

La Magia Democratica di Ladji Diaby,
Riccardo Conti, Il Giornale dell'Arte, September, 2026

Vernissage

LA MAGIA DEMOCRATICA DI LADJI DIABY

Reliquie, demoni e manga: il giovane artista francese racconta una pratica che trasforma gli scarti dell'Occidente in strumenti di protezione e di lotta

di Riccardo Conti



Ladji Diaby nel suo studio, 2026

Ladji Diaby raccoglie ciò che il mondo butta via. Mobili passati di moda, giocattoli rotti, trofei di gare canine, lampade kitsch: oggetti senza più valore, che l'artista carica di un potere nuovo e trasforma in reliquie, talismani, strumenti di protezione. Il valore, dice, non è una proprietà delle cose, ma una costruzione, un gioco. Nato nel 2000 a Saint-Denis da una famiglia di origine maliana, cresciuto in una casa dove la madre rivestiva i mobili di seconda mano con carta decorata e scriveva il nome di Dio su ogni superficie per proteggere i figli, Diaby ha portato quei gesti domestici e devozionali dentro il sistema dell'arte senza addomesticarli. Nelle sue installazioni convivono le icone della cristianità occidentale (il demonio, usato per secoli per demonizzare i corpi neri), i fumetti di Naoki Urasawa e Mickey Mouse, ma anche riferimenti ad autori come David Hammons, Pasolini e meme raccolti sui forum dell'estrema destra. Il pubblico dell'arte l'ha appena visto alla Fondation Galeries Lafayette nella mostra «Who's Gonna Save the World?», curata da Ben Broome e conclusasi lo scorso 19 luglio, che presentava mobili trasformati in altari per oggetti dismessi e annunciava con

saggia ironia il collasso dell'Occidente e dei suoi sistemi di valore. Anche la personale «Godspeed You Black Emperor» alla galleria Crèvecoeur di Parigi dal 16 settembre al 28 novembre nasce come uno spazio di creazione radicale, dove la radicalità è il precipitato di questioni personali e globali, di complessità custodita in forme e materiali «democratici». L'abbiamo intervistato.

La sua personale da Crèvecoeur apre proprio in questi giorni. Ogni sua mostra sembra porre una stessa domanda di fondo: che cosa rende preziosa una cosa o una persona, e chi ha il potere di deciderlo? Che cosa si devono aspettare i visitatori della mostra?

Quello che ho voluto fare per la mostra di settembre è stato continuare a porre la stessa domanda con una formulazione nuova. Vedo la mia pratica come uno spettro ampio, che cerco di allargare a ogni occasione: nuove sperimentazioni, nuove tecniche, nuovi gesti, anche per riportare alla luce nuovi ricordi e provare a fissarli. Per il momento ho solo un titolo: «Godspeed You! Black Emperor». È un riferimento al gruppo post rock canadese, che

a sua volta prende il nome da un documentario giapponese del 1976 su una gang di motociclisti di Tokyo. Mi affascinava l'idea di inserirmi in questa traiettoria: qualcosa che parte dal Giappone, passa dal Canada e arriva in Francia, e a ogni passaggio assume un senso diverso. È anche un modo per pensare a come, nella musica come nell'arte, si prende un riferimento e lo si fa proprio: racconto la mia storia con qualcosa che esiste già.

In una precedente intervista ha detto che definisce le sue opere solo durante l'allestimento.

Sì, è una questione di intuizione. Improvviso sempre, e finisco i miei pezzi solo quando sono installati. E allestire non è appendere le opere al muro: è creare legami tra i pezzi, provare a raccontare una storia. È una specie di parco giochi. L'allestimento è l'ultimo atto del mio processo: è una specie di improvvisazione musicale.

Anche in questo caso le opere nascono dalla pratica di raccogliere oggetti dalle strade?

Sì, sono ancora oggetti trovati, ma credo di aver cambiato sguardo. Non scelgo più gli stessi oggetti, e di sicuro non faccio più gli stessi lavori. Come dico sempre, è solo un altro modo di rispondere alla domanda del mio

conflitto interiore, e di farlo con più precisione. Ho anche cambiato scala: per la mostra da Lafayette Anticipations lavoravo con un budget, ora sono tornato a lavorare senza soldi. È una scelta: mi serve a tenere la mente fredda, a continuare a produrre, a restare stabile nella mia immaginazione, a continuare a lottare per creare legami, trovare oggetti, allenare il mio sguardo. A proposito di «Who's Gonna Save the World?» da Lafayette, il titolo annunciava un collasso: gioioso, necessario. La mostra da Crèvecoeur è ciò che viene dopo il collasso? Pensa alle sue mostre come capitoli di un'unica narrazione o si riparte da zero?

Credo che le due mostre stiano sullo stesso pianeta, ma non vivano la stessa vita e non abbiano la stessa storia. La nuova mostra non viene dopo il collasso: ci siamo ancora dentro, diciamo che è una specie di spin-off. Entrambe appartengono allo stesso periodo della mia vita, alla stessa situazione; cambia solo il contesto. Qui ho voluto proporre opere più artigianali, più scherzose, in un certo senso più radicali: fare le cose in modo più semplice, più democratico, è un tentativo di essere ancora più radicale anche nei legami che creo, nelle immagini e nelle texture che metto insieme. Il mio desiderio è quello di

accorciare sempre di più il percorso che parte dalla mia testa e arriva alla mia mano.

In occasioni precedenti ha affermato che i meccanismi del museo occidentale le sono alieni, che ogni allestimento è una lotta contro quelle strutture. La galleria privata è un soggetto ancora diverso: esiste, in ultima analisi, per vendere. Il suo lavoro, tra le altre cose, parla di come il valore viene costruito; «un gioco», come lei l'ha definito. Che cosa succede al gioco quando le sue opere-talismano finiscono su un listino prezzi?

Quando penso a questi talismani, penso agli incantesimi, alla magia, e mi ricordo sempre che la magia si usa anche per truffare. Non voglio convincermi dell'effetto magico dei miei pezzi: è una simulazione. Simulo la spiritualità, uso i meccanismi e le strutture del valore, della fiducia, della fede, e me ne servo per spiegare come vedo le cose, come interpreto la mia esperienza del mondo. E venderli mi diverte: sembra la conclusione naturale del processo, come andare da uno stregone e dargli dei soldi perché ti sistemi una relazione o ti faccia passare un esame. C'è sempre questo strano attrito tra la cultura occidentale e la magia, la stregoneria, gli artefatti: non è facile fidarsi. Per questo non soffro quando un'opera se ne va altrove: per me la cosa più importante è l'idea, il legame che ho creato, il ricordo che ho riportato alla luce. So di aver imparato qualcosa che non perderò mai, e a quel punto ho vinto: sono più forte di ieri e posso andare avanti, perché il mio cervello ha creato nuovi legami tra il presente e la memoria, tra la grande storia e la mia storia. Quando creo un talismano lavoro soprattutto su di me: cerco di proteggermi dall'idea di fare arte solo per fare soldi e di trovare nell'arte una via reale di emancipazione. C'è sempre un conflitto nel dare valore alle nostre storie, renderle preziose. Non so se sia un bene, ma i soldi sono al centro del problema, e per me vendere le mie opere non rappresenta una contraddizione.

Il potere spirituale dei suoi oggetti, ha affermato, si attiva solo quando qualcuno li tocca, quando qualcuno crede. Il suo lavoro chiede allo spettatore un patto di credulità. Che cosa succede quando lo rifiuta? Un visitatore scettico davanti alle sue opere non vede niente, o vede qualcos'altro?

Per me non è un problema. Anzi, nel processo abbiamo bisogno di chi non si fida. Chiedo un patto di credulità sapendo già che alcuni non lo accetteranno, e lì aspetto, perché è con loro che nascono le discussioni più interessanti. Devo provare a rompere confini e paure sulla questione della spiritualità, dopo secoli di svalutazione della religione in Europa e nel mondo occidentale. Non mostro il mio lavoro per dire alla gente che credo in Dio: non è questo il punto. Mostro la struttura, come la fiducia stia in ogni cosa: anche chi non crede, in fondo, si fida di qualcosa, credo che nessuno sia del tutto estraneo a una fede, che non deve coincidere per forza con una religione. Quando ho realizzato l'opera con lo specchio e il volto di un demone dipinto sopra per la mostra a Lafayette, non avevo previsto che le persone si sarebbero fotografate sostituendo il proprio volto con quello del demone. Forse il pubblico ha bisogno di tempo per leggere l'immagine e comprenderla, e non tutti vedono subito il problema. Alcuni, dopo aver scattato la fotografia, mi hanno chiamato o mandato un vocale per comunicarmi il loro imbarazzo dopo aver compreso l'immagine: un demone che divora un bambino nero. L'ho trovato divertente: amo accogliere ogni reazione.

Ultimamente il suo volto ha cominciato a circolare come immagine: penso, ad esempio, alla copertina di «Dazed MENA»... La sua pratica si fonda sul

decontestualizzare oggetti e immagini per caricarli di nuovo valore. Il suo volto è un altro materiale su cui lavorare, o l'unica cosa che non può decontestualizzare?

A dire il vero lo sto scoprendo solo ora. Per il momento è ancora una sorta di test: sto provando a capire se mi piace o no. Credo di non essere del tutto a mio agio. Ma penso di dover mostrare che esisto, per farmi riconoscere da chi mi somiglia,

scuola in sé non ho molto da conservare.

Ha parlato del demonio nell'iconografia cristiana occidentale come di un dispositivo usato storicamente per demonizzare i corpi neri, e della volontà di riappropriarsi di quella figura. Picasso e Modigliani hanno fatto proprie le maschere africane; lei prende Mickey Mouse, i Power Rangers, le lampade a forma di



Una veduta dello studio di Ladj Diaby, 2026

da chi ha la mia stessa storia e la mia stessa esperienza; per dire a queste persone che questa strada è aperta anche a loro. Lavoro da sei anni come assistente scolastico in una scuola media, e per me è importante mostrare ai ragazzi la mia pratica, parlargliene, ascoltare il loro parere. Voglio far capire loro che l'arte non è così inaccessibile, che non è solo per i bianchi e i privilegiati: possiamo farla anche noi, portando la nostra esperienza e i nostri riferimenti.

Visto che l'ha menzionata: che peso ha avuto la formazione? Crede che per un artista il passaggio da una scuola d'arte resti decisivo?

Credo di aver imparato tutto dagli artisti della mia età, dagli altri studenti con cui facevo le cose insieme. Alle Beaux-Arts sei molto libero: puoi fare tutto quello che vuoi e, se vuoi, puoi anche non parlare con nessuno per cinque anni. Io ero piuttosto timido, chiuso nel mio studio a fare le mie cose. Così quasi tutto quello che so sul mercato dell'arte, sulle dinamiche tra le persone, sulle gallerie, l'ho imparato da chi aveva cinque o dieci anni più di me e che ho incontrato lungo il percorso. Cercavamo sempre di fare cose fuori dalla scuola e credo sia questa la cosa fondamentale: se scegli di fare qualcosa fuori dalla scuola, ti sei già aperto, ti sei già reso libero di incontrare persone, imparare, viaggiare. Della

artista viene da un progetto di civilizzazione, da una forma di dominio, da una storia di violenza. Per me è sempre un modo di lottare contro quella maledizione.

Ha descritto il manga come qualcosa che nasce in Giappone, viaggia e viene reinterpretato a ogni tappa, come i mobili che colleziona. Il manga è, per la sua generazione, la cosa più vicina a una mitologia condivisa? E che cosa le offre che la storia dell'arte occidentale non può darle?

Sì, assolutamente. I manga sono stati la mia prima passione, e non sono il solo: sono un terreno comune per moltissime persone in tutto il mondo. Per me sono un modo di parlare a tutti. Quando attingo a un manga nel mio lavoro, so di offrire un richiamo diretto, un collegamento immediato con le persone: lo riconoscono e capiscono perché io reinterpreto quei personaggi come neri. La maggior parte dei personaggi che amo usare lotta contro il fato, contro il destino: sono maledetti dalla nascita. Li rendo neri per creare un'analogia diretta, non troppo sottile. Da bambino provavo sempre a riscrivere le storie: prendevo un libro e scrivevo l'episodio successivo. Gli anime e i manga sono arrivati anche così, come un sostegno all'esistenza.

Molte sue tecniche vengono da sua madre: la carta decorata sui mobili, il nome di Dio scritto ovunque per proteggere la casa. I suoi erano gesti domestici, devozionali, invisibili come arte. I suoi finiscono nei musei e nelle gallerie. Pensa al suo lavoro come a una continuazione della sua protezione?

Esatto. La costante della mia pratica è questo tipo di gesto, che amo chiamare gesto democratico. Ho bisogno di lavorare con gesti semplici e accessibili, con tecniche semplici, perché per me è sempre stato difficile imparare tecniche artistiche complesse e costose. Quasi tutte le mie tecniche le ho imparate su YouTube, con tutorial accessibili a chiunque. Il trasferimento fotografico l'ho scoperto con l'acetone, guardando i video di una nonna che trasferiva sul legno le foto dei nipoti: mi è sembrato meraviglioso. Non voglio simulare il virtuosismo, far credere che quello che faccio sia complicato. Ho bisogno di conservare la semplicità: credo sia il mio modo di essere radicale.

Ha parlato della sua fascinazione per autori che lavorano solo per sé stessi, come i rapper di Memphis che non sono mai diventati ricchi. Ora però può già vantare mostre istituzionali, una galleria che la rappresenta e il suo volto in copertina di una rivista. Può ancora lavorare solo per sé stesso?

Credo di dover semplicemente separare le cose. La parte del lavoro che mi appartiene è il tempo che va dallo studio al momento in cui realizzo l'installazione. Una volta consegnata, so già che non è più mia: la lascio alle persone, perché possano proiettarci sé stesse. So quando e dove provo piacere, quando divento una persona migliore; ma so anche quando devo lavorare e staccarmi dalle mie opere. Per me l'opera è uno strumento, un gradino che mi ha permesso di entrare in spazi che non avrei mai immaginato e mi ha aperto molte porte. Quanto ai rapper di Memphis: la loro musica alla fine ha attraversato il mondo e il rap di Memphis ha influenzato tutto il genere, ma ci è voluto molto tempo, perché era una realtà estremamente locale. Quelle persone non ambivano a essere globali, a essere nelle orecchie di tutti. Io la penso allo stesso modo: non ho bisogno di essere globale, o almeno non lo cerco. Cerco piuttosto di essere sempre più preciso e, più che l'autenticità, cerco la sincerità: provo a essere più sincero ogni giorno nella mia pratica, per vedere i miei punti di forza e le mie debolezze. È una scoperta quotidiana.