

APPUNTI DALLA LINEA INSUBRICA

VOCI DI UNA STORIA

1_SI PREGA DI NON LEGGERE I TESTI
di Patrizio Agostini

2_IL GRIDO DELLA TEMPESTA:
AEROLECTICS DI BELINDA
KAZEEM-KAMIŃSKI
di Alessandro Maruccia

3_OPERE IN CUI SPECCHIAMO
NOI STESSI
di Mariavittoria D'Ambrosio

4_IL SISTEMA MISSIONARIO COMBONIANO
di Veronica Binda

5_LEVIATANO, UNA CONTRADDIZIONE
DELL'IMMAGINE DEL MALE
di Daniele Nicolosi



I

Aerolectics, esposizione monografica di Belinda Kazeem-Kamiński, è il secondo progetto espositivo del programma triennale *The Invention of Europe: a tricontinental narrative (2024-2027)*. Progetto di Kunst Meran Merano Arte in cui mostre e programmi pubblici riflettono criticamente sull'idea monolitica d'Europa.

Lucrezia Cippitelli e Simone Frangi, curatrice e curatore responsabili delle mostre d'arte contemporanea della Kunsthaus, hanno coinvolto gli studenti del biennio di Visual Cultures e Pratiche Curatoriali dell'Accademia di Belle Arti di Brera nelle attività di curatela, progettazione didattica e di produzione teorico-critica in relazione al progetto espositivo.

Frutto di questa collaborazione è *Appunti dalla Linea Insubrica*: una serie di brevi pubblicazioni che, con cadenza mensile, presentano i contributi degli studenti generati a partire dalle opere degli artisti e dai temi che emergono dalla mostra.

RESPONSABILE EDITORIALE

Patrizio Agostini

CONTRIBUTI DI

Alessandro Maruccia, Daniele Nicolosi, Veronica Binda, Mariavittoria D'Ambrosio

PROGETTO GRAFICO

Erica Esposito

PROGETTO DIDATTICO

E ATTIVITÀ DI PRODUZIONE TEORICO-CRITICA

Noemi Adinolfi, Patrizio Agostini, Benedetta Baini, Margherita Beretta, Chiara Bianchessi, Veronica Binda, Caterina Corsini, Alessandra Costa, Mariavittoria D'Ambrosio, Valentina De Rose, Erica Esposito, Alessandro Maruccia, Aurora Mina, Daniele Nicolosi, Greta Olgia-ti, Sofia Rasile, Pietro Salvatore, Francesca Vigani

Prof. Domenico Scudero

MA Visual Cultures e Pratiche Curatoriali, Accademia di Belle Arti di Brera

CONTENUTI

1_SI PREGA DI NON LEGGERE I TESTI
di Patrizio Agostini

2_IL GRIDO DELLA TEMPESTA: *AEROLECTICS*
DI BELINDA KAZEEM-KAMIŃSKI
di Alessandro Maruccia

3_LEVIATANO, UNA CONTRADDIZIONE DELL'IM-
MAGINE DEL MALE
di Daniele Nicolosi

4_IL SISTEMA MISSIONARIO COMBONIANO
di Veronica Binda

5_ OPERE IN CUI SPECCHIAMO NOI STESSI
di Mariavittoria D'Ambrosio



SI PREGA DI NON LEGGERE I TESTI

di Patrizio Agostini

Luciano Bianciardi (1922-1971) nel 1966 consigliava - tra il serio e il faceto - di non leggere i libri ma di farseli raccontare.¹ Invece, nel caso delle opere d'arte, quelle che prendono la forma di immagini, secondo me, bisogna fare il contrario. Il mio consiglio - non me ne vogliano i miei valenti colleghi che hanno scritto i testi di seguito - è di non leggere i testi d'accompagnamento alle opere esposte. Se mi concedete la provocazione, in poche parole, parafrasando Bianciardi: guardate le opere d'arte, non fatevele raccontare.

Il filosofo dell'arte Federico Ferrari (1969), in un aforisma contenuto in *Oscillazioni. Frammenti di un'autobiografia*, scrive «vedere non è leggere».² In questa frase si condensa l'invito di Ferrari a vedere - o meglio, a sentire -, a lasciarsi colpire da ciò che si vede, ad accettare la vulnerabilità a cui lo sguardo ci consegna. Se ci poniamo come lettori delle immagini, se facciamo prevalere la *res cogitans* sulla *res extensa*, rischiamo di capire l'opera, non di vederla. La comprensione è nemica dello sguardo: riconducendo tutto ad una questione logica, annienta la sensazione, spesso di disagio, dell'opera d'arte. L'opera d'arte, però, non è un cruciverba da risolvere cerebralmente, ma è l'opportunità di trascendere la realtà, di far prevalere la dimensione sensoriale. Per dirla con le parole dello scrittore Isaac Bashevis Singer (1902-1991) «decifrare gli enigmi può risultare piacevole per alcune menti pedanti - ma non offre godimento artistico».³

Nell'«epoca dell'immagine del mondo, come la chiamava Heidegger»,⁴ la continua sovrastimolazione del visivo ci conduce verso quella che Jean Baudrillard (1909-2007) definiva «overdose di immagini».⁵ La televisione è stato il primo mezzo che ha sottoposto lo spettatore a questa sovrabbondanza di immagini. Eppure, nei primi anni Settanta, John Berger (1926-2017) con *Ways of Seeing*, il programma TV sulla BBC, provava ad insegnare un nuovo modo di vedere. Educare lo sguardo non per comprendere ma, finalmente, per vedere.

Dunque, i testi di seguito, non intendono sostituirsi alla visione della mostra e delle opere esposte. Sono da intendersi come un invito a guardare e a lasciarsi guardare da ciò che è esposto. Il primo testo, scritto da Alessandro Maruccia, fornisce una visione verticale, a volo d'uccello, della mostra.

Maruccia, infatti, con la precisione di un geometra, restituisce l'allestimento dell'esposizione e dà una mappa allo spettatore per orientarsi meglio.

Seguono le considerazioni di Mariavittoria D'Ambrosio, che propone lo sguardo orizzontale di una spettatrice. Nel suo testo prevalgono le domande di una persona occidentale alle prese con l'orrore commesso dai suoi antenati e, di conseguenza, emerge la difficoltà di come discuterne.

Veronica Binda, invece, fa un approfondimento storico sul sistema missionario comboniano. Il testo si concentra sugli orrori perlopiù sconosciuti perpetrati dall'Opera per il riscatto delle fanciulle more.

Daniele Nicolosi, nel testo conclusivo, tratteggiando un ritratto della figura del Leviatano, amplifica la portata delle opere esposte attraverso un parallelismo tra la violenza dell'apparato religioso e il mostro biblico.

L'arte, per Giorgio Agamben (1942), deve far vedere il visibile, non l'invisibile. Anche la critica deve fare questo, non sostituirsi all'opera, ma permetterci di vederla nella sua complessità, di amplificare la sua risonanza e non di leggere, decifrare, capire.

NOTE:

1 Cfr. Luciano Bianciardi, *Non leggete i libri, fateveli raccontare*, Neri Pozza, Vicenza, 2022

2 Federico Ferrari, *Oscillazioni. Frammenti di un'autobiografia*, SE, Milano, 2016; p. 17

3 Isaac Bashevis Singer, *A che cosa serve la letteratura?*, Adelphi, Milano, 2025; p. 31

4 Federico Ferrari, *L'antinomia critica*, Luca Sossella Editore, Roma, 2023; p. 59

5 Jean Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Abscondita, Milano, 2017; p. 23



BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA:

Luciano Bianciardi, *Non leggete i libri, fateveli raccontare*, Neri Pozza, Vicenza, 2022

Federico Ferrari, *Oscillazioni. Frammenti di un'auto-biografia*, SE, Milano, 2016

Isaac Bashevis Singer, *A che cosa serve la letteratura?*, Adelphi, Milano, 2025

Federico Ferrari, *L'antinomia critica*, Luca Sossella Editore, Roma, 2023

Jean Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Abscondita, Milano, 2017

Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Milano, 2014

Belinda Kazeem-Kamiński, *Untitled (Prototype Nkisi/Repurposed Savings Box)*, 2025
Courtesy the artist, Foto Ivo Corrà



IL GRIDO DELLA TEMPESTA: AEROLECTICS DI BELINDA KAZEEM-KAMIŃSKI

di Alessandro Maruccia

Aerolectics è il secondo episodio del progetto curatoriale *The Invention of Europe: a tricontinental narrative (2024-2027)*, pensato da Lucrezia Cippitelli e Simone Frangi, che ha luogo presso Merano Arte. Questa esposizione è la prima monografica italiana di Belinda Kazeem-Kamiński (1980), artista visiva, autrice e ricercatrice viennese di origini nigeriane, il cui lavoro parte spesso da un'operazione di ricerca archivistica: ricercare nel passato per essere consapevoli del presente e agire positivamente per il futuro.

Il giorno dell'inaugurazione della mostra, Kazeem-Kamiński ha rilasciato un'intervista a noi studenti di Brera, raccontandoci la sua visione di un tempo circolare e quindi del passato come qualcosa di ancora in corso. Lo espone attraverso una metafora che prende spunto da *Sankofa* (1993), lungometraggio del regista etiope Haile Gerima (1946): Sankofa è un uccello che cammina in avanti ma guarda indietro e, a volte, porta nel becco un uovo, un simbolo in cui coesistono il presente, il passato e il potenziale futuro. Kazeem-Kamiński afferma: «dobbiamo conoscere il passato da cui proveniamo per costruire un futuro diverso, e dobbiamo prendere consapevolezza di chi siamo in relazione a chi ci ha preceduto». Così l'artista vuole indagare storie di persone nere e persone africane che hanno vissuto in un contesto germanofono proprio come lei. La sua ricerca la porta a ricostruire la storia di bambine e bambini prelevate forzatamente dai missionari cristiani in Africa e portate in Europa nel corso del XIX secolo.



Belinda Kazeem-Kamiński, *Rub, Rock, Earth. Throat Clearing*, 2025
Courtesy the artist, Foto Ivo Corrà

Sottratte alle famiglie e ai loro luoghi d'origine, venivano private del nome a seguito del battesimo e cresciute come cristiane nei monasteri. Il fine era quello di rimandarle nei territori dai quali provenivano e fare in modo che fossero loro a evangelizzare le proprie comunità. Le bambine e i bambini in Europa venivano molto spesso mercificate, esposte dietro pagamento come fossero un oggetto esotico ma anche una conquista della Chiesa cattolica che sarebbe riuscita a liberarle dalla loro condizione di non-bianche, non-cristiane e non-europee. Kazeem-Kamiński approfondisce le storie delle bambine portate dal sacerdote Niccolò Olivieri (1792-1864) nel convento delle Orsoline di Brunico l'11 gennaio 1855 e, in particolare, si concentra sulle storie di Gamba*, Schiama* e Asue* (i cui nomi sono indicati con l'asterisco poiché potrebbero essere frutto di traslitterazioni erronee nei documenti). Se le prime due trovano un modo per adattarsi alla nuova vita, sottostando alle regole loro imposte, Asue* invece si ribella, ha un comportamento considerato inadeguato dalle suore a cui è stata assegnata, tanto da essere descritta da loro come una tempesta. Proprio la tempesta è l'immagine su cui Kazeem-Kamiński riflette e da cui si genera la sua esposizione: Asue* è diventata una tempesta, simbolo per eccellenza di ribellione, una forza indomabile, ma essa è anche vista come una forza motrice per cominciare a parlare, porsi delle domande e agire. L'artista dichiara: «è necessario il potere di una tempesta per dissotterrare queste storie e per renderle visibili alle persone che non le conoscono ancora o che non vogliono scoprirle».



La scelta è stata dunque quella di dividere lo spazio espositivo della Kunst Meran in quattro aree legate agli elementi naturali della tradizione religiosa degli Yoruba, popolo originario dell'Africa occidentale, che considera gli elementi quali manifestazioni divine. Al primo piano la roccia è l'elemento predominante: mappe geografiche con pietre e spilli indicano dove le bambine sono state portate, mentre la videoinstallazione Rub, Rock, Earth. Throat Clearing (2025) mostra due lottatrici afferarsi e scontrarsi, metafora con cui l'artista rilegge l'immagine della Linea Insubrica proposta da Cippitelli e Frangi come scontro tra le placche tettoniche europea ed africana ma anche come contrasto tra sistemi di pensiero e modelli di dominio. Il percorso di Aerolectics comincia quindi proprio dall'inizio del processo creativo dell'artista, con una ricerca che parte da Brunico, in Italia. Vengono riprese le teorie di Édouard Glissant (1928-2011), poeta, filosofo e saggista martinicano, secondo il quale per raccontare una vicenda dobbiamo partire dal paesaggio, inteso come testimone vivente della storia dell'umanità. Segue la sala dell'acqua, in cui l'elemento è interpretato non solo come mare, che le bambine sono state costrette ad attraversare nel loro viaggio forzato verso l'Europa, ma anche come l'ulteriore costrizione a un battesimo che le ha private del loro nome, quindi della loro identità. Successivamente, la zona legata all'elemento del fuoco ha come protagonisti gli Nkisi, statuette originarie dell'Africa centrale dotate di un potere spirituale; secondo l'artista, che per la prima volta si cimenta nella creazione di opere in ceramica, essi vogliono ricordarci le promesse che non sono state mantenute nei confronti delle bambine, ma vogliono anche essere un legame materiale e spirituale con la loro terra d'origine. Infine nell'ambiente legato all'aria, la tempesta prende corpo attraverso un'installazione video dove Kazeem-Kamiński, tramite una maschera che ricorda quelle rituali africane, incarna Oya, la dea della tempesta, della rabbia e della trasformazione. Il grido dell'artista è l'esplicitazione di un desiderio di vendetta e di riscatto, un grido di rabbia inascoltata. Rabbia che, esattamente come fa una tempesta, ha il potere di portare in superficie ciò che è nascosto dentro di noi.

Il suono ha un ruolo estremamente importante in Aerolectics. Kazeem-Kamiński collabora con l'artista Bassano Bonelli Bassano per realizzare quasi un doppio sonoro della mostra, in cui i suoni si intrecciano e risuonano per tutto lo spazio espositivo, abitandolo. Come spiega Kazeem-Kamiński:

Il modo in cui penso al suono non è tanto quello che voglio ascoltare, ma penso più al suono come qualcosa che voglio percepire e creare una certa atmosfera. [...]

Non si tratta tanto di udire, ma di sentire. A mio parere il suono è molto importante in questa mostra perché è ciò che per primo colpisce all'interno dello spazio, prima ancora di vedere un'opera ci si confronta con il suono.

La mostra non si presenta come un punto di arrivo ma vuole esporre un processo di ricerca in continua evoluzione. Per questo motivo, l'ultima sala è pensata come un'area di studio dove sono consultabili le fonti utilizzate dall'artista e, sulle pareti, è presente un'installazione composta da fogli di carta con sopra scritti nomi delle bambine portate in Italia e i luoghi in cui hanno vissuto. Ci si immagina allora che il visitatore, incuriosito da un nome o da un luogo, possa prendere nota del lavoro e cominciare una propria ricerca sulle altre centinaia di bambine portate in Europa dai missionari. Proprio l'ultima sala di Aerolectics si lega alla sua riflessione dell'artista sul termine "haunting", inteso come "infestato" da presenze passate o presenti. Esso, in tedesco, si traduce in "Heimsuchung", una presenza fantasma, ma si può leggere anche come "Heim Suchung", ossia qualcuno che sta cercando la propria casa. Gamba*, Schiama* e Asue*, come le altre bambine i cui nomi ricoprono le pareti, non sono considerate come fantasmi, piuttosto esseri umani in cerca della loro casa, che non è necessariamente un posto specifico bensì può essere anche un pensiero, un concetto, una conversazione come quella che abbiamo avuto il piacere di portare avanti con l'artista e che ci spinge a fare i conti con storie del passato, definendo quale sia la nostra relazione nei loro confronti.



SITOGRAFIA:

Kazeem-Kamiński, B., "Belinda Kazeem-Kamiński."
(belindakazeem.com/)

Kunst Meran Merano Arte, "The Invention of Europe. A Tricontinental Narrative (2024-2027)"
www.kunstmeranoarte.org/it/the-invention-of-europe-a-tricontinental-narrative-2024-2027.html

Gresleri, L., "Sankofa" Di Haile Gerima Nel Passato Rivolto al Futuro.", Cinefilia Ritrovata, 2022
www.cinefiliaritrovata.it/sankofa-di-haile-gerima-nel-passato-rivolto-al-futuro/

Ogunyemi, Yemi D., "The Philosophy of the Yoruba | Britannica." Encyclopædia Britannica, 2019
www.britannica.com/topic/The-Philosophy-of-the-Yoruba-2006354

Wilson, Khonsura A., "Nkisi | West-Central African Lore." Encyclopedia Britannica
www.britannica.com/art/nkisi

Le informazioni relative alla mostra e le citazioni dirette provengono dall'intervista che noi studenti di Brera abbiamo avuto la possibilità di fare all'artista Belinda Kazeem-Kamiński presso la Kunst Meran Merano Art, Merano, giorno 16 marzo 2025

A p. 10-11: Belinda Kazeem-Kamiński, *Oya! Fire*, 2025
Courtesy the artist, Foto Ivo Corrà



Belinda Kazeem-Kamiński, *Vermessung. "Von der Landschaft aus"*, 2025
Foto Alessandro Maruccia

OPERE IN CUI SPECCHIAMO NOI STESSI

di Mariavittoria D'Ambrosio

È possibile affrontare temi difficili quando la propria esperienza personale è da questi molto distante? Se una storia non mi appartiene, sono in grado di immedesimarsi nella stessa, di provare a comprenderla e di poterla pienamente rappresentare? Potrei comunque essere all'altezza di illustrare autenticamente il dolore imposto da pochi e subito da molti? E, in caso positivo, quale può essere il mio contributo?

Queste sono solo alcune delle domande che mi hanno travolta quando mi sono trovata a confrontarmi con le opere presenti alla mostra *Aerolectics* di Belinda Kazeem-Kamiński (1980). Ho avvertito un disagio e ho provato un senso di inadeguatezza rispetto al peso della riflessione che temi così complessi richiedono e, di conseguenza, lo stesso disagio lo provo adesso, nel cercare di parlarne.

Untitled (Lash. Linger. Load/Nkisi) è l'opera che più ha suscitato in me tali emozioni e riflessioni, proprio per la sua forza simbolica. Essa si presenta come un insieme di statuette d'argilla antropomorfe trafitte da chiodi, i *Nkisi*, poste su uno specchio.

Le statue *Nkisi* sono uno degli esempi più importanti e frequenti della produzione artistica rituale dell'area dell'Africa Centrale, in particolare del Congo. Queste possono assumere forme e dimensioni differenti, possono essere di materiali vari, come il legno, l'argilla o il metallo e sono irte di chiodi o lame. I *Nkisi* sono feticci dotati di potere magico e spirituale, utilizzati per proteggere persone, famiglie o comunità. Sono impiegati per allontanare gli spiriti maligni, prevenire malattie o malefici, curare o rafforzare.

In *Untitled (Lash. Linger. Load/Nkisi)*, Belinda Kazeem-Kamiński dispone i *Nkisi* su uno specchio. Questo elemento, apparentemente secondario, diventa il veicolo di un doppio significato e un elemento di mediazione con il pubblico.

La superficie specchiante, infatti, se da un lato invita l'osservatore a confrontarsi con sé stesso, dall'altro diventa un elemento di riflessione tra l'individuo e la collettività.

In particolare, ho potuto notare che i visitatori che si avvicinavano all'opera si soffermavano a lungo sulla stessa, contavano i *Nkisi*, sembravano assorti in proprie meditazioni e la sensazione era di un grande coinvolgimento. Soprattutto, i visitatori si specchiavano nell'opera, e la loro immagine si mescolava con quella delle statuette.

L'effetto provocato da questo gioco di riflessi mi ha fatto ragionare sul passato di ognuno di noi e sul modo in cui entriamo in contatto con il passato degli altri. Guardare alle storie degli altri è necessario ma difficile; spesso sono cariche di dolore e non ci si sente all'altezza di affrontarle. Il rischio è quello di paralizzarsi, di interrompere completamente lo sforzo di comprensione, di sottrarsi dal toccare il problema, di abbassare lo sguardo quando si incontrano gli occhi dell'altro, di smettere di parlare.

In occasione del convegno *Riparare e Restituire. Sulle Funzioni Redistributive delle Istituzioni Museali*¹ tenutosi a Kunst Meran Merano Arte, abbiamo avuto l'occasione di porre una domanda all'artista americano Justin Randolph Thompson (1979), la cui ricerca artistica esplora le dinamiche del potere e dell'identità. Gli abbiamo chiesto: «chi ha il diritto di parlare di questi temi?». La sua risposta ha aperto la strada a una prospettiva inaspettata.

A volte usiamo un linguaggio giuridico, come 'diritti', e sono sempre scettico riguardo l'uso di un certo linguaggio giuridico. Io non so se essere in grado di parlare sia un diritto. Forse è qualcos'altro. Io penso che una cosa che debba essere chiara è che noi dobbiamo essere disposti a sbagliare. La maggior parte delle volte, la paura che abbiamo - che molti di noi hanno - è sbagliare qualcosa. E questo ci blocca dal parlare. Noi siamo così spaventati dal fare qualcosa di sbagliato che non parliamo affatto.

Dunque, si possono affrontare temi distanti da noi? Ma soprattutto, può parlarne solo chi ne è stato direttamente coinvolto?



Questa domanda nasce di fatto da una paura. Una paura inconscia che appartiene a ognuno di noi, ed è quella di sbagliare. Il timore di sbagliare potrebbe però limitare la nostra conoscenza e impedirci di confrontarci su questioni molto importanti che riguardano le vite di altri esseri umani che, se apparentemente da noi distanti, sono parte integrante di un'esperienza globale, e dunque universale. Per questo è fondamentale esporsi, avere il coraggio di spogliarci delle nostre certezze e interrogarci sui nostri storici privilegi. La paura di sbagliare non deve diventare una barriera, ma un motore per l'azione. Forse dovremmo mettere da parte i dubbi e imparare a parlare, anche quando temiamo che la nostra opinione possa essere sbagliata, perché altrimenti, nel confronto con l'altro, vedremo sempre e solo noi stessi.

NOTE:

1 Lotte Arndt, Elvira Dyangani Ose, Belinda Kazeem-Kamiński, Raul Moarquench Ferrera-Balanquet, Hannes Obermair, Josien Pieterse, Justin Randolph Thompson, *Riparare e Restituire. Sulle Funzioni Redistributive delle Istituzioni Museali*, conferenza presso Kunst Meran Merano Arte, Merano, 16.03.2025



Belinda Kazeem-Kamiński, *Untitled (Lash. Linger. Load/Nkisi)*, 2025
Courtesy the artist, Foto Ivo Corrà

A p. 14-15: Belinda Kazeem-Kamiński, *Untitled (Lash. Linger. Load/Nkisi)*, 2025
Courtesy the artist



Belinda Kazeem-Kamiński, *Untitled (Lash. Linger. Load/Nkisi)*, 2025
Courtesy the artist, Foto Ivo Corrà

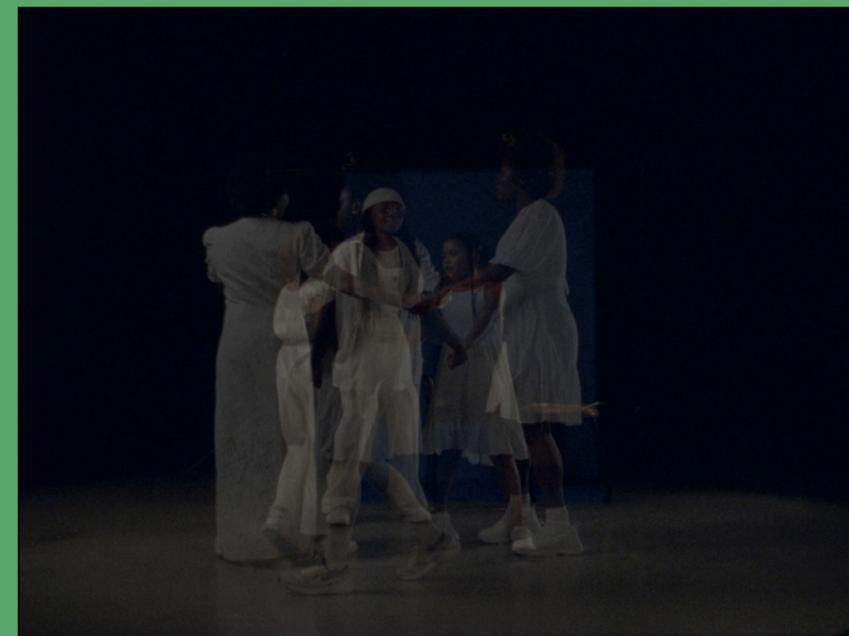
IL SISTEMA MISSIONARIO COMBONIANO

di Veronica Binda

Gambra*, Schiama*, Asue*¹ è attorno a queste tre identità e alle loro relative storie che si ispira la prima mostra personale italiana dell'artista austriaca di origini nigeriane Belinda Kazeem-Kamiński (1980). Le tre bambine sono portate forzatamente a Brunico nel 1855 dal sacerdote Niccolò Olivieri. L'artista, con un'intensa ricerca di archivio, solleva così la polvere da corrispondenze e documenti che certificano il trasferimento forzato di oltre 800 bambini e bambine africani all'interno di paesi di lingua tedesca. Attraverso un percorso dal forte valore simbolico allestito e progettato appositamente per gli spazi della Kunst Meran Merano Arte, la mostra ripercorre la storia dimenticata del sistema missionario comboniano che coinvolge il territorio altoatesino e non solo.

Il sacerdote Niccolò Olivieri fondò nel 1838 a Genova l'*Opera per il riscatto degli schiavi*, denominata anche l'*Opera per il riscatto delle fanciulle more*.² L'*Opera*, approvata da Pio IX (1792-1878), aveva lo scopo di collocare in strutture religiose europee bambine, più raramente bambini, acquistate in Africa all'interno dei mercati di schiavi egiziani del Cairo. Ad essere acquistate erano principalmente bambine per un motivo legato al loro prezzo inferiore, al fatto che erano orfane e di giovanissima età, per rendere più semplice il processo di indottrinamento e manipolazione. Gli anni della nascita dell'*Opera* coincidono con il risveglio religioso ottocentesco, in particolare nei campi dell'educazione e delle missioni, ma soprattutto sono gli anni in cui cresce l'interesse delle potenze europee per l'Africa. La finalità ultima dell'*Opera* era quella di rendere missionarie a loro volta le bambine deportate affinché il messaggio della religione cristiana divenisse universale e si diffondesse nei luoghi considerati non civilizzati. Cruciale all'interno della dinamica di indottrinamento è il battesimo: in epoca moderna il primo sacramento era inteso come una liberazione dalla schiavitù per divenire così una "libera" figlia di Dio. Solo tramite il battesimo le bambine potevano essere redente e abbandonare definitivamente le loro origini. Al battesimo seguiva poi un cambio di nome, spesso proveniente dalla tradizione cristiana.

Al tema si riferiscono due opere all'interno della mostra: una raccolta di fotografie e un video intitolate *Nursery Rhyme. (Holy) Water*.



Belinda Kazeem-Kamiński, *Nursery Rhymes. (Holy) Water*, 2025
Courtesy the artist, Still

Il sacerdote inizia a adottare quindi un vero e proprio *modus operandi*: una volta avvenuto il riscatto, cominciava il viaggio via terra e via mare. Arrivate in suolo europeo, durante i tragitti verso le diverse destinazioni, le bambine venivano mostrate in diverse località come delle conquiste viventi. La percezione popolare delle bambine era quella di oggetti esotici che il sacerdote aveva comprato e successivamente salvato. Alla missione di Olivieri veniva quindi associato un movimento antischiavista ed era considerato come uno dei più grandi benefattori non solo della chiesa, ma addirittura dell'umanità. In seguito alla morte di Olivieri, avvenuta nel 1864, il comando dell'*Opera* venne assunto da uno dei suoi assistenti, il sacerdote Biagio Verri (1819-1884).



Olivieri riscattò circa 810 bambine e bambini mentre Verri circa 420 per un totale di più di 1200 vite. Molti bambini non sopravvivevano al viaggio a causa delle condizioni climatiche estreme a cui venivano sottoposti, molti altri morivano poco dopo a causa di malattie e del trauma subito. Nonostante si conoscessero i rischi dello spostamento nessuno è stato tutelato. Il tasso di mortalità durante la traversata e una volta arrivati a destinazione era altissimo. Dalle considerazioni sulla salute dei bambini e delle bambine si comprende quanto l'obiettivo profondo dello spostamento fosse ottenere una nuova proprietà, mostrare una vittoria, non di certo salvare queste anime e garantire loro sopravvivenza. Il sistema missionario e l'*Opera Pia* nascondono così una realtà molto più crudele in cui si intrecciano il colonialismo, la deportazione forzata e la rimozione della vita.

Le suore e i sacerdoti incaricati dell'indottrinamento davanti alla ribellione di alcune bambine adottano metodi violenti per "domare" chi considerano selvaggio, senza considerare il trauma psicologico subito. Kazeem-Kamiński grazie alle sue opere conferisce nuovamente vita a queste anime perdute, rende omaggio a queste vite silenziate ridando loro voce. In particolare, si sofferma su quella di Asue*, bambina che si ribella all'interno del monastero delle Orsoline di Brunico alle regole imposte e alle punizioni, e per questo viene chiamata "tempesta". All'interno della mostra, attraverso suoni, immagini, e la verità svelata dall'artista mediante opere significative, la tempesta ci travolge e ci invita a riflettere sulle azioni compiute nella storia e sulle loro conseguenze.

Allontanare forzatamente dei bambini dal luogo della loro nascita, imporre loro un cambiamento ideologico, manipolare la loro anima e decidere il loro destino per sempre; non è forse questa schiavitù?

All'interno di tutto il territorio italiano ci sono archivi di monasteri che custodiscono intere testimonianze e documenti relativi alle missioni intraprese durante l'Ottocento e il Novecento. Raramente però, si fa luce e ricerca su questo tema: è come se tutti sapessimo, ma nessuno avesse il coraggio di raccontare tale crudeltà.

La storia e la cultura che vantiamo rappresentano, il più delle volte, una storia di conquiste, di soprusi e abusi di potere che ci permettono oggi di detenere un privilegio. Questa enorme crepa nascosta all'interno del nostro territorio e non ancora del tutto svelata, ci rivela alcune verità che forse abbiamo sempre voluto tacere.

La responsabilità che dobbiamo assumerci oggi è quella di interrogarci, provare a fare luce su un passato che abbiamo reso buio, comprendere e di conseguenza agire.

NOTE:

1 L'asterisco indica la possibilità che questi nomi rintracciati nei documenti d'archivio siano auto designazioni o siano traslitterazioni erranee dei nomi originali

2 Cfr. Cesare Ghidini, Da "selvaggi" a "moretti". *Schiavitù, ricatti e missioni tra Africa ed Europa (1824-1896)*, Firenze University Press, Firenze, 2023



BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA:

Cesare Ghidini, *Da "selvaggi" a "moretti". Schiavitù, ricatti e missioni tra Africa ed Europa (1824-1896)*, Firenze University Press, Firenze, 2023

Belinda Kazeem-Kamiński, *Nursery Rhymes. (Holy) Water*, 2025
Courtesy the artist, Still



LEVIATANO, UNA CONTRADDIZIONE
DELL'IMMAGINE DEL MALE

di Daniele Nicolosi

*Il suo corpo è come di scudi fusi insieme,
composto di squame che combaciano;*

*l'una con l'altra è congiunta,
neppure un soffio passa tra loro;*

*l'una all'altra aderisce,
e si tengono in guisa da non separarsi.*

*Il suo starnuto è uno splendor di fuoco,
e gli occhi suoi come le ciglia dell'aurora;*

*dalla sua bocca escono faci,
come fiaccole di vivo fuoco;*

*dalle sue froge vien fuori fumo,
come da caldaio acceso e bollente:*

*il suo soffio accende tizzoni,
ed una vampa dalla sua bocca esce.*

*Nel suo collo risiede la forza,
dinanzi a lui precede la squallidezza.*

*Le membra delle sue carni sono compatte:
lanciandosi contro esso fulmini, non si volgono altrove.*

*Il suo cuore è duro come pietra,
e saldo come l'incudine del fucinatore.*

*Quand'esso si rizza ne temono gli angeli,
e sbigottiti si discolpano.*

*La spada che lo assale non resiste,
né la lancia, né la corazza.*

*Reputa egli come paglia di ferro,
come legno putrido il bronzo.*

*Non lo mette in fuga l'arciere,
in stoppa si cambiano per lui le pietre di fionda.*

*Come stoppa egli reputa la mazza,
della lancia imbrandita esso si burla.*

*Sotto di lui vi sono raggi di sole,
egli giace sull'oro come fosse fango.*

*Fa bollire come caldaia il profondo mare,
lo riduce come un unguento che spuma;*

*dietro a lui risplende il sentiero,
si crederebbe che l'abisso sia canuto.*

*Non v'è sulla terra una forza somigliante a lui,
che fu fatto per non temer nessuno;*

*ogni essere eccelso egli mira,
è re su tutti i figli di fierezza.¹*



Questa è la descrizione del Leviatano che l'anonimo autore della parabola di Giobbe contenuta nel Libro Sacro ebraico e cristiano fa dare a Dio.

In Giobbe, nei Salmi e nell'Apocalisse esso è il mostro marino che bisogna guardarsi dal risvegliare. Ma nella Bibbia le fattezze della creatura possono anche essere associate al ricordo storico dei coccodrilli, simboli d'Egitto, e delle crudeli sofferenze inferte agli ebrei. Nell'Antico Testamento viene evocata anche l'immagine ripresa dalla tradizione popolare e poetica israelita di Jahvè che soggioga il Mare e i Mostri che lo popolano, in un tempo anteriore all'ordinamento del caos.

Analoga belva è descritta nelle cosmogonie babilonesi, secondo le quali Tiamat (il Mare), dopo aver contribuito a dare la vita agli dei, era stato vinto e sottomesso da uno di loro.

È risaputo che il nome Leviatano viene dalla mitologia fenicia che ne faceva un mostro dal caos primitivo, ma nelle antiche tradizioni cananee tratte dalle leggende agrarie, era considerato il simbolo della nube tempestosa che atterrisce Baal e conduce sulla terra l'ondata benefica.

Esso è dunque una figura metaforica che ha preso nella storia e nella psicologia una dimensione infinitamente più vasta, con allusioni alla grandezza del mostro biblico: nella forma *leviathan* è talora attribuito a costruzioni o strutture di dimensioni notevoli, come il gigantesco telescopio costruito in Irlanda nel 1845 o alle smisurate imbarcazioni transatlantiche angloamericane armate nella prima metà del secolo scorso. *Leviatano* (1651) è anche il titolo di un trattato di Thomas Hobbes (1588-1679) che ripresenta con maggiori svolgimenti la sua teoria dello stato assoluto (e cristiano) già esposta dall'autore nel *De cive* (1642). Il nome è stato scelto dal filosofo giu-snaturalista come titolo per designare «la moltitudine di individui riuniti in un'unica persona che chiamiamo stato [...] quel Leviathan, o piuttosto quel Dio mortale, cui dobbiamo la nostra pace e sicurezza».²

In tempi successivi, per influenza del titolo dell'opera hobbesiana, il nome di Leviatano è spesso riferito a ogni forma di strapotere che si arroghi lo Stato.

Ogni raffigurazione di questa creatura orribile, dall'antichità fino ad oggi, si può dire che incensi, non senza far trapelare un comune senso di timore reverenziale, la sua intima parentela con il dogma cristiano.

Audace, ma non assurda, la definizione *sui generis* che George Bataille (1897-1962) ne ha dato nei suoi *Documents* (1929-1939), paragonando la struttura del corpo immaginifico del Leviatano alle forme rituali religiose o della foggia del credo. Come se l'immagine retorica e irrevocabile del Mostro protenda all'imperfezione ideale dalla quale proviene ogni valore, nella maniera in cui l'organizzazione progressiva di cui esso è formato replicasse di volta in volta «la gerarchia piramidale ascensionale e immutabile che la religione occidentale tendeva a dare in proprio alle idee».³ Il filosofo francese ci esorta a non sorprenderci sapendo che il popolo si è sempre sottomesso a perfette e accademiche forme ignobili, e che, tra esse, il Leviatano, situato per concomitanza alle origini del cattolicesimo, «è una delle espressioni più perfette del male allo stesso titolo, per esempio, del rovescio della medaglia dei valori religiosi o dell'architettura dei suoi regni».⁴

A tal proposito, un paradosso ci attanaglia nel riflettere sul portato della traslazione di tradizioni che accompagnano l'oscura figura mostruosa ed ecclesiastica all'interno di un contesto alieno alla sua origine morale.

Differentemente dalle culture "classiche", che furono fortemente ibridate già anticamente dal contatto con diverse società - lo storico dell'arte Salvatore Settis (1941) usa l'efficace termine "forme ritmiche"⁵-; le culture indigene sono costituite, per definizione, da usanze che risultano essere da sempre appartenute a un ambito determinato geograficamente. Sostanzialmente, esse sono chiuse nel loro modello.

Quando all'orizzonte dei popoli della fine del mondo (cristiano), le cui civiltà hanno sempre tradotto la realtà in modo opposto rispetto al dualismo di stampo europeo, sono apparsi i potenti drappelli monoteisti con il loro protervo convincimento di regolare e dirigere il corso delle idee altrui - mediante la concezione occidentale del divino e del maligno, come descritto in apertura di questa riflessione -, gli indigeni saranno verosimilmente stati allibiti dall'incontro con l'evangelismo come dal morso di una belva misconosciuta e letale. Strappati dai loro rituali quotidiani e trasferiti in altri contesti liturgici, al pari di un ignoto altrove - cessazione della vita naturale nel senso culturale -, gli autoctoni avranno senza dubbio esperito la "beneficenza" cristiana come una violenza inaudita.



La cultura cattolica che, dalle origini, più di ogni altra religione ha via via cercato ossessivamente la forma perfetta in antitesi al male in ogni sua sembianza - e così convinta di averla trovata da essere persuasa per secoli di esportarla -; dalla prospettiva di un mondo ulteriore, quello indigeno particolarmente, l'irruenza ferina occidentale, avrà assunto essa stessa le sembianze di un mostro venuto dal mare per trascinare le stirpi in un altrove assoluto, analogo alla morte dei loro valori, ma non solo.

Una nefasta antinomia e necrotica nella sua essenza ancora più radicale di quella che si evince nella *teologia della grazia* ⁶ sottesa alla potenza del Leviatano, mostro capace di inghiottire il sole, simbolo stesso del divino.

NOTE:

1 Giobbe, 41, 6-25

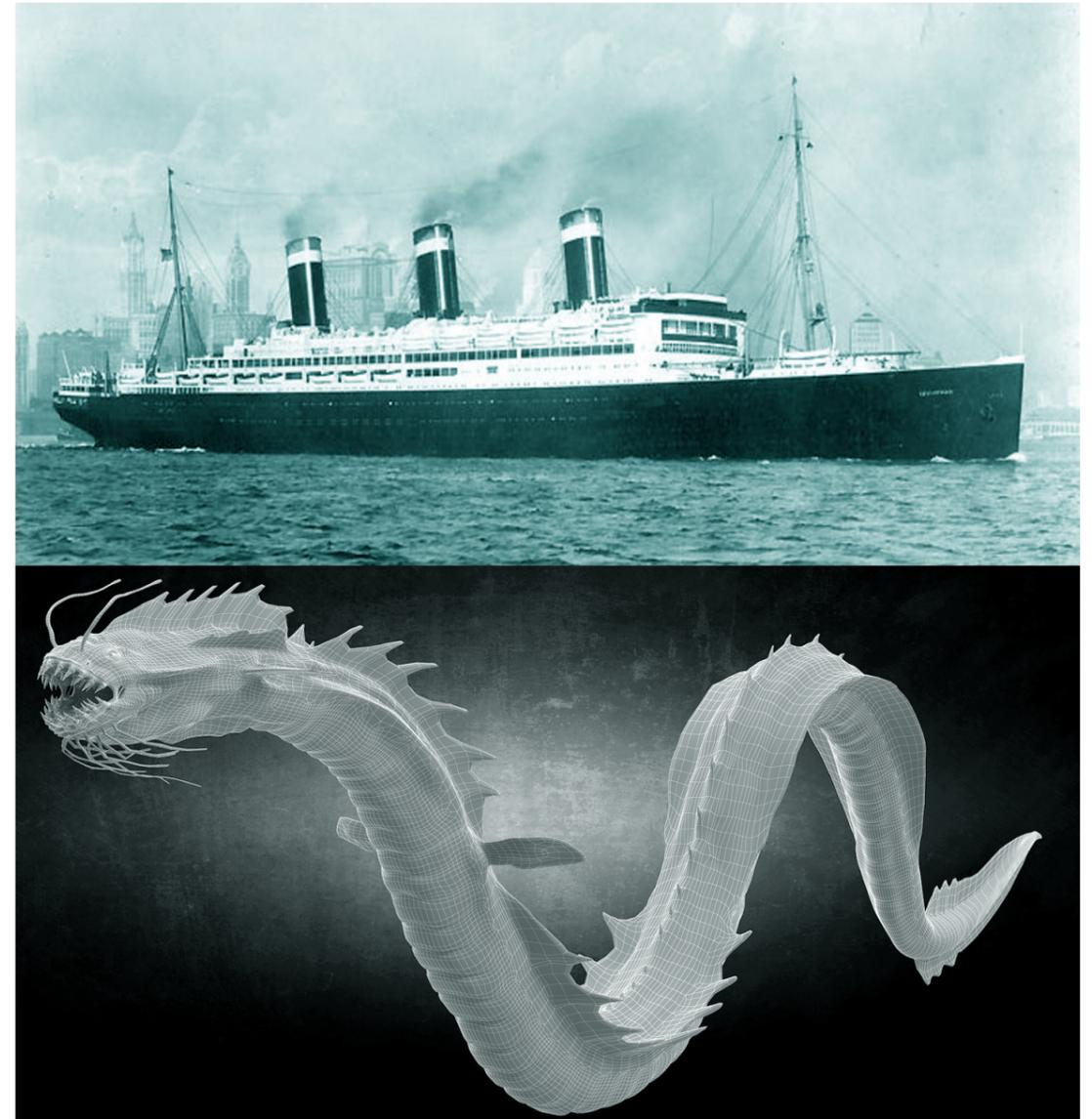
2 T. Hobbes, *Leviatano*, Editori Riuniti, Roma, 1976, p. 51

3 G. Bataille, *Documents*, Dedalo edizioni, Bari, 1974, p. 25

4 Ibidem.

5 S. Settis, *Futuro del 'classico'*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 112-113

6 Ramo della teologia che studia la grazia divina



Comparison between *SS Leviathan* (1919-1938), US Navy & *Leviathan Biblical Sea Monster 3D model* (2024) by AAKhtarC

BIBLIOGRAFIA SELEZIONATA:

Giobbe, 41, 6-25

T. Hobbes, Leviatano, Editori Riuniti, Roma, 1976

G. Bataille, Documents, Dedalo edizioni, Bari, 1974

S. Settis, Futuro del 'classico', Einaudi, Torino, 2004

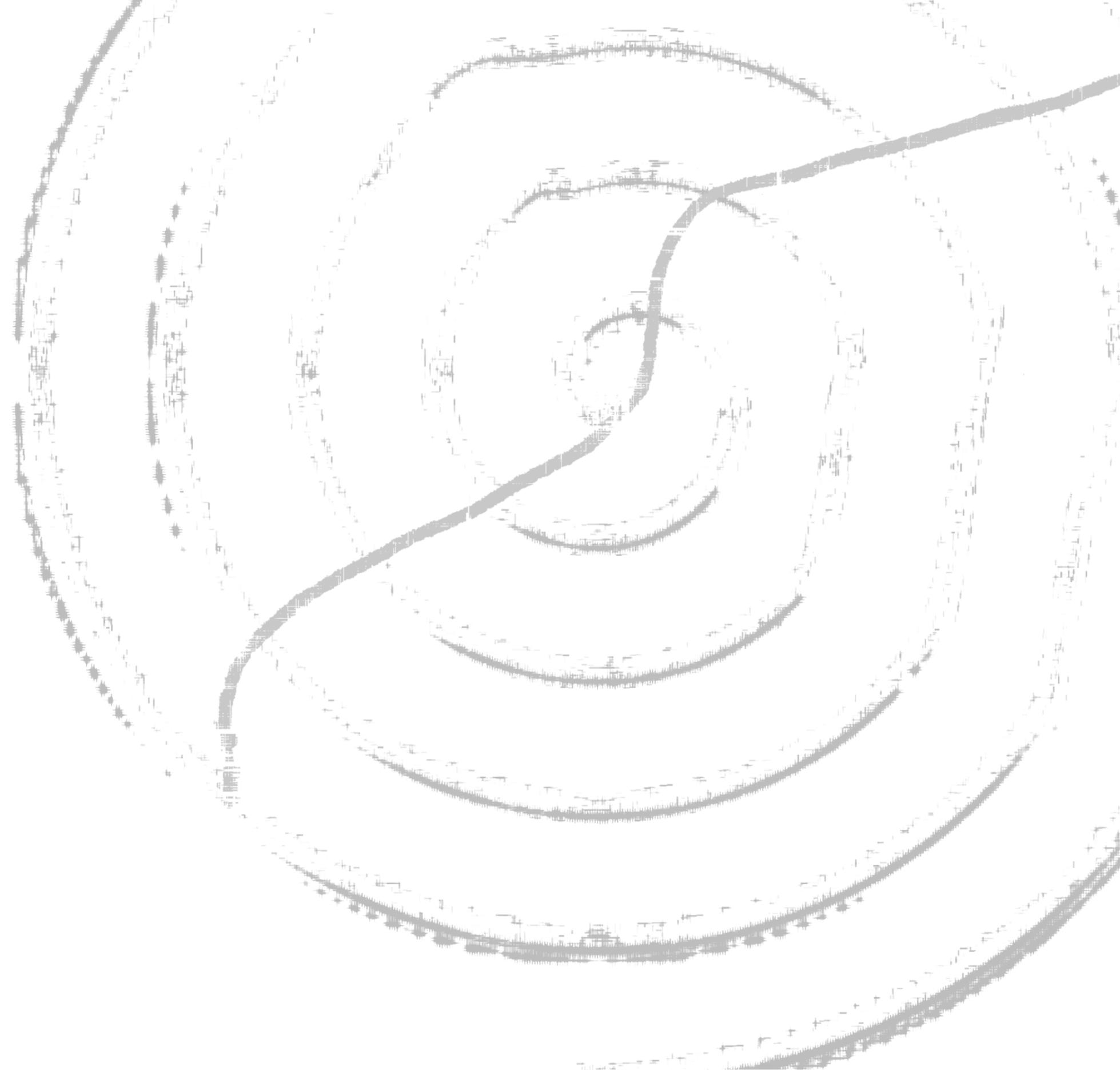
A p. 26-27: Gustave Doré, Destruction of Leviathan, 1865

A p. 33: Belinda Kazeem-Kamiński, Aerolectics, 2025

Courtesy the artist, Foto Ivo Corrà



nothing is still here
everything is still here
nothing is still here
everything remains in the eye of the storm
it is quiet, they say
but now that I'm in it
I can assure you
echoes refuse to fade
they only return to reclaim who was taken
and lies preached over and again
do not become gospel
in quiescence
echoes linger
once sought after
still not accepted
salvation is conditional
in these lands other than a seam
this is a power field
a meeting point of forces
energies
no one can ever command
you have gagged me with ropes
fibers prick my flesh
you call me a storm
and want to calm me down
tame
and domesticate me
so you tore us from our homelands
powered by faith
a man on wood
bloodied and nailed
dangling on necklaces
and where is he now and what about salvation
now that I expand warm air
and I let the air pressure rise
and temperatures collide
no longer calm
the earth quivers
tectonic plates split open
thunder and lightning
a creature with a thousand limbs and maws
ready to devour you
whirling, turning, levitating
we make your blood boil we make your blood boil
where the ships take us
new masters masquerade in white skin and sweat-stained clothes
their man on wood
bloodied and nailed
dangling on necklaces
duplicitous talk of salvation
we did not consent to
each wave and current holds the weight of our journey
salted sweat and tears
heavy with silence
drowning away from home away from what is known
fissured ominous shores
where new masters masquerade in white skin and sweat-stained clothes
duplicitous talk of salvation
we did not consent to ebbs and flows carving through mountains
wearing down rock
silencing fire
pulled and regulated
detoured and seemingly managed
disjuncture
birth
cracking, splintering, crashing
morphing sediment
stone
tectonic plate
the Alps rubbing
chafing
minerals, bacteria, ashes
nothing disappears here rock
cohesive forces shape-shifting
change form particles
lithifying time, ongoing
power field
crushing forces synergies



APPUNTI
DALLA LINEA INSUBRICA

