



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale in  
Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali  
(ex D.M. 270/2004)

Tesi di Laurea

# **Femminismo intersezionale e riutilizzo dei materiali nell'arte di Pamela Enyonu**

**Relatore**

Prof. Matteo Bertelé

**Correlatrice**

Prof.ssa Federica Maria Giovanna Timeto

**Laureando**

Thomas Menconi  
976001

**Anno Accademico**

2022 / 2023



## Indice

<b>Indice.....</b>	<b>1</b>
<b>Introduzione .....</b>	<b>3</b>
<b>1. Decostruire i canoni occidentali: riflessioni sulla costruzione dello stereotipo e sul femminismo nero.....</b>	<b>6</b>
<b>1.1. Di cosa si nutre il razzismo .....</b>	<b>6</b>
<b>1.1.1. Orientalismo.....</b>	<b>6</b>
<b>1.1.2. L'altro .....</b>	<b>8</b>
<b>1.1.3. Lo stereotipo.....</b>	<b>11</b>
<b>1.1.4. Identità Culturali.....</b>	<b>14</b>
<b>1.1.5. Sapere bianco e gerarchie globali.....</b>	<b>20</b>
<b>1.2. Femminismo nero .....</b>	<b>23</b>
<b>1.2.1. Intersezionalità .....</b>	<b>23</b>
<b>1.2.2. Non sono forse una donna?.....</b>	<b>31</b>
<b>1.2.3. Ancora lo stereotipo.....</b>	<b>34</b>
<b>1.3. Analisi di un femminismo decoloniale .....</b>	<b>39</b>
<b>1.3.1. Civilizzazione ieri: Colonialità di genere.....</b>	<b>39</b>
<b>1.3.2. Civilizzazione Oggi: la crociata delle donne bianche .....</b>	<b>44</b>
<b>2. Pamela Enyonu .....</b>	<b>49</b>
<b>2.1. Introduzione all'artista.....</b>	<b>49</b>
<b>2.1.1. Biografia dell'artista. ....</b>	<b>49</b>
<b>2.1.2. Kampala centro culturale .....</b>	<b>50</b>
<b>2.1.3. Intenzioni.....</b>	<b>55</b>
<b>2.2. Il riutilizzo dei materiali nell'arte di Pamela Enyonu .....</b>	<b>60</b>
<b>2.2.1 Il riuso come soluzione .....</b>	<b>60</b>
<b>2.2.2. L'utilizzo della carta .....</b>	<b>65</b>
<b>2.3. <i>Everyday Queens</i> .....</b>	<b>66</b>
<b>2.3.1. Future Africa Vision in Time .....</b>	<b>66</b>
<b>2.3.2. L'installazione .....</b>	<b>68</b>

2.4. <i>A Different Bush</i> .....	75
2.5. Njabala Foundation .....	83
2.5.1 La Fondazione.....	83
2.5.2. <i>Seat at the Table</i> .....	84
2.5.3. The Annual Njabala Exhibition.....	88
<b>3. Il progetto per la mostra <i>AFRICA 1:1. Cinque artisti africani a Ca' Pesaro</i> alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.....</b>	<b>97</b>
3.1. <i>Africa 1:1 Lab</i> .....	97
3.2. Il concetto di Casa secondo Pamela Enyonu.....	101
3.3. Il lascito di Felicita Bevilacqua La Masa .....	108
3.4. <i>Permesso, Prego, Buonanotte</i> .....	115
<b>Conclusioni .....</b>	<b>124</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>126</b>
<b>Sitografia.....</b>	<b>133</b>
<b>Appendice I.....</b>	<b>138</b>
<b>Appendice II.....</b>	<b>155</b>
<b>Appendice III.....</b>	<b>159</b>

## Introduzione

La presente ricerca ha come obiettivo quello di analizzare l'opera dell'artista ugandese Pamela Enyonu attraverso uno studio condotto non solo sull'aspetto artistico, ma anche sulle tematiche sociali e culturali che costituiscono un fondamento importante del metodo dell'artista. Nel 2022 ho lavorato presso la galleria AKKA Project di Venezia, dove ho avuto l'opportunità di conoscere Pamela Enyonu, che si apprestava a iniziare la sua prima residenza d'artista nella galleria veneziana. Ciò che mi colpì sin da subito di Enyonu fu la sua forza nel voler affermare le sue idee e raccontare la propria storia, non solo attraverso le sue opere d'arte, ma soprattutto attraverso il dialogo. Nel corso delle due settimane nelle quali ho avuto il piacere di collaborare con l'artista, abbiamo sviluppato idee e opinioni circa tematiche che abbracciavano aspetti sociali, ambientali, economici e politici. Per me, si trattava di confrontarmi con una persona proveniente da un contesto culturale totalmente diverso dal mio. Spesso le tematiche affrontate interessavano la questione femminista, oppure le conseguenze del fenomeno del colonialismo e le gerarchie globali conseguenti. Per un uomo bianco come me, cresciuto in un paese industrializzato, globalizzato e ricco, non è stato certamente semplice comprendere i punti di vista di una donna nera, proveniente dall'Uganda. La spinta a realizzare questa ricerca ha origine da questa considerazione. Infatti, attraverso lo studio della poetica dell'artista e delle fonti letterarie utilizzate per questa ricerca, ho desiderato indagare alcune questioni da prospettive differenti. In un mondo in cui le convinzioni delineatesi nei secoli precedenti hanno prodotto un controllo degli aspetti culturali, sociali ed economici da parte di alcuni a danno di altri, era importante, dal mio punto di vista, sviscerare gli stereotipi costruiti attorno alla popolazione non occidentale, in particolare delle donne, e analizzarli al fine di comprendere le dinamiche riguardanti le discriminazioni di genere e razza. Tutti questi elementi sono riscontrabili nei progetti portati a termine dall'artista.

Nel primo capitolo vengono analizzati gli studi postcoloniali a partire da un testo fondamentale circa la costruzione dello stereotipo, *Orientalismo* di Edward Said. Questo con l'intenzione di dimostrare come la rappresentazione del primitivo e l'assoggettamento dei popoli oppressi nei confronti dei colonizzatori occidentali

abbia posto le basi per un razzismo infondato che si è perpetuato fino ai giorni nostri. Il capitolo prosegue con un inquadramento degli studi di genere intersezionali, i quali, situati all'interno del contesto degli studi postcoloniali, offrono una prospettiva analitica che tiene conto delle correlazioni tra identità di genere, classe sociale ed etnia. Grazie all'apporto dato da autrici come bell hooks e Angela Davis si sono approfondite le diverse dinamiche che intercorrono tra queste variabili, contribuendo così a una comprensione delle disuguaglianze di genere che tengano conto di quelle legate alla razza. Infine, nell'ultimo paragrafo, si è tentato di dimostrare come il colonialismo negli anni non si sia esaurito ma abbia solamente cambiato forma: se durante il periodo coloniale l'Occidente ha esportato nelle sue colonie una costruzione ideologica e consolidata della norma maschile e patriarcale, dove il presunto processo di civilizzazione ha compreso anche i ruoli di genere e dunque i privilegi maschili, oggi, sulla base della falsa idea che i paesi non occidentali siano considerati inferiori, la società bianca si fa salvatrice della condizione femminile di questi paesi.

L'utilizzo di queste fonti letterarie, filosofiche e sociologiche è stato utile per inquadrare al meglio la produzione artistica di Pamela Enyonu, trattata nel secondo capitolo. Questo si apre con una prima parte riguardante la vita dell'artista e la storia culturale e artistica della sua città natale, Kampala. Si prosegue esplicitando le intenzioni dell'artista: i temi femministi presenti nelle sue opere, l'enfasi data al processo creativo e all'ideazione di un progetto, l'importanza del dialogo e di una conversazione con l'ambiente attorno. Prima di dare spazio ai progetti dell'artista, si è approfondito il rapporto tra l'artista e i materiali, il quale si concretizza con la soluzione del riuso in arte e della conseguente risemantizzazione di un materiale. Un esempio di ciò è l'utilizzo della carta, materiale che l'artista stessa produce. Il secondo capitolo prosegue menzionando due progetti svolti da Enyonu: *Everyday Queens* e *A Different Bush*, incentrati entrambi sul tema dell'*empowerment* femminile. Il capitolo si conclude con il sodalizio artistico tra l'artista e la curatrice Martha Kazungu, fondatrice della *Njabala Foundation*, con la quale Enyonu ha collaborato ad una mostra monografica, *Seat at the Table*, e alle mostre collettive annuali della fondazione, *This is not How* e  *Holding Space*.

Nel terzo capitolo, infine, viene presentata l'opera di Enyonu nell'ambito della mostra collettiva *Africa 1:1*, tenutasi alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, in collaborazione con la galleria AKKA Project. Dopo una breve introduzione incentrata sul programma di residenza d'artista che Enyonu ha condiviso assieme ad altri quattro artisti, si è esaminato il progetto di Enyonu che comprende le opere *Permesso*, *Prego* e *Buonanotte*, partendo dalle tematiche principali a cui ha fatto riferimento lo studio di Enyonu: il tema del "sentirsi a casa" dove la casa ha assunto un significato meno fisico e più legato alla sfera emotiva, e la figura della duchessa Felicita Bevilacqua la Masa, la quale dopo la sua morte, avvenuta sul finire del XIX secolo, ha donato, attraverso un lascito testamentario, la propria casa ai giovani artisti veneziani, per far sì che potessero avere un luogo in cui esprimere le loro idee.

## **1. Decostruire i canoni occidentali: riflessioni sulla costruzione dello stereotipo e sul femminismo nero**

### **1.1. Di cosa si nutre il razzismo**

#### **1.1.1. Orientalismo**

Nel 1978 Edward Said formulava il termine “Orientalismo”, attraverso la scrittura dell’omonimo saggio. L’idea di fondo del saggio era quella di mostrare in che modo, attraverso un processo culturale durato secoli, l’Occidente, con particolare attenzione alla Gran Bretagna e agli Stati Uniti, abbia costruito un’immagine distorta dell’Oriente nella propria cultura<sup>1</sup>. Nonostante questo testo si riferisca in particolar modo alla costruzione di un pensiero tracciabile dagli sviluppi del Cristianesimo, passando per il periodo Napoleonico e acuitosi nel periodo coloniale, è chiaro che abbia delle ripercussioni sul modo in cui oggi guardiamo al mondo lontano a noi. Infatti, pur essendo vero che la conoscenza dei costumi delle società sia sempre maggiore grazie alla traduzione letteraria di vari testi, all’insegnamento di lingue e letterature non europee nel mondo accademico, e oggi soprattutto alla globalizzazione, è allo stesso tempo visibile nel mondo occidentale una tendenza a rendere tutto ciò che si percepisce in lontananza come qualcosa di esotico e superficiale. Nel momento in cui parliamo di orientalismo e di una rappresentazione infondata di una certa cultura, dobbiamo tenere a mente che non parliamo di Oriente in modo puramente geografico ma di tutto ciò che è contrapposto all’Occidente. Con il concetto di “Orientalismo”, Said intende “uno stile di pensiero fondato su una distinzione sia ontologica sia epistemologica tra l’Oriente da un lato, e l’Occidente dall’altro”<sup>2</sup>. Questo ovviamente porta a delle conseguenze enormi sul piano semiotico e materiale. La tendenza a generalizzare e a creare stereotipi unificanti è tipica di chi adotta la retorica orientalista. Thomas Edward Lawrence in una lettera del 1918 destinata all’amico V.W.Richards scriveva:

---

<sup>1</sup> E. Said, *Orientalismo* (1978), tr. it. di S. Galli, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 9.

<sup>2</sup> Ivi, p. 3.



L'arabo affascinava la mia immaginazione. La sua è una civiltà molto antica, che si è affinata lasciandosi alle spalle gli dèi domestici, e buona parte degli orpelli che da noi sono tanto apprezzati. Il precetto di spogliarsi dei beni terreni è buono, e sembra implicare anche una specie di nudità morale. Gli arabi si occupano del presente, e cercano di attraversare la vita in punta di piedi, senza brusche svolte e senza scalar montagne. In parte, si tratta dello sforzo mentale e morale di una razza a lungo allenata, che per riuscire deve rinunciare a tante cose da noi considerate stimabili e importanti; eppure, senza in alcun modo condividere il loro punto di vista, credo di capirlo abbastanza da poter guardare sia me sia gli altri stranieri con i loro occhi, e da astenermi dal pronunciare condanne. So di essere per loro un estraneo, e di essere destinato a rimaner tale; non per questo li stimo di meno, anche se non riuscirei a convertirmi ai loro usi<sup>3</sup>.

Nella delineazione fatta da Lawrence si vede come “l’arabo” venga descritto come qualcosa di collettivo, come se non avesse un’identità precisa: non esiste il singolo individuo ma solamente “l’arabo”<sup>4</sup>. Tutto ciò accade ancora oggi, gli Occidentali sembrano dover forzatamente inserire gli esseri umani in categorie dove nessun uomo è libero di essere sé stesso perché la sua identità è correlata a quella di un gruppo. Questo significa che vengono appiattite qualsiasi differenze tra gli uomini. Coloro che ragionano con logica orientalista attribuiscono sempre meno l’elemento del genere umano a coloro che sono considerati differenti, inserendoli in una categoria astratta e determinista, “il tipo”<sup>5</sup>. Questa visione rende possibile inevitabilmente l’interconnessione tra l’identità del “tipo” e la sua rappresentazione. Così, se si attribuiscono elementi descrittivi corrispettivi a quel tipo, tutto il genere umano che vi rientra deve necessariamente partecipare a quella descrizione<sup>6</sup>. Oggi si parla di “il cinese”, erroneamente utilizzato per definire tutti gli abitanti dei paesi ad Estremo Oriente, “l’indiano”, sostantivo che nella concezione orientalistica comprende abitanti del territorio pakistano e dello Sri Lanka, oppure l’uomo proveniente dalle popolazioni nomade Rom o Sinti che rimane purtroppo ancorato al sostantivo di “zingaro”<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 241.

<sup>4</sup> Ivi, p. 242.

<sup>5</sup> Ivi, p. 244.

<sup>6</sup> Ivi, p. 261.

<sup>7</sup> E. Justin, L. Bravi, *I destini dei bambini zingari. Educati in modo estraneo alla loro razza*, Milano, Franco Angeli, 2018, p.34.

### 1.1.2. L'altro

Lo stesso ragionamento fatto in precedenza è certamente applicabile alla popolazione dei Neri, la cui identità si intreccia con storie di schiavismo e colonizzazioni brutali. Il Nero ha sempre avuto difficoltà nella definizione identitaria di sé in quanto il bianco colonizzatore ha fatto sì che esistesse solo in relazione a sé<sup>8</sup>. L'Occidente, nella sua attitudine a voler collezionare ed accumulare, attraverso l'ideazione di musei etnografici, non solo ha predisposto degli schemi prefigurati con i quali ha classificato l'arte prodotta da questi popoli, ma con la stessa arte di collezionare ha scelto di fare proprie le stesse culture di questi secondo le proprie regole tassonomiche<sup>9</sup>.

James Clifford ha affermato che “In Occidente, il collezionismo è stato a lungo una strategia del dispiegamento possessivo dell'Io, della cultura, dell'autenticità”<sup>10</sup>. L'Europa ha definito secondo le proprie regole tutto ciò che non era originariamente nel proprio schema di rappresentazione. Il resto del mondo, ovvero l'Altro, non pare avere una propria identità di fronte all'incessabile aspirazione dell'uomo occidentale di dover “scoprire” la sua cultura, o di doverla spesso reiventare e controllare secondo i propri canoni. In tal senso, il filosofo franco-bulgaro Todorov, trattando dell'incontro tra Indiani d'America ed esploratori occidentali, ha evidenziato come la rappresentazione dell'alterità venga sempre descritta per negazione, in quanto l'artificio dell'esotismo è frutto del processo che porta se stessi ad essere affascinato dall'altro, senza una vera e propria valorizzazione della diversità<sup>11</sup>. Ma nel momento in cui si rovescia questa concezione dal punto di vista del soggetto “scoperto”, che, nel caso dell'esempio portato da Todorov, è l'Indiano d'America, l'alterità sta nel soggetto che “scopre”. L'Altro è quindi un concetto arbitrario e strumentale, subordinato al rapporto con l'osservatore che, nell'esempio sottolineato, può pure essere l'esploratore che compie i viaggi alla volta di “scoprire i buoni selvaggi”<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> G. Grechi, *La rappresentazione incorporata: una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, Milano, Mimesis, 2016, pp. 102-107.

<sup>9</sup> Ivi, p. 82-83.

<sup>10</sup> J. Clifford, *I frutti puri impazziscono* (1993) tr. it. di M. Marchetti, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 252.

<sup>11</sup> T. Todorov, *Noi e gli altri* (1989), tr.it. di A. Chitarin, Torino, Giulio Einaudi editore, 1991, p. 311.

<sup>12</sup> G. Grechi, *La rappresentazione incorporata: una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, cit., p. 76-79.

Anche in questo caso è compromessa la visibilità di coloro che vengono definiti “Altro”, in quanto tutto è oscurato ancora una volta dal punto di vista dell’Occidente. Il sistema di pensiero tassonomico occidentale, dunque, porta a delle conseguenze catastrofiche nel mondo contemporaneo: una di queste, causata a sua volta da discriminazioni razziali e persecuzioni, è la ricerca di un ordine nel mondo in cui vivono corpi umani definiti nella categoria dei normali e corpi umani che rimangono ancorati alla loro natura di “fuori norma”. Un maschio bianco, camminando per le strade parigine con una camicia bianca e una cravatta non ha nulla da temere nel momento in cui incontra dei poliziotti; un giovane uomo nero con una felpa con cappuccio, invece, nel momento in cui se li trova di fronte, cambia marciapiede, adottando un atteggiamento difensivo. La questione, in questo caso, non sta solo nel privilegio e nella discriminazione ma soprattutto nel comportamento automatico che hanno le due diverse persone: il primo, nell’incontrare dei poliziotti non teme nulla in quanto non ha motivo di essere fermato perché pienamente considerato nella norma, allo stesso modo il secondo compie un gesto automatico, ovvero quello di evitare il problema, in quanto considerato marginale al sistema-mondo costruito dagli Occidentali<sup>13</sup>.

In questo contesto, è importante capire quali siano i processi storico-culturali che hanno portato alla definizione di stereotipi e false rappresentazioni. Il colonialismo, inteso come espansione politica-territoriale degli Stati Europei, ha sottomesso varie popolazioni, tra cui quelle asiatiche e sudamericane, ma soprattutto le popolazioni africane. L’oppressione, comunque, non ha riguardato solamente l’ambito geopolitico ma anche quello economico, sociale e culturale. Come conseguenza di ciò, il colonialismo ha praticato vari tipi di violenza: alla violenza fisica ha fatto da sfondo quella simbolica e culturale, la quale ha costituito un primo tassello importante nella definizione subordinata ed inferiore dell’”Altro”. Durante il periodo coloniale la perdita di identità e definizione di sé per la popolazione nera raggiunse il culmine. Come sottolineato dallo psichiatra e scrittore Frantz Fanon: “il nero non ha esistenza ontologica agli occhi del Bianco”<sup>14</sup>. Il nero scopre la sua nerezza di fronte agli occhi

---

<sup>13</sup> R. Borghi, *Decolonialità e Privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Milano, Meltemi, 2020, p. 44.

<sup>14</sup> F. Fanon, *Pelle nera, Maschere bianche. Il nero e l’altro* (1952), tr.it di M.Sears, Milano, Marco Tropea Editore, 1996, p. 98.

del bianco, lo sguardo del colonizzatore è fondamentale per capire i processi di identificazione tra i due soggetti: è uno sguardo di negazione costante, ossia un medium attraverso il quale il bianco esercita il proprio potere rinchiudendo il soggetto colonizzato in una “schacciante oggettività”<sup>15</sup>. Il nero è stato costretto a interiorizzare la sua inferiorità perché il bianco ha esercitato strumenti come quello che Fanon ha definito come processo di “epidermizzazione”. Il corpo, quindi, è il luogo cruciale dove il bianco esercita il proprio potere, tanto che è lo stesso corpo attraverso la pelle a manifestare visibilmente il concetto di razza<sup>16</sup>. Il nero, nelle dinamiche coloniali, si è accettato come qualcosa di separato, gli è stata data un’unica possibilità che è quella del dominio del bianco e della propria negatività.<sup>17</sup>

Con questo ragionamento di Frantz Fanon, è possibile introdurre l’argomento riguardante la rappresentazione dello stereotipo del Nero. Infatti, nella costruzione di un soggetto altro e differente vengono comprese tutte le evidenze di tale differenza: in primo luogo la pelle nera, ma anche i capelli gonfi, le labbra carnose, l’abbigliamento colorato<sup>18</sup>. Il processo di identificazione di sé stessi per i neri colonizzati, quindi, è indissolubilmente legato al concetto di alterizzazione. Nella riflessione che fa Fanon, per il nero colonizzato e reso inferiore definire sé stesso significa rifiutare l’alterità attribuitagli e rovesciare la contrapposizione dualistica tra bianco e nero guardando al colonizzatore come soggetto da imitare. Il mondo dei coloni è visto con ostilità ma, allo stesso tempo, è un mondo che appetisce, poiché il nero è sì reso inferiore, ma anche consapevole della sua inferiorità e soprattutto non convinto di questa<sup>19</sup>. Ovviamente, l’asserzione di Fanon è molto forte e contestabile dal momento in cui non possiamo omologare qualsiasi reazione del soggetto colonizzato alla pura aspirazione ad un’imitazione dell’uomo bianco. È però innegabile che la falsa presunzione della civiltà bianca di rendere oggettiva e naturale una netta contrapposizione tra le due parti, abbia portato al consolidamento di

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 97.

<sup>16</sup> G. Grechi, *La rappresentazione incorporata: una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, cit., pp. 105-107.

<sup>17</sup> A. Memmi, *Ritratto del colonizzato e del colonizzatore* (1965), tr. it di O.A. Angeloni, Napoli, Liguori Editore, 1979, pp. 112-113.

<sup>18</sup> Ivi, p.107.

<sup>19</sup> Ivi, p. 104.

complessi di inferiorità da una parte, e alla costruzione di false rappresentazioni dall'altra.

### 1.1.3. Lo stereotipo

Se è possibile affermare che la retorica orientalista provoca un sistema di rappresentazioni riduttive e spesso fallaci, si può anche dichiarare apertamente che questo sistema si basa su forze che governano chiare e precise strategie ed attività di natura politica<sup>20</sup>. “Le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria”<sup>21</sup> affermava Nietzsche. Una delle implicazioni importanti di questo sistema di regole ingannevole è la costruzione dello stereotipo.

Lo stereotipo, strategia discorsiva di primo piano, è una forma di conoscenza e identificazione che oscilla fra ciò che è "al suo posto", già noto, e qualcos'altro, che dev'essere impazientemente ripetuto... come se l'essenziale doppiezza dell'asiatico o la bestiale licenziosità sessuale dell'africano, che non ha certo bisogno di prove, non possano davvero mai essere provate all'interno di un discorso<sup>22</sup>.

Sono le parole con cui Homi K. Bhabha apre il suo saggio *La questione dell'Altro. Stereotipo, discriminazione e discorso del colonialismo*. Pensare allo stereotipo come una strategia offre la possibilità di conciliare il ragionamento sul piano del linguaggio e della rappresentazione con quello politico. L'idea alla base è che gli stereotipi abbiano giocato un ruolo fondamentale nella creazione e nel mantenimento del potere coloniale; non sono, dunque, semplici rappresentazioni, ma piuttosto strumenti attraverso i quali il potere coloniale ha operato per sottomettere e controllare i popoli colonizzati<sup>23</sup>. Ciò che è stato definito finora come “l'Altro” viene individuato da Bhabha come costruito di una rappresentazione in cui vi è, da parte del colonizzatore, un processo di riconoscimento e rimozione della differenza che svolge il ruolo di vigilanza sul soggetto colonizzato<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> E. Said, *Orientalismo*, cit., p. 213.

<sup>21</sup> F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale* (1873), in *Opere*, tr. it. di G. Colli, Milano, Adelphi, 1973, vol. 3, tomo II, p. 361.

<sup>22</sup> H.K. Bhabha, *I luoghi della cultura* (1994), tr. it di A. Perri, Roma, Meltemi editore, 2001. p.97.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 103-104.

<sup>24</sup> G. Grechi, *La rappresentazione incorporata: una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, cit., pp. 107-115.

Lo schema dicotomico presentato da Fanon, “io e l’Altro” acquisisce in questo contesto coloniale una nuova declinazione ed è quindi traducibile nello schema dominante-dominato. Il soggetto dominato è presentato come degenerato, primitivo. Sul processo di controllo attuato insiste la pretesa di considerare inferiore lo stato civile del soggetto che si vuole dominare, come se servisse un sistema educativo ed un apparato amministrativo nuovo importato dall’Europa<sup>25</sup>. Questo è un tema strettamente attuale che ha lasciato delle tracce importanti nell’epoca postcoloniale e di cui ancora oggi si discute nelle relazioni di potere tra Stati ex-colonizzatori ed ex-colonizzati. La “fissità” è stata una delle caratteristiche chiave delle rappresentazioni di culture subalterne: le culture colonizzate sono state rappresentate in modo tale che sembrino immutabili e congelate nel tempo, la fissità di tali immagini “connota rigidità e ordine immutato tanto quanto disordine, degenerazione e ripetizione demoniaca”<sup>26</sup>. Dunque, l’autorità della discriminazione si basa sulla necessità di disconoscere le differenze, che è anche ciò su cui si concentra l’attività dello stereotipare. Attraverso la ripetitività, si è lavorato per far sì che tale differenza avvenga in modo apparentemente naturale, quasi come se fosse un aspetto innato dell’identità, sfruttando la visibilità e la naturalità di elementi parziali, come, ad esempio, nel caso delle popolazioni africane dominate, il colore della pelle.

Bhabha, però, va oltre la staticità della relazione tra dominante e dominato provando ad immaginare una possibile sovversione di questo stato. Infatti, caratteristica fondamentale attribuita allo stereotipo è l’ambivalenza: se, quindi, da un lato la costruzione dello stereotipo è servito ai dominanti a rafforzare il proprio sistema coloniale, dall’altro può altresì destabilizzarlo. L’autorità del potere coloniale non è interamente nelle mani del dominante e vi sono spazi di resistenza che si possono esplorare. Lo stereotipo, quindi, assume la caratteristica di ambiguità in quanto le persone possono ribaltarlo e reinterpretarlo in modo da minare le aspettative dei dominanti. Così, è un “oggetto impossibile”<sup>27</sup>, non una modesta semplificazione della realtà ma perlopiù “la creazione di un testo ben più ambivalente, un testo di

---

<sup>25</sup> H.K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., p.103.

<sup>26</sup> Ivi, p. 97

<sup>27</sup> H.K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., p.119.

proiezione e introiezione che mette in opera strategie metaforiche e metonimiche, rimozione, eccessiva determinazione, colpa, aggressività”<sup>28</sup>.

Dunque, Bhabha supera la tesi di Fanon per cui vi è un semplice riconoscimento della dicotomia che blocca il processo di identificazione della soggettività dell'uomo dominato e, allo stesso tempo, fa riferimento alla semiotica del potere orientalista di Edward Said. Se, per Bhabha, l'ambivalenza dello stereotipo che induce a costruire un'immagine ambigua del soggetto colonizzato mira a rendere il soggetto rappresentabile in modo stabile e conoscibile ma anche flessibile, allora emerge che l'Orientalismo, che Said identifica da un lato come affermazione di un corpus cosciente di sapere sull'Oriente<sup>29</sup>, e dall'altro lato come rappresentazione fantastica dell'”Altro”<sup>30</sup>, necessita di una terza possibilità che vada oltre questa opposizione<sup>31</sup>. Bhabha si chiede: “Qual è la teoria della chiusura o fissazione che oscilla fra riconoscimento della differenza razziale e culturale e il suo ripudio, riconducendo il non familiare a qualcosa di dato in forma ripetitiva e in bilico fra delizia e paura<sup>32</sup>?” Per rispondere a questa domanda Bhabha riprende il concetto di feticismo freudiano. Lo stereotipo assume una modalità feticista di rappresentazione che oscilla fra i due estremi: da un lato l'affermazione di una pienezza originaria, che offre piacere e senso di controllo<sup>33</sup>; dall'altro l'angoscia associata al riconoscimento della mancanza e della differenza<sup>34</sup>. In questo contesto, lo stereotipo si configura come una rappresentazione semplificata e rigida della differenza, basata su una fantasia primaria che desidera un'origine pura e che è minacciata dalla presenza disturbante della differenza stessa. Bloccando la negazione del desiderio o della fantasia originari, il soggetto coloniale, sia esso colonizzatore o colonizzato, non può più riconoscere la differenza, che viene fissata in un oggetto, come la pelle, i capelli o il sesso, e ripetuta costantemente. Vi è dunque una sorta di atteggiamento difensivo nei

---

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ciò che Said definisce “Orientalismo manifesto”.

<sup>30</sup> Ciò che Said definisce “Orientalismo latente”.

<sup>31</sup> G. Grechi, *La rappresentazione incorporata: una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, cit., p. 107-118.

<sup>32</sup> H.K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., p.107.

<sup>33</sup> Ovvero “tutti gli esseri umani hanno la stessa razza “che nella versione freudiana è traducibile come “tutti gli esseri umani hanno un pene”.

<sup>34</sup> Quello che Freud definisce “angst” associato al riconoscimento della mancanza. Esempio in termini freudiani è: “Alcuni uomini non hanno il pene” mentre per il discorso sullo stereotipo “Alcuni non hanno la stessa razza”.

confronti della realtà e questo processo, secondo Bhabha, impedisce il movimento e lo sviluppo del concetto di “razza” considerato come qualcosa di diverso dalla sua fissità nel concetto di razzismo<sup>35</sup>.

In questo meccanismo di riconoscimento, rimozione e ripetizione, viene identificato il gioco tra metonimia, che registra la mancanza attraverso la continuità, e metafora, che sposta e fissa la differenza in un oggetto parziale<sup>36</sup>. Questi elementi, però, da soli, non bastano; infatti, Bhabha individua anche un altro punto fondamentale, ossia quello dell’identificazione. In questo contesto, attinge dalle teorie di Jacques Lacan per individuare due forme di identificazione fondamentali. Queste forme di identificazione si sviluppano nella fase dello specchio, quando il soggetto riconosce sé stesso in un’immagine che è chiaramente distinta da sé. Questo momento permette al soggetto di iniziare a stabilire relazioni tra gli oggetti come entità separate. Tuttavia, al contempo, questa immagine che ritorna al soggetto può diventare fonte di conflitto. Il soggetto è in uno stato di ambivalenza tra narcisismo e aggressività in quanto può sviluppare una relazione di amore e identificazione con l’immagine riflessa di sé, ma allo stesso tempo può sperimentare conflitti interni e ambiguità legate a questa identificazione<sup>37</sup>.

#### **1.1.4. Identità Culturali**

Proprio come un professore che, una volta, mi aveva detto che il mio romanzo non era «autenticamente africano». Ero del tutto disposta ad ammettere che ci fossero una serie di cose sbagliate nel mio romanzo, che in diversi punti non funzionava. Ma non avrei mai pensato che il romanzo non fosse riuscito a raggiungere una non meglio precisata «autenticità africana». In realtà, non avevo neppure idea di cosa fosse, l’autenticità africana<sup>38</sup>.

Questa, citata, è una delle tantissime conseguenze di tutto ciò che si è detto circa la formazione degli stereotipi. Allo stesso modo, vengono fatte semplificazioni quando

---

<sup>35</sup> H.K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., p.110.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> G. Grechi, *La rappresentazione incorporata: una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, cit., p. 107-118.

<sup>38</sup> C. N. Adichie, *Il pericolo di un’unica storia*, (2009), tr. it di A. Sirotti, Einaudi, Torino, 2020, p. 20.



si parla degli Stati nell’Africa: 54 paesi, lingue e culture totalmente differenti, ma, in qualche modo, si fa sempre più fatica a pensare alle enormi differenze tra un Paese come il Senegal e un altro come il Kenya, o l’Uganda, o ancora il Camerun, mentre è molto semplice e visibile, per l’Occidente vedere le differenze tra un Paese come la Svezia ed un altro come la Spagna, per esempio.

Se è vero che possiamo pensare all’identità culturale in termini di un’unica cultura condivisa che denota l’appartenenza ad un particolare gruppo con un significato stabile e immutabile, “la cultura nigeriana” per esempio, si deve però guardare, svincolandosi dal punto di vista dello studio orientalista ed occidentale, all’identità come costitutiva di ognuno di noi<sup>39</sup>. In questo senso, ogni esperienza è differente da un’altra; in questa seconda accezione, come afferma Stuart Hall nel suo saggio *Identità Culturale e Diaspora*: “l’identità culturale è un fenomeno che ha a che fare sia con il divenire che con l’essere”<sup>40</sup>. L’identità è qualcosa che non può essere ancorata ad un passato “essenzializzato”, come lo definisce lo stesso Hall, siamo noi stessi a posizionarci dal momento in cui viviamo esperienze culturali uguali o differenti dal nostro gruppo culturale più affine. Procedendo in quest’ottica, l’identità culturale si svincola dalla “categoria” data per certa e soprattutto, data una volta per sempre<sup>41</sup>. Ciascun Paese, all’interno dell’Africa, e ciascuna persona all’interno del proprio gruppo di appartenenza ha negoziato in modi diversi la propria indipendenza economica, politica e culturale e questa negoziazione rende ogni persona unica dall’altra<sup>42</sup>. La citazione precedente<sup>43</sup> si riferisce a Chimamanda Ngozi Adichie, una giovane scrittrice nigeriana giunta in USA appena diciannovenne con una borsa di studio per frequentare il corso di Comunicazione all’Università di Drexel, Filadelfia<sup>44</sup>. Nel 2009 Adichie ha tenuto un discorso al TED Talk poi pubblicato con il titolo *I pericoli di una storia unica*. Uno degli eventi più interessanti raccontati dalla scrittrice nigeriana è quando la sua coinquilina chiese di farle ascoltare quella

---

<sup>39</sup> S. Hall, *Identità culturale e diaspora* (1990), tr. it. di M. Mellino in *Il soggetto e la differenza. Per un’archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a cura di M. Mellino, Roma, Meltemi editore, 2006, pp. 243-261, qui pp. 244-246.

<sup>40</sup> Ivi, p. 247.

<sup>41</sup> Ivi, p.248.

<sup>42</sup> Ivi, p. 250.

<sup>43</sup> Vedi p.14.

<sup>44</sup> A. M. Giano, *Chimamanda Ngozi Adichie: nuova voce del femminismo contemporaneo*, in “Frammenti Rivista”, 2017; <https://www.frammentirivista.it/chimamanda-ngozi-adichie-femminismo/>, [ultimo accesso 20 settembre 2023].

che lei chiamava la sua “musica tribale”, e si mostrò molto delusa quando Adichie le mostrò la sua cassetta di Mariah Carey<sup>45</sup>. La storia comune tra le diverse personalità all'interno delle diverse comunità nei vari paesi africani ha sicuramente unificato le differenze in termini di gusti e stili, ma questa unificazione è stata amplificata da coloro i quali hanno scelto di gerarchizzare, ordinare, stereotipare, gli Occidentali quindi. Come suggerisce Stuart Hall “la storia comune non suggerisce un'origine comune”<sup>46</sup>. Se pensiamo al viaggio compiuto dagli abitanti di paesi poveri verso i paesi ricchi, come il viaggio compiuto dalle nuove generazioni africane, è comprensibile e assolutamente ordinario il fatto che vi sia una commistione di culture che fa sì che il giovane africano non resti immobilizzato e categorizzato come “autenticamente africano”.

Queste teorie hanno sicuramente dei riflessi importanti nel mondo artistico. Infatti, come suggerisce Eriberto Eulisse in *Afriche, Diaspore, Ibridi* all'interno delle odierne prospettive critiche e curatoriali, ancora spesso si utilizza un approccio “neoprimitivista”, all'interno del quale operano curatori, critici d'arte e collezionisti attenti a definire una produzione contemporanea africana in conformità a tutta una serie di aspettative del mondo occidentale. L'Africa e i suoi artisti contemporanei appaiono fondamentalmente come un continente ancorato a forze selvagge della natura o a stadi psichici primordiali dello sviluppo dell'uomo. “La produzione artistica dell'Africa odierna, secondo tale strategia, risulta condannata, a rappresentare e mettere in scena indefinitamente un siffatto contesto culturale per poter essere accolta nel sistema globale dell'arte”, commenta Eulisse<sup>47</sup>. Escludendo l'originale contributo dell'Africa a una produzione intrisa di esotismo, primitivismo e forze misteriose, il paradigma neoprimitivista si configura come l'ultima espressione, seppur rinnovata, di un approccio paternalistico che ha stimolato in Africa, a partire dagli anni Quaranta, la creazione di laboratori artistici. Queste scuole, basate su teorie o idee pseudo-scientifiche, hanno cercato il genio africano come un archetipo

---

<sup>45</sup> C.N. Adichie, *The danger of a single story*, Discorso TED Global 2009, Oxford, Regno Unito, 23 luglio 2009, [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?language=it](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=it), [ultimo accesso 21 settembre 2023].

<sup>46</sup> S. Hall, *Identità culturale e diaspora*, cit., p. 250

<sup>47</sup> E. Eulisse, *Introduzione*, in *Afriche, Diaspore, Ibridi*, a cura di E. Eulisse, San Marino, AIEP Editore, 2003, pp. 11-34, qui p. 15.

primordiale. In questi contesti, gli artisti, isolati dal resto del mondo per preservare la purezza, avrebbero potuto dare forma a un immaginario artistico "puro" e privo di contaminazioni<sup>48</sup>. Tuttavia, oggi inizia a manifestarsi una maggiore libertà per gli artisti africani presenti sulla scena internazionale, tra cui Pamela Enyonu, che sono molto più svincolati dai valori tradizionali e da ogni accademismo che li iscriva all'interno della denominazione di "artista africano"<sup>49</sup>.

Una delle conseguenze della creazione dello stereotipo e della perdita di identità è la confusione o l'appiattimento della cultura e dei suoi vari aspetti, quindi. Come visto in precedenza, l'Occidentale tende a concepire in modo assai banale e generico "lo stile africano". L'egemonia Occidentale, oltre a causare perdite continue di identità e una colonizzazione macabra<sup>50</sup> in termini di schiavismo, è riuscita a direzionare i flussi culturali in modo univoco<sup>51</sup>. Tutto ciò che la globalizzazione ha prodotto in Occidente è stato esportato nel "Terzo mondo" attraverso dinamiche di glocalizzazione<sup>52</sup> imprecise. Anche qui, come nella costruzione delle identità, si tende spesso a universalizzare tutto: in India è stata commercializzata la Barbie con il sari; a livello commerciale può sembrare una scelta coerente, ma nel momento in cui si è fatto indossare questo abito alla celebre bambola, la Mattel ha totalmente trascurato il fatto che questo capo è solitamente associato solo a una delle tante regioni dell'India<sup>53</sup>. Inoltre, non è da trascurare il fatto che, come esistono diverse regioni indiane, esistono pure svariate interpretazioni dell'abito a seconda della regione e nella storia il sari ha ottenuto delle modificazioni che lo hanno reso l'abito che è oggi<sup>54</sup>. Sempre più spesso, nel mondo contemporaneo, si fa tanta confusione. Il problema più grave è quando questa confusione si lega ad altri fattori come la pretesa

---

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> A. Magnin, *Un continente di luci*, in *Why Africa? La collezione Pigozzi*, cat. (Torino, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, 6 ottobre 2007-3 febbraio 2008) a cura di A. Magnin, Milano, Mondadori Electa, 2007, pp 128-133, qui p.130.

<sup>50</sup> Utilizzo qui il termine macabro come sinonimo di orribile.

<sup>51</sup> C. Kaplan, I. Grewal, *Le pratiche transnazionali e la questione della postmodernità* (1994), tr. it. di F. Timeto, in *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi postcoloniali*, a cura di F. Timeto, Milano, Utet Università, 2008, pp. 16-29, qui p. 23.

<sup>52</sup> "Termine che indica la tendenza a riconvertire in chiave locale, senza però annullarli del tutto, i vari aspetti di planetaria omogeneizzazione e standardizzazione comportati dall'avvento della globalizzazione economica" da Vocabolario Treccani.

<sup>53</sup> C. Kaplan, I. Grewal, *Le pratiche transnazionali e la questione della postmodernità*, cit., p. 23.

<sup>54</sup> F.M.Ferri, *Il sari nella moda, emblema di tradizione e diversità culturale*, in "HarpersBaazar", 2023, <https://www.harpersbazaar.com/it/moda/tendenze/a44864076/sari-storia/>, [ultimo accesso 20 Settembre 2023].

di mostrare l'”Altro” come qualcosa di esotico, quasi feticistico. Ruby Hamad, in *Lacrime Bianche/ Ferite Scure*, racconta la testimonianza di Zeina, una trentenne palestino-canadese, la quale ogni giorno lotta contro le discriminazioni inconsapevoli sul luogo di lavoro, in Australia.<sup>55</sup>

“Mi chiedono: “Posso toccarti i capelli? e toccano. Non è una domanda, perché non mi lasciano il tempo di rispondere, iniziano subito a toccarmi [...]. È come se non lo chiedessero, in realtà non è una domanda. Non chiedono davvero il permesso [...], semplicemente fanno quello che vogliono”<sup>56</sup>.

Questo è uno dei tanti casi di quello che Nadeesha Uyangoda ha definito “il razzista inconsapevole”<sup>57</sup>. L'umiliazione che riceve Zeina ogni giorno non sta nella discriminazione esplicita ma, piuttosto, si cerca di dare una connotazione all'aspetto fisico che non è solo stereotipata, come si è già discusso in precedenza con altri casi, ma è anche esotizzata.

La fascinazione per lo stile africano, sempre se questo esiste, può sembrare qualcosa di innocuo ma in realtà non lo è, soprattutto per il modo in cui questa avviene. L'accarezzare i capelli ricci di una donna nera può diventare una dimostrazione di potere e dominazione<sup>58</sup>. Si provi a rovesciare questa situazione: si è mai vista una persona nera toccare i capelli ad un uomo bianco? E se questo capitasse, quale sarebbe la reazione dell'uomo bianco? In aggiunta, si deve considerare il malessere di alcune donne nel non vedersi conformate secondo i canoni estetici prestabiliti dalla società occidentale, in particolare quella americana. Le pubblicità di prodotti per capelli nelle riviste delle donne di colore, infatti, enfatizzano spesso lo standard di una bellezza fisica lontana dalla caratteristica del capello riccio. I capelli lisci e lunghi, così, vengono spesso considerati necessari per raggiungere tali standard di bellezza imposti<sup>59</sup>. Dunque, da una parte si continua a basare gli standard di bellezza su un sistema che tende a svalutare l'aspetto fisico dei Neri<sup>60</sup>, dall'altra, questa

---

<sup>55</sup> R. Hamad, *Lacrime bianche/ferite scure. Femminismo e supremazia bianca* (2020), tr. it di D. Theodoli, Città di Castello, Edizioni Tlon, 2022, p.149.

<sup>56</sup> Ivi, p. 150.

<sup>57</sup> N. Uyangoda, *L'unica persona nera nella stanza*, Roma, 66thand2nd, 2021, p. 69.

<sup>58</sup> R. Hamad, *Lacrime bianche/ferite scure. Femminismo e supremazia bianca*, cit., p.150.

<sup>59</sup> D. Grayson, *Sono falsi? La spettacolare/speculare dei capelli delle donne nere* (2008), tr. it. di F. Timeto, in *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi postcoloniali*, a cura di F. Timeto, Milano, Utet Università, 2008, pp. 82-92, qui p. 84.

<sup>60</sup> Ivi, p. 82.

differenza stilistica possiede alcune caratteristiche che l'Occidentale guarda con uno distaccato fascino.

Questo fascino per la "differenza" può avere varie accezioni e sfumature. Il soggetto occidentale multiculturale della postmodernità adora ricercare quelle che vengono definite "culture popolari" in tutto il globo, "non c'è nulla che ami di più che un certo tipo di differenza: un tocco di etnicità, un gusto dell'esotico, come diciamo in Inghilterra, "un po' dell'altro"<sup>61</sup>, afferma Stuart Hall. Dal momento che, come continua dichiarando Hall: "lo spazio della marginalità, benché rimanga periferico rispetto ai flussi più importanti, non è mai stato così produttivo come lo è oggi"<sup>62</sup>, dobbiamo interrogarci sul modo in cui questi spazi periferici e subculturali appartenenti in particolare alla comunità nera, siano entrati nella sfera d'influenza globale e mainstream del mondo postmoderno. Ciò che è certo è che nel mondo odierno la cultura popolare, e quindi anche la cultura popolare nera, non è collocabile in uno spazio ben preciso perché da un momento all'altro la si è totalmente inglobata nella cultura globale attraverso scenari commerciali<sup>63</sup>. Un passo fondamentale nel saggio di Hall *Che genere di nero è il nero nella cultura popolare nera?* recita:

È questo lo spazio dell'omologazione, quello in cui lo stereotipo e la ripetizione meccanica elaborano spietatamente il materiale e le esperienze che esso attira nella sua rete, dove il controllo sulle narrazioni e sulle rappresentazioni passa nelle mani delle burocrazie culturali consolidate, a volte senza un sussurro. La cultura popolare è ugualmente e nello stesso tempo, radicata nell'esperienza popolare e pronta per essere espropriata<sup>64</sup>.

Le industrie, inclusa l'industria culturale, si sono servite della cultura originaria dei popoli sottomessi nel periodo coloniale per omogeneizzarle, come abbiamo visto in precedenza nel caso del sari indiano, oppure semplificarle. L'esotico, quindi, è entrato a far parte della cultura mainstream attraverso forme mercificate e sganciate dalle storie ed esperienze materiali. È semplicemente un piacere folkloristico ed è

---

<sup>61</sup> S. Hall, *Che genere di nero è il nero nella cultura popolare nera?* (1992), tr. it. di M. Mellino in *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a cura di M. Mellino, Roma, Meltemi editore, 2006, pp. 263-278, qui pp. 265-266.

<sup>62</sup> Ivi, pp. 266-267.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 269-270.

<sup>64</sup> S. Hall, *Che genere di nero è il nero nella cultura popolare nera?*, cit., p.266.

attraente perché diverso all'apparenza, ma nel momento in cui è controllato da coloro i quali non ne possiedono i codici di accesso, non lo è più.

La questione dell'identità culturale è centrale nell'operato artistico di Pamela Enyonu, come si vedrà in seguito. Si vedrà come l'identità acquisisca un significato storico importante nelle tematiche trattate dalle femministe nere e nei progetti di Pamela Enyonu *A different Bush* e *EveryDay Queens*. Ma sarà centrale anche per ciò che concerne la produzione del sapere bianco a cui sono legate le differenze tra paesi Occidentali e paesi come l'Uganda, nell'acquisizione dei materiali per la realizzazione di opere d'arte.

### **1.1.5. Sapere bianco e gerarchie globali.**

Quello che oggi intendiamo quando parliamo di decolonizzazione non è altro che un fatto puramente formale in quanto come afferma Rachele Borghi:

Abbiamo vissuto con l'illusione di aver superato il colonialismo nel momento in cui tutti i paesi sono diventati indipendenti politicamente, quando si è avviato il processo comunemente chiamato decolonizzazione. Ma questo in realtà è un processo che riguarda più la formazione degli Stati-nazione dal punto di vista formale e l'invenzione della nazione<sup>65</sup>.

Inoltre, il verbo "decolonizzare": nel momento in cui indica un processo, dovrebbe essere indicato con il verbo riflessivo "decolonizzarsi", mentre "Decolonizzare un paese dall'altro" rende l'idea di un'imposizione dove vi è un posizionamento consolidato del soggetto colonizzato, al quale è come se fosse concessa una libertà ma non ha un ruolo attivo in questo processo, e del soggetto colonizzatore, il quale sembra dare, con tutta normalità, la concessione di "essere decolonizzato"<sup>66</sup>. Tutto ciò fa sì che, ancora oggi, vi siano delle gerarchie importanti traslabili nel campo della produzione del sapere o nel mondo dell'arte, come si vedrà in seguito per ciò che riguarda la ricerca e la produzione dei materiali. Infatti, è importante comprendere, come affermano vari artisti tra cui Pamela Enyonu, che l'utilizzo dei materiali riciclati, spesso comune nella produzione artistica africana, non è né

---

<sup>65</sup> R. Borghi, *Decolonialità e Privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, cit., p.33.

<sup>66</sup> Ivi, pp. 35-36.

conseguenza di un elemento identitario della propria cultura, come spesso dibattuto erroneamente, e neppure una motivazione di una ricerca di sostenibilità, ma spesso semplicemente una necessità.

Il lascito della colonizzazione al periodo contemporaneo è quello che di un mondo dove i rapporti di dominio non sono affatto cambiati e dove quel suffisso post-davanti a colonialismo nelle parole di Rachele Borghi è soltanto un'illusione, un mondo dove vi sono ancora organismi di controllo sui dominati, come il Fondo Monetario Internazionale o altri agenti economici<sup>67</sup>. Un mondo in cui tuttora le lingue locali sono sopraffatte dalla lingua importata dal colonizzatore che ha violentemente imposto negli anni la sua lingua madre. Basti pensare che in Africa ci sarebbero almeno 2143 lingue<sup>68</sup> ma nessuna di queste, o comunque una cifra trascurabile, viene insegnata a scuola o parlata nella quotidianità di tutti i giorni<sup>69</sup>. La conoscenza delle lingue locali è ormai considerata non necessaria<sup>70</sup>, e questo potrà essere un problema nei prossimi anni. Dal momento in cui non si riesce a risalire a fonti antiche dell'Africa precoloniale, tutto rimane sotto la supervisione del “sapere bianco”, e la lingua è uno dei canali meglio funzionanti per esercitare tale controllo. La possibilità di avere conoscenza, oltre ad essere trasmessa dai bianchi stessi, è ancora oggi direttamente proporzionale al colore della pelle, e le chiavi di accesso a tale conoscenza sono in mano ai dominanti.

A tal proposito è interessante la descrizione che fa Rachele Borghi della celebre università della Sorbonne a Parigi, dove lei stessa è insegnante. Nel testo afferma che:

Nel mio quotidiano rapporto con la colonialità, le relazioni pericolose tra potere, sapere e genere prendono la loro concretizzazione spaziale all'università. Lì, corpi e spazi sono ben abbinati, a ciascuno il suo, non puoi confonderti. Funziona più o meno così. All'ingresso del campus della Sorbona nel quartiere di Clignancourt, il tuo zaino viene aperto e il tuo tesserino controllato dalla sicurezza. La linea del colore ha qui i toni del

---

<sup>67</sup> C. Kaplan, I. Grewal, *Le pratiche transnazionali e la questione della postmodernità*, cit., p. 25

<sup>68</sup> R. Borghi, *Decolonialità e Privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, cit., pp.34-35.

<sup>69</sup> A. Sinopoli, *Africa, la fierezza delle lingue madri. Negate e poi celebrate*, in “Voci Globali”, 2019, <https://vociglobali.it/2019/02/18/africa-la-fierezza-delle-lingue-madri-negate-e-poi-celebrate/>, [ultimo accesso 27 Settembre 2023].

<sup>70</sup> A. Mbembe, *Postcolonialismo* (2001), tr. it di A. Perri e M. Bilardello, Roma, Meltemi editore, 2005, p.16.

maghreb. In seguito, sempre al piano terra, puoi rivolgerti all'ufficio informazioni. Lì la linea del colore ha le sfumature della creolità, delle attuali colonie chiamate Dipartimenti d'Oltremare. Se vuoi andare direttamente a lezione, devi prendere le scale e fermarti in uno dei quattro piani che compongono l'edificio. Se Sali a piedi vedrai che la linea del colore andrà, piano dopo piano, sbiancandosi. Se raggiungi infine il quinto piano, ti troverai di fronte a due corridoi. Se prendi quello di destra, vedrai ancora qualche traccia di colore non bianco; se invece ti dirigi verso sinistra allora ti consiglio di portare gli occhiali da sole, se non vuoi che la bianchezza ti accechi. [...] In un contesto come quello francese, in una città come Parigi, in un'università come la Sorbona, nel campus della facoltà di lettere il sapere ha un unico colore: bianco<sup>71</sup>.

Il sistema-mondo ha considerato l'intero globo come unità di analisi, ma questa analisi non ha mai veramente incorporato le esperienze subordinate all'interno produzione del sapere<sup>72</sup>. Dunque, attraverso l'espansione di un sapere unicamente bianco, l'Occidente oggi conferma quella pretesa di poter rendere civile coloro che erano, ma sono ancora tutt'oggi, dominati. Si nasconde che, oltre alle letture convenzionali, che sono quelle totalmente prodotte dall'Occidente, vi siano culture subalterne. In questo modo, la visione eurocentrica può continuare ad esercitare in modo subdolo quegli strumenti che perseguono una "missione di civilizzazione"<sup>73</sup>.

Un'altra conseguenza di queste gerarchie globali, come già anticipato, è visibile nel campo della produzione artistica. Le gerarchie globali hanno avuto un impatto significativo sulla produzione artistica africana in termini di ricerca e riuso dei materiali. Le nazioni industrializzate e ricche spesso hanno un maggiore accesso a risorse artistiche e materiali di alta qualità, come la tela, mentre molte regioni dell'Africa possono sperimentare limitazioni economiche e logistiche nell'acquisizione di tali materiali. Questo può influenzare la disponibilità di materiali per gli artisti africani. Tuttavia, come vedremo con le opere prodotte su carta artigianale da Pamela Enyonu, molti artisti africani hanno dimostrato, nel corso degli ultimi decenni, una forte ingegnosità nell'uso di materiali locali, creando opere d'arte che riflettono la loro identità culturale.

---

<sup>71</sup> R. Borghi, *Decolonialità e Privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, cit., p.87.

<sup>72</sup> R. Grosfoguel, *Decolonizzare gli studi postcoloniali ed i paradigmi dell'economia politica: transmodernità, pensiero decoloniale e colonialità globale* (2011), tr. it di G. Avallone, in *Rompere la colonialità. Razzismo, Islamofobia, Migrazioni nella prospettiva decoloniale*, a cura di G. Avallone, Milano, Mimesis edizioni, 2017, pp. 25-56, qui p.47.

<sup>73</sup> Ivi, pp.46-47.



## 1.2. Femminismo nero

### 1.2.1. Intersezionalità

Gli studi postcoloniali offrono un contesto teorico essenziale per comprendere il femminismo nero. Questo approccio interdisciplinare esamina il legame tra colonizzazione, oppressione e razza, fornendo una base per analizzare il razzismo sistematico e le disuguaglianze di genere che le donne nere affrontano. Attraverso una lente postcoloniale, il femminismo nero affronta le complesse intersezioni di oppressione legate al genere, alla razza e alla classe, riconoscendo le esperienze uniche delle donne nere e lavorando dai margini per smantellare le strutture di potere che le hanno storicamente oppresse. Inoltre, evidenzia il ruolo cruciale delle donne nere nelle lotte contro l'ingiustizia sociale e sottolinea l'importanza di ascoltare e sostenere le voci delle donne nere nelle discussioni sul femminismo e l'antirazzismo.

“Il femminismo è un movimento mirato a porre fine al sessismo, allo sfruttamento sessista e all’oppressione<sup>74</sup>”. Ho voluto utilizzare questa definizione di femminismo perché è quella che meglio si addice a ciò che tratterò nel seguente paragrafo. La definizione in questione è stata proposta da bell hooks, la quale in *Il Femminismo è per tutti* spiega, attraverso parole molto chiare e semplici, quale sia la sua idea del femminismo passato, presente e futuro. Il movimento femminista è stato spesso messo alle strette da parte dell’opinione pubblica a causa dell’infondata idea basata sul fatto che si indentifichi come politica anti-uomini. Dire che il femminismo combatte lo sfruttamento sessista non significa affatto questo, ma purtroppo il modo in cui le persone conoscono questo movimento, ovvero attraverso i media appropriati dalla società patriarcale, è stato spesso il motivo di questo fraintendimento. I media stessi sono stati il motivo della polarizzazione di questo movimento fin da subito: diviso tra un’ala riformista e un’ala più rivoluzionaria, l’interesse dell’opinione pubblica verso quest’ultima fu da subito molto contenuta<sup>75</sup>. Dal momento che le pensatrici riformiste erano perlopiù donne bianche, è stato da sempre più semplice difendere piuttosto questa idea di femminismo, maggioritario, rispetto a quella più

---

<sup>74</sup> b.hooks, *Il femminismo è per tutti. Una politica appassionata* (2000), tr. it di M. Nadotti, Napoli, Tamu Edizioni, 2021, p. 25.

<sup>75</sup> Ivi, p. 35.

rivoluzionaria. Così, l'interesse dell'uomo bianco occidentale nel difendere i propri privilegi ha aperto la strada a una divisione importante nel movimento femminista: il femminismo riformista da una parte, quello che ha trovato ragion d'essere nella ricerca di una mobilità sociale e nell'autodeterminazione<sup>76</sup>, il femminismo rivoluzionario dall'altra, la cui radicalità non ha niente di ciò che è dipinto dal sistema dominante, ossia masse di donne arrabbiate che corrono urlanti contro gli uomini. La realtà è che il femminismo radicale si è proposto fin da subito come un movimento per combattere il sessismo e mettere fine alla discriminazione in una chiave intersezionale, che per esempio fosse capace di considerare genere, classe ed etnia in congiunzione e non privilegiare solo e astrattamente il genere<sup>77</sup>. Le donne che hanno aderito al pensiero riformista hanno potuto massimizzare la propria libertà ma solamente all'interno di quello che era il sistema definito dal patriarcato occidentale; al di sotto, infatti, vi era e vi è ancora un gruppo molto fitto di donne, spesso nere, sfruttate e subordinate. È così che il femminismo si è reso più accettabile, specialmente quando lo si è definito perlopiù come stile di vita che non come attività politica, così da poter adattare meglio il termine all'occorrenza<sup>78</sup>. Così commenta la questione bell hooks:

Promuovere l'idea che ci possano essere tanti «femminismi» ha risposto agli interessi politici conservatori e liberali delle donne in cerca di status e privilegio di classe che sono state tra le prime a usare l'espressione “femministe di potere”. Sempre loro hanno cominciato a suggerire che si potesse essere femministe e anti-aborto. Si tratta di un altro concetto fuorviante. Concedere alle donne il diritto di avere il controllo sul proprio corpo è un principio femminista basilare. Se una donna debba abortire è una pura questione di scelta. Per noi non è antifemminista scegliere di non abortire. E però un principio femminista che le donne debbano avere il diritto di scegliere.<sup>79</sup>

L'opportunismo di classe e l'insaziabile desiderio di ricchezza e potere hanno spinto molte donne a tradire gli interessi delle donne meno fortunate e della classe operaia, secondo quanto afferma bell hooks. Alcune donne che in passato avevano abbracciato il pensiero femminista hanno successivamente sostenuto politiche pubbliche che andavano contro il welfare, senza percepire alcuna contraddizione in

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 37

<sup>77</sup> Ivi, p. 196.

<sup>78</sup> Ivi, p.38.

<sup>79</sup> Ivi, pp. 197-198.

questa posizione. Semplicemente, hanno chiamato così il proprio “brand” di femminismo. Rappresentando il femminismo come uno stile di vita o un bene di consumo si è oscurata automaticamente l'importanza della politica femminista. Oggi, secondo bell hooks, molte donne vogliono che il sistema del patriarcato resti intatto nella sfera privata pur desiderando la parità nella sfera pubblica. Tuttavia, le pensatrici femministe radicali hanno capito fin dall'inizio del movimento che la collusione con il patriarcato, perfino il sostegno patriarcale di alcuni aspetti del movimento femminista (per esempio la richiesta di lavoro delle donne), avrebbe lasciato le donne in una situazione di vulnerabilità.

Ciò che auspica bell hooks è un femminismo per tutti ma non tanti femminismi, perché dal momento in cui si applicano le teorie femministe su un abito a misura di ogni persona si perde la vera forza originaria del movimento. Certo è che vanno considerate le diverse priorità in ogni soggetto. Poiché non esiste una gerarchia di priorità applicabile ad un femminismo comune, potrebbe essere corretto pensare di analizzare ad uno ad uno i problemi partendo da una base collettiva. Il grande problema analizzato nel 1989 da bell hooks nel dialogo con Maria Nadotti *Scrivere al buio*<sup>80</sup> è attualizzabile anche al giorno d'oggi: il femminismo non si rivolge mai abbastanza a quelle classi inferiori e subordinate, schiacciate dal potere del capitalismo occidentale. Le questioni che arrivano con più facilità al grande pubblico sono quelle legate alla violenza domestica, agli abusi e alla pornografia, oltre ovviamente alla questione dell'aborto. Sono tutti temi su cui è abbastanza oggettivo pensare che non bisogna mai smettere di interrogarsi, ma se prendiamo una donna che non ha avuto i privilegi di classe che hanno avuto le società occidentali nell'ultimo secolo, può essere superfluo analizzare questi problemi se prima non si pensa a quali siano le priorità per cui costruire un futuro migliore per queste donne, per esempio l'istruzione di base e l'accesso ai libri<sup>81</sup>. Si vede come nel contesto del femminismo, spesso emerge una distinzione tra il femminismo bianco e quello nero in relazione all'esperienza delle donne. Mentre il femminismo bianco si è spesso concentrato sulla lotta per ottenere il diritto al lavoro, molte donne nere hanno dovuto affrontare una realtà diversa. Le donne nere hanno storicamente svolto lavori

---

<sup>80</sup> Vedi p. 24.

<sup>81</sup> b. hooks, *Il nodo della supremazia bianca* (1998), tr. it di M. Nadotti, in *Elogio del Margine/Scrivere al Buio*, a cura di M. Nadotti, Napoli, Tamu Edizioni, 2020, pp. 189-199, qui p.192.

retribuiti, spesso nel contesto della schiavitù o di lavori domestici, mentre il femminismo bianco ha posto l'accento sulla conquista del diritto di partecipare al mondo del lavoro retribuito. Questa differenza nelle esperienze di lavoro tra donne bianche e nere è un punto cruciale nell'analisi dell'intersezionalità del femminismo, e come si vedrà in seguito, Pamela Enyonu esplora queste dinamiche nel progetto *EveryDay Queens*<sup>82</sup>.

Betty Friedan, attivista e teorica del movimento femminista negli anni '60 e '70, ha combattuto molto per i diritti delle donne sostenendo la tesi secondo cui il vero problema delle donne è la mancanza del potere di classe, che in quegli anni era totalmente in mano al patriarcato. La sua idea di base era quella di cui si fa portavoce il pensiero femminista riformista, ovvero che le donne debbano uscire di casa e svincolarsi dall'uomo acquisendo controllo autonomo. Questa tesi puntava a risolvere un problema che adesso ovviamente sembra appartenere al passato (anche se non del tutto), ed è sicuramente rispettabilissima. Ma è applicabile a tutte le donne? L'oppressione di classe è prioritaria per ogni soggettività femminista? Lo stesso problema si presenta non solo quando si parla di classe ma anche per ciò che concerne la razza. Audre Lorde in *The Master's Tool Will Never dismantle the Master's House* ha scritto:

Poor women and women of Color know there is a difference between the daily manifestations of marital slavery and prostitution because it is our daughters who line 42nd Street. If white American feminist theory need not deal with the differences between us, and the resulting difference in our oppressions, then how do you deal with the fact that the women who clean your houses and tend your children while you attend conferences on feminist theory are, for the most part, poor women, and women of Color? What is the theory behind racist feminism? In a world of possibility for us all, our personal visions help lay the groundwork for political action. The failure of academic feminists to recognize difference as a crucial strength is a failure to reach beyond the first patriarchal lesson. In our world, divide and conquer must become define and empower<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Vedi p. 66.

<sup>83</sup> A. Lorde, *The Master's Tool Will Never dismantle the Master's House* (1979), in *The Selected Works of Audre Lorde*, a cura di Roxane Gay, New York, W.W. Norton & Company, 2020, pp. 39-43, qui p.42.

Le donne povere e le donne nere sanno che c'è una differenza tra le manifestazioni quotidiane della schiavitù coniugale e della prostituzione, perché sono le nostre figlie che si trovano in strada. Se la teoria femminista americana bianca non ha bisogno di affrontare le differenze tra noi, e la conseguente differenza nelle nostre oppressioni, allora come affrontate il fatto che le donne che puliscono le vostre case e si occupano dei vostri figli mentre voi partecipate a conferenze sulla teoria femminista sono, per la maggior parte, donne povere nere? Qual è la teoria alla base del femminismo razzista? In un

Dalle parole di Audre Lorde si evince come pure negli anni '70 era già normale parlare di una spaccatura tra il femminismo borghese, riformista, bianco, accademico e quello rappresentato dalle donne povere e nere.

Il femminismo nella storia è stato indebolito da questo genere di manifestazioni, l'imperialismo culturale bianco ancora una volta ha costruito e definito il proprio avversario per poterlo indebolire, e anche i problemi di genere sono stati guardati da una prospettiva puramente bianca ed occidentale. Le donne nere hanno fin da subito avuto la necessità di riscrivere una storia totalmente dimenticata, che tenga conto delle lotte all'interno delle realtà postcoloniali, oppure semplicemente laddove dilaga povertà e mancanza di diritti. Dal momento che nel corso della storia le femministe si sono concentrate spesso sul genere come unica base sul terreno di lotta ed è stata omessa qualsiasi riflessione in merito all'appartenenza razziale di ciascuna donna, è importante capire entro quali termini sia definibile quel terreno di lotta comune a tutte le donne e svolgere un'analisi per comprendere a che punto di questa storia si è arrivati, soprattutto cercando di conoscere al meglio l'influenza dell'imperialismo culturale bianco sulle pratiche femministe e sulle questioni legate al genere, affrontate da prospettive diversificate e intersezionali. Certamente, ciò che è sempre stata inconfutabile è la coerenza delle pensatrici nere nell'auspicare una presa di coscienza da parte delle donne bianche nella riconoscenza della questione razziale e di classe all'interno del movimento femminista, perché solamente in questo modo sarebbe stata possibile una sorellanza politica nella lotta al patriarcato. bell hooks nel 2000 scriveva che l'inclusione del concetto di classe nel contesto del femminismo ha portato all'identificazione di intersezioni tra le questioni di classe e razza<sup>84</sup>. In un sistema sociale che incorpora istituzionalmente le differenze di razza, genere e classe, le donne nere erano chiaramente posizionate nella parte inferiore della gerarchia. Inizialmente, all'interno del movimento femminista, le donne bianche di estrazione operaia con un'istruzione superiore erano più evidenti rispetto alle donne

---

mondo di possibilità per tutti noi, le nostre visioni personali aiutano a gettare le basi per l'azione politica. L'incapacità delle femministe accademiche di riconoscere la differenza come un punto di forza cruciale è un fallimento nell'andare oltre la lezione patriarcale. Nel nostro mondo, dividere e conquistare deve diventare definire e potenziare.

La presente traduzione è stata realizzata da me.

<sup>84</sup> b.hooks, *Il femminismo è per tutti. Una politica appassionata*, cit., p.87

nere, indipendentemente dalla loro classe sociale. Sebbene costituissero una minoranza all'interno del movimento, le donne nere rappresentavano l'autentica voce dell'esperienza. Possedevano una comprensione più profonda delle complesse dinamiche legate alla resistenza contro l'oppressione basata su razza, classe e genere e comprendevano meglio le sfide associate alla lotta per migliorare la propria situazione economica<sup>85</sup>. Sembrerebbe, dalle parole di bell hooks nel dialogo con Maria Nadotti, che il riconoscimento delle questioni di razza e classe abbia dato un nuovo vigore al movimento:

Credo che il vero momento di visione del femminismo, il punto più alto della sua capacità d'invenzione, sia stato quando ha cominciato a prendere le distanze dalla nozione di «genere» come unica e sola esperienza che definisce la vita delle donne<sup>86</sup>.

Idee molto simili provengono, tre anni più tardi, da Chandra Talpade Mohanty, la quale in *Femminismo senza Frontiere. Teorie, differenze, conflitti*, afferma:

L'idea di un'oppressione di genere universale è problematica, perché si fonda sull'assunto dell'invisibilità delle categorie di razza e classe al fine della visibilità del genere. Rivendicare l'universalità dell'oppressione di genere non è la stessa cosa che sostenere i diritti universali delle donne fondati sulla particolarità delle nostre esperienze. Ecco perché, a mio avviso, le sfide poste dalle femministe nere e del Terzo Mondo possono segnare la strada verso una politica femminista più accurata e trasformativa - una politica che si fondi sulla specificità delle nostre posizioni storiche e culturali e i nostri comuni contesti di lotta. Di grande importanza è, quindi, la convergenza in senso sia materiale sia metodologico tra studi femministi e studi antirazzisti/del Terzo Mondo/postcoloniali<sup>87</sup>.

Risulta chiaro, quindi, che senza una convergenza tra studi di razza, di classe e di genere non si possa rivendicare l'oppressione delle donne accuratamente; questa convergenza in alcuni casi della storia vi è stata, in altri meno, ma ancora oggi le femministe fanno i conti con questi problemi.

---

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> b.hooks, *La presa di coscienza: uguali e diverse* (1998), tr. it di M. Nadotti, in *Elogio del Margine/Scrivere al Buio*, a cura di M. Nadotti, Napoli, Tamu Edizioni, 2020, pp. 174-188, qui p. 179.

<sup>87</sup> C.T. Mohanty, *Femminismo senza Frontiere. Teorie, differenze, conflitti* (2003), tr. it di G. Giuliani e R. Baritono, Verona, Ombre Corte, 2020, p.117.

Vi sono ancora differenze di classe e razza che creano situazioni di subordinazione tra le donne, e come ha spiegato Audre Lorde ritrovarsi di fronte a questi tipi di differenza è vergognoso<sup>88</sup>. Questo filone di pensiero di cui fanno parte le teorie di Angela Davis, bell hooks ed Audre Lorde<sup>89</sup>, sembrerebbe trovare una sua concretezza nel termine “intersezionalità” definito dalla studiosa di diritto afroamericana Kimberle Crenshaw nel 1989<sup>90</sup>. Questo termine è legato ad un caso giudiziario sorto nel 1976: un gruppo di donne nere citava in giudizio la General Motors denunciando discriminazioni sia razziali che di genere nel processo di assunzione all’interno della casa automobilistica. Il problema alla base stava nella situazione di limbo in cui stazionavano le donne nere. Infatti, i lavori destinati alle donne erano vietati ai neri e, allo stesso tempo, i lavori aperti ai neri erano vietati alle donne. La causa fu persa e secondo il giudice le discriminazioni potevano essere di un solo tipo, ossia o di solo razzismo, o di solo sessismo, ma una non gravava sull’altra ed erano considerate in modo separato<sup>91</sup>. Nell’analisi che compie Crenshaw, le donne nere sono discriminate secondo procedure che non si inseriscono in una categoria legale o in un’altra. Così, l’intersezionalità permette di considerare più sistemi di oppressione non svincolati, ma intersecati l’uno con l’altro. Crenshaw non si è fermata alla definizione del concetto di intersezionalità, ma ha cercato di decostruire alcuni concetti fondamentali legati alle differenze tra donne bianche e donne nere. Infatti, prende in esame la differenza che sussiste tra le due quando si parla di tematiche riguardanti il lavoro: nella visualizzazione dell’oppressione patriarcale attuata dalle donne bianche non vi è sufficiente spazio per una considerazione riguardante lo status delle donne nere, le quali si trovano spesso in una posizione di subordinazione sia rispetto agli uomini sia rispetto alle donne bianche, con effetti traumatizzanti sulla propria vita sociale. Nell’articolo afferma, infatti, che poiché le definizioni ideologiche e descrittive del patriarcato si basano spesso sulle esperienze delle donne bianche, le femministe e coloro che si ispirano alla letteratura femminista possono erroneamente supporre che, poiché i ruoli delle donne nere nella famiglia e nelle istituzioni nere non sempre

---

<sup>88</sup> A. Lorde, *Sorella Outsider: gli scritti politici di Audre Lorde* (1984), tr.it di M. Giacobino e M. G. Guida, Milano, Il dito e la luna, 2014, p. 118.

<sup>89</sup> Oltre ad altre autrici e autori non menzionati.

<sup>90</sup> N. Uyangoda, *L’unica persona nera nella stanza*, cit., p.146

<sup>91</sup> R. Hamad, *Lacrime bianche/ferite scure. Femminismo e supremazia bianca*, cit., p. 223.

assomigliano alle dinamiche patriarcali nelle comunità bianche, le donne nere siano in qualche modo immuni dalle norme patriarcali. Ad esempio, le donne nere hanno tradizionalmente partecipato al lavoro fuori casa in misura molto maggiore rispetto alle donne bianche. Un'analisi del patriarcato che tenga conto della storia dell'esclusione delle donne bianche dal mondo del lavoro, allora, potrebbe portare a supporre che le donne nere non siano state gravate da queste aspettative di genere. Tuttavia, il semplice fatto che le donne nere debbano lavorare entra in conflitto con le norme che suggeriscono che le donne non dovrebbero farlo. Di conseguenza, le donne nere sono oppresse non solo perché spesso devono assumersi responsabilità che tradizionalmente non sono considerate femminili, ma anche perché l'assunzione di questi ruoli talvolta viene interpretata nella comunità nera come un fallimento nel rispettare queste norme o come un'altra manifestazione del razzismo che affligge la comunità nera. Questo rappresenta uno degli innumerevoli aspetti dell'intersezionalità che non può essere compreso attraverso un'analisi superficiale. Dunque, adottando una visione intersezionale, secondo Crenshaw, si possono visualizzare dinamiche differenti in contesti differenti, trovando quella risposta agli interrogativi e ai dubbi sollevati dalle pensatrici femministe nere di cui si è discusso in precedenza.

Ma può una definizione come “intersezionalità” essere sufficiente a risolvere qualunque problema in termini di inferiorità di classe e razza? Il termine è stato associato in più situazioni alle femministe nere, le quali hanno avuto uno sguardo differente su cosa significhi patriarcato, svincolandolo dal punto di vista bianco ed occidentale. Ad esempio, nella prefazione al testo di Angela Davis *La libertà è una lotta costante. Ferguson, la Palestina e le basi per un movimento*, Cornel West definisce la scrittrice ed attivista afroamericana come colei che “in modo chiaro e conciso incarna e impiega il concetto di “intersezionalità”, una risposta strutturale, intellettuale e politica delle dinamiche violenza, supremazia bianca, patriarcato, potere dello stato, mercati capitalistici e politiche imperialistiche”<sup>92</sup>. Dal momento in cui l’accezione di femminismo intersezionale si mescola con le tesi di una donna dalla forte impronta antirazziale come Angela Davis, questo termine ha una coerenza

---

<sup>92</sup> A. Davis, C. West, *Prefazione*, in *La libertà è una lotta costante. Ferguson, la Palestina e le basi per un movimento* (2015), tr. it di V. Salvati, Firenze, Ponte alle Grazie, 2018, pp 7-8, qui p.8.



molto forte. Tuttavia, come sostiene Ruby Hamad la definizione di “intersezionalità” nella sfera di influenza occidentale e bianca è spesso utilizzata come arma di giustificazione e come termine “alla moda”. Hamad afferma che:

Il femminismo occidentale tradizionale sostiene di abbracciare l'intersezionalità, ma potrebbe essere più vero dire che la sta utilizzando come un'arma. Infatti, slegata dall'analisi critica del potere istituzionale di Crenshaw, essa diventa poco più di un termine alla moda e uno scudo dalle critiche legittime<sup>93</sup>.

Alcune persone bianche possono affermare di essere "femministe intersezionali" però, la loro vicinanza al potere spesso implica che la loro identità razziale non sia usata contro di loro nella stessa misura in cui accade alle minoranze etniche. Questo fenomeno, secondo Hamad mette in luce il problema dell'appropriazione culturale e la necessità di affrontare le sfide legate al razzismo insieme alle questioni di genere. Il femminismo intersezionale riconosce che le esperienze delle donne variano notevolmente in base a fattori come razza, classe sociale e orientamento sessuale, e cerca di affrontare le complesse intersezioni di oppressione in modo inclusivo. È importante, quindi, che le persone privilegiate, inclusi i bianchi, siano consapevoli del loro ruolo nell'affrontare le disuguaglianze legate al genere e alla razza, senza negare o minimizzare le esperienze delle minoranze etniche. Anche quando si tratta di uno strumento utile alla risoluzione dell'oppressione delle donne nere, i bianchi hanno scelto di appropriarsene<sup>94</sup>. Come dichiara Ruby Hamad, non è la prima volta che questo accade e si vedranno ancora dei casi, nell'ambito delle questioni di genere, dove la lettura occidentale e bianca sarà ancora quella privilegiata.

### **1.2.2. Non sono forse una donna?**

Nel 1851, in una piccola chiesa ad Akron, nell'Ohio, si sta discutendo di importanti soluzioni in tema di diritti delle donne come il lavoro, il salario, ma soprattutto il diritto di voto. Il nome di questa assemblea è Women's Right Convention e a presiederla è una tra le attiviste femministe ed abolizioniste più importanti

---

<sup>93</sup> R. Hamad, *Lacrime bianche/ferite scure. Femminismo e supremazia bianca*, cit., p. 223.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

dell'America di quegli anni, Frances Dana Gage. Questo fu uno degli eventi più importanti della storia, il più importante per il futuro delle donne nere in America e il merito fu di una donna nera, alta, scarna che si presentò percorrendo l'intera navata della chiesa e che, con un discorso di poche parole, demolì totalmente secoli di dominio suprematista dell'uomo bianco. La donna in questione si chiamava Sojourner Truth e il discorso è passato alla storia con il nome di *Ain't I a Woman*<sup>95</sup>  
<sup>96</sup>? Riporto qui una parte del discorso di Truth:

Bene, ragazzi, c'è un tale fermento che qualcosa scappa fuori per forza. Credo che a furia di dare addosso ai negri del Sud e alle donne del Nord, tutti in cerca di diritti, gli uomini bianchi saranno presto nei guai. Ma di cosa si sta parlando qui? Quell'uomo sta dicendo che le donne hanno bisogno di essere aiutate a salire su delle carrozze per trovare un posto sicuro dove vivere. Non mi ha aiutata mai nessuno a salire su una carrozza e nessuno mi ha mai offerto un posto speciale. Non sono forse una donna? Guardatemi. Guardate le mie braccia! Ho lavorato nelle piantagioni e ho coltivato i campi mettendo il fieno nei fienili e nessun uomo mi ha mai aiutata! E non sono una donna? Potevo lavorare e mangiare quanto un uomo, quando potevo, e non sono una donna? Ho dato alla luce tredici bambini e visto la maggior parte di loro essere venduti come schiavi e quando piansi la morte di mia madre nessuno mi ha ascoltato a parte Gesù. E non sono una donna?<sup>97</sup>

Quel "Non sono una donna?" ha risuonato costantemente nelle menti delle donne nere nel corso della storia, donne in cerca di diritti, considerazioni, rispetto e risposte. Sojourner Truth si distinse per avere difeso con vigore la condizione di tante donne, ma soprattutto si impose fermamente all'attenzione non solo degli avversari maschi, ma anche alle donne bianche, le quali furono scosse dalle parole pronunciate da Truth con così tanta tenacia. Era l'unica donna nera presente al congresso e riuscì, con questo breve discorso, ad agitare le menti dei presenti più di quanto erano riuscite le sorelle bianche nel corso degli ultimi decenni<sup>98</sup>.

La storia di Truth era quella che accomunava moltissime donne nere americane: era nata schiava con il nome di Isabella Baumfree, venduta all'asta a nove anni e rivenduta altre due volte fino ad arrivare a West Park, New York. Il padrone era

---

<sup>95</sup> Non sono forse una donna?

<sup>96</sup> M. Nadotti, *Sensibilità condivise. Leggere bell hooks pensando a noi* (2020), in *Elogio del Margine/Scrivere al Buio*, a cura di M. Nadotti, Napoli, Tamu Edizioni, 2020, pp. 7-27, qui pp. 7-8.

<sup>97</sup> M.Cervia, "Non sono forse una donna?": il potente discorso di Sojourner Truth, in "Robedadonna", 2019, <https://www.robedadonna.it/169522/parole-di-sojourner-truth/>, [ultimo accesso 28/09/2023].

<sup>98</sup> A. Davis, *Donne, Razza e Classe* (1981), tr. it di M. Moise, A. Prunetti, Roma, Edizioni Alegre, 2018, p.96.

uomo violento, le condizioni in cui lavorava sin da bambina erano pessime e il lavoro nei campi portava allo sfinimento. Nel 1827 nello Stato di New York venne abolita la schiavitù ma i proprietari continuavano costantemente a trovare cavilli legali per trattenere gli schiavi. Isabella riuscì comunque a scappare e da quel momento cambiò identità e si promise di combattere per sempre in nome di quei diritti a cui lei furono sempre negati<sup>99</sup>.

L'oppressione delle donne rese schiave era la stessa di quella riservata agli uomini, anche le ragazze sin da giovani lavoravano la terra e raccoglievano cotone e tabacco. Ma le donne, oltre a lavorare come gli uomini e a ricevere gli stessi trattamenti, erano "usate" per riprodurre. Dal momento che fu interrotta la tratta degli schiavi, i proprietari, avendo bisogno di manodopera necessaria per coltivare altri campi, dovettero affidarsi alla riproduzione naturale. Tuttavia, questo non diede alle donne uno status migliore in quanto madri, come osserva Angela Davis in *Donne, Razza e Classe*: "erano animali da riproduzione"<sup>100</sup>. Le donne incinte erano costrette a svolgere il lavoro nei campi e potevano essere comunque frustate quando si lamentavano per i trattamenti ricevuti e per le condizioni di lavoro. Le donne con i neonati portavano spesso i figli nel campo con loro per non lasciarli privi di custodia, oppure nei casi migliori potevano lasciarli agli anziani, i quali non potevano fare i lavori pesanti. Inoltre, in quanto più vulnerabili rispetto agli uomini, le schiave erano oggetto di stupro e violenze sessuali. Se l'uomo nero era visto come una nullità da parte dei proprietari e lo sfruttamento nei suoi confronti era legittimato dall'atteggiamento di superiorità, per le donne lo strumento principale per affermare la loro inferiorità era proprio l'atto dello stupro<sup>101</sup>.

È importante capire le dinamiche all'interno della schiavitù americana. Comprendere cos'è stata l'oppressione per queste donne aiuta a conoscere cos'è il femminismo nero oggi, anche in rapporto a quello bianco. Inoltre, la rappresentazione stereotipata della donna nera, le poche libertà, la sua svalutazione sia in rapporto agli uomini, sia

---

<sup>99</sup> J. Fiorini, *Sojourner Truth: Ain't I A Woman? E non sono io forse una donna?*, in "Sentieri serrati", 2019, <http://www.sentieristerrati.org/2019/05/11/sojourner-truth-aint-i-a-woman-e-non-sono-io-forse-una-donna/>, [ultimo accesso 28/09/2023].

<sup>100</sup> A. Davis, *Donne, Razza e Classe*, cit., p.32.

<sup>101</sup> Ivi, p.31-35.

in rapporto alla sorella bianca, nascono da queste dinamiche. Una lettura intersezionale gioca in questo caso un ruolo chiave.

### 1.2.3. Ancora lo stereotipo

Si è già affrontata in larga misura la questione riguardante la rappresentazione fallace e stereotipata delle persone nere da parte del mondo occidentale. La donna nera, nel suo percorso di battaglie per ottenere libertà e diritti, ha trovato sulla sua strada la supremazia dell'uomo bianco e ha subito ingiustizie ancora più severe rispetto agli uomini<sup>102</sup>. Le donne nere, nell'immaginario fissato dall'Occidente, sono state rappresentate come ipersessualizzate, oppure rabbiose. Tra le figure ipersessualizzate costruite come archetipo c'è l'immagine famelica della Jezebel, descritta dalla storica Deborah Gray White come una donna sensuale, selvaggia, amante della lussuria e del bisogno fisico, guidata dagli impulsi carnali, che "allontanava gli uomini e i bambini da Dio [...] Non vedeva alcun vantaggio nella pudicizia, anzi qualsiasi questione domestica impallidiva ai suoi occhi di fronte ai desideri della carne"<sup>103</sup>. Questo è il primo e importante esempio della costruzione di un archetipo nel periodo della schiavitù. Nel momento in cui la donna era rappresentata come ipersessualizzata la si rendeva disumana, e questo favoriva il suo essere "animale da riproduzione"<sup>104</sup>, i proprietari vendevano meglio una donna al mercato se mostravano la sua nudità, e questo ha rafforzato l'idea secondo cui la donna nera fosse priva di castità e vulnerabile sessualmente<sup>105</sup>. Ciò che rimane di questa storia sono i riflessi nelle menti contemporanee quando si ha a che fare con le rappresentazioni delle attrici nell'immaginario cinematografico occidentale. In *Hunger Games*, film del 2012 tratto dall'omonimo romanzo fantastico di Suzanne Collins, è presente in più di una scena la giovane attrice nera Amandla Stenberg nel ruolo della piccola Rue. Nel romanzo, scritto nel 2008, non viene menzionato il colore della pelle di Rue; una

---

<sup>102</sup> Per ciò che riguarda l'argomento dello stereotipo, mi soffermerò su esempi provenienti dalla cultura afroamericana, questo perché, nonostante il femminismo in America abbia una storia differente da quello africano, il modus operandi nella costruzione stereotipata della donna nera è lo stesso. Le storie sono differenti anche perché il femminismo africano è un movimento estremamente nuovo rispetto a quello americano.

<sup>103</sup> R. Hamad, *Lacrime bianche/ferite scure. Femminismo e supremazia bianca*, cit., p.51.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> b. hooks, *Ain't I A Woman? Black Women and Feminism*, Boston, South End Press, 1981, p.18.

volta uscito il film sono state moltissime le reazioni sul social network Twitter, una di queste è stata: “Awkward moment when Rue is some black girl and not the little blonde innocent girl you picture”<sup>106</sup>. Questo per dimostrare che nella mente dell’Occidentale, o per rifarsi uno dei primi testi citati, “dell’Orientalista”<sup>107</sup>, la bambina innocente descritta nel romanzo deve forzatamente essere bianca. Secondo l’uomo bianco l’innocenza non è tra le caratteristiche di una ragazzina nera perché alle donne nere sono sempre corrisposti gli attributi di sensualità, sessualità o talvolta rabbia<sup>108</sup>. Questo immaginario, secondo Ruby Hamad, trova le sue radici non solo nell’immagine stereotipata della Jezebel, ma anche nella “riemersione delle ansie e dei privilegi dell’identità coloniale bianca, un’identità che ha a lungo rivendicato la propria innocenza, incolpando tutti gli altri”<sup>109</sup>. Hamad, in conclusione, aggiunge che:

Fin dall’inizio del colonialismo, l’innocenza è stata strappata con la forza alle ragazze e alle donne nere attraverso un processo pervasivo di ipersessualizzazione e di abuso da parte degli uomini bianchi, che hanno ignorato la loro autonomia personale, violato ripetutamente i loro corpi e poi proiettato la responsabilità di questa feticizzazione e oggettivazione sulle donne stesse<sup>110</sup>.

La feticizzazione di cui parla Ruby Hamad è riscontrabile anche quando si parla di bellezza nera. Se l’attrazione verso una donna di un’etnia differente da quella bianca occidentale può sembrare a primo impatto un qualcosa di positivo, è bene distinguere la normale condizione di attrazione da un semplice gusto esotico per qualcosa di altro<sup>111</sup>, come si è già discusso in precedenza. Il risultato può essere ancora un’oggettivazione o il puro feticismo di questa bellezza nera, dove costruzioni stereotipate come quelle della donna ipersessualizzata giocano un fattore importante<sup>112</sup>. Quando la supremazia bianca si sentì minacciata dalla rabbia e dalle

---

<sup>106</sup> "Momento di imbarazzo quando (scopri che) Rue è una ragazzina nera e non la biondina innocente che ci si immagina".

<sup>107</sup> Vedi p. 6.

<sup>108</sup> R. Hamad, *Lacrime bianche/ferite scure. Femminismo e supremazia bianca*, cit., pp- 48-50.

<sup>109</sup> Ivi, p. 50.

<sup>110</sup> Ivi, pp.50-51.

<sup>111</sup> Vedi p.19.

<sup>112</sup> N. Uyangoda, *L’unica persona nera nella stanza*, cit., p.22.

proteste abolizioniste con la conseguente abolizione della schiavitù, l'archetipo della Jezebel non era più sufficiente nel processo di legittimazione di superiorità bianca<sup>113</sup>.

Altri due stereotipi attribuiti alle donne nere nel Novecento seguono uno schema binario: il primo è quello della Sapphire, donna crudele, irrazionale e arrabbiata, il secondo è quello della Mammy, servizievole, assesuata, pacata. La prima, nata con il programma radiofonico statunitense *Amos n' Andy*<sup>114</sup>, era utilizzata come strumento per rendere grottesca la figura della donna nera arrabbiata, la quale protestava a gran voce per ottenere i diritti non ancora ottenuti. La seconda, di cui troviamo l'espressione più celebre nel film *Gone with the wind*<sup>115</sup>, era un mezzo per indicare alle donne nere la gratitudine che avrebbero dovuto mostrare. In questo immaginario generato dalla scena pubblica sembra che le donne nere debbano forzatamente identificarsi in uno dei due archetipi, in una delle due possibilità<sup>116</sup>. Questa identificazione è stata resa ancora più forte dal momento che lo stereotipo della donna nera è stato reso visibile sullo schermo del cinema.

bell hooks, nel saggio *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators*, a proposito della figura della Sapphire, scrive:

Era anche allora uno sfondo, una figura che serviva a mettere in risalto qualcos'altro. Era una puttana- una megera. Era lì per ammorbidire le immagini dei maschi neri, per farli sembrare vulnerabili, bonaccioni, buffi, e non minacciosi per il pubblico bianco. Era lì come un uomo travestito da donna, come una puttana castratrice, come qualcuno a cui mentire, a cui giocare brutti tiri, come qualcuno che bianchi e neri potevano odiare. Un capro espiatorio in tutti i sensi. Lei non era noi. Noi ridevamo insieme ai maschi neri, insieme ai bianchi. Ridevamo di questa donna che non era noi. E non provavamo neppure il desiderio di essere sullo schermo. Come potevamo desiderare di esserci quando l'immagine che lo schermo ci costruiva addosso era così brutta? Non volevamo esserci. Non volevamo essere lei. Non volevamo che la nostra immagine cinematografica coincidesse con quella di quest'odiosa cosa femminile- oggetto di scena, fondale. L'immagine che essa proiettava non era quella del corpo del desiderio. Non c'era nulla da vedere. Lei non era noi<sup>117</sup>.

---

<sup>113</sup> Il periodo in considerazione inizia negli anni 60' dell'Ottocento anche se i due nuovi stereotipi di cui tratterò sono originati nel Novecento.

<sup>114</sup> La zia Sapphire era un personaggio presente nella trasmissione telefonica *Amos n' Andy*, famoso negli Stati Uniti negli anni 20'.

<sup>115</sup> *Via col Vento*, film diretto da Victor Fleming e prodotto David O. Selznick nel 1939, la Mami era un personaggio interpretato da Hattie McDaniel.

<sup>116</sup> R. Hamad, *Lacrime bianche/ferite scure. Femminismo e supremazia bianca*, cit., pp. 81-82.

<sup>117</sup> b. hooks, *Uno sguardo oppositivo: La spettatrice nera* (1992), tr .it di M. Nadotti, in *Elogio del Margine/Scrivere al Buio*, a cura di M. Nadotti, Napoli, Tamu Edizioni, 2020, pp. 76-104, qui pp. 84-85.

La donna nera, davanti allo stereotipo della Sapphire, non ritrova la sua identità in quanto ciò che viene restituito dall'immagine cinematografica è la negazione del sentimento e dell'emotività umana, come se la rabbia fosse qualcosa di intrinseco alle donne nere, viste come entità escluse dal regno della femminilità e della rispettabilità<sup>118</sup>. Le forme di identificazione non sono mai univoche, e bell hooks lo spiega bene: c'era chi si offendeva per la messa in scena ridicola, c'era chi ha provato pena per la propria condizione nel vedersi identificata come donna rabbiosa; tuttavia, c'era pure chi guardava quasi con ammirazione Sapphire, la rivendicava come una di loro perché "simbolo di quella loro parte arrabbiata che i bianchi e i maschi neri non riuscivano neppure a cominciare a comprendere"<sup>119</sup>. Il risultato di tutto ciò è che le donne nere hanno guardato con un distacco critico il cinema hollywoodiano di quegli anni. Molte hanno rifiutato di entrare nelle sale cinematografiche, altre hanno scelto di rinunciare all'analisi e comunque andare al cinema per godere alcune ore di svago. Per la maggior parte delle spettatrici nere è stato doloroso andare al cinema e vedere la costruzione di questi stereotipi, la negazione della propria identità, talvolta l'assurda cancellazione della propria esistenza. Il risultato è stato, quindi, che tante donne nere hanno scelto di non guardare più, come atto di protesta. bell hooks, nel raccontare la sua storia personale riguardo al rapporto con il cinema ha parlato di "sguardo oppositivo", affermando che:

Non solo non mi lasciavo ferire dall'assenza di figure femminili nere o dal ricorso a immagini degradanti e offensive, ma analizzavo i film e mi esercitavo ad andare al di là di razza e genere per concentrarmi su aspetti di contenuto, forma, linguaggio. [...] Grazie a questo stacco, le spettatrici nere hanno frequentato le sale cinematografiche sapendo bene come razza e razzismo abbiano determinato la costruzione visiva del genere<sup>120</sup>.

Le spettatrici nere che non si sono sottoposte a questa manipolazione hanno potuto contribuire alla costruzione di uno spazio nuovo in cui la soggettività femminile nera

---

<sup>118</sup> R. Hamad, *Lacrime bianche/ferite scure. Femminismo e supremazia bianca*, cit., pp. 82-83, p.111.

<sup>119</sup> b. hooks, *Uno sguardo oppositivo: La spettatrice nera*, cit. p. 85.

<sup>120</sup> Ivi, p. 88.

era rappresentata diversamente. Ad esempio, nel film *Illusions*<sup>121</sup> di Julie Dash, la protagonista, Mignon, è una donna nera che rivendica in modo sovversivo lo spazio di produzione del sapere sempre appartenuto al cinema hollywoodiano. Mignon è una donna afroamericana che passa come donna bianca per poter lavorare nell'industria cinematografica negli anni '40 ma ha continuamente legami con la comunità nera<sup>122</sup>. Tuttavia, lo sguardo desiderante e sessualizzato del maschio bianco rischia di minacciare il segreto di Mignon. Infatti, sul piano della narrazione non è detto che tutto si risolva positivamente, non è evidente che vi sarà un trionfo da parte di Mignon sullo sguardo bianco e occidentale. Ciò che è importante è che Dash utilizza la suspense tipica del cinema hollywoodiano per sfidare l'immaginario occidentalocentrico e fallocentrico, offrendo alle spettatrici nere immagini che contrastano con gli stereotipi e permettendo loro di partecipare attivamente alle pratiche spettatoriali. In questo modo, la capacità del maschio bianco di guardare, definire e conoscere è messa in discussione<sup>123</sup>. bell hooks ha commentato il film *Illusions*, affermando che:

Metaforicamente, Dash suggerisce che la nostra possibilità di fare film sarà minacciata e messa in forse dallo sguardo maschile bianco che cerca di riportare il corpo femminile nero a un copione di piacere voyeuristico, dove la sola opposizione significativa è quella maschile/femminile e l'unica posizione disponibile per la donna è quella di vittima<sup>124</sup>.

Nonostante Dash non restituisca finali lievi e immagini positive sul piano narrativo ciò che è importante è la scelta di una decostruzione dell'immaginario esistente, dove l'apertura di uno spazio nuovo per le spettatrici nere porta alla creazione di un ambiente in cui è possibile riflettere sulla formulazione di nuove identità<sup>125</sup>. Il progetto dell'uomo bianco, in questo modo, non è totalmente compiuto. La Jezebel, la Sapphire, la Mammy sono solo alcuni degli strumenti dei quali l'uomo bianco si è servito per tenere le donne nere sul gradino più basso della gerarchia sul piano della rappresentazione e su quello della realtà materiale.

---

<sup>121</sup> Cortometraggio del 1982, scritto e diretto da Julie Dash.

<sup>122</sup> S. Gadre, *Julie Dash's Illusions*, in "Screenslate", 2020, <https://www.screenslate.com/articles/julie-dashes-illusions>, [ultimo accesso 04 ottobre 2023].

<sup>123</sup> b. hooks, *Uno sguardo oppositivo: La spettatrice nera*, cit., pp. 100-101.

<sup>124</sup> Ivi, p. 101.

<sup>125</sup> Ivi, p. 103



### 1.3. Analisi di un femminismo decoloniale

#### 1.3.1. Civilizzazione ieri: Colonialità di genere

Si è visto come l'Occidente, nell'attuare il suo progetto imperialista ed espansivo, abbia fatto sì che i popoli assoggettati fossero regolamentati secondo i propri canoni culturali e norme istituzionali. Tra i tanti effetti di queste imposizioni ci sono stati una costruzione ideologica e consolidata della norma maschile e patriarcale e una definizione normativa e spesso identitaria, sulle basi del sapere bianco, dei concetti di genere, razza e classe<sup>126</sup>. Attraverso un processo di astrazione, i governi occidentali hanno tramutato in legge le proprie ideologie di razza, classe e genere<sup>127</sup>. L'Occidente, quindi, nell'imporre le proprie definizioni e i propri saperi, attraverso un processo di civilizzazione nei confronti dei popoli oppressi, ha anche negato qualsiasi possibilità di una società non eteronormata. La norma etero-patriarcale e una fervida difesa della naturalità dell'eterosessualità rafforzano la supremazia bianca e occidentale<sup>128</sup>. Ad esempio, con il Commonwealth Immigrants Act, in vigore nel 1968, i britannici permettevano l'ingresso nella loro nazione solamente agli uomini neri con permesso di lavoro, con effetti quali l'eliminazione del diritto automatico alle donne non britanniche appartenenti al Commonwealth ma non sposate con uomini britannici di diventare cittadine della nazione. L'idea alla base era quella secondo cui solo gli uomini potessero accedere ai privilegi della nazione perché considerati naturalmente lavoratori e capo-famiglia, non era lo stesso ovviamente per le donne<sup>129</sup>. Inoltre, l'ordinamento giuridico della Common Law Britannica ha sicuramente influito in modo importante alle gerarchie di genere costituite nei Paesi della Commonwealth. Il sistema inglese si distingueva dagli altri nel continente per la sua natura di "monarchia feudale", in cui la monarchia conservava l'unitarietà, costringendo i feudatari a un giuramento di fedeltà diretto al re. La corte del re, nota come *Curia regis*, rappresentava l'organo supremo in cui il re, i grandi vassalli e i funzionari di alto livello governavano e amministravano la

---

<sup>126</sup> C. T. Mohanty, *Femminismo senza Frontiere. Teorie, differenze, conflitti*, cit., p. 81.

<sup>127</sup> Ivi, p.82.

<sup>128</sup> R. Hamad, *Lacrime bianche/ferite scure. Femminismo e supremazia bianca*, cit., 100.

<sup>129</sup> C. T. Mohanty, *Femminismo senza Frontiere. Teorie, differenze, conflitti*, cit., pp. 96-97.

giustizia<sup>130</sup>. Questo sistema, assieme alle gerarchie del sistema feudale, sono stati poi esportati dai britannici in Paesi come quello originario dell'artista Pamela Enyonu, l'Uganda. Mantenendo delle strutture conservative e feudali, questo ordinamento porta con sé dei problemi importanti sul piano dei diritti delle donne: la legge creata dai giudici non può conferire gli status giuridici e i diritti che ne derivano, ma può solo rivendicare i diritti di coloro che già li possiedono, il che significa che dobbiamo guardare alle leggi statutarie per conferire questo riconoscimento a uomini e donne che storicamente sono stati esclusi dal gruppo di coloro che avevano diritti. Il diritto comune non escludeva in modo assoluto tutte le donne dalla protezione. Tuttavia, sappiamo che riconosceva uno status diseguale e manteneva le distinzioni di genere<sup>131</sup>. Con questo sistema gerarchico e feudale, le donne non hanno mai potuto avere un ruolo di *leadership*. Questa è una tematica che, come vedremo, Pamela Enyonu affronta nel progetto *EveryDay Queens*.

Il principio secondo cui la norma di genere è mobilitata anche come uno strumento nazionalista e colonialista ci aiuta a comprendere al meglio le dinamiche intersezionali. La filosofa argentina Maria Lugones ha tentato di spiegare questo principio servendosi del concetto di “colonialità del potere” introdotto da Anibal Quijano nei primi anni del nuovo millennio, il quale ha descritto gli effetti del potere coloniale sui cambiamenti sociali delle popolazioni indigene o colonizzate nel periodo di assoggettamento e in quello successivo. Lugones però ha insistito sull'allargamento della visione di Quijano, il quale non fornisce una visione cospicua del concetto di genere. Egli non considera che all'interno di tale nozione coesistono alcuni presupposti fondamentali come il dimorfismo sessuale, l'eterosessualità e la gerarchia di potere secondo schemi puramente patriarcali<sup>132</sup>. La comprensione di queste caratteristiche dell'organizzazione del genere secondo lo schema prefissato occidentale è fondamentale, secondo Lugones, per “comprendere l'organizzazione

---

<sup>130</sup> M. Strazza, *Alle origini del Common Law*, in “Tuttostoria”, 2019, <http://www.tuttostoria.net/storia-contemporanea.aspx?code=1393>, [ultimo accesso 24 novembre 2023].

<sup>131</sup> C.A. Choudhury, *The Common Law as a terrain of feminist struggle* (2019), in *The Common Law Inside the Female Body*, a cura di A. Bernstein, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 160-168, qui p. 162.

<sup>132</sup> R. Borghi, *Decolonialità e Privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, cit., p. 202.

differenziale del genere in termini razziali”<sup>133</sup>. Quijano non ha compreso abbastanza l’importanza del significato egemonico che assume il genere, relegandolo, secondo la filosofa argentina, alla concezione del sesso inteso come attributo biologico<sup>134</sup>.

La studiosa di genere nigeriana Oyèronké Oyěwùmí ha dato un grande contributo allo studio di Maria Lugones, sostenendo che il sistema di genere imposto dall’Occidente ha trasformato in modo radicale la società Yoruba<sup>135</sup>. In *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses* Oyěwùmí dichiara:

Indisputably, gender has been a fundamental organizing principle in Western societies. Intrinsic to the conceptualization of gender is a dichotomy in which male and female, man and woman, are constantly and binarily ranked, both in relationship to and against each other. It has been well documented that the categories of male and female in Western social practice are not free of hierarchical associations and binary oppositions in which the male implies privilege and the female subordination. It is a duality based on a perception of human sexual dimorphism inherent in the definition of gender<sup>136137</sup>.

Nel testo viene poi descritta la società precoloniale Yoruba come non costituita necessariamente da un sistema di genere istituzionalizzato. Quelli che noi oggi definiamo come “maschio” o “femmina” non trovavano traduzione in questa società; infatti, le categorie *obinrin* e *okunrin* non si opponevano l’una all’altra in modo binario, ma soprattutto non vi era alcuna credenza legata a caratteristiche intrinseche di ambedue che giustificasse la legittimazione a presentarsi in relazioni gerarchiche. Tuttavia, Oyèronké Oyěwùmí attribuisce al maschio il termine *anamaschio*, e alla femmina il termine *anafemmina*, ricordando come il termine occidentale “donna”

---

<sup>133</sup>M. Lugones, *Colonialità di genere: verso un femminismo decoloniale* (2008) tr. it di R. Capobianco in *Genere e Decolonialità*, Verona, Ombre Corte, 2023, pp. 13-51, qui p.19.

<sup>134</sup> Ivi, p.26.

<sup>135</sup> Società precoloniale nell’Africa Occidentale.

<sup>136</sup> Indiscutibilmente, il genere è stato un principio organizzativo fondamentale nelle società occidentali. Nella concettualizzazione del genere è insita una dicotomia in cui il maschile e il femminile, l’uomo e la donna, sono costantemente e binariamente classificati, sia in relazione che l’uno contro l’altro. È stato ben documentato che le categorie di maschile e femminile nella pratica sociale occidentale non sono prive di associazioni gerarchiche e di opposizioni binarie in cui il maschio implica un privilegio e la femmina una subordinazione. Si tratta di una dualità basata sulla percezione del dimorfismo sessuale umano insito nella definizione di genere.

<sup>137</sup> O. Oyěwùmí, *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp.31-32.

non sia altro che una costruzione ideologica che, così come il termine *anafemmina*, non è definita dalla biologia<sup>138</sup>. Commenta così Maria Lugones:

L'imposizione del sistema di stato europeo, con il relativo apparato burocratico e legale, è l'eredità più duratura della dominazione coloniale europea in Africa. L'esclusione delle donne dalla sfera pubblica coloniale appena creata è una tradizione esportata in Africa in questo periodo... Lo stesso processo che le ha classificate e ridotte da femmine a "donne" le ha escluse dai ruoli di leadership... L'emergere della donna come categoria riconoscibile, definita anatomicamente è subordinata all'uomo in ogni tipo di situazione è il risultato, in parte, dell'imposizione di uno stato coloniale patriarcale. Per le donne, la colonizzazione fu un duplice processo di inferiorizzazione razziale e subordinazione di genere. Una delle prime conquiste dello stato coloniale fu la creazione delle "donne" come categoria. Non sorprende quindi che per il governo coloniale fosse inimmaginabile riconoscere le donne come leader tra le popolazioni colonizzate, compresi gli Yoruba<sup>139</sup>.

L'apporto dato dalla tesi di Oyèwùmí permette a Lugones di ampliare il modello di Quijano perché ha dei riflessi importanti sullo studio dell'inferiorizzazione cognitiva e sociale chiarendone la portata, poiché sceglie di rifiutare "la lente del genere quando caratterizza l'inferiorizzazione delle anafemmine sotto la colonizzazione moderna"<sup>140</sup>; il sistema di colonialità del potere viene dunque trasformato in un sistema di genere coloniale. Con il passaggio dell'imperialismo occidentale, le anafemmine furono escluse dai ruoli di leader, persero proprietà terriere e tutto ciò fu favorito dalla complicità degli anamaschi Yoruba, i quali collaborarono, nonostante comunque considerati inferiori, con i colonizzatori occidentali<sup>141</sup>. Ma l'inferiorità, come si è già visto, è allo stesso tempo giustificazione ed effetto della legittimità a conquistare ed è strettamente collegata alle responsabilità autoconcessa a civilizzare le popolazioni considerate primitive.

A tal proposito, un altro esempio importante è quello della società Dakota, citato dalla studiosa Kim TallBear in *Making Love and Relations. Beyond Settler Sex and Family*. TallBear è una studiosa canadese delle tribù precoloniali Dakota, nel testo racconta di come il matrimonio bianco monogamo e biologicamente riproduttivo e la famiglia sono stati idealizzati come centrali sia per la costruzione della nazione

---

<sup>138</sup> M. Lugones, *Colonialità di genere: verso un femminismo decoloniale*, cit., pp.32-33.

<sup>139</sup> Ivi, p.33.

<sup>140</sup> Ivi, p.35.

<sup>141</sup> Ivi, p.34.

statunitense che canadese e di come i popoli indigeni che si sono trovati all'interno di questi due paesi sono stati ferocemente repressi sia concettualmente che fisicamente. Come parte degli sforzi per eliminare o assimilare i popoli indigeni nel corpo nazionale, sia la chiesa che lo stato hanno predicato il matrimonio, la famiglia nucleare e la monogamia. Questi standard sono stati allo stesso tempo imposti ai popoli indigeni come modello di aspirazione e usati per giustificare la limitazione della loro riproduzione biologica e il furto dei loro figli. Allo stesso tempo, lo stato coloniale ha preso di mira il potere delle donne, trasferendo i diritti di possesso della terra a uomini eterosessuali in unioni matrimoniali monogame a lungo termine, sottraendo il benessere economico e sociale delle donne. TallBear racconta che prima della colonizzazione, l'unità sociale fondamentale dei suoi antenati era il gruppo parentale esteso, che includeva matrimoni plurali. La parola Dakota per la famiglia allargata era "tiospaye". La parola per "tribù" o "popolo, che spesso veniva tradotta come nazione era "oyate", e la governance avveniva in modi che dimostravano le connessioni tra i due<sup>142</sup>.

La studiosa americana Kyla Schuller nel suo testo *The Biopolitics of Feeling: Race, sex, and science in the Nineteenth Century*, analizza i modi in cui la ricerca promossa dal gruppo dell'American School of Evolution<sup>143</sup> considerava la differenza di genere come caratteristica razziale<sup>144</sup>, affermando che il concetto lamarckiano del potere progressivo a cui si richiama il gruppo, era strettamente correlato a quello rappresentante una modalità dominante del biopotere nell'Ottocento, in cui la regolazione dei sentimenti qualificava i membri di una popolazione per la vita. Questo studio di Schuller ci permette di comprendere una questione fondamentale in termini di gerarchie costruite sulla base di genere e razza: non solo il binarismo di genere è una costruzione occidentale, ma soprattutto l'esportazione delle regole occidentali ha imposto degli standard tale per cui le donne dovessero essere coloro che provavano emozioni, più irrazionali e impulsive, mentre agli uomini dovessero

---

<sup>142</sup> K. Tallbear, *Making Love and Relations. Beyond Settler Sex and Family*, in *Making Kin Not Population* a cura di A. E. Clarke e D. Haraway, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2018, pp. 145-164, qui pp. 147-150.

<sup>143</sup> Gruppo di pensatori americani nato attorno agli anni 60' dell'Ottocento i quali rifiutavano la teoria dell'evoluzione di Charles Darwin, basandosi invece sul lavoro del naturalista francese Jean-Baptiste Lamarck.

<sup>144</sup> R. Hamad, *Lacrime bianche/ferite scure. Femminismo e supremazia bianca*, cit., p.99.

corrispondere le facoltà intellettuali della logica e dell'obiettività. Queste idee furono esportate dagli Occidentali con la presunzione di raffigurarsi come civili, considerando erroneamente l'uomo nero come incapace di frenare i propri impulsi animaleschi e le donne come deboli ed incapaci di difendersi di fronte a loro<sup>145</sup>. Questa idea è confermata negli atteggiamenti dell'imperialista Lord Cromer<sup>146</sup>, il quale criticò lo status delle donne arabe dichiarando di volerle liberarle dall'oppressione dei propri uomini. Ciò che colpisce è che allo stesso tempo fu negata loro l'istruzione e altri diritti fondamentali. Ruby Hamad commenta: "Per lui una donna libera era comunque subordinata a un uomo, ma doveva esserlo nel modo corretto: quello bianco"<sup>147</sup>. Vedendo come l'esportazione di questi concetti sia stato rilevante nelle cause dell'oppressione della donna nera nel corso della storia resta da domandarci come il sistema di genere coloniale, l'esportazione del binarismo di genere e le idee dell'American School of Evolution abbiano influito sul mondo contemporaneo e come e quali siano le manifestazioni del femminismo civilizzazionale.

### **1.3.2. Civilizzazione Oggi: la crociata delle donne bianche**

Per capire quali siano le dinamiche che intercorrono tra l'idea della donna non occidentale come indifesa e il privilegio della società bianca che si fa salvatrice, occorre prima rimandare a quello che è stato ed è ancora un mito, ossia quello dell'uomo nero come stupratore dagli impulsi irrefrenabili. Si è già anticipato questo argomento, sia nella definizione dello stereotipo, che nelle teorie dell'American School of Evolution<sup>148</sup>. Ora però, nel momento in cui si hanno in mano gli strumenti adeguati a considerare discriminazioni di genere e razza non come separati ma in modo intersezionale, è possibile capire meglio quali siano gli effetti di queste credenze sullo sviluppo del movimento femminista nero in relazione ai maggiori privilegi delle donne bianche. Il mito dello stupratore nero, come già osservato nelle pagine precedenti, nasce nell'ambito coloniale e della schiavitù, se si considera il

---

<sup>145</sup> R. Hamad, *Lacrime bianche/ferite scure. Femminismo e supremazia bianca*, cit., pp.101-102

<sup>146</sup> Fu un imperialista britannico del XIX secolo il quale supervisionò l'occupazione dell'Egitto.

<sup>147</sup> Ivi, pp. 103-104.

<sup>148</sup> Vedi pp. 43-44.

contesto statunitense. Questo mito ha alimentato, oltre all'odio razziale nei confronti degli uomini neri, l'immaginario della donna nera come prostituta, "facile", sessualizzata<sup>149</sup>. Ovviamente, l'effetto di questo stereotipo ha portato alla legittimazione dell'abuso delle donne nere da parte degli uomini bianchi come strumento di terrore, sia nel contesto coloniale che in quello della schiavitù in America<sup>150</sup>. Nei fatti, l'abuso delle donne nere fu una costante minaccia proveniente perlopiù dall'uomo bianco che dagli uomini neri. Infatti, secondo la tesi di Frederick Douglass<sup>151</sup>, l'etichetta secondo cui l'uomo nero fosse violentatore e senza freno ai propri impulsi non poteva che essere un'invenzione politica, in quanto nessun uomo nero fu pubblicamente accusato di aver abusato una donna bianca durante il periodo della guerra civile. Se l'uomo nero avesse avuto questo istinto animalesco, nel momento in cui gli uomini bianchi dell'esercito partivano per combattere la guerra, avrebbero sicuramente approfittato delle donne lasciate a casa indifese<sup>152</sup>.

Pensare che il mito dello stupratore nero non abbia riflessi su quella ricerca di una sorellanza tra donne bianche e nere oggi può essere un errore, soprattutto se è vera la tesi di bell hooks secondo cui senza preconcetti razziali il femminismo troverà al meglio la propria strada<sup>153</sup>. Infatti, oggi, il vecchio continente, nel trattare argomenti riguardanti la subordinazione delle donne, punta il dito contro le istituzioni e le società non occidentali, non solo per ciò che riguarda gli abusi, che sicuramente è uno degli effetti più gravi, ma anche sulla gerarchizzazione dei ruoli o su temi riguardanti l'abbigliamento forzato, soprattutto nella sfera d'influenza legata alla religione islamica. La politologa francese Françoise Vergès in *Un Femminismo decoloniale* riporta una lettera scritta nel 1989 dalle dirigenti della Lega del diritto internazionale delle donne<sup>154</sup> in cui si denunciano gli insegnamenti coranici. La lettera afferma che: "l'insegnamento coranico comporta pratiche medievali, come per esempio il matrimonio forzato di ragazze molto giovani, talvolta impuberi, con

---

<sup>149</sup> Vedi p. 34.

<sup>150</sup> A. Davis, *Donne, Razza e Classe*, cit., pp. 232-233.

<sup>151</sup> Frederick Douglass fu un importante abolizionista e sostenitore del diritto al voto delle donne del XIV secolo.

<sup>152</sup> Ivi, pp. 234-235.

<sup>153</sup> Vedi p. 28.

<sup>154</sup> Fondata negli anni Settanta da Simone de Beauvoir con il nome di Lega dei diritti delle donne.

persone anziane”<sup>155</sup>. Quando si è affrontato l’argomento riguardante la “colonialità di genere” introdotta da Maria Lugones, si è visto come diversi studi attestano che la norma eterosessuale, con conseguenze legate alla gerarchizzazione dei ruoli di genere e alle discriminazioni, siano un’invenzione occidentale e bianca; comunque, sarebbe riduttivo attribuire totalmente le responsabilità all’Occidente e non significa che la religione islamica non abbia un suo peso sulla questione. Tuttavia, resta da capire il perché l’Occidente oggi si ponga come difensore di certi diritti. Vergès affronta queste vicende affermando che:

Vengono allora creati tutti gli "elementi del linguaggio" (per parlare come quelli che ci governano) del femminismo civilizzazionale: da un lato, l'Islam che impone la sottomissione all'uomo e il potere assoluto del padre e dei fratelli, dall'altro, una parità dei sessi insita nella cultura europea e nella scuola laica emancipatrice. Ora il patriarcato non è più un termine associato a una forma globale di dominazione maschile (quindi anche europea); è consustanziale all'Islam. Le femministe europee si vedono non solo come l'avanguardia del movimento per i diritti delle donne ma anche come loro garanti. Si presentano come l'ultimo baluardo per contenere un assalto che verrebbe dal Sud e minaccerebbe tutte le donne. All'epoca, nessuno ancora ha la percezione di quale dimensione assumerà questo discorso, né che diventerà un punto di convergenza tra forze politiche a priori ostili le une alle altre<sup>156</sup>.

La narrazione occidentale di ciò che accade nel “resto del mondo” è evidente: le donne non bianche devono essere salvate da un esercito occidentale che, credendo di avere gli strumenti migliori per accedere alla concezione di “civiltà”, partono in crociata contro le discriminazioni di genere, in questo caso islamiche. Tutto ciò è coerente con le aspirazioni egemoniche di molte femministe bianche le quali, nel corso di tutta la seconda parte del Novecento, hanno ignorato le forme del sapere subalterne e dato poca importanza alle femministe nere<sup>157</sup>. Verrebbe allora da chiedersi se questa retorica femminista, utilizzata soprattutto in ambiti istituzionali occidentali, non sia solamente un pretesto per avere strumenti in più a favore della tesi infondata secondo cui l’uomo occidentale è civile, mentre il resto del mondo è

---

<sup>155</sup> F. Vergès, *Un femminismo decoloniale* (2019), tr. it di G. Morosato, Verona, Ombre Corte, p. 63.

<sup>156</sup> Ivi, pp. 63-64.

<sup>157</sup> Ivi, p. 67.



rimasto ad uno stato primitivo, o ancora peggio, utilizzare la condizione delle donne nei Paesi arabi come movente per un intervento militare<sup>158</sup>.

Se l'imperialismo occidentale ha contribuito a rafforzare una struttura gerarchica in cui le donne erano subordinate per natura all'uomo, adesso lo stesso imperialismo occidentale rivendica di essere il portatore della democrazia e della libertà delle donne. Ciò di cui ha trattato Vergès in relazione ai fatti del 1989 e ciò che vediamo ancora oggi è la nuova frontiera dell'imperialismo: secondo la docente americana Miriam Cooke la liberazione delle donne afgane ha coinciso con una legittimazione per l'intervento militare nei primi anni del nuovo millennio<sup>159</sup>. Rimanendo nell'ambito statunitense, Mohanty afferma che:

Le femministe statunitensi hanno sempre lottato contro lo Stato-nazione americano, per quanto fosse sempre e solo lo Stato-nazione "democratico" a meritare tale attenzione e non lo Stato americano "imperialista"<sup>160</sup>.

Mohanty, successivamente, spiega che il coinvolgimento del femminismo presupponga che le politiche imperiali siano evidenti nelle pratiche sessiste ed eterosessiste dell'amministrazione nazionale e della politica estera degli Stati Uniti. Questo coinvolge un'analisi simultanea della ristrutturazione degli organi governativi nazionali e delle politiche estere statunitensi. È necessario anche esaminare, secondo lei, i progetti femministi che cercano forme alternative di cittadinanza e come essi si relazionano ai discorsi sul concetto di nazione, patria e appartenenza, compresi i concetti di chi è incluso e chi è escluso da tali progetti.

L'analisi di Mohanty è strettamente collegata al pensiero di bell hooks, specialmente quando afferma che le donne bianche americane hanno da sempre imposto un loro regolamento, definendo loro stesse l'agenda politica femminista di tutte le donne del mondo, essendosi autolegittimate a svolgere operazioni di traino<sup>161</sup>. Le donne cosiddette del "Terzo Mondo" vengono quindi definite, come conseguenza di ciò, sottosviluppate e retrograde in quanto non in grado di svincolarsi dal "pericolo nero"

---

<sup>158</sup> Soprattutto nel caso degli Stati Uniti. Quest'ultima teoria può sembrare anche incoerente, dal momento che il governo americano non si è mai preoccupato abbastanza della violenza sessuale all'interno dei ranghi dell'esercito.

<sup>159</sup> C. T. Mohanty, *Femminismo senza Frontiere. Teorie, differenze, conflitti*, cit., p. 222.

<sup>160</sup> Ibidem.

<sup>161</sup> b.hooks, *Il femminismo è per tutti. Una politica appassionata*, cit., p. 96.

o dalla religione islamica, rimanendo ancora più oppresse perché ad aggiungersi alle oppressioni volte dal patriarcato islamico incombono le lezioni paternalistiche occidentali<sup>162</sup>.

Qual è allora il destino di un femminismo decoloniale? È ancora possibile, nonostante alcune problematiche esposte in questa analisi, parlare di discriminazioni di genere legate a quelle di razza e di classe? La speranza sembra poter esserci, e i passi avanti sono stati comunque fatti, come testimoniato da bell hooks in *Il femminismo è per tutti*, che afferma:

Per anni sono stata testimone della riluttanza delle pensatrici femministe bianche ad ammettere l'importanza della razza. Sono stata testimone del loro rifiuto di accantonare la supremazia bianca, della loro indisponibilità a riconoscere che il solo fondamento politico in grado di rendere reale la sorellanza era un movimento femminista antirazzista. E sono stata testimone della rivoluzione nella coscienza che è avvenuta quando le singole donne hanno cominciato a liberarsi del rifiuto di ammettere la razza, a liberarsi del pensiero suprematista bianco. Questi cambiamenti grandiosi rigenerano la mia fede nel movimento femminista e rafforzano il mio sentimento di solidarietà nei confronti di tutte le donne<sup>163</sup>.

Attraverso il lavoro del movimento femminista, in particolare grazie agli sforzi delle attiviste nere visionarie, la società si è vista costretta a riflettere sulla questione della razza e del razzismo, con risultati positivi per l'intera comunità. Raramente i critici sociali convenzionali riconoscono questo cambiamento. bell hooks, che ha dedicato ampie analisi alla problematica del razzismo all'interno del movimento femminista, è consapevole che vi siano ancora molte sfide da esaminare e affrontare. Tuttavia, è altrettanto importante che si rifletta sui progressi notevoli che sono stati raggiunti. Questa celebrazione, accompagnata dalla capacità di usarli come modelli, consente di costruire su queste conquiste solide basi per la creazione di un movimento femminista antirazzista su vasta scala.

---

<sup>162</sup> C. T. Mohanty, *Femminismo senza Frontiere. Teorie, differenze, conflitti*, cit., p. 59.

<sup>163</sup> b.hooks, *Il femminismo è per tutti. Una politica appassionata*, cit., pp. 115-117.

## 2. Pamela Enyonu

### 2.1. Introduzione all'artista.

#### 2.1.1. Biografia dell'artista.

Pamela Enyonu è nata nel 1985 a Kampala, Uganda. Ha avviato il suo percorso artistico all'età di 8 anni, decidendo di dedicarsi all'arte durante la quarta elementare. La sua formazione artistica ha avuto luogo presso l'Università di Kyambogo, specializzandosi in stampa e artigianato multimediale nel 2010. In particolare, ha scelto l'artigianato a tecnica mista durante il secondo anno, una decisione che ha plasmato il suo percorso artistico. Dopo gli studi, Pamela Enyonu ha intrapreso una carriera nell'ambito della pubblicità, ricoprendo ruoli come art director, copywriter e sub-editor per diverse aziende a Kampala, come Real Group Uganda e Pepper Publications. Dal 2017 ha esposto le sue opere in numerose mostre in diverse parti del mondo, tra cui Congo, Israele, Mali, Tanzania e ovviamente Uganda. Ha anche partecipato a workshop internazionali, come "Africa is the Future: The Future is Female" in Mali e "AtWork about Critical Thinking" agevolato dalla mediazione di Moleskine Foundation in Uganda. L'impegno di Enyonu nel campo artistico è stato ulteriormente evidenziato dalla partecipazione a iniziative come "Pushing back civic shrinking spaces" di ActionAid International in Tanzania<sup>164</sup>. Dal 2018, Pamela Enyonu ha abbracciato completamente la sua vocazione artistica, partecipando a numerose residenze artistiche in Africa ed Europa. Una residenza significativa è stata presso la 32 Degrees East Ugandan Trust nel 2017, culminata con la selezione di due delle sue opere come inviate ufficiali dell'Uganda a Les Atelier<sup>165</sup>.

Negli anni successivi, la sua presenza artistica ha continuato a crescere, con collaborazioni internazionali come la residenza artistica all'associazione Montévidéo, a Marsiglia nel 2020. Nello stesso anno Enyonu ha presentato le sue opere con una mostra personale realizzata dalla curatrice Martha Kazungu, fondatrice

---

<sup>164</sup> R. V. Deursen, *Pamela Enyonu*, in "Urban Africans", 2018, <https://www.urbanaficans.com/pamela-enyonu/>, [ultimo accesso 10 novembre 2023].

<sup>165</sup> T. Bahana, *Pamela Enyonu*, in "Ugandan Arts Trust: 32° East", 2017, <https://ugandanartstrust.org/artists-work/pamela-enyonu/?portfolioCats=7>, [ultimo accesso 10 novembre 2023].

della Njabala Foundation, con la quale collaborerà ad altre due mostre, questa volta collettive, nel 2022 (*This is Not How*) e nel 2023 (Njabala:  *Holding Space*). Nel 2022 è stata selezionata per la quarta edizione di AKKA Project, Artist Residency Program, a Venezia. Nel 2023, Pamela Enyonu è tornata a Venezia per una collaborazione con AKKA Project, partecipando *all'Africa 1:1 Lab*, un progetto di residenza per artisti in collaborazione con Africa First di Serge Tiroche e Ca' Pesaro, la Galleria Internazionale d'Arte Moderna. La residenza ha consentito agli artisti l'accesso alla vasta collezione d'arte di Ca' Pesaro, ispirando nuove opere e dialoghi culturali a Venezia. Al termine della residenza, le sue opere sono state presentate nella mostra collettiva *AFRICA 1:1. Cinque artisti africani a Ca' Pesaro*, da maggio a ottobre 2023<sup>166</sup>. Contemporaneamente alla residenza, Enyonu ha tenuto una mostra personale dal titolo *Kopotu Ipikosi (And they overcame)* presso l'AKKA Project di Dubai negli Emirati Arabi Uniti, dal 28 febbraio al 31 marzo<sup>167</sup>. Attualmente l'artista sta lavorando a un progetto personale nel Regno Unito. La sua carriera artistica continua a evolversi, evidenziando il suo contributo significativo alla scena artistica internazionale.

### **2.1.2. Kampala centro culturale**

La storica dell'arte Sidney Littlefield Kasfir, nel 2013, ha spiegato che la scena artistica ugandese è rimasta poco nota a livello internazionale a causa di tre motivi: la sua collocazione periferica nella storia e geografia dell'arte, un forte senso di identità nazionale e la mancanza di connessioni nel mondo artistico<sup>168</sup>. Per trovare le motivazioni che hanno indotto ad un calo del riconoscimento di una consolidata scena artistica ugandese, dagli anni '80 fino ai giorni nostri, è doveroso partire dalle radici della storia culturale ed artistica di questo Paese nella sua fase postcoloniale. L'Uganda è diventata una nazione indipendente nel 1962, ma già negli anni '50, sotto

---

<sup>166</sup> L.K. Khachatourian, "Africa 1:1, Five African Artists at Ca' Pesaro", in "Akka Project", 2023, <https://www.akkaproject.com/exhibitions/africa-1-1-five-african-artists-at-ca-pesaro-group-exhibition/overview/>, [ultimo accesso 10/11/2023].

<sup>167</sup> B. Musinguzi, *Pamela Enyonu holds first solo exhibition in Dubai*, in "Sqoop", 2023, <https://www.sqoop.co.ug/202303/news/events/pamela-enyonu-holds-first-solo-exhibition-in-dubai.html>, [ultimo accesso 10/11/2023].

<sup>168</sup> M. Kazungu, *Kampala Art Biennale in Retrospect*, in "Obsidian", 2, 2019, (*What Tell Freedom Now*), pp. 120-128, qui p. 120.

il dominio del Commonwealth britannico, Kampala era un importante centro culturale grazie al contributo di Margaret Trowell, la quale nel 1937 fondò la scuola d'arte all'interno della Makerere University. Tuttavia, l'approccio artistico utilizzato era figlio delle nozioni britanniche, testimoniate dall'insegnamento della tecnica di pittura a cavalletto e della serigrafia. In ogni caso, questa università ha rappresentato nei decenni successivi un'ottima occasione per la crescita di svariati aspiranti artisti della nazione. Negli anni '60 l'università crebbe parecchio grazie all'apporto dato da Cecil Todd, il quale insistette affinché gli studenti avessero una conoscenza dell'arte non solo europea, ma mondiale<sup>169</sup>. Ereditando la tradizione di Trowell, Todd dava una grande importanza all'acquisizione della conoscenza della grammatica pittorica, alle modalità convenzionali di disegno, alla scienza e alla teoria del colore. Questi aspetti, secondo lui, erano fondamentali per la formazione nelle scuole d'arte. Inoltre, Todd e i suoi colleghi desideravano artisti capaci di esplorare una vasta gamma di soggetti, stili e tecniche per sviluppare le proprie potenzialità individuali. Il nucleo di questo nuovo approccio educativo era incentrato sulla pluralità di prospettive, permettendo a ogni artista di negoziare la propria posizione rispetto alla questione su cosa significa oggi essere un artista africano<sup>170</sup>. Comunque, come riporta Kasfir, l'Università di Makerere degli anni Sessanta, immersa nell'entusiasmo intellettuale del nazionalismo e dell'anticolonialismo essendo nel pieno periodo dell'indipendenza, si differenziava notevolmente dalla scuola tardo-coloniale voluta da Trowell. Todd rifiutava il radicalismo studentesco che contestava la pedagogia britannica, rappresentata dall'Università (sebbene non dalla Scuola d'Arte al suo interno), con la subordinazione ufficiale dello status di Makerere alle lauree rilasciate dall'Università di Londra in quel periodo. Pur concentrandosi principalmente sulla letteratura africana e sull'insegnamento delle opere di scrittori africani insieme a Shakespeare, il dibattito intellettuale si estendeva anche all'arte e alla musica<sup>171</sup>. Alla fine degli anni '60 la scuola d'arte presso Makerere University College ha esercitato la maggiore influenza sull'arte in Uganda, una nazione che all'epoca, come testimoniato dalla storica dell'arte Kasfir, mancava di una forte tradizione visiva a

---

<sup>169</sup> S. L. Kasfir, *Contemporary African Art*, London, Thames & Hudson, 1999, pp. 141-143.

<sup>170</sup> S.K. Sanyal, *Modernism and Cultural Politics in East Africa. Cecil Todd's Drawings of the Uganda Martyrs*, in "Mit Press Journals", 1, 2006, (*African Arts*), pp.50-94, qui pp.53-54.

<sup>171</sup> S. L. Kasfir, *Contemporary African Art*, cit., p.147.

cui attingere. “Makerere ha necessariamente creato un gruppo di artisti ‘di sana pianta’ [...] Resta il fatto che senza la scuola non esisterebbe l’arte contemporanea in Uganda”<sup>172</sup>, commenta Kasfir in un articolo del 1969. Il principale progetto di Todd consisteva nella costruzione di una galleria presso la Scuola d’Arte per ospitare la collezione permanente di opere del personale e degli studenti, la Makerere University Gallery, dove, come si vedrà successivamente, Pamela Enyonu ha esposto l’installazione *EveryDay Women*. La realizzazione di questa galleria fu finanziata dalla Fondazione Gulbenkian<sup>173</sup>. Questa era una fondazione britannica, considerata conservatrice e vicina alla corona inglese. Fu proprio questo progetto ad allontanare Todd dai radicali intellettuali dell’Africa orientale che stavano delineando i concetti iniziali del post-colonialismo. Tali concetti erano spesso dibattuti sulla rivista “Transition”, fondata da Rajat Neogy a Kampala nel 1961 e supportata da un gruppo di artisti i quali, in contrapposizione alla galleria di Todd, fondarono la Nommo Gallery<sup>174</sup>, che ancora oggi occupa un posto centrale nell’ecosistema artistico della capitale ugandese. Con il colpo di Stato del 1971 di Idi Amin, le critiche pubbliche furono soffocate e gli artisti persero il supporto locale e il regime costrinse molti intellettuali a lasciare l’Università. Questo periodo di terrore fu paradossalmente un’opportunità per giovani artisti, ma causò una diaspora artistica<sup>175</sup>. Il critico d’arte Nathan Kiwera ha definito il periodo compreso tra gli anni ‘60 e gli anni ‘70 il “Medioevo dell’arte ugandese<sup>176</sup>”. Al tempo, in Uganda vi era una buona parte di popolazione asiatica. Si trattava di circa 40mila persone, perlopiù indiani emigrati durante il periodo coloniale britannico, molti di loro appartenevano alla terza generazione, nata e cresciuta in Uganda. Erano quasi tutti piccoli commercianti o imprenditori e andavano a costituire un elemento importante per l’economia nazionale<sup>177</sup>. Improvvisamente, nell’agosto del 1972 Amin dichiarò che tutti gli

---

<sup>172</sup> S. L. Kasfir, *Nnaggenda. Experimental Ugandan Artist* in “UCLA James S. Coleman African Studies Center”, 1, 1969, (*African Arts*), pp. 8-13, qui p.8.

<sup>173</sup> Fondazione dedicata alla promozione dell’arte in Gran Bretagna e nel Commonwealth.

<sup>174</sup> S. L. Kasfir, *Contemporary African Art*, cit., p.151.

<sup>175</sup> Ibidem.

<sup>176</sup> N. Kiwera, *Contemporary Ugandan Art Through Ages*, (2014) in *Traces of the Past, Signs of the Future. Contemporary Artists from Uganda, Rwanda and Burundi*, a cura di E. Bossan, Ponzano Veneto, Fabrica, 2014, pp. 19-21, qui p.20.

<sup>177</sup> M. Macchioni, *Chi era Idi Amin*, in “Il Post”, 2013, <https://www.ilpost.it/2013/08/16/idi-amin-dada/>, [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

ugandesi di origine asiatica avevano 90 giorni per lasciare il paese<sup>178</sup>. La cacciata di tutti gli asiatici presenti in Uganda da parte del dittatore Amin ha segnato profondamente in negativo lo sviluppo artistico della nazione, poiché ha causato una rottura importante con la clientela internazionale. Inoltre, gli asiatici erano i principali fornitori di materiali e, dopo la loro cacciata, fu difficile trovare dei sostituti disponibili a procurare materiale agli artisti<sup>179</sup>; questo è un problema che, come si vedrà successivamente, si è protratto fino ai giorni nostri. Questa involuzione artistica di Kampala, influenzata dai continui ribaltamenti politici e dai colpi di stato negli anni '70 ed '80, ebbe il suo culmine nel 1984, quando si autoproclamò il Presidente Yoweri Museveni. Come ha spiegato l'artista Pamela Enyonu, la letteratura artistica ugandese è tutt'oggi scarsa a causa delle poche libertà di stampa:

Avevamo un ottimo ecosistema artistico contemporaneo negli anni '60 e '70 ma da quando nel 1986 Yoweri Museveni prese il potere fino ad adesso, qualcosa è sicuramente successo... Sicuramente qualcosa legato alla mancanza di libertà di parola e ciò ha causato una vera e propria caduta del mondo artistico in Uganda<sup>180</sup>.

In tempi recenti Kampala ha sicuramente colmato alcune lacune riguardanti la realizzazione di spazi e gallerie dedicate all'esposizione di giovani artisti. Lo storico dell'arte Kivubiro Tabawebbula ha sostenuto che il dibattito pubblico sull'arte è circoscritto a coloro che usufruiscono dei social media e leggono articoli occasionali. Egli ha ritenuto che la tradizione contemplativa delle gallerie d'arte nei mercati artistici avanzati sia inconciliabile con la natura più comunitaria dell'apprezzamento della musica, della danza, dell'architettura e di altri generi artistici<sup>181</sup>. Tanti artisti, ancora oggi, si conoscono l'un l'altro e il contatto con il pubblico, nonostante la rappresentanza della galleria e di alcune fondazioni, è veicolato attraverso le visite degli studi dell'artista. Questi, coerenti con i valori locali di apprezzamento e partecipazione comunitaria, possono avvenire in vari modi: con un'interazione

---

<sup>178</sup> Ibidem.

<sup>179</sup> N. Kiwere, *Contemporary Ugandan Art Through Ages*, cit., p. 21.

<sup>180</sup> P. Enyonu, Intervista inedita rilasciata il 30 ottobre 2023, da remoto, in Appendice II p. 155.

<sup>181</sup> M. Nagawa, *Beyond The Gallery: Interactions Between Audiences, Artists, and Their Art Through the Kampala Art Tour 2007-2010*, in "National Art Education Association", 2, 2012, (*Art Education*), pp 16-19, qui p.16.

diretta tra artisti e pubblico e tra pubblico e pubblico, oppure con un'interfaccia più personale con l'arte in presenza dell'artista. Visitando lo studio di questi artisti si ha l'opportunità di toccare e vedere l'arte, i materiali artistici e le superfici di lavoro in varie fasi di sviluppo, ascoltare storie sulla routine quotidiana degli artisti e sulle idee alla base delle opere. In questo modo, i visitatori ottengono un'esperienza di apprendimento completa, evitando i rituali alienanti del museo<sup>182</sup>. Nello studio ogni artista ha un modo diverso di coinvolgere gli spettatori, ma tutti offrono la possibilità ai visitatori di osservare, commentare e fare domande<sup>183</sup>. Pamela Enyonu si inserisce pienamente in questo contesto; le attrae molto l'idea di coinvolgere gli spettatori all'interno dei processi di costruzione della sua arte. Molto spesso, infatti, è lei stessa a porre delle domande inerenti a tematiche artistiche o sociali a coloro che visitano il suo studio, oppure nel suo spazio dedicato all'interno delle residenze d'artista europee. Successivamente, appunta qualsiasi risposta del pubblico in modo tale da poter trarre le proprie conclusioni da trasferire nella propria produzione artistica. La conversazione con le persone attorno a lei, il continuo dialogo con la comunità e con il pubblico, sono considerati per Enyonu non solo parte del processo ma anche prodotto finale.

Comunque, oggi, il futuro rimane incerto per molti artisti di Kampala. Alcuni, come Enyonu, stanno scegliendo la via europea per far sì che vengano conosciuti. Con la loro arte, e con l'appoggio di alcune gallerie locali e internazionali o istituzioni, come la Biennale di Kampala nata nel 2014<sup>184</sup>, tentano di espandere i loro progetti per ritagliarsi uno spazio nel panorama artistico mondiale. Vi è stata, tuttavia, un'importante proliferazione di associazioni in tutto il paese, alcune di queste sono l'Umoja Gallery, Art Aids Africa, Design Agenda e Kannan Artists<sup>185</sup>. La maggior parte degli artisti ha studiato in una delle due grandi scuole d'arte a Kampala, la Makerere University o la Kyambogo University. Alcuni di questi giovani artisti sono autodidatti, spesso hanno lavorato in prossimità di altri artisti che hanno influenzato

---

<sup>182</sup> Ibidem.

<sup>183</sup> Ivi, p.19.

<sup>184</sup> M. Kazungu, *Kampala Art Biennale in. Retrospect*, cit., p. 120.

<sup>185</sup> O. G. Kofi, *Afromodernism in Contemporary Art Case of Burundi, Rwanda, Uganda*, (2014) in *Traces of the Past, Signs of the Future. Contemporary Artists from Uganda, Rwanda and Burundi*, a cura di E. Bossan, Ponzano Veneto, Fabbrica, 2014, pp. 29-31, qui p.30.



notevolmente il loro lavoro<sup>186</sup>. Pamela Enyonu ha avuto tante influenze diverse; infatti, la sua arte è il prodotto sia della vocazione artistica giovanile che dell'approccio concreto nei confronti del materiale, ma anche degli studi interdisciplinari all'Università e del lavoro nel mondo della pubblicità.

### **2.1.3. Intenzioni**

Quando si parla dell'operato artistico di Pamela Enyonu è molto complicato parlare di una singola opera d'arte o di un gruppo di opere per un'esposizione. Nel corso della sua breve ma proficua carriera artistica, l'artista ha sempre guardato intenzionalmente a progetti multipli, a volte a lungo termine, o non ancora conclusi. L'idea alla base è collegata al fatto che Pamela Enyonu pensa moltissimo durante tutto il periodo riguardante il processo che porta all'opera, o al progetto: ha chiaro ciò che vuole affrontare e, soprattutto, a chi si riferisce. La visione olistica dell'intero progetto è spesso accompagnata da un forte collegamento dell'artista con l'ambiente circostante:

In molti si aspettano che io riduca la mia pratica artistica a una singola opera d'arte. Ma non è mai stato solo questo. Ho una visione d'insieme del mio ambiente attorno, da cui raccolgo conoscenze che poi riutilizzo e sintetizzo in quello che può essere definita un'opera d'arte. La mia pratica include anche la conversazione che c'è attorno ad un tema, la ricerca, tutte cose che non sono visibili nel prodotto finale. L'80 % della mia produzione artistica non finisce mai con l'opera d'arte. Gli ambienti attorno mi influenzano. Se lavoro a qualcosa in Inghilterra significa che sarò influenzata dall'ambiente attorno, così come in Mali, Kenya sarò influenzata da quegli ambienti. Questo perché ascolto le audience di quell'ambiente. Ci tengo molto a come ricevono il lavoro che faccio nel momento in cui lo guardano<sup>187</sup>.

C'è una forte intenzione di connettersi alle persone del luogo in cui lavora. Questi, sono gli spettatori che hanno visitato il suo studio, gli spettatori che hanno visto la sua pratica nelle fondazioni e gallerie di Kampala, i collezionisti ed amatori d'arte europei. Cambiando l'audience Pamela Enyonu si adatta, ma non per ragioni legate alla logica commerciale; è perlopiù un modo per poter condividere al meglio i temi che l'artista propone all'interno delle sue opere. Questo è anche il motivo del perché

---

<sup>186</sup> M. Nagawa, *Beyond The Gallery: Interactions Between Audiences, Artists, and Their Art Through the Kampala Art Tour 2007-2010*, cit., p.17.

<sup>187</sup> P. Enyonu, Intervista inedita rilasciata il 30 ottobre 2023, da remoto, in Appendice II p. 155.

spesso, nella sua carriera artistica, Enyonu abbia svolto progetti conseguenti ad una residenza artistica. Questa le permette di dialogare al meglio con l'ambiente attorno, oppure; come si vedrà, realizzerà progetti a lungo termine che riguardano un continuo dialogo anche a distanza di mesi, con le stesse fondazioni, o con le stesse persone che vi lavorano all'interno. L'ascoltare quell'audience e adattare risposte differenti a seconda del luogo o dell'ambiente culturale deriva dal suo passato nel mondo della pubblicità. Come un'analista di dati nel mondo del marketing cerca di incontrare il gusto degli attori che partecipano alla ricezione della sua arte. Questo gusto, però, non è né un gusto estetico, né indirizzato dalla domanda di mercato, ma si traduce in un piacere di condividere uno spazio nella comunità che possa avere un principio di conversazione. Ricerca, conversazione ed ascolto sono tutti temi chiave nel processo che porta Pamela Enyonu alla realizzazione del suo operato.

Nei suoi progetti si mescolano tematiche che sono strettamente attuali, già discusse nel primo capitolo: intersezionalità, costruzione di stereotipi denigranti e giustizia sociale, soprattutto quando ha a che fare con la discriminazione di genere. Il movimento femminista africano, di cui Pamela Enyonu fa parte, è riconosciuto dall'artista come una comunità nata su presupposti differenti da quella del femminismo bianco. La mancanza dei diritti di una donna africana è spesso uno dei problemi che Pamela Enyonu affronta nelle sue opere. In *EveryDay Queens* dà risalto, ad esempio, alle donne dimenticate<sup>188</sup>, mentre in *A Different Bush* reimmagina la pratica d'elongazione delle tribù in Buganda<sup>189</sup>. Tutto ciò, come anche nel progetto fatto per la mostra *AFRICA 1:1. Cinque artisti africani a Ca' Pesaro*<sup>190</sup>, richiede una partecipazione attiva da parte dello spettatore nel guardare l'opera e valutare i possibili spunti di riflessione forniti dall'artista, riproponendo così, come abituata nel suo studio a Kampala, una conversazione diretta con l'interlocutore. Dall'idea di un progetto alla sua realizzazione vi sono molti stadi intermedi: la ricerca non solo riguarda le tematiche da affrontare e il pubblico a cui riferirsi, ma riguarda anche uno studio del materiale utilizzato, come si vedrà di seguito, e del colore. Tutto ciò è tradotto in un contenitore di appunti che spesso Enyonu concretizza in una lavagna sulla propria parete.

---

<sup>188</sup> Vedi p. 66.

<sup>189</sup> Vedi p. 75.

<sup>190</sup> Vedi p. 97.

[...] Gli appunti mi aiutano molto, nel mio studio in Uganda lavoro a diversi progetti insieme; c'è una parete di appunti diversa per ogni progetto. Mi piace l'idea di lavorare con delle lavagne di appunti, così ho una visione del mio lavoro a 360 gradi. È più il processo delle opere in sé che conta<sup>191</sup>.

Dall'affermazione di Enyonu circa l'enfasi sul processo e meno sul prodotto finito, è possibile rilevare un *modus operandi* affine a quello degli artisti concettualisti. Un elemento fondamentale dell'arte concettuale, secondo i critici d'arte Salah Hassan e Olo Uguibe, è "la preminenza della composizione, motivo per cui la collocazione di un oggetto in un particolare contesto diventa più importante per il suo significato e il suo valore di quanto non lo siano la sua forma o le sue qualità estetiche"<sup>192</sup>. Queste caratteristiche sono riscontrabili nell'arte di Enyonu dal momento che il contesto e l'ambiente attorno contribuiscono alla creazione di significato dei suoi progetti. Inoltre, l'artista dichiara esplicitamente che la sua dedizione al processo, sia in termini quantitativi che in termini qualitativi, sia maggiore rispetto a quella per il prodotto finale<sup>193</sup>. Come si è già discusso, la produzione artistica africana contemporanea risulta quasi condannata a rappresentare una tipologia di arte che sia conforme alle aspettative del mondo occidentale<sup>194</sup>. Come testimonia Eriberto Eulisse in *Afriche, Diaspore, Ibridi*, le teorie convenzionali hanno cercato il genio africano come archetipo primordiale. In questo modo la produzione artistica africana contemporanea è stata spesso rappresentata in modo superficiale come un'arte primitiva, prodotto di un'essenza tribale, le cui manifestazioni si limitavano alle maschere e alle sculture lignee<sup>195</sup>. Questo sembra riecheggiare quell'approccio, di cui si è discusso, alla base del metodo discriminatorio occidentale, una prospettiva, secondo Bhabha, che contribuisce a mantenere idee fisse sull'identità di certe culture, in questo caso quelle provenienti dall'Africa, spesso ignorando la loro dinamicità e la loro evoluzione nel tempo<sup>196</sup>. In realtà, come afferma lo stesso Eriberto Eulisse, una

---

<sup>191</sup> P. Enyonu, Intervista inedita rilasciata il 26 maggio 2023, da remoto, in Appendice I p. 141.

<sup>192</sup> S. Hassan, O. Oguibe, *Il concettualismo africano nel contesto globale: la mostra Authentic/ Ex-Centric alla Biennale di Venezia (2003)*, tr. it di E. Eulisse, in *Afriche, Diaspore, Ibridi*, a cura di E. Eulisse, San Marino, AIEP Editore, 2003, pp. 141-158, qui p.148.

<sup>193</sup> P. Enyonu, Intervista inedita rilasciata il 26 maggio 2023, da remoto, in Appendice I p. 141.

<sup>194</sup> E. Eulisse, *Introduzione*, in *Afriche, Diaspore, Ibridi*, cit., p. 15.

<sup>195</sup> S. Hassan, *L'esperienza modernista nell'arte africana: le espressioni visive del Sé e l'estetica transculturale (2003)*, tr. it di E. Eulisse, in *Afriche, Diaspore, Ibridi*, a cura di E. Eulisse, San Marino, AIEP Editore, 2003, pp. 39-60, qui p. 39.

<sup>196</sup> H.K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., p.95.

prospettiva moderna e concettuale nell'arte africana esiste, anche se questa va intesa per lo più come una serie di esperienze artistiche diverse che come una corrente artistica organica<sup>197</sup>. Pur essendo difficile delineare una storia del concettualismo nei paesi africani, è comunque importante sottolineare che l'arte concettuale in Africa è un fenomeno inscindibile dal movimento concettuale globale<sup>198</sup>. Nel 2001 a Venezia, nel contesto della 49<sup>a</sup> Esposizione Internazionale d'arte alla Biennale di Venezia, è stata realizzata una mostra dal titolo *Authentic/ Ex-Centric*, curata dai critici già citati, Salah Hassan e Olo Uguibe, con il tentativo di mettere in discussione le pretese occidentali di un'arte realizzata da africani che abbia le caratteristiche di "autenticità" ed "esotismo"<sup>199</sup>. La mostra, tenutasi dall'8 giugno al 30 settembre 2001 alla Fondazione Ugo e Olga Levi, presentava le opere di sette artisti contemporanei dell'Africa o della diaspora africana<sup>200</sup>. Ogni artista ha presentato un progetto che può essere riconducibile ad un tipo di arte concettuale, lontana dallo stereotipo di un'arte africana primitiva o esotica<sup>201</sup>. L'artista britannico-nigeriano Yinca Shonibare, per esempio, ha presentato l'installazione *Vacation*, una profonda riflessione sulle dinamiche di potere e la rappresentazione dell'"Altro". Shonibare ha utilizzato tessuti africani per realizzare costumi spaziali che così hanno sottolineato il paradosso concettuale dell'alieno/altro che, paradossalmente, può assumere il ruolo di colonizzatore o esploratore. Oppure, in mostra vi era l'installazione multimediale *Spoken Softly with Mama* di Maria Magdalena Campos-Pons che affrontava in modo profondo le questioni legate alla diaspora africana, all'esilio, alla razza e alle disparità di genere. Questo progetto era legato ad un'indagine personale dell'artista per esplorare come la storia, la cultura e le tradizioni si trasmettano attraverso le generazioni.

---

<sup>197</sup> S. Hassan, *L'esperienza modernista nell'arte africana: le espressioni visive del Sé e l'estetica transculturale*, cit., p. 31.

<sup>198</sup> S. Hassan, O. Uguibe, *Il concettualismo africano nel contesto globale: la mostra Authentic/ Ex-Centric alla Biennale di Venezia*, cit., pp. 151-152.

<sup>199</sup> Ivi p. 141.

<sup>200</sup>

Ibidem.

Gli artisti presentati alla mostra erano: Willem Boshof (1951 Sudafrica), Maria Magdalena Campos-Pons (1959 Cuba), Godfried Donkor (1964 Ghana/Gran Bretagna), Rachid Koraichi (1947 Algeria), Berni Searle (1964 Sudafrica), Zineb Sedira (1963 Algeria/Gran Bretagna), Yinca Shonibare (1962 Nigeria/Gran Bretagna).

<sup>201</sup> Non mi soffermerò su tutti i progetti ma citerò soltanto quelli che credo possano dialogare con la produzione artistica di Pamela Enyonu.

Tornando al modo di lavorare di Enyonu, vi sono delle precise scelte dell'artista, anche nella scelta delle collaborazioni, e non solo in quella dei destinatari e del messaggio da trasmettere. Infatti, Enyonu ha sempre collaborato con donne. La prima donna con cui ha collaborato, nel contesto della 32 Degrees East Ugandan Trust, è stata la curatrice ugandese indipendente Robinah Nansubuga. Insieme ad altre artiste donne hanno realizzato la mostra *Dissent: Defying Sameness*. La seconda donna, di cui si tratterà in seguito, è la fondatrice della Njabala Foundation di Kampala, Martha Kazungu. Infine, Lidija Kostic Khachatourian, proprietaria della galleria AKKA Project, a Venezia e Dubai. Per Enyonu molto spesso ciò che conta sono le intenzioni di un progetto, oltre alla sua riuscita. In queste intenzioni c'è quella spinta a collaborare con protagonisti del mondo dell'arte che vogliono dare risalto alle donne artiste.



Fig. 1 Pamela Enyonu nel suo studio a Kampala, 2023.

## 2.2. Il riutilizzo dei materiali nell'arte di Pamela Enyonu

### 2.2.1 Il riuso come soluzione

Le dinamiche coloniali in Africa, come si è visto in precedenza nel primo capitolo, hanno generato una carenza di materiali artistici, situazione riscontrabile soprattutto in Uganda, dove l'accesso a questi è stato limitato dal colonialismo. Di fronte a questa sfida, gli artisti africani hanno dimostrato una notevole resilienza, riutilizzando e adattando i materiali a disposizione. Questa pratica ha portato gli artisti a reinterpretare gli usi tradizionali di tali materiali trasformando la scarsità in un'opportunità creativa. Ciò ha contribuito a plasmare un linguaggio artistico unico, sottolineando la capacità degli artisti africani di trarre ispirazione dalla loro realtà e trasformare le sfide in espressioni artistiche significative. Inoltre, va notato che gli artisti africani vengono spesso etichettati come fautori di un'arte sostenibile, poiché la pratica del riutilizzo dei materiali si allinea con i principi di responsabilità ambientale e innovazione artistica. Ma da cosa deriva la motivazione principale nell'utilizzo di questi materiali nella propria produzione artistica? È importante non confondere il riutilizzo di questi materiali per una causa ed un'attenzione ecologica con una motivazione differente, ossia la necessità di utilizzare tali risorse per produrre un'opera artistica. A questo proposito, Pamela Enyonu afferma che:

Quando i rifiuti arrivano nelle discariche in Africa, passano per il mercato dell'usato e acquisiscono un prezzo ed è così che diventano nuovo materiale. È materiale di riutilizzo per l'Europa, ma per noi non lo è, è un materiale totalmente nuovo perché è la prima volta che lo usiamo. Questo vale per tutto il mercato dell'usato, quindi per l'abbigliamento, le tele, i materiali che utilizzo per le mie opere. È tutto considerato spazzatura dall'Occidente. C'è tutta una sezione di arte africana che è considerata arte di riciclo e riguarda materiali come la plastica, bottiglie di vetro, tappi, la stessa carta. Siamo sommersi di queste cose, quindi gli artisti hanno cercato di dare valore a questi materiali. Il modo in cui si usa il materiale è istintivo: ti guardi in giro, vedi un materiale e pensi che possa essere sostenibile utilizzarlo<sup>202</sup>.

Prima dell'arrivo del colonialismo, l'arte africana era inestricabilmente legata alla natura. Gli artisti traevano ispirazione dall'ambiente circostante, utilizzando materiali provenienti dalle strade come ad esempio l'argilla, il legno e fibre vegetali per creare

---

<sup>202</sup> P. Enyonu, Intervista inedita rilasciata il 30 ottobre 2023, da remoto, in Appendice II pp. 155-156.

opere d'arte. Con l'arrivo dei colonizzatori occidentali, furono introdotti materiali estranei, come vernici sintetiche e metalli, che hanno interrotto quel legame tra arte e natura che si era instaurato precedentemente<sup>203</sup>. Oggi c'è stata una inversione di tendenza a favore della reintroduzione di materiali primari, come testimoniano gli svariati artisti africani che lavorano con questi<sup>204</sup>. La crescente tendenza di questi artisti a lavorare con materiali riciclati ha avuto un impatto significativo sia sulla società che sull'ambiente. Infatti, trasformando i rifiuti delle discariche occidentali in Africa in arte, questi artisti tentano di sensibilizzare il mondo riguardo alle questioni ambientali e promuovono pratiche sostenibili. Il loro lavoro serve a ricordare la necessità di ridurre i consumi, riutilizzare i materiali e riciclare i rifiuti per proteggere il nostro pianeta, dimostrando il potenziale di innovazione della scena artistica non solo africana, ma anche globale<sup>205</sup>. Tuttavia, è importante considerare che rispetto ai colleghi occidentali che fanno di questo tipo di arte “ecologica” una scelta, per tanti artisti africani come Pamela Enyonu, specialmente agli inizi della loro carriera artistica quando da autodidatti non avevano la possibilità di comprare materiali nuovi e prodotti altrove, il riuso era una soluzione per colmare queste difficoltà. Questo riuso è fondamentale dal momento che tanti materiali che hanno già avuto un ciclo di vita, perlopiù d'abbigliamento, finiscono nelle discariche africane per poi essere rivenduti nei mercati di seconda mano. Il capitalismo consumistico, con la sua intrinseca propensione alla produzione di surplus, pone al centro delle sue dinamiche la necessità di eliminare il vecchio per fare spazio al nuovo. Questo processo di sostituzione, essenziale per preservare l'ordine pubblico e personale, si articola attraverso le decisioni strategiche di produzione e marketing. Gli oggetti diventano rapidamente obsoleti, identificati come rifiuti da espellere e smaltire. L'obsolescenza, determinata da parametri di moda e innovazione, viene gestita attraverso regimi di smaltimento che cercano di nascondere la materia indesiderata. Questi rifiuti, considerati irrilevanti e disordinati, vengono accumulati

---

<sup>203</sup> A. Adeyemi, *Sustainable Art Collecting: The Green Movement in African Art*, in “Moma”, 2023, <https://moma.org/sustainable-art-collecting-the-green-movement-in-african-art/>, [ultimo accesso 17 novembre 2023].

<sup>204</sup> I più importanti artisti africani che lavorano con il riuso dei materiali, oltre a Pamela Enyonu sono El Anatsui (Ghana), Chéri Samba (Congo), Cyrus Kabiru (Kenya), Gonçalo Mabunda (Mozambico), Romuald Hazoumè (Benin).

<sup>205</sup> A. Adeyemi, *African Artists Working with Recycled Materials: Transforming Waste into Art*, in “Moma”, 2023, <https://moma.org/sustainable-art-collecting-the-green-movement-in-african-art/>, [ultimo accesso 29 gennaio 2024].

in contenitori e trasportati verso siti di smaltimento sempre più sorvegliati. Seguendo modalità sistematiche, vengono cremati, utilizzati come discarica, apparentemente cancellati dal paesaggio visibile. Questa gestione dei rifiuti riflette una volontà di mantenere spazi pubblici e privati liberi da elementi considerati superati o inadatti. Tuttavia, dietro questa apparente eliminazione, emerge la complessità dei processi di produzione e consumo, evidenziando la necessità di esaminare criticamente le implicazioni ambientali e sociali di questo sistema consumistico<sup>206</sup>. In questo contesto, il riuso si presenta come una soluzione per fare conciliare ecologia, esigenza e creatività artistica.

La presa di coscienza del fatto che si potesse utilizzare qualsiasi cosa in arte per i giovani artisti ugandesi non è sicuramente un tema recentissimo. In un articolo del 1970, quindi negli anni in cui si stavano sviluppando sempre di più le istituzioni come la Makerere University di Kampala, ma allo stesso tempo, come si è visto, negli anni in cui l'Uganda affrontava le crisi dovute ai colpi di stato dittatoriali, la storica dell'arte Judith von Daler scriveva che in Africa, dove la tecnologia ha una presenza ancora limitata, l'utilizzo di elementi naturali in arte assume un significato profondo come modalità espressiva<sup>207</sup>. Al contrario degli artisti occidentali, gli artisti africani non si trovano virtualmente costretti a forgiare nuove forme, permettendo loro di mantenere aperte tutte le opzioni, almeno dal punto di vista filosofico. Questa libertà stilistica diventa un'opportunità unica nelle circostanze contemporanee. Dunque, la mancanza di imposizioni tecnologiche crea uno spazio dove l'arte naturale può fiorire, consentendo agli artisti africani di esplorare creativamente senza vincoli predefiniti. La loro espressione artistica riflette una connessione più intima con l'ambiente e una libertà nel catturare la bellezza del mondo naturale circostante. Questo contrasto con la frenesia tecnologica occidentale offre una prospettiva unica, in cui la semplicità diventa una fonte di ispirazione<sup>208</sup>.

---

<sup>206</sup> T. Edensor, *Waste Matter. The Debris of Industrial Ruins and the Disordering of the Material World*, in "Journal of Material Culture", 3, 2005, pp. 311–332, qui p. 315.

<sup>207</sup> J. Von Daler, *A New Gallery in Kampala*, in "UCLA James S. Coleman African Studies Center", 1, 1970 (*African Arts*), pp. 50-52, qui p. 52.

<sup>208</sup> *Ibidem*.



In questo contesto si inserisce pienamente Pamela Enyonu. L'artista ugandese, complice il suo passato da copywriter e i suoi studi accademici di tecniche miste<sup>209</sup>, fa parte di una cerchia di artisti africani che ha privilegiato l'utilizzo di materiali di riuso nelle proprie opere. Tra questi, vi sono, per esempio, El Anatsui (1944 Ghana), noto soprattutto per le sue sculture metalliche costruite con migliaia di tappi di bottiglia riciclati, uniti con fili di rame<sup>210</sup>, oppure Cyrus Kabiru<sup>211</sup> (1984 Kenya) il quale realizza sculture di occhiali partendo da materiale che trova nelle discariche<sup>212</sup>.

Il rapporto con il materiale è talmente importante per Enyonu da divenire esso stesso fonte di ispirazione nei propri dipinti:

[...] Quando ero bambina mi piaceva immaginare di essere una negoziante, non per soldi ma perché mi piaceva creare cose. I sassi erano i fagioli, la sabbia mescolata all'acqua era il latte, la sabbia era zucchero e poi l'olio che era il liquido che proveniva dalle foglie di patata dolce. Ho sempre avuto l'abilità di risolvere un problema visivamente. Le mie dita devono toccare. Per me è molto importante, essendo un'artista che lavora con materiali diversi, il senso del tatto. Devo conoscere il materiale e lo devo fare attraverso le mie dita. Comunque, sono sempre stata così, ho l'abilità di risolvere un problema e visualizzare la soluzione, ma sfortunatamente non sono matematica, perché in tal caso sarei stata un'ingegnera. Ma comunque penso in un modo scientifico e ho sempre approcciato il mondo dell'arte in questo modo. Per me l'ispirazione è ciò che decide il materiale o il formato. Se un giorno mi sveglio, tocco un materiale e dico che mi piace molto allora questo diventa fonte di ispirazione. E quindi, se mi piace mi chiedo che cosa possa farci, allora lo attacco sul mio muro e vado via. Lo tengo nella mia visione periferica così che, mentre sto formulando dei concetti, sullo sfondo il mio cervello sta risolvendo alcuni dei problemi visivi con questo materiale e quindi sta direttamente ispirando il lavoro finale. Ma non è qualcosa per cui io dica devo lavorare ad un'opera con questo materiale, è più come se trovassi un materiale interessante e mi dicessi che qualcosa può succedere con questo. Quando arriva il momento di creare allora ritrovo il materiale che possa risolvere il mio problema, ma non finisce qui perché poi mi chiedo quale sia la storia di quel materiale. Da dove viene? Chi lo usa? Da quanto tempo è usato? In che modo viene usato nel mondo moderno? Una volta studiata la storia dietro al materiale posso capire il futuro di quel materiale. I

---

<sup>209</sup> L'artista ha studiato un corso di mixed media, ossia tecniche miste all'Università di Kyambogo a Kampala.

<sup>210</sup> L. Buck, *Lo zucchero degli schiavi era marca Tate*, in "Il Giornale dell'arte", 2023, <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/lo-zucchero-degli-schiavi-era-marca-tate/144131.html>, [ultimo accesso 29 gennaio 2023].

<sup>211</sup> Anche Cyrus Kabiru ha partecipato ad una residenza d'artista presso AKKA Project. La residenza d'artista si è svolta nel 2021 e l'anno successivo la galleria AKKA Project ha presentato la mostra *A Small World* (1 settembre- 28 ottobre 2022) in cui venivano mostrate le opere a cui l'artista aveva lavorato l'anno precedente.

<sup>212</sup> A. Adeyemi, *African Artists Working with Recycled Materials: Transforming Waste into Art*, cit.

testi scritti sono qualcosa di più recente, e credo che siano frutto del mio lavoro da Copywriter<sup>213</sup>.

Alla base della produzione artistica di Pamela Enyonu vi è un processo di risemantizzazione del materiale, il quale acquisisce una nuova vita ma sempre tenendo conto del suo uso precedente. Igor Kopytoff ha sostenuto che nella società occidentale un oggetto ha esclusivamente una valenza commerciale, e si dà così meno importanza alla sua identità e al suo significato culturale<sup>214</sup>. In questo modo, dal momento in cui tale oggetto diventa inutile come merce, cessa di esistere e di avere un'identità. Ma la vita di un oggetto non termina quando cessa di essere utile; al contrario, attraverso la reincarnazione come materiale riciclato, esso acquisisce una forza espressiva superiore, trasformandosi in forma d'arte. Quando gli oggetti riciclati diventano il supporto per opere d'arte, emergono dal contesto della loro esistenza precedente. In questa nuova vita, all'interno di un'opera d'arte, l'identità del materiale riciclato si rafforza, ottenendo un potere espressivo unico. L'oggetto non esiste più nel suo contesto originario ma, all'interno della creazione dell'artista, il suo nuovo scopo è strettamente legato alla sua essenza e materialità<sup>215</sup>.

L'approccio di Pamela Enyonu all'arte è profondamente radicato nella concretezza e nella sensorialità. L'artista ama scoprire questi materiali con cui sperimentare, nella loro dimensione sia visiva che tattile. La sua infanzia, giocando con sassi e materiali comuni, evidenzia una connessione intima con la concretezza. La sua abilità di risolvere problemi visivamente è alimentata dalla necessità di toccare i materiali, sottolineando l'importanza del senso del tatto nel suo processo creativo. Il modo in cui Enyonu si ispira è altrettanto tangibile: un materiale può diventare fonte di ispirazione solo attraverso il tocco e la sensazione. La scelta del materiale guida il processo creativo, e il suo metodo è quello di mantenerlo nella visione periferica mentre sviluppa concetti, suggerendo un dialogo costante con i materiali stessi. La curiosità di Enyonu va oltre la superficie, esplorando la storia di ciascun materiale:

---

<sup>213</sup> P. Enyonu, Intervista inedita rilasciata il 26 maggio 2023, da remoto, in Appendice I p. 143

<sup>214</sup> I. Kopytoff, *The cultural biography of things: commoditization as process* (1986), in *The Social Life of Things Commodities in Cultural Perspective*, a cura di A. Appadurai, Cambridge, University Press, 1986, pp. 64-92, qui p.90.

<sup>215</sup> A. Schwarzott, *Recycling Discarded Histories to Chronicle Identities: Making Art from Waste in Mozambique*, in "Open Library of Humanities, 47, 2019, pp.1-23, qui p.4.

Da dove viene? Chi lo usa? Questa indagine aggiunge un livello di profondità e significato alle sue opere, trasformando i materiali in portatori di storie. La sua riflessione sulla connessione tra materiali diversi sottolinea il desiderio di far interagire elementi eterogenei, creando nuove narrazioni attraverso l'arte.

### **2.2.2. L'utilizzo della carta**

Tra i vari materiali utilizzati da Pamela Enyonu come parte della propria cifra stilistica vi è la carta. Enyonu ha iniziato a usare la carta con intenzionalità durante i suoi studi universitari all'Università di Kyambogo, grazie alla specializzazione in stampa e tecniche miste. Lo studio della stampa le ha insegnato il linguaggio e il vocabolario della carta come materiale fisico. Lo studio dell'artigianato e delle tecniche miste le ha insegnato a vedere la carta come un materiale che può essere usato per fare ciò che desidera. Inizialmente, la carta era per Enyonu un materiale come un altro, dove esperienza tattile e gusto estetico suggerivano il suo utilizzo come collage con altri materiali, ancora spinta dalla necessità del loro riutilizzo, come visto in precedenza. Dal periodo compreso tra il 2020 e il 2021, complice i continui lockdown dovuti alla pandemia con la conseguente irreperibilità del materiale, l'artista ha iniziato un processo di ricerca che l'ha portata non solo a realizzare la propria carta, ma anche ad utilizzarla sempre di più in sostituzione alla tela come supporto<sup>216</sup>. Ci sono diverse ragioni che hanno spinto Enyonu verso la scelta di questo materiale: la carta, innanzitutto, è molto poco costosa, e, tramite l'utilizzo di vecchi giornali o fogli, dell'acqua e degli strumenti appositi, è semplice da realizzare. Nonostante ciò, l'artista ha comunque impiegato qualche anno per perfezionare al meglio la riuscita della carta artigianale<sup>217</sup>. Ci sono poi altri vantaggi, oltre al costo e alla reperibilità, che possono portare a preferire la carta alla tela, per esempio. Innanzitutto, occupa meno spazio ed è più leggera rispetto alla tela tesa o ai pannelli di tela, il che la rende più facile da conservare, trasportare e spedire<sup>218</sup>.

---

<sup>216</sup> P. Enyonu, Intervista inedita rilasciata il 26 maggio 2023, da remoto, in Appendice p. 150.

<sup>217</sup> L'artista preferisce non rivelare il suo processo di realizzazione della carta.

<sup>218</sup> J.Caves, *Everything you need to know about oil painting paper*, in "Jackson's", 2021, <https://www.jacksonsart.com/blog/2021/06/15/everything-you-need-to-know-about-oil-painting-paper/>, [ultimo accesso il 2 Dicembre 2023].

Lavorare su carta permette anche di scrivere note sul fronte o sul retro, e per un'artista come Pamela Enyonu, sempre dedita alla scrittura di appunti che, come si è già detto, le è utile ad avere una visione a 360 gradi del proprio progetto<sup>219</sup>. Inoltre, la carta può accogliere medium differenti come olio, matita, inchiostro, acrilico e tanti altri, e può essere non solo un supporto ma diventare essa stessa contenuto artistico; Pamela Enyonu, infatti, ha spesso sperimentato con questo materiale utilizzandolo anche come protagonista di un'installazione nel 2021<sup>220</sup>. La carta, infine, coniuga alla perfezione l'arte visiva di Enyonu con un'altra delle sue attività, la poesia. Come vedremo con il progetto *A Different Bush*, parte dell'operato dell'artista sono le sue poesie visive, una fusione di arte visiva e poesia scritta. Essere un'artista multimediale le permette di creare progetti di questo tipo che includono sia l'arte visiva che la poesia scritta e che hanno un senso complessivo.

### **2.3. *Everyday Queens***

#### **2.3.1. Future Africa Vision in Time**

Nell'agosto del 2019 Pamela Enyonu è chiamata alla realizzazione di un'installazione per la mostra *Future Africa Visions in Time*, organizzata dall'Istituto tedesco Goethe-Zentrum di Kampala. La mostra si è tenuta alla Makerere University Gallery, è stata inaugurata il 15 di agosto ed è durata un mese. Questa è stata una mostra estremamente particolare per la capitale ugandese, innanzitutto perché è durata un mese, il che non è una banalità, in quanto molte mostre locali a Kampala erano solite rimanere aperte solamente per un paio di giorni<sup>221</sup>. Inoltre, non è stata soltanto una mostra d'arte visiva, ma è stata accompagnata da una serie di workshop e conferenze, eventi, una sfilata di moda e un concorso fotografico. La *FAVT (Future Africa Visions in Time)* è stata una mostra itinerante: nel 2019 è arrivata a Kampala per la sua penultima tappa. Partita dalla Germania, la mostra ha viaggiato in altri

---

<sup>219</sup> Vedi p. 57.

<sup>220</sup> P. Enyonu, Intervista inedita rilasciata il 26 maggio 2023, da remoto, in Appendice p. 151.

<sup>221</sup> A. Kaggwa, *Exhibition celebrates future African visions*, in "Sqoop", 2019, <https://www.sqoop.co.ug/201908/news/events/exhibition-celebrates-future-african-visions.html>, [ultimo accesso 22 novembre 2023].

sette Paesi: Sudafrica, Brasile, Kenya, Namibia, Zimbabwe, Burkina Faso con destinazione finale a Kigali, in Ruanda (novembre 2019). È stata concepita e avviata dall'Accademia di studi africani avanzati di Bayreuth e dalla "Iwalewahaus"<sup>222</sup>dell'Università di Bayreuth, Germania. La mostra itinerante è stata sostenuta economicamente dall'ente Africa Multiple Cluster of Excellence, il quale ha fornito non solo i mezzi finanziari ma anche le infrastrutture necessarie per l'avanzamento della mostra. La mostra ha presentato opere provenienti da precedenti mostre *FAVT*, oltre ai lavori commissionati a Pamela Enyonu e Derrick Komakech<sup>223</sup>. La curatrice della mostra era la giovanissima Martha Kazungu. Questa fu una delle prime occasioni in cui la curatrice ed Enyonu hanno lavorato assieme; l'anno dopo, come si vedrà successivamente, Enyonu e Kazungu lavoreranno insieme alla mostra *Seat at the Table*, presso la Njabala Foundation, fondata dalla stessa curatrice<sup>224</sup>. Martha Kazungu, nel pannello introduttivo, ha dichiarato:

While curating *FAVT*, we asked a lot of questions: Which concepts of future developed in moments of uncertainty and crisis? How do social mobility or a sense of identity and belonging shape the challenges and visions of the future today? In which ways do past conceptualizations of the future intervene into present? How does the everyday disrupt our visions of the future? How can we include alternative futures from the position of a troubling present? And how are futures imagined and questioned in art and cultural practice<sup>225</sup>?

Si intendeva esaminare e promuovere un dibattito sul legame tra passato e prospettive future, enfatizzando le parole chiave - inclusione, interruzione e intervento - identificate dalle scoperte scientifiche dell'Accademia di Studi Avanzati Africani di Bayreuth. La combinazione di ricerca scientifica e produzione artistica ha

---

<sup>222</sup> La Iwalewahaus è una sezione dell'Università di Bayreuth che si dedica alle opere d'arte contemporanea provenienti dall'Africa, dalla diaspora africana, dall'Asia e dal Pacifico.

<sup>223</sup> D. Löhr, *Favt: Future Africa Visions in Time brings exhibition to Kampala, Uganda*, in "Africamultiple. Cluster of Excellence.", 2019, <https://www.africamultiple.uni-bayreuth.de/en/news/2019/FAVT-FUTURE-AFRICA-VISIONS-IN-TIME-brings-exhibition-to-Kampala-Uganda/index.html>, [ultimo accesso 22 Novembre 2023].

<sup>224</sup> Nel paragrafo dedicato alla Njabala Foundation mi focalizzerò in modo più approfondito sulla figura di Martha Kazungu.

<sup>225</sup> Nel curare *FAVT* ci siamo posti molte domande: Quali concetti di futuro si sono sviluppati in momenti di incertezza e di crisi? In che modo la mobilità sociale o il senso di identità e di appartenenza plasmano le sfide e le visioni del futuro di oggi? In che modo le concettualizzazioni passate del futuro intervengono nel presente? In che modo la quotidianità sconvolge le nostre visioni del futuro? Come possiamo includere futuri alternativi dalla posizione di un presente preoccupante? E quali sono i futuri immaginati e messi in discussione nell'arte e nella pratica culturale?

offerto un approccio innovativo per esplorare temi complessi, come quello dell'inclusione, proponendo di coinvolgere attivamente il pubblico, incoraggiando la partecipazione e la riflessione critica sulle relazioni tra passato, presente e futuro tra il continente africano e il resto del mondo. Allo stesso tempo, la mostra ha messo in discussione la tipica produzione di conoscenza, quella di una visione occidentale e consolidata, aprendo queste discussioni attraverso l'inclusione dell'arte in diversi approcci di comprensione, immaginazione e partecipazione alle visioni del futuro<sup>226</sup>.

### 2.3.2. L'installazione

Il progetto *Everyday Queens* si basa su un'installazione composta da quattordici manichini di cui Pamela Enyonu realizza dei copricapi con svariati materiali quali cartone, foglio di alluminio, foglie di palma, rafia (Fig. 2). Questi manichini sono sorretti da pali neri. Ogni copricapo è differente nell'uso del materiale, del colore o della forma ed ognuno veste questi manichini rappresentando le donne di ogni giorno. L'idea alla base del progetto è quello di dare risalto alle donne, spesso dimenticate, che fanno parte della vita pubblica di Kampala o di altre città del globo. Vi sono alcuni copricapi che hanno una forma più ondulata, come quello per l'aiutante o per l'artigiana, altri sono realizzati con forme più geometriche, come il copricapo dell'archivista. I colori variano dai più tenui ai più sgargianti, come ad esempio quello realizzato per la consigliera. Pamela Enyonu, nel dichiarare le sue intenzioni riguardo a questo progetto, ha affermato che:

Everyday Queens fu ispirato dalle donne di tutti i giorni. Per me quelle donne erano donne che avevo conosciuto, e che incontravo ogni giorno. Una di queste, per esempio, era una donna che arrostita il mais per le strade di Kampala. Passavo dalla sua bancarella tutti i giorni prima di andare a scuola e compravo il suo mais per colazione. Il progetto, quindi, identifica le donne di ogni giorno della mia vita [...]<sup>227</sup>.

C'è un forte richiamo all'esperienza giovanile di Enyonu. In questo progetto, attraverso l'uso del prototipo, quindi del tipo di donna raffigurata, l'artista vuole dare voce a quelle donne che sono spesso al servizio di una nazione e della sua vita pubblica. L'artista si impegna a dare risalto a coloro che nella comunità svolgono un lavoro che spesso passa inosservato e non è adeguatamente ricompensato, ma che

---

<sup>226</sup> D. Löhr, *Favt: Future Africa Visions in Time brings exhibition to Kampala, Uganda*, cit.

<sup>227</sup> P. Enyonu, Intervista inedita rilasciata il 30 ottobre 2023, da remoto, in Appendice II p. 156.

contribuiscono significativamente al miglioramento della nostra vita. L'idea alla base è quindi quella di un riscatto di queste donne nere, alle quali Enyonu riconsegna un'aura di normalità. Inoltre, la dignità di queste donne è messa in risalto dal fatto che non si siano piegate alla logica patriarcale e capitalista che le vede costrette solamente a svolgere un lavoro domestico non retribuito. Tuttavia, la loro condizione è precaria, i lavori che svolgono sono umili e soprattutto mai considerati abbastanza meritevoli dal pregiudizio maschile. Infatti, come suggerito da Caroline Criado Perez, queste donne spesso devono indicare il lavoro retribuito come un'attività secondaria. Il lavoro domestico non retribuito, che svolgono una volta terminato il lavoro che genera compenso, le tiene impegnate per così tante ore da doverlo definire come attività primaria. Il risultato è un'assenza di dati sul lavoro femminile che provoca a sua volta un divario importante tra i due generi<sup>228</sup>. Nel contesto ugandese, si tratta delle "infinite, senza nome"<sup>229</sup> donne lavoratrici, come la ragazza del tè, la donna delle pulizie, la spazzina, la venditrice di patatine fritte, la signora dei saloon, la donna dei chioschi, la tata o la babysitter, la coltivatrice di mais, la padrona di casa e molte altre. Queste donne, a cui normalmente si riserva la minima considerazione, sono invece preziose per la nostra esistenza<sup>230</sup>. Pamela Enyonu, nel dare voce a queste donne evidenzia i problemi alla base del tessuto sociale ugandese: la struttura gerarchica del suo Paese d'origine, derivata dal sistema feudale inglese<sup>231</sup>, pone all'apice della piramide Dio, il Re e poi tutto il resto della popolazione. Le donne si trovano alla base di questa struttura. Il loro servizio reso scontato viene invece elevato da Enyonu, che riconosce il loro valori di *leadership*.

Come spiega la curatrice, Martha Kazungu:

According to Enyonu, *Everyday Queens* seeks to explore the counterintuitive power dynamics at work in our daily lives. If service is leadership, or leadership is service, surely the people who serve us are the ones to wear the crown – true kings and queens<sup>232</sup>.

---

<sup>228</sup> C. Criado Perez, *Invisibili. Come il nostro mondo ignora le donne in ogni campo. Dati alla mano*, (2019), tr.it. di C. Palmieri, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2020, p. 212.

<sup>229</sup> Ibidem.

<sup>230</sup> M. Kazungu, *An Exhibition on World Tour: FAVT in Kampala and Kigali*, (2019) in "News from the Institute of African Studies at the University of Bayreuth", 18, 2019, pp. 28-31, qui p. 29.

<sup>231</sup> Vedi p. 39.

<sup>232</sup> M. Kazungu, *An Exhibition on World Tour: FAVT in Kampala and Kigali*, cit., p.29.

La dichiarazione di Enyonu assume una prospettiva femminista quando esplora il legame tra servizio e *leadership*. In questa visione, l'idea che chi svolge ruoli di servizio, spesso associati alle donne, possa essere considerato vero sovrano suggerisce un *empowerment* femminile. La connessione tra servizio e *leadership* è una sfida alle norme di genere, indicando che le donne, attraverso il loro lavoro spesso sottovalutato, detengono un'autentica forma di potere, simboleggiato dalla metaforica corona.

In Uganda, nonostante la rappresentanza femminile in Parlamento sia al di sopra della media globale, vi è una netta disparità di genere per ciò che riguarda le posizioni di *leadership*, nel settore sia pubblico che in quello privato<sup>233</sup>. Uno studio di una scuola di amministrazione aziendale norvegese ha affermato che le donne, contrariamente da quanto succede in Uganda e nella maggior parte del globo, sono più adatte degli uomini a rivestire il ruolo di leader<sup>234</sup>. Lo studio è stato basato su cinque tratti della personalità: la capacità di sopportare la pressione e lo stress di lavoro (stabilità emotiva), la capacità di prendere iniziative, essere chiari e comunicativi (estroversione), la capacità di innovare, essere curiosi e avere una visione ambiziosa (apertura alle nuove esperienze), la capacità di sostenere, accogliere e includere i dipendenti (socievolezza) e la capacità di fissare nuovi obiettivi ed essere scrupolosi (scrupolosità). Le donne batterebbero gli uomini in quattro delle cinque categorie fondamentali per avere questo ruolo di *leadership*: estroversione, apertura alle nuove esperienze, socievolezza e scrupolosità<sup>235</sup>. Nonostante ciò, la questione riguardante la *leadership* femminile rimane ancora un problema drammatico nella maggior parte del mondo. I prototipi di donne lavoratrici che vengono presentate da Enyonu, sono sì originarie di Kampala, ma riflettono la

---

Secondo Enyonu, *Everyday Queens* cerca di esplorare le dinamiche di potere controintuitive che operano nella nostra vita quotidiana. Se il servizio è *leadership*, o la *leadership* è servizio, sicuramente le persone che ci servono sono quelle che indossano la corona, veri re e regine.

La presente traduzione è stata realizzata da me.

<sup>233</sup> Dati provenienti dal “Global Gender Gap Report” del giugno 2023.

<sup>234</sup> C. Criado Perez, *Invisibili. Come il nostro mondo ignora le donne in ogni campo. Dati alla mano*, p. 246.

<sup>235</sup> O.L. Martinsen, *Personality for Leadership*, in “BI Norwegian Business School”, 2014, <https://www.bi.edu/research/business-review/articles/2014/03/personality-for-leadership/>, [ultimo accesso 28 gennaio 2024].



questione femminile a livello globale. Sono accomunate sia dalla ricerca di quel ruolo che gli spetta, che dalla richiesta di una considerazione del proprio lavoro.

Enyonu, a tal proposito afferma che:

[...] Queste donne sono lì, si conoscono. Sono tutte donne che si prendono cura delle persone. Questi mestieri sono di donne, perché quest'ultime sono sempre state attribuite come coloro che prendono cura. Ma come si sa non sono pagate abbastanza perché si pensa che il lavoro di cura delle donne non sia remunerato. Puoi trovare queste donne in ogni cultura, è un progetto che abbraccia tutte le donne del mondo. L'unica differenza sta nel fatto che, mentre le donne bianche hanno combattuto per il diritto al lavoro, le donne nere hanno sempre lavorato<sup>236</sup>.

La donna che meglio incarna quel lavoro di cura non remunerato è l'aiutante (*Helper*) la quale ha un copricapo blu petrolio ed ondulato (Fig. 3).

La restituzione dell'immagine di donne nere forti offerta da Enyonu, fa così riflettere sul fatto che nel corso della storia ci siano state donne nere *leader* molto spesso dimenticate perché non degne di considerazione. Questa obliterazione è dovuta sicuramente, come abbiamo visto, alla supervisione di un "sapere bianco". Infatti, come già discusso, secondo Grosfoguel, attraverso l'espansione di un sapere unicamente bianco, la cultura occidentale ha nascosto il fatto che, oltre alle letture convenzionali, che sono quelle totalmente prodotte dall'Occidente stesso, vi siano culture subalterne<sup>237</sup>. Un'altra ipotesi è quella della spaccatura nel campo femminista tra donne bianche e donne nere. Se questa spaccatura era già evidente fin dai tempi del discorso tenuto da Sojourner Truth<sup>238</sup>, in un contesto contemporaneo ha degli impatti devastanti sulle varie battaglie combattute dal movimento femminista e sulla realtà del movimento stesso. In questo contesto, è fondamentale anche il contributo di Chandra Talpade Mohanty nel testo *Femminismo senza Frontiere. Teorie, differenze, conflitti*: la sociologa indiana, infatti, sin da subito afferma di volere dare voce alle storie e alle teorie legate alle cosiddette "Donne del terzo mondo". Tuttavia, chiarisce che sarebbe troppo generale definire un blocco costituito dalle "Donne del terzo mondo" antitetico al femminismo occidentale. È importante prendere in esame

---

<sup>236</sup> P. Enyonu, Intervista inedita rilasciata il 30 ottobre 2023, da remoto, in Appendice II pp. 156-157.

<sup>237</sup> R. Grosfoguel, *Decolonizzare gli studi postcoloniali ed i paradigmi dell'economia politica: transmodernità, pensiero decoloniale e colonialità globale*, cit., pp.46-47.

<sup>238</sup> Vedi p. 32.

le diverse entità che compongono questo femminismo, di prevalenza nero e povero, anche a seconda delle varie realtà culturali<sup>239</sup>. In realtà, anche l'espressione "Donne di colore" non trova coerenza con la realtà dei fatti. Ancora una volta, come si è già discusso, queste espressioni trovano fondamento nella cultura bianca ed imperialista dove si tende a volere creare un gruppo omogeneo, anche dove l'omogeneità non c'è, in antitesi con il proprio gruppo dominante, sulla base del sistema dualistico occidentale. In questo senso, le "donne di colore" o "le donne del terzo mondo" sono designate a scopo puramente politico<sup>240</sup>, come si è visto in precedenza quando si è parlato dell'Altro e dell'Orientalismo<sup>241</sup>.

Un altro punto importante di questo progetto è quello che riguarda la questione dei materiali, di cui si è già accennato in precedenza. Ispirata da una signora residente nelle vicinanze, la quale si dedica alla vendita di verdura e alla tessitura intricata del "mukeeka", una stuoia tradizionale, l'artista ha deciso di rendere omaggio al suo artigianato. Grazie ad una sua connessione emotiva con questa donna e molti altri individui, ha ordinato le stuoie per integrarle nelle sue opere d'arte. La natura dei materiali utilizzati è stata influenzata da queste interazioni tra l'artista e le donne di ogni giorno, trasmettendo un senso autentico delle esperienze condivise. Attraverso l'impiego dei materiali artigianali prodotti da queste donne, Enyonu ha inteso narrare le loro storie, comprese le sfide, il dolore e la resilienza che esse condividono apertamente. La ricerca accurata del materiale per le proprie opere artistiche sottolinea l'impegno dell'artista nel tessuto della comunità. La scelta del materiale non è solo estetica, ma funge da ponte tra l'artista e i contribuenti alla creazione dell'opera. Questo atto deliberato di ricerca crea un legame tangibile tra il produttore del materiale e l'artista, evidenziando una relazione reciproca di rispetto e collaborazione. L'utilizzo di materiali specifici diventa così un tributo alle pratiche artigianali locali, significative nella comunità. Il lavoro artistico, quindi, non è solo il risultato finale della creatività individuale, ma un medium attraverso il quale emergono le voci e le storie di coloro che contribuiscono con il materiale, facendo sì che la sua ricerca diventi un atto simbolico di connessione e di costruzione di significato condiviso.

---

<sup>239</sup> C.T. Mohanty, *Femminismo senza Frontiere. Teorie, differenze, conflitti*, cit., p.70.

<sup>240</sup> Ibidem.

<sup>241</sup> Vedi p. 6.

Come già accennato in precedenza, Enyonu non termina mai i suoi progetti con un'esposizione finale, ma lo stesso progetto continua a perdurare per mesi o anni, talvolta anche modificandosi. È il caso di *Everyday Queens*. Si decise, infatti, assieme alla curatrice Martha Kazungu, di dare un vero e proprio volto a queste donne, le quali continuarono a vestire i copricapi realizzati da Enyonu. Così, l'anno dopo l'esposizione alla Makerere Gallery, nacque una collaborazione per un progetto fotografico tra l'artista e il fotografo Kibuuka Mukisa, connazionale di Enyonu. Sono state scelte delle modelle di Kampala, fotografate con i copricapi rimossi dall'installazione e accessoriate con gli strumenti o gli abiti rappresentanti i mestieri che erano prima impersonificati dai manichini. Tuttavia, queste fotografie, non sono ancora state esposte (fig. 4).

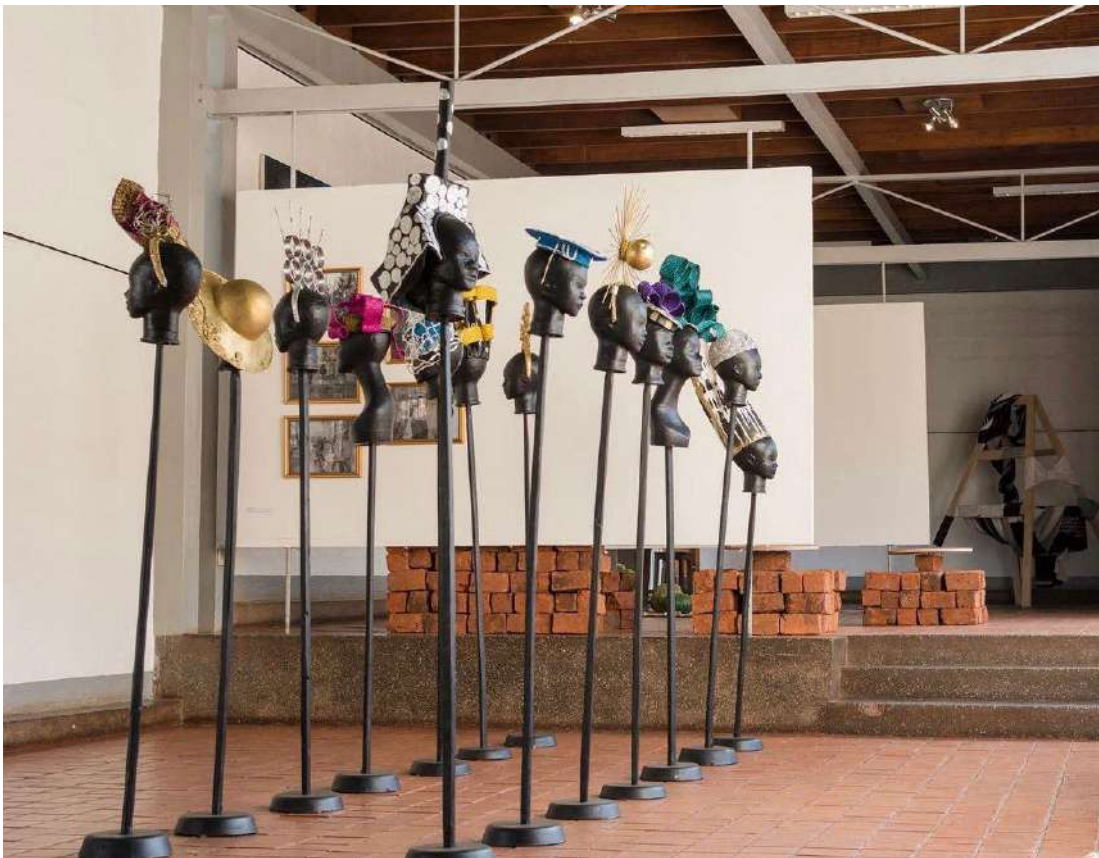


Fig. 2 Pamela Enyonu, Installation View di *Everyday Queens*, 2019, cartone, foglio di alluminio, foglie di palma, rafia, 173 cm x 291 cm x 87 cm, site specific.



Fig. 3 Pamela Enyonu, dettaglio di *Everyday Queens* raffigurante *The Helper*, 2019, cartone, foglio di alluminio, foglie di palma, rafia, 70 cm x 34 cm.



Fig. 4 Kibuuka Mukisa, *Baby-sitter*, dal progetto di Pamela Enyonu *Everyday Queens*, 2020, fotografia digitale, 45 cm x 30 cm.

## 2.4. *A Different Bush*

Nel 2022 Pamela Enyonu realizza la serie *A Different Bush*. Si tratta di cinque opere dipinte utilizzando acrilici e coloranti artigianali su carta. Le opere furono presentate alla prima edizione della fiera (Un)Fair di Milano (8-10 aprile 2022), tramite la mediazione della galleria AKKA Project di Venezia. La fiera si concentrava sulle tendenze più recenti del contemporaneo, con attenzione ai temi delle diversità culturali, dell'inclusione, della parità di genere e della sostenibilità. Il programma includeva eventi collaterali, live performance, incontri, talk e dj set. Tra i progetti speciali vi era *Contemporary Art From Africa*, che ha presentato le opere di Pamela Enyonu assieme a quelle di altri tre importanti artisti rappresentati da AKKA Project: Rodrigo Mabunda, Nwaneri Kelechi Charles e Cyrus Kabiru<sup>242</sup>.

Il progetto di Pamela Enyonu riguarda due differenti ricerche che l'artista stava affrontando in quel momento: la prima riguarda l'utilizzo della carta, di cui si è già discusso, e il suo rapporto con il colore; la seconda ricerca, invece, si interseca con una poesia scritta proprio da Enyonu, intitolata *I Visited a Different Bush*, che riporto<sup>243</sup>:

I visited a different bush  
Here they prioritize me  
My feelings  
My desire  
My pleasure.

They taught me to discover  
To explore  
To enjoy  
Myself.

I visited a different bush  
In the tall dark grasses  
I was encouraged to see  
To see everything I could become  
A lawyer  
A teacher  
An astrophysicist.

---

<sup>242</sup> G. Ronchi, *Nasce a Milano la nuova rassegna (un)fair. Una fiera e tutto il suo contrario*, in "Artribune", 2022, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2022/03/nasce-a-milano-la-nuova-rassegna-unfair/>, [ultimo accesso 29 novembre 2023].

<sup>243</sup> P. Enyonu, Intervista inedita rilasciata il 30 ottobre 2023, da remoto, in Appendice II p. 157.

There were no limits  
I visited a different bush  
In cool waters of the river  
They asked me to see my body  
Look at it  
Appreciate it  
And love it  
Feed it right  
Dress it right  
And to remember that if it feels right,  
It's probably right

I visited a different bush  
On the flat Riverside bank  
We sat and listened  
Listened attentively to our elders  
As they shared about money  
When to have  
And to hold  
And never shy away from it

I visited a different bush  
The songs we composed for our loves  
Came from a real place  
Not the stuff we were taught to keen as we faked orgasms  
The sisters gave us signs  
To tell when it was time  
To intervene  
To speak up  
To leave  
To return  
To stay  
I visited a different bush  
Where they taught me to be me

Ho visitato un altro cespuglio  
Qui mi danno la priorità  
I miei sentimenti  
il mio desiderio  
Il mio piacere.  
Mi hanno insegnato a scoprire  
a esplorare  
a godere  
me stessa.  
Ho visitato un altro cespuglio  
Tra le alte erbe scure  
Sono stata incoraggiata a vedere  
A vedere tutto ciò che potevo diventare  
Un'avvocata  
Un'insegnante  
Un'astrofisica.

Non c'erano limiti  
 Ho visitato un cespuglio diverso  
 Nelle fresche acque del fiume  
 Mi chiesero di vedere il mio corpo  
     di guardarlo  
     Apprezzarlo  
     E amarlo  
     Nutrirlo nel modo giusto  
     di vestirlo nel modo giusto  
 E ricordare che se ci si sente bene,  
     probabilmente è giusto  
 Ho visitato un altro cespuglio  
 Sulla sponda piatta del fiume  
 Ci siamo seduti e abbiamo ascoltato  
 Ascoltato attentamente i nostri anziani  
     Mentre parlavano di soldi  
     Quando avere  
     E quando tenere  
     E mai rifuggire da esso  
 Ho visitato un altro cespuglio  
 Le canzoni che abbiamo composto per i nostri amori  
     Venivano da un luogo reale  
 Non le cose che ci hanno insegnato a fare mentre fingevamo gli orgasmi  
     Le sorelle ci davano dei segnali  
     Per dire quando era il momento  
     Di intervenire  
     Di parlare a voce alta  
     di andarsene  
     Ritornare  
     Rimanere  
 Ho visitato un altro cespuglio  
 Dove mi hanno insegnato ad essere me stessa<sup>244</sup>

La poesia di Pamela Enyonu, facente parte del progetto complessivo *A different Bush* è una reimmaginazione della pratica della tribù bantu, in Buganda, “Visiting the bush”<sup>245</sup>. Quando una ragazza visita il cespuglio passa attraverso un processo educativo che le insegna a essere una brava ragazza e poi una buona moglie. È in questa fase che avviene il processo di allungamento delle labbra vulvari, che svolge due ruoli; il primo è aumentare il piacere sessuale per il proprio compagno durante il sesso, il secondo è chiudere la vulva dopo il parto. In passato, una ragazza che non aveva visitato il cespuglio era considerata male addestrata e quindi non adatta al matrimonio. Le condizioni in cui viene praticato comportano alcuni rischi per la

---

<sup>244</sup> La presente traduzione è stata realizzata da me.

<sup>245</sup> Tradotto letteralmente come “Visitando il cespuglio”.

salute fisica. Inoltre, da uno studio qualitativo condotto nel distretto di Wakiso si evince che gli uomini apprezzano molto questa pratica per la sua capacità di aumentare la stimolazione sessuale, anche se sono consapevoli dei suoi rischi<sup>246</sup>. Oggi i genitori hanno affidato questo ruolo alle matrone della scuola o hanno lasciato che fossero le ragazze a decidere se vogliono farlo o meno.

Il progetto di Enyonu reimmagina la pratica di “visitare il cespuglio” in un'ottica contemporanea, attraverso una pratica più integrale che insegni alle donne le varie sfaccettature della femminilità come: ottenere e dare priorità al proprio piacere, abbracciare e accogliere il cambiamento, l'amore per sé stesse e l'accettazione del proprio corpo, o ancora sviluppare e mantenere relazioni sane con sé stesse e con gli altri. Riflettendo sui consigli e sulla trasmissione della conoscenza, l'artista ha notato che molte culture hanno creato spazi per conversazioni di questo tipo. Quindi, attraverso questo progetto, Enyonu ha voluto esplorare l'espansione di questo spazio, suggerendo di non fermarsi ai temi di sola biologia e salute sessuale e riproduttiva, ma di parlare anche di questioni come il salario, i diritti al lavoro, come evitare un abuso da qualcuno di più potente, alcune delle cose più comuni che succedono alle donne contemporanee<sup>247</sup>.

La seconda fase della ricerca di Enyonu per questo progetto riguarda lo studio del colore applicato al supporto cartaceo. Questo è stato uno dei primi progetti con supporto in carta artigianale, sul quale l'artista ha deciso di applicare acrilici e coloranti ossidi di tono vivace dando alle singole opere delle tinte più sature in certe zone, che rendono il colore più forte e smagliante sul supporto cartaceo, mentre in altre il colore è più debole facendo sì che risalti meglio la carta all'occhio umano. In tutte le cinque opere si ripetono solo queste forme tondeggianti e l'utilizzo rilevante del disegno, come se queste figure fossero delle sagome che si mescolano con l'ambiente attorno. Questo ambiente viene restituito dall'artista in forma bidimensionale, dove i cespugli attorno sono suggeriti da un semplice fogliame dipinto con l'applicazione di una spugna immersa nel colore. Ciò che cambia nelle cinque opere è la posizione di queste figure, alcune volte sembrano essere in

---

<sup>246</sup> H. Namulondo, G.M. Pérez, *Elongation of labia minora in Uganda: including "Baganda" men in a risk reduction education programme* (2011), in “International Journal of Sexual Health”, 1, 2011, (*Culture, Health & Sexuality*), pp. 45-57, qui p. 45.

<sup>247</sup> P. Enyonu, Intervista inedita rilasciata il 30 ottobre 2023, da remoto, in Appendice II p. 157.



movimento suggerendo una forza e una dinamicità, altre volte sembrano essere più timide o in una posizione di riposo.

Vediamo le opere nello specifico, i titoli sono un'allusione al significato di queste opere. *A Keeper* (fig. 5) è una donna che ha a che fare con l'essere custode della propria sorella. La cura, caratteristica storicamente attribuita alla donna dal patriarcato, è in questo progetto, come già visto in *Everyday Queens* con la figura dell'aiutante o della baby-sitter, una tematica centrale nell'operato dell'artista. In *Becoming* (fig. 6) le figure sono non-binarie, non sembrano né donne, né uomini. In *Shall We?* (fig. 7) la donna è espressione di sicurezza di sé. È una donna corposa che è in controllo del proprio corpo ed è come se ci stesse invitando ad avere un momento con lei. *One's Self* (fig. 8) è un momento di solitudine, un momento privato per la donna con sé stessa. *Jane* (fig. 9) ha sulla maglia la scritta "Siri Size Yo"<sup>248</sup> che in Uganda significa letteralmente "Non sono della tua misura". Molto spesso, per le strade di Kampala, si sentono gli uomini urlare per la strada "Sei della mia misura!"<sup>249</sup>. L'artista ha voluto sovvertire questa frase dando voce alla donna che rifiuta ciò che vuole l'uomo da lei, ossia il divertimento<sup>250</sup>.

Quindi, sono cinque opere, che assieme alla poesia, vogliono dare voce a queste donne e ai vari momenti della propria vita che corrispondono a quelli della realtà ugandese. Poesia e arte visiva si abbracciano spesso nelle opere di Pamela Enyonu, tanto che in *Jane* e in *Becoming* sulle figure sono riportati i versi della poesia *I Visited a Different Bush*. L'utilizzo della carta, quindi, non è mai solamente una scelta stilistica ed artistica, lo scrivere i versi della sua poesia su un'opera d'arte con supporto cartaceo suggerisce quel senso di scrittura sulla carta come se l'opera diventasse uno spazio in cui elaborare le proprie idee e i propri versi. La carta diventa il palcoscenico su cui si svolge questa fusione di testo e immagine, trasformando il foglio in un'opera d'arte tridimensionale. La scrittura non è più solo un mezzo per comunicare il significato, ma una componente visiva che contribuisce alla narrativa dell'opera. Questo connubio tra la parola poetica e l'aspetto visivo crea un'esperienza artistica totale. La poesia su carta diventa così non solo un medium di

---

<sup>248</sup> Questo è inteso come modo dire, "siri" indica una negazione in Swahili, mentre Size Yo deriva dall'inglese "Your size".

<sup>249</sup> Il modo dire in Uganda è "Size Yo".

<sup>250</sup> P. Enyonu, Intervista inedita rilasciata il 30 ottobre 2023, da remoto, in Appendice II p. 158.

espressione, ma una forma d'arte che unisce la forza evocativa delle parole con la bellezza visiva dell'opera complessiva.



Fig. 5 Pamela Enyonu, *A Keeper*, 2022, Tecnica mista su tela di carta fatta a mano, acrilici, penne, tinture artigianali, 114 cm x 63 cm.



Fig. 6 Pamela Enyonu, *Becoming*, 2022, Tecnica mista su tela di carta fatta a mano, acrilici, penne, tinture artigianali, 114 cm x 66.7 cm.



Fig. 7 Pamela Enyonu, *Shall We?*, 2022, Tecnica mista su tela di carta fatta a mano, acrilici, penne, tinture artigianali, 115 cm x 66.5 cm.



Fig. 8 Pamela Enyonu, *One's Self*, 2022, Tecnica mista su tela di carta fatta a mano, acrilici, penne, tinture artigianali, 114.2 cm x 64 cm.



Fig. 9 Pamela Enyonu, *Jane*, 2022, Tecnica mista su tela di carta fatta a mano, acrilici, penne, tinture artigianali, 115 cm x 66.5 cm.

## 2.5. Njabala Foundation

### 2.5.1 La Fondazione

Njabala Foundation nasce nel 2021 a Kampala dopo quattro anni di attività informale. L'idea alla base della nascita di questo progetto è quella di facilitare le conversazioni sulla femminilità e creare spazi sicuri per la fioritura delle donne artiste. La fondazione prende il nome dal racconto folkloristico ugandese *Njabala*. La storia di Njabala è un dramma che narra la vita di un'orfana viziata di sedici anni, incapace di compiti domestici. Sposatasi, è maltrattata dal marito per la sua inettitudine. Dopo giorni di abusi, implora il fantasma della madre di aiutarla nei lavori di casa, ma questo causa problemi. Il fantasma, mentre svolge i compiti, canta una canzone con le istruzioni da dare alla figlia. Il marito, ignaro, crede che la moglie sia improvvisamente migliorata. Tuttavia, un giorno, scopre il fantasma e accusa Njabala di stregoneria, cacciandola via. Senza casa e senza eredità, la storia traccia un amaro monito per le donne, riflette temi di ingiustizia e discriminazione di genere, offrendo una prospettiva critica sulle aspettative sociali. Il racconto di Njabala ha una serie di lezioni e ispirazioni per il femminismo di oggi e la Fondazione Njabala, come annunciato dalla fondatrice e direttrice artistica Martha Kazungu, ambisce a implementare questi insegnamenti dalla sua istituzione tramite svariati progetti, che includono esposizioni, pubblicazioni ed eventi, con l'obiettivo di creare ambienti sicuri per sostenere la crescita delle donne artiste<sup>251</sup>. L'ideatrice, Martha Kazungu, ha collaborato in più occasioni con Pamela Enyonu in questi anni.

Martha Kazungu è una curatrice e storica dell'arte ugandese. Ha conseguito un master in Arti verbali e visive africane con specializzazione in curatela e media presso l'Università di Bayreuth, in Germania. Kazungu è stata curatrice esterna per la Fondazione culturale federale tedesca Turn2 Labs nel 2022. Attualmente sta concludendo il suo incarico di assistente curatrice al Museum am Rothenbaum (MARKK) con una mostra co-curata nell'ambito dell'ottava Triennale di Fotografia di Amburgo. Gli scritti di Kazungu sono stati pubblicati in diverse pubblicazioni in

---

<sup>251</sup> M. Kazungu, *Njabala. Toward Activating the Pluralities of Womanhood as a site of Resistance in Uganda. Insights into a Curatorial Project*, in *Empowerment*, cat. (Wolfsburg, Kunstmuseum, 10 settembre 2022 - 8 gennaio 2023), a cura di A- Beitin, K. Koch, U. Ruhkamp, Wolfsburg, Kunstmuseum, 2022, pp. 74-78, qui p.76.

Africa, Europa e Stati Uniti. Kazungu ha curato mostre in Europa e in Africa ed è stata assistente curatrice per la Biennale d'Arte di Kampala del 2016<sup>252</sup>.

Nel contesto della Njabala Foundation, Pamela Enyonu vanta numerose collaborazioni, non solo in termini di opere realizzate per le mostre annuali che si svolgono nella fondazione. La collaborazione tra l'artista e Kazungu, infatti, non è solamente una collaborazione lavorativa. Il loro rapporto si estende ad una profonda amicizia, alimentata da una visione comune su argomenti che ruotano attorno al femminismo africano. Nel 2018, quando ancora la Fondazione non aveva un proprio statuto formale, Martha Kazungu ha lanciato *Tuwaye*, un seminario intensivo di due giornate proposto per dare la possibilità di parlare con le donne artiste della loro pratica e di trovare modi per intervenire nel mondo dell'arte ugandese, dominato dagli uomini<sup>253</sup>. Fu questa la prima occasione in cui Pamela Enyonu si è confrontata con la Fondazione e con Kazungu. Enyonu, successivamente, ha collaborato con la curatrice proponendo molte delle sue opere che sono confluite in una mostra personale nel 2020, e in altre due mostre collettive, nel 2022 e nel 2023: vediamole nello specifico.

### ***2.5.2. Seat at the Table***

Nel 2020 Pamela Enyonu ha tenuto una mostra personale per la Njabala Foundation. Non essendo la fondazione ancora un ente legale regolare, la mostra si è tenuta online sulla piattaforma curatoriale Artpool dal 19 novembre al 19 dicembre. Le opere presentate erano ben 35, nelle quali Pamela Enyonu ha sperimentato una vasta gamma di tecniche e materiali: i collage, la carta come supporto, la tecnica digitale e la pittura acrilica su tela. Ciò che è interessante di questa mostra è la mappa della mostra online a forma di mano. Le 35 opere sono disseminate tra le dita e il palmo di

---

<sup>252</sup>T. Black, *Martha Kazungu*, in "ICI", 2023, <https://curatorsintl.org/about/collaborators/7773-martha-kazungu>, [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

<sup>253</sup> M. Kazungu, *Njabala. Toward Activating the Pluralities of Womanhood as a site of Resistance in Uganda. Insights into a Curatorial Project*, cit., p. 75.

questa<sup>254</sup>. Le mani, in Uganda, svolgono un ruolo importante nella religione e nella spiritualità, ma qui la scelta di Kazungu di utilizzare una mano come mappa è soprattutto un richiamo a quel senso del tatto fondamentale nell'arte di Enyonu, dove i materiali che l'artista utilizza possiedono una nuova storia dal momento in cui passano per le dita e per i palmi delle mani di questa<sup>255</sup>. La mostra è una sorta di percorso che si snoda attraverso tematiche quali una critica strutturale al patriarcato, al sessismo, le ingiustizie subite dalle donne per mano di questi e il tema della "Blackness". Per ironia della sorte, in Uganda una tonalità di pelle più scura viene considerata stigmatizzata perché poco attraente, soprattutto nel caso delle donne, cosa che ha costretto molte di loro a scegliere di sbiancare la propria pelle. In questa mostra, Enyonu dipinge tutti i suoi soggetti, prevalentemente femminili, utilizzando toni molto scuri cercando, così, di riaffermare la bellezza che si respira nella carnagione più scura e di demistificare tutto lo stigma esistente intorno alla Blackness, che prevale anche in Uganda, dove la maggioranza delle persone ha la pelle scura<sup>256</sup>.

La mostra *Seat at The Table* prende il nome dall'omonimo dipinto, copertina della mostra (fig.10). L'opera fa parte della serie di dipinti realizzati con acrilico su tela. Questa serie è molto significativa per l'artista in quanto fino ad allora non aveva mai esposto opere dipinte. Enyonu ha ripreso la pratica della pittura nel 2020 per la stessa ragione per la quale ha iniziato a realizzare la propria carta: il lockdown, con la conseguente difficoltà di reperire materiale, ha fatto sì che l'artista intraprendesse una ricerca ed una riscoperta della pittura che non aveva ancora intrapreso nel suo percorso di artista a tempo pieno. Il dipinto incarna appieno la pratica artistica di Enyonu, che cerca di disturbare il sistema del patriarcato sostenendo un posto di rispetto nella società per le donne<sup>257</sup>. Una donna osserva lo spettatore con uno sguardo che sembra sfidarlo o giudicarlo, scrutandolo dall'alto verso il basso. Di fronte a lei si trovano una busta e un libro senza titolo. L'opera si presenta come un

---

<sup>254</sup> J. Flamingo, *Sexism, color discrimination and spirituality: Pamela Enyonu puts Ugandan deep-seated beliefs on the table*, in "Artpool", 2020, <https://blog.artcuratorgrid.com/seatatthetable-marthakazungu/>, [ultimo accesso 8 dicembre 2023].

<sup>255</sup> Vedi p. 63.

<sup>256</sup> M. Kazungu, *Curatorial Text*, in "Artpool", 2020, <https://www.artcuratorgrid.com/online-exhibition/seat-at-the-table>, [ultimo accesso 8 dicembre 2023].

<sup>257</sup> Ibidem.

audace confronto e, al tempo stesso, un invito. Sfida coloro che hanno escluso le donne nere dal loro legittimo potere, mentre invita contemporaneamente le donne nere a riscattare questo potere per sé stesse. Il libro senza titolo è una sorta di invito alle donne a riscrivere la storia che è stata scritta per loro. Le aspettative nei confronti della donna nera da parte del mondo ugandese, ma anche del mondo occidentale, entrambi permeati dalla cultura patriarcale, sono quelle di una donna che debba svolgere un sacco di compiti, una donna che rimane in balia degli eventi, passiva di fronte alla società e che, se non risponde positivamente a queste aspettative, verrà vista come non educata, e non conforme alla società.<sup>258</sup> Le donne nere, nell'immaginario fissato dall'Occidente, sono state rappresentate come rabbiose<sup>259</sup>, mammy servizievoli, ipersessualizzate. Questa ipersessualizzazione, secondo Nadeesha Uyangoda, è il risultato di un'oggettivazione e di un puro feticismo di una bellezza nera<sup>260</sup>. Infine, sono state rappresentate con lo stereotipo della Sapphire, donna crudele, irrazionale e arrabbiata. Secondo Ruby Hamad, la donna nera non ritrova la sua identità in quanto ciò che viene restituito dall'immagine stereotipata è la negazione del sentimento e dell'emotività umana, come se la rabbia fosse qualcosa di intrinseco alle donne nere, viste come entità escluse dal regno della femminilità e della rispettabilità<sup>261</sup>. Ma molte donne nere, come suggerisce bell hooks, hanno scelto la strada della decostruzione dell'immagine stereotipata, e si sono sottratte allo sguardo maschilista e oggettificato che è stato riservato anche alle sorelle bianche, agendo il rifiuto per ogni imposizione della logica fallocentrica e occidentalista<sup>262</sup>. L'invito di Enyonu è quindi quello di mostrare il lato umano di queste donne, di riscrivere una storia per loro, dove queste diventino una forza attiva all'interno della società, rifiutando quindi la banalizzazione prodotta dallo stereotipo e rimettendo le donne nere al loro legittimo posto.

Inoltre, il fatto che la donna si sia seduta al tavolo non è una scelta simbolica banale; il tavolo è, in tutte le culture, il luogo dove si riunisce la famiglia, nucleo della

---

<sup>258</sup> M. Kazungu, video *Opening "Seat at the Table" with Curator Martha Kazungu and artist Pamela Enyonu*, 2020, <https://blog.artcuratorgrid.com/seatatthetable-marthakazungu/>, [ultimo accesso 8 dicembre 2023].

<sup>259</sup> R. Hamad, *Lacrime bianche/ferite scure. Femminismo e supremazia bianca*, cit., p.51.

<sup>260</sup> N. Uyangoda, *L'unica persona nera nella stanza*, cit., p.22.

<sup>261</sup> R. Hamad, *Lacrime bianche/ferite scure. Femminismo e supremazia bianca*, cit., pp. 82-83, p.111.

<sup>262</sup> b. hooks, *Uno sguardo oppositivo: La spettatrice nera*, cit. p. 85.



società, da cui molto spesso comincia quel processo di esclusione delle donne che è al centro della critica dell'artista. Ma soprattutto, il tavolo è anche luogo dello scambio generazionale e quindi di un processo educativo che non considera mai abbastanza il ruolo chiave che queste donne hanno. Infine, lo sfondo rosaceo e i colori accesi del vestito e degli oggetti sul tavolo danno ancora più risalto al colore già molto nero della pelle della donna, che, come già si è discusso in precedenza, è una scelta chiave nel voler demistificare lo stigma esistente intorno alla Blackness.



Fig. 10 Pamela Enyonu, *Seat at the Table*, 2020, Acrilico su tela, 130 cm x 107 cm.

### 2.5.3. The Annual Njabala Exhibition

La Annual Njabala Exhibition<sup>263</sup> (ANE) è l'evento principale del calendario della Fondazione Njabala. Centrata sul folklore Njabala e ad esso ispirata, l'ANE cerca di favorire la visibilità delle donne artiste attraverso mostre curate a livello tematico che vedono protagoniste esclusivamente donne. Fino ad ora, si sono tenute due mostre annuali, entrambi collettive, nelle quali Pamela Enyonu ha contribuito con alcuni progetti.

La prima mostra, intitolata *This is not How*, si è tenuta nel 2022. La mostra è durata dall'8 marzo<sup>264</sup> al 12 aprile e si è tenuta presso la Makerere Gallery di Kampala<sup>265</sup>. Pamela Enyonu ha condiviso questa esperienza con altre sette artiste: Immy Mali, Bathsheba Okwenje, Miriam Watsemba, Sandra Suubi, Sarah Nansubuga, Esteri Tebandeke e Lilian Nabulime. Il tema della mostra è strettamente collegato alla storia di Njabala<sup>266</sup>. Si è discusso di come il mito di Njabala porta in sé una serie di lezioni e ispirazioni per il femminismo di oggi. Sono due le protagoniste della storia, Njabala e sua madre. Mentre Njabala è rappresentata come una moglie pigra e antipatica, sua madre salva la situazione frequentando la casa coniugale di Njabala, per insegnarle come si fa la pulizia della casa. Suggerendo il titolo, *Njabala: This Is Not How*, la mostra curata da Martha Kazungu ha proposto non un solo modo di fare, come suggerito dalla madre di Njabala, ma una diversità di scelte e di decisioni per le donne. Come punto di partenza, la curatrice si è interrogata su argomenti quali la glorificazione della donna sofferente e silenziosa. In molte famiglie ugandesi, il silenzio è mascherato e applaudito come buona condotta. L'idea alla base è quindi quella di un sovvertimento di tutte le tendenze al silenzio e all'omertà delle donne di fronte alle violenze, agli stupri e alle disparità, attraverso installazioni audaci, testi,

---

<sup>263</sup> Mostra annuale di Njabala.

<sup>264</sup> La scelta di aprire la mostra l'8 marzo, nella giornata Internazionale della donna, è significativa e si ripete ogni anno.

<sup>265</sup> M. Kazungu, *Njabala This is Not How*, in "Njabala", 2022, <https://www.njabala.com/this-is-not-how-exhibition>, [ultimo accesso 13 dicembre 2023].

<sup>266</sup> Vedi p.83.

poesie, film, fotografie e suoni<sup>267</sup>. Commenta così Martha Kazungu l'apertura della mostra:

By suggesting the title Njabala: This Is Not How, I am looking at a impossibility to retell the traditional story from a more flexible, contemporary, and inclusive perspective. In a way where there is not a singular socially acceptable way of doing and living for women, but an accepted diversity of choices and decision-making. The most important objective of this exhibition is to establish an energetic and productive public forum for exploring new possibilities of social deconditioning, especially by encouraging feminine interactions through both verbal and nonverbal dialogue. Each of the featuring artists will be intimately narrating their personal experiences, but all of them will converge to extend the space of femininity in society and assert that women too can be custodians of their own identity<sup>268</sup>.

Alla base della mostra, e della fondazione, c'è quindi un'idea di riattualizzare i miti tradizionali e questo certamente ha un legame molto forte con l'operato di Enyonu, che molto spesso lavora con questi rimandi folkloristici ma risemantizzati. La storia di Njabala evidenzia come i miti siano impiegati per consolidare la cultura, contribuendo a rendere naturali i valori dominanti. Nel contesto della società ugandese, e non solo, il mito si riflette nella perpetuazione di norme culturali dannose, specialmente per le donne. L'utilizzo del mito e della narrazione può giocare un ruolo significativo nel rafforzare e perpetuare tali dinamiche culturali<sup>269</sup>.

Pamela Enyonu per questa mostra ha presentato il dipinto su carta *Stella's Goat* e un progetto denominato *Ikare Moro: A bad girl's advice to Njabala*, composto da due tele e una poesia visiva<sup>270</sup>. Opera fondamentale della mostra, già presentata da

---

<sup>267</sup> Ibidem.

<sup>268</sup> M. Kazungu, *Njabala. Toward Activating the Pluralities of Womanhood as a site of Resistance in Uganda. Insights into a Curatorial Project*, in *Empowerment*, cit., p.75.

Suggerendo il titolo Njabala: This Is Not How, sto valutando la possibilità di raccontare la storia tradizionale da una prospettiva più flessibile, contemporanea e inclusiva. In un modo in cui non esiste un unico modo socialmente accettabile di fare e vivere per le donne, ma una diversità accettata di scelte e decisioni. L'obiettivo più importante di questa mostra è stabilire un forum pubblico energico e produttivo per esplorare nuove possibilità di decondizionamento sociale, in particolare incoraggiando le interazioni femminili attraverso il dialogo verbale e non verbale. Ciascuna delle artiste presenti racconterà intimamente le proprie esperienze personali, ma tutte convergeranno per ampliare lo spazio della femminilità nella società e affermare che anche le donne possono essere custodi della propria identità.

La presente traduzione è stata realizzata da me.

<sup>269</sup> M. Kazungu, *Njabala This is Not How*, cit.

<sup>270</sup> Tratterò solo l'opera *Stella's Goat* in quanto è quella che ha più coerenza con il contesto della mostra.

Enyonu e Kazungu nella mostra online *Seat at the Table* è *Stella's Goat (Of Hymen Husbandry and such)* (fig. 11). L'opera è un dipinto su carta fatta a mano che raffigura una capra che poggia su un trono in pelle con decorazioni dorate. Alle sue spalle, in secondo piano, si trova una delle poche raffigurazioni maschili rappresentate in questa mostra da Enyonu. Come già visto nella serie *Everyday Queens*, l'artista fa riferimento a un vecchio rito popolare per portare in scena delle problematiche comuni a tutte le donne ugandesi. L'opera è una critica ironica all'ossessione del patriarcato per la verginità. Tra i Baganda dell'Uganda centrale, quando la futura sposa si dimostrava vergine, i suoi parenti più stretti, soprattutto il fratello, ricevevano in dono una capra come segno di apprezzamento per aver preservato la verginità. La norma è troppo radicata, tanto che sia la verginità che la capra vengono indicate con la stessa parola "embuzi". A causa di questa pratica, le ragazze erano strettamente sorvegliate, almeno che non perdessero la loro "capra". È come se la capra fosse più importante della ragazza, così viene raffigurata in primo piano e sul trono, come se fosse una divinità, di fronte al membro della famiglia della ragazza che riceve questo dono. "È un altro caso in cui il patriarcato trae vantaggio dalle fatiche delle donne", ha affermato Enyonu<sup>271</sup>. La pratica è cambiata in alcune famiglie moderne. Tuttavia, la responsabilità delle bambine di preservare il proprio corpo per il marito è ancora prevalente in molte società ugandesi. Questa responsabilità riguarda anche i codici di abbigliamento accettabili, il possesso di abiti e le attività sportive, osserva Martha Kazungu<sup>272</sup>. Fondamentale è anche il nome Stella a cui si riferisce Enyonu nella scelta del titolo. Stella, infatti, è uno dei nomi più comuni in Uganda. È come se l'artista volesse dare rilievo alle problematiche incontrate dal più grande numero possibile di donne ugandesi durante il periodo adolescenziale. Allo stesso tempo, Stella è anche il nome di una delle donne più influenti del panorama femminista ugandese, Stella Nyanzi. Attivista, sostenitrice dei diritti umani, scrittrice e poetessa, fu arrestata nel 2017 per aver insultato il presidente ugandese. È una donna forte, che non ha paura di utilizzare parole forti e di un certo spessore per condannare il discrimine che incontrano molte ragazze

---

<sup>271</sup> M. Kazungu, video *Opening "Seat at the Table" with Curator Martha Kazungu and artist Pamela Enyonu*, cit.

<sup>272</sup> M. Kazungu, *Curatorial Text*, cit.

ugandesi<sup>273</sup>. Il nome Stella, dunque, assume un ruolo cruciale poiché non solo incarna la comune esperienza delle donne ugandesi durante l'adolescenza, ma si eleva anche come simbolo di forza e ribellione attraverso la figura di Stella Nyanzi. Enyonu, attraverso questa scelta simbolica, offre una speranza vibrante alle donne che affrontano discriminazioni, ispirando una rivolta coraggiosa e alimentando la fiamma della lotta per i diritti delle donne in Uganda.



Fig. 11 Pamela Enyonu, *Stella's Goat (Of Hymen Husbandry and such)*, 2020, Acrilico su tela di carta fatta a mano, 132.5 cm x 96 cm.

Nel 2023, Martha Kazungu e la Njabala Foundation hanno organizzato la seconda edizione dell'Annual Njabala Exhibition. A partecipare a questa mostra, intitolata *Njabala: Holding Space*, sono Pamela Enyonu e altre tre artiste: Birungi Kawooya, Mable Akeu e Pepita Biraaro. La mostra si è tenuta nuovamente alla Makerere Gallery, ha aperto l'8 marzo ed è durata un mese. Vi è una sorta di filo conduttore con la mostra precedente e con la nascita della Fondazione; questo filo trova una sua origine ancora nel racconto di Njabala. La tematica principale della mostra era legata

---

<sup>273</sup> M. Kazungu, video *Opening "Seat at the Table" with Curator Martha Kazungu and artist Pamela Enyonu*, cit.

agli sforzi per riposare e organizzare il tempo in un mondo progettato per sfruttare costantemente le donne. Ispirata alla rappresentazione folkloristica di Njabala come "ragazza pigra", la mostra ha esplorato le errate e stereotipate interpretazioni del riposo, della cura e del lavoro, soprattutto nel contesto ugandese<sup>274</sup>. La mostra è stata concepita come un insieme di studi basati sulla condizione della donna africana e sulle problematiche riguardanti il poco riposo che queste donne hanno solitamente nel corso della loro vita. A tal proposito, come sfondo delle opere d'arte visive Martha Kazungu ha scelto di presentare il saggio della poetessa ugandese Gloria Kiconco, *Idle Hands: Notes on rest*, di cui riporto un passaggio chiave:

An African woman at rest, does not tend to stay at rest. No one will let her (not even herself). She is an endless helping hand, forever stoking charcoal, weeding, washing dishes, looking after children. She is taught, at least in Uganda, that to be the proper woman she will be the first to rise and the last to sleep. She will close the kitchen and close the day with the sigh of the last embers in the stove. Tomorrow, she will rise with the sun and start again.

In the story of Njabala, Njabala's only crime was to live the African dream. To grow up with parents that provided everything for her so that she didn't have to work as they did. It was only once they had died, and she had to marry that she had to clean and till and cook. When she couldn't her husband beat her. As if to say, her soft hands had earned her violence. In Njabala's world, the world of Ugandan girls, idleness is a vice and productivity a virtue. Produce work, produce results, produce children<sup>275</sup>.

---

<sup>274</sup> M. Kazungu, *Njabala Holding Space. An Exhibition on Rest, Care & Labour*, in "Njabala", 2023, <https://njabala.com/ane>, [ultimo accesso 13 dicembre 2023].

<sup>275</sup> G. Kiconco, *Excerpt from Gloria Kiconco's commissioned essay on Rest in a Ugandan context for ANE 2023*, 2023, <https://njabala.com/ane>, [ultimo accesso 13 dicembre 2023]. Non avendo la possibilità di consultare il catalogo della mostra dove si trova il saggio in versione integrale, ho comunque citato un estratto ritrovato sulla pagina principale della mostra.

Una donna africana a riposo non tende a rimanere a riposo. Nessuno glielo permette (nemmeno lei stessa). È un'infinita mano d'aiuto, sempre ad accendere la carbonella, a diserbare, a lavare i piatti, a badare ai bambini. Le viene insegnato, almeno in Uganda, che per essere una donna corretta deve essere la prima ad alzarsi e l'ultima a dormire. Chiuderà la cucina e chiuderà la giornata con il sospiro delle ultime braci nella stufa. Domani si alzerà con il sole e ricomincerà.

Nella storia di Njabala, l'unica colpa di Njabala è stata quella di vivere il sogno africano. Crescere con genitori che provvedevano a tutto per lei, in modo che non dovesse lavorare come loro. Solo quando sono morti e lei si è sposata, ha dovuto pulire, coltivare e cucinare. Quando non ci riusciva, il marito la picchiava. Come a dire che le sue mani morbide le avevano fatto guadagnare la violenza. Nel mondo di Njabala, il mondo delle ragazze ugandesi, l'ozio è un vizio e la produttività una virtù. Produrre lavoro, produrre risultati, produrre figli.

La presente traduzione è stata realizzata da me.

La risposta agli interrogativi e alle questioni affrontate dal saggio di Gloria Kiconco dal tema dell'esibizione si è concretizzata con la realizzazione da parte di Pamela Enyonu dell'installazione *A Few Burning Questions*, e delle due tele, *Ikwamin 1* e *Ikwamin 2*. Un fatto molto interessante è che queste opere non sono direttamente collegate al tema del riposo o della cura ma sono piuttosto una riflessione sulla possibilità di cambiare certe dinamiche a partire dalle basi della società, ovvero la conversazione. Mentre il progetto *A Few Burning Questions* fa riferimento ad un livello primario della conversazione, ovvero il dialogo nel contesto familiare, nelle due tele, invece, vi è una sorta di omaggio alle pensatrici femministe che nel corso della storia recente hanno posto le basi per la possibilità di una conversazione a livello intersezionale, non mancando comunque di riferimenti al mito di Njabala.

L'installazione *A Few Burning Questions* (fig.12) presenta 10 serie di oggetti, tra cui un cesto, una zucca e un piatto per la vagliatura. La zucca, su cui sono incise a mano domande esistenziali, come "Do I love?", è sospesa al centro del cesto con un filo da pesca trasparente, mentre gli oggetti pendono dal tetto all'altezza media degli occhi di una donna adulta. Al di sotto del cesto sospeso, a terra, ci sono ventagli di vagliatura rialzati con semi di fagiolo, un riferimento al tipo di lavoro di genere che Njabala non ha mai imparato<sup>276</sup>. Ispirato alle domande di una figlia a una figura materna, come nel caso del mito di Njabala, questa installazione di Enyonu intende esplorare la natura del dialogo, in particolare tra le figure genitoriali o mentali e le loro controparti più giovani. "Cosa viene condiviso e cosa viene taciuto in queste conversazioni? Quali sono le ragioni alla base di una comunicazione così selettiva e quali sono le conseguenze dell'omissione di certe verità?" Sono tutte domande che l'artista si è posta e con le quali vuole fare riflettere gli spettatori. Il silenzio non fa altro che perpetuare lo status quo e le bugie vengono raccontate per evitare di sconvolgere i sistemi patriarcali e capitalistici che dominano la società. Il silenzio aumenta ancora di più le disparità e concorre, assieme all'invenzione del mito e degli stereotipi, a immobilizzare la natura umana, in particolare femminile, in una forma rigida che la tiene in balia delle decisioni del patriarcato. L'opera, nel complesso, risulta un invito a impegnarsi in conversazioni oneste e vulnerabili tra di noi, in

---

<sup>276</sup>E. N. Mirembe, *Njabala: Holding Space*, in "Artforum", 2023, <https://www.artforum.com/events/njabala-holding-space-251118/>, [ultimo accesso 13 dicembre 2023].

particolare con i nostri parenti, anche se tali conversazioni possono risultare scomode. Ancora una volta, come si era già visto nel dipinto *Seat at the Table*, al centro della scena è lo scambio di informazioni ed il dialogo compreso all'interno della sfera familiare, come base per un'educazione giusta e rispettosa dell'altro.

Le due tele, invece, *Ikwamin 1* (fig. 14) e *Ikwamin 2* (fig. 15), hanno un titolo meno diretto rispetto al progetto precedente ma carico di significato simbolico. Ikwamin in lingua Ateso<sup>277</sup> significa "venti"<sup>278</sup>, un termine generale che viene attribuito agli spiriti o agli esseri soprannaturali. Gli Ikwamin raffigurati nel dipinto sono ancestrali. Sono i benevoli protettori dei loro discendenti, e quindi avvantaggiano quelli che verranno dopo. L'opera è un cenno alle antenate femministe di Enyonu che le hanno dato gli strumenti per vivere. I dipinti sono una sorta di autoritratto, in cui Pamela Enyonu immagina sé stessa in primo piano, con il suo copricapo e con gli abiti colorati che è solita portare. Alle spalle ci sono queste sagome, delle figure umane che interagiscono indirettamente tra loro. Sono anziani come Audrey Lorde e Bell Hooks che hanno dato all'artista gli strumenti e il linguaggio per identificare e descrivere l'aspetto e il funzionamento dell'oppressione. Le hanno dato le pietre per fare un passo avanti verso l'equità e la giustizia come razza umana.

---

<sup>277</sup> Lingua parlata dalla popolazione Iteso in Uganda e Kenya.

<sup>278</sup> "Venti" intesi come movimento di una massa d'aria atmosferica.





Fig. 12 Pamela Enyonu, 2023, *A few burning questions*, cesti, zucche in rame intagliate a mano e inchiostrate, aikit (supporto per la testa) e fagioli, 10m x 10m x 10m.



Fig. 13 Pamela Enyonu, dettaglio di *A few burning questions*, 2023.



Fig. 14 Pamela Enyonu, *Ikwamin I*, 2022, acrilico e pennarello su tela, 160 cm x 130 cm.



Fig. 15 Pamela Enyonu, *Ikwamin II*, 2022, acrilico e pennarello su tela, 160 cm x 130 cm.

### **3. Il progetto per la mostra *AFRICA 1:1. Cinque artisti africani a Ca' Pesaro* alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.**

#### **3.1. *Africa 1:1 Lab***

Dal 15 marzo al 19 maggio 2023, Pamela Enyonu ha preso parte alla residenza d'artista *Africa 1:1 Lab*, presso la galleria AKKA Project di Venezia. La residenza è stata condivisa dall'artista con altri quattro artisti africani: Option Nyahunzvi (1992 Zimbabwe), Alexandre Kyungu (1992 Congo), Maina Boniface (1987 Kenya), e Ngugi Waweru (1987 Kenya). Non era la prima volta per Enyonu a Venezia; infatti, l'artista aveva già svolto una residenza d'artista, sempre con la galleria AKKA Project, nell'autunno del 2022. *Africa 1:1 Lab* è stato un momento importante per i cinque artisti, compresa Enyonu: l'idea alla base era quella di stabilire un dialogo continuo tra la cultura e l'arte dei paesi dai quali provenivano gli artisti e la città lagunare, la galleria ospitante ma soprattutto la vasta collezione della Galleria di Ca' Pesaro. Il laboratorio artistico di questi due mesi, con il costante studio da parte degli artisti, i quali hanno prodotto moltissime opere d'arte negli spazi appositamente dedicati a loro nella galleria AKKA Project, si è concluso con la mostra inaugurata il 20 maggio alla "Galleria Internazionale d'Arte Moderna" di Ca' Pesaro, dal titolo *AFRICA 1:1. Cinque artisti africani a Ca' Pesaro*<sup>279</sup>. I cinque artisti hanno trovato ispirazione in laguna. Immersi nel contesto culturale veneziano e nella storia di Ca' Pesaro, hanno creato dialoghi con la tradizione visiva cittadina e con il maestoso Palazzo sul Canal Grande. Attraverso lo studio della collezione, hanno tessuto legami profondi con il passato artistico di Venezia, chi in modo continuativo e chi, come Pamela Enyonu, in modo abbastanza irrompente con una chiave di lettura critica. Le loro opere, frutto di questa fusione tra influenze africane e tradizione veneziana, hanno trovato spazio in una mostra organizzata nel periodo della diciottesima Biennale di Architettura, intitolata *The Laboratory of the Future* e curata da Lesley Lokko, offrendo una prospettiva innovativa e interculturale coerente al progetto di

---

<sup>279</sup> L. K. Khachatourian, *AFRICA 1 : 1 Lab, Artists Residency Program @ Ca' Pesaro*, in "AKKA Project", 2023, <https://www.akkaproject.com/news/51-africa-1-1-lab-artists-residency-program-artists-in-residence-2023/>, [ultimo accesso 26 dicembre 2023].

quest'ultima. L'impegno nella promozione di artisti contemporanei africani è un elemento in comune tra AKKA project, fondata nel 2016 a Dubai e poi a Venezia nel 2019 dai collezionisti d'arte africana Lidija Kostic Khachatourian e Kristian Khachatourian, e il fondo d'investimento Africa First, fondato da Serge Tiroche nel 2017 dopo anni di collezionismo di questa nicchia. Questa comunanza ha fatto sì che Africa First abbia supportato il progetto di residenza *Africa 1:1 Lab* ideato da AKKA project e Ca' Pesaro<sup>280</sup>.

La mostra *AFRICA 1:1. Cinque artisti africani a Ca' Pesaro* è stata curata da Lidija Kostic Khachatourian ed Elisabetta Barisoni, Responsabile della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. La mostra è stata concepita per essere in dialogo con la collezione permanente. Questo si riflette nell'allestimento: le opere dei cinque artisti, infatti, si trovavano esposte nelle sale della collezione d'arte moderna al primo piano, escluso il progetto di Alexandre Kyungu, a cui è stato destinata una piccola sala al piano terra, e l'installazione di Enyonu, *Permesso*<sup>281</sup> che si trovava nell'atrio principale, ai piedi della scalinata per salire al primo piano del palazzo.

Come si è già visto in precedenza, l'operato di Pamela Enyonu è definito tramite la realizzazione di progetti perlopiù compositi. Anche in questo caso il progetto realizzato da Enyonu si compone di diverse parti: un'installazione, *Permesso*<sup>282</sup> (fig. 19), con chiari riferimenti simbolici ai temi già presentati nelle opere viste in precedenza, un'installazione sonora, *Prego*<sup>283</sup>, ed una performance, *Buonanotte*<sup>284</sup> (fig. 23). L'eclittismo artistico con il quale l'artista si è presentata ai fruitori di questa mostra è stato accompagnato, come di consueto, da una lunga indagine compiuta dall'artista nei mesi che hanno preceduto la mostra. Il rapporto tra l'arte di Pamela Enyonu e la collezione di Ca' Pesaro si è esplicitato in un dialogo immaginario instaurato tra l'artista e una figura fondamentale per la storia di Venezia e del museo, la duchessa Felicita Bevilacqua La Masa. Gli artisti, durante il periodo della

---

<sup>280</sup> F. Valoncini, *Le opere di Africa 1:1 arrivano nella collezione di Ca' Pesaro*, in "MarteBencult", 2023, <https://martebenicuilt.wordpress.com/2023/11/21/le-opere-di-africa-11-arrivano-nella-collezione-di-ca-pesaro/>, [ultimo accesso 26 dicembre 2023].

<sup>281</sup> Vedi p. 115.

<sup>282</sup> Vedi p. 115.

<sup>283</sup> Vedi p. 117.

<sup>284</sup> Vedi p. 119.

residenza, sono stati accompagnati da Lidija Kostic Khachatourian ed Elisabetta Barisoni ad una visita della collezione. L'idea alla base è stata quella di mettere in dialogo l'arte praticata dai cinque artisti africani con le opere d'arte della collezione permanente, ma mentre c'è stato chi ha scelto un artista o un motivo ricorrente della tradizione veneziana come terreno di confronto, Pamela Enyonu ha cercato di confrontarsi con questa figura importante, incuriosita da quelle sue sfumature femministe, che pur lontane a noi negli anni, le hanno permesso di esprimere una sua volontà, ovvero quella di lasciare in eredità l'edificio ai giovani artisti veneziani<sup>285</sup>. Anche nell'allestimento delle opere si è vista una differenza sostanziale tra Pamela Enyonu e gli altri quattro artisti. Ad esempio, le opere di Maina Boniface sono state messe in dialogo con le opere di Giorgio de Chirico, nella nona sala della collezione permanente. Le opere di Enyonu non avevano un posizionamento specifico nell'allestimento, atto a mostrare un dialogo con la collezione permanente. Come vedremo successivamente, si è trattato perlopiù di costruire il proprio progetto come un percorso a tappe all'interno del palazzo. Il dialogo era perlopiù astratto, trattandosi di una continua conversazione con una donna del passato.

Enyonu, intervistata da Matilde Nuzzo, a proposito della figura della duchessa Felicita Bevilacqua la Masa ha dichiarato:

A inizio residenza siamo stati in visita al Museo, mi hanno mostrato la loro collezione permanente perché potessi trovare ispirazione per poi realizzare un mio lavoro. Vedi, ovunque io vada, cerco immagini e riferimenti in cui ritrovo qualcosa di me stessa, cerco altre persone o donne di colore, donne che hanno vissuto una vita simile alla mia. Solitamente il mio punto di partenza, la scintilla che fa scattare il processo creativo si manifesta in un contesto di familiarità. Quel giorno ero davvero in difficoltà, mi sentivo estranea, per nulla rappresentata, finché uscendo dal Museo mi è stata mostrata l'effigie di Felicita Bevilacqua, colei che ha donato alla città di Venezia l'edificio dove ora si trova la Galleria Internazionale d'Arte Moderna<sup>286</sup>.

Come si era visto in precedenza con le opere *Ikwamin 1* e *Ikwamin 2*<sup>287</sup>, Enyonu si confronta con quelle donne che lei definisce come sue antenate. La ricerca incessante

---

<sup>285</sup> Approfondirò in seguito la figura della duchessa Felicita Bevilacqua.

<sup>286</sup> M. Nuzzo, *Intervista a Pamela Enyonu: ritrovarsi, a casa*, in "ArtsLife", intervista svolta il 25 maggio 2023, <https://artslife.com/2023/05/25/intervista-a-pamela-enyonu-ritrovarsi-a-casa/>, [ultimo accesso 17 gennaio 2024].

<sup>287</sup> Vedi p. 94.

di un confronto con delle figure che hanno lasciato un segno importante nel corso della storia viene rimarcata da Enyonu in questa intervista. A ciò si aggiunge, in questo progetto, uno studio profondo su cosa significhi abitare un ambiente fisico dal punto di vista di un'artista donna e nera, con l'obiettivo, ancora una volta, di reclamare una visibilità per tutte le donne nere in ambito artistico. Il lascito della duchessa Bevilacqua La Masa della sua casa ai giovani artisti veneziani diventa per l'artista una base importante su cui studiare il significato di uno spazio e di un luogo che plasma la propria identità e il proprio senso di appartenenza. Enyonu, attraverso questa ricerca, ha esplorato il concetto di "sentirsi a casa" e come questo sia influenzato da costrutti sociali come il genere, la razza e le dinamiche di potere<sup>288</sup>. Tutto il progetto, che si snoda attraverso due tematiche principali, il concetto di casa come spazio di accesso e la figura della duchessa Felicita Bevilacqua, è stato studiato da Enyonu nel corso della residenza. L'artista, come di consueto, ha prodotto un laboratorio di idee che ha tradotto nella realizzazione di vari appunti sulle pareti della galleria, le quali le hanno permesso di avere una visione a 360 gradi di queste tematiche (Fig.16). Sviscerando il concetto di casa, l'auspicio di Enyonu è quello di innescare un dialogo sulle dinamiche di potere che modellano le nostre relazioni con gli ambienti fisici. Mettendo in discussione i nostri presupposti su cosa significhi sentirsi a casa, si può così iniziare a sfidare le sovrastrutture che spesso rimangono indiscusse<sup>289</sup>.

---

<sup>288</sup> Ho ricavato queste informazioni dagli appunti dell'artista, vedi fig. 16.

<sup>289</sup> Informazioni ricavate dal pannello esplicativo della mostra.

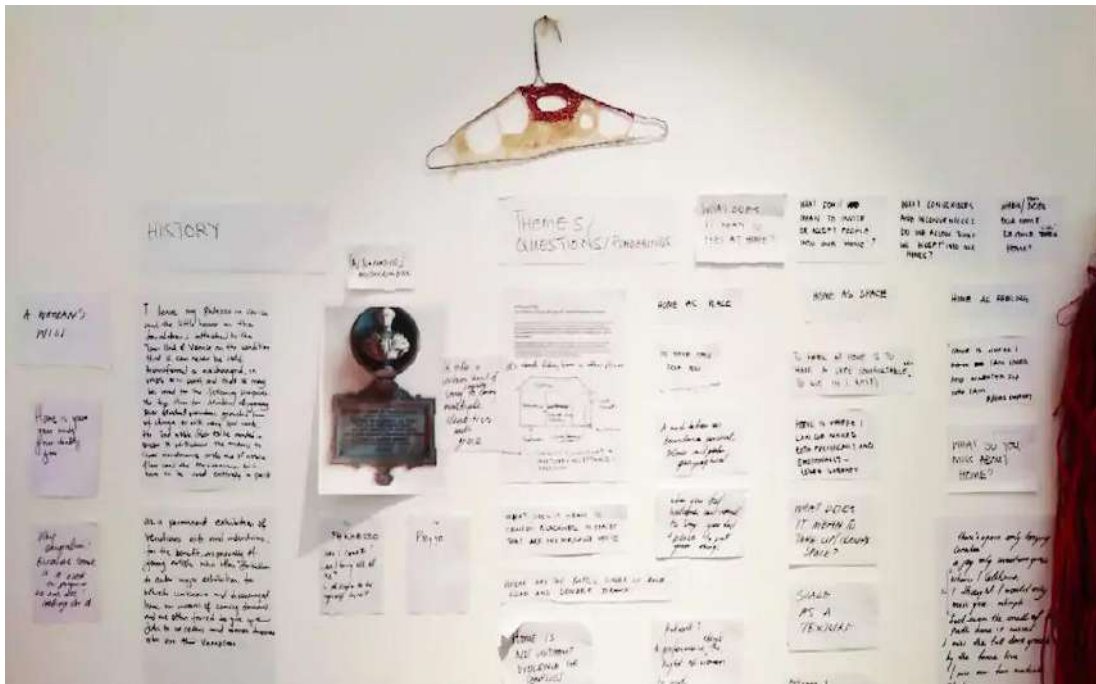


Fig. 16. Parete dello studio di Pamela Enyonu presso AKKA Project, Venezia.

### 3.2. Il concetto di Casa secondo Pamela Enyonu

Attingendo dal pensiero femminista nero che mette al centro il riposo come base della resistenza, il progetto utilizza il concetto di “sentirsi a casa” come punto di partenza e definisce come sia influenzato da fattori sociali e culturali. L’idea alla base è quella di creare un dialogo intorno al rapporto tra spazio e appartenenza culturale<sup>290</sup>.

Durante l’intervista inedita, rilasciata il 26 maggio 2023, Pamela Enyonu racconta qual è, secondo lei, l’idea di casa e quale è stata l’idea di occupare uno spazio durante il progetto:

[L]a casa è un processo di lavoro, per ognuno di noi. Lasciamo la propria casa per andare a vivere con qualcun altro, magari ti sposi, hai una nuova casa, e forse questa non è abbastanza per te, ma è ok, allora vai in un'altra città dove magari prendi una casa più grande, così continui a fare queste piccole modifiche per arrivare a costruire una casa. Stai prendendo tutte queste decisioni in questa parte del continente ma in Africa qualcuno sta dicendo che quello non è il posto giusto per la tua casa, questo non è sicuro, allora devo partire e quindi parti,

<sup>290</sup> Ho ricavato queste informazioni dagli appunti dell’artista, vedi fig.16.

magari continui a partire e magari non trovi ciò che vuoi. Ma in varie fasi della propria vita ci rendiamo conto che questo spazio non è abbastanza, e allora cambiamo, magari piccoli cambiamenti o magari grandi cambiamenti, ma è normale per noi fare dei cambiamenti e cercare casa perché la sicurezza è un diritto dell'umanità, o un desiderio [...]»<sup>291</sup>.

Nella visione di Enyonu viene sottolineata quella relativa soggettività della definizione di casa, che può variare da persona a persona ma soprattutto da cultura a cultura. C'è però un elemento importante che tiene unite le varie concezioni di casa, ovvero quella continua ricerca di un luogo che possa soddisfare le nostre esigenze e ci faccia sentire al sicuro, una ricerca di sicurezza che però, purtroppo, molti di noi in questo mondo non hanno. Infatti, come si vedrà successivamente, l'artista sottolinea questo aspetto realizzando un'installazione sonora in uno spazio liminale, un corridoio, a significare uno spazio non abitato, condizione dei tanti immigrati che giungono nel nostro Paese e che non trovano una sicurezza, una casa<sup>292</sup>. Il concetto di casa, come si è detto, non è universale ma trova svariate sfumature a seconda della cultura o della persona. Una delle cose maggiormente evidenziate da Enyonu, non solo con questo progetto, è l'idea di casa come sito di resistenza e luogo di conversazione ed ascolto. Infatti, Enyonu, già con l'opera *Seat at the Table* del 2020<sup>293</sup>, aveva sottolineato come il tavolo da pranzo, o lo spazio tra le mura di casa in questo caso, siano luogo di scambio generazionale e di conversazione. Secondo l'artista è importante mantenere questo dialogo negli spazi domestici, in modo tale che tra figli e genitori, o tra amici, colleghi di lavoro, si possa mantenere viva una discussione su temi importanti, che vanno oltre il quotidiano, anche se in un certo modo lo condizionano. Il mondo odierno, nell'ottica dell'artista, si sta svuotando di certi argomenti, non solo perché questi sono un tabù, ma anche perché non c'è più quello scambio di idee politiche e sociali che sono normalmente praticate al tavolo da pranzo<sup>294</sup>. Questo perché la vita di oggi è molto più veloce rispetto a quella di prima e nelle famiglie ognuno ha orari differenti durante la propria quotidianità<sup>295</sup>. I rischi sono quelli legati ad un minor accesso alle informazioni che condizionano la

---

<sup>291</sup> P. Enyonu, Intervista inedita rilasciata il 26 maggio 2023, da remoto, in Appendice I pp. 148-149.

<sup>292</sup> P. Enyonu, Intervista inedita rilasciata il 21 dicembre 2023, da remoto, in Appendice III p. 161.

<sup>293</sup> Vedi p. 85.

<sup>294</sup> Ibidem.

<sup>295</sup> Ibidem.



costruzione della propria ideologia, dei propri principi, considerando la casa sempre meno quel sito di resistenza a cui fa riferimento Enyonu, dall'insegnamento di bell hooks. Quest'ultima, infatti, in *Elogio del Margine* fornisce una spiegazione su cosa significhi costruire un focolare domestico<sup>296</sup>; una spiegazione che, seppur personale, dimostra una condizione che è possibile ampliare alla maggior parte delle donne nere. hooks esplora il concetto della casa come sito di resistenza, sottolineando come possa diventare un luogo in cui sfidare e trasformare le dinamiche di potere esistenti.

La casa, secondo hooks, può essere un rifugio in cui le persone cercano di costruire relazioni più autentiche, sfidando le norme culturali e sociali che spesso perpetuano disuguaglianze. hooks sottolinea l'importanza di rendere la casa uno spazio di liberazione, dove si possono sfidare le aspettative tradizionali e creare comunità basate sulla consapevolezza e sulla comprensione reciproca. Nel pensiero di hooks, la casa diventa un punto di partenza per la resistenza contro le strutture patriarcali e altre forme di oppressione, invitando a ridefinire il significato della casa come luogo di *empowerment* e cambiamento sociale<sup>297</sup>. Inoltre, hooks, specialmente nel suo contesto di riferimento, ossia quello della cultura afroamericana, sottolinea quanto sia importante evidenziare il ruolo cruciale delle donne nere nella costruzione di questi spazi domestici come rifugio dalla discriminazione razziale e sessista, offrendo luoghi di resistenza e autodeterminazione. La capacità di creare un focolare domestico, nonostante le avversità, ha assunto una dimensione politica radicale nella storia degli afroamericani. La resilienza delle donne nere nel costruire case come luoghi di dignità e resistenza è un aspetto importante da riconoscere e valorizzare<sup>298</sup>.

Purtroppo, però, come si è già detto quando si è trattato dell'esotizzazione delle donne nere, l'aspetto caritevole di queste donne è stato spesso evidenziato con il pretesto di creare uno stereotipo, che di fatto ha reso naturale la condizione di molte donne, relegate al ruolo riduttivo di casalinghe. Nelle loro giovani menti le case appartenevano alle donne, non perché ne fossero le padrone, ma perché era dentro le case che si produceva tutto ciò che contava nella vita. Ed è lì dove si imparava a stare al mondo, con dignità ed integrità. Per le donne nere la vita non era semplice: la

---

<sup>296</sup> b. hooks, *Casa. Un sito di resistenza*, (1990) tr. it di M. Nadotti, in *Elogio del Margine/Scrivere al Buio*, a cura di M. Nadotti, Napoli, Tamu Edizioni, 2020, pp. 28-41, qui pp.30-31.

<sup>297</sup> Ibidem.

<sup>298</sup> Ivi, pp. 38-39.

maggior parte lavora fuori casa al servizio dei bianchi, pulendone le case, lavandone i panni o accudendo i figli, altre invece lavoravano nei campi o nelle strade; e poi rientrando dovevano lasciare sull'uscio della propria casa la tensione accumulatasi durante la giornata per cercare di non esaurire tutte loro stesse, in modo da poter offrire i loro servizi all'interno delle loro famiglie e della comunità. All'esterno le persone nere non avrebbero mai potuto imparare ad amare e a rispettare loro stesse a causa della supremazia bianca, ed è stato proprio all'interno del focolare domestico, per lo più creato e mantenuto dalle donne, che le persone nere hanno potuto imparare la dignità verso loro stessi. Anche se questo ruolo di cura della casa è stato assegnato alle donne dai maschi bianchi, le donne hanno combattuto questo ruolo imposto dal sessismo e lo hanno trasformato rendendo quel luogo un sito della resistenza e della lotta di liberazione, uno spazio privato non direttamente esposto alla violenza dei bianchi, che diventava un sito cruciale per organizzare e formare la solidarietà politica. Purtroppo, come afferma bell hooks, nel corso del tempo, ci fu il tentativo di trasformare il focolare domestico in un sito di dominio patriarcale degli uomini sulle donne, dove gli uni abusavano delle altre se non si conformavano alle norme sessiste<sup>299</sup>. Questo scenario, come racconta Angela Davis in *Donne, Razza e Classe*, è riconducibile storicamente all'età industriale americana<sup>300</sup>. Infatti, benché nell'età preindustriale tutte le donne fossero considerate padrone delle proprie mura domestiche, dal momento in cui queste si dedicavano alla produzione manifatturiera e alla cura dei figli, il loro lavoro era certamente rispettato quanto quello degli uomini. Quando la produzione si spostò dalle mura domestiche alle fabbriche, le donne iniziarono sempre di più ad essere considerate appendici dei propri uomini, e destinate al compito di madri e casalinghe<sup>301</sup>. Se prendiamo ancora come esempio la condizione delle donne in America, è abbastanza paradossale pensare che poiché tessitura e filatura erano tradizionalmente mansioni domestiche, furono le donne le prime ad essere reclutate come lavoratrici nel settore meccanico. Gradualmente, però, con l'avanzare dell'industrializzazione, fu sempre maggiore il numero di donne relegate al lavoro domestico e, dal momento che tutto il sistema produttivo

---

<sup>299</sup> Ibidem.

<sup>300</sup> A. Davis, *Donne, Razza e Classe*, cit., pp. 63-64.

<sup>301</sup> Ibidem.

manfatturiero era interamente gestito dalle industrie, questo ruolo domestico fu sempre più oggetto di svalutazione<sup>302</sup>.

I ruoli di genere, consolidatisi nel tempo, furono poi esportati nelle colonie africane, e il ruolo della casalinga non ne fu esente. Tutto ciò trova fondamento, secondo quanto già trattato, sia dallo studio di Kyla Schuller, il quale permette di comprendere come la gerarchia basata su genere e razza implichi non solo un binarismo di genere occidentale, ma anche l'imposizione di standard che hanno condizionato, così, i ruoli di genere<sup>303</sup>, che dalla tesi della studiosa nigeriana Oyèronké Oyěwùmí, la quale ha sostenuto che il sistema di genere imposto dall'Occidente ha trasformato in modo radicale la società Yoruba<sup>304</sup>. Un altro esempio, che è particolarmente legato alla definizione di donna casalinga, è riportato da Angela Davis in *Donne, Razza e Classe*. In un viaggio in Tanzania fatto nel 1973, l'autrice racconta di aver scoperto che nelle culture pre-capitaliste delle pianure masai le donne erano responsabili di tutte le attività domestiche, non riconciliabili solamente alla cura, alla cucina o alle faccende di pulizia, ma anche alla costruzione delle abitazioni. In quanto vere e proprie produttrici, queste donne godevano di uno status sociale importante, che le società capitalistiche non hanno riconosciuto e tutt'oggi ancora non riconoscono appieno. In questo contesto, la donna ha il solo compito di assistenza, di servizio al proprio marito e purtroppo mai riconosciuto appieno, né socialmente, né economicamente<sup>305</sup>.

Ci sono anche altre questioni che hanno spinto Enyonu ad esplorare questo tema nel suo progetto. Se finora il concetto di casa ha assunto un'accezione perlopiù negativa, sono plurime anche le sfumature positive che si possono attribuirvi. Tornando al concetto di casa come sito di resistenza, centrale nello studio di Enyonu, è interessante guardare allo studio di Ali Watson, professoressa e studiosa di relazioni internazionali all'Università St. Andrews. Secondo Watson, il concetto emotivo legato alla casa assume rilevanza in contesti di sfollamento, migrazione e ricostruzione postbellica, rivestendo un ruolo cruciale in termini di narrazione, voce e resistenza quotidiana. Un approfondito studio della casa come spazio politico

---

<sup>302</sup> Ivi, pp. 284-285.

<sup>303</sup> Vedi p. 43.

<sup>304</sup> Vedi p.41.

<sup>305</sup> Ivi pp. 281-282.

potrebbe apportare, secondo Watson, un notevole contributo a una politica pragmatica. In particolare, può affiorare il significato di atti di resistenza compiuti all'interno dello spazio domestico da coloro che sono stati esclusi dai processi pubblici di rivendicazione dei diritti. Riconoscere la casa come sito politico apre un nuovo orizzonte per comprendere la resistenza quotidiana, sottolineando che il conflitto e le sue conseguenze non si manifestano solo in aree ufficiali, ma anche nel tessuto delle "mille piccole mosse quotidiane"<sup>306</sup>. Questo approccio non solo enfatizza l'importanza della casa, ma anche la necessità di interrogarsi sulla rilevanza degli individui in condizioni sia di conflitto che di pace<sup>307</sup>.

Se parliamo dell'idea di casa, si entra subito in connessione con l'esperienza personale di ciascuno e con il significato che essa assume nella vita di ognuno. La casa, indipendentemente da chi siamo e da dove viviamo, porta con sé un significato universale. Ali Watson racconta che per lei la casa è diventata un rifugio di routine e stabilità, un luogo che ha acquisito ancor più importanza dopo aver vissuto un periodo di senza fissa dimora durante l'infanzia. Sebbene la mancanza di una casa fissa sia durata solo pochi mesi, l'impatto persistente di non avere avuto un luogo stabile dove dormire e la sensazione di non essere benvenuti nei luoghi definibili come casa continuano a plasmare la sua concezione personale della casa. Questa esperienza evidenzia come le nostre esperienze passate influenzino profondamente la nostra comprensione del concetto di casa<sup>308</sup>.

Nel contesto dei paesi colonizzatori, l'esperienza attuale della casa per gli indigeni è ancora intrisa di trauma storico e razzismo contemporaneo. Le strutture delle riserve, le scuole residenziali e il più ampio progetto di genocidio culturale dello Stato impongono una violenza strutturale che aumenta il rischio di senza fissa dimora e presenta sfide sociali significative. Chi ha vissuto la casa come luogo di oppressione e abuso sviluppa inevitabilmente una visione molto diversa della natura stessa della casa rispetto a chi non ha affrontato simili difficoltà<sup>309</sup>.

---

<sup>306</sup> Definizione del sociologo Richard Sennet ripresa da Ali Watson.

<sup>307</sup> A. Watson, "Home" in *Peace and Conflict Studies: A Site of Resistance and of Reform*, in "NSU", 26, 2019, (*Peace and Conflict Studies*), pp. 1-20, qui pp.3-5.

<sup>308</sup> Ivi, p. 5.

<sup>309</sup> Ibidem.

Così, sebbene comunemente si possa pensare alla casa come uno spazio fisico privato, essa è molto di più. La casa è meno legata all'ambiente fisico e più alle attività che vi si svolgono, alle emozioni, positive o negative, che queste attività suscitano<sup>310</sup>. Blunt e Dowling in *Home* argomentano che la casa deve essere compresa come un intricato rapporto tra dimensioni materiali, socioculturali e politico-economiche. Nel campo socioculturale, la casa è teatro di relazioni, emozioni, significati, valori e pratiche culturali e religiose. Dal punto di vista politico-economico, la casa può essere uno spazio dove si prendono decisioni cruciali, influenzando scelte legate al consumo, all'occupazione, all'appartenenza politica e alla pratica religiosa, con impatti su vari aspetti politici ed economici. La casa può anche fungere da terreno per dispute politiche, occupazioni, migrazioni e proteste, oltre a essere luogo di sorveglianza, assimilazione o violazione<sup>311</sup>.

L'insieme di queste dimensioni suggerisce che il significato e l'importanza della casa siano difficili da sottovalutare. Riconoscere che la casa non è semplicemente un luogo fisico, ma anche il risultato di azioni che ne attribuiscono un significato, implica comprendere le pratiche sociali, culturali, economiche e politiche coinvolte. La casa, come spiegato da bell hooks, non è una concezione statica, ma rappresenta uno scambio dinamico tra l'individuo e il mondo, l'interno e l'esterno, il privato e il pubblico, l'individuo e la comunità<sup>312</sup>.

La casa diventa indirettamente un luogo che caratterizza più di ogni altro i dilemmi che si pongono all'individuo. Pensiamo alla necessità di includere le questioni di genere, età, classe ed etnia nella disamina dei conflitti e delle soluzioni post-conflitto e alla necessità di ascoltare voci alternative per costruire una narrazione più realistica. La mancanza di ascolto delle voci emarginate è spesso dovuta alla limitata portata dei luoghi in cui si tiene il dialogo, e la casa, sorprendentemente, è uno di questi luoghi trascurati. Ampliare il dialogo in contesti meno pubblici potrebbe consentire una voce politica più diversificata, contribuendo così a una narrazione più inclusiva e rispettosa delle molteplici sfaccettature dell'esperienza umana. Così, poiché il discorso rimane in gran parte confinato in sedi "pubbliche", il potenziale

---

<sup>310</sup> S. Mallet, *Understanding home: a critical review of the literature*, in "The sociological review", 52, 2004, pp 62-89, qui p.62.

<sup>311</sup> A. Blunt, R. Dowling, *Home*, London, Routledge, 2006, pp.124-125.

<sup>312</sup> b. hooks, *Belonging. A Culture of Space*, New York, Routledge, 2008, p. 4.

per una voce politica in luoghi alternativi, meno pubblici, rimane non sviluppato, e coloro che sono emarginati sono di conseguenza ulteriormente disumanizzati<sup>313</sup>.

Enyonu, come vedremo in seguito, presta molta attenzione all'idea di casa come concetto emotivo e non soltanto luogo fisico. In modo simbolico, l'artista ha ricostruito la propria casa all'interno del palazzo di Ca' Pesaro. In questo modo, Enyonu può rispondere a quella necessità di costruire un dialogo all'interno delle mura domestiche di cui si è discusso: l'atrio diventa il luogo ideale dove posizionare *Permesso* (fig.19), un'installazione che permette subito di comprendere la volontà dell'artista di richiamare il pubblico veneziano all'attenzione e non avere pregiudizi così che possa al meglio afferrare il messaggio degli artisti in mostra; il corridoio al primo piano diventa, invece, un luogo fondamentale dove poter esplicitare quella volontà di ascoltare voci alternative, marginalizzate, spesso dimenticate, come di coloro che una casa non la possiedono; infine, l'ultima sala della collezione permanente di Ca' Pesaro diventa una camera da letto, nella quale Enyonu posiziona un letto sul quale riposa una donna (fig. 23), restituendo l'idea che all'interno di una casa debba esserci il tempo per un meritato riposo.

### **3.3. Il lascito di Felicita Bevilacqua La Masa**

La considerazione della casa come spazio emotivo e non solo fisico, oltre ad essere centrale nella ricerca di Enyonu, è anche importante per il legame con l'altro tema, già anticipato, che Enyonu considera importantissimo per la sua analisi e per il suo studio, la figura della duchessa Felicita Bevilacqua.

Felicita Bevilacqua nacque a Verona nel 1822 dal conte Alessandro Bevilacqua, di origine veronese, e dalla contessa Carolina Santi, di origine bergamasca. Durante la sua vita si circondò di diverse figure maschili, come i fratelli minori Girolamo e Guglielmo, e il marito, il generale Giuseppe la Masa<sup>314</sup>. Nel 1851, dopo che

---

<sup>313</sup> A. Watson, "Home" in *Peace and Conflict Studies: A Site of Resistance and of Reform*, cit., pp.7-9.

<sup>314</sup> E. Barisoni, *Ho perdonato, ma non dimenticato! Felicita Bevilacqua La Masa e Margherita Grassini Sarfatti, due donne tra Venezia e l'Italia a cavallo del secolo*, in *Atelier Venezia – Gli studi della Bevilacqua La Masa, 1901-1965*, (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, Galleria di Piazza san Marco, 3 marzo-29 aprile 2018) a cura di S. Cecchetto, Venezia, Grafiche Veneziane, 2018, pp. 15-27, qui pp. 15-16.

entrambi i genitori morirono, Felicita Bevilacqua acquistò il palazzo di Ca' Pesaro, progettato dall'architetto Longhena nel Seicento come dimora per il doge Giovanni Pesaro<sup>315</sup> e ubicato sul Canal Grande, dove visse sola dal 1881, anno di morte del marito Giuseppe La Masa, fino al 28 gennaio del 1899, data della sua morte<sup>316</sup>.

Al termine di una vita in gran parte impiegata a sostenere l'allora nascente Stato italiano, Felicita Bevilacqua decise di lasciare al Comune di Venezia il palazzo di Ca' Pesaro, ossia la sua dimora, purché fosse impiegato per agevolare i "giovani artisti ai quali è spesso interdetto l'ingresso nelle grandi mostre"<sup>317</sup>. L'obiettivo, quindi, era di ospitare giovani artisti che non avevano accesso ai circuiti artistici cittadini. La sua visione istituzionale con un'ampia prospettiva moderna era straordinaria per l'epoca: assegnava gratuitamente il terzo piano del palazzo come zona adibita agli studi per gli artisti, riservava il secondo piano per gli affitti per sostenere le spese di manutenzione e destinava il primo piano nobile e gli ammezzati all'attività espositiva<sup>318</sup>. In questo modo, si andò formando, da un lato un'associazione di artisti impegnati nel far conoscere la propria arte, dall'altro, attraverso acquisizioni e donazioni, la collezione della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia. Già nel 1902, attraverso le donazioni dell'allora sindaco Filippo Grimani e le acquisizioni di un gruppo di dipinti provenienti dalla Biennale del 1897, si mise il primo tassello alla costituzione della collezione<sup>319</sup>. Vedendo tramontata l'ipotesi di usufruire del primo piano nobile del palazzo come sede municipale, si impose automaticamente l'idea di far convivere le future esposizioni d'arte, volute dalla duchessa Felicita Bevilacqua La Masa, con la Galleria<sup>320</sup>. Intanto, nei primi anni del Novecento, la collezione permanente si allargava sempre di più e solo nel 1905 complessivamente entrarono a Ca' Pesaro una centinaia di opere. Gli acquisti del Comune erano spesso legati ad opere esposte sia nell'ambito della Biennale, che in quello delle mostre dei giovani

---

<sup>315</sup> G. Perrocco, *Ca' Pesaro. Museo d'Arte Moderna*, Assessorato alla Cultura e alle Belle Arti del Comune di Venezia, Venezia, 1980, p. 8.

<sup>316</sup> E. Barisoni, *Ho perdonato, ma non dimenticato! Felicita Bevilacqua La Masa e Margherita Grassini Sarfatti, due donne tra Venezia e l'Italia a cavallo del secolo*, p. 18.

<sup>317</sup> C. Bertola, *Con sguardo femminile. Felicita Bevilacqua La Masa*, in *Felicita Bevilacqua La Masa: una donna, un'istituzione, una città*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Bevilacqua la Masa, 22 ottobre 2004), Venezia, Marsilio, 2005, pp. 13-18, qui p. 14.

<sup>318</sup> Ivi, pp. 14-15.

<sup>319</sup> F. Scotton, *Ca' Pesaro. Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 17.

<sup>320</sup> Ivi p. 18.

artisti di Ca' Pesaro<sup>321</sup>. Nel 1908, alla scadenza dei 10 anni dell'atto testamentario della duchessa, l'amministrazione comunale nominò segretario il critico d'arte ferrarese Nino Barbantini, il quale riprese l'organizzazione di quelle esposizioni d'arte volute dal lascito testamentario e che in breve tempo fece di Ca' Pesaro un centro giovanile importante, soprattutto perché rappresentava il polo antitetico a quello dell'arte ufficiale a Venezia, ossia la Biennale.<sup>322</sup>

Come ricorda Angela Vettese, però, il testamento della duchessa venne in un certo senso tradito, in quanto nel 1925 gli artisti iniziarono a lamentarsi e presero la decisione di andarsene. Gli artisti a Ca' Pesaro, secondo quanto si diceva, facevano fatica a vendere le proprie opere<sup>323</sup>. Fu così che venne costruito un padiglione al Lido<sup>324</sup>. Il problema principale era la vendita, questo ci porta, secondo Vettese, al secondo motivo, di "tradimento" del testamento: la Fondazione Bevilacqua La Masa era nata con l'intento di vendere opere d'arte, un'aspirazione ora completamente persa. Questo cambiamento rispecchiò anche l'evoluzione della Biennale, che inizialmente aveva un ufficio vendite. Oggi, la distinzione tra luoghi di promozione culturale ed esibizione e quelli commerciali è molto chiara. Molte vicende che hanno segnato il destino dell'istituzione derivarono dalla sovrapposizione di questi due ruoli, oggi così distanti da non consentirci di comprenderne appieno le conseguenze. Dato l'insufficiente aumento delle vendite, nel 1936 gli artisti decisero di tornare in città, probabilmente attratti dalla trasformazione urbana in un luogo profondamente turistico<sup>325</sup>. Intanto, parallelamente alle vicende dei giovani artisti veneziani, la Galleria Internazionale di Arte Moderna, sotto la guida di Nino Barbantini, continuava ad accrescere la sua collezione (vedi l'acquisto di *Giuditta II* di Gustave Klimt nel 1914), e ad organizzare importanti mostre, come quella sul *Ritratto Veneziano dell'Ottocento* nel 1923 e le mostre di Tiziano nel 1935 e di Tintoretto nel 1937<sup>326</sup>. Inoltre, negli anni '30 si pensò di attuare una divisione di ruoli tra la Galleria d'arte Moderna veneziana e quella di Roma. Così, la prima aveva il compito di raccogliere

---

<sup>321</sup> Ivi p. 21.

<sup>322</sup> Ibidem.

<sup>323</sup> A. Vettese, *Storia di un testamento tradito*, in *Felicita Bevilacqua La Masa: una donna, un'istituzione, una città*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Bevilacqua la Masa, 22 ottobre 2004), Venezia, Marsilio, 2005, pp. 23-28, qui pp. 23-25.

<sup>324</sup> Attuale Lion's Bar, un caffè storico dell'area del Palazzo del Cinema di Venezia.

<sup>325</sup> Ibidem.

<sup>326</sup> F. Scotton, *Ca' Pesaro. Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, p.23.



opere di artisti stranieri (o veneti), mentre la seconda raccoglieva opere di artisti italiani<sup>327</sup>.

Nel 1947 un sindacato<sup>328</sup> di giovani artisti intentò causa al Comune e promise di restituire Ca' Pesaro alla Bevilacqua La Masa. Ciò scatenò una controversia: già all'epoca, l'idea di spostare il Museo di Arte Moderna dal palazzo era considerata inamovibile. Il negoziato che ne seguì si concluse nel 1949: gli artisti accettarono una sede espositiva in piazza San Marco e la sala degli Specchi a palazzo Giustinian, oltre a palazzo Carminati, dove avrebbero potuto usufruire di sette (dei quattordici menzionati nel testamento) atelier per artisti bisognosi. Come noto, la sala degli Specchi non fu mai consegnata e la Fondazione Bevilacqua La Masa la attende ancora<sup>329</sup>. Nel secondo dopoguerra, dopo la conferma della propria sede nel palazzo di Ca' Pesaro, la Galleria Internazionale d'arte Moderna continuò a ricevere importanti donazioni, come quelle degli artisti Max Ernst, Alexander Calder e Sebastian Matta, o quelle della famiglia Barbantini, contenenti opere di Arturo Martini e Gino Rossi, o ancora quella della famiglia de Lisi nel 1861, che ha portato opere di artisti come De Chirico, Kandinsky, Morandi e De Pisis<sup>330</sup>, fino ad arrivare all'ultima donazione, quella di Gemma De Angelis Testa nel 2023, che ha portato alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna opere di Robert Rauschenberg, Mario Merz e Michelangelo Pistoletto<sup>331</sup>.

Sebbene, secondo gli studi attuali, sia difficile dire come e dove la duchessa abbia mutuato le convinzioni che hanno portato al suo lascito, esso stesso è prova del suo sentimento per l'arte. Le cause e i motivi della donazione, in particolare della sua specifica volontà di promuovere l'arte, sono ancor più complessi delle sue vicende personali e familiari. Al di là dell'intenzione di creare un memoriale per la famiglia, non abbiamo fonti dirette che possano spiegarci il motivo del suo lascito. Ciò che rimane sconosciuto sono le sue idee artistiche. Secondo Marco Zavagno, il concetto

---

<sup>327</sup> G. Perrocco, *Ca' Pesaro. Museo d'Arte Moderna*, p. 7.

<sup>328</sup> Nel testo di Angela Vettese non viene specificato il nome del sindacato.

<sup>329</sup> A. Vettese, *Storia di un testamento tradito*, in *Felicita Bevilacqua La Masa: una donna, un'istituzione, una città*, cit., p. 24.

<sup>330</sup> F. Scotton, *Ca' Pesaro. Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, p.25.

<sup>331</sup> E. Drocco, *L'intervista a Gemma De Angelis Testa in occasione della grande donazione a Ca' Pesaro*, in "Exibart", 2023, <https://www.exibart.com/attualita/lintervista-a-gemma-de-angelis-testa-in-occasione-della-grande-donazione-a-ca-pesaro/>, [ultimo accesso 05 febbraio 2024].

di una “officina” d’arte, sebbene solo abbozzato nel testamento, suggerisce un interesse specifico nell’ambito artistico, estraneo alla beneficenza generale. Non si sa se qualcuno vicino a lei possa averla influenzata in questa scelta. Il suo progetto lungimirante sembra mirato a risolvere questioni specifiche dell’ambiente artistico<sup>332</sup>.

Con la sua morte, Felicita ha creato un’istituzione unica in Italia, nonostante fossero da subito modificati i termini del lascito, dedicata al lavoro e alla promozione dei giovani artisti, simile alle attuali istituzioni di “Artisti in residenza”<sup>333</sup>. Infatti, l’iniziativa di Felicita Bevilacqua La Masa nel destinare Ca’ Pesaro agli artisti che altrimenti non avrebbero avuto accesso ai circuiti artistici cittadini può essere considerata una precorritrice delle moderne residenze d’artista come *l’Africa 1:1 Lab*. Oggi, molte istituzioni, come nel caso di AKKA Project, offrono residenze a giovani artisti, offrendo loro uno spazio per creare e mostrare il loro lavoro, parallelamente all’approccio visionario di Felicita nel suo testamento. Queste iniziative cercano di rompere le barriere che alcuni artisti possono incontrare nel mondo dell’arte, dando loro delle opportunità che altrimenti potrebbero non avere. Questo aspetto è commentato anche da Enyonu, che ritrova nella duchessa alcuni dei suoi valori, affermando che:

Oltre al fattore femminismo, e io sono una femminista tesserata, sento di avere tanto in comune con Felicita: non si è sposata per molto tempo e io nemmeno sono sposata, anche lei ha scelto di non avere figli, aveva soldi e potere e ha usato i mezzi che aveva per un bene comune e più grande. Mi sono sentita in qualche modo in sintonia con lei perché nel 1800 le donne non avevano granché diritto di parola, ma lei ha lottato per la possibilità di averla. Ovviamente come africana ho una storia molto diversa, ma alcune di noi, anche 60 anni fa, erano ancora proprietà dei fratelli e padri, e se sei una proprietà... nessuno chiede a una sedia cosa voglia [...]<sup>334</sup>.

Enyonu fa riferimento a due importanti questioni nel suo esaminare il rapporto con Felicita Bevilacqua. La prima, come già anticipato, riguarda l’accesso al palazzo. Così come i giovani artisti che all’inizio del ventesimo secolo hanno potuto giovare

---

<sup>332</sup> C. Bertola, *Con sguardo femminile. Felicita Bevilacqua La Masa*, cit., p.15.

<sup>333</sup> M. Zavagno, *Felicita Bevilacqua La Masa: la ragione di famiglia e il sentimento per l’arte*, in *Felicita Bevilacqua La Masa: una donna, un’istituzione, una città*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Bevilacqua la Masa, 22 ottobre 2004), Venezia, Marsilio, 2005, pp. 71-86, qui pp. 78-80.

<sup>334</sup> M. Nuzzo, *Intervista a Pamela Enyonu: ritrovarsi, a casa*, in “ArtsLife”, intervista svolta il 25 maggio 2023, <https://artslife.com/2023/05/25/intervista-a-pamela-enyonu-ritrovarsi-a-casa/>, [ultimo accesso 17 gennaio 2024].

del lascito della duchessa, allo stesso modo, i cinque giovani artisti africani hanno potuto esibirvi le loro opere. In questa riflessione, l'artista indaga che cosa significhi essere accettato in uno spazio, in una casa. Per molti immigrati, al giorno d'oggi, questo significa possedere un permesso di soggiorno, o magari un passaporto. Oppure, sfortunatamente, il pregiudizio occidentale porta queste persone ad accedere a determinati luoghi per il solo colore "sbagliato" della loro pelle<sup>335</sup>. In quanto, come si è detto, la casa non è solamente un luogo fisico, avere accesso ad uno spazio all'interno del palazzo veneziano è stato per Enyonu uno spunto importante su cui riflettere: normalmente, i musei veneziani, erano e sono soliti portare in scena la rappresentazione dei mori nelle proprie collezioni<sup>336</sup>, ossia dei neri deumanizzati e radicalmente stereotipati. Con questa mostra, la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, ha ospitato degli artisti africani, neri, che diventano così protagonisti e non più oggetto da collezione deumanizzato. Come vedremo, ci saranno dei rimandi a questa riflessione nel progetto di Enyonu.

La seconda considerazione fatta da Enyonu sulla figura della duchessa Felicità Bevilacqua riguarda una questione fondamentale per l'artista, quella legata al femminismo. Come commentato dall'artista nell'intervista a Matilde Nuzzo, infatti, la duchessa ha preso decisioni di vita non conformi alle aspettative tradizionali riservate alle donne del suo tempo. Il fatto di rimanere non sposata per lungo tempo, la scelta di non avere figli e l'uso dei suoi mezzi per il bene comune suggeriscono una volontà di indipendenza e di sfida ai ruoli di genere definiti dalla società attuale. Le sue scelte di vita e le azioni intraprese possono essere considerate come un contributo al progresso delle donne nella sua epoca. Sia lei che la madre, Carolina Santi Bevilacqua, parteciparono attivamente al processo di unificazione dello Stato italiano, rendendosi promotrici, a più riprese, di iniziative molteplici. Nel 1859, ad esempio, Felicità Bevilacqua rivolse un appello alle donne italiane in cui indicava per tutte le donne "Italiane", "non il diritto ad una partecipazione attiva alla realizzazione dell'indipendenza, ma il dovere a contribuire, nel rispetto delle leggi di natura e

---

<sup>335</sup> P. Enyonu, Intervista inedita rilasciata il 21 dicembre 2023, da remoto, in Appendice III p. 161.

<sup>336</sup> G. Biasuz, M. G. Buttignon, *Andrea Brustolon*, Padova, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1969, p. 47.

dunque secondo una ripartizione sessuata dei ruoli, al farsi della nazione”<sup>337</sup>. Nel giugno del 1861, una serie di incontri organizzati da Felicita insieme alla Marchesa Anna Pallavicino Trivulzio a Torino, culminarono nella creazione di un’associazione femminile nazionale, ossia l’Associazione Filantropica Nazionale delle Donne Italiane. Questa associazione si proponeva di collaborare attivamente per elevare la dignità umana nelle classi inferiori, permettendo loro di raggiungere rapidamente un livello di civiltà che contribuisse alla prosperità morale e materiale nel contesto dei nuovi destini della patria<sup>338</sup>. Dunque, la sua vita e le sue azioni, soprattutto quelle legate al lascito testamentario, possono essere viste come un contributo al progresso delle donne nel contesto della sua epoca, inserendola nella storia del femminismo attraverso le scelte di vita e le iniziative intraprese.



Fig. 17 Il busto della duchessa Felicita Bevilacqua la Masa all’interno della Galleria Internazionale d’Arte Moderna di Ca’ Pesaro.

<sup>337</sup> E. Sodini, *Il fondo Bevilacqua: un itinerario tra famiglia, patriottismo femminile ed emancipazione*, in *Scritture femminili e Storia*, a cura di L. Guidi, Napoli, ClíoPress, 2004, pp. 331-353, qui p. 336.

<sup>338</sup> Ivi, pp. 340-341.

### 3.4. *Permesso, Prego, Buonanotte*

L'analisi e lo studio compiuto da Pamela Enyonu sul concetto di casa e sulla figura di Felicità Bevilacqua si è concretizzato nella realizzazione di un progetto comprendente tre opere: un'installazione su carta realizzata con diversi materiali, tra cui la carta stampata, l'oro, e l'inchiostro (*Permesso*), un'installazione sonora (*Prego*), e una performance (*Buonanotte*). Ancora una volta, quando parliamo dell'arte di Pamela Enyonu è difficile pensare ad un'opera singolare e distaccata concettualmente da un'altra. Ogni installazione in questa mostra è in collegamento stretto con l'altra. Enyonu, infatti, immagina una sorta di percorso all'interno del palazzo di Ca' Pesaro, concepito come fosse una casa. In questo modo, l'installazione su carta, *Permesso*, si trova al primo piano, all'ingresso della scalinata che porta alla collezione d'arte moderna; l'installazione sonora, *Prego*, è stata collocata in un corridoio tra due stanze all'interno della collezione e la performance, *Buonanotte*, nell'ultima sala della collezione. In questo modo, è come se le aree del palazzo venissero destinate a diventare ambienti di una casa immaginata dall'artista (fig. 18). Dunque, all'inizio della scalinata che dal piano terra giunge alla collezione permanente del museo al piano primo, si poteva ammirare l'installazione di carta realizzata da Enyonu (fig. 19). Il titolo scelto è stato *Permesso* in quanto volto a simboleggiare l'ingresso nel palazzo. Le domande che l'artista si è posta e che allo stesso tempo vengono poste agli spettatori sono: "May I enter? Can I bring all of myself?"<sup>339</sup>. Il motivo di questo quesito riguarda la consapevolezza dell'artista riguardo l'occupazione di uno spazio, una casa, che nell'ospitare cinque artisti africani come protagonisti di tale spazio e non più come oggetti di una rappresentazione distorta quale quella dei mori, sta effettuando un cambiamento radicale.

L'opera è concepita come una sorta di lungo vestito dal colore giallo sulla quale vi sono varie raffigurazioni, sia dipinte, come la donna nera distesa che trasmette una forte carica emotiva, sia stampate ed incollate come un collage, come ad esempio i mori raffigurati nel mezzo del busto della figura femminile. Nel corso della

---

<sup>339</sup> Posso entrare? Posso portare tutto di me?

La traduzione è stata trascritta dal pannello esplicativo della mostra.

progettazione del vestito, l'artista ha tratto ispirazione da due elementi distinti: da un lato, ha preso spunto dagli impermeabili indossati dai rifugiati durante il tragitto attraverso il mare, sottoponendo al pubblico domande che suscitano riflessioni critiche riguardo al fenomeno dell'immigrazione in Italia; dall'altro, ha abbracciato le forme piramidali dell'architettura indigena africana (Fig. 20). La parte inferiore della piramide del vestito è adornata con immagini che celebrano l'architettura indigena africana, creando così un omaggio a questa in coincidenza con l'apertura della Biennale di Architettura, curata da Lesley Lokko<sup>340</sup>. Anche i colori, come il giallo, il marrone, l'arancio, richiamano quelli delle sabbie e delle costruzioni architettoniche ugandesi di legno e mattoni, come se l'artista volesse portare un po' della sua casa all'interno della casa presso la quale è stata invitata. Anche la carta, ormai consolidatasi come materiale volto a funzionare da supporto nella sua pratica artistica, non è stata interamente realizzata a Venezia. L'artista, infatti, ha portato da Kampala, per l'occasione, del materiale cartaceo su cui ha poi lavorato nella sede di AKKA Project.

C'è poi un terzo elemento simbolico, che riguarda la scelta del vestito, da tenere in considerazione: *Permesso* è una sorta di invito ad entrare nel palazzo. Allo stesso tempo però, questo invito è anche una richiesta importante ai visitatori, ossia quella di spogliarsi dai propri vestiti, in senso metaforico, e lasciarli all'ingresso prima di salire nelle sale. In questo modo, è come se Enyonu stesse chiedendo al pubblico di lasciare da parte secoli di pregiudizi razziali legati ai neri perché in questo momento sono loro stessi, i cinque artisti, gli interpreti di questa mostra.

La questione viene sottolineata dalla raffigurazione dei mori al centro dell'opera, ossia nel busto della donna. Visitando musei e monumenti veneziani, spesso si possono intravedere delle raffigurazioni di mori. Ad esempio, a Ca' Rezzonico, vi è la collezione intagliata da Andrea Brustolon: qui, in una sala appositamente dedicata allo scultore bellunese vi sono raffigurati dei mori che reggono vasi (fig. 22), due guerrieri mori e nove schiavi etiopi<sup>341</sup>. Un altro esempio è la presenza, nel Sestiere di Cannaregio, di quattro statue di mori scolpite in pietra e incastrate nei muri. Secondo la tradizione queste statue raffigurano tre ricchi fratelli, Rioba, Sandi e Alfani,

---

<sup>340</sup> P. Enyonu, Intervista inedita rilasciata il 21 dicembre 2023, da remoto, in Appendice III p. 161.

<sup>341</sup> G. Biasuz, M. G. Buttignon, *Andrea Brustolon*, cit., p. 47.

provenienti dalla regione greca del Peloponneso, e un loro servitore<sup>342</sup>. La presenza delle quattro statue ha fatto sì che il campo adiacente venisse denominato Campo dei Mori<sup>343</sup>.

Queste rappresentazioni scultoree, così come quelle in pittura, sono parte di quel fenomeno secolare legato allo stereotipo razziale: si è visto come la costruzione dell'"Altro" non sia solo una rappresentazione, ma un meccanismo sottostante al controllo e alla sottomissione dei popoli colonizzati. Il processo di riconoscimento e rimozione della differenza, come indicato da Bhabha, ha contribuito in passato a consolidare il dominio coloniale, ma questo modo di agire ha certamente prodotto i riflessi importanti sulla società odierna<sup>344</sup>.

Ciò che fa Enyonu è proprio stampare con un banale foglio A4 le fotografie di queste sculture e inserirle all'interno dell'installazione. In questo modo, Enyonu cerca di sottolineare la normalizzazione di queste rappresentazioni discriminanti nel corso della storia. Invita gli spettatori a guardare oltre la superficialità delle opere d'arte e a riflettere sulle implicazioni culturali e sociali connesse a tali rappresentazioni, sottolineando la necessità di una visione critica e consapevole della storia che purtroppo si riflette sul presente. Enyonu sembra stimolare una riflessione attiva da parte del pubblico, incoraggiandolo a esplorare in modo critico il significato delle rappresentazioni artistiche e la loro connessione con la società. Sembra quasi voler stabilire un rapporto provocatorio con il pubblico, specialmente con quello veneziano, che ha visto da sempre nella raffigurazione dei mori una consuetudine.

La seconda parte del progetto è intitolata *Prego*. Si tratta di un montaggio sonoro della durata di circa sette minuti con le risposte alla domanda "Che cosa ti manca di casa?" L'opera sembra sfruttare l'universalità della nostalgia per esplorare il concetto di casa. Enyonu, infatti, utilizza le voci di tredici persone in tredici lingue diverse per evidenziare la diversità delle esperienze legate a questo concetto, contribuendo a sfidare le leggi discriminatorie e a promuovere la consapevolezza sulla complessità

---

<sup>342</sup> A. Rossi, *Un sogno chiamato Venezia. Il sestiere di Cannaregio*, Mestre, Stamperia Cedit, 2014, p. 129.

<sup>343</sup> Ibidem.

<sup>344</sup> H.K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., p.97.

della nostra identità<sup>345</sup>. Le voci vengono sovrapposte l'una all'altra ed assieme si sentono due diverse ninne nanne: nella prima è la stessa Enyonu a cantare una filastrocca popolare ugandese, mentre la seconda tratta della canzone popolare corsa, *Antoneddu Antoneddu*, cantata in gallurese della cantante Maria Carta.

La collocazione dell'installazione sonora nel corridoio tra due stanze sembra evocare un parallelo simbolico tra lo spazio liminale del corridoio e la condizione degli immigrati costretti a vivere in situazioni precarie. Questa scelta di posizionare l'opera in uno spazio di transizione riflette la realtà di coloro che, a causa di situazioni complesse, si trovano in una sorta di limbo, senza una casa definitiva. Il corridoio, uno spazio generalmente vuoto e non abitato, diventa simbolo della mancanza di stabilità e dell'incertezza che gli immigrati africani purtroppo sperimentano<sup>346</sup>. Come sostengono Laura Mariani e Aldo Rossi, infatti, per un immigrato trovare una casa è sentito come il problema prioritario e, allo stesso tempo, ritenuto l'ostacolo principale riscontrato al loro arrivo<sup>347</sup>. Molti si rivolgono al mercato dell'affitto. Inoltre, non trovando un sistema di informazione, coordinamento e aiuto che li guidi nel nuovo contesto in cui si inseriscono, è la conoscenza personale l'unica modalità per risolvere questo problema. Se poi viene trovata una soluzione, subentrano altre problematiche che riguardano condizioni di sovraffollamento, a volte estremo, e una grave carenza di servizi igienici<sup>348</sup>.

Dunque, nell'installazione sonora di Enyonu l'uso della ninna nanna, tradizionalmente associata alla tranquillità e al sonno sicuro, crea un contrasto provocatorio, mettendo in evidenza la disparità tra l'aspirazione alla sicurezza e la realtà di vivere in uno spazio transitorio. In questo modo, se nella prima parte del progetto l'artista invitava gli spettatori a "svestirsi" dei propri pregiudizi verso coloro che per secoli sono stati definiti "primitivi" semplicemente per il colore della propria pelle, in questo caso l'artista porta lo spettatore ad una riflessione su quello che può significare il concetto di casa per queste persone, che spesso discriminate, non hanno la fortuna di avere uno spazio fisico, ma anche metaforico, che li possa accogliere,

---

<sup>345</sup> Informazioni tratte dal pannello esplicativo della mostra.

<sup>346</sup> P. Enyonu, Intervista inedita rilasciata il 21 dicembre 2023, da remoto, in Appendice III p. 161.

<sup>347</sup> L. Mariani, A. Rossi, *La casa come fattore di integrazione*, in *Osservatorio romano sulle migrazioni. IX rapporto*, Roma, IDOS Centro Studi e Ricerche, 2012, pp. 193-200, qui p. 193.

<sup>348</sup> Ivi, p. 194.



ossia la casa. La ninna nanna cantata da Enyonu assieme alla voce di Maria Carta, inoltre, aprono lo scenario all'ultima opera, che così chiude il cerchio del progetto.

L'ultima parte del progetto è intitolata *Buonanotte* (fig. 23). Si tratta di una *performance* in cui al centro dell'ultima stanza del percorso espositivo della collezione permanente del palazzo, adiacente al corridoio, è stato posizionato un letto bianco, con un cuscino ed una coperta. Sdraiata sul letto, una donna è in posizione di riposo. Il riposo è una tematica principale del laboratorio di idee di Pamela Enyonu. L'artista, argomentando i motivi della scelta di questa performance, ha dichiarato che nelle tante domande fatte ai visitatori della galleria AKKA Project nella quale stava lavorando al progetto, la più importante riguardava cosa facesse sentire a casa. Una di queste rispose che casa significasse un bel letto comodo in cui riposare. Da qui la scelta di presentare una performance con un letto al centro della stanza e una donna che vi riposa.

Il fatto che l'artista abbia raccolto delle informazioni chiedendo cosa significasse casa al pubblico che entrava in galleria durante la residenza, è ricollegabile al suo *modus operandi* di dialogare con l'ambiente circostante e di far sì che il pubblico partecipi attivamente alla ricezione, ma anche alla costruzione del progetto<sup>349</sup>. Il riposo, inoltre, è un tema fondamentale, già riscontrato nelle opere dell'artista. Infatti, l'ultima mostra della Njabala Foundation di Kampala,  *Holding Space*, affronta come tema principale la problematica riguardante gli sforzi che le donne nere compiono per riposare e organizzare il tempo in un mondo progettato per sfruttarle costantemente<sup>350</sup>. In un certo modo, collegando questa performance alla ninna nanna di *Prego* e al concetto di base dell'intero progetto, ossia il sentirsi a casa, Enyonu restituisce dignità a queste donne nere. Questo viene fatto occupando uno spazio all'interno di un importante palazzo veneziano per far sì che si compia un'azione che tanto può sembrare normale per coloro che hanno avuto una vita, una casa e dei diritti privilegiati, ma che in realtà per molte donne nere, è ancora una conquista da acquisire, il riposo.

---

<sup>349</sup> Vedi p. 55.

<sup>350</sup> Vedi p. 91.

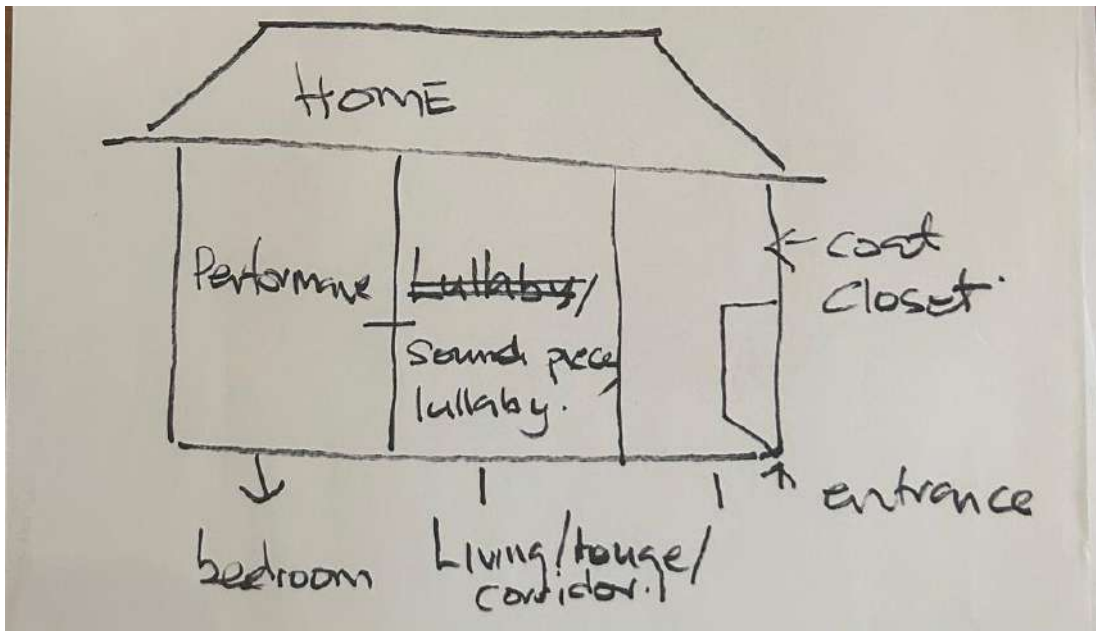


Fig. 18 Appunti di Pamela Enyonu riguardanti il percorso espositivo dell'intero progetto.



Fig. 19 Pamela Enyonu, Installazione di *Permesso*, 2023, carta stampata, inchiostro, acrilico, foglia d'oro su tela di carta fatta a mano, 450 cm x 200 cm, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia.



Fig. 20 Tombe di Kasubi, dagli appunti di Pamela Enyonu.



Fig. 21 *Permesso* in fase di preparazione presso AKKA Project, Venezia.



Fig. 22 Andrea Brustolon, *Tavolo Portavasi*, 1680-1695, Ebano e bosso intagliati, 200 x 167 x 80 cm, Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico.

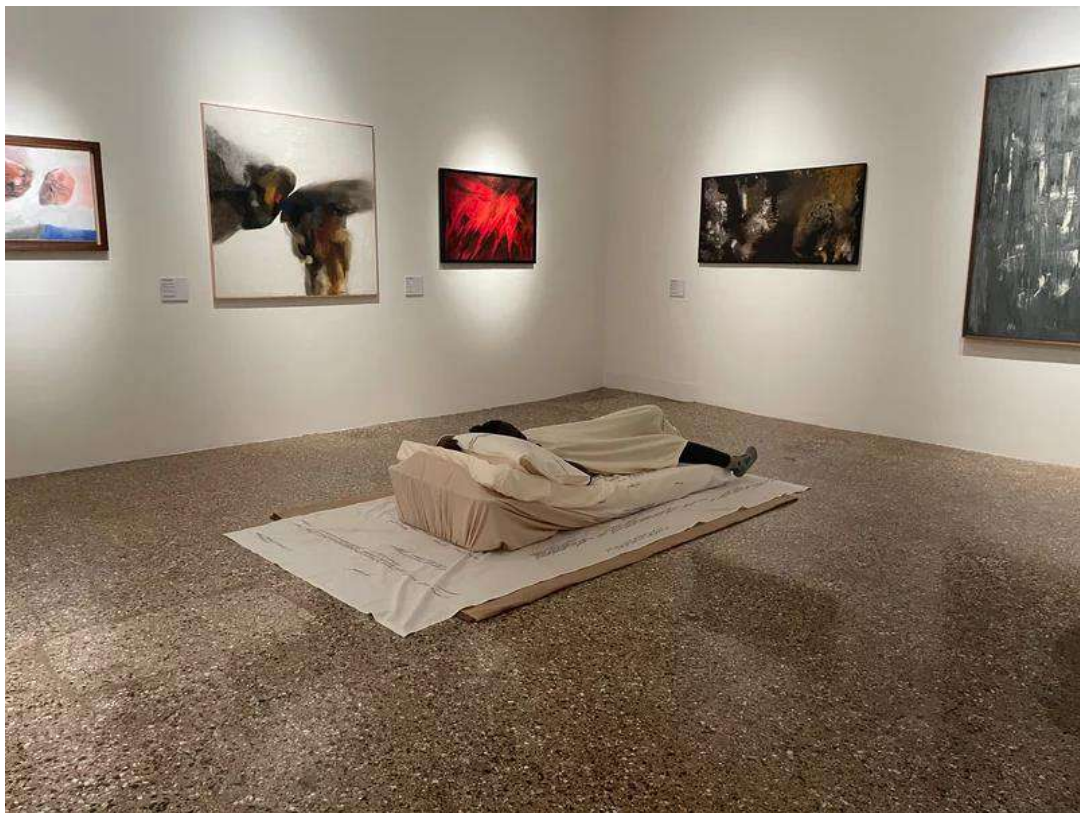


Fig. 23 Pamela Enyonu, *Buonanotte*, 2023, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia.

## Conclusioni

Trovare una conclusione alla mia ricerca risulta abbastanza complesso, dal momento che Pamela Enyonu è un'artista giovane, ancora nel pieno della sua carriera, e che i temi trattati, sia nel primo capitolo, che in quelli successivi, non si esauriscono con il tempo ma sono in continua evoluzione. Elaborare questa ricerca è stata per me una sfida interessante e significativa, poiché mi ha richiesto di addentrarmi completamente e comprendere il mondo di Enyonu, un'artista nera, proveniente dall'Uganda, il cui passato e presente è totalmente diverso dal mio e le cui opere aprono a una riflessione sulle discriminazioni di genere e razza con le quali ancora oggi la nostra società è abituata a convivere. Questa esperienza, così, ha contribuito a una maggiore consapevolezza, da parte mia, della complessità delle questioni trattate e dell'importanza di ospitare prospettive differenti nel dibattito culturale attraverso nuovi dialoghi. La conversazione, il dialogo, temi centrali nella produzione artistica di Enyonu, si offrono come possibili soluzioni alle forme multiple di emarginazione e a una auspicata parità di genere. Così come il fine di questa ricerca non è quella di trovare delle verità, ma solamente di portare alla luce delle riflessioni che possano scaturire in una conversazione, la stessa Enyonu ci mostra un'arte il cui fine è quello di introdurre e promuovere un dialogo aperto attorno a tematiche che oggi giorno non sono mai abbastanza discusse. L'analisi critica che è possibile compiere, analizzando i progetti citati in questa ricerca, evidenzia tale intento innovativo e provocatorio. Questo è riscontrabile in *Everyday Queens* dove Enyonu, nell'esplorare il legame tra servizio e *leadership*, ribalta totalmente la concezione di quest'ultima, svuotandola dal suo significato derivante dai dettami occidentali e patriarcali e adottando una prospettiva nuova, quella femminista. In *A Different Bush* Enyonu ha tentato di promuovere una visione più ampia della questione riguardante i diritti delle donne, affrontando temi come il lavoro e le sfide comuni che le donne moderne fronteggiano. Ciò è stato possibile immaginando la pratica dell'elongazione delle labbra vulvari come un insegnamento più completo, concentrato sulla femminilità in tutte le sue sfaccettature, compresi, ancora, la conversazione e il dialogo. Inoltre, è stato fondamentale l'apporto dato da Enyonu nel contesto della *Njabala Foundation*: in *Seat at the Table*, ha invitato, ancora in modo provocatorio, a sfidare le aspettative

culturali e patriarcali nei confronti delle donne nere, promuovendo l'immagine di queste come forza attiva nella società e ribaltando, dunque, lo stereotipo superficiale con le quali tali donne tutt'oggi convivono. Il tema della conversazione è poi rientrato nell'ultima mostra tenuta alla *Njabala Foundation, Holding Space: con A Few Burning Questions* l'artista ha invitato a dialoghi aperti e vulnerabili, anche se scomodi, come strumenti per sfidare le falsità utilizzate per preservare i sistemi patriarcali e capitalistici, sottolineando come il silenzio aumenti le diversità e imprigioni la natura femminile in stereotipi. Infine, Enyonu ha reso chiaro il suo intento con la realizzazione del progetto per la mostra *Africa 1:1*: scoprendo un parallelo tra i giovani artisti che all'inizio del Novecento trovarono uno spazio espositivo nelle sale del palazzo di Ca' Pesaro grazie al lascito della duchessa Felicita Bevilacqua la Masa, e gli artisti africani che hanno lavorato alla realizzazione della mostra *Africa 1:1*, compresa lei stessa, Enyonu ha sviscerato il concetto di casa, luogo primario di conversazione ed ascolto. Anche in questo caso si è visto come Enyonu abbia tentato di stabilire un rapporto provocatorio e critico con il pubblico, sia con la raffigurazione dei mori nell'installazione *Permesso* che nell'installazione sonora, *Prego*, una ninna nanna che, nel tentativo di rendere l'ambiente uno spazio di tranquillità, fa trapelare un significato ulteriore, ossia quello legato all'incertezza e alla transitorietà della condizione dei migranti. Allo stesso modo, con l'occupazione di una stanza destinata ad una performance, *Buonanotte*, Enyonu ha voluto dar voce a tutte le donne nere esauste della loro condizione e che inseguono una dignità che si concretizzi con un meritato riposo. Questa ricerca, come dichiarato, non ha una fine, soprattutto perché l'artista stessa sta ancora esplorando le questioni presentate nel capitolo terzo. Per Enyonu, la mostra *Africa 1:1* è stata una tappa della sua ricerca d'indagine sulle tematiche dell'occupazione di uno spazio e del sentirsi a casa. Oggi, Enyonu, dopo aver continuato a studiare queste tematiche durante una residenza a York, in Inghilterra, è tornata nella sua Kampala. Qui, continua a sviluppare il suo laboratorio di idee nel suo studio gremito di appunti, con la consapevolezza di essere riuscita fino ad adesso a compiere ciò che ha sempre voluto: instaurare una semplice conversazione tra le persone.

## Bibliografia

C. N. Adichie, *Il pericolo di un'unica storia* (2009), tr. it di A. Sirotti, Einaudi, Torino, 2020.

E. Barisoni, *Ho perdonato, ma non dimenticato! Felicita Bevilacqua La Masa e Margherita Grassini Sarfatti, due donne tra Venezia e l'Italia a cavallo del secolo*, in *Atelier Venezia – Gli studi della Bevilacqua La Masa, 1901-1965*, cat. (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, Galleria di Piazza san Marco, 4 marzo-29 aprile 2018) a cura di S. Cecchetto, Venezia, Grafiche Veneziane, 2018, pp. 15-27.

C. Bertola, *Con sguardo femminile. Felicita Bevilacqua La Masa*, in *Felicita Bevilacqua La Masa: una donna, un'istituzione, una città*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Bevilacqua la Masa, 22 ottobre 2004), Venezia, Marsilio, 2005, pp. 13-18.

G. Biasuz, M. G. Buttignon, *Andrea Brustolon*, Padova, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1969.

H.K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, (1994), tr. it di A. Perri, Roma, Meltemi editore, 2001.

A. Blunt, R. Dowling, *Home*, London, Routledge, 2006.

R. Borghi, *Decolonialità e Privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Milano, Meltemi, 2020.

L. Bravi, E. Justin, *I destini dei bambini zingari. Educati in modo estraneo alla loro razza*, Milano, Franco Angeli, 2018.

C.A. Choudhury, *The Common Law as a terrain of feminist struggle* (2019), in *The Common Law Inside the Female Body*, a cura di A. Bernstein, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 160-168.

J. Clifford, *I frutti puri impazziscono* (1993), tr. it. di M. Marchetti, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

C. Criado Perez, *Invisibili. Come il nostro mondo ignora le donne in ogni campo. Dati alla mano*, (2019), tr.it. di C. Palmieri, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2020.



- A. Davis, *Donne, Razza e Classe* (1981), tr. it di M. Moise, A. Prunetti, Roma, Edizioni Alegre, 2018.
- A. Davis, C. West, *Prefazione*, in *La libertà è una lotta costante. Ferguson, la Palestina e le basi per un movimento* (2015), tr. it di V. Salvati, Firenze, Ponte alle Grazie, 2018, pp 7-8.
- T. Edensor, *Waste Matter. The Debris of Industrial Ruins and the Disordering of the Material World*, in “Journal of Material Culture”, 3, 2005, pp. 311–332.  
<https://doi.org/10.1177/1359183505057346>
- E. Eulisse, *Introduzione*, in *Afriche, Diaspore, Ibridi*, a cura di E. Eulisse, San Marino, AIEP Editore, 2003, pp. 11-34.
- F. Fanon, *Pelle nera, Maschere bianche. Il nero e l'altro* (1952), tr.it di M. Sears, Milano, Marco Tropea Editore, 1996.
- D. Grayson, *Sono falsi? La spettacolare/speculare dei capelli delle donne nere* (2008), tr. it. di F. Timeto, in *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi postcoloniali*, a cura di F. Timeto, Milano, Utet Università, 2008, pp. 82-92.
- G. Grechi, *La rappresentazione incorporata: una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, Milano, Mimesis, 2016.
- I. Grewal, C. Kaplan, *Le pratiche transnazionali e la questione della postmodernità* (1994), tr. it. di F. Timeto, in *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi postcoloniali*, a cura di F. Timeto, Milano, Utet Università, 2008, pp. 16-29.
- R. Grosfoguel, *Decolonizzare gli studi postcoloniali ed i paradigmi dell'economia politica: transmodernità, pensiero decoloniale e colonialità globale* (2011), tr. it di G. Avallone, in *Rompere la colonialità. Razzismo, Islamofobia, Migrazioni nella prospettiva decoloniale*, a cura di G. Avallone, Milano, Mimesis edizioni, 2017, pp. 25-56.
- R. Hamad, *Lacrime bianche/ferite scure. Femminismo e supremazia bianca* (2020), tr. it. di D. Theodoli, Città di Castello, Edizioni Tlon, 2022.

- S. Hall, *Che genere di nero è il nero nella cultura popolare nera?* (1992), tr. it. di M. Mellino in *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a cura di M. Mellino, Roma, Meltemi editore, 2006, pp. 263-278.
- S. Hall, *Identità culturale e diaspora* (1990), tr. it. di M. Mellino in *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a cura di M. Mellino, Roma, Meltemi editore, 2006, pp. 243-261.
- S. Hassan, O. Oguibe, *Il concettualismo africano nel contesto globale: la mostra Authentic/ Ex-Centric alla Biennale di Venezia* (2003), tr. it di E. Eulisse, in *Afriche, Diaspore, Ibridi*, a cura di E. Eulisse, San Marino, AIEP Editore, 2003, pp. 141-158.
- S. Hassan, *L'esperienza modernista nell'arte africana: le espressioni visive del Sé e l'estetica transculturale* (2003), tr. it di E. Eulisse, in *Afriche, Diaspore, Ibridi*, a cura di E. Eulisse, San Marino, AIEP Editore, 2003, pp. 39-60, qui p. 39.
- b. hooks, *Ain't I A Woman? Black Women and Feminism*, Boston, South End Press, 1981.
- b. hooks, *Belonging. A Culture of Space*, New York, Routledge, 2008.
- b. hooks, *Casa. Un sito di resistenza*, (1990) tr. it di M. Nadotti, in *Elogio del Margine/Scrivere al Buio*, a cura di M. Nadotti, Napoli, Tamu Edizioni, 2020, pp. 28-41.
- b. hooks, *Il femminismo è per tutti. Una politica appassionata* (2000), tr. it di M. Nadotti, Napoli, Tamu Edizioni, 2021.
- b. hooks, *Il nodo della supremazia bianca* (1998), tr. it di M. Nadotti, in *Elogio del Margine/Scrivere al Buio*, a cura di M. Nadotti, Napoli, Tamu Edizioni, 2020, pp. 189-199.
- b. hooks, *La presa di coscienza: uguali e diverse* (1998), tr. it di M. Nadotti, in *Elogio del Margine/Scrivere al Buio*, a cura di M. Nadotti, Napoli, Tamu Edizioni, 2020, pp. 174-188.

b. hooks, *Uno sguardo oppositivo: La spettatrice nera* (1992), tr .it di M. Nadotti, in *Elogio del Margine/Scrivere al Buio*, a cura di M. Nadotti, Napoli, Tamu Edizioni, 2020, pp. 76-104.

S. L. Kasfir, *Contemporary African Art*, London, Thames & Hudson, 1999.

S. L. Kasfir, *Nnaggenda. Experimental Ugandan Artist* in “UCLA James S. Coleman African Studies Center”, 1, 1969, (*African Arts*), pp. 8-13.  
<https://doi.org/10.2307/3334448>

M. Kazungu, *An Exhibition on World Tour: FAVT in Kampala and Kigali*, (2019) in “News from the Institute of African Studies at the University of Bayreuth”, 18, 2019, pp. 28-31.

M. Kazungu, *Kampala Art Biennale in. Retrospect*, in “Obsidian”, 2, 2019, (*What Tell Freedom Now*), pp. 120-128. <https://www.jstor.org/stable/27197701>

M. Kazungu, *Njabala. Toward Activating the Pluralities of Womanhood as a site of Resistance in Uganda. Insights into a Curatorial Project*, in *Empowerment*, cat. (Wolfsburg, Kunstmuseum, 10 settembre 2022 - 8 gennaio 2023), a cura di A- Beitin, K. Koch, U. Ruhkamp, Wolfsburg, Kunstmuseum, 2022, pp. 74-78.

N. Kiwera, *Contemporary Ugandan Art Through Ages*, (2014) in *Traces of the Past, Signs of the Future. Contemporary Artists from Uganda, Rwanda and Burundi*, a cura di E. Bossan, Ponzano Veneto, Fabrica, 2014, pp. 19-21.

O. G. Kofi, *Afromodernism in Contemporary Art Case of Burundi, Rwanda, Uganda*, (2014) in *Traces of the Past, Signs of the Future. Contemporary Artists from Uganda, Rwanda and Burundi*, a cura di E. Bossan, Ponzano Veneto, Fabrica, 2014, pp. 29-31.

I. Kopytoff, *The cultural biography of things: commoditization as process* (1986), in *The Social Life of Things Commodities in Cultural Perspective*, a cura di A. Appadurai, Cambridge, University Press, 1986, pp. 64-92.  
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582.004>

A. Lorde, *Sorella Outsider: gli scritti politici di Audre Lorde* (1984), tr.it di M. Giacobino e M. G. Guida, Milano, Il dito e la luna, 2014.

- A. Lorde, *The Master's Tool Will Never dismantle the Master's House* (1979), in *The Selected Works of Audre Lorde*, a cura di Roxane Gay, New York, W.W. Norton & Company, 2020, pp. 39-43.
- M. Lugones, *Colonialità di genere: verso un femminismo decoloniale* (2008) tr. it di R. Capobianco in *Genere e Decolonialità*, Verona, Ombre Corte, 2023, pp. 13-51.
- A. Magnin, *Un continente di luci*, in *Why Africa? La collezione Pigozzi*, cat. (Torino, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, 6 ottobre 2007-3 febbraio 2008) a cura di A. Magnin, Milano, Mondadori Electa, 2007, pp 128-133.
- S. Mallet, *Understanding home: a critical review of the literature*, in "The sociological review", 52, 2004, pp 62-89. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2004.00442.x>
- L. Mariani, A. Rossi, *La casa come fattore di integrazione*, in *Osservatorio romano sulle migrazioni. IX rapporto*, Roma, IDOS Centro Studi e Ricerche, 2012, pp. 193-200
- A. Mbembe, *Postcolonialismo* (2001), tr. it di A. Perri e M. Bilardello, Roma, Meltemi editore, 2005.
- A. Memmi, *Ritratto del colonizzato e del colonizzatore* (1965), tr. it di O.A. Angeloni, Napoli, Liguori Editore, 1979.
- C.T. Mohanty, *Femminismo senza Frontiere. Teorie, differenze, conflitti* (2003), tr. it di G. Giuliani e R. Baritono, Verona, Ombre Corte, 2020.
- M. Nadotti, *Sensibilità condivise. Leggere bell hooks pensando a noi* (2020), in *Elogio del Margine/Scrivere al Buio*, a cura di M. Nadotti, Napoli, Tamu Edizioni, 2020, pp. 7-27.
- M. Nagawa, *Beyond The Gallery: Interactions Between Audiences, Artists, and Their Art Through the Kampala Art Tour 2007-2010*, in "National Art Education Association", 2, 2012, (*Art Education*), pp 16-19. <https://doi.org/10.1080/00043125.2012.11519163>

- H. Namulondo, G.M. Pérez, *Elongation of labia minora in Uganda: including "Baganda" men in a risk reduction education programme* (2011), in "International Journal of Sexual Health", 1, 2011, (*Culture, Health & Sexuality*), pp. 45-57.  
<https://doi.org/10.1080/13691058.2013.811613>
- F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale* (1873), in *Opere*, tr. it. di G. Colli, Milano, Adelphi, 1973, vol. 3, tomo II.
- O. Oyěwùmí, *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- G. Perrocco, *Ca' Pesaro. Museo d'Arte Moderna*, Assessorato alla Cultura e alle Belle Arti del Comune di Venezia, Venezia, 1980
- A. Rossi, *Un sogno chiamato Venezia. Il sestiere di Cannaregio*, Mestre, Stamperia Cedit, 2014.
- E. Said, *Orientalismo* (1978), tr. it. di S. Galli, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- S.K. Sanyal, *Modernism and Cultural Politics in East Africa. Cecil Todd's Drawings of the Uganda Martyrs*, in "Mit Press Journals", 1, 2006, (*African Arts*), pp.50-94.  
<https://doi.org/10.1162/afar.2006.39.1.50>
- F. Scotton, *Ca' Pesaro. Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Venezia, Marsilio, 2002.
- E. Sodini, *Il fondo Bevilacqua: un itinerario tra famiglia, patriottismo femminile ed emancipazione*, in *Scritture femminili e Storia*, a cura di L. Guidi, Napoli, ClíoPress, 2004, pp. 331-353.
- K. Tallbear, *Making Love and Relations. Beyond Settler Sex and Family*, in *Making Kin Not Population*, a cura di A. E. Clarke e D. Haraway, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2018, pp. 145-164.
- T. Todorov, *Noi e gli altri* (1989), tr.it. di A. Chitarin, Torino, Giulio Einaudi editore, 1991.
- N. Uyangoda, *L'unica persona nera nella stanza*, Roma, 66thand2nd, 2021.

F. Vergès, *Un femminismo decoloniale* (2019), tr. it di G. Morosato, Verona, Ombre Corte.

A. Vettese, *Storia di un testamento tradito*, in *Felicita Bevilacqua La Masa: una donna, un'istituzione, una città*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Bevilacqua la Masa, 22 ottobre 2004), Venezia, Marsilio, 2005, pp. 23-28.

J. Von Daler, *A New Gallery in Kampala*, in "UCLA James S. Coleman African Studies Center", 1, 1970 (*African Arts*), pp. 50-52. <https://doi.org/10.2307/3334477>

A. Watson, "Home" in *Peace and Conflict Studies: A Site of Resistance and of Reform*, in "NSU", 26, 2019, (*Peace and Conflict Studies*), pp. 1-20. <https://doi.org/10.46743/1082-7307/2019.1463>

M. Zavagno, *Felicita Bevilacqua La Masa: la ragione di famiglia e il sentimento per l'arte*, in *Felicita Bevilacqua La Masa: una donna, un'istituzione, una città*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Bevilacqua la Masa, 22 ottobre 2004), Venezia, Marsilio, 2005, pp. 71-86.

## Sitografia

A. Adeyemi, *African Artists Working with Recycled Materials: Transforming Waste into Art*, in “Moma”, 2023, <https://momaa.org/sustainable-art-collecting-the-green-movement-in-african-art/>.

A. Adeyemi, *Sustainable Art Collecting: The Green Movement in African Art*, in “Moma”, 2023, <https://momaa.org/sustainable-art-collecting-the-green-movement-in-african-art/>.

C. N. Adichie, *The danger of a single story*, Discorso TED Global 2009, Oxford, Regno Unito, 23 luglio 2009.  
[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?language=it](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=it).

T. Bahana, *Pamela Enyonu*, in “Ugandan Arts Trust: 32° East”, 2017, <https://ugandanartstrust.org/artists-work/pamela-enyonu/?portfolioCats=7>.

T. Black, *Martha Kazungu*, in “ICI”, 2023, <https://curatorsintl.org/about/collaborators/7773-martha-kazungu>.

L. Buck, *Lo zucchero degli schiavi era marca Tate*, in “Il Giornale dell’arte”, 2023, <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/lo-zucchero-degli-schiavi-era-marca-tate/144131.html>.

J. Caves, *Everything you need to know about oil painting paper*, in “Jackson’s”, 2021. <https://www.jacksonsart.com/blog/2021/06/15/everything-you-need-to-know-about-oil-painting-paper/>.

M. Cervia, *“Non sono forse una donna?”: il potente discorso di Sojourner Truth*, in “Robedadonna”, 2019, <https://www.robadaadonne.it/169522/parole-di-sojourner-truth/>.

R. V. Deursen, *Pamela Enyonu*, in “Urban Africans”, 2018,

<https://www.urbanaficans.com/pamela-enyonu/>.

E. Drocco, *L'intervista a Gemma De Angelis Testa in occasione della grande donazione a Ca' Pesaro*, in “Exibart”, 2023,

<https://www.exibart.com/attualita/lintervista-a-gemma-de-angelis-testa-in-occasione-della-grande-donazione-a-ca-pesaro/>.

F. M. Ferri, *Il sari nella moda, emblema di tradizione e diversità culturale*, in “HarpersBaazar”, 2023,

<https://www.harpersbazaar.com/it/moda/tendenze/a44864076/sari-storia/>.

J. Fiorini, *Sojourner Truth: Ain't I A Woman? E non sono io forse una donna?*, in

“Sentieri serrati”, 2019, <http://www.sentieristerrati.org/2019/05/11/sojourner-truth-aint-i-a-woman-e-non-sono-io-forse-una-donna/>.

J. Flamingo, *Sexism, color discrimination and spirituality: Pamela Enyonu puts Ugandan deep-seated beliefs on the table*, in “Artpool”, 2020,

<https://blog.artcuratorgrid.com/seatatthetable-marthakazungu/>.

S. Gadre, *Julie Dash's Illusions*, in “Screenslate”, 2020,

<https://www.screenslate.com/articles/julie-dashes-illusions>.

A. M. Giano, *Chimamanda Ngozi Adichie: nuova voce del femminismo contemporaneo*, in “Frammenti Rivista”, 2017;

<https://www.frammentirivista.it/chimamanda-ngozi-adichie-femminismo/>.

A. Kaggwa, *Exhibition celebrates future African visions*, in “Sqoop”, 2019,

<https://www.sqoop.co.ug/201908/news/events/exhibition-celebrates-future-african-visions.html>.



M. Kazungu, *Curatorial Text*, in “Artpool”, 2020, <https://www.artcuratorgrid.com/online-exhibition/seat-at-the-table>].

M. Kazungu, *Njabala This is Not How*, in “Njabala”, 2022, <https://www.njabala.com/this-is-not-how-exhibition>.

M. Kazungu, *Njabala Holding Space. An Exhibition on Rest, Care & Labour*, in “Njabala”, 2023, <https://njabala.com/ane>.

M. Kazungu, video *Opening “Seat at the Table” with Curator Martha Kazungu and artist Pamela Enyonu*, 2020, <https://blog.artcuratorgrid.com/seatatthetable-marthakazungu/>.

L.K. Khachatourian, “Africa 1:1, Five African Artists at Ca’ Pesaro”, in “Akka Project”, 2023, <https://www.akkaproject.com/exhibitions/africa-1-1-five-african-artists-at-ca-pesaro-group-exhibition/overview/>.

L. K. Khachatourian, *AFRICA 1 : 1 Lab, Artists Residency Program @ Ca’ Pesaro*, in “AKKA Project”, 2023, <https://www.akkaproject.com/news/51-africa-1-1-lab-artists-residency-program-artists-in-residence-2023/>.

G. Kiconco, *Excerpt from Gloria Kiconco’s commissioned essay on Rest in a Ugandan context for ANE 2023*, 2023, <https://njabala.com/ane>.

D. Löhr, *Favt: Future Africa Visions in Time brings exhibition to Kampala, Uganda*, in “Africamultiple. Cluster of Excellence.”, 2019, [https://www.africamultiple.uni-bayreuth.de/en/news/2019/\\_FAVT\\_-FUTURE-AFRICA-VISIONS-IN-TIME\\_-brings-exhibition-to-Kampala\\_-Uganda/index.html](https://www.africamultiple.uni-bayreuth.de/en/news/2019/_FAVT_-FUTURE-AFRICA-VISIONS-IN-TIME_-brings-exhibition-to-Kampala_-Uganda/index.html).

M. Macchioni, *Chi era Idi Amin*, in “Il Post”, 2013, <https://www.ilpost.it/2013/08/16/idi-amin-dada/>.

O.L. Martinsen, *Personality for Leadership*, in “BI Norwegian Business School”, 2014, <https://www.bi.edu/research/business-review/articles/2014/03/personality-for-leadership/>.

E. N. Mirembe, *Njabala: Holding Space*, in “Artforum”, 2023, <https://www.artforum.com/events/njabala-holding-space-251118/>.

B. Musinguzi, *Pamela Enyonu holds first solo exhibition in Dubai*, in “Sqoop”, 2023, <https://www.sqoop.co.ug/202303/news/events/pamela-enyonu-holds-first-solo-exhibition-in-dubai.html>.

M. Nuzzo, *Intervista a Pamela Enyonu: ritrovarsi, a casa*, in “ArtsLife”, intervista svolta il 25 maggio 2023, <https://artslife.com/2023/05/25/intervista-a-pamela-enyonu-ritrovarsi-a-casa/>.

G. Ronchi, *Nasce a Milano la nuova rassegna (un)fair. Una fiera e tutto il suo contrario*, in “Artribune”, 2022, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2022/03/nasce-a-milano-la-nuova-rassegna-unfair/>.

A. Sinopoli, *Africa, la fierezza delle lingue madri. Negate e poi celebrate*, in “Voci Globali”, 2019, <https://vociglobali.it/2019/02/18/africa-la-fierezza-delle-lingue-madri-negate-e-poi-celebrate/>.

M. Strazza, *Alle origini del Common Law*, in “Tuttostoria”, 2019, <http://www.tuttostoria.net/storia-contemporanea.aspx?code=1393>.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/glocalizzazione\\_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/glocalizzazione_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/)

F. Valoncini, *Le opere di Africa 1:1 arrivano nella collezione di Ca' Pesaro*, in “MarteBencult”, 2023, <https://martebencult.wordpress.com/2023/11/21/le-opere-di-africa-1-1-arrivano-nella-collezione-di-ca-pesaro/>.

<https://www.visitmuve.it/it/galleria-delle-opere/tavolo-portavasi/>

<https://www.weforum.org/publications/global-gender-gap-report-2023/>

## Appendice I

### Intervista a Pamela Enyonu svolta il 26 maggio 2023<sup>351</sup>

**Partiamo dal rapporto tra arte e collezionismo. Ho sempre pensato che nelle tue priorità da artista ci sia sempre meno la volontà commerciale, ma comunque dal momento che tu stai vendendo credi che tu stia vendendo la tua opera o il concetto dell'opera stesso?**

Un po' entrambi, sto cercando di capire il mercato. I miei primi lavori erano un po' difficili da comprendere, erano molto pesanti per il messaggio che veicolavo. Quindi le persone apprezzavano ma non volevano il mio lavoro sulle proprie pareti. Ho dovuto quindi aggiustare il modo in cui guardavo alle cose e quindi ho dovuto studiare altri artisti che io ammiro e chiedere: "come fai ad essere ispirato da qualcosa a livello locale dando poi al risultato finale una connotazione internazionale o un messaggio globale?" Una volta intrapreso questo percorso con questo approccio le persone hanno iniziato a identificarsi di più con il mio lavoro perché le mie non erano più opere limitate alla mia formazione ma qualcosa di connesso alle persone.

**Pensi di aver cambiato per il mercato?**

Sì, penso di aver cambiato per il mercato. Ora che lavoro con gallerie, queste costantemente mi sussurrano cose del tipo: "perché non cambi questo e quest'altro?". Ma allo stesso tempo sono molto bilanciata, faccio quello che voglio assieme a ciò che vuole la galleria così che non ci sia risentimento e non sento di essere usata. Io penso che, siccome stavo praticando questo modo di risolvere problemi a tutti i livelli (concept, ricerca, marketing), dal momento che sono arrivata alla porta di AKKA Project<sup>352</sup>, ero sicura del mio modo di lavorare al metodo, forse meno del mio modo di lavorare al livello commerciale. Ora, quindi, cerco di dare alla galleria un progetto molto diretto così da non dover spiegare troppo ciò che c'è dietro ad un'opera. Credo ci debba essere un compromesso tra artista e galleria, tu mi fai lavorare ai soggetti che io voglio e io ti do un prodotto. Io so che nel mio mondo ci

---

<sup>351</sup> In grassetto le domande che ho posto all'artista. L'intervista è stata fatta in inglese, ed è stata poi tradotta e trascritta in italiano. Ciò vale anche per le altre parti dell'intervista, presenti in Appendice II e Appendice III.

<sup>352</sup> Galleria privata con sede a Dubai e Venezia di cui si è fatto già riferimento nei capitoli precedenti.

sono colleghi che letteralmente si fanno dire ciò che devono dipingere o produrre, non è il mio caso. Se tu hai un approccio del genere con me allora non lavori con me.

**Parlando del rapporto artista-galleria, credi che le cose siano diverse tra Europa e Africa?**

Molto differenti. Il sistema in Europa è più consolidato. Ciò significa che, se sei un artista astratto, per esempio, c'è un mercato per il tuo lavoro e c'è una galleria che è si interessa specificatamente al tuo filone di lavoro e che vende quel tipo di prodotto. In Africa non c'è questo lusso, sarebbe un lavoro troppo costoso per esservi un solo prodotto in vendita.

**Dall'ultima residenza si è visto che le tue opere sono state tra le più vendute.**

Sì, credo che i collezionisti comprino le mie opere perché sono semplici e non troppo grandi. Io non penso che le mie opere siano state vendute perché spettacolari ma la spiegazione conta molto, io so come vendere la mia opera.

**Parliamo sempre dell'arte per la comunità ma poi c'è anche l'arte che si vende, pensi che le cose siano cambiate per te dal momento che hai prodotto molto di più e hai acquisito una maggiore esperienza?**

Quando sono entrata nell'industria artistica nel 2017 ho svolto una residenza locale a casa in Uganda, c'era molta eccitazione per il mio lavoro e anche un pochino di pressione per me nell'iniziare a vendere ma volevo imparare velocemente; quindi, ho fatto la decisione di non perseguire interessi commerciali per 5 anni. Dal 2018, quando sono diventata un'artista full-time fino al 2022, non ho perseguito interessi commerciali. Le persone compravano le mie opere dal momento che erano in commercio ma non era la mia priorità. La mia priorità era imparare, capire e mettere in mostra dei principi. Per me è molto importante spacchettare un soggetto, stavo provando diversi metodi: cosa vuol dire essere istintiva nei confronti di alcuni temi, cosa vuol dire fare ricerca e venirne fuori con un concetto, e quando ne vieni fuori con un concetto devi capire come tradurlo dal contesto dell'Uganda a quello di un altro Paese; quindi, tutto ciò che riguarda il processo del lavoro era importante. Nel 2022 ci sono stati i primi interessi commerciali con la Fiera di Milano. Quando fui invitata alla residenza di AKKA Project nel 2022 non avevo grandi piani produttivi

ma mi chiesero di produrre, e ho finito per produrre. Quindi se parliamo di arte a livello commerciale, ho iniziato a produrre davvero dall'anno scorso.

**Cosa pensi del collezionismo? Sappiamo entrambi che il modo di collezionare spesso è meno legato al prodotto artistico e più all'ostentazione della ricchezza.**

Fa sorridere il fatto che pensavo che le mie opere fossero troppo costose per poi capire che erano troppo economiche e i collezionisti d'arte non vogliono comprare opere economiche. Questo io non lo sapevo ed è molto strano. I miei primi lavori per AKKA Project, che sono stati portati alla fiera di Milano, valevano 1600 £, quelli che sono stati portati a Parigi valevano 3000 £. Maggiore è il prezzo e maggiore è l'interesse dei collezionisti. Tenevo i prezzi bassi così che le persone in Uganda potessero comprare le mie opere, ora queste persone non possono....

**Stai vendendo in Europa, ma non in Africa quindi.**

Cerco di non fare progetti commerciali in Africa. In Africa ciò che faccio è più un'arte per la giustizia sociale. Ci sono tante altre persone che fanno progetti commerciali, cerco di non farlo anch'io, non serve. A casa voglio solo usare la mia produzione culturale per l'emancipazione di genere, questa è la priorità. A casa le mie opere non devono essere influenzate dalla pressione della vendita.

**Però allo stesso tempo in Europa non ci sono solo le esigenze economiche; infatti, le opere a Ca' Pesaro non sono in vendita.**

Sì, infatti le mie opere non sono mai guidate dall'esigenza economica. Quando sono arrivata qui in Italia avevo la tentazione di lavorare su opere che facessero le persone felici. Ho chiesto a me stessa come spiegare certe cose che erano ispirate dalla residenza fatta lo scorso anno. Allo stesso tempo volevo fare qualcosa che non avesse solo una tematica pesante ma che potesse anche connettere le persone. Io non sono interessata alla lotta e all'antagonismo di una certa arte, io voglio solo provare a fare un piccolo miglioramento, incluso il mio di miglioramento. Quando lavoro ad un'opera, infatti, sto sfidando anche me stessa. Quello che ho fatto a Ca' Pesaro è ispirato a Felicità Bevilacqua, ma allo stesso tempo devo prestare attenzione perché è storicamente una donna bianca e non potevo ignorare questo, sennò avrei dovuto

fingere e non sono capace di farlo. Allora la grande domanda che mi sono fatta è stata: qual è la terra di mezzo? Sono sempre alla ricerca di ciò che sta in mezzo.

**Cosa farai con gli appunti che hai utilizzato per questa residenza d'artista?<sup>353</sup>**

Non so ancora, dovrò farci una foto sicuramente. Vorrei sicuramente che vengano tenute. Era ottimo il modo in cui quelle opere sono state presentate, con gli appunti a parete e tutto il resto... Non avevo bisogno di farlo, avrei potuto scrivere delle note sul mio quaderno ma ho capito che spiegare alle persone è molto difficile e ci vuole molto tempo; quindi, dovevo rendere la spiegazione più semplice. Gli appunti mi aiutano molto, nel mio studio in Uganda lavoro a diversi progetti insieme; c'è una parete di appunti diversa per ogni progetto. Mi piace l'idea di lavorare con delle lavagne di appunti, così ho una visione del mio lavoro a 360 gradi. È più il processo delle opere in sé che conta.

**In termini di tempistiche, qual è la percentuale che dai al processo e quale al prodotto?**

75% per il pensare. Il pensare per me è molto importante.

**Pensi che il pensare in sé, considerando che tu sei anche una scrittrice di poesie, sia già un'opera d'arte?**

Sì, lo è sicuramente. Tanti artisti pensano molto, la differenza è che io penso con le mie dita e sento il bisogno di scrivere.

**E i pensieri sono spontanei?**

No, io sono probabilmente l'artista più noiosa di tutti, io non sono magica e spontanea come altri artisti, l'idea per me deve essere qualcosa di solido. Alcune volte non approccio un tema finché non sono sicura. Però sono migliorata nel riconoscere una bella idea da una da abbandonare. Sono diventata più efficiente. Dedico molto tempo alle idee, come esemplificano i miei appunti. Inizio a pensare a ciò su cui lavoro dal principio. Per esempio, ho iniziato a pensare a novembre al progetto di adesso e ho il mio quaderno pieno di appunti su progetti futuri.

---

<sup>353</sup> La lavagna di appunti a cui mi riferisco è riportata nel capitolo 3.

## **Cosa succede nel momento in cui devi trasferire l'idea all'interno del prodotto?**

Due cose succedono quando lavoro, le dita stanno lavorando a ciò che verrà prodotto e la mente pensa allo stesso tempo. Alcune volte mentre la mente sta ancora pensando le dita stanno creando. Per questo progetto<sup>354</sup> volevo parlare della casa in ogni suo modo, includendo cosa mi fa pensare e cosa mi fa sentire, i colori e tutti il resto... Poi mi sono chiesta che cosa volessi davvero dire. Questo è quasi sempre la cosa più difficile. Normalmente questo lo scrivo e, in questo caso ho scritto una poesia dopo aver letto la storia di Felicità La Masa Bevilacqua. Poi ho scritto la questione chiave, e da lì sono partita in varie direzioni sulle varie idee che avevo come le maschere veneziane o l'installazione di oggetti della casa... Quindi il tutto è iniziato da un testo. La poesia e l'arte visiva è una sola cosa per me. Quindi, dopo la lettura del testo mi sono chiesta quali siano le cose importanti per me, ciò che voglio trattare come artista, ciò che voglio comunicare agli spettatori direttamente e ciò che può essere potenzialmente reinterpretato. Questo è il motivo del perché per me è molto importante scrivere, se non lo scrivo magari lo dimentico. Nel momento in cui riprendo un concetto che ho scritto mi chiedo se è abbastanza forte, e se può essere messo in collegamento con l'immagine. È un continuo andare avanti e indietro tra testo e immagine. Sono arrivata alla conclusione che non posso mettere sulla tela tutto ciò che scrivo; quindi, ho iniziato a collezionare ciò che scrivo e a tenere le cose lì come dei brevi saggi che poi forse riutilizzerò in futuro.

## **Pensi prima al prodotto opera d'arte o al fatto di come mostri la tua opera per cambiare qualcosa?**

Recentemente ho capito che il processo di lavoro che attuo è figlio del mio vecchio lavoro nel mondo della pubblicità. Il modo in cui ci avviciniamo nel mondo della pubblicità è semplice: abbiamo un cliente A che ha un problema A e che deve cercare soluzioni. Io ho un modo simile di lavorare, ho un cliente immaginario e devo trovare una soluzione. È sempre stato così per me.

---

<sup>354</sup> Enyonu si riferisce al progetto per la mostra AFRICA 1:1. Cinque artisti africani a Ca' Pesaro alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia, riportato nel capitolo 3.



### **Quando hai iniziato a pensare di fare arte?**

A 8 anni. Quando ero bambina mi piaceva immaginare di essere una negoziante, non per soldi ma perché mi piaceva creare cose. I sassi erano i fagioli, la sabbia mescolata all'acqua era il latte, la sabbia era zucchero e poi l'olio che era il liquido che proveniva dalle foglie di patata dolce. Ho sempre avuto l'abilità di risolvere un problema visivamente. Le mie dita devono toccare. Per me è molto importante, essendo un'artista che lavora con materiali diversi, il senso del tatto. Devo conoscere il materiale e lo devo fare attraverso le mie dita. Comunque, sono sempre stata così, ho l'abilità di risolvere un problema e visualizzare la soluzione, ma sfortunatamente non sono matematica, perché in tal caso sarei stata un'ingegnera. Ma comunque penso in un modo scientifico e ho sempre approcciato il mondo dell'arte in questo modo. Per me l'ispirazione è ciò che decide il materiale o il formato. Se un giorno mi sveglio, tocco un materiale e dico che mi piace molto allora questo diventa fonte di ispirazione. E quindi, se mi piace mi chiedo che cosa possa farci, allora lo attacco sul mio muro e vado via. Lo tengo nella mia visione periferica così che, mentre sto formulando dei concetti, sullo sfondo il mio cervello sta risolvendo alcuni dei problemi visivi con questo materiale e quindi sta direttamente ispirando il lavoro finale. Ma non è qualcosa per cui io dica devo lavorare ad un'opera con questo materiale, è più come se trovassi un materiale interessante e mi dicessi che qualcosa può succedere con questo. Quando arriva il momento di creare allora ritrovo il materiale che possa risolvere il mio problema, ma non finisce qui perché poi mi chiedo quale sia la storia di quel materiale. Da dove viene? Chi lo usa? Da quanto tempo è usato? In che modo viene usato nel mondo moderno? Una volta studiata la storia dietro al materiale posso capire il futuro di quel materiale. I testi scritti sono qualcosa di più recente, e credo che siano frutto del mio lavoro da Copywriter.

### **In che modo la tua esperienza da Copywriter ha influenzato quella artistica?**

Dal 2011 al 2019 ho scritto tanto, sono stata nel mondo della pubblicità, come copywriter o come direttrice artistica. Quando sono entrata nel mondo dell'arte professionale e quindi un'artista a tempo pieno, alla fine del 2018, avevo già questo modo di risolvere problemi che mi sono portata dietro.

## **Quando il femminismo e la giustizia sociale sono entrati a far parte della tua arte?**

Nel 2015, o forse prima, ho iniziato a pensare alla parola femminismo, a che cosa questa significhi. Non sono mai stata troppo coinvolta, mi dicevano: “Oh mio Dio, tu sei una femminista...:” e mi chiedevo cosa questo significasse. Non so cosa significhi ma so per certo che è uno stile di vita che ispira giustizia sociale ed egualità e sono felice con queste parole.

## **Pensi sia giusto definirlo stile di vita o è qualcosa in più?**

È uno stile di vita perché per un lungo periodo è stata una ideologia, un qualcosa da studiare, da investigare, molto poco spesso ne parliamo come qualcosa che debba essere vissuto.

## **Sappiamo esserci molta differenza tra il femminismo bianco e quello nero.**

Sì, esistono tre tipologie, c'è anche il femminismo africano, che ancora diverso da quello nero. La donna bianca è secondaria all'uomo bianco ma gode di più privilegi della donna africana.

## **Quando hai iniziato a lavorare a temi femministi nella tua arte?**

Penso di non aver mai lavorato intenzionalmente a temi femministi. Quello che succede è che lavoro su quelle che definisco delle ipotesi e poi raccolgo dati su queste ipotesi. Il processo con il quale ho raccolto tali dati è un processo di ricerca. Quindi ricerco alcune scrittrici che supportano le mie ipotesi e succede che sono femministe. Quindi, ho un'idea che porto avanti, vado a ricercare quelle autrici con cui mi sento allineata e succede che queste praticano questa “cosa” che si chiama femminismo.

## **Quali sono queste autrici?**

È difficile ricordarle tutte perché molte vanno e vengono ma la prima persona che mi ha dato nozioni importanti sul femminismo africano è la scrittrice nigeriana Adichie. È stata la prima persona che mi ha fatto capire qualcosa anche se già sapevo ma non mi era ancora stato dimostrato in un modo accessibile. Essere una donna africana che ha vissuto la diaspora, la cui formazione è molto simile alla mia, mi colpisce molto.

Mio padre, come il suo, era un funzionario pubblico, ha lavorato nelle autorità dell'Uganda. Io faccio parte della classe media nel mio Paese. Così, anche lei è una donna cresciuta nella classe media nigeriana con esperienze simili alle mie. Allo stesso tempo, cercava di scoprire cosa significasse essere una scrittrice africana e una femminista nera, tutte cose su cui stavo facendo ricerca anch'io. Altre scrittrici su cui spesso torno sono Caroline Criado-Diaz, bell hooks, Audre Lorde, queste sono come bibbie per me.

**Vedi differenze tra, per esempio, bell Hooks che è americana e le scrittrici africane?**

Sì. Ci sono molte differenze, perché il femminismo è giunto a noi dalle donne bianche. Noi abbiamo preso il nostro linguaggio femminista dalle donne bianche. Le donne bianche volevano entrare nel mondo del lavoro, mentre quelle nere vi erano già. Si parte quindi da due livelli di partenza differenti. La donna nera fu l'ultima persona ad avere il diritto di voto. Ci è voluto molto tempo per entrare in una conversazione per una donna nera. Quando siamo entrate nelle conversazioni ci siamo rese conto che l'oppressore era lo stesso, ma il modo in cui questa oppressione viene vissuta è totalmente differente e questo diede vita a cose come il femminismo intersezionale. Ora, il femminismo intersezionale è un'ideologia molto americana, gli afroamericani cercavano un modo per far parlare le proprie esperienze, le quali erano largamente assenti nell'ambiente femminista. Ma ora che il femminismo è entrato a far parte delle comunità africane ci si rende conto che la donna nera americana e quella africana hanno completamente due differenti esperienze: siamo entrambe nere, ma più si è neri e meno si vale. Una donna nera in Europa ha meno diritti di un uomo bianco, ma può avere accesso a più diritti di una donna africana in Africa, perché la donna in Africa deve ancora chiedere il permesso per andare a scuola, non può avere una proprietà in alcuni luoghi, non può divorziare, non può risposarsi. La donna africana non può adottare il modo di vivere della donna europea, la quale ha un potere più forte, le donne afroamericane sono ancora diverse, spesso non sanno da quale tribù vengono, hanno una storia recente, non conoscono le loro radici. Le donne africane hanno iniziato dopo a pensare al femminismo, ma non perché non ci fossero gli ideali. La popolazione rifiutò il femminismo, perché è un'impostazione culturale totalmente differente. Da dove noi veniamo l'onore di una donna è cercare

un uomo che possa prendersi cura di lei economicamente. L'uomo è un premio, le donne si preparano per avere un uomo per il futuro così da avere sicurezza e rispetto. Ma questo sappiamo benissimo essere un dipinto di una realtà non molto soddisfacente. Se fosse soddisfacente non staremmo parlando di questi problemi. Allora abbiamo un continente che sta cercando di dire: se queste sono le idee che piacciono e che arrivano dall'Europa e dell'America, possiamo sviluppare qualcosa che va bene per noi? E che non sia solo un copia e incolla? Perché abbiamo visto che per ora non ha funzionato. Io penso che negli ultimi 20 anni le donne africane che si descrivono come femministe africane hanno tentato di decolonizzare il concetto di femminismo.

### **Cosa vuol dire decolonizzare per te?**

Decolonizzare per me non è riscrivere la storia ma espanderla. Odio l'idea della riscrittura perché è già stato riscritto, decolonizzare è espandere perché quando cancelli le persone dalla storia neghi l'esistenza e quando neghi l'esistenza di qualcuno non possiamo trovare una fondamento e quindi si deve lottare per trovare un terreno su cui si è costruito, non ci si vede da nessuna parte. La storia è capitata ma decolonizzando tu stai dicendo a giovani bambini neri che non hanno una radice. Con il femminismo è uguale, il femminismo per come ci è stato presentato è così, ma siamo sicuri al 100% che dall'altra parte del pianeta non c'erano altre idee simili? Abbiamo sempre privilegiato le conoscenze da quella parte del pianeta?

**Nell'ultimo progetto per Ca' Pesaro, insistono molto le tematiche della rappresentazione della donna o anche dell'uomo africano in modo molto esotico e distorto dalla realtà.**

Sfortunatamente sto arrivando al punto dove sto accettando che questo non è un mio problema. Quando mi esotizzi sento come se questo fosse una tua deficienza e dovrei lavorare per migliorare. Il mio lavoro però non è quello di migliorare la mente delle persone. Io sento come se il mio lavoro fosse quello di parlare per me stessa. Se la mia esperienza può essere resa universale sono felice, se questo non succede va bene lo stesso. Il modo in cui ho lavorato è sempre su me stessa, poi

vediamo se questo può abbracciare questioni universali. Sono sempre nervosa nel parlare per un gruppo di persone. Mi ricordo che qualcuno, nel chiedermi del mio lavoro, mi ha chiesto se questo fosse presentazione o rappresentazione e ho detto a me stessa che questo non lo so. Quello che io voglio è portare una conversazione in una stanza così che le persone ne possano discutere. Questo è quello che voglio dal mio lavoro e spesso credo di riuscirci. È molto importante per me avere delle conversazioni, mi rendo anche conto che nel mondo di oggi ci sono tendenze molto veloci ma ci vuole tempo per fare una “ginnastica mentale” che ci richiede di riconoscere elementi come l’oppressione e la segregazione; queste sono cose che vanno riconosciute tutti i giorni. Dovrebbe essere normale avere queste conversazioni al tavolo mentre si pranza, con i tuoi colleghi. Io non ho intenzione di cambiare la mente alle persone perché anch’io devo cambiare la mia. Parlare di certi argomenti può bastare, solo parlare. Questo mostra la potenza di una rispettosa e onesta conversazione. Le relazioni dovrebbero essere basate sul rispetto reciproco, ma quando questo non c’è la conversazione è già qualcosa da gettare.

### **Quindi la conversazione è arte?**

Assolutamente sì, lo stiamo facendo adesso, conversando facciamo arte. Dobbiamo anche rivedere il concetto di arte. Questo è un problema per me, me lo chiedo spesso ma non ho quello stato emozionale per andare a rispondere a questa domanda. Quindi, penso che nel momento in cui lo faccio il risultato sia arte. Ma non è la cosa fisica, è il processo ancora, la pratica. Vorrei scrivere un libro che si chiama “Fare arte essendo una donna ugandese”, solo per sottolineare cosa significhi essere un’artista in questi tempi, come donna, praticando l’arte, quasi come fosse un reportage di me stessa.

### **Pensi che lo farai?**

Beh, lo sto già facendo. Lo scriverò ed è per questo che raccolgo così tanti appunti, sennò dimentico quello che stavo facendo.

### **C’è verità nelle tue opere?**

Sì, ci sono verità multiple. Alcune mi fanno restare scioccata perché non era nelle mie intenzioni farle apparire. Ad esempio, ultimamente stavo dipingendo un’opera

che mi ha fatto impressione una volta realizzata<sup>355</sup>, mi sono detta: “è quello che ho provato?!” Non lo avevo realizzato inizialmente. Alcune volte sono molto accademica nel mio approccio all’arte, le prime volte mi emozionavo parecchio ma adesso non lo sono più.

### **Credi che l’esperienza veneziana ti abbia ridato questa emozione?**

Sì, è stato un periodo molto emozionante, non mi sono sforzata di proteggermi dall’essere ferita, cosa che normalmente faccio, ma ho dato il benvenuto a questo lato emotivo. Questa volta la mia parte logica ed emotiva hanno lavorato molto bene insieme, hanno avuto un ballo insieme. Anche alla fine della residenza, guardavo le mie opere e mi chiedevo se fossero abbastanza dignitose e la mia parte emotiva mi diceva: “va bene così”. Ho imparato molto dall’ultima esperienza. Sono estremamente orgogliosa della mia crescita in questo senso. Ho fatto un bel lavoro perché sono stata onesta, credo. Sono stata onesta con me stessa, pure, e questo spesso non accade. La cosa che accade con il minimo comune denominatore è che devi andare attraverso tante variabili. Per arrivare a 2, prendendo 4 e 10, devi togliere tante cose; devi rimuovere molto per arrivare a quel 2 che rappresenta tutti noi... Penso che questo progetto sia quello in cui maggiormente sono arrivata ad un minimo comune denominatore.

### **Che cosa hai messo in quel 2<sup>356</sup>?**

Ci sono tre differenti 2 che ho scoperto: il primo è che la casa è un processo di lavoro, per ognuno di noi. Lasciamo la propria casa per andare a vivere con qualcun altro, magari ti sposi, hai una nuova casa, e forse questa non è abbastanza per te, ma è ok, allora vai in un'altra città dove magari prendi una casa più grande, così continui a fare queste piccole modifiche per arrivare a costruire una casa. Stai prendendo tutte queste decisioni in questa parte del continente ma in Africa qualcuno sta dicendo che quello non è il posto giusto per la tua casa, questo non è sicuro, allora devo partire e quindi parti, magari continui a partire e magari non trovi ciò che vuoi. Ma in varie fasi della propria vita ci rendiamo conto che questo spazio non è abbastanza, e allora

---

<sup>355</sup> L’artista non specifica l’opera in questione.

<sup>356</sup> In questa risposta l’artista spiega ciò che ha provato utilizzando la metafora del minimo comune denominatore.

cambiamo, magari piccoli cambiamenti o magari grandi cambiamenti, ma è normale per noi fare dei cambiamenti e cercare casa perché la sicurezza è un diritto dell'umanità, o un desiderio. Il secondo 2 è che lasciare qualcosa o qualcuno ha forti connotazioni negative, ma è anche un barlume di opportunità. Quando ho lasciato Kampala per venire in Europa, sapevo delle grosse differenze ma ero speranzosa che avrei fatto qualcosa di grande, così, nella tristezza di lasciare c'era l'eccitazione di arrivare. Il terzo 2 è arrivato oggi, proprio in questo momento. Io sono Bilancia, quindi un oggetto equilibrato e bilanciato. Ora, non sono una forte astrologa, ma mi piace la metafora dell'equilibrio, è qualcosa di impossibile l'equilibrio. Però, ho capito che, quando ho ricercato l'equilibrio ho ricercato qualcosa di positivo. Non è sempre così. Bianco e nero non possono coesistere, non c'è una divisione netta. Stavo pensando alla mia evoluzione e sento che sto entrando in una zona più oscura di me stessa, ma mi chiedo perché questa debba essere oscura. Ho capito che continuavo a cercare qualcosa di positivo nel futuro, negando l'altra parte, che è l'esperienza del fallimento, del disagio. Io penso che nessuno dei due lati sia giusto o sbagliato. Per esempio, il giudice è anche colui che dà la punizione, sono due lati della stessa medaglia. In qualsiasi società cresciamo, eleggiamo le persone che pensiamo essere più equilibrate, ma in realtà non facciamo così. Quando guardiamo ad un poliziotto, questo è rappresentato come simbolo della sicurezza, nel segno di ciò permettiamo certe brutalizzazioni.

**Qual è la tua relazione con il materiale? Mi hai detto di aver iniziato con la sabbia, puoi dirmi qualcosa di più sulla tua carta self-made?**

Questa non è una storia casuale, pensavo lo potesse essere ma non è così. Ho una laurea in design e arti e ho competenze professionali per insegnare. All'Università ho studiato di tutto: filosofia, sociologia, ecologia e poi marketing, ricerca, project management, ma poi c'erano le materie chiave come pittura o disegno. Al secondo anno avevo materie che potevo scegliere. Io ho scelto tecniche miste dove insegnano allo studente a guardare a tutto come un materiale da lavoro potenziale per creare un prodotto. Io però non ero mai interessata a creare prodotti, ma piuttosto a far sì che i materiali potessero essere un qualcosa insieme. Per me è

sempre stata questa la cosa più importante. In che modo possono dialogare un sasso e la gomma? Qual è la loro storia? E se li metti insieme creano una nuova storia? Ero interessata a queste cose. Poi ho fatto realizzazione di stampe. Penso che ciò di cui ero attratta maggiormente delle stampe fosse la mia insegnante, una delle donne più organizzate e professionali che io abbia mai conosciuto. Professionale nel modo in cui si presentava. Le nostre classi erano molto professionali. Questa donna mi ha insegnato il sistema, noi entravamo in classe e avevamo una settimana all'inizio di ogni semestre per fare un piano per il semestre stesso. Dovevi quindi presentare il piano progettuale e usava questo piano per giudicare i progressi fatti. Era una donna molto organizzata e quindi dovevi imparare ad essere organizzata perché non poteva sopportare la disorganizzazione. Penso che sia lì che ho imparato l'organizzazione, lei mi ha insegnato il sistema. Con le stampe poi non era facile, dovevi conoscere i composti chimici dei materiali. Ma credo che lei in totale mi abbia insegnato tre cose: una professionista lavora mentre un amatoriale aspetta l'ispirazione; se sei un artista non devi essere per forza disordinata. Il disordine per lei era la disorganizzazione delle proprie idee. E poi ovviamente ho fatto il mio primo inchiostro su carta nella sua classe.

### **E poi arrivi alla carta.**

La carta è sempre stata presente nella mia carriera ma era più come una tessitura inizialmente, come un collage, un pezzo, non avevo mai guardato alla carta allo stesso modo in cui guardo il cemento armato. Sai, con il cemento armato puoi fare qualsiasi cosa. Ho iniziato a guardare alla carta in un altro modo più o meno tre anni fa.

### **Pensi che la carta sia solo un supporto? O possa essere qualcosa in più?**

Forse è sempre ancora un supporto, sento come se più imparo e scopro alcune cose e più la carta può essere qualcosa in più, penso sia il passo successivo. Per ora è stato un grande supporto ma sicuramente diventerà un'opera d'arte a sé stante per me.



### **Come hai iniziato con la carta? È vero che prima di produrre la tua carta la compravi?**

Penso, da artista di tecniche miste, di essere tale grazie al riciclo. I posti dove “compievo acquisti” erano il bidone della spazzatura e negozi di prodotti edili. Ho comprato la carta ma l’ho anche sempre fatta, costruita e riciclata. Non c’è mai stato mai un giorno in cui ho iniziato a costruirla, alcune opere e idee hanno bisogno di un certo tipo di carta e quindi la trovavo o la facevo io stessa.

### **Come hai fatto nel 2020 con tanti negozi chiusi?**

Beh, il 2020 è stato un momento particolare e strano. Penso però che l’inizio di quando ho capito che fare la carta non era più solo un esperimento fosse il 2021. Questo, dopo essere tornata da Marsiglia<sup>357</sup>, dove avevo fatto questa grande installazione fatta al 100% di pura carta. Ho pensato che fosse incredibile essendo fatta di giornali riciclati, fazzoletti.

### **Puoi chiamarlo collage?**

No, assolutamente, rifiuto di chiamarlo collage.

### **Cos’è per te un collage?**

Per me un collage è attaccare la carta insieme, qui non si tratta di questo. Qui si tratta di creare la carta, è come se mi sforzassi di vedere la carta come un materiale primario come marmo o come cemento. Per un collage servono le immagini, che tagli insieme per creare un pattern. Quello che faccio è utilizzare le tecniche di un collage ma va oltre a ciò che è un collage.

### **Cosa pensi del riciclo nell’arte?**

Io penso che il riciclo sia semplicemente buon senso. L’Europa ne parla troppo come qualcosa di innovativo, è solo buon senso riutilizzare qualcosa che va buttato. C’è un linguaggio politico dietro al riciclo. Il mondo continua a gettare la sua spazzatura in Africa perché pensano che tanto noi siamo bravi a riciclare e a riutilizzare i materiali e la spazzatura che loro gettano. Quando continui a pensare che ci sia qualcuno

---

<sup>357</sup> L’artista si riferisce ad una sua residenza svolta a Marsiglia nel 2021, la prima europea.

capace di riutilizzare questo diventa un pretesto per fare diventare alcuni luoghi come un bidone.

**Tanti pensano che l'arte africana equivalga al riciclo, infatti, cosa ne pensi?**

È sempre stato detto e questo per me è sintomo di rassegnazione nel fatto che noi ricicliamo. Ed è sbagliato, perché noi facciamo di più di un semplice riciclo. Per noi non è riciclare, per noi è un nuovo materiale, è solo un caso che avesse un uso diverso prima. È nuovo.

**Prima tu dicevi che non possiamo riscrivere le storie, ma per i materiali sì.**

Certo. Inoltre, è il linguaggio intorno che deve cambiare perché crea vittimismo, e il vittimismo deumanizza, anche se alle persone non sta bene. Quando tu mi chiedi cosa penso del riciclo e io ti rispondo che è buon senso, è un'assoluta verità.

**Pensi che l'Europa e l'America siano ancora arretrati su questa questione?**

Sì, penso che soffrano molto il capitalismo. La macchina deve continuare a lavorare quindi ti convincono incessantemente che tu debba consumare. Le cose che all'Europa mancano sono di cercare modi alternativi di appagamento allo spendere soldi. Spendere, comprare ancora e supportare l'economia, è come se fosse un dovere patriottico spendere soldi.

**Qual è la tua relazione con il colore?**

Avevo paura del colore, ma penso fosse una cosa personale per via del colore nero della mia pelle. Da dove provengo dicono di non mettersi addosso colori troppo accesi per non avere troppe attenzioni addosso. Questo è cosa ti consigliano. Non ho avuto una sana relazione con il colore nel corso della mia vita. C'erano momenti in cui mi vestivo colorata e momenti in cui invece mi vestivo totalmente di nero. Ma ho capito che ero troppo attaccata a questi consigli e allora ho deciso di cambiare le cose e vestire colorata. Ma, se c'è qualcuno che mi ha fatto provare emozioni con il colore, quello è Mark Rothko. La prima volta che ho visto i dipinti neri nella Cappella Rothko ero ammirata, ho capito che puoi fare provare emozioni alle persone solo con il colore. Rothko ha superato la genialità, c'era qualcosa di

spirituale in lui, una connessione spirituale. La cosa incredibile è stata vedere l'interazione spirituale delle persone con i dipinti della Cappella Rothko. Stavano cercando dei significati in quell'opera, qualsiasi persona di qualsiasi religione o fede poteva entrare lì dentro ed avere un momento spirituale. Si dice che Dio è fatto nella nostra immagine, ma in quella Cappella Dio è fatto veramente dell'immagine che noi gli diamo, noi decidiamo che cosa c'è in quell'immagine. C'è un lato spirituale nel colore, ovviamente come artista sono interessata alla psicologia del colore. Il colore ha il potenziale per influenzare gli stati d'animo, come lo usi, nella variazione in cui lo usi, nella tonalità, ora lo so. Ma la prima volta che ho visto i dipinti di Mark Rothko non lo sapevo, ma ho anche capito che forse ero tanto impressionata anche per la mia educazione cattolica e per la venerazione dell'immagine ad essa collegata.

### **Qual è tua relazione con la fede?**

La religione per me è sempre stata una questione personale. Io provengo da una famiglia di protestanti evangelici. È stato quindi sempre enfatizzato in tutta la mia vita il fatto che dovevo avere una relazione personale con Gesù Cristo. Adesso non la ho più, ho letto la Bibbia svariate volte e per il fatto che io sono un'artista sensitiva mi piace avere connessioni personali. Ho aspettato questa relazione personale con Gesù Cristo, ho fatto tutto quello che dovevo fare e ho pregato ma non l'ho mai sentita, nemmeno una volta. E ho capito che c'era qualcosa che non andava e me sono andata dalla Chiesa. Per me la religione è un altro modo per gli esseri umani di escluderne altri, specialmente le religioni organizzate. Ho pensato che fosse naturale lasciare la Chiesa. Ci ho provato davvero, da quando avevo otto anni a quando ne avevo una ventina.

### **Quali sono gli artisti in Uganda che ti hanno più influenzata?**

Ronex<sup>358</sup> sicuramente. La prima volta che l'ho visto lavorare ho visto disciplina nel processo e apprezzo molto il modo in cui si approccia ai materiali, mi piace molto il fatto che si spinge molto oltre i confini. Mi ha colpito molto anche il modo in cui comunica l'essere un artista che lavora con tecniche miste.

---

<sup>358</sup> Enyonu si riferisce all'artista ugandese Ronex Ahimbisibwe (Kampala, 1977).

### **Invece, per quanto riguarda fuori dal tuo Paese d'origine?**

Tantissimi, te ne dico 3, tutte molto diverse: Lina-Victor Iris, britannico-liberiana, la quale mi ha mostrato come si possa combinare una foto con una scultura o con un dipinto, attraversandone i confini. Un'altra, che lavora con inchiostro, sudafricana, è Lady Skollie. Per me è l'artista che non ha paura, dipinge ciò che vuole ed è una femminista, ma non nel modo stereotipato, in un modo molto cool, e questo l'ho amato. Lavora con il nero e con l'arancione, sono bellissime le sue opere, non avevo mai visto nulla del genere. Per ultima, Iris Van Herpen, una fashion designer che fa arte da indossare. È olandese. Mi piacciono le onde, il movimento di certi abiti. Tre diverse artiste, totalmente. Vado sempre a ricercare qualcosa in loro. Oggi, sto cercando qualche ispirazione da artisti astratti africani, ma non ce ne sono ancora molti. Per ora sono solo interessata al loro linguaggio visivo e a come arrivino ad utilizzarlo.

### **Pensi che il tuo futuro possa essere "astratto"?**

Sono sempre stata interessata all'arte astratta, mi ha sempre attirata molto perché penso che ti permetta di porre domande su cose nello specifico, come se stessi zoomando su un qualcosa. Vorrei prendere il mio tempo per arrivarci. Sono interessata al mio modo di guardare quest'arte e quello delle persone in Uganda, nella mia comunità. Ciò che mi devo chiedere è se è possibile fare un lavoro che dia priorità allo sguardo ugandese, ma con degli standard internazionali. Voglio dunque far finta che Venezia, Parigi, NY, siano in Uganda e fare questa cosa. Tutte le mie produzioni artistiche sono fatte per entrare in questi spazi ma sento che sto trascurando il mio pubblico a casa e ne pagherò le conseguenze, perché mi dimenticherò di imparare dall'Uganda, dalla mia casa. Ancora, casa.

## **Appendice II**

### **Intervista a Pamela Enyonu svolta il 30 ottobre 2023**

#### **Nella tua pratica artistica è più giusto parlare di progetti che di opere?**

In molti si aspettano che io riduca la mia pratica artistica a una singola opera d'arte. Ma non è mai stato solo questo. Ho una visione d'insieme del mio ambiente attorno, da cui raccolgo conoscenze che poi riutilizzo e sintetizzo in quello che può essere definita un'opera d'arte. La mia pratica include anche la conversazione che c'è attorno ad un tema, la ricerca, tutte cose che non sono visibili nel prodotto finale. L'80 % della mia produzione artistica non finisce mai con l'opera d'arte. Gli ambienti attorno mi influenzano. Se lavoro a qualcosa in Inghilterra significa che sarò influenzata dall'ambiente attorno, così come in Mali, Kenya sarò influenzata da quegli ambienti. Questo perché ascolto le audience di quell'ambiente. Ci tengo molto a come ricevono il lavoro che faccio nel momento in cui lo guardano.

#### **Guardando all'arte contemporanea in Uganda, cosa pensi dell'ecosistema artistico, considerando che ci sono poche fonti su ciò che accade oggi?**

Avevamo un ottimo ecosistema artistico contemporaneo negli anni '60 e '70 ma da quando nel 1986 Yoweri Museveni prese il potere fino ad adesso, qualcosa è sicuramente successo... Sicuramente qualcosa legato alla mancanza di libertà di parola e ciò ha causato una vera e propria caduta del mondo artistico in Uganda.

#### **In che modo il riuso dei materiali è collegato a fattori di colonialismo?**

Quando i rifiuti arrivano nelle discariche in Africa, passano per il mercato dell'usato e acquisiscono un prezzo ed è così che diventano nuovo materiale. È materiale di riutilizzo per l'Europa, ma per noi non lo è, è un materiale totalmente nuovo perché è la prima volta che lo usiamo. Questo vale per tutto il mercato dell'usato, quindi per l'abbigliamento, le tele, i materiali che utilizzo per le mie opere. È tutto considerato spazzatura dall'Occidente. C'è tutta una sezione di arte africana che è considerata arte di riciclo e riguarda materiali come la plastica, bottiglie di vetro, tappi, la stessa carta. Siamo sommersi di queste cose, quindi gli artisti hanno cercato di dare valore a

questi materiali. Il modo in cui si usa il materiale è istintivo: ti guardi in giro, vedi un materiale e pensi che possa essere sostenibile utilizzarlo.

### **Parliamo del progetto *Everyday Queens*<sup>359</sup>.**

*Everyday Queens* fu ispirato dalle donne di tutti i giorni. Per me quelle donne erano donne che avevo conosciuto, e che incontravo ogni giorno. Una di queste, per esempio, era una donna che arrostita il mais per le strade di Kampala. Passavo dalla sua bancarella tutti i giorni prima di andare a scuola e compravo il suo mais per colazione. Il progetto, quindi, identifica le donne di ogni giorno della mia vita. Volevo celebrarle e ho realizzato questi copricapi che poi furono messi assieme per un'installazione alla Makerere University per una mostra collettiva. La legge corrente in Uganda deriva da una legge inglese che mette al primo posto Dio, il Re e poi tutto il resto, la Common Law. Quando ho letto sulle varie tipologie di *leadership* ho capito che è risaputo che la *leadership* è un concetto molto patriarcale. Stavo studiando anche la *leadership* femminile, che cos'è questa? Ci sono delle differenze ben precise tra la *leadership* matriarcale e quella patriarcale. La seconda è basata sulla competizione e sullo sconfiggere il proprio nemico, mentre quella matriarcale è basata sull'accrescere il potenziale delle persone e che lavorino bene all'interno delle comunità. In Uganda queste donne di ogni giorno sono coloro che danno iniziazione alle comunità, ai centri, mentre gli uomini hanno i titoli. Si vede molto bene questa differenza nel modo di essere leader. Quando ho studiato questo progetto volevo mostrare che il servizio è *leadership*, mostrando queste donne non come quel "tipo" di donna che l'Occidente ha prodotto come sofferente. Volevo mostrare come ci siano vari mestieri che rappresentano le donne, sono tutte donne che hanno un'equivalenza nei ritratti delle donne in Occidente, queste donne sono ancora presenti a Kampala. Queste donne sono lì, si conoscono. Sono tutte donne che si prendono cura delle persone. Questi mestieri sono di donne, perché quest'ultime sono sempre state attribuite come coloro che prendono cura. Ma come si sa non sono pagate abbastanza perché si pensa che il lavoro di cura delle donne non sia remunerato. Puoi trovare queste donne in ogni cultura, è un progetto che abbraccia tutte le donne del mondo. L'unica differenza sta nel fatto che, mentre le donne

---

<sup>359</sup> Questo progetto, così come i successivi trattati in questa parte di intervista, sono trattati nel capitolo secondo.

bianche hanno combattuto per il diritto al lavoro, le donne nere hanno sempre lavorato.

**Parliamo di *A Different Bush*. Da dove proviene l'idea di questo progetto?**

Quando stavo lavorando a questo progetto c'erano diverse cose che stavo studiando. La prima era il materiale, la carta; quello era un prototipo precoce della carta che poi ho continuato a fare, volevo vedere come potevo lavorare con la carta. L'opera è molto semplice: tratti di disegno lineari e semplici, pennellate veloci quasi come se stessi solamente investigando come il colore interagisca con la carta. Le forme sono quindi semplici, c'è solo questo fogliame per dare l'effetto del cespuglio. La seconda riguarda la poesia che ho scritto, che è una risposta ad un rito culturale in Buganda, chiamato "Visitando il cespuglio". Questa è una lezione riproduttiva sessuale: la zia, sorella del padre di una bambina la educa a diventare una donna, le parla di come affrontare le mestruazioni, dell'igiene intima, e le preparano a diventare delle buone mogli, e quindi le insegnano a capire il piacere, capire il tuo corpo da donna. Il piacere sessuale, in Uganda, è valutato in termini di soddisfazione di un uomo, c'è quindi una modificazione del corpo per accogliere le necessità sessuali dell'uomo che include questo allungamento delle labbra. Questa è una pratica che è comune in tutte le tribù bantu. Stavo quindi riflettendo sui consigli, e sul trasferimento di questa conoscenza e di come questa avviene, specialmente la conoscenza che abbiamo del nostro corpo. Ho quindi notato che in molte culture qualcosa è già stato fatto per far sì che queste conversazioni accadano. Nella mia cultura quel qualcosa è ancora relativo al rito del "Visitare il cespuglio". Nello scrivere la poesia *I visited a different bush* volevo parlare del potenziale che si nasconde nell'espansione di uno spazio di dialogo. Anziché parlare solo di biologia e salute sessuale e riproduttiva possiamo espandere questo spazio per parlare di cose come il salario, i soldi, come evitare un abuso da qualcuno di più potente, alcune delle cose più comuni che succedono alle donne contemporanee. Stavo pensando che già lo spazio è stato creato, perché non espandere questo spazio in modo inclusivo?

**Andiamo sulle opere nello specifico. Quali sono i significati dei titoli delle varie opere?**

I titoli sono un'allusione al significato delle opere. *A Keeper* ha a che fare con l'essere custode della propria sorella. In *Becoming* le figure sono non-binary, non sembrano né donne, né uomini, sembrano quasi che siano in una posizione di transizione e volevo catturare questo spazio in mezzo, quando si sceglie di transitare da un genere ad un altro. In *Shall We?* la donna è espressione di sicurezza di sé. È una donna corposa che è in una posizione di sicurezza, in controllo del proprio corpo ed è come se stesse invitando ad avere un momento con lei. *One Self* è un momento di solitudine, un momento privato per la donna con sé stessa. *Jane* ha sulla maglia la scritta "Siri Size Yo" che significa letteralmente "Non sono della tua misura". Molto spesso in Uganda si sentono gli uomini urlare per la strada "Sei della mia misura!". Volevo quindi sovvertire questa frase dando voce alla donna che rifiuta ciò che vuole l'uomo da lei, ossia il divertimento.

**C'è una ricerca sul colore in queste opere?**

Sì, i colori sono innanzitutto dati dalla pittura acrilica ma anche da coloranti, che usiamo normalmente per la cesteria. Penso siano coloranti ossidi, se non ricordo male.



## Appendice III

### **Intervista a Pamela Enyonu svolta il 21 dicembre 2023<sup>360</sup>**

#### **Parliamo di Felicita Bevilacqua e della sua connessione con il progetto di Ca' Pesaro. In che modo ne sei entrata a contatto?**

Innanzitutto, va detto che è strano che la più illustre donna di Venezia sia così assente nelle fonti storiche. Nella mia ricerca sono riuscita a trovare informazioni su diverse donne importanti qui a Venezia (come ad esempio Lucrezia Cornaro Piscopia, la prima donna laureata al mondo), ma è stato molto difficile trovare qualcosa su Felicita Bevilacqua, il che è curioso.

#### **Cosa è stato per te importante quando hai scoperto della sua figura?**

Quand'ero a Venezia per la residenza stavo facendo degli studi su Ca' Pesaro ed ero interessata a capire la storia dell'edificio ma non trovai moltissimo. Quando stavamo lasciando l'edificio, al termine di una visita guidata, Elisabetta Barisoni ha menzionato Felicita Bevilacqua in modo quasi accidentale, dicendoci: "A proposito, questa è la donna che ha donato i suoi beni e la sua casa al Comune di Venezia". Questo mi fece subito pensare che ci fosse una donna che in maniera attiva fece decisioni per il bene sociale. Era una donna ricca, quindi mi sono chiesta quanto potere potesse avere a quei tempi. Se c'è qualcosa di importante nella mia pratica è che vorrei sempre riportare le storie delle donne oppure imparare da queste. In questo caso la duchessa Felicita Bevilacqua era un esempio perfetto in quanto diede un contributo culturale e sociale importantissimo alla città.

---

<sup>360</sup> Questa ultima parte di intervista si concentra esclusivamente sul progetto per la mostra *AFRICA 1:1. Cinque artisti africani a Ca' Pesaro* alla "Ca Pesaro-Galleria Internazionale d'Arte Moderna" e sul concetto di casa.

**Parliamo di ciò che riguarda l'altro tema importante, che è legato a Felicità Bevilacqua, quello che riguarda il "sentirsi a casa". Cosa vuol dire casa per te?**

Per me casa significa sito di resistenza. Impariamo a comprendere le nostre prime ideologie al tavolo da pranzo. Se devi imparare qualsiasi cosa che sia filosofico o politico è probabile che parta da lì: ad esempio, cosa commentiamo quando guardiamo le notizie in tv, o leggiamo giornali, nel senso di quale messaggio stiamo dando agli altri. I giovani danno attenzione a come i loro genitori reagiscono davanti a certe notizie, che siano politiche, sociali, di attualità, e queste reazioni insegnano ai figli come è per loro il mondo là fuori. Sfortunatamente, però, le case si stanno svuotando di tutto ciò, non c'è più politica al tavolo da pranzo e questo significa che non c'è più accesso a certi argomenti, che diventano tabù. Ogni persona che conosciamo ha un ruolo importante nella società, tutto ciò che fa qualsiasi persona per la collettività tende ad avere un effetto sulle decisioni politiche, sulle leggi. Tutte queste persone, che siano influenti o meno, hanno bisogno di riportare al tavolo da pranzo delle questioni stimolanti per il nostro futuro. Sfortunatamente, il tavolo da pranzo si è evoluto, molte case non hanno un tavolo da pranzo, le persone non mangiano più assieme perché nel mondo capitalista di oggi ognuno ha orari differenti durante la giornata. L'idea di sedersi al tavolo per mangiare e parlare di questi temi più complessi non esiste più.

**Parliamo del progetto che si suddivide in tre parti:**

Sì, allora la prima opera è un'occupazione fisica dello spazio. Quando sono entrata nel museo mi sono subito chiesta dove fossero le artiste donne nella collezione, dove fossero esposte, e dove fossero i neri. L'Italia è uno dei paesi con più diversità genetica in Europa. Era così strano per me entrare qui e non trovare nessuna persona nera, sia nei dipinti che in qualsiasi altra rappresentazione. Studiando ho capito che qualsiasi rappresentazione dei neri è stata cancellata dopo il fascismo in quanto potesse creare tensioni, cancellando la storia fascista italiana e facendo finta che questa non fosse mai esistita. Allora la prima opera (*Permesso*) con quella donna con un vestito che sembra stia volando ha una postura intenzionale, volevo rappresentarla piena di carica emotiva. Poi ci sono i mori che ho rappresentato. Questa è una sfida al pubblico, a cui ho implicitamente chiesto di riflettere sulla loro relazione con i

neri, specialmente per i Veneziani. I mori sono un'invenzione europea realizzata dagli artigiani per rappresentare la nerezza, è pura immaginazione. Venezia, addirittura, li reclama come parte del proprio patrimonio. Hanno rifiutato di rinunciarvi, di smettere di rappresentarli, e continuano a farlo.

### **E il design del vestito a cosa si ispira?**

Quando ho disegnato il vestito ho pensato a due cose: una sorta di impermeabile che normalmente i rifugiati indossano quando passano attraverso il mare, ma allo stesso tempo, ho pensato all'architettura indigena africana che solitamente è piramidale. Nella parte bassa della piramide ci sono diverse immagini rappresentanti le architetture indigene africane, per darne un tributo in quanto si stava aprendo la Biennale di Architettura. Poi ci sono immagini di italiani neri contemporanei che hanno vissuto sulla propria pelle episodi di razzismo. Sono immagini di ciò che significa essere neri in Italia. Tutto ciò rimanda al tema della casa, tante persone arrivano in Italia e chiamano questa casa ma l'Italia è ostile a questi, allora se l'idea di creare uno spazio è anche qualcosa di emozionale, non solo fisico, questa ostilità pone delle barriere di fronte al concetto di casa. Quale casa è quella che ti permette di lavorare in condizioni estreme e ad una paga bassissima, come accade nel Sud Italia? Gli stereotipi hanno fatto sì che l'uomo occidentale credesse di essere maggiormente civilizzato e ovviamente questa fu una scusa per de-umanizzare i neri. Questi stereotipi purtroppo sono ancora presenti nella cultura contemporanea, specialmente nel linguaggio.

### **Quindi tu volevi reclamare un tuo spazio, una tua casa con questo progetto?**

Sì, per me era importante indagare lo spazio in vari modi: fisico, emozionale, uno spazio condiviso. *Permesso* è l'idea di avere una missione per entrare in uno spazio, e che cosa significhi essere accettato in uno spazio. Per alcuni significa avere una VISA, un passaporto, per altri solo il colore giusto.

### **Poi il progetto si articola in altre due parti.**

Sì, *Prego* è un'installazione sonora, una ninna nanna, e occupa uno spazio liminale, nel corridoio del museo, come nel corridoio di una casa. Nessuno abita in un corridoio, ma nel mondo di oggi, specialmente gli immigrati sono costretti a dormire

li. Non possono lavorare e allo stesso tempo non sanno dove andare e quindi sono in una posizione di limbo che è quella rappresentata dal corridoio. Se non puoi lavorare, non puoi mettere delle basi per una sicurezza e quindi non puoi riposare, ecco perché l'ultima opera, la performance (*Buonanotte*) era nella camera da letto. Qualcuno lì stava riposando. Mi ricordo che stavo chiedendo a delle persone che cosa li facesse sentire a casa e mi avevano risposto che casa era per loro avere un bel letto comodo in cui riposare. E quindi ho scelto di mettere in mostra questa idea del riposo, un riposo che per le donne nere è un grosso problema in quanto non possiamo riposare.