DOPPIOZERO

Rencontres D'Arles: la forza dell'Africa

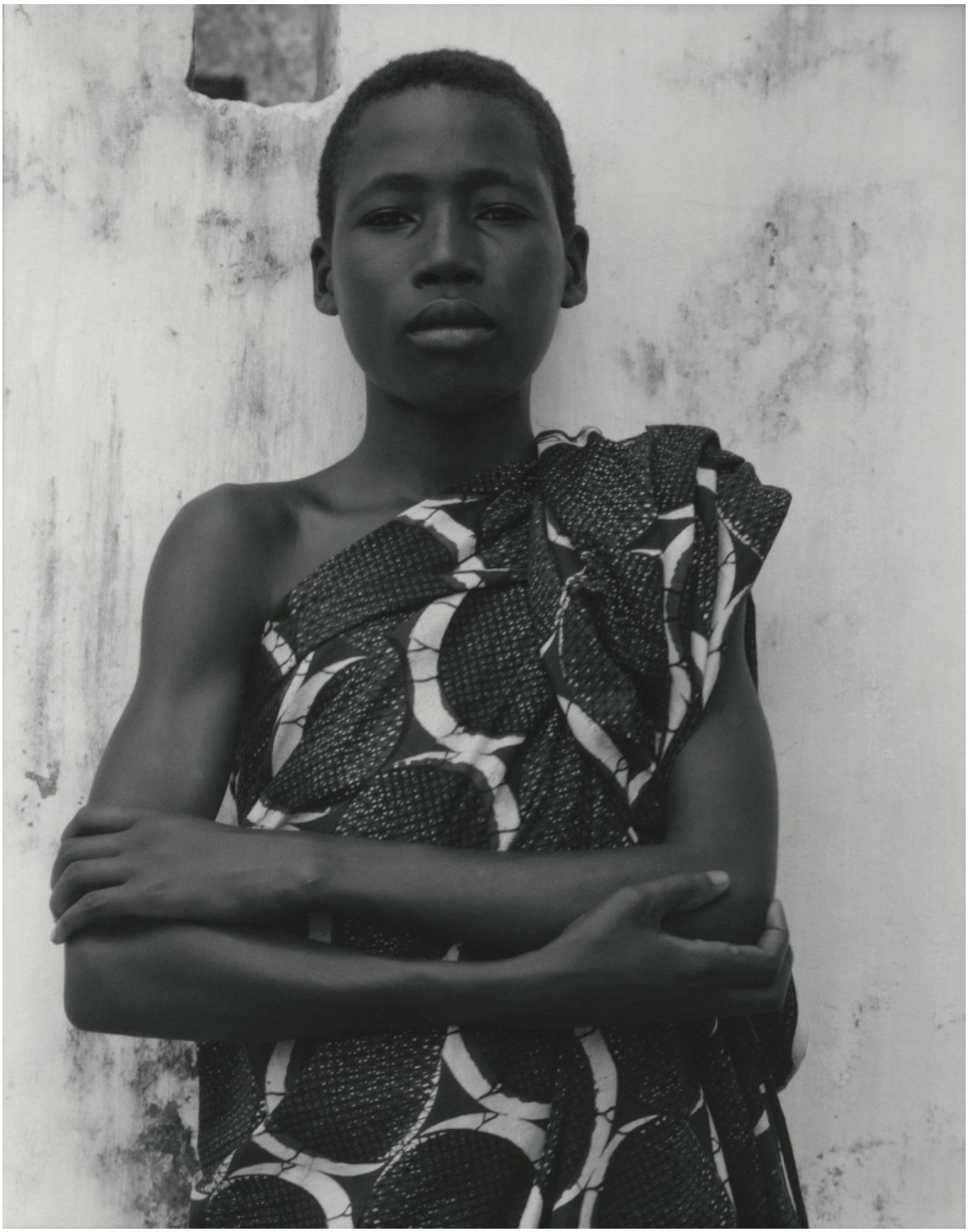
Gigliola Foschi

29 Luglio 2026

Sono trascorsi ben 57 anni dalla sua prima edizione, eppure i Rencontres D’Arles (fino al 5 ottobre 2026) continuano a confermarsi uno dei principali eventi internazionali dedicati alla fotografia e a proporre un effervescente insieme di mostre che spaziano dal passato al presente. Come già avveniva negli anni scorsi, non mancano le esposizioni di grandi autori storici affrontati in modo innovativo. Così quest’anno, per il centenario della nascita di William Klein, abbiamo una retrospettiva dove, oltre alle sue più celebri fotografie, sono presentati anche film, pitture e disegni che mettono in rilievo il suo approccio caustico e irriverente. E c’è pure una retrospettiva di Edward Steichen concentrata però, con un taglio poetico, sul suo amore per gli alberi, i fiori e i giardini. Ma non manca neppure un’ampia sezione dedicata agli autori “Emergenti”, dove scoprire giovani promesse della fotografia… Con le sue circa quaranta mostre, il programma del 2026 (messo in campo dal suo direttore Christoph Wiesner) abbraccia anche un vasto orizzonte geografico, fra autori e tematiche che spaziano dal Mediterraneo al continente africano. Titolo dell’edizione di quest’anno: *Mondi da Rileggere*. «In un periodo dove tutto sembra incoraggiare la semplificazione e l’opposizione noi abbiamo voluto, al contrario, creare uno spazio per accogliere la complessità e la sensibilità. Non per addolcire artificialmente la violenza del reale, ma per restituirgli tutta la sua profondità. Per guardare questo mondo spesso inquietante senza cessare di cercare forme di bellezza, di relazione, di libertà», scrive Wiesner nella sua Introduzione del festival.

Regula Tschumi Buried in Style foto di Gigliola Foschi.

E proprio alla libertà è dedicata l'ampia sezione dei Rencontres dal titolo *Indépendances*. Questa si apre con l'importante mostra *Ghana! Rêver l'indépendence 1957/1976*, dedicata al primo Paese dell'Africa subsahariana a ottenere l'indipendenza dopo più di un secolo di dominazione britannica. Era infatti il 6 marzo 1957 quando il suo illuminato leader Kwame Nkrumah annunciò: «Il Ghana è libero per sempre. Tutto il mondo ci sta a guardare». Il che, già dalle sue parole, ci fa comprendere quanto lui fosse consapevole della pesante responsabilità di dover inventare una politica nuova, e di creare le premesse per uno sviluppo economico e sociale che fosse d'esempio per un'Africa ancora sotto molteplici dominazioni coloniali. In sintonia con la dichiarazione di Nkrumah, ma anche con la sua preoccupazione, questa mostra ci racconta proprio come il Ghana voleva essere visto (e ammirato) in quegli anni: ovvero come un Paese che si gettava a capofitto nell'industrializzazione e nella modernità e dove la fotografia aveva il ruolo di promuovere nel mondo, e al proprio interno, l'immagine di una giovane nazione dinamica e con una coesa identità collettiva, in cui le donne erano ormai emancipate e al posto delle capanne sorgevano nuovi condomini moderni, hotel, università e ospedali. Edifici che, non a caso, venivano "pubblicizzati" anche in tantissime cartoline. Certo, guardandole ora, tali cartoline non invogliano ad andare a visitare il Ghana, ma la cosa fondamentale, in quegli anni, era dimostrare che il Paese "ce la faceva" da solo, senza l'ingombrante presenza degli occidentali. E, in effetti, l'impegno nell'industrializzare e nello sviluppare il Ghana fu immenso.



Paul Strand, Samuel J.K. Essoun, Shama, Ghana, 1964Avec l’aimable autorisation de Paul Strand Archive et d’Aperture.

Nkrumah stesso volle invitare il fotografo americano Willis E. Bell con l’incarico preciso di mostrare la nascita di nuovi cantieri industriali, raffinerie e la costruzione della grande diga d’Akosomo, sul fiume Volta. Bravo professionista, Bell, con il suo libro fotografico *Il Ghana in marcia* (1965) risponde perfettamente all’incarico tanto che, guardando le sue immagini, pare di trovarsi in un Paese soprattutto immerso in una grande rivoluzione industriale. A riequilibrare questa visione del Ghana, così da non vederlo solo come un’immensa fabbrica in

crescita, ci pensa il grande Paul Strand, che lo visita tra il 1963 e il 1964. Con il libro *Ghana: an African Portrait* (Aperture, 1976) Strand ritrae molti ghanesi in primo piano e con sguardi carichi di dignità. Egli compone anche un insieme di "immagini-frammento", protese a raccontare dal vivo e con chiarezza la realtà sfaccettata e molteplice del Ghana, dove convivevano villaggi tradizionali e nuovi ospedali, un'arte tribale di altissimo livello e raffinerie, anziane donne dagli sguardi intensi e giovani studentesse con i libri impilati sopra il capo. Strand riesce così a mostrare bene come passato e presente, tradizioni e modernità possano interagire tra loro, componendo un insieme non conflittuale. Con quest' opera, l'ultima da lui realizzata, sentiva (come scrive in una lettera) «di essere andato più a fondo nel suo soggetto rispetto a qualsiasi altro luogo». A mostrare "dall'interno" come stia cambiando la vita ad Accra a partire dagli anni '50 ci pensa invece il ghanese James Barnor, proteso a offrire una rappresentazione positiva e moderna della vita nella capitale, con ragazze in minigonna appoggiate ad auto, sportivi che si allenano e famiglie in posa nel suo studio. Coerentemente, la mostra si conclude con tre giovanissimi autori che propongono opere ispirate a quegli anni: così Carlo Idun-Tawiah rimette in scena, come un regista cinematografico, aspetti di vita quotidiana che prendono spunto proprio dalle fotografie di Barnor; mentre Denyse Gawu-Mensah compone un grande patchwork, riappropriandosi dei ritratti trovati negli album della sua famiglia e relativi al periodo post-indipendenza del Ghana; infine Rita Mawuena Benissan parte dall'immagine d'archivio in bianco e nero di una festosa ragazza danzante, per ridarle una nuova vita grazie a un grande e coloratissimo arazzo.

Ayana V. Jackson, Adelita: She was not only Brave she was Beautiful [Elle n’était pas seulement courageuse, elle était belle], 2023Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de Mariane Ibrahim.

Una vitalità, quella della cultura del Ghana, che si ritrova esaltata all’ennesima potenza nella mostra di Regula Tschumi (presso la Fondation Manuel Rivera-Ortiz, nei “Programmes Satellites”, proposti a lato della rassegna principale) dal titolo *Buried in Style: Artistic Coffins and Funerary Culture in Ghana*. Presso la comunità Ga-Adangme, dove è sempre forte il culto degli antenati, la morte non è infatti vista come la fine di una vita, bensì come una rinascita da accompagnare con grandi feste. E per essere “sepolti con stile” cosa ci può essere di meglio che creare una bara in sintonia con lo spirito e le passioni del defunto? Dunque largo alla fantasia! Ed ecco sfilare, tra musiche e danze, bare (si fa per dire) a forma di automobile, banana, animali più o meno fantastici, sneakers con tanto di logo… Tutti questi “feretri” devono rispettare la personalità dello scomparso, senza inibizioni di sorta (un noto *tombeur de femme* si è meritato una bara a forma di fallo gigante) o senza farsi problemi, anche quando la “cassa da morto” si

presenta con la forma di una gigantesca teiera difficile da trasportare, anche mettendocela tutta. Indipendenza? Bene – sembrano volerci dire queste immagini – che l'indipendenza ci sia anche dalla cultura "bianca": assorbiremo da questa, senza inibizioni o complessi di inferiorità, solo quel che ci piace; ma valorizzeremo, ricreeremo la nostra in nuove forme, pur mantenendoci nel solco della tradizione. Nel riprendere invece dal mondo occidentale quello che può essere molto apprezzato anche in Africa, troviamo – guarda un po' – i fotoromanzi, copiati quasi pari pari da quelli che spopolavano in Italia negli anni '60-'70. Certo l'ambientazione è decisamente diversa – siamo in Costa d'Avorio e l'autore è Paul Kodjo – ma gli intrighi sentimentali e l'impostazione visiva sono praticamente identici.

Sammy Baloji, Banlieue de Lubumbashi, province du Haut-Katanga, 2013
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la galerie Imane Farès, Paris.

Che le indipendenze africane siano state spesso complesse, drammatiche e purtroppo segnate da guerre intestine, ce lo racconta Sammy Baloji, importante artista multidisciplinare congolese, le cui opere sono presenti quest'anno anche alla Biennale di Venezia. Simile ai termitai in continua e lenta crescita che segnano il paesaggio africano, la sua mostra *Paysage prisme: une traversée Katangaise* si dispiega come una stratificazione temporale in cui immagini d'archivio occidentali si confrontano con quelle locali. Testimonianze-video di uomini segnati dalla storia drammatica del loro Paese sono proposte accanto a fotografie scattate da Baloji stesso: qui, tra paesaggi con rovine di miniere e vecchi villaggi, compaiono ritratti di ex combattenti per la liberazione del

Katanga, fotografati nelle loro abitazioni dove spesso campeggiano grandi manifesti con il volto di Gesù. *No Jesus No Life* appare ad esempio scritto in un grande manifesto che campeggia alle spalle di un ex combattente rifugiato in Angola. La decolonizzazione africana non si è presentata quasi mai sotto le forme di un percorso sereno. E un esempio eclatante è offerto proprio dall' ex Congo belga, dove l'enorme regione del Katanga, con il suo buon 90% di strategici e ricchi giacimenti minerari (tra cui l'uranio con cui gli Stati Uniti costruirono le bombe atomiche) cercò la secessione, ottenne l'indipendenza dallo Zaire (ex Congo belga), per poi però riperderla, tra innumerevoli stragi e combattimenti. Baloji ci propone ad esempio "simpatiche" foto d'archivio in cui i giovani ribelli Simba (età tra il 12 e i 18 anni) si divertono a mettersi in posa mimando scontri inesistenti. Combattimenti che però avvennero anche sul serio, inizialmente con buoni successi anche perché i Simba erano stati convinti dai propri sciamani di essere invincibili. Fino a quando non furono stroncati nel 1964, con l'operazione *Dragon Rouge*, condotta dell'esercito belga.

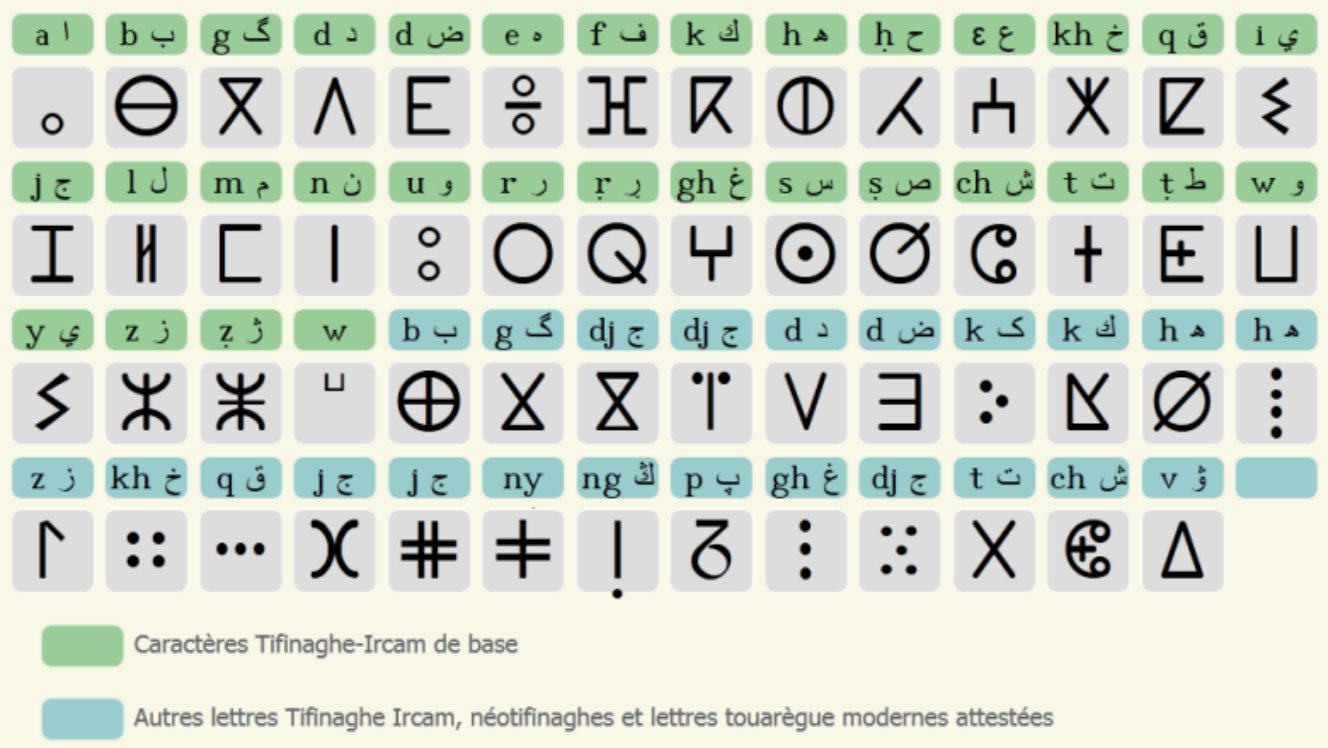
Regula Tschumi Buried in Style foto di Gigliola Foschi.

Passa poco più di un decennio ed ecco che, nel maggio 1978, una forza di guerriglieri del Fronte Nazionale di Liberazione Congolese (FNLC), ostile al governo zairese del dittatore Mobutu Sese Seko (al potere dal 1965 al 1997) sconfina dalle sue basi in Angola per riconquistare, tra il giubilo di buona parte della popolazione, ampie parti Katanga. Ma non solo: L'FNLC occupa pure la strategica città mineraria di Kolwezi, uccidendo e facendo prigionieri diverse migliaia di cittadini neri e europei che vi lavoravano. Baloji espone allora il servizio fotografico, con tanto di drammatica copertina della rivista *Paris Match*

dell’epoca, in cui campeggia una strage sanguinosa. Il titolo, a grandi lettere, è “Orrore a Kolwezi”. Lo accompagna il testo esplicativo: “Questa immagine, da sola, è sufficiente a giustificare l’intervento occidentale a Kolwezi: 38 Europei riuniti in una villa sono stati massacrati mercoledì 17 maggio, due giorni prima dell’arrivo dei legionari francesi.” L’ampio reportage di *Paris Match* è la perfetta rappresentazione del classico “arrivano i nostri”, che salvano gli ostaggi e sconfiggono i cattivi al termine di duri scontri. E se le persone massacrate fossero stati neri? Forse, chissà, l’intervento “salvifico” sarebbe stato meno tempestivo o forse non sarebbe nemmeno avvenuto. Cosa che certamente Mobutu, proteso a mantenere il suo potere corrotto e violento su tutto lo Zaire, sapeva bene. Tant’è che David Van Reybrouck, nel suo documentatissimo libro *Congo* (Feltrinelli, 2014) sostiene che a uccidere tali lavoratori bianchi furono gli stessi uomini del dittatore. «Mobutu lo sapeva: ammazza qualche bianco e ti ritrovi un esercito occidentale dalla tua parte, a patto che riesci a far ricadere la colpa su qualcun altro» – scrive acutamente Van Reybrouck. Insomma i sogni d’indipendenza non sempre finiscono con un “happy end” e, a dispetto delle semplificazioni anti-occidentali oggi dominati, le de-colonizzazioni spesso celano situazioni molto complesse e poco conosciute, dove il ruolo degli Occidentali può essere centrale, ma anche ridotto a un ruolo da comprimario, o addirittura assente. Viva l’Indipendenza! D’accordo! Ma quale indipendenza? Dai belgi che dominavano il Congo come una colonia, certo. Ma come la mettiamo con il Katanga che voleva la secessione dallo Zaire?

Katia Kameli, Photogramme du Roman algérien (Un nouveau chapitre), Noweir Sawsan, 2025, vidéoAvec l’aimable autorisation de l’artiste et de l’ADAGP, Paris.

L’artista franco-algerina Katia Kameli, con il suo nuovo film della serie *Le Roman Algérien* tocca, ad esempio, tematiche che esulano in buona parte dal terribile conflitto franco-algerino. Il terzo capitolo della sua serie filmica si concludeva, ad esempio, mostrando l’epitaffio scritto sulla tomba della scrittrice, regista, femminista algerina Assia Djebar (1936-2015): «Ho scritto come tante altre donne algerine guidata da un sentimento d’urgenza contro la regressione e la misoginia». Insomma, come dimostrano anche i suoi libri, quello che ad Assia Djebar premeva di più era l’emancipazione femminile, la lotta contro l’oppressivo dominio patriarcale islamico. Ora, con il suo nuovo quarto capitolo della serie (*Un Nouveau Chapitre*), Katia Kameli crea un’opera omaggio ad Assia mettendosi in dialogo con il suo film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978). Kameli, che ama definirsi come una “traduttrice”, riprende parti del film di Djebar, già composto come un insieme d’immagini e filmati d’archivio montati assieme a sue riprese, aggiungendovi parti più recenti da lei stessa filmate: spezzoni in cui riprende, attualizzandole, scene del film originario. Entrambi questi film, dunque, vogliono presentarsi come un inno alla continuità delle storie, dei riti e dei saperi femminili, tramandati di generazione in generazione nella regione dei monti Chenoua. Katia Kameli si presenta insomma come continuatrice e salvatrice delle voci e delle condivisioni d’esperienze che emergono nel film originario di Assia Djebar: un’opera, quest’ultima, dove veniva evidenziato l’insegnamento – da donna a donna – dell’arte della ceramica, partendo dai luoghi segreti dove trovare l’argilla, o dove si vedeva esplodere la grande festa, magica, arcaica, tutta al femminile, che si teneva in una grotta del monte Chenoua. Il film di Assia Djebar vinse nel 1979 il premio della critica al Festival cinematografico di Venezia, ma venne accolto male in Algeria: troppo “femminista” e soprattutto troppo “berbero”(che sarebbe più corretto chiamare Amazigh, dato che il termine “Berberi”, deriva dalla parola “barbari”, ed è un nome dispregiativo dato dai conquistatori prima Romani e poi Arabi). Assia Djebar, non era infatti araba, era una Amazigh come lo erano tutte le altre donne del suo paese che riprende nel film. E, a dispetto della nostra ignoranza, permane una differenza decisiva tra gli Amazigh (il plurale corretto, ma poco usato, è “Imazighen”) e gli Arabi.



I primi sono i veri e originari abitanti del Nord Africa, parlano una lingua che non è neppure imparentata con l'arabo, usano una scrittura autonoma (il Tifinagh). E, soprattutto, le donne del popolo Amazigh, fiere e coraggiose, preservano un ruolo sociale e culturale importante, sconosciuto dalle donne arabe: non portano ad esempio il velo sul volto e non accettano la poligamia; mentre contribuirono in modo significativo alla guerra di liberazione contro i francesi. Assia Djebar, addirittura, subito dopo l'Indipendenza, preferì lasciare il Paese per trasferirsi in Francia, quando nell'Algeria appena liberata venne imposto nelle scuole l'arabo letterario e un'islamizzazione forzata della società. E ora Katia Kameli, riprendendo il suo vecchio film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua,* non solo si fa dunque continuatrice di una genealogia femminile basata sulla condivisione delle conoscenze e tradizioni, ma evidenzia anche come ogni vera indipendenza non debba trasformarsi nella negazione delle differenze etniche e culturali interne a un Paese.

Thato Toeba, Soon is a long time ago [Bientôt est déjà loin] (détail), 2026, collage, miroir et objets trouvés sur boisAvec l'aimable autorisation de l'artiste et de Stevenson, Cape Town / Amsterdam. Photo : Mario Todeschini.

In sintonia con l’opera di Kameli, anche Thato Toeba, originario del Lesotho, riprende immagini trovate, ma le mescola e le sovrappone fittamente con ritagli di pagine di giornali e con suoi scatti. I suoi lavori si presentano così come installazioni simil-dadaiste dove il caos visivo mette in discussione la logica ordinata temporalmente degli archivi fotografici e s’impegna a scompaginare vitalmente le immagini e l’immaginario legato alla pesante eredità colonialista dell’Africa del Sud. Si ritorna alla valorizzazione del passato del mondo femminile con le immagini curatissime e le messe in scena di Avana V. Jackson, con le quali lei ridà una dignità quasi epica alle donne nere e meticce che combatterono durante la Rivoluzione messicana. Già dalle opere della sezione *Indépendances,* ma anche in quelle dei giovanissimi autori del *Prix Deécouverte 2026 Fondation Louis Roederer,* colpisce che*,* in un’epoca in cui non si fa che discutere assiduamente sull’uso dell’Intelligenza Artificiale nella creazione delle immagini degli artisti, ci si trovi invece spesso di fronte a lavori che, a parte qualche immersione nell’AI, scavano soprattutto nel passato, tra immagini trovate e opere concepite per far riemergere storie trascorse o tradizioni, riti o antichi legami femminili. Il tutto certo miscelando liberamente tecniche diverse, creando magari patchwork con stoffe, video, installazioni e quant’altro. Così, per questa giovane generazione di autori pensare al futuro significa spesso riflettere sulle proprie storie e rileggere il passato con occhi nuovi. Non sarebbe il caso di tenerne conto?

In copertina, Sammy Baloji, *Clémentine Samba Mushidi*, Kasaji, province du Lualaba, 2018, Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la galerie Imane Farès, Paris.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

PROVINCE DU KATANGA
La Priere