, no. 1, disponibile da: <https://www.artforum.com/features/koyo-kouoh-230474/>, ultima consultazione 3 maggio 2025.

Malaquais, D., Lanquetin, J. C. (2015), *Eza Possibles ou le Royaume en devenir*, in Magnin, A. (a cura di), *Beauté Congo 1926-2015 Congo Kitoko*, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Parigi, pp. 234-239.

Mudimbe, V. Y. (1988), *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Indiana University Press, Bloomington.

Murphy, D. (2016, a cura di), *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966*, Liverpool University Press.

Njami, S. (2005, a cura di), *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent*, Centre George Pompidou, Parigi.

Nuttall, S. Mbembe, A. (2004, a cura di), *Johannesburg: The Elusive Metropolis*, "Public Culture", Vol. 16, n. 3, Autunno 2004

Oguibe, O. (2004), *The Culture Game*, University of Minnesota Press.

Pensa, I. (2005, a cura di), *Ars&Urbis*, Dossier "Africa e Mediterraneo" n.50, Volume 4/04.

Ugochukwu-Smooth Nzewi, T. F. (2022, a cura di), *Dak'Art The Biennale of Dakar and the Making of Contemporary African Art*, Routledge, London.