

**DISPENSA DEL CORSO DI TEORIA DELLA PERCEZIONE E PSICOLOGIA DELLA
FORMA PER IL TRIENNIO 2024-2025**

**L'ARTE AFRICANA CONTEMPORANEA: CENNI STORICI E RICEZIONE
NELL'AMBITO DEL PANORAMA ARTISTICO-CULTURALE OCCIDENTALE
CONTEMPORANEO.**

INDICE

L'incidenza della globalizzazione sulla mappa geoculturale mondiale	pag
1	
Africa. Una breve storia millenaria	
pag 5	
La preistoria di un continente senza storia	
pag 7	
Lucy la prima super star della storia africana e i suoi parenti	
pag 8	
I pionieri della migrazione	pag 11
L'Africa e gli antenati preistorici degli artisti	pag 12
Religioni e testi sacri	pag
14	
Cenni di una piccola storia di un grande continente	pag 17
L'Africa prima degli arabi e dell'Islam	pag 21
L'Islam e il Cristianesimo nel Nord Africa	pag
22	
I regni dell'Africa Occidentale	pag 25
L'impero Songai	pag 28
Il commercio di essere umani: cenni storici, geografici ed etnici	pag 29
Parigi e le avanguardie artistiche del primo Novecento	

E la scoperta dell'”arte primitiva”	pag 32
Parigi chiama Africa. La capitale francese e la diffusione Della musica africana fra le due guerre	pag 37
Libertà espressiva e ricerca continua. Parigi e gli artisti afroamericani A cavallo fra le due guerre	pag 45
Paul Guillaume. Collezionista e mercante. Dagli impressionisti all’arte africana	pag 53
Senghor e le arti africane. Fra politica e cultura	pag 56
Tradizione e modernità	pag 59
I processi di decolonizzazione della seconda metà del Novecento E lo sviluppo delle arti africane	pag 62
La scuola di Dakar e i suoi protagonisti	pag 71
Black Lagoon: L’arte africana contemporanea alla 60° Biennale di Venezia 2024	pag 75
L’Africa australe in Laguna	pag 80
Le origini della fotografia in Africa. La fotografia in studio e la street photography	pag 95
La fotografia contemporanea in Africa. Temi e soggetti	pag 102
L’Africa e la fotografia. il doppio sguardo	pag 106
La fotografia come strumento di lotta politica: il collettivo Afropix e il Sudafrica dell’Apartheid	pag 108
Guy Tillim and David Goldblatt: Fra espressione e documentazione, impegno politico e ricerca estetica	pag 113

L'INCIDENZA DELLA GLOBALIZZAZIONE SULLA MAPPA GEOCULTURALE MONDIALE

Da almeno due decenni il sistema dell'arte occidentale si trova a fronteggiare, l'ampliamento radicale della mappa geoculturale e a doversi confrontare con l'avanzata sulla scena di nuovi soggetti che minacciano costantemente di imporre nuove regole, più adatte alle loro dinamiche commerciali e finanziarie ai loro mercati.

Gli anni Ottanta hanno rappresentato una svolta, con il diffondersi rapido e capillare della finanza sull'onda dell'edonismo reaganiano, di cui ha ampiamente beneficiato il mercato dell'arte su scala mondiale.

Si diffonde una fiducia illimitata nelle virtù taumaturgiche del mercato che permea non solo il mondo dell'arte; il decennio sancisce l'ascesa di fenomeni come lo "yuppismo" dilagante, la scoperta della Borsa da parte di tutti i piccoli risparmiatori, di un modello di arricchimento basato per la prima volta su elementi finanziari e non industriali, fenomeno questo che si allineava a quel concetto di "smaterializzazione", universalmente riconosciuta come prerogativa principale del postmoderno, accompagnata dall'uscita allo scoperto dai desideri di benessere e divertimento, non più mascherati dietro una facciata di "valori" d'uso, tradizionali.

Questo decennio ha sancito lo spartiacque fra un'arte intesa come fatto esclusivo, elitario e un'arte come fenomeno popolare e globalizzato.

Jean-François Lyotard in *La condizione postmoderna*, nel 1979 segna il definitivo passaggio dal pensiero progettato della Modernità al cosiddetto "pensiero debole"¹

¹ Il termine "pensiero debole" è stato introdotto in filosofia da Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, che si sono distinti come massimi esponenti del postmodernismo europeo. Questo termine è utilizzato dai due filosofi per descrivere un sostanziale mutamento etico nel concepire la filosofia avvenuto a partire dalla metà del XX secolo

postmoderno, che ha consentito al mondo dell'arte di assumere una maggior flessibilità ed elasticità, come vediamo oggi.

In quegli anni si stabilisce un'equivalenza tra immagine e cosa, contenitore e contenuto, apparenza ed essenza e soprattutto tra percezione e realtà e tra efficacia e verità.

Sul finire del decennio edonista, il 1989 ha visto una serie di manifestazioni simboliche e di portata epocale che fanno parlare di "fine della storia"²; in primis la caduta del muro di Berlino con l'apertura e il transito di comunicazione e scambi culturali e commerciali fra Est e Ovest dell'Europa (e per esteso del mondo) dopo 28 anni di separazione, che avevano dato vita a quella che veniva chiamata Guerra Fredda; in sostanza per la prima volta si vedono opere sovietiche e delle repubbliche che erano dietro la "cortina di ferro". Lo stesso anno la Cina veniva scossa dai tragici fatti di Piazza Tienammen, mentre, nello stesso periodo al Centre George Pompidou, in una Parigi in cui si festeggiava il 200 ° anniversario della Rivoluzione Francese si teneva la mostra *Magiciens de la Terre*, che per la prima volta nella storia (dell'arte) metteva fianco a fianco, alla pari, artisti europei e occidentali e nel 1990 veniva liberato Nelson Mandela in Sudafrica, mettendo sostanzialmente fine all'Apartheid.

Non va dimenticato, nell'ottica di visibilità, apertura a nuovi mondi, sempre nel 1989 Tim Berners Lee presentava il protocollo del W.W.W, World Wide Web, cioè internet, che avrebbe completamente cambiato le regole del mondo e le sue dimensioni percepite. Grazie a linguaggi accessibili a tutti, il Postmodernismo ha conquistato un pubblico sempre più vasto, generando un mercato florido, come testimonia esaurientemente il fenomeno della Transavanguardia italiana e i fenomeni connessi come quello dei Nuovi Selvaggi tedeschi e quelli americani come Julian Schnabel, Salle & co.

Per ampliare l'operazione di contestualizzazione del periodo in oggetto, vale la pena citare una mostra rivelatasi epocale, come *Zeitgeist (Spirito del tempo)* ospitata nel 1982 al Martin-Gropius-Bau di Berlino, curata dallo storico dell'arte greco Chirstos M. Joachimides e Normal Rosenthal della Royal Academy di Londra.

La mostra, che aveva lo scopo di fornire un'istantanea della situazione artistica del periodo, sancì l'affermazione del fenomeno definito "Ritorno alla pittura" dopo oltre un ventennio di dominio assoluto della temperie artistica concettuale e fornì un perfetto esempio del Postmoderno in pittura.

² Francis Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, 1992. Il questo saggio il politologo americano sostiene che la diffusione delle democrazie liberali, del capitalismo e dello stile di vita occidentale in tutto il globo terrestre, indicavano con notevole probabilità la fine dello sviluppo socioculturale dell'umanità e divenire per questo la forma definitiva di governo del mondo. Posizioni in parte riviste nel saggio successivo *Fiducia* del 1996.

45 artisti e 237 opere (la quasi totalità dipinti e solo pochissime sculture), con una sola donna ad esporre, Susan Rothenberg.

Gli anni 80', con la celebrazione del "look", della "superficie", hanno prodotto un incremento macroscopico nel desiderio di possesso di arte contemporanea, fungendo da propedeutica all'ascesa dell'opera d'arte a *status symbol*, allargando l'orizzonte a paesi come Cina, Russia, India e Africa, in cerca di riconoscimenti nel consesso dei templi occidentali dell'arte.

L'euforia del decennio edonista si è via via infranta sotto i colpi dell'incertezza derivante dagli scossoni dei mercati finanziari (le varie bolle speculative...fino a quella colossale del 2008) ma soprattutto a causa del clima di diffusa incertezza causata dallo sfaldamento del vecchio assetto e dall'esclusione, o al minimo l'esautorazione delle sue componenti principali; in prima istanza quella intellettuale, con la sostanziale dismissione del critico, che legittimava le pratiche artistiche e lo sfaldamento di quella istituzionale, il museo, che consacrava le opere d'arte per la posterità.

Il mercato come oggetto del desiderio negli anni Ottanta, è stato per il mondo dell'arte una seduzione così inevitabile da sgombrare il campo da qualsiasi ipocrisia.

Si era generata una forma di fiducia incontrastata che faceva giustificare non più un'azione economica in nome di un'idea, ma era l'idea come conseguenza dell'azione di mercato che veniva ritenuta come la soluzione migliore per imporre il meglio.

Come ci fa notare acutamente Marco Meneguzzo, "questo è stato possibile in virtù dell'ampia possibilità di scelta offerta dalla produzione artistica a disposizione, che appariva come una sorta di supermarket delle idee tradotte in forma".

Nell'ultimo ventennio, progressivamente e oggi in maniera macroscopica, è la componente speculativa a decretare il successo di un artista; una serie di personalità sono in grado di manovrare con l'abilità di chi è abituato a far circolare grossi capitali, le varie procedure della catena collezionista-casa d'aste-museo.

L'artista, da sempre vero motore dell'ingranaggio, rischia oggi di rimanere schiacciato e ridotto a semplice rotella dell'ingranaggio; forse solo gli sviluppi delle tecnologie digitali e del social networking può salvarlo, restituendoli l'autonomia e le funzioni principali, quelle storiche.

Sempre più spesso l'artista, cosciente del contesto in cui si trova a operare, asseconda l'impoverimento prodotto dalla globalizzazione e se in passato mirava all'innovazione, compiendo quel viaggio del "Semionauta" descritto da Nicolas Boriaud, oggi aderisce con

sempre maggior frequenza agli standard linguistici immediatamente riconoscibili in ogni angolo del globo terraqueo.

Come anticipato profeticamente da teorici come Walter Benjamin, l'arte sarebbe divenuta una merce alla stregua di altri prodotti, seguendo i principi del marketing e della produzione su scala macroscopica.

L'uniformazione dei linguaggi, ovviamente è funzionale alla creazione di un immaginario su scala mondiale, che renda appetibili le tipologie iconografiche e tecniche promosse dal sistema sopra descritto e soprattutto ne garantisce la circuitazione nel processo galleria/ artdealer – casa d'aste – museo, con gli addentellati di sostegno, come il sistema delle riviste d'arte (cartacee e on line), le fiere d'arte e le altre manifestazioni internazionali. Nel 2022, l'impatto massiccio della digitalizzazione, con le sue derive comunicative (tutte le sfumature del social networking) ed economico-commerciali (bitcoin, NFT...) sta ridisegnando ulteriormente il mondo dell'arte, ridistribuendo i pesi del potere e quelli decisionali.

Capita così, che artisti dislocati in luoghi sperduti del mappamondo artistico, come quelli africani, grazie ai mezzi di comunicazione, anche un semplice smartphone, riescano a impostare strategie di marketing (vedere fenomeno instagram e Tik Tok) e gestione economico-commerciale (Bitcoin direttamente nel wallet dello smartphone), destando l'attenzione dei principali players del sistema.

Siamo quindi in equilibrio precario tra un mutamento soft del sistema dell'arte e della stessa concezione dell'arte e una sua variante apocalittica, tra un'ulteriore evoluzione e una mutazione.

AFRICA. UNA BREVE STORIA MILLENARIA

Per un'ampia fetta dell'opinione pubblica e non si possono risparmiare anche molti studiosi, l'Africa ha iniziato la sua storia con l'arrivo degli europei, che hanno in seguito scritto la storia stessa.

Una storia scritta da storici occidentali, missionari, esploratori laici e membri dell'amministrazione coloniale e dominata dai temi del colonialismo, della schiavitù e dell'imperialismo.

Ovviamente quest'ultimi temi rivestono una notevole importanza per la comprensione della storia del continente ma altrettanto ovviamente non la esauriscono.

Questa storia, è giunta ai nostri giorni con il fardello di molte considerazioni, spesso effettuate da personalità di spicco del mondo della cultura e dell'accademia – una su tutte

quella di Hegel – che hanno relegato l’Africa e i suoi abitanti al ruolo di osservatorio e osservati, per analizzare uno stadio di sviluppo della civiltà primitivo e senza possibilità di evoluzione.

Una popolazione bloccata in uno stato intermedio fra l’umano e il regno animale, astratti dalla storia e dalla sua evoluzione, che ha relegato per lungo tempo (ben oltre la metà del XX secolo) i manufatti e le produzioni creative africane nel contesto dell’etnografia; forme espressive anonime, nelle quali l’autore non compare e la datazione è approssimativa come spesso lo è la provenienza geografica e culturale.

Di questo ci hanno dato ampia documentazione i musei etnografici e antropologici come quello del Trocadero a Parigi, dove si sono “formati” e documentati più di un secolo fa, alcune delle figure di rilievo delle cosiddette avanguardie storiche; da Picasso a Matisse, da Braque a Modigliani per proseguire con Brancusi, Vlaminck ecc..accompagnati in quest’avventura da figure di spicco della cultura e della letteratura del tempo come Apollinaire, Jacob, Salmon, Feneon per citarne alcuni.

Ovviamente lo scopo di questo capitolo non è quello di fornire uno spaccato completo e un profilo esaustivo della storia africana, ma smontare alcuni stereotipi, illustrare alcune macro principi finora poco sondati e indirizzare gli interessati verso fonti informative di origine africana o comunque approvate anche da studiosi africani.

Questo perché, come già accennato, la quasi totalità degli studi storici sull’Africa hanno una visione eurocentrica o quantomeno occidentale e lentamente, dopo le indipendenze dai regimi coloniali negli anni 60’ del XX secolo e più di recente con fenomeni come Blacklives matter, cancel culture e il dibattito sulla restituzione del patrimonio predatao durante il periodo coloniale, hanno contribuito ad un risveglio di interesse da parte di storici africani.

In questo contesto una fonte ricca di informazioni è sicuramente la general History of Africa (GHA) che nonostante la poca pubblicità ricevuta, è una storia dell’Africa, sostenuta da abbondanti fonti redatte da studiosi africani.

A questo abbinerei il testo veramente esaustivo e di facile lettura di Zeinab Badawi³, scritto con l’intento di rendere accessibile al grande pubblico gli aspetti meno noti della storia, suffragando ogni capitolo con una documentazione veramente ampia e approfondita, che invita il pubblico a informarsi per saperne di più, come recita la quarta di copertina.

³ Zeinab Badawi, *An African History of Africa*, 2024, Stati Uniti, trad. It. *Storia Africana dell’Africa. Dall’Alba dell’Umanità all’Indipendenza*.

La prima opera, general History of Africa è un working progress avviato nei primi anni 60' a seguito della catena di indipendenze degli stati africani, all'inizio della rapida decolonizzazione del continente.

Molti dei nuovi leader dei paesi finalmente indipendenti avvertirono la necessità di decolonizzare anche la loro storia dopo aver decolonizzato i territori.

Nell'UNESCO trovarono un valido alleato e sostenitore in quest'operazione, il quale dette vita un comitato speciale e individuò i principali esperti del continente, nel settore della storia, dell'antropologia, dell'archeologia e di discipline affini, radunando oltre 350 studiosi la maggior parte dei quali provenivano dall'Africa ed erano chiamati a fornire una storia esaustiva redatta con lo sguardo africano.

Il risultato alla stesura di questo volume, consiste di 11 volumi a cui se ne aggiungeranno altri, che tracciano una storia che prende avvio dalle origini dell'umanità per arrivare all'età contemporanea.

Il comitato si è avvalso di fonti variegata, dai documenti scritti precedentemente esclusi o presi in scarsa considerazione ma anche elementi provenienti dall'archeologia, dalla paleontologia, dall'archeobotanica e dalle analisi scientifiche ma anche da fonti "immateriali" come quelle di pertinenza delle discipline artistiche, musicali, coreutiche, folkloristiche, poetiche e dalla diffusa narrazione orale.

LA PREISTORIA DI UN CONTINENTE SENZA STORIA

Come già detto sopra, è opinione diffusa che la storia dell'Africa inizi con l'arrivo degli europei sul continente, quando in realtà, le recenti – e meno recenti – ricerche scientifiche sul campo, hanno affermato il contrario; cioè che gli esseri umani moderni, hanno avuto origine nel continente africano.

Questo dato – confermato dagli esiti delle ricerche in loco e degli esperimenti di laboratorio – dovrebbe rappresentare uno strumento per superare le distinzioni di razza e di colore della pelle, in una congiuntura storica in cui queste discriminazioni hanno provocato odio e conflitti.

Come ci narra la Badawi nel libro citato e Kevin Shillington nel suo History of Africa pubblicato nel 2018, quando si esamina la storia dell'umanità nel suo lungo corso, la quasi totalità degli studiosi è concorde nell'affermare che la differenziazione razziale è un fenomeno relativamente recente.

Questa tesi è confermata soprattutto dai dati incontrovertibili provenienti dalle analisi genetiche, che attualmente confermano che le caratteristiche della razza “bianca” siano emerse tra 8.000 e 12.000 anni fa, molto tempo dopo le numerose differenziazioni genetiche avvenute nel continente africano.

Come afferma la Badawi, sulla scorta degli studi del paleoantropologo kenyota Richard Leakey, la maggioranza dell’opinione pubblica è riluttante ad accettare l’idea – avvalorata dai dati scientifici suddetti – che gli esseri umani, di qualsiasi nazione e conformazione fisiognomica, europei o asiatici, africani o latinoamericani, con gli occhi azzurri e la pelle chiara, abbiano avuto origine in Africa.

In sostanza, dopo molti tentativi da parte di varie nazioni di arrogarsi l’origine della specie, il fatto che tutti gli esseri umani facciano parte della cosiddetta diaspora africana originaria non è più oggetto di dispute scientifiche.

A Charles Darwin – le cui teorie sono state come vedremo nel seguito del testo spesso strumentalizzate – va il merito di aver osservato per primo la stretta somiglianza anatomica fra i gorilla e gli scimpanzè che vivevano in Africa e l’uomo, come illustrato nel suo libro *L’origine dell’Uomo e la Selezione Sessuale*, del 187.

Nonostante moltissimi creazionisti religiosi, scienziati e religiosi conservatori si opponessero strenuamente alla teoria rivoluzionaria del biologo vittoriano e nonostante i suoi dati non soddisfacessero gli standard scientifici odierni, Darwin aveva prodotto una teoria rivoluzionaria che dette avvio a un percorso di ricerca di assoluta validità.

Dati scientifici successivi confermarono che l’essere umano differisce dal gorilla per l’1,75% del Dna e lo scimpanzè per l’1,37% rispetto ai nostri genomi.

Una nutrita schiera di scienziati si incamminò lungo il sentiero tracciato da Darwin che conduceva in Africa, per cercare di ricostruire la catena evolutiva dei gorilla e degli scimpanzè, studiando i reperti di ominini che sono apparsi nel corso degli ultimi due secoli e concentrandosi in particolare sul fenomeno del bipedismo, che si manifestò circa 6 milioni di anni fa.

Il fenomeno del bipedismo indicava che le mani dei primati rimanevano libere e che, circa 3 milioni di anni fa, questi ominini erano in grado di usare l’intelligenza per creare utensili, armi rudimentali per cacciare, grazie alla conquistata abilità garantita dalla rotazione del polso, caratteristica distintiva in tutto l’arco animale di uomini e scimmie.

La definitiva conquista della postura eretta avvenuta circa 4.4 milioni di anni fa, sancì cambiamenti radicali nell’anatomia del corpo umano, dalle spalle alle mani, per estendersi

al bacino, gomiti e alla colonna vertebrale, per raggiungere gradualmente l'aspetto odierno.

LUCY LA PRIMA SUPERSTAR AFRICANA DELLA STORIA E I SUOI PARENTI

Le ricerche seguite alla pubblicazione del testo di Darwin, gradualmente portarono alla tesi che in Africa siano vissute varie specie di ominini, che coesistevano nei vari periodi e gli scienziati sino da allora hanno cercato di stabilire i gradi di parentela fra queste specie. Gli stessi scienziati sono comunque arrivati alla conclusione, confermata scientificamente, che, mentre varie linee evolutive si estinsero, solo una, il "genere Homo", condusse direttamente a noi essere umani contemporanei.

Gli scavi condotti a partire dai primissimi anni 90' nel deserto del Sahara nell'area del Ciad settentrionale, portarono nel 2001 alla scoperta di alcune ossa fossilizzate, un cranio di piccole dimensioni e una mandibola, in seguito attribuite a un ominino soprannominato Toumai ("speranza di vita "nella locale lingua daza).

Toumai apparteneva a una specie di primate che venne individuato con certezza come l'antenato sia degli esseri umani che degli scimpanzè e le stesse analisi molecolari confermarono che fosse vissuto circa 7 milioni di anni prima, in un'epoca molto prossima alla separazione della linea evolutiva dei gorilla da quella che avrebbe portato agli scimpanzè e all'uomo.

La comunità scientifica concorda nell'affermare che fu questo il periodo in cui ebbe inizio il processo evolutivo che condusse alla postura eretta.

Ma la luce dei riflettori si estese dall'ambito scientifico a quella della cronaca e dei rotocalchi, sottraendosi addirittura ai campionati mondiali di calcio che si svolgevano nell'allora Germania Ovest, per concentrarsi su Harar nell'Est dell'Etiopia, dove la radio locale trasmetteva il brano dei Beatles, *Lucy in the Sky with Diamonds*.

Fu proprio il brano del quartetto di Liverpool a dare il soprannome alla vera superstar della paleontologia, Lucy, conosciuta a quelle latitudini come *Dinkanesh*, che in amarico significa "sei meravigliosa"

Lucy che aveva vissuto 3.2 milioni di anni fa era alta circa 1 metro e pesava meno di 30 kilogrammi, camminava regolarmente su due arti inferiori, e questo le permetteva di avere le braccia libere, che erano leggermente più lunghe delle nostre e il suo cervello era più grande di quello di una scimmia e dai reperti presenti sul luogo del ritrovamento, si nutriva prevalentemente di verdura e frutta e integrava con uova di coccodrillo e di tartaruga prelevate dai nidi.

Anche se non siamo diretti discendenti di Lucy, lei fa parte della linea evolutiva che ha portato fino a noi.

Prima di lei venne scoperto nel 1924 il cosiddetto *Bambino di Taung*, nei pressi di Kiberley, nella provincia settentrionale del Capo, in Sudafrica, che aveva vissuto 2,8 milioni di anni prima e apparteneva ad una specie di ominini denominata *Australopithecus Africanus*.

Fu proprio il cranio infantile a confermare che le ricerche di Darwin aveva dato riscontri positivi rispetto all'origine africana degli esseri umani.

Sempre in Sudafrica, a Sterkfontein, a nord Johannesburg, circa 20 anni dopo rispetto al Bambino di Taung, venne portato alla luce un cranio preumano che venne attribuito al cosiddetto *Mrs Ples*, che confermò in maniera inoppugnabile che la postura eretta si era evoluta molto tempo prima di qualsiasi aumento significativo del volume cerebrale; infatti la massa cerebrale di *Mrs Ples* era un terzo del nostro, simile a quello di uno scimpanzè, ma questo non gli impediva di camminare sui due arti inferiori.

Nel 1959 grazie alla paleoantropologa Mary Leakey, nata in Gran Bretagna ma naturalizzata kenyota, fu effettuata una scoperta straordinaria per il mondo scientifico; un cranio completo circondato da utensili in pietra, localizzato nella Rift Valley – una frattura che attraversa Tanzania, Kenya ed Etiopia - vero e proprio deposito di tesori sottoforma di ominini perfettamente conservati.

Quello che venne definito Zinj e fu classificato come specie *Paranthropus Boisei*, sovvertì le teorie precedenti che lo collocavano in un periodo distante 500 mila anni fa quando in realtà le analisi compiute sul reperto, lo fecero risalire a 1,75 milioni di anni prima.

Sempre la Leakey con il marito Louis scoprirono nel 1961 a Olduvai una mandibola inferiore e ossa parietali risalenti a 1,7 milioni di anni prima, che rese ancora più complesso il panorama delle ricerche, in quanto il teschio era di dimensioni simili al nostro, che lo rendeva capace di usare le mani in modo articolato, impugnando oggetti, pietre e utensili per staccare la carne dalle ossa e fu per questo denominato *Homo Habilis*.

Fu il figlio dei coniugi Leakey nel 1984 a effettuare una scoperta che colmò una gigantesca lacuna della conoscenza scientifica rispetto all'evoluzione umana.

In prossimità del lago Turkana, in Kenya, furono ritrovati resti che fornivano ai ricercatori risalenti a 1.5 milioni di anni prima e a differenza di altre linee evolutive che si erano estinte, quello che venne chiamato il *Ragazzo del Turkana* o *Homo Erectus*, sopravvisse e continuò il processo evolutivo.

Grazie a questa evoluzione, era in grado di accendere il fuoco sfregando pietre tra di loro e questo gli permetteva di nutrirsi con cibi cotti e soprattutto carne animale che cuoceva sul fuoco che aumentava l'apporto proteico.

L'incremento nell'assunzione di proteine consentì al suo cervello di crescere e nello stesso periodo quella specie articolava i primi suoni rudimentali, che consistevano molto probabilmente in "clic" prodotti con la lingua, che sancirono l'avvento della prima forma di comunicazione.

Il cervello dell'*Homo Erectus* continuò a crescere fino a circa 400mila anni fa, quando questo ominino divenne l'*Homo sapiens* arcaico.

200mila anni dopo si sarebbe evoluto nell'*Homo Erectus* si era definitivamente evoluto in *Homo Sapiens* anatomicamente identico a noi.

L'*Homo Sapiens Sapiens*, l'essere umano moderno, si formò a livello genetico all'incirca 100mila anni fa.

I PIONIERI DELLA MIGRAZIONE

Sembra che non ci sia niente di nuovo sotto il sole, che la storia continui a ripetersi uguale a se stessa, con le stesse dinamiche attraverso i millenni, come conferma la prima grande migrazione dall'Africa iniziata 90mila anni fa.

In quell'epoca l'*Homo Sapiens Sapiens* era diffuso capillarmente sull'intero territorio africano, raggiungendo molto probabilmente il milione di unità suddivise in comunità di 150 individui.

Improvvisamente il continente fu sconvolto dall'accanimento degli elementi naturali e diverse parti del suo territorio iniziarono ad inaridirsi e di conseguenza cibo e acqua presero a scarseggiare, costringendo i nostri antenati a competere per la sopravvivenza e a cercare nuove soluzioni per sostentarsi.

Come ci illustra Zeinab Badaw⁴, li ominini precedenti e in particolare l'*Homo Erectus*, erano emigrati dall'Africa 2 milioni di anni prima, ma fu solamente tra i 90mila e i 60mila anni fa che numerosissimi esponenti di questa specie abbandonarono il continente in cerca di condizioni climatiche più clementi e maggior disponibilità di nutrimento.

Il fenomeno dell'emigrazione quindi ha un termine *ante quem* molto lontano e questo esodo vide i primi gruppi arrivare nella penisola arabica e da lì alcuni avventurosi nostri antenati si diressero verso l'Europa e l'Asia.

⁴ Zeinab Badawi, Op.cit. pagg 24-25.

A quelle latitudini incontrarono altri discendenti dell'*Homo Erectus* e con molta probabilità altre specie di uomini primitivi.

In quell'epoca l'*Homo Sapiens Sapiens* da cui deriviamo, era una componente regionale africana di un'incredibile accozzaglia di umanità e convisse per lungo tempo con i vari gradi di parentela genetica, condividendo territorio, risorse e patrimonio genetico attraverso l'accoppiamento.

Le ricerche genetiche condotte nel corso degli ultimi anni, testimoniano come ancora oggi le popolazioni eurasiatiche conservano residui di DNA neanderthaliano mentre asiatici, popoli del Pacifico e nativi americani portano nel proprio patrimonio genetico tracce di altri ominini.

Questi dati sono ormai incontrovertibili anche se non è ancora del tutto chiaro e appurato perché l'*Homo Sapiens Sapiens* siano l'unica branca ad essere sopravvissuta, ma con molta probabilità le sue elevate capacità cognitive – nettamente superiori alla media degli ominini – abbinate ai cambiamenti climatici repentini e radicali, abbiano giocato un ruolo determinante, conducendo le altre specie di umani primitivi all'estinzione.

L'insieme di tutti i dati raccolti, contribuiscono a suffragare l'affermazione della Badawi⁵ e della maggioranza della comunità scientifica: "Fino a mila – 12mila anni fa tutti gli esseri umani avevano la pelle scura.

La carnagione, gli occhi e i capelli chiari sono apparsi solo quando gli esseri umani sono emigrati dall'Africa e si sono adattati a climi diversi, processo che nel tempo ha portato alle varie caratteristiche razziali odierne.

Nonostante gli studi in questo contesto continuino e diano adito a numerose ipotesi, percorsi di ricerca diversi e disaccordi, le prove che gli uomini primitivi abbiano avuto origine in diverse regioni dell'Africa, sono sempre più numerose, attendibili e condivise come conferma anche il testo curato da Gamal Mokhtar⁶.

In tutto questo complesso di ricerche, tesi e antitesi, quello che può essere affermato con certezza assoluta è che, il 99% della nostra storia evolutiva di esseri umani si è svolta sul continente africano; gli uomini di oggi sono tutti o africani o discendenti delle popolazioni migranti dell'Africa arrivati in Europa e negli altri continenti a partire da 90mila anni fa.

L'AFRICA E GLI ANTENATI PREISTORICI DEGLI ARTISTI.

⁵ Zeinab Badawi, Op.cit. pag.26

⁶ Gamal Mokhtar, (a cura di), Cap. 1, *General History of Africa II, Ancient Civilizations of Africa*, James Currey /UNESCO, Parigi-Londra-Berkeley, 1990.

Se la datazione rispetto all'utilizzo evoluto del cervello da parte dei nostri antenati sembra ormai appurato, la conquista da parte degli stessi individui della facoltà di immaginazione e astrazione non risulta altrettanto facilmente databile.

Ma un pezzo di pietra di circa 4 cm databile. Circa 75mila -100mila anni fa, scoperto nella grotta di Blombos, a 3mila km a est di Cape Town in Sudafrica e ora conservato in un museo di Johannesburg, testimonia l'avvento del pensiero simbolico; una piccola pietra di colore rossastro che reca un sistema di linee tracciate da mano umana.

Nella stessa grotta di Blombos è stata scoperta una grande conchiglia con residui di polvere d'ocra mescolata con liquidi al fine di ottenere pigmenti e colori destinati a dipingere il viso e il corpo degli abitanti di quell'anfratto roccioso.

I vari esperimenti concordano nel ritenere quella conchiglia risalente a circa 100mila anni fa, la trousse da trucco più antica del mondo.

Questi reperti hanno condotto da varie direzioni a constatazioni simili e apparentemente scontate, cioè che l'uomo primitivo era come noi individui contemporanei; raccontava storie, cantava e ballava, faceva musica con strumenti rudimentali, aveva un sistema credenze pseudo religiose, una propria spiritualità e soprattutto intendeva trasmettere a livello visuale, pittorico, segnali tangibili della propria esistenza, del passaggio sulla terra. L'*Homo sapiens Sapiens* si impegnò alacremente in attività che sarebbero divenute tipicamente umane come la produzione di forme di espressione visive fini a se stesse, senza alcuna funzione.

In Namibia viene collocato per adesso la testimonianza africana più antica di arte rupestre, risalente a circa 26mila – 28mila anni fa, consistente in lastre di quarzite di colore grigio-marrone usate come supporto per raffigurare vari tipi di animali dipinti con pigmenti bianchi, ocra e carbone.

Più vicino a noi nel tempo, in Algeria sono state rinvenute le immagini di Tassili n'Ajjer che risalgono a circa 10mila anni fa; queste immagini rappresentavano

Paesaggi stilizzati e animali come elefanti, giraffe, bufali ma anche figure umane di dimensioni macroscopiche rispetto al resto della composizione, con le teste rappresentate da cerchi privi dei tratti fisiognomici facciali.

Nel deserto del Sahara, nella regione settentrionale della Mauritania si trovano un complesso di pitture rupestri che rappresentano gazzelle, elefanti, giraffe, il sole e uomini con le braccia tese e donne dai fianchi giganteschi per indicare la fertilità, risalenti a circa 5mila anni fa e ospitate nelle grotte del monte Agour Amongjar.

Le pitture rupestri del bacino del lago Eyasi vengono considerati dalle popolazioni hadza o hazabe – un migliaio di persone- che vivono nei pressi, come opera dei loro antenati.

Queste pitture rappresentano figure umane stilizzate, animali ma anche disegni astratti , costituiti da cerchi concentrici, linee o punti colorati di rosso.

Nello stesso contesto come ci ricorda ancora una volta Zeinab Badawi ci sono immagini di frutti di baobab, bacche e cacciatori con archi e frecce puntate contro gli animali.

Queste immagini confermano che gli antenati degli hadza erano cacciatori-raccoglitori che si spostavano da una zona all'altra alla ricerca di cibo e tutt'ora, i superstiti vivono nella Rift Valley in Tanzania ai margini della pianura del Serengeti e continuano a cacciare i grossi animali come facevano i nostri antenati.

Questa comunità di cacciatori-raccoglitori che vive in capanne fatte di rami e foglie, non alleva bestiame né coltiva alcun tipo di pianta e migra seguendo gli animali viene studiata ancora oggi in quanto mantiene da secoli la stessa configurazione primitiva e permette di ricostruire le origini della specie.

Questa comunità ha permesso anche di ricostruire le modalità di vita fortemente comunitarie che si estendono anche alla puericoltura sviluppata con criteri "alloparentali", secondo cui durante il giorno donne e bambini convivono in una parte specifica del villaggio e vengono cresciuti collettivamente da tutte le donne.

In seguito, con il progredire del processo di sviluppo umano, l'arte rupestre sahariana produsse rappresentazioni sempre più elaborate di pastori, contadini, buoi e pecore, indicatori di un mondo che si era perduto con l'intensificarsi della siccità e il progressivo avanzamento della sabbia.

RELIGIONI E TESTI SACRI

Come scrive Amadou Hampâté Bâ nel suo breve testo che appare nella prefazione all'antologia di testi selezionati da Germaine Dieterlen⁷, "L'Africa è prima di tutto la terra delle religioni. Non si tratta di una religione mistica e astratta, vocata all'analisi e risposta alle grandi questioni metafisiche, ma di una religione terrestre, legata alla natura, che si esprime in ogni istante della vita, che ispira agli uomini e alle donne ogni gesto e ogni parola".

⁷ Germaine Dieterlen (a cura di), *Textes Sacrés d'Afrique Noire*, Parigi, 1965.

A questo si aggiunge una sorta di paradosso, confermato da molti studiosi africani, secondo il quale, nelle lingue africane non esiste una parola per indicare la religione e non esistono testi sacri specifici.

E' difficile affermare con certezza che tipologia di sistemi di credenze avessero gli uomini primitivi, ma come ci illustra Badawi, gli hadza credono ancora oggi in una cosmologia che include il sole, le stelle e la luna e non hanno una gerarchia religiosa né pratiche di sepoltura definite.

Risulta molto difficile per noi occidentali, ancorati all'accezione della parola religione derivante dalle tradizioni abramitiche, comprendere le idee e le credenze spirituali africane.

Questa difficoltà che conduce a deformazioni nella comprensione, è evidente nelle descrizioni di questi sistemi africani effettuate da studiosi, missionari e teologi occidentali. Come possiamo comprendere dal testo sopraindicato di Dieterlen, in Africa ci sono molti sistemi spirituali indigeni, che riflettono le diversità della sua popolazione, però allo stesso tempo condividono molte somiglianze

Il libro dell'etnologa francese – allieva di Marcel Mauss - dedicato ai testi sacri dell'Africa Nera, ci illustra la varietà e le dinamiche secanti fra le varie credenze; nel continente africano troviamo quelli che sono definiti libri di "Preghiere e Incantesimi".

In questo contesto troviamo libri "specializzati" per tessitori e fabbri ⁸e allo stesso tempo testi che fungono da manuali per i riti come quelli Songye classificati come "testi rituali" a cui sono abbinati anche a testi magici di questo popolo stabilitosi nella Repubblica Democratica del Congo, lo stesso avviene per la popolazione Baluba che vive nello stesso paese e quelle Ashanti e Tallensi del Ghana, quella Somba localizzata fra Togo e Benin e quella del Dahomey(nell'attuale Benin), a cui si aggiungono quelle Yoruba, Kokoto, Fân, Kikuyu, Masai per citarne alcune.

Lo stesso si può dire per i così detti "testi iniziatici", che ricalcano la varietà dei testi suddetti; a titolo di esempio il Koumen, testo iniziatico dei pastori seul o fulani - a seconda dei paesi – ancora oggi conservato molto probabilmente in Senegal, indica con dovizia di particolari le norme legate alla suddivisione in quattro "clans" o "famiglie" che sul piano della rappresentazione sono associate ai quattro elementi di base (acqua, fuoco, aria, terra) alle direzioni cardinali e ai colori della pelle dei vari bovini (rosso, giallo, nero e bianco), perché i pastori Peul si considerano consustanziali a questi animali.

⁸ Op.cit. pagg 31-40

Lo stesso livello di precisione nelle prescrizioni e nell'ancoraggio alla vita quotidiana e alle sue azioni lo troviamo in altri "testi iniziatici" come quelli Bambara, Dogon, Orisha, Vodun, Korona e Tswana per nominarne alcuni.

Sotto il termine "animismo" molto spesso gli studiosi occidentali hanno fatto rientrare l'articolata e complessa varietà delle credenze, degli approcci spirituali e dei riti africani, come aveva fatto Edward Burnett Tylor (1832-1917), a cui si attribuisce la paternità del termine, nel suo libro *Alle origini della cultura* del 1871⁹.

Lo zoologo e antropologo britannico, che aveva già dato alle stampe un paio di testi sull'argomento, *The Religion of Sauvages* (1866) e *On the Survival of of Savage Thought in Modern Civilization* (1869) e visse e lavorò durante l'epoca d'oro dell'Inghilterra vittoriana, caratterizzata da un intenso sviluppo socio-economico a cui si associò un altrettanto intensa espansione militare e coloniale, scriveva, come ci ricorda Badawi¹⁰ – che i "popoli primitivi" credevano che ogni oggetto avesse un'anima e desse origine a una miriade di spiriti i quali popolavano l'universo e venivano adorati in una sorta di politeismo. Tylor in questo modo, relegava la spiritualità africana nella posizione più bassa dell'evoluzione religiosa, come aveva già dimostrato nei suoi due precedenti saggi, suffragando le tesi già espresse da Hegel relativamente alle popolazioni africane e alla loro incapacità evolutiva, nel suo compendioso testo *Lezioni sulla Filosofia della Storia* (1821-1831).

Solo verso la metà del XX secolo sono apparsi approcci analitici più esaustivi e rispettosi delle credenze tradizionali africane, grazie a figure di studiosi come John Samuel Mbiti¹¹ (1931 – 2019), filosofo e scrittore kenyota, che ha contribuito in maniera determinante ad ampliare e precisare le nostre conoscenze sull'argomento.

Come sottolinea esaustivamente Badawi, Mbiti precisa che le lingue africane non hanno una parola specifica per indicare la religione e non esistono scritture sacre "ufficiali". Al contrario delle religioni abramitiche, quelle africane esistenti (orisha, nkisi...) sono a struttura "aperta" inclini a continue innovazioni e modifiche in linea con i bisogni imposti dalla vita quotidiana e dalla congiuntura storico-economica e sociale.

⁹ Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, Londra, 1871.

¹⁰ Op.cit. pag 31

¹¹ John Samuel Mbiti (1931-2019), si veda *Africans Religions and Philosophy*, Londra, 1969 e *Poems of Nature and Faith. Poets of Africa*, Nairobi, 1969, *Concepts of God in Africa*, Londra, 1970.

Queste forme di credenza, al netto delle varie caratteristiche legate alle etnie, hanno in comune diversi elementi, tra cui l'idea di un'essenza allo stesso tempo trascendente e immanente che pervade il creato, che si manifesta nei vari elementi della natura, piante, alberi, vento, pioggia e a queste forme spirituali sono applicabili le definizioni e categorie di monoteismo o politeismo.

Tra gli stereotipi contro cui combattono da lungo tempo gli studiosi africani, c'è quello del "culto degli antenati", illustrato in forma pionieristica da Herbert Spencer (1820 – 1903) nel suo libro del 1885 *Principi di Sociologia*, pubblicato alla vigilia della conclusione del Convegno di Berlino, che sanciva la spartizione a tavolino dell'Africa, da parte delle potenze coloniali europee.

Il filosofo britannico teorico del darwinismo sociale, interessato ad elaborare una teoria generale del progresso umano e dell'evoluzione biologica, nel suo testo descriveva le relazioni fra i "popoli selvaggi" e gli spiriti dei morti.

I cosiddetti "popoli selvaggi" per Spencer rappresentavano l'osservatorio privilegiato per analizzare lo stato primigenio, il gradino più basso dell'evoluzione umana e desumerne principi per elaborare una teoria complessiva sull'evoluzione umana.

Gli studiosi africani affermano all'unisono che le credenze tradizionali del continente africano sostengono che gli antenati esistono in un altro mondo, in un'altra realtà e possono essere invocati per intervenire nelle questioni terrene.

Nelle varie comunità sono presenti figure di "intermediari" in grado di mettere in contatto queste realtà diverse - i viventi con chi ha già lasciato la terra - e convocare gli antenati, facendoli intervenire nelle questioni materiali, terrene.

In sintesi esiste un legame solido e profondo fra i vivi e coloro che dimorano nell'aldilà, tanto da far considerare i defunti ancora parte della famiglia.

Questa considerazione conduce i membri della famiglia africana a offrire ai defunti sacrifici e preghiere e dedicargli riti, affinché grazie alla loro intercessione la famiglia, la comunità e l'intero genere umano possano prosperare.

Altro elemento distintivo rispetto alle religioni abramitiche, nei sistemi di credenze africane, non esiste l'idea di un inferno a cui saranno destinati i peccatori o di un paradiso che accoglierà i credenti, di conseguenza gli individui non sono incoraggiati a seguire dei principi morali per garantirsi un'esistenza felice nell'aldilà.

E' la vita presente che conta, quella che si svolge nella quotidianità e si tratta quindi di una spiritualità molto pratica quella africana e questo fa sì che, le religioni africane sono concentrate sulla comunità e non sull'individuo.

Il termine sudafricano *ubuntu*, che in lingua nguni significa “benevolenza verso il prossimo” o “ sono ciò che sono in virtù di ciò che tutti siamo”, sintetizza perfettamente l’essenza delle diverse credenze africane.

Allo stesso modo, al contrario delle religioni abramitiche nelle credenze spirituali africane non esiste una vera e propria dottrina e allo stesso modo non esiste l’idea di conversione; quest’ultima componente ha espunto dal corso della storia del continente africano nate dallo scontro fra diversi sistemi di credenze, almeno fino all’avvento del colonialismo e delle connesse forme di proselitismo religioso.

CENNI DI UNA PICCOLA STORIA DI UN GRANDE CONTINENTE

Saltando l’analisi di elementi di carattere, demografico e climatico che hanno caratterizzato la storia dell’Africa, ci concentreremo su fenomeni di carattere sociale, politico e creativo per cercare di capire come l’Africa ha raggiunto la conformazione che ha assunto oggi.

Ovviamente ci affideremo ad alcune generalizzazioni passibili di approfondimento, ma lo scopo è di fornire uno sguardo d’insieme dei vari fenomeni, per supportare una lettura più esaustiva dell’arte e della cultura africana contemporanea.

L’Africa subsahariana resta la protagonista principale anche se per fornire una visione d’insieme più fedele, che rispetti i fenomeni legati agli scambi commerciali e culturali fra le varie aree del continente africano – ma anche quelle con la penisola arabica, l’Asia e l’Europa – allargheremo il punto di vista e descriveremo fenomeni strettamente legati al nostro obiettivo.

Tra questi sicuramente quelli che caratterizzano la storia del Nord Africa, della fascia mediterranea e del cosiddetto Maghreb, che hanno influenzato le tre principali religioni monoteiste.

Lo scopo è anche quello di offrire un racconto alternativo a quelle narrazioni che gettano un’ombra negativa sul continente africano e sui suoi abitanti, approfondire concetti e fenomeni sottovalutati nella maggior parte dei casi per facilitare la comprensione della configurazione odierna, propedeutica all’illustrazione dei vari aspetti artistici contemporanei dell’Africa.

Un altro tentativo nello sviluppo di questo testo è quello di concedere più spazio possibile alla ricerca accademica africana, di testimoniare gli sforzi di docenti, ricercatori, studiosi, direttori di musei e istituzioni simili a lungo dimenticati, per ottenere una storia alternativa e probabilmente più aderente alla realtà.

In questa dinamica risulterà ancora determinante il ricorso alla general History of Africa prodotta dall'UNESCO, con i suoi 11 compendiosi volumi – in sviluppo – redatti e aggiornati da dagli oltre 350 studiosi, la maggior parte di origine africana.

Seguire questa traiettoria ci permetterà anche di eliminare alcuni annosi stereotipi, tra cui quello che è forse il più resistente al tempo, che riguarda la scoperta dell'Africa da parte degli europei.

In realtà, come è ormai conclamato, la storia africana è legata in maniera biunivoca al mondo mediterraneo-asiatico musulmano e a quello dell'Oceano Indiano (relazioni che hanno avuto il loro picco massimo fra il V e il XV secolo) e gli europei non hanno iniziato a penetrare il continente (nella prima ondata si erano limitati a creare insediamenti e strutture portuali lungo le coste) che nel 1795 quando l'esploratore scozzese Mungo Park navigò il fiume Niger; gli arabi del Maghreb avevano percorso con le loro imbarcazioni lo stesso fiume nel IX secolo e gli arabi erano giunti sulla costa orientale dell'Africa molto prima dell'epoca romana.

Ma agli europei, va almeno riconosciuto, in occasione delle cosiddette Grandi Scoperte, che hanno fatto della geografia dell'Africa anche un oggetto di studio e la conoscenza acquisita, raffinata a cavallo fra il XVI e XVIII secolo, è stata trasmessa praticamente inalterata fino a poco tempo fa.

Questo è un dato importante perché nell'antichità, il mondo mediterraneo non conosceva l'Africa come continente; lo spazio sconosciuto o conosciuto solo superficialmente a sud dell'Egitto o del Maghreb era denominato di volta in volta Nubia, Etiopia o Libia a seconda dei punti di vista e dei locutori.

Il termine Africa apparso presso i romani designava in realtà la regione geografica alle spalle del loro grande nemico, la Cartagine dei Punici.

Il nome Africa sarà ripreso anche dagli arabi dell'Africa del Nord nella versione "Ifriqiya" , anche se il termine verrà esteso a tutto il continente solo dopo la circumnavigazione del continente da parte dei portoghesi alla fine del XV secolo, quando le navi lusitane oltrepassarono il "Capo delle Tempeste", ribattezzato "Capo di Buona Speranza" nel 1498. Da quel momento, come nota acutamente Catherine Coquery Vidrovitch¹², l'Africa nascerà ufficialmente grazie alla cartografia, che a partire dal XVI secolo sarà affiancata da un'abbondante messe di testi redatti da missionari, mercanti, esploratori europei, trafficanti

¹² Catherine Coquery-Vidrovitch, *Petite Histoire de l'Afrique. L'Afrique au Sud du Sahara, de la Préhistoire à nos jours*. Parigi, 2011.

di schiavi e viaggiatori di ogni sorta, che ne tracceranno un profilo assolutamente connotato dal loro punto di vista.

Su questo specifico fenomeno, negli anni 80', il filosofo congolese Valentin Mudimbe stilerà un inventario di questi testi e decostruirà il marchingegno ideologico di lettura della storia africana da una prospettiva eurocentrica, tramite anche due saggi¹³, che si allineano a quanto fatto da Edward Said¹⁴ sulla costruzione europeista dell'orientalismo che dette vita a un acceso dibattito.

In questo capitolo descriveremo in maniera sommaria i principali avvenimenti legati alla nascita ed evoluzioni di imperi, regni e dinastie africane, formatesi e sviluppatesi prima dell'avvento dell'Islamismo e quindi molto prima dell'arrivo degli europei sul territorio del continente.

Verranno quindi nominati sovrani, governanti, guerrieri e guerriere, regine e personaggi politici che sono diventati famosi, la cui memoria è stata nella maggior parte dei casi tramandata per via orale in Africa attraverso i secoli.

In questo sviluppo verranno messe in evidenza anche le gesta di molte figure femminili che sono state protagoniste della storia africana, sia sul versante politico e sociale che su quello prettamente bellico.

Constatato che l'Africa è la culla dell'umanità, è utile affrontare un breve percorso attraverso i vari imperi che si sono succeduti nel corso dei secoli, molti dei quali sono esistiti prima dell'avvento dell'islamismo e quello successivo dei colonizzatori europei. Strutture politiche con una loro ben definita organizzazione sociale, forme linguistiche e culturali ben definite e spesso forme di scrittura elaborate.

Nel 2007 il Presidente della Repubblica francese Sarkozy, in occasione di una visita all'università di Dakar, pronunciò un discorso di fronte a studenti, docenti e ricercatori senegalesi, in cui affermava che, "Gli africani non sono ancora entrati realmente dentro la storia", dando praticamente continuità alle affermazioni di Hegel sopra citate, relative alla popolazione del continente africano, astratti dalla storia e incapaci di seguire il processo evolutivo.

A oltre 180 anni dalle affermazioni di Hegel e di alcuni dei suoi successori, l'Africa per moltissimi resta ancora un continente con una popolazione sottomessa a un contesto

¹³ Valentin Yves Mudimbe, *The Invention of Africa, Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington, 1988 e *The Idea of Africa, African Systems of Thought*, Bloomington, 1994. Trad. It. *L'invenzione dell'Africa*, Milano, 2017 .

¹⁴ *Edward Said, Orientalism, New York, 1978. Trad.It. Orientalismo, Torino, 1991.*

naturalistico che schiaccia l'individuo in una dimensione immutabile fatta di ripetizione di gesti immemori e racchiusa in rigide suddivisioni etniche.

L'AFRICA PRIMA DEGLI ARABI E DELL'ISLAM

Nel 711 a seguito di una serie di massicce e feroci campagne militari viene sancita la sottomissione del Nordafrica agli arabi e oggi la regione è considerata parte integrante del mondo arabo ed è percepita come un'entità separata rispetto al resto del continente, che viene chiamata Africa Subsahariana.

Il periodo storico precedente all'arrivo degli arabi e alla conseguente islamizzazione è stato ingiustamente trascurato dalla storiografia occidentale, visto la diffusione di regni e personalità di rilievo che hanno plasmato questa parte d'Africa.

L'area nordafricana è stata per secoli un laboratorio multietnico, una coltura di diversi popoli che convivevano e interagivano tra loro; le popolazioni autoctone originarie della fascia mediterranea si mescolarono con arabi, asiatici ed europei col passare dei secoli per il tramite di conquiste, migrazioni e del commercio.

Il gruppo etnico più diffuso e conosciuto sul territorio nordafricano, di cui si trovano insediamenti negli Stati del Maghreb, - Algeria, Marocco, Tunisia e Libia - è quello berbero, che si autodefinisce Amazigh, che significa "popolo libero".

I primi abitanti del Nordafrica vengono chiamati dagli studiosi, Iberomaurusiani che provenivano con molta probabilità dall'Africa orientale e centrale e dalle analisi appare quasi certo che fossero connotati da carnagioni relativamente chiare e fisiognomica mediterranea molto simile a quelli della penisola iberica che vivevano nella parte opposta dello stretto di Gibilterra.

Le pitture rupestri suggeriscono che gli insediamenti nordafricani siano tra i più antichi dell'umanità intera, risalendo a circa ventimila anni fa, quando quest'area geografica settentrionale del continente africano, era caratterizzata da una diffusa vegetazione, umidità intensa e una natura rigogliosa.

In quella che è l'odierna Tunisia, nella città di Gafsa, allora denominata Capsa, capoluogo dell'omonimo governatorato, circa 7.000 anni fa emerse una popolazione che fu denominata capsiana, descritta dalle pitture rupestri con pelle sia chiara che scura, inducendo i ricercatori a pensare che si trattasse di una popolazione mista composta da africani della parte centrale del continente e altre razze dell'asia occidentale e anche dell'Europa meridionale.

I capsiani, oltre ad essere abili cacciatori, capaci allevatori e coltivatori con una spiccata attitudine all'innovazione, si distinsero anche per le loro capacità creative, perché, come risulta dai reperti ritrovati dagli archeologi scolpivano e incidevano le pietre e amavano decorare le uova di struzzo.

Altro tratto distintivo di questa popolazione era legato alle loro abitudini alimentari che li vedevano consumare grandi quantità di lumache e con le migliaia di gusci assemblavano strutture abitative preistoriche.

In corrispondenza del 4000 a.c. i capsiani lasciarono il posto agli amazigh o berberi, che, dalla concordanza di varie teorie, sembrano essere scaturiti dalla sommatoria genetica fra capsiani e iberomaurusiani.

I berberi, che divennero intorno al 2000 a.C. la principale popolazione del Nordafrica, parlano tutt'oggi una lingua afroasiatica che venne messa per scritto intorno al II secolo a.C.

Per molti secoli le dinastie berbere, idrīsiti, fatimidi, almoravidi, almohadi fino ai merinidi regnarono fino al 1465 sull'Africa settentrionale e parte dell'Europa orientale..

L'isolamento del popolo berbero è dovuto anche alla rapida e diffusa aridità del deserto del Sahara avvenuta intorno al 1000 a.C., che li tagliò fuori dal resto del continente.

Queste avverse condizioni li abituarono a convivere con il deserto, come i tuareg (che hanno radici comuni e vivono principalmente nell'Algeria meridionale, in Mauritania e in Niger) dove trovavano la pianta chiamata *nila*, da cui ottengono il colore blu scuro con cui tingono i loro veli (chiamati con lo stesso nome) che li protegge da sole e dalla sabbia del Sahara.

Nonostante le avverse condizioni climatiche e ambientali riuscirono a ritagliarsi un redditizio commercio transahariano basato principalmente sul sale, che era in quell'epoca un prodotto molto ricercato sia per il consumo che per la conservazione dei cibi.

Sempre le condizioni climatiche abbinate alle difficoltà di attraversamento del deserto che spinsero gli amazigh a mescolarsi con gli abitanti dell'Asia occidentale e dell'Europa meridionale, determinando una profonda influenza sulla struttura socio-culturale berbera.

Confermato il primato di primo popolo che ha abitato il Nordafrica, nel corso dei secoli i berberi sono stati esposti a varie influenze e commistioni provenienti dall'esterno.

La più nota è quella sicuramente dei fenici che provenendo dal Libano, esercitarono una notevole influenza su di loro intorno alla fine del primo millennio, mescolandosi con la popolazione locale dettero origine alla civiltà punica.

L'insediamento più ricco e fastoso dei punici era Cartagine, fondata nel IX secolo a.C., divenne un grande centro commerciale e dominò il Mediterraneo occidentale dal VI al IV secolo a.C., grazie anche alla loro capacità di costruire imbarcazioni resistenti in grado di portare pesanti carichi di merci e la popolazione punica si estese geograficamente su un territorio equivalente all'odierna Tunisia, estendevano il controllo dalla costa nordafricana alla Tripolitania passando dalla Libia occidentale fino all'Atlantico e possedevano colonie nelle varie isole del Mediterraneo dalla Sardegna alla Corsica, passando per le Baleari, la Sicilia per arrivare a Malta.

Con la loro flotta trasformarono Cartagine in un centro strategico per il commercio dell'argento estratto dalle miniere spagnole.

L'ISLAM E IL CRISTIANESIMO NEL NORD AFRICA

La fascia mediterranea dell'Africa, è costellata di monumenti eretti dalle dinastie nordafricane e testimoniano l'elevato stato culturale e la raffinatezze di queste civiltà.

A livello mondiale il paese "arabo" più popoloso appartiene all'Africa, ed l'Egitto.

E' corretto definire le dinastie nordafricane che regnarono per circa settecento anni a partire dall'XI secolo, di cultura berbera/ amazigh o berbero-araba.

Gli abitanti di questi regni, che nell'epoca di massima espansione, governarono anche la Sicilia, Malta, il Portogallo, la Corsica e la Spagna, venivano definiti "mori", termine di derivazione latina (Maurus) che indicava l'abitante della provincia romana di Mauretania, nell'Africa del Nord.

Durante il Medioevo gli europei chiamavano così i nordafricani di religione islamica, senza distinzione rispetto alla discendenza berbera o araba e l'appellativo venne poi esteso a tutti i musulmani che vivevano in Europa (si ricordi il "moro di Venezia" dell'Otello di Shakespeare del 1603).

In quest'area hanno, in cui la figura di Mosè è venerata dalle tre religioni monoteiste professate dagli abitanti, hanno convissuto per lungo tempo ebrei e cristiani e a Casablanca, in Marocco, è presente un museo ebraico, unico nel mondo arabo e nel quartiere ebraico di Marrakesh, nella città vecchia, la sinagoga accoglie visitatori di tutte le fedi provenienti da tutto il mondo.

Gli ebrei si dislocarono soprattutto in quelli che sono gli attuali Marocco e Tunisia, dopo essere probabilmente fuggiti da Gerusalemme a seguito della distruzione del Primo tempio da parte dei babilonesi nel 587 a.C. e in seguito dopo la distruzione del Secondo tempio a opera dei romani, nel 70 d.C.

Quest'emigrazione provocò processi di "berberizzazione" della popolazione ebraica e allo stesso tempo molti berberi si convertirono all'ebraismo.

Nonostante l'esodo dall'Egitto di Mosè e del suo popolo, gli ebrei tornarono a insediarsi in quel paese, quando nella terra dei faraoni governava ancora la dinastia tolemaica, intorno al 300 a.C. e scelsero soprattutto Alessandria - eletta capitale da Alessandro Magno – città multietnica, cosmopolita e tollerante, dove vivevano egizi, ebrei, romani e greci.

Molti altri ebrei confluirono ad Alessandria dopo che Gerusalemme era stata conquistata e saccheggiata dai romani nel I secolo, trasformandola in un importante centro del giudaismo.

La città egiziana scelta da Alessandro Magno, fin dai primi tempi della sua esistenza è stata anche un baluardo del cristianesimo, dove l'evangelista Marco vi fondò la Chiesa copta nel 43 d.C. e divenne il primo vescovo.

La lingua copta, originariamente utilizzata dalla Chiesa Cristiana in modo che la liturgia fosse comprensibile anche agli strati più umili della popolazione, si è evoluta da quella dei faraoni dell'antico Egitto e viene ancora oggi usata nelle funzioni religiose.

La vita dei cristiani in Egitto, per almeno tre secoli non fu semplice a causa delle sanguinose persecuzioni dei romani, che li consideravano pericolosi adepti di una nuova setta che rifiutava di adorare i loro dei.

La situazione migliorò notevolmente nei primi anni del IV secolo quando l'imperatore Costantino si convertì al cristianesimo e nel 313 con l'editto di Milano mise ufficialmente fine alle persecuzioni dei cristiani.

Nel 380 l'imperatore Teodosio I rese pubblico l'editto di Tessalonica, in base al quale il cristianesimo niceno divenne l'unica religione ufficiale dell'impero e nel 392 un editto vietò definitivamente i culti pagani.

La compenetrazione degli elementi religiosi delle tre fedi monoteiste è diffusa in quest'area, come dimostra il culto della Madonna, soprattutto nelle aree del sud dell'Egitto, che è diffuso anche presso i musulmani.

Maryam variante araba di Maria, è la figura femminile più venerata dall'Islam ed è proprio a lei che è dedicato un intero capitolo del Corano, oltre ad esservi citata ben 34 volte, 11 volte con il proprio nome e 23 come madre di Gesù (chiamato Īsā, Īssā.).

Sant. Agostino, canonizzato nel XIV secolo, è considerato dai cattolici e dai protestanti il più grande pensatore cristiano dopo San Paolo e nessuno obietta riguardo alla sua origine africana.

Nonostante sia nato nell'odierna Algeria, nominato in seguito vescovo dell'antica città dell'Africa settentrionale, Ippona (l'odierna Annaba), nell'arte occidentale viene nella maggior parte dei casi rappresentato come un europeo bianco.

La maestosa basilica intitolata a uno dei massimi pensatori cristiani, fautore di un cristianesimo diversificato e globale, eretta nel 1900 a Ippona, viene conservata e protetta nel cuore dell'Algeria musulmana, a testimonianza dell'originaria tolleranza e rispetto fra le varie religioni monoteiste.

Come già accennato, nel 639 d.c. - 7 anni dopo la morte di Maometto deceduto nel 632 - gli arabi invasero l'Egitto che all'epoca faceva ancora parte dell'impero bizantino e nel 642 cadde nelle mani dell'esercito invasore anche Alessandria.

Dopo la sconfitta dell'Egitto bizantino i cristiani copti e gli ebrei ottennero dagli arabi la libertà di professare la propria religione, in quanto il concetto di *Ahl al-Kitāb* ("gente del libro") espresso nei testi islamici riconosce e rispetta i monoteisti che condividono profeti e radici religiose simili.

Intorno al 725 d.C. l'arabo divenne lingua ufficiale sostituendo il copto e il processo di arabizzazione e islamizzazione dell'Egitto venne alimentato anche dal costante afflusso di beduini arabi, che si mescolavano con le popolazioni locali.

I REGNI DELL'AFRICA OCCIDENTALE.

E' convinzione diffusa che la gigantesca area geografica del continente africano situata a sud del Sahara rientrasse in quelle zone in cui, per secoli, venivano classificate nelle mappe nell'ambito del "Hic Sunt Leones", cioè in quello che era considerato il mondo sconosciuto.

Le tratte commerciali dettavano anche i percorsi e l'evoluzione della conoscenza in generale, della cultura e delle idee, delle tecniche di sviluppo dell'agricoltura, dell'allevamento e dell'artigianato e fecero proliferare sia le zone del nord vicino al mediterraneo che quelle occidentali, grazie al moltiplicarsi dei collegamenti attraverso il Sahara sviluppatosi con la diffusione dell'Islam e con l'introduzione del dromedario.

I regni che emersero e si svilupparono nell'Africa occidentale beneficiarono a pieno della ricchezza derivante dai commerci transahariani, facendo raggiungere a queste aree un livello di elaborazione culturale e sofisticazione, degni di nota.

Tre imperi meritano di essere segnalati nell'area dell'Africa occidentale: quello del Ghana, del Mali e quello Songhai.

Quello del Ghana non corrispondeva alla nazione odierna, ma occupava le regioni che in cui oggi sulla mappa si trovano Mauritania, Mali e Senegal, abitati dai *soninke*, - termine che designava anche la loro lingua- che erano principalmente dediti a pesca, agricoltura e pastorizia.

L'impero del Ghana, che si estese temporalmente dal 600 al 1235, all'inizio si basava su un sistema parzialmente matriarcale ed era un regno principalmente pacifico, privo di un esercito permanente (anche se i giovani ricevevano un addestramento militare) e dedito al commercio per il quale venivano utilizzati come mezzi di trasporto i cavalli.

Gli scambi commerciali tra l'Africa occidentale e i berberi subirono un incremento macroscopico con l'utilizzo del dromedario, importato nella terra dei soninke dagli stessi berberi, che a loro volta lo avevano scoperto grazie agli arabi.

Gli scambi fra i mercanti africani occidentali con quelli berberi erano costanti e le carovane coprivano regolarmente distanze consistenti, ed è quindi facile comprendere come, l'avvento del dromedario, che era presente in Nordafrica da alcuni secoli abbia fornito un apporto determinante allo sviluppo del commercio.

L'utilizzo dell'animale - in grado di resistere a lunghi periodi senza approvvigionamento d'acqua e cibo - per il commercio transahariano risale al periodo di arabizzazione e islamizzazione di quelle aree geografiche, avvenuto fra il VII e il X secolo.

Dopo molti secoli di scambi commerciali e relazioni con gli arabi musulmani e berberi, i regnanti del Ghana e una grande fetta dei loro sudditi si convertirono alla religione musulmana e l'insegnamento del Corano si diffuse rapidamente, contribuendo in maniera sensibile all'alfabetizzazione e all'innalzamento del livello di scolarizzazione nell'Africa Occidentale.

L'edificazione delle numerose scuole coraniche fu promosso a partire dal VII secolo dalle confraternite religiose sufi, sotto la guida e la supervisione di un capo supremo chiamato *marabutto*.

Molti di questi conducevano un'esistenza nomade, altri come quelli senegalesi appartenenti alle confraternite dei muridi, fondata dal poeta e mistico senegalese Cheikh Ahmadou Bamba Mbacké, avevano uno status socialmente molto elevato.

Verso la fine del XII secolo, il Ghana aveva perduto il controllo sul commercio e di conseguenza il suo potere era declinato in maniera irreversibile e ad affondare il colpo di grazia sulle fastose sorti passate dell'impero, furono le condizioni ambientali che al volgere dell'XI secolo videro i terreni coltivati ridursi a distese infruttuose, generando povertà e carestie.

L'esercizio del potere dell'impero del Mali, a cui si attribuisce una durata di circa due secoli (1235-1430 circa) fu preceduto da un interregno di circa mezzo secolo in cui, un gruppo etnico composto da soninke e malinke (conosciuti quest'ultimi anche come mandingo o mandinke) denominato *soso* esercitò un controllo notevole sull'Africa Occidentale.

I *soso* erano ostili all'Islam e fortemente contrari alla vendita di schiavi ai musulmani (come avveniva invece nell'impero del Ghana).

Durante il regno dei *soso*, come ci ricorda anche la Badawi, furono inventati il *balafon* (una specie di xilofono) e il *dan* (una chitarra a quattro corde), strumenti che furono importanti per accompagnare le narrazioni orali e cantate erranti dei *Griots*, i cantastorie il cui ruolo era quello di trasmettere le gesta di re e regine ed eroi alla popolazione nelle varie regioni e di fungere da custodi della cultura orale africana.

Stando a quanto afferma gli storici, l'impero del Mali coprì un arco temporale compreso fra 1235 e il 1430 circa ed esercitava il controllo su un'area vasta che si estendeva a quasi tutta l'Africa occidentale, dall'odierno Mali, Ciad, Burkina Faso, Guinea, Gambia, Senegal, Côte d'Ivoire e alcune porzioni della Mauritania e della Nigeria settentrionale e riunì sotto il suo dominio popoli eterogenei.

Tra quest'ultimi, oltre alla propria comunità malinke troviamo i berberi musulmani e i nomadi tuareg (nativi del Sahel di Timbuctù), Takrur, Kumbi Saleh e popoli della savana (come wolof e serer).

A Sundjata Keita viene attribuito il merito di aver costruito un impero più grande di quello del Ghana che aveva come capitale Niani, il cui tessuto urbano era caratterizzata un vasto complesso residenziale al centro del quale si stagliava un gigantesco palazzo sovrastato da una grande cupola.

Sempre a Keita viene attribuita la stesura di un complesso di norme sociali e politiche che regolavano le relazioni fra il sovrano e i suoi sudditi.

La *Carta del Mande* del 1236, è un vero e proprio statuto che stabiliva i diritti fondamentali garantendo "libertà, dignità e uguaglianza" a tutti i cittadini del Mali.

Molti studiosi e accademici hanno visto in questo documento – inserito dall'UNESCO nella lista del "Patrimonio Culturale Immateriale", un'anticipazione dei principi espressi dalla Rivoluzione Francese del 1789 (compreso il motto "Liberté, Egalité, Fraternité).

In campo religioso le comunità raccolte sotto l'impero del Mali seguivano le professioni tradizionali e si deve al sovrano maliano il ripristino delle relazioni con i mercanti islamici – considerati avversari dal precedente sovrano – e le numerose concessioni offerte ai musulmani, aprendo l'espansione verso sud dell'Islam.

Nipote di Sundjata Keita, Mansa Musa I regnò approssimativamente senza interruzioni dal 1307 al 1332, divenendo il più famoso sovrano del Mali e simbolo della ricchezza più estrema.

Questa immensa ricchezza venne conosciuta da tutti grazie alla Hajj (il pellegrinaggio alla Mecca) che venne compiuto fra il 1324 e il 1325 e narrato tra gli altri da Ahmad al-Maqrīzī alla fine del XIV secolo, che vide il sovrano Mansa Musa accompagnato da 60mila portatori, 500 servitori personali abbigliati completamente in seta e adornati da un numero consistente di accessori in oro oltre a molte migliaia di schiavi e 100 dromedari che trasportavano tra le 10 e le 20 tonnellate d'oro.

Il sovrano Mansa Musa in occasione della sua sosta al Cairo, trasportò preziosi doni per il sultano mamelucco d'Egitto al-Nāsir, suo prezioso alleato nella lotta alle dinastie berbere del Nordafrica.

Il successivo declino dell'impero del Mali venne abilmente sfruttato dai mossi a sud e dai tuareg a nord; i primi situati nell'attuale Burkina Faso non erano mai stati sotto il controllo del Mali e, grazie a una cavalleria ben armata saccheggiavano i villaggi dei contadini raziandone i beni.

Timbuctù, venne raziata dai tuareg intorno al 1402 e conquistata definitivamente nel 1433, senza recare offesa al notevole patrimonio architettonico; i tuareg scelsero di arricchirsi attraverso la tassazione dei commercianti e trasformarono la città considerata l'orgoglio della corona imperiale, in un importante centro di scambi commerciali e culturali.

L'IMPERO SONGHAI

A beneficiare del declino dell'impero del Mali e dallo sfaldarsi del controllo tuareg e dei mossi fu l'impero Songhai che esisteva sin dai tempi dell'impero del Ghana, riuscendo con vari espedienti a non cadere mai sotto il dominio di quest'ultimo e prosperò praticamente dal 1435 al 1592.

La civiltà di Gao, si è sviluppata nella città omonima situata sulla sponda sinistra del fiume Niger, a circa 1.200 km ad est dell'attuale capitale Bamako, fondata nel VI secolo durante il governo della dinastia di Ga o Za, ha dato origine all'impero Songhai.

La prosperità della città è dovuta alla posizione strategica che la rendeva un crocevia ideale per i traffici carovanieri e fluviali, al bivio fra il Sahel e le regioni centrali del Sahara e nel X secolo divenne capitale politica dei Songhai.

La potenza dell'impero Songhai nacque con il re islamico Sonni Ali Ber, il quale con una serie di campagne militari riuscì a conquistare le terre rimanenti dell'impero del mali caduto in rovina e a occupare temporaneamente le città di Timbuctù e di Djennè.

Gli abitanti erano per la maggior parte pescatori, che convertirono le loro imbarcazioni anche ad uso militare, fondando villaggi lungo il Niger che divennero ben presto siti commerciali, dando vita all'impero Songhai.

La società Songhai aveva una struttura marcatamente verticistica divisa in tre classi alla sommità della quale si trovavano i re e le loro famiglie e in quella più bassa gli schiavi; i sovrani a partire dal 1010 erano di religione musulmani.

Ai Songhai viene attribuito un vero e proprio monopolio degli scambi transaharaiani e lo sviluppo di raffinate tecniche di irrigazione e costruzione di canali e dighe.

Come ci narra anche Pier Giovanni Donnini¹⁵, fino al 1591 l'impero prosperò, prima di essere invaso dall'esercito della dinastia sadiana di Ahmad al-Mansur del Marocco, guidato dal rinnegato spagnolo Jawdar Pascià.

L'ambizione delle truppe marocchine era quella di impadronirsi dei ricchi giacimenti auriferi e dei prosperi mercati del sale e delle piazze di commercio degli schiavi.

Dopo la battaglia di Tondibi l'impero Songhai capitolò e le città di Gao, Timbuctù e Djennè vennero saccheggiate.

A seguito della caduta, il Marocco non riuscì a dominare la regione e il territorio dell'ex impero Songhai venne frammentato in una serie di regni indipendenti, che resistettero fino alla conquista francese.

IL COMMERCIO DI ESSERI UMANI: CENNI STORICI, GEOGRAFICI ED ETNICI

Nel 2015 ha aperto le sue porte al pubblico la Bin Jelmoood House in qatar – dove la schiavitù è stata abolita solo nel 1952 – l'unico museo che uno stato arabo abbia dedicato alla tratta araba degli schiavi.

Sebbene in molti abbiano visto in questa apertura museale un ulteriore tentativo di *image washing* in vista dei mondiali di calcio del 2022 e nonostante lo statuto e la comunicazione della Bin Jelmoood House¹⁶ non parlino apertamente della schiavizzazione degli africani da

¹⁵ Pier Giovanni Donnini, *Il Mondo Islamico. Breve Storia dal cinquecento a oggi*, Bari, 2003.

¹⁶ La Bin Jelmoood House, museo edificato sopra l'antica dimora di un mercante di schiavi, dichiara come suo intento "Rendere omaggio alle persone che un tempo ridotte in schiavitù, riconoscendone l'importante contributo sociale, culturale ed economico allo sviluppo della civiltà umana".

parte degli arabi, il museo ha contribuito a riportare in auge un fenomeno annoso, rimasto per secoli celato e volontariamente accantonato.

Se in Europa e in Nordamerica da lungo tempo è stato avviato un dibattito con esiti alterni, sulla schiavitù, gli abusi perpetrati dai colonizzatori e da coloro che hanno beneficiato del commercio degli schiavi e sulle possibili riparazioni, la stessa cosa non è avvenuta nei paesi arabi riguardo alla cosiddetta “tratta dell’Oceano Indiano”.

La tratta atlantica è stata più volte descritta in maniera dettagliata, come dimostrano anche i testi di Catherine Coquery-Vidrovitch¹⁷, di Philippe Haudrère e non ultimi quelli di Felwine Sarr e di Zeinab Badawi, molto meno analizzata la tratta degli schiavi lungo la costa orientale del continente africano, attraverso l’Oceano Indiano.

Qui di seguito proveremo ad analizzare in sintesi le principali dinamiche di questo fenomeno e le sue conseguenze a livello sociale, storico e culturale.

E’ ormai assodato che mercanti arabi a partire dalla prima invasione da parte di quest’ultimi nell’area nord del continente africano, provenienti dalla penisola arabica nel VII secolo¹⁸, aiutati in molti casi da personaggi africani, swahili¹⁹ in particolare, abbiano avviato il fenomeno dello schiavismo lungo la tratta indiana, catturando in Africa orientale prigionieri che venivano trasportati verso le terre arabe, oltre che nel Golfo Persico e India. E’ stato calcolato che tra il VII e il XIX secolo circa 14 milioni di africani siano stati deportati dagli arabi e dai loro associati verso le destinazioni sopra elencate.

Questa stima apparentemente enorme, comprende tutte le varie direzioni in cui si è sviluppata la tratta degli schiavi da parte degli arabi, cioè attraverso il Sahara in direzione del Nordafrica, attraverso il Mar Rosso e il Mediterraneo e ovviamente come già detto attraverso l’Oceano indiano.

¹⁷ Catherine Coquery- Vidrovitch, *La main-d’oeuvre*, p 94, *Du commerce de l’or aux grandes traits esclavagistes: XII -XVII siècle* pp107-113, *L’Esclavage africain* PP 113-127 in *Petit Histoire de l’Afrique. L’Afrique au Sud du Sahara, de la Préhistoire à nos Jours*, Parigi, 2016. Philippe Haudrère, *La grande déportation vers l’Amérique*, p 153-167 in *Afrique Subsaharienne. Un continent d’histoires*, Parigi, 2022. Felwine Sarr pp 48 – 62 in *Afrotopia*, Parigi, 2016.

¹⁸ Gli arabi per il reperimento di mano d’opera gratuita, reperivano schiavi anche dall’India e dal Sudest asiatico ma la maggioranza degli schiavi era costituita da individui prelevati forzatamente in Africa.

¹⁹ Il termine swahili deriva dall’aggettivo arabo sawahili, plurale di sawahil, che significa “costiero”. La cultura swahili è la cultura tradizionale dei popoli della Costa Swahili della Tanzania, del Kenya, del Mozambico settentrionale e della maggior parte delle isole dell’Oceano Indiano antistanti a quell’area geografica, da Zanzibar alle Isole Comore dove viene parlata la lingua swahili come lingua nativa. La cultura swahili nel corso dei secoli è entrata in contatto attraverso l’Oceano Indiano, fin dall’antichità con le civiltà del Medio Oriente e dell’Asia.

La complessa storia dell’Africa orientale hanno esercitato un forte influenza sia sulla cultura che sulla lingua swahili, che presentano entrambe palesi tratti bantu, che si sono commistionati con altrettanto evidenti influssi persiani, arabi e di altre provenienze asiatiche. Con l’avvento del colonialismo sullo scorcio del XIX secolo, sia la cultura che la lingua swahili hanno assunto tratti di minore rilevanza – ma comunque di facile individuazione – dalle nazioni europee occupanti. Tratti di tedesco, olandese e inglesi, oltre a quelli indiani e di altre tradizioni entrate in contatto con la cultura swahili , nella maggior parte dei casi attraverso l’impero britannico.

Come fa notare la Badawi, il contributo fattivo di alcuni africani alla tratta degli schiavi è un argomento di difficile comprensione per la maggior parte degli africani contemporanei, perché scatena sensi di colpa e vergogna fra i discendenti dei mercanti di schiavi (come quelli delle popolazioni swahili) e si teme che l'apertura di un dibattito possa scatenare divisioni e conflitti tra le varie comunità ed etnie, ostacolando in maniera macroscopica il percorso accidentato verso un'identità nazionale e continentale.

Nonostante la civiltà araba nel corso dei secoli ha tratto enormi benefici economici da questo commercio disumano, non ha mai aperto un dibattito sull'argomento né a livello politico né tantomeno a livello accademico, evitando sistematicamente di affrontare temi come quello della riparazione come avviene in Occidente da molti anni.

L'influenza araba era predominante lungo la costa dell'Oceano Indiano e a cavallo fra il VII e l'VIII secolo, la diffusione dell'Islam conferì una notevole spinta allo sviluppo di legami e relazioni.

La porzione di terra che si sviluppava lungo la costa orientale, che si estende per circa tremila km, veniva chiamata "Terra degli Zanj"! ("Terra dei Neri"), e lungo quella stessa costa si dislocavano 8 porti commerciali: Zanzibar, Kilwa, Mogadiscio, Mombasa, Lamu, Malindi, Sofala e l'isola di Mozambico, chiamata anche l'Ilha de Moçambique²⁰.

In molti di questi porti, soprattutto le città costiere di Lamu e Mombasa, venivano radunati gli schiavi prima di essere imbarcati e attraversare l'Oceano indiano con destinazione India, Persia, Yemen, Arabia.

In questa terra gli arabi si approvvigionavano nell'entroterra di oro e avorio e prendevano parte attiva alla tratta degli schiavi, trovando collaborazione nella popolazione swahili. La popolazione swahili, sostenne in maniera fattiva e continuata gli arabi nella cattura e commercio degli schiavi, prelevandoli lungo la fascia costiera dell'Oceano indiano per imbarcarli nei porti suddetti.

Zanzibar, parte dell'odierna Tanzania, conserva ancora oggi preziosi esempi di architettura swahili a Stone Town, si è guadagnata il triste primato di centro di concentramento e imbarco degli schiavi africani attraverso l'Oceano indiano e a Zanzibar si trovava anche un vero e proprio mercato degli schiavi, dove, previa selezione venivano acquistati i malcapitati e poi imbarcati sulle navi.

I porti lungo la costa, incluso Zanzibar, grazie al fiorente mercato delle merci e degli schiavi, generavano ingenti flussi di denaro che finirono per attirare l'attenzione delle

²⁰ Fonte diversi sembrano concordare sull'origine del toponimo Mozambico, proveniente dal nome del mercante arabo del X secolo, Mussa Ben Mbiki

nazioni europee e in particolare dei portoghesi, che furono i primi ad arrivare in quest'area del continente africano, nel 1498, con Vasco de Gama, che sbarcò sull'isola del Mozambico, dove in seguito venne creato un insediamento lusitano.

I portoghesi inizialmente furono attirati soprattutto dalle miniere d'oro ma rapidamente scoprirono la redditività del traffico umano e si dedicarono alacramente al commercio degli schiavi per alimentare la tratta atlantica.

I portoghesi nel tentativo di diventare monopolisti di questo redditizio mercato si scontrarono con gli interessi dei mercanti arabi e finirono per scontrarsi con gli omaniti e gli ottomani che venivano sostenuti e le comunità africane locali, che non volevano perdere il controllo sui flussi di merci, essere umani e quindi sul denaro da essi prodotto.

PARIGI E LE AVANGUARDIE ARTISTICHE DEL PRIMO NOVECENTO E LA SCOPERTA DELL'ARTE "PRIMITIVA".

Come è noto, uno snodo determinante per l'arte africana è rappresentato dalle avanguardie storiche di inizio Novecento che riconoscono nell'*Art Negre* una notevole potenza espressiva, una valenza simbolica e spirituale che allude alla sfera magica e richiama una forza istintiva, in grado di sovvertire i paradigmi dell'arte accademica e borghese.

Picasso arrivò ad affermare: "Tutto è nell'arte primitiva".

Grazie all'intervento della cosmopolita comunità artistica di Parigi, si poté stabilire un dialogo proficuo fra la cultura artistica dell'Occidente e la cultura visiva africana, alla quale fu finalmente riconosciuta l'originalità arcaica delle forme oltre ai connessi valori rituali, simbolici e spirituali.

Tra i primi a subire il fascino di queste opere gli esponenti del gruppo francese dei *Fauves* e quello espressionista tedesco *Die Brücke* a Dresda e a Berlino, che integrarono come apporto formale e concettuale al loro processo creativo, *l'art nègre* (che comprendeva le arti dell'Africa e dell'Oceania).

Nelle opere d'arte africane, gli artisti delle avanguardie trovarono confezionate e pronte all'uso, soluzioni formali e tecniche che andavano cercando da tempo, per rompere definitivamente con la tradizione e far detonare un classicismo che si protraeva stancamente da lungo tempo.

L'elemento centrale, il fulcro intorno a cui ruotava l'interesse delle avanguardie artistiche, risiedeva nella capacità dell'arte africana di semplificare le forme, nell'assemblare in

maniera originale i volumi e nella carica esplosiva di energia vitale connotata da un'aura primigenia.

A Parigi, Picasso, Matisse, Vlaminck e Derain, ma anche Brancusi e Modigliani oltre a Gertrude Stein, Apollinaire e i coniugi Kahnweiler iniziarono ad acquistare e collezionare opere d'arte africane.

A Parigi e a Berlino - qui in prima fila Nolde, Kirchner, Heckel, - seppero trarne spunti determinanti per le loro opere di quel periodo (il dipinto *Nu Debout* del 1906 di Matisse e il picassiano *Les Femmes d'Alger* del 1907 sono un degno esempio).

Nelle recensioni delle esposizioni del 1908, il critico Vauxcelles indica Braque e Derain come i "metafisici della scuola elementare" e al Salon d'Automne Hepp descrive Matisse come un artista capace di astrarre le quintessenze.

Al Salon d'Automne 1905, Matisse e i suoi compagni vengono definiti "Fauves", belve, per l'uso selvaggio del colore e per l'assecondare l'istinto nella creazione dei dipinti, piuttosto che un calcolo razionale.

L'istinto per loro non è una forma di coscienza primordiale o prerazionale, che introduce a una realtà altra, che esorbita l'esperienza sensoriale, ma è la capacità di coordinare di getto, in conoscenza globale, il complesso delle sensazioni retiniche, tattili, motorie.

Un altro termine chiave per caratterizzare la pittura dei Fauves è emozione, che non riguarda la sfera dell'emotività e non predispone alla fuga nell'immaginario; l'emozione è una modalità d'adesione calata nelle cose, un'immedesimazione senza diaframmi dalla realtà fenomenica, colta nella sua durata e nei suoi aspetti contingenti.

Braque a questo proposito affermava: "La natura suggerisce emozioni emozioni che io traduco nell'arte".

La cosa principale è che i Fauves ispirano la loro pratica a quella dei cosiddetti selvaggi, ritenendosi simili e contigui.

Derain afferma:

"Questi africani, nel loro essere primitivi, semplici, incolti, possono esprimere il proprio pensiero grazie a un immediato appello all'istinto. Le loro sculture sono modellate dalle emozioni"²¹.

Picasso, in particolare con opere come *Tre donne* e *Les Femmes d'Alger*, denotano come le arti tribali sono un modello per l'artista spagnolo.

²¹ G. Burgess, *The wild men of Paris*, P. 407.

Definite da molti critici come caricature subafricane, sottendono invece una rilettura raffinata e personale di questi modelli africani.

Nel suo saggio *Storia aneddotica del cubismo* (1912), André Salmon sottolinea l'influsso esercitato dalle arti tribali su Picasso.

Salmon fu molto vicino al gallerista Zborowski e ai suoi artisti; Amedeo Modigliani, Marc Chagall, Moïïse Kisling e Renè Ichè.

Picasso è attirato nell'ambito della sua riflessione sui linguaggi dalle immagini provenienti dalla Polinesia di Gauguin o delle maschere Dahomey, in quanto aderenti alla realtà essenziale delle forme.

Salmon afferma rispetto alla pittura di Picasso "*apprendista stregone che persiste nell'interrogare i maghi d'Africa e d'Oceania*".

Anche il pittore spagnolo medita sulla geometria, come tutti gli artisti ancorati alla cultura postimpressionista, ma, riferendosi come esempio alle arti tribali, non fugge dagli aspetti barbarici, di semplificazione delle forme.

Nel 1914, Umberto Boccioni, aveva giudicato "*la comparsa degli idoli e dei feticci del Centro-Africa negli ateliers dei nostri amici di Montmartre (...) una fatalità storica nel campo della sensibilità europea*".

Nello stesso anno, Ardengo Soffici, assiduo frequentatore di Parigi, a partire dal 1900, dove aveva svolto un prezioso raccordo fra la comunità artistica parigina e quella italiana, sottolinea il determinante apporto delle arti africane al cubismo, sottolineando su Lacerba, l'importanza dell'art nègre, sullo stile di Picasso.

Mentre De Chirico sembra rimanere insensibile all'influsso delle arti africane, nonostante il suo rapporto con il gallerista parigino Paul Guillaume – suo mercante – suo fratello, Alberto Savinio, scrisse nel 1913 per il suddetto gallerista francese "una conferenza sulla statuaria negra", di cui è andato perduto il testo.

Vent'anni dopo, avrebbe ironizzato in uno scritto intitolato *Negrizzanti*, riferendosi all'infatuazione dei surrealisti per l'arte dell'antico continente.

Altrettanto irridente furono gli interventi sul tema di Gabriele d'Annunzio, che nel 1920 discutendo di sculture negre e maschere africane, sosteneva che la loro attrazione presso gli artisti occidentali, era dovuto a un'irrazionale volontà di fuga dalla vita quotidiana.

In questo contesto di fascinazione per le arti tribali, la scultura assume un ruolo predominante, specialmente nelle sue versioni geometriche arcaiche.

Mécislas Goldberg è stato un anarchico, scrittore, critico d'arte, molto legato ad Apollinaire e Salmon, con cui fondò nel 1903 la rivista *Le Festin d'Esope*.

Il saggio di Goldberg, *La morale des lignes*, pubblicato postumo nel 1908 (probabilmente già terminato nel 1908) effettua una lettura concettuale delle arti arcaiche, illustrando i legami con i Fauves, che l'autore estende alle relazioni di Picasso con le arti tribali.

Goldberg, si sofferma sull'attrazione di molti artisti che risiedevano a Montmartre agli inizi dei primi del Novecento per la scultura arcaica geometrizzante, rinviando agli scorci degli egizi, alla ieraticità dell'arte bizantina e alla colonna dorica, mentre la sua stanza sulla collina parigina, era tappezzata di riproduzioni della statuaria classica e a far la parte del leone tra gli artisti preferiti per la pittura, troviamo Puvis de Chavannes e Böcklin.

Il libro di Salmon ²²- *Souvenirs sans fin* - è costellato di ricordi della vita parigina e in particolare di Montmartre, della comunità artistica; descrive in una breve citazione, Marcel Réja, nome d'arte per il medico psichiatra Paul Meunier, poeta e autore di saggi critici su artisti come Odilon Redon, Edward Munch e Auguste Rodin, pubblicati sullo scorcio degli anni Novanta del XIX secolo su *La Revue Blanche* e sul *Mercure de France*.

Sul *Mercure* nel 1907 Réja pubblica gli esiti di un suo studio, *L'art chez les fous* (L'arte dei pazzi), in cui condivide la teoria evoluzionista della reciprocità fra ontogenesi e filogenesi e Ricava dall'analisi dei modi dell'espressione artistica negli alienati, i disturbati mentali lo spunto per estendere le sue teorie ai disegni infantili e sulla produzione artistica dei "selvaggi".

A Réja entrambe sembravano giustificate, come nel caso delle arti arcaiche, dalla finalità di ricerca dell'essenziale, di cogliere la realtà nelle sue componenti formali principali minime., depurate dagli aspetti esteriori, che producevano delle figure in termini di teoremi geometrici.

Fino a questo punto le teorie di Réja corrispondevano a quelle espresse da Goldberg – sicuramente legate entrambe all'atmosfera simbolista – ma in un punto nodale le teorie dello scrittore-psichiatra scartano rispetto a quelle del collega; Réja nell'ambito delle considerazioni sull'arte degli alienati, conclude che ogni finalità di ordine estetico è ai primordi estranea alla realizzazione dell'arte.

Réja affermava : "L'arte sembra essere l'espressione sorda di una sorta di coscienza oscura" dell'individuo", dove questi manifesta lo stato al momento al momento delle sue

²² André Salmon, dopo aver vissuto a San Pietroburgo dal 1896 al 1901 al seguito di suo padre acquafortista, tornò a Parigi dove frequentò le famose serate de *La Plume* dove conobbe figure determinanti per la sua formazione, da Picasso a Max Jacob fino ad Apollinaire, che diventeranno suoi amici. Nel 1912 da alle stampe *La jeune peinture française*, (La giovane pittura francese) in cui è compresa *Histoire anecdotique du cubisme*, (storia aneddotica del cubismo) in cui rivela per primo l'esistenza delle Demoiselles picassiane. Nel 1908 andò a vivere al Bateau Lavoir, dove viveva anche Picasso e sarà uno dei primi e principali sostenitori della sua opera *Les Demoiselles d'Avignon*.

acquisizioni mentali (...) senza dover ricorrere a procedure logico-razionali dell'astrazione".

Quindi, ciò che sembra a una prima lettura una specie di volontà d'arte, di espressione sistematizzata e programmatica negli oggetti dei primitivi, non è altro che una strumentazione, messa in opera per far emergere questo dato di coscienza con forza e intensità d'espressione"²³.

Idoli e feticci prescindono da qualsiasi intento estetico, da una manifestazione di bellezza, per esser in primo luogo monumenti in sé, oltre che indici di un ordine sociale o religioso. Questa corrispondenza del manufatto a ordini metafisici e rituali, testimonia anche l'antioriorità della scultura rispetto agli altri generi artistici, per la palese impossibilità ad ammettere che un essere possa esistere al di fuori della terza dimensione.

Gli scritti di Réja, poeta accreditato presso la cosiddetta *Bande a Picasso*, contribuirono in maniera determinante a diffondere e rendere comprensibili nella comunità creativa di Montmartre le tesi degli etnologi francesi che, a partire dalle ricerche sul campo di Alfred Haddon, esposte nel saggio *Evolution in Art* del 1895, avevano sottolineato il legame biunivoco instaurato dai primitivi fra la produzione di oggetti e pratiche magiche, riponendo in questa caratteristica la genesi stessa dell'attività artistica.

Réja con molta probabilità conosceva gli studi e le tesi sostenute da Marcel Mauss, espressi nel saggio *Esquisse d'une Theorie generale de la magie*-, pubblicato nel 1902-1903 all'interno de *L'année sociologique*, dove si ricostruiva il processo mentale seguito dai primitivi nell'attribuire un valore sostitutivo del reale a oggetti che di questo reale offrivano uno schema riassuntivo e ideografico e sostanzialmente astratto dall'apprendimento percettivo come illustra in maniera esaustiva Maria Grazia Messina nel suo testo citato.

Piuttosto che riscontrare nel comportamento dei primitivi l'inadeguatezza corrispondente a uno stadio rudimentale di sviluppo, Réja – in linea con gli studi effettuati da dai socio-etnologi francesi Guyau, Durkheim, Reinach, contrari al modello darwiniano – evidenzia la presenza di un pensiero magico, che si oppone all'ostilità dell'ambiente mediante la pratica di tiri o la realizzazione di oggetti, ritenuti influenti su quegli eventi naturali di cui fungono da sostituti²⁴.

²³ Marcel Réja: *L'art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie*, Parigi, 1908. Cit. In M. Grazia Messina, *le muse d'oltremare*.

²⁴ Durkheim, *De la definition des phénomènes religieux* e S. Reinach, *L'art de la magie*, indicati da Messina, pag. 241.

Rèja sulla base delle proprie competenze specifiche, in linea con il topos che ha costellato la letteratura artistica mondiale, sul parallelismo esistente fra la rivelazione operata dal genio e l'apparente divagazione del pazzo.

Lo scrittore-psichiatra arriva addirittura a stabilire un'analogia fra ispirazione e allucinazione, pregnante forse riferita a un artista come Picasso, nel caso specifico di opere come *Les Demoiselles*.

In questo periodo – a cavallo fra il 1910 e il 1920 - si iniziano a diffondere in Europa e negli Stati Uniti, mostre dedicate alla cosiddetta *Art Negre*, tra queste ricordiamo quelle al Museum Folkwang di Hagen in Germania nel 1912, l'anno successivo a Parigi alla Galerie Levesque, nel 1914 entrambe precedute da una mostra tenutasi a Praga nel 1911.

Mentre in Europa scoppiava la prima Guerra Mondiale, a New York si teneva presso la famosa Gallery 291²⁵ di Alfred Stiegliz - che nel 1924 sposò l'artista Georgia O'Keefe - una mostra che metteva a confronto le opere di arte africana con quelle di Picasso e Braque.

PARIGI CHIAMA AFRICA. LA CAPITALE FRANCESE E LA DIFFUSIONE DELL'ARTE E DELLA MUSICA AFRICANA FRA LE DUE GUERRE : 1917-1931

Durante la prima guerra mondiale circa duecentomila soldati afro-americani sono venuti a combattere sul fronte europeo, la più grande migrazione al di fuori degli Stati Uniti.

Aprile 1917 gli USA entrano in guerra; nessuno nelle sfere dello stato maggiore voleva degli afroamericani che portassero le armi, perché rappresentava una minaccia.

Con la coscrizione gli afroamericani sono partiti in massa.

Non volendo gestire i soldati afroamericani lo stato maggiore statunitense, affida il comando delle truppe di colore agli ufficiali francesi....che trattavano bene i soldati che arrivavano da oltre oceano....somministrando anche vino nella razione di cibo quotidiana.

Per i soldati di queste truppe, che arrivavano da New York, Saint Louis o dal sud, far parte di un battaglione dell'esercito americano era esaltante, poter combattere per quello che sentivano il loro paese ed era anche l'occasione per viaggiare e scoprire il mondo.

Sul fronte francese, durante le licenze, i soldati afroamericani rimangono stupiti dall'accoglienza calorosa tributatagli dalla popolazione francese.

Gli veniva permesso di sedersi al tavolino nei bistrot e nei ristoranti, con commensali "bianchi" ed essere serviti da camere bianchi senza dare adito ad alcun scandalo.

²⁵ La Gallery 291, localizzata a Midtown, New York, era originariamente conosciuta con il nome di Little Galleries of photo-Secession, creata nel 1905 e condotta da Alfred Stiegliz. La galleria divenne famosa per la sua promozione della fotografia come forma d'arte e per aver portato sul suolo americano molti artisti delle avanguardie europee, tra cui Matisse, Cézanne, Rodin, Picasso, Brancusi e i dadaisti Picabia e Duchamp.

Per la popolazione di colore che negli Stati Uniti era discriminata in ogni settore di attività sociale e lavorativa, questa era un'esperienza totalmente nuova e inebriante.

Lo stato maggiore nord americano aveva inviato una lettera confidenziale agli omologhi francesi, invitandoli a non "viziare" ("né le gatè pas") le truppe di colore, a non trattarle troppo bene, "perché prima o poi dovranno ritornare negli Stati Uniti", e quindi tornare a sottostare a dinamiche sociali discriminatorie.

Non vogliono che apprendano cose che non dovrebbero conoscere...

Tra i soldati si trovava anche Horace Pipin, disegnatore autodidatta, che ha tracciato durante la guerra, su un piccolo quaderno, una sorta di diario disegnato che testimonia il sacrificio sui campi di battaglia, delle truppe afroamericane inviate sul fronte europeo. Pipin, che approfittava anche di supporti rigidi (cartoni, lastre di legno..) per disegnare e dipingere con mezzi di fortuna, ha lasciato una documentazione preziosa per ricostruire l'esperienza di queste truppe, inviate come "carne da cannone" sul fronte del Vecchio Continente.

Horace Pipin rimane marcato a vita dall'esperienza della guerra e della segregazione come testimoniano i suoi dipinti, come *Outpost Raid: Champagne Sector* oppure *Mister Prejudice*, in cui compare non solo una Statua della Libertà afroamericana ma tra i personaggi rappresentati, un aviatore di colore, che richiama alla memoria Eugene Bullard.

Bullard nato a fine XIX secolo negli stati del sud degli U.S.A., dopo essere stato rifiutato dall'aviazione americana a causa del colore della sua pelle, emigrò prima a Londra dove sbarcò il lunario come boxeur, spostandosi poi a Parigi dove si distinse come il primo pilota da combattimento afroamericano della storia, pluridecorato dall'aeronautica francese; Condusse infatti molte missioni pericolose e ottenne la Croce di Guerra per il coraggio dimostrato sul campo di battaglia; molti soldati afroamericani della fanteria furono decorati dall'esercito francese.

Al termine della guerra Bullard rimase a Parigi dove apprese da autodidatta a suonare la batteria e iniziò a suonare nei vari locali di Montmartre e in breve tempo, grazie alle conoscenze che aveva fatto al fronte con gli ufficiali francesi, aprì il proprio locale, il Grand Duc, in rue Pigalle nel nono arrondissement.

Sullo scorcio degli anni 10' e i primi anni 20' del Novecento i quartieri di Montmartre e Montparnasse erano gli epicentri del divertimento notturno parigino, attirando una clientela internazionale, giunta nella capitale francese per divertirsi e partecipare a quella *joie de vivre* che si diffondeva nell'atmosfera parigina.

A rafforzare la centralità di Parigi nella vita culturale e ricreativa mondiale, contribuì anche l'emanazione nel 1920, negli Stati Uniti, del cosiddetto *Volsstead Act* con il XVIII° Emendamento, che sancirono la messa al bando sulla fabbricazione, trasporto, vendita e distribuzione di alcol, aprendo la stagione chiamata "proibizionismo" che si protrarrà fino al 1933.

Per molti ex militari afroamericani, Parigi diventa anche una sorta di Mecca, dove venivano trattati alla stregua dei cittadini parigini bianchi e dove si moltiplicavano le occasioni sulla scia della nuova atmosfera all'insegna del *loisir* e della nuova musica.

Questo fenomeno incoraggiò non solo molti artisti e intellettuali a prendere la strada per Parigi, per trovare libertà, creatività ed entusiasmo, oltre alla libera erogazione di sostanze alcoliche, ma anche molti ex militari afroamericani che avevano combattuto sul fronte europeo a rimanere nella capitale francese.

Una medaglia speciale spetterebbe anche a coloro, afroamericani inviati sul fronte europeo, che hanno portato con sé un elemento che avrebbe di lì a poco rivoluzionato il panorama mondiale prima francese, poi europeo e infine quello mondiale.

Secondo gli storici della musica, l'invenzione del jazz fece il suo debutto con la Prima Guerra Mondiale.

Fra le truppe afroamericane inviate sul fronte europeo vi era un reggimento, il 369°, battezzato chiamato *Harlem Hell fighters*, che venivano dal famoso quartiere di New York a maggioranza di colore, una band militare diretta da James Reese Europe.

Si deve allora l'introduzione del jazz al pubblico francese, durante la Prima Guerra Mondiale; sbarcati a Brest, per unirsi alle truppe francesi, intonano con i loro strumenti le marce militari francesi, ma stravolgendone il ritmo in accordo con i dettami della musica jazz.

Reese Europe è considerato la figura chiave nello sviluppo del genere ragtime in quello jazz e della sua diffusione ai vari strati sociali.

Reese Europe era anche dotato di un notevole acume commerciale che lo portò già nel 1910 a fondare il *Clef Club*, che era allo stesso tempo un'orchestra, un sindacato e un'agenzia di rappresentanza per artisti e musicisti di colore.

Intorno al 1916 decise di assemblare la band militare "all blacks" Harlem Hell Fighters, per portare orgogliosamente la divisa americana per difendere il loro paese - nonostante la segregazione - e allo stesso tempo diffondere la loro identità musicale.

Nel 1918, al termine della Grande Guerra, fu protagonista con la sua band di una lunga tournée nelle città francesi, riscuotendo un immenso successo con la loro musica jazz.

Già nell'anno successivo in tutta la Francia il jazz imperversava nei vari locali e music hall ed è proprio nel 1919 che Reese Europe tornò negli Stati Uniti, dove intraprese anche sul suolo americano, assieme agli *Harlem Hell Fighters*, una tournée che percorse tutto il territorio nord americano riscuotendo un enorme successo.

Visto l'accoglienza e il trattamento a loro riservato e considerato come sarebbe stata la loro vita al rientro in patria dove ancora era in vigore la segregazione razziale e imperversava il Ku Klux Klan (che alla fine della Prima Guerra mondiale si stima avesse circa 5 milioni di aderenti negli Stati Uniti), alcuni musicisti afroamericani sbarcati a Parigi con le truppe statunitensi, al termine della guerra, furono assaliti dalla tentazione di rimanere sul suolo francese e provare a trasformare la passione musicale in un lavoro.

Negli Stati Uniti, l'estate del 1919, il periodo che corrispose al rientro delle truppe americane e afroamericane dal fronte europeo, venne chiamata *Red Summer*, perché caratterizzata da innumerevoli attacchi alla comunità di colore; linciaggi pubblici, attacchi ai luoghi di ritrovo e socializzazione, chiese incendiate e impiccagioni diffuse.

Fu questo fenomeno che scosse gli Stati Uniti, che fece affermare allo scrittore e militante della prima ora per i diritti civili, William Edward Burghardt DuBois, "torniamo dal conflitto e ritorniamo al conflitto".

Questa situazione era già stata illustrata e criticata aspramente dallo scrittore e attivista nei suoi libri *The Philadelphia Negro* del 1899 e *The Soul of a Black Folk*, pubblicato nel 1903.

A ingaggiare una battaglia per i diritti della popolazione di colore al fianco di DuBois, troviamo lo scrittore, filosofo ed educatore afroamericano Alain Locke, che pubblicò nel 1925 *The New Negro*; i due vengono considerati i padri dell'Harlem Renaissance, con epicentro nel famoso quartiere di New York.

Questo complesso di fenomeni come già accennato, incoraggiò molti musicisti e artisti afroamericani ad attraversare l'Oceano Atlantico per raggiungere Parigi e approfittare di opportunità di lavoro nell'industria musicale e del divertimento.

Nella capitale francese nei primi anni 20' fiorirono numerosi locali nei quartieri "caldi" di Pigalle e Mortmartre (oltre al già citato Gran Duc, il Kilex'O, Zelli's, Chez Florence, Le Capitole, Tabor-Biguine...) dando vita a una nutrita, creativa e vivace comunità afroamericana.

Eugene Bullard è la guida e l'anfitrione di questa vivace comunità e assumeva molti degli artisti e musicisti afroamericani in transito a Parigi.

Di questa comunità entra a far parte anche il poeta, scrittore, drammaturgo e giornalista Langston Hughes, che attirato dalle luci e dalla musica di Montmartre, decide di attraversare l'Atlantico per visitare Parigi.

Dopo i primi giorni di visita a Parigi, decide di fermarsi per un lungo soggiorno e comprese che, per comprendere a fondo la Ville Lumiere, doveva lavorare come cameriere in un locale jazz, stando quotidianamente a contatto con la variegata fauna che lo frequentava; riuscì a farsi assumere al Grand Duc di Eugene Bullard.

Il Gran Duc in quegli anni, attirava una clientela selezionata, che vedeva con assiduità personaggi come il Duca e la Duchessa di Windsor, Scott. Fitzgerald e molti altri, attirati dagli spettacoli, dall'atmosfera elettrizzante e per la dotazione di sigari e di alcolici.

Fu proprio Hughes nelle vesti di rappresentante del Grand Duc ad accogliere Ada "Bricktop" Smith al suo arrivo a Parigi nel 1924.

Ada Beatrice Queen Victoria Louise Virginia Smith (1894 – 1984), conosciuta con l'alias di *Bricktop* per i suoi fiammanti capelli rossi, era una ballerina americana, cantante di jazz e attrice di vaudeville e "saloon-keeper" (gestrice di saloon) come amava definirsi.

Nata da padre di colore e madre di sangue misto (irlandese-americana) entrambi nati in schiavitù, già all'età di 16 anni Bricktop andava in tour con una compagnia teatrale e lavorava regolarmente nel circuito teatrale del Vaudeville di Chicago.

All'età di 20 anni le sue capacità performative la condussero a New York, in locali qualificati come il *Barrons Exclusive Club*, un locale notturno di Harlem; proprio in questo locale in cui le sue performance erano divenute note e l'avevano fatta entrare nelle grazie dei proprietari, Bricktop si fece garante per una giovane band di jazz, la *Elmer Snowden's Washingtonians*, che sognava di suonare nel locale.

I proprietari assunsero la band composta da giovani musicisti; tra questi c'era anche il poco più che teen ager Duke Ellington.

La Smith nel corso della sua lunga carriera – che l'ha portata a Parigi fino al 1961 per poi vederla esibire anche in spettacoli a Roma e Città del Messico fino agli spettacoli di Londra tenuti a 84 anni – ha avuto numerosi protegés, tra cui il famoso cantante di cabaret Mabel Mercer e Josephine Baker, oltre al sopra citato Duke Ellington,

La Smith, che si definiva 100% “negro”, una volta giunta a Parigi venne assunta al Gran Duc su consiglio del famoso compositore Cole Porter²⁶, assiduo frequentatore dei locali notturni di Montmartre e Montparnasse, che era rimasto stupito dalle sue capacità di intrattenimento e nel ballare il Charleston.

Il genere di ballo Charleston, che deriva il suo nome dalla città portuale omonima, nel South Carolina e che sembra confermare l’influenza sulle sue dinamiche dei balli afroamericani chiamati

Juba, importati dal Congo dagli schiavi condotti negli Stati Uniti.

Il ballo divenne popolare nel 1923 negli Stati Uniti, grazie alla canzone *Charleston* del compositore e pianista James P. Johnson, che in seguito dette vita a Broadway allo spettacolo, *Runnin’ Wild*, che divenne uno degli eventi teatrali di maggior successo del decennio.

Con le sue danze importate dall’America e la sua capacità di intrattenimento, trasformò rapidamente *Le Grand Duc* in un polo di attrazione per il popolo della notte.

La Smith capisce velocemente che un locale per avere successo, deve essere frequentato dai ricchi americani in trasferta a Parigi e agisce di conseguenza.

Conquistata la fiducia degli statunitensi abbienti residenti a Parigi, apre un night club di proprietà, battezzato *Brick Tops* – nel 1929 apre il suo nuovo locale al 66 di rue de Pigalle, chiamato *Chez Bricktop* - che veniva frequentato anche dal coté intellettuale statunitense con personaggi come Hemingway e Scott Fitzgerald, lanciandola moda dei locali aperti fino alle prime luci del giorno.

Nel 1944 all’apice della guerra mondiale si spostò Città del Messico dove aprì un nuovo club, e nel 1949 si spostò a Roma, in Via Veneto, dove imperversava la “Hollywood sul Tevere” e si ritrovava lo stardom internazionale dello spettacolo, dove aprì il suo nuovo locale, *Chez Bricktop*; attirati dalla sua fama, transitarono con regolarità nel suo spazio personaggi come Elizabeth Taylor, Frank Sinatra e Martin Luther King.

²⁶ Cole Porter scrisse per lei *Miss Otis Regrets*, Django Reinhardt e il violinista jazz francese Stephane Grappelli e Django Reinhardt scrissero entrambi una canzone dal titolo *Brick Top*, a lei ispirate, registrate rispettivamente a Parigi nel 1937 e a Roma nel 1949

²⁷ Cole Albert Porter (1891-1964) è stato un compositore statunitense, uno dei “Big Five” del musical americano assieme a George Gershwin, Irving Berlin, Jerome Kern e la coppia Richard Rodgers e Lorenz Hart. Autore di numerosi musical di successo e brani musicali iconici come *Every Time We Say Goodbye*, lavorò molto anche per il cinema realizzando colonne sonore ricordate anche oggi, come quelle per film come *Cerco il Mio Amore* del 1934, *Rosalie* del 1937 e *Alta Società* (1956) per nominarne alcuni. Nel 1918 si arruolò per tutta la durata della Grande Guerra nella Legione Straniera e prestò servizio in Africa del Nord e al termine del conflitto fu decorato con la Croce di Guerra. Viene considerato il più parigino degli americani che si stabilirono a Parigi insieme a Hemingway, Gertrude Stein, George Gershwin, Man Ray, Dos Passos ecc..che sia Lost Generation, la generazione Perduta che si riuniva attorno alla libreria Shakespeare & Co di Sylvia Beach, sulla Rive Gauche, nel Quartiere Latino.

Innamorato di Parigi e della sua *Frivolités*, Porter si fermò nella città francese al termine della Prima Guerra Mondiale, vivendone a pieno il clima creativo e dedicando alla capitale francese molti lavori, tra cui il celebre musical del 1953 *Paris*.

Meno conosciuto l'aspetto di attivista per i diritti delle popolazioni di colore di Miss Bricktop, che fu una sostenitrice del *NAACP*, *National Association for the Advancement of Colored People*.

Questi locali videro una clientela variegata sia dal punto di vista delle classi sociali che da quello razziale e di genere, unite dalle musiche e dalle danze di provenienza americana, africana e antillana, che contribuirono in maniera determinante all'affrancamento dai tabù morali e culturali.

Nel 1925 sbarca a Parigi una giovane ballerina americana, Josephine Baker, che in poco tempo diventa la regina incontrastata delle notti parigine e la prima diva di colore con uno standing internazionale, scatenando l'entusiasmo del pubblico e riempiendo i rotocalchi dell'epoca, con le sue movenze da felino e le coreografie di danza che sconvolgono i canoni occidentali e offendono i benpensanti.

Protagonista principale della *Revue Nègre*, dotata di un notevole carisma e una presenza scenica potente abbinate a una carica sensuale e a movenze clownesche, diventa in poco tempo il fenomeno di intrattenimento principale fra le due guerre mondiali, incarnando perfettamente l'immaginario primitivista che si era diffuso nel corso dell'ultimo ventennio, prima nelle arti poi nelle altre sfere culturali e della vita sociale.

Le scenografie dei suoi spettacoli infatti, sfruttano ampiamente quest'immaginario affermatosi in Europa e in Occidente in generale, richiamando scenari tribali e usi e costumi e del continente africano (celebre la sua gonnellina di banane...), giocando con allusioni alla sfrenatezza sessuale e alla vitalità africana.

Josephine Baker estendeva il gioco degli stereotipi anche oltre la scena teatrale, fino ai boulevards parigini, che spesso percorreva con al guinzaglio un leopardo oppure su un calesse trainato da uno struzzo.

La Baker soprattutto mette in scena un'articolata e sapiente strategia basata sull'uso cosciente degli stereotipi, coinvolgendo il pubblico in maniera attiva e fornendo un modello per tutta una serie di spettacoli che avevano come protagonisti personaggi africani.

Personaggi "semplici" che si richiamano all'immaginario del "buon selvaggio" rosseauiano, affrancato dai canoni morali e comportamentali occidentali, dai forti appetiti e connotati da una vitalità selvaggia e dal senso del ritmo musicale innato.

In quel periodo gli artisti di musical afroamericani agivano sul registro comico, per far ridere il pubblico parigino, sfruttando gli stereotipi sopracitati, senza essere coscienti di veicolare un'immagine deteriorata del continente africano e dei suoi abitanti, ma preoccupandosi solamente di sbarcare il lunario.

Sidney Bechet è stato un sassofonista, clarinetista e compositore americano di musica jazz, solista della *Revue Negre* di Josephine Baker, portò una ventata nuova nell'ambiente dello spettacolo e dei locali parigini durante il suo soggiorno nella capitale francese.

Considerato uno dei più grandi clarinetisti del XX secolo, viene ricordato anche come uno dei maestri del Sassofono Soprano e viene ricordato anche per la sua capacità di rielaborare in chiave moderna la tradizione musicale di New Orleans.

Nel 1928, a Parigi, il suo temperamento lo rese noto oltre i confini del mondo musicale; durante un concerto ebbe un vivace alterco con un musicista afroamericano di Chicago, Mike McHendrick; causa scatenante del litigio a sfondo razziale, un'affermazione razzista da parte McHendrick, che alludeva al modo in cui venivano trattati i "black" di New Orleans, i cosiddetti "dixies" nelle città a Chicago.

Un paradossale – e non raro – litigio fra un afroamericano del sud e un afroamericano del nord degli Stati Uniti; Bechet era particolarmente sensibile a queste tematiche, perché il nonno, fonte della sua ispirazione musicale a quanto afferma lo stesso musicista, era stato schiavo nelle piantagioni del sud e assassinato nel Bayou.

I contendenti estrassero le pistole (costume diffuso nel contesto dello spettacolo jazz a quel tempo, quello di portarsi dietro le armi) e iniziarono a sparare all'impazzata per rue Fontaine - dove era situato il locale musicale – con il risultato di provocare tre feriti, di cui due gravi.

La polizia parigina sopraggiunta avvisata dai vicini, imprigionò entrambi i contendenti; Bechet dopo aver scontato un periodo di 11 mesi in carcere in carcere fu espulso dalla Francia come persona non grata e invitato a non farvi ritorno.

Questo episodio conferma come le tensioni sociali, culturali e razziali degli Stati Uniti, si estendevano spesso anche ai residenti americani a Parigi.

La sua fama nel mondo del jazz, divenuta di scala internazionale, gli permise di tornare in Francia 20 anni dopo, nel 1949, quando fu invitato a partecipare alla famosa serie di concerti jazz alla Salle Pleyel di Parigi.

Il successo di questi concerti fu tale, che Bechet decise di stabilirsi a Parigi definitivamente dove si sposerà nel 1951, verrà celebrato dal pubblico e dalla critica durante tutti gli anni 50' (il gruppo degli Esistenzialisti, lo definì *Le dieu, il dio*) e dove dettò nel 1962 la sua biografia dal titolo *Treat It Gentle (Trattalo in Modo Gentile)*.

Anche a Parigi, caratterizzata da un'atmosfera all'insegna della tolleranza totale e dell'inclusione, si manifestavano forme di discriminazione più o meno. Coscienti.

Vi era infatti una netta distinzione fra la colonia di espatriati americani bianchi e quella di colore; la prima, composta soprattutto da intellettuali, scrittori e artisti visivi viveva e bazzicava soprattutto i locali di Saint-Germain-des-Pres, la seconda, la colonia afroamericana, viveva e si aggirava nel quartiere di Montmartre.

Nonostante quest'ultima zona di Parigi fosse molto nota e frequentata dalla "white colony" americana per l'attrazione esercitata dai suoi locali musicali e i vari luoghi di intrattenimento, non vi era grande osmosi fra le due colonie di espatriati nord-americani. Queste persone che non si frequentavano negli Stati Uniti non trovavano un motivo sufficiente per fraternizzare in Francia; in sostanza tutto il gruppo della cosiddetta *Lost generation* di Hemingway, Fitzgerald e compagni, che si riuniva nel salotto di Gertrud Stein o alla libreria *Shakespeare & Co* di Sylvia Beach, non si mescolavano con i musicisti di colore espatriati dal loro stesso paese, gli Stati Uniti.

LIBERTA' ESPRESSIVA E RICERCA CONTINUA. PARIGI E GLI ARTISTI AFROAMERICANI A CAVALLO FRA LE DUE GRANDI GUERRE.

Per i pittori e gli scultori afroamericani era molto difficile se non impossibile essere esposti nelle gallerie d'arte dei "bianchi" negli Stati Uniti; si aprivano spiragli solo nel caso che questi artisti avessero trascorso un periodo di formazione in Francia, perché donava loro un'aura di civilizzazione, di cultura.

La Harmon Foundation di New York creò borse di studio e piani di supporto per gli artisti afroamericani per finanziare periodi di studio in Francia (tra i primi beneficiari Langston Hughes) e divenne in breve tempo uno dei maggiori supporti allo sviluppo dell'Harlem Renaissance, grazie anche al contributo in qualità di consiglieri di figure come DuBois e Locke.

Nativo del Libano, divenuto ricco costruttore edile, William Elmer Harmon, dette vita nel 1922 all'omonima fondazione e nel ricordo del padre, focalizzò la mission sull'aiuto ai giovani artisti, scrittori e intellettuali afroamericani.

Infatti il padre era stato un ufficiale del 10° Reggimento di Cavalleria, un reggimento composto da soldati di colore, conosciuta come Buffalo Soldiers; il piccolo William Elmer crebbe in mezzo a questi soldati stimati dal padre e sviluppò il suo legame con gli afroamericani divenendo più tardi anche un estimatore e appassionato d'arte.

La fondazione istituì sin dalla sua nascita, *l'Harmon Foundation Award for Distinguished Achievement Among African Americans for the Fine Arts*, divenendo a cavallo fra il 1927 e

il 1933 – anche durante la “Grande Crisi” seguito al famoso crollo della Borsa del 1929 – la prima istituzione americana a supportare gli artisti e gli autori letterari afroamericani. Lo scopo del premio era stimolare la creatività e la formazione professionale dei giovani autori afroamericani e attirare attenzione sulla produzione artistica degli stessi, negletta negli Stati Uniti.

Il Premio veniva attribuito in 8 diversi settori, tra cui Belle Arti, Letteratura, musica, servizi religiosi, educazione, scienza e relazioni razziali e garantiva – sulla scorta dei consigli di Locke e DuBois – un’esperienza formativa in Francia, sulla scorta dell’esempio di Henry Ossawa Tanner.

Ossawa Tanner (1859 – 1937), figura di spicco nella storia dell’arte afroamericana, è stato il primo artista di colore ad aver ottenuto riconoscimenti internazionali, dopo che si era stabilito a Parigi a XIX secolo, in un periodo in cui il razzismo opprimeva e limitava (meglio dire riduceva a zero) le opportunità per gli artisti di colore in tutto il territorio degli Stati Uniti, divenendo un esempio e il patriarca degli afroamericani che ambivano a conquistare una posizione professionale nel mondo dell’arte.

Nel 1879 si iscrisse alla *Pennsylvania Academy of Fine Arts*²⁸, divenendo il primo studente di colore; nel 1881 si trasferì a Parigi dove fu ammesso all’*Académie Julian* e nel 1896 i suoi dipinti furono accettati al Salon e nello stesso anno il suo dipinto *Resurrection of Lazarus* (poi acquisito nella collezione permanente del Musée d’Orsay) fu acquisito dal governo francese e l’anno successivo, vinse la Medaglia del *Salon* edizione 1897, sintomi della definitiva affermazione dell’artista all’interno del milieu culturale accademico parigino. Il suo stile pittorico non brillava per originalità, ma anzi si caratterizzava per un’impostazione fortemente accademica e al contrario di quanto si possa pensare, le sue opere non rappresentavano con regolarità personaggi di colore, fatto salvo rare occasioni. Fra quest’ultime ricordiamo il dipinto *The Thankful Poor* e *The Banjo Lesson*, con al centro la rappresentazione di scene con personaggi afroamericani in interno, che non riscuotevano particolare successo nel collezionismo francese, al contrario delle opere a

²⁸ L’*Académie Julian*, fondata dall’artista francese Rodolphe Julian, è stata un’istituzione dedicata all’insegnamento della pittura e della scultura, situata nei Passages des Panoramas, che collega tutt’oggi Boulevard Montmartre alla Bourse, è rimasta attiva dal 1867 al 1968 e ha visto passare dalle sue aule molti artisti divenuti in seguito famosi a livello internazionale, tra cui: Pierre Bonnard, Maurice Denis, André Derain, Henri Matisse, Alphonse Mucha, Jean Dubuffet, Jean Negulesco, Emil Nolde, Hans Arp, Jacob Epstein, Käthe Kollwitz, Khalil Gibran, Jacques Henri Lartigue, Diego Rivera, , Paul Serusier, François Gilot, František Kupka, Jacques Lipchitz, Robert Rauschenberg, Louise Bourgeois

tema religioso che trovano facilmente acquirenti e venivano acquistati anche da musei e istituzioni pubbliche.

Questi fenomeni stilistici e commerciali dimostrarono per la prima volta in maniera palese, che un artista afroamericano non doveva necessariamente rappresentare personaggi e temi "black", ma che anzi era libero di esprimersi senza costrizioni.

Tanner, salvo qualche raro e fugace ritorno in patria – dove avvertiva la soffocante atmosfera razzista – trascorse tutta la vita in Francia, come affermato artista e nel 1922 il governo francese gli conferì la Legion D'Onore.

Come è noto, nella capitale francese, alcuni dei membri principali di quella che veniva chiamata la Scuola di Parigi, a inizio XX secolo, avevano subito il fascino dell'arte africana, trasformandola in un potente strumento di ispirazione e propulsore per le proprie ricerche artistiche; Picasso, Braque, Brancusi, Modigliani, Vlaminck, Matisse per citarne alcuni, avevano intensificato le loro peregrinazioni al Museo del Trocadero, dove erano ammassati (senza particolare cura catalografica) i manufatti trafugati nelle colonie di oltre mare, i mercatini di bric a brac e le poche gallerie d'arte che avevano iniziato a proporre selezioni di sculture, feticci e maschere africane.

Ognuno di questi artisti costituì rapidamente una propria collezione di manufatti africani, rivaleggiando con i colleghi e si diffuse in maniera macroscopica questa *Vague Noire*, un'attrazione per il primitivismo in generale per l'Africa in particolare che invase Parigi, alimentata da un afflato romantico, esotico.

Come già ampiamente descritto in precedenza, l'impostazione etnografica dominava l'ordinamento delle collezioni, sostenuta dalle affermazioni di molti filosofi – Hegel in testa - ed etnologi, l'esotismo e il romanticismo alimentato dalle narrazioni di esploratori e dagli spettacoli aveva ammantato tutta l'arte africana.

Gli artisti afroamericani arrivati a Parigi in seguito, a partire dalla fine della Prima Guerra Mondiale, dovettero combattere con quest'aura di esotismo e tribalismo che connotava qualsiasi creazione africana, abbattendo con grande sforzo le barriere razziali nella creazione artistica.

Meta Vaux Warrick Fuller, (1877-1968) scultrice afroamericana, ma anche poeta, scrittrice, scenografa, è stata una protégée di Auguste Rodin, che dopo gli studi in Pennsylvania si trasferì a Parigi nel 1899, dove studiò all'Accademia Colarossi (frequentata anche da Modigliani tra gli altri) e si perfezionò nel disegno frequentando l'École des Beaux Arts. A Parigi fu sostenuta anche da Henry Ossawa Tanner, che l'aiutò anche nel reperimento di un alloggio e la introdusse nell'ambiente artistico.

Fuller fu un'alacre aderente al movimento dell'Harlem Renaissance e nel corso della sua carriera numerose volte propose con le sue opere tematiche come il razzismo, lo sfruttamento e la discriminazione e fu animata dalla volontà di promuovere la "cultura nera" e la sua storia.

In questo contesto approfittò della diffusione della moda egizia diffusasi a Parigi a seguito delle campagne napoleoniche (1798-1801) e rinnovatasi con la scoperta della tomba di Tutankamon e della Vague Noire sostenuta dall'arrivo della colonia afroamericana nella capitale francese, per promuovere una vera e propria esaltazione della cultura africana delle origini.

Rientra in questo ambito la scultura *Il risveglio di Etiopia* (1921) che raffigura una donna colta nell'atto di liberarsi dalle bende che avvolgono i defunti, per simboleggiare la rinascita del popolo nero e della sua cultura millenaria.

L'opera fu commissionata da W.E.B. Du Bois, tra le varie attività svolte anche teorico e direttore della rivista *The Crisis*, che la Fuller aveva incontrato nel corso del suo soggiorno a Parigi; la maquette in gesso policromo di 35 cm è stata esposta alla 59 /a Biennale di Venezia del 2022 curata da Cecilia Alemani, *The Milk of Dream*, dalal quale venne sviluppata una scultura in bronzo di grandi dimensioni, che fu esposta *nell'Americas Making Exposition* del 1921.

Gli artisti e intellettuali dell'Harlem Renaissance affermarono con forza e convinzione che l'antico Egitto era una civiltà africana e utilizzarono in varie forme la sua cultura per dare voce alle istanze di emancipazione e promozione della *black proudness*.

Anche per questo, la scultura della Fuller riscosse un notevole successo, in quanto incarnava il vigoroso interesse per un'Africa immaginata ed idealizzata, soprattutto l'Egitto e l'Etiopia, come snodi della nuova identità culturale afroamericana portata avanti dall'Harlem Renaissance e dai vari movimenti panafricani.

Löis Mailou Jones (1905-1998), artista e docente afroamericana nata e cresciuta a Boston, ha studiato arte e design, dedicando sin dagli inizi della sua formazione un particolare impegno nello studio delle maschere africane.

Questo interesse continuò -alimentato anche da viaggi in Africa e nei Caraibi - anche a Parigi dove si trasferì nel 1937 per un periodo di studio all'*Académie Julian* (dove realizzò circa 40 acquerelli in un anno) grazie a una borsa di studio.

Considerata un'artista dell'Harlem Renaissance, come dimostra il suo dipinto *The Ascent of Ethiopia* (1932) – che narrava in forma visiva il viaggio traumatico di un afroamericano - influenzato dall'opera dell'artista afroamericano Aaron Douglas, la Jones ha sviluppato

uno stile sincretico in grado di fondere le ascendenze dell'arte africana – con ampio ricorso a immagini di maschere e feticci – e le istanze del modernismo – in particolare il cubismo – pittorico.

Un dipinto rappresentativo di questo stile è *Les fetiches*, realizzato nel 1938 – attualmente nella collezione dello Smithsonian American Art Museum di Washington D.C., in cui al centro campeggia una maschera africana e la composizione dell'opera risente fortemente delle ascendenze cubiste.

William Johnson (1910-1970), artista afroamericano, originario del South Carolina giunse a Parigi nel 1927 dove trascorse oltre un anno per poi trasferirsi nel sud della Francia, si distinse per uno stile fortemente influenzato dallo stile espressionista di artisti come Chaïm Soutine e Marc Chagal.

Dipinse numerose nature morte e paesaggi in stile espressionista per poi “correggersi” e produrre una lunga serie di opere con lo stesso stile, ma ancora più “sintetiche”, in cui rappresentava scene di vita notturna di afroamericani espatriati a Parigi scandite dall'atmosfera jazz, per assecondare i gusti e le richieste dei turisti americani in visita nella capitale francese, che cercavano dell'*art noire*, prodotta da artisti di colore.

Gli artisti afroamericani che vivevano a Parigi a cavallo fra gli anni 20' e 30' del Novecento, erano incoraggiati a dipingere scene di vita quotidiana “afroamericana” nella Ville Lumière e ovviamente il ballo e i vari addentellati della scena notturna “black” della capitale francese erano i topoi pittorici più ricercati da collezionisti e turisti americani.

Bar, jazz club, bistrot e cabaret giocano un ruolo centrale nella scelta dei temi da dipingere per gli artisti afroamericani, e il dipinto di Archibald John Motley Junior, *Blues*, dipinto nel 1929, l'anno della “Grande Crisi” rappresenta un vero e proprio simbolo di questo genere. Il dipinto che mostrava uno dei più famosi jazz club frequentati da una clientela interraziale – probabilmente il *Bal Negre* – mette in scena un vero e proprio *tranche de vie* della scena notturna e libertina parigina.

Una folla costituita da personaggi bianchi e di colore che danzano insieme e ai componenti dell'orchestra afroamericana in una sorta di sfrenato rito ludico.

È in Francia che Motley trova il suo stile, alimentato dal modernismo francese ma concentrato sulla cultura popolare afroamericana, con cui ritrae scene di vita quotidiana degli espatriati afroamericani, come si vede in opere come *Barbecue*, *The Liar*, *Jockey Club*, dipinti nel suo periodo parigino.

Tra tutti gli artisti afroamericani presenti a Parigi in quel periodo, Palmer Hayden (1890-1973), è stato quello che ha dedicato maggiore attenzione all'aspetto sociale, agli usi e

costumi della comunità afroamericana in trasferta nella capitale francese di cui faceva parte lui stesso.

Dipinti come *Nous Quatre à Paris* (1930) – ma anche altre opere come *The Dreamer* - è un esempio di quest'attenzione per le scene di vita quotidiana e della sua volontà di sottolineare anche gli aspetti socio-culturali e soprattutto ci dimostra come l'artista partecipi in prima persona alla vita notturna della capitale francese.

Hale Woodruff (1900 – 1980), amico di Hayden – lavoravano spesso gomito a gomito e frequentavano gli stessi locali e giocavano spesso insieme alla Belotte – nei suoi dipinti esprimeva un forte senso di appartenenza alla comunità afroamericana parigina.

Dipinti che ritraevano giocatori di carte di colore, frequentatori di night club ma acquisì una certa fama grazie ai suoi dipinti di scene paesaggistiche dipinte con uno stile protocubista che risentivano dell'influenza di Chaïm Soutine, ma solo con i dipinti che “narravano” scene della storia africana – molti legati allo schiavismo e allo sfruttamento violento delle popolazioni africane – raggiunse il successo.

Albert Alexander Smith (1896 – 1940), artista, illustratore e jazzista afroamericano, molto noto a cavallo degli anni 20' e 30', ha studiato arte e design – il primo studente di colore della National Academy of Design – vincendo numerosi premi durante il suo iter accademico (compresa la *Tanner Gold Medal* intitolata al famoso artista afroamericano). Dopo essersi arruolato nella banda dell'esercito americano nel 1917, nella Prima Guerra Mondiale, la 807 Pioneer Band, si distinse sui campi di battaglia europei e in particolare in Francia.

Nel 1920 si trasferì a Parigi dove visse a lungo e morì precocemente nel 1940 all'età di 44 anni; di nella capitale francese si fece notare lavorando come musicista di notte con numerose band nei locali jazz e di giorno realizzando dipinti per il pubblico dei turisti che affollavano la Ville Lumière.

Nel 1922 si spostò per un periodo in Italia per studiare i grandi maestri della pittura rinascimentale e dal quel periodo iniziò a focalizzarsi tematicamente con la sua pittura sulla rappresentazione della “black beauty” e sulla discriminazione razziale negli Stati Uniti e si sforzò di mettere in evidenza i raggiungimenti nei vari campi del sapere della popolazione di colore americana e la loro emancipazione.

A testimonianza di questa sua inclinazione, si citano dipinti realizzati con uno stile classico-accademico come *Sunday Sothern United States*, *Laughter* e *Temptation*, ma anche numerose copertine illustrate da lui di riviste di cultura afroamericana come *The Crisis*.

Sulla scorta dei testi e delle affermazioni dei filosofi Du Bois e Locke, la maggior parte degli artisti afroamericani giunti a Parigi, lavoravano per valorizzare “l’identità black”, e lo splendore della cultura africana è il caso emblematico di due scultrici giunte anch’esse a Parigi, Nancy Elizabeth Prophet (1890-1960) e Augusta Savage (1892 – 1962).

Head of a Negro, esposta al salon del 1924, la scultura realizzata in legno d’acero dalla Prophet, rappresenta il simbolo dell’espressione della fierezza, l’orgoglio e l’esaltazione della “black beauty”

Il soggiorno a Parigi scatenò l’entusiasmo di Augusta Savage ed eliminò i freni inibitori a livello tematico e stilistico, aprendo a un ampio ventaglio di rappresentazioni “razziali”, come dimostra una delle sue prime opere – che conosciamo solo grazie ad una fotografia - *The Call*, ma anche *Gamin*, interpretabili come una sorta di risposta o traduzione plastica dell’antologia di Alain Locke, *The New Negro* pubblicata nel 1925, che faceva appello all’adesione a determinati canoni nella rappresentazione razziale nell’arte.

Un appello che Aaron Douglas (1899 – 1979), pittore ma soprattutto illustratore e docente/educatore in materie artistiche, tra le figure di spicco dell’Harlem Renaissance, nel 1931 raggiunge Parigi dove resta per oltre un anno, frequentando l’Académie Scandinave, dove conquista una notevole perizia tecnica e uno stile accademico nella pittura e nella scultura, mano a mano arricchito da stilemi di ascendenza modernista e art deco.

Le sue capacità tecniche pittoriche e scultoree, studiate prima grazie ai corsi del Detroit Museum of Art e poi all’University of Nebraska, mantenendosi agli studi lavorando come cameriere, vennero impiegate per illustrare tematiche africane, sulla scorta dell’insegnamento di Winold Reiss (ritrattista di origini tedesche di cui fu allievo ad Harlem) come viene ricordato nell’antologia di Locke sopra citata.

Questo atteggiamento etico alla pittura, legato alla rivendicazione dei diritti degli afroamericani e l’illustrazione della storia africana e del colonialismo europeo, investì sia la sua pittura, con opere di grandi dimensioni come *The Idyll of the Deep South*, *Harriet Tubman*, *Congo*, lasciando anche apparire con chiarezza lo slancio entusiastico per la costruzione di un mondo migliore per le persone di colore palesato in dipinti come *From Slavery to Reconstruction*, *Aspiration*, *Song of the Towers*, *The Founding of Chicago*. Come detto l’attività di illustratore procede di pari passo con quella pittorica nell’assecondare i principi di valorizzazione della “black identity”, come dimostra il suo lavoro per riviste come *The Crisis*²⁹ (fondata da Du Bois, che recava come sottotitolo A

²⁹ *The Crisis* è stata la rivista ufficiale della National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), associazione statunitense per la promozione dei diritti civili, fondata nel 1910 da W.E.B. Du Bois.

Record of the Darker Races, una testimonianza delle razze più scure), Opportunity³⁰ e

³⁰ *Opportunity: A Journal of Negro Life* è stata una rivista accademica pubblicata dalla National Urban League (NUL), che dissertava in maniera critica agendo come forum sociologico per le tematiche emergenti legate ai cosiddetti *African-American Studies*. La rivista si è conquistata una notevole fama per aver sostenuto la cultura letteraria dell'Harlem Renaissance.

quello per la *Revue du Monde Noir*³¹, per cui realizza l'opera, *Forge Foundry*, che rappresenta operai al lavoro in una fonderia, alludendo alla possibilità di forgiare un nuovo mondo e una nuova identità per le persone di colore.

La *Revue du Mond Noir* è stata fondata a Parigi nel 1931 da Paulette Nardal e veniva pubblicata in modalità bilingue, france e inglese, sostenendo gli ideali della Négritude, accogliendo scrittori francofoni di colore a cavallo fra le due guerre.

PAUL GUILLAUME UN COLLEZIONISTA E MERCANTE. DAGLI IMPRESSIONISTI ALL'ARTE AFRICANA

Niente predestinava Paul Guillaume a diventare uno dei più importanti mercanti d'arte della sua epoca, essendo nato da una famiglia modesta e dopo aver lavorato in un garage come operaio, sviluppa un intenso interesse per l'arte in generale e per quella africana in particolare.

La storia narra che proprio durante lo svolgimento di una delle sue mansioni affidatagli dall'officina automobilistica, la gestione di uno scarico di caoutchouc destinato a una fabbrica di pneumatici, Guillaume abbia scoperto alcuni oggetti e manufatti di provenienza africana.

Questa sua passione sarà il trait d'union con il poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) che condivideva lo stesso interesse.

Guillaume iniziò ad acquistare con continuità presso i courtiers europei di prodotti tropicali come il legno o il suddetto caoutchouc, spesso facendosi trovare direttamente all'arrivo del cargo navale proveniente dall'Africa al porto di Le Havre nel nord della Francia.

Nel 1914 apre la sua prima galleria d'arte nei pressi del palazzo dell'Eliseo, in Fabourg Saint-Honorè, dove esponeva regolarmente opere di De Chirico, Larionov e Gontcharova, Derain, Van Dongen, Matisse, Picasso e Modigliani a fianco dei manufatti africani e dell'Oceania; pionieristica l'attività commerciale dedicata all'arte africana, che in quel periodo si poteva trovare solo in maniera sporadica e priva della giusta considerazione culturale, nelle vetrine dei negozi di "curiosità" di Parigi.

Proprio l'artista livornese dedicò al mercante d'arte francese 4 ritratti tra i quali il famoso dipinto *Novo Pilota* nel 1915 e strinse con lui una solida amicizia.

Non solo Modigliani, ma anche molti colleghi, artisti e critici e successivamente studiosi hanno condiviso la convinzione che Paul Guillaume non sia stato solo un mercante d'arte ma anche un accanito promotore di certi aspetti della vita culturale e artistica parigina, sostenendo in una dimensione mecenatistica i "suoi" artisti (che lo hanno celebrato a più

Numerose sono anche le sue illustrazioni per saggi, romanzi e raccolte di racconti per autori appartenenti o vicini all'Harlem Renaissance come James Weldon Johnson, Langston Hughes e Claude McKay.

In comune il lavoro pittorico e quello dell'illustrazione editoriale hanno le tematiche, che si concentrano sulla segregazione razziale, i linciaggi morali e fisici subiti dalla popolazione di colore negli Stati Uniti e la scena jazz rappresentata come elemento cardine dell'identità razziale.

Queste tematiche sono l'oggetto anche dei suoi lavori murali a cui si dedicherà con sempre maggior impegno connotandoli di una intensa carica etico-sociale che esondava anche nelle sue illustrazioni che comparivano con regolarità anche su riviste come *Vanity Fair* e *Theatre Arts Monthl.*