
SGUARDI STRANIERI

Nuovi immaginari nel sistema dell'arte italiana (1945-2000)

A cura di
ALESSANDRA ACOCELLA, LUCA PIETRO NICOLETTI, CATERINA TOSCHI

STRA
NIE
RE

EDIZIONI
Università per Stranieri di Siena

Quaderni Unistrasi

SGUARDI STRANIERI

Nuovi immaginari nel sistema dell'arte italiana (1945-2000)

A cura di
ALESSANDRA ACOCELLA, LUCA PIETRO NICOLETTI, CATERINA TOSCHI



Comitato scientifico

Alessandra Acocella (Università di Parma), Luca Pietro Nicoletti (Università di Udine), Caterina Toschi (Università per Stranieri di Siena).

Comitato di redazione

Livia de Pinto, Alessandro Ferraro, Andrea Lanzafame, Biancalucia Maglione, Yasmin Riyahi, Alberto Vidisconi.

Collana finanziata dal Dipartimento d'Eccellenza DADR (Dipartimento di Ateneo per la Didattica e la Ricerca).

Il volume è realizzato nell'ambito del progetto di ricerca *Straniere: the reception of non-European arts and cultures in Italy (1945-2000)*, coordinato dall'Università per Stranieri di Siena (PI: Caterina Toschi) insieme alle Università di Parma (responsabile di unità: Alessandra Acocella) e di Udine (responsabile di unità: Luca Pietro Nicoletti). Il progetto è assegnatario di un finanziamento PRIN PNRR 2022 attribuito dal Ministero dell'Università e della Ricerca e dall'Unione Europea (NextGeneration EU).

L'editore e i curatori restano a disposizione per eventuali segnalazioni concernenti i diritti delle opere e dei materiali riprodotti nel presente volume, riservandosi di procedere alle necessarie integrazioni e rettifiche.

In copertina

Emilio Tadini, Quaderno 1F, foglio 21r, 1974 (dettaglio della Testa di Ife).
Courtesy Archivio Emilio Tadini.

Volume sottoposto a Double-blind Peer Review.

ISBN 978-88-32244-31-1

Tutti i diritti sono riservati.

Qualsiasi riproduzione, anche parziale e sotto qualsiasi forma, è vietata senza l'autorizzazione dell'Ateneo.

Copyright © 2026 Ateneo Internazionale – Università per Stranieri di Siena



INDICE

- 6 **Introduzione**
ALESSANDRA ACOCELLA, LUCA PIETRO NICOLETTI, CATERINA TOSCHI
- 10 **Per una storia dello sguardo: studi sulla ricezione in Italia tra storia dell'arte e antropologia (1945-2000)**
CATERINA TOSCHI
- 24 **MUSEO DELLE MASCHERE**
- 26 **Prampolini 1927/ Pascali 1964. Un confronto comodo e qualche domanda scomoda**
ALESSANDRO DEL PUPPO
- 38 **Francesco Somaini e la scultura africana nella prima metà degli anni Cinquanta**
EMANUELE GRECO
- 52 **Mirko Basaldella tra Mediterraneo e America, alla scoperta di nuovi archetipi e miti**
WILLIAM CORTES CASARRUBIOS
- 64 ***Torso di negra al bagno (Nascita di Venere): tra sguardi mass-mediatici e "realtà primordiali"***
MARIA ROSSA
- 74 **Le maschere di E.T. (Emilio Tadini)**
ALBERTO VIDISSONI
- 88 **Interessi etnografici e spettri primitivisti nell'opera di Ketty La Rocca**
FRANCESCA GALLO
- 100 **STUPEFACENTE ORIENTE**
- 102 ***Le belle ragazze: Ettore Sottsass Jr. e Fernanda Pivano guardano le donne del mondo***
IRENE CARAVITA
- 114 ***East-West: un dialogo possibile? Un censimento della situazione italiana negli anni Settanta tra tanta, yoga e raga***
ANDREA LANZAFAME

- 130 **Esotismi concettuali in Italia. Il caso di Francesco Clemente dal 1973 al 1977**
FILIPPO BOSCO
- 142 **Minareti e “Ottomanie”: le arti non europee nella pittura di Salvo**
ALESSANDRA FRANETOVICH
- 160 **LUOGHI, VIAGGI, MEMORIE**
- 162 **Mario Schifano: sguardo, identità, colonialismo**
GIORGIA GASTALDON
- 172 **Bruna Polimeni. Immagini di resistenza culturale**
GIULIA RICOZZI
- 182 **Africa andata e ritorno. Salvatore Fiume e le pitture rupestri nella valle di Babile**
ELENA CADAMURO
- 196 **Uomo e deserto. I viaggi di Antonio Paradiso nel continente africano. Fotografie, film, contenitori scientifici.**
VINCENZO DI ROSA
- 208 **Claudio Costa e il progetto *Skull-Brain Museum* (1995): antropologia, memoria, museo**
ANDREA DAFFRA
- 220 **Effetto Sarenco: l'incontro con l'arte africana contemporanea tra le fotografie di Fabrizio Garghetti e le edizioni Parise**
IRENE BOYER
- 236 **GESTI, LIBRI, AZIONI**
- 238 ***Banzai Gutai*. Intorno al giapponismo di Franco Garelli**
STEFANO TURINA
- 252 **Tra migrazioni e memoria urbana: *Pasos por Buenos Aires* di Laura Grisi e Livia Duse Malvezzi**
LUDOVICA CARLINI
- 268 **Segni dell'altrove: la scrittura come pratica conoscitiva e percettiva nell'opera di Laura Grisi (1961-1971)**
LIVIA DE PINTO
- 282 **«Il significato del Koan non è nel Koan». L'influenza delle teorie zen e della cultura orientale nella pratica artistica di Ugo Carrega**
IRENE CIMÒ
- 292 ***Malanggan e Deiscrizione*: i libri d'artista di Mario Diacono e Claudio Parmiggiani tra ritualità, mito e memoria**
ALESSANDRA ACOCELLA
- 308 ***Recupero di un mito*. I nativi americani nella ricerca di Eliseo Mattiacci. Tra esperienze romane e nuove geografie**
LARA CONTE

- 322 **“Ricerca sul movimento” fra l’India e l’Occidente nei racconti fotografici di Sebastiana Papa: danza, teatro e gesti quotidiani**
MARTINA ROSSI
- 336 ***Dei mutamenti: Vincenzo Agnetti e l’Ching***
ANNA CONTRO
- 348 **«È tempo di chiusura nei giardini d’Occidente».
Il Giappone nell’opera di Alighiero Boetti**
GIULIA ZOMPA
- 360 **L’Africa di Renata Boero**
LUCA PIETRO NICOLETTI
- 368 ***La via della seta (1991-1999), un viaggio di Luciano Caruso attraverso la scrittura***
SILVIA PIFFARETTI
- 382 **Sabrina Mezzaqui tra Sadako, Shahrazād e bell hooks**
ARIANNA DESIDERI
- 394 **MOSTRARE L’ALTROVE**
- 396 **Licia Collobi e la promozione dell’arte extraeuropea in Italia.
Progetti editoriali, mostre e recensioni sull’arte precolombiana e messicana**
RACHELE ZANONE
- 408 **Raccontare, esporre, vendere: le mostre *India e Indios*
a La Rinascente a Milano (1959-1964)**
ALESSANDRO FERRARO
- 422 **L’Uomo e l’Arte. Collezionismo, mercato ed editoria a Milano,
tra arte “primitiva” e contemporanea (1969-1973)**
BIANCALUCIA MAGLIONE
- 436 **Appunti intorno a una mostra: *Artisti stranieri operanti in Italia (1977)***
YASMIN RIYAH
- 446 **Stefania Miscetti e l’attività etnografica dello Studio E –
Galleria di Informazione e Ricerca**
FABIOLA TAMBONE

Uomo e deserto. I viaggi di Antonio Paradiso nel continente africano. Fotografie, film, contenitori scientifici

VINCENZO DI ROSA

Mi dice chi lo conosce bene che, se fosse necessario, saprebbe ancora adesso aggiogare un paio di buoi all'aratro e guidarli in un campo. Non è una posa, è la sua natura. Ha infatti le mani solide di un contadino. Ha poco più di trent'anni, viene da un piccolo paesino vicino a Bari e ha un nome che sa d'infanzia e di aria invernale: Antonio Paradiso.¹

È con queste parole che il critico d'arte Marco Valsecchi introduceva ai lettori de *Il Giorno*, nel marzo del 1969, il giovane Paradiso, lo scultore contadino. Emigrato a Milano all'inizio degli anni Sessanta, Paradiso studia all'accademia di Belle Arti di Brera, dove segue i corsi di Marino Marini, Alik Cavaliere e Guido Ballo. Le prime opere che presenta a Milano alla Galleria Pagani del Grattacielo — nel 1967 e nel 1969 — sono pietre scolpite secondo schemi elementari, realizzate con materiali e oggetti trovati nei paesaggi a lui più familiari. Dalle campagne appulo-lucane Paradiso recupera blocchi di calcare, cippi miliari e antichi abbeveratoi per cavalli «mangiati dai secoli e dai licheni»² e, successivamente, li intaglia, li fora, li modifica. Queste opere testimoniano il fare concreto dell'uomo, l'usura scandita dall'utilizzo quotidiano, e già a partire dal tipo di arenaria in cui sono scolpite — come le pietre di Trani, di Carparo o di Mazzaro — ci «riportano immediatamente a certe terre meridionali affogate nel sole».³

La pratica del *ready-made* acquista con Paradiso un'espressione identitaria che porta con sé il segno di una cultura contadina ancestrale.⁴ Le sue sculture, notò Dino Buzzati sulle pagine del *Corriere della Sera*, sono «monumenti, altari, idoli, troni, trofei per il palazzo-giardino di un re pastore della preistoria».⁵

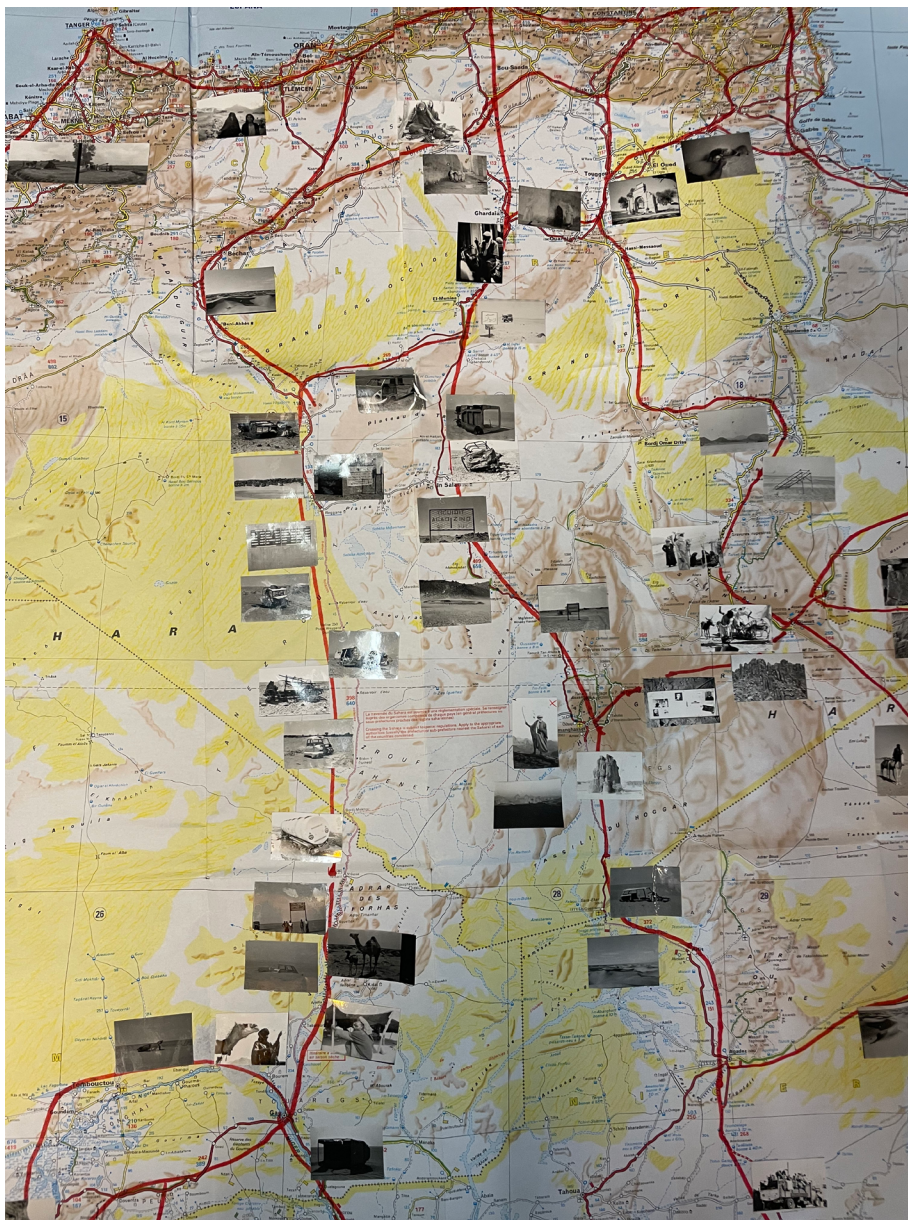
Sin dalle prime mostre e dichiarazioni, Paradiso esibisce e rivendica la sua appartenenza alla civiltà agro-pastorale. L'invito per la sua personale alla Galleria Toselli, nel 1970, mostra l'artista che pascola un gregge di pecore nella masseria di famiglia.⁶ È una sorta di manifesto: Paradiso porta nella Milano degli anni Settanta la provincia del mondo, le distese brulle delle Murge, la «spontanea umiltà» della pietra pugliese.⁷

Alla fine degli anni Sessanta, l'artista inizia a girare dei cortometraggi in 16 mm nei quali riprende caverne, tufaie, cave di pietra e pareti mastodontiche, proiettandosi nel ventre della sua terra, in luoghi «dove l'uomo ha sofferto, pianto e riso per centinaia di anni».⁸ Sulla scia delle letture etnografiche e antropologiche di Ernesto de Martino, Paradiso si rivolge alla ritualità meridionale senza alcun intento folkloristico:⁹ dal fenomeno dei tarantati di Galatina — che riprende in un film del 1973 — alle antiche feste materane, il suo lavoro sembra procedere a ritroso, alla ricerca di un tempo in cui il sacro e il profano si mescolavano.¹⁰

In questo percorso all'indietro, in questa costante evocazione di uno spirito «primitivo» come lo ha descritto Luciano Caramel, Paradiso decide di spingersi alle radici della natura e dell'uomo, verso territori a lui sconosciuti.¹¹ Nel 1970, compie il suo primo viaggio nel deserto del Sahara con l'obiettivo di realizzare un film. Si imbarca a Genova, arriva ad Algeri, si dirige verso la cittadina di El Oued e prosegue verso il mare di dune che circonda le case. Come ha ricordato l'artista, questo film (mai realizzato) doveva consistere nell'inquadrare da molto vicino alcuni granelli di sabbia con una cinepresa fissata sotto un elicottero. Man mano che l'elicottero si alzava, l'inquadratura si sarebbe progressivamente allargata, in modo che il campo diventasse sempre più grande, fino a trasformarsi in un'immagine «così immensa da identificarsi con il nulla».¹²

Dopo questo primo viaggio, Paradiso cade vittima del cosiddetto Mal d'Africa e, per oltre vent'anni, ogni sei mesi ritorna tra le dune del Sahara. Una grande mappa Michelin [fig. 1] — esposta anche nell'antologica dell'artista allestita a Santeramo in Colle nell'estate del 2024¹³ — mostra le varie tappe dei suoi numerosi viaggi: dall'Algeria al Niger, dal Sudan al Mali, dalla Libia all'Egitto. Sulla mappa compaiono diverse fotografie che ritraggono carcasse di automobili, dromedari e Tuareg a cavallo. Per potersi permettere queste continue spedizioni, Paradiso si reinventa come guida turistica e accompagna alcuni gruppi organizzati durante le sue traversate nel deserto. In molte di queste, si ritrova assieme ad amici, artisti, critici, architetti e collezionisti, come Alessandro Passaré, Gino Battista, Nanda Vigo, Daniela Palazzoli, Giuseppe Spagnulo e Arturo Vermi.¹⁴

Già durante il suo secondo viaggio, spingendosi nei deserti algerini e nelle oasi di El Goléa, l'artista rinviene frammenti litici e antichi manufatti e, anche grazie ai suggerimenti del professor Ottavio Cornaggia Castiglione, allora direttore della sezione di paleoantropologia del Museo di Scienze Naturali di Milano, scopre diverse zone del Sahara in cui poter trovare punte di freccia, amigdale, schegge vegetali, fossili, pietre, cerami-



1. Antonio Paradiso, Mappa Michelin dei viaggi in Africa, fotografia di Vincenzo Di Rosa. Courtesy Archivio Paradiso.

che e antiche monete. Sin da subito, include questi reperti in una delle sue serie più celebri, quella dei *Contenitori scientifici* [fig. 2]. Si tratta di lavori realizzati tra gli anni Settanta e Ottanta, caratterizzati da un simile metodo compositivo. Replicando il display dei musei etnografici, Paradiso presenta questi materiali sotto una teca di vetro assieme alle fotografie dei luoghi in cui li ha trovati e alle mappe della zona che egli stesso ha disegnato.

L'artista espone questi lavori in una mostra allestita allo studio Pallazzoli, a Milano, nel settembre del 1974 e, l'anno successivo, in una personale al Museum am Ostwall di Dortmund intitolata *Arte + Antropologia, Antropologia + Arte*.¹⁵ I *Contenitori scientifici* sono opere che, per Paradiso, costituiscono «la memoria genetica della nostra civiltà»¹⁶ poiché contengono sia elementi naturali, come sassi, conchiglie e fossili di dinosauri, sia elementi artificiali, come le punte di freccia e le amigdale.¹⁷

Strappati alle loro radici geologiche e storiche e immobilizzati in una forma che li conserva e li espone, i cimeli recuperati dall'artista testimoniano il suo fascino per la materia corrosa, «per la vita che vive oltre la morte dei suoi reperti». ¹⁸ Con queste opere Paradiso non solo lavora sul confine tra arte e non arte,¹⁹ ma dà anche forma a una visione sintetica e orizzontale, in cui il paesaggio, le forze dell'uomo e della natura, il loro incessante e anonimo lavoro, trovano un'espressione che trascende la semplice documentazione. «Se l'arte è sempre stata pubblicità», scrive Paradiso, «la non arte, e cioè le fatiche dell'uomo, sono state la vera pittura e scultura, architettura e musica. Non si può essere insensibili a guardare la vera storia dell'arte, che è la storia delle fatiche umane». ²⁰



2.
Antonio Paradiso, *Contenitore scientifico*, 1974. Courtesy
Archivio Paradiso

Sulle sue composizioni oggettuali si stende quindi una specie di diaframma concettuale che ne riscatta l'aridità e la freddezza della presentazione, e quella stessa pretesa di scientificità suggerita dal titolo. Il deserto, con il suo silenzio primordiale e i suoi innumerevoli resti, diventa un immenso serbatoio di immagini e oggetti, ma anche una sorta di spazio di possibilità e riflessione. «Più che risposte [il deserto] mi ha consentito di fare domande», ha dichiarato l'artista, «mi ha tolto certi veli dagli occhi, mi ha liberato dai vincoli dello spazio e del tempo».²¹ Ed è soprattutto nei film girati nel Sahara che Paradiso riflette ed esprime questa dimensione «atemporale», così come la definisce in un suo libro d'artista del 1974 pubblicato dalle edizioni Diagramma di Milano.²² Una dimensione universale e immaginativa, dove l'arte è assimilata a qualsiasi altro lavoro dell'uomo, alle incessanti modificazioni prodotte del vento, al movimento continuo della sabbia del deserto.

Tra il 1974 e il 1975, l'artista realizza quattro cortometraggi nel Sahara — rispettivamente intitolati *Ritratto del Sahara* (1974); *Deserto Meccanico* (1975); *Anima cartonata* (1975) e *Uomo e Deserto* (1975)²³ — e li raccoglie in una pellicola della durata di cento minuti, intitolata *Sculture antropologiche filmate*. Questi film vengono proiettati nel gennaio del 1976 alla Galleriaforma di Genova e, nell'aprile dello stesso anno, alla Galleria Banco di Brescia all'interno di un programma che prevedeva anche la proiezione dei film di Milan Grygar e di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi.²⁴

I film che Paradiso gira nel deserto non si limitano a documentare un intervento svolto sulla natura, ma rappresentano un'indagine sulle sue forme archetipiche e sulle leggi che la governano. In questo processo conoscitivo, l'artista si mette in gioco in prima persona, usando il suo stesso corpo come uno strumento di esplorazione.²⁵

In *Anima cartonata* [fig. 3], ad esempio, Paradiso si riprende tra le dune del Sahara, mentre compie una serie di gesti che sembrano suggerire una volontà di connessione panica con il paesaggio. Nei primi fotogrammi del film, il corpo dell'artista appare immobile, disteso sulla sabbia, in perfetta sintonia con l'immobilità della natura. I continui movimenti della macchina da presa, tuttavia, alterano sensibilmente la staticità della scena. Dopo qualche secondo, il corpo inizia a prendere vita: Paradiso muove le braccia e le gambe, le stende e le contrae senza sosta, cammina e si rotola sulla sabbia. «Vorrei conoscere l'energia operante, l'universo che produce, il conservarsi e il distruggersi: la natura»,²⁶ scrive l'artista.

Quello di Paradiso è un cinema senza soggetto e sceneggiatura, il cui risultato finale è assegnato in larga parte al caso, all'improvvisazione e ai suoi movimenti; è un cinema che muove sempre da un'esplorazione dal basso, e che, sebbene inseguia un'idea precisa, non rispetta mai una teoria o un'elaborazione tecnica precedente.²⁷ Le sue sculture filmate, ha notato Vittorio Fagone, «dimostrano il senso di una ricerca nella storia non per linee esterne, ma per tracce profonde: scultura è il paesaggio come è stato plasmato nei secoli, il vecchio rito contadino, ogni



3.
Antonio Paradiso, still dal film
Anima cartonata, 1975.
Courtesy Archivio Paradiso.

mutamento dell'uomo nello spazio e nel tempo».²⁸ Paradiso considera lo stesso paesaggio come un'opera d'arte. Durante una conversazione che ho avuto con l'artista, nel novembre del 2024, gli ho chiesto quali opere avesse presentato a una mostra del 1981 organizzata nel Sahara, alla Galleria Bidon V, di cui non riuscivo a reperire informazioni. «Non ho esposto nessuna opera», mi ha risposto, «il deserto è già un'opera d'arte». D'altronde, anche dal titolo della pellicola, *Sculture filmate antropologiche*, risulta chiara l'idea di una scultura che preesiste in quanto forma viva, dinamica, radicata nella natura e nella storia nell'uomo. E forse è questa la differenza più evidente con gli artisti della Land Art, ai quali Paradiso è spesso associato durante la sua carriera, poiché se questi ultimi operano interventi diretti, spesso monumentali, trasformando il paesaggio in maniera radicale, l'artista pugliese lo esplora in quanto entità già scolpita, rivelandone i reperti e le stratificazioni nascoste.²⁹

In un testo apparso su *Flash Art* nel 1973, un anno prima che iniziasse a girare nel Sahara, era stato lo stesso Paradiso a riflettere su questo aspetto:

Finalmente il land-art ha avuto una nuova dimensione del fare, così gli artisti sono usciti dallo studio e si sono impossessati della terra, del deserto e dell'oceano, ma nonostante questa libertà sono ancora legati a un conformistico pensiero pragmatico, tipicamente anglosassone ed americano. Infatti quando De Maria traccia la linea nel deserto, Smithson fa la spirale nel lago, fanno un lavoro di azione e poi di documentazione, dove non c'è nessuna differenza dalla teoria dell'action-painting. Mi sono guardato bene da una cultura trappola, a differenza del land-art ho fatto una documenta-

zione dell'uomo nel passato che arriva fino al passato dell'infinito, documenti di passato pensato e non di pensieri che vagano senza direzione.³⁰

Sulla medesima distinzione, l'anno seguente, era intervenuta anche Daniela Palazzoli — una delle voci critiche che ha seguito con maggior attenzione il percorso artistico di Paradiso — che sulle pagine di *Le Arti* scriveva:

Le opere di Paradiso non si possono definire di “arte povera” o di “land art” poiché tutte le operazioni degli artisti che esprimono queste correnti sono chiaramente opere di cittadini che hanno con la natura il rapporto proprio di un cittadino: un rapporto eminentemente nostalgico nell'intonazione, e artificioso nell'impostazione. Infatti questi artisti non interagiscono con la natura ma cercano di attribuirle una conformazione che non le è propria, che non è stata costruita dal suo interno, ma gliela impongono dall'esterno.³¹

Nonostante il rischio che si corre nell'assimilare pratiche tanto diverse quanto distanti, soprattutto per contesti e obiettivi, vale tuttavia la pena riprendere queste posizioni poiché sottolineano un aspetto determinante dell'opera di Paradiso, ovvero la sua dimensione fisica e speculativa. Il suo lavoro si inserisce in una più ampia riflessione che, a partire dalla fine degli anni Sessanta e lungo tutti gli anni Settanta, ha visto emergere pratiche artistiche tese a superare la distinzione tra arte e vita, tra soggetto e oggetto, tra gesto creativo e ambiente naturale. Adottando un approccio fenomenologico, Paradiso riconosce nell'esperienza diretta e nella percezione sensibile del luogo i fondamenti di un fare artistico che è esplorazione del mondo e interrogazione del sé. In questa prospettiva, il riferimento all'esperienza (breve e tutt'altro che fortunata) dell'arte antropologica italiana consente di chiarire ulteriormente la natura riflessiva e stratificata della sua ricerca. Nell'opera di Paradiso si assiste a una sinergia radicale tra fisicità operativa e indagine speculativa in cui la prassi artistica si struttura come dispositivo conoscitivo in perenne tensione dialettica. L'arte antropologica, ha scritto Giorgio Cortenova, «si definisce soprattutto in quanto interrogazione sull'uomo, sulle sue fonti [...] l'artista sceglie la pratica interrogante come “luogo” del proprio lavoro. Egli vi si colloca e di volta in volta, è l'interrogante e l'interrogato: o entrambe le cose nello stesso tempo». ³² In questo doppio ruolo, Paradiso sviluppa una pratica che, come egli stesso afferma, «si serve di tutte le tecniche e tutti gli stili, pur d'immergersi nel fare, nell'istante in cui si crea e si consuma». ³³

I *Contenitori scientifici*, le *Sculture antropologiche filmate* e le grandi pietre pugliesi degli anni Sessanta sono allora parte della stessa identica ricerca. Una ricerca che insiste sull'indagine antropologica intesa come esplorazione delle radici profonde che definiscono l'identità e l'esperienza dell'uomo, sull'inquietante e atemporale persistere del reperto in quanto traccia del tempo e della memoria collettiva, sulla volontà di ricomporre l'originario strappo tra natura e cultura. ³⁴ Nell'opera di Paradiso, il Sahara, l'Algeria, la Libia, il Sudan e il Mali diventano un'estensione di quell'infinita provincia che l'artista aveva vissuto negli anni dell'adolescenza, quando pascolava i cavalli e leggeva i libri su Leonardo da Vinci. Sono il luogo di

un'interrogazione incessante che ha come obiettivo ultimo quello di riuscire a sfiorare una sorta di nucleo originario, elementare, ancestrale.

Oltre alla produzione filmica e scultorea, durante i suoi viaggi africani Paradiso realizza oltre quattrocento fotografie che documentano in maniera dettagliata e personale le sue spedizioni.³⁵ Sono immagini che l'artista presenta anche in alcune gallerie — come alla Galleria Apollinaire, nel dicembre del 1976³⁶ — e che solo diversi anni dopo raccoglie in un cofanetto — realizzato in soli otto esemplari per le edizioni Mudima di Milano — e in un libro intitolato *Ritratto del Sahara*.³⁷

Si tratta di un materiale molto eterogeneo che, volendo avanzare una possibile classificazione, si potrebbe suddividere in due tipologie. La prima di queste comprende fotografie che ritraggono i diversi paesaggi attraversati dall'artista. Sono immagini che immortalano soprattutto la vastità del deserto, le dune, le piramidi di roccia e le sorprendenti conformazioni geomorfologiche. Alcune di queste, tra il 1975 e il 1980, vengono trasferite su tele emulsionate e presentate come lavori autonomi. Paradiso altera sensibilmente la cromia delle immagini originali, che sembrano quasi perdere qualsiasi tipo di legame con il proprio referente naturale.

A questo primo nucleo appartengono anche alcune fotografie che testimoniano la presenza e il passaggio dell'uomo. Si possono infatti osservare le insegne stradali che segnalano i percorsi sulle piste di sabbia, i rudimentali archi di trionfo in lamiera e legno fatti ergere da Mu'ammar Gheddafi dopo il colpo di Stato del 1969, e i resti di un passato più o meno recente: scheletri di aerei e di automobili abbandonati e inghiottiti dal deserto.

La seconda tipologia, invece, comprende immagini che mostrano i riti, le usanze e le tradizioni delle popolazioni dei Dogon, dei Malinkè, dei Lobi e dei Tuareg, ma anche i loro artefatti, le loro architetture e le loro pratiche. È interessante osservare queste fotografie leggendo i resoconti dei viaggi che Paradiso ha scritto nel corso degli anni, dove racconta delle sue spedizioni, delle avventure e delle disavventure con un andamento narrativo avvincente.

Negli anni Ottanta, insieme allo psicoanalista Mauro Mancía, l'artista organizza un viaggio nel Burkina Faso per far visita alla popolazione dei Lobi dell'Alto Volta. Grazie a due giovani guide che fanno da traduttori, riesce a entrare in contatto con i sacerdoti del villaggio, fotografa i loro oggetti e le loro sculture antropomorfe modellate per suscitare paura e mistero. «Io non credo alle magie», scrive Paradiso, «però questi feticheurs, vestiti con due stracci sporchi, emanano una sicurezza e un carisma che da noi nel mondo occidentale riscontriamo solo in qualche capo ufficio o in un amministratore delegato».³⁸

Durante un viaggio in Guinea con Alessandro Passaré e Gino Battista, l'artista assiste alla danza con la spada delle Malinkè: una danza eseguita da un piccolo gruppo di donne seminude — tradizionalmente celebrata per raccogliere fondi da destinare a persone in gravi difficoltà economiche — che, in quell'occasione, era stata organizzata per finanzia-

re il funerale di un'amica delle danzatrici [fig. 4].³⁹ E ancora, sempre nel Burkina Faso, documenta il rito della circoncisione fotografando alcuni giovani ragazzi che tornano dal fiume Volta, in una sorta di processione, con il corpo quasi interamente dipinto di bianco.



4.
Antonio Paradiso, *Ritratto del Sahara*, 1970-1990. Courtesy Archivio Paradiso.

Un reportage fotografico particolarmente significativo è quello che Paradiso realizza in Libia, alla metà degli anni Settanta, quando dopo diverse peripezie, ancora insieme a Passaré, si addentra nel deserto del Fezzan alla ricerca di Wadi Mathendous, un sito archeologico preistorico, scoperto alla metà dell'Ottocento dall'esploratore tedesco Heinrich Barth, che conserva tuttora numerose incisioni rupestri risalenti al neolitico. Sulle rocce basaltiche di Wadi Mathendous si possono osservare elefanti, giraffe, gatti selvatici e coccodrilli, ma anche iscrizioni nell'alfabeto Tifinagh, quello dei Tuareg, che condivide alcuni simboli con l'alfabeto libico-berbero.⁴⁰

Profondamente colpito da queste incisioni — «È indescrivibile la bellezza di quei graffiti su basalto nero e marrone»⁴¹ — l'artista realizza una scultura in pietra di Trani intitolata *Libro con trascrizione Tifinar* (1976) [fig. 5] che, oltre a riflettere il suo interesse per le forme di espressione arcaiche e simboliche, testimonia un processo di contaminazione culturale in cui un materiale proveniente dalla sua terra d'origine incorpora i segni di una lingua antichissima e lontana.

Interrogandosi sulle ragioni che hanno spinto l'artista a compiere i suoi viaggi in Africa, il filosofo Mario Perniola — uno dei più cari amici di Paradiso — ha proposto una lettura etimologica della parola deserto in netto contrasto con quella canonica:

La parola latina *desertus* non ha niente a che fare con *érèmos*: essa viene dal verbo *sero*, che vuol dire intrecciare, tessere, annodare, legare. Da questa parola derivano tanto *consero*, legare insieme, congiungere, unire, quanto *desero*, abbandonare, lasciare, disertare (da cui appunto *desertus*). La spiegazione dell'amore di Paradiso per il deserto sta in questo verbo *sero*. Le sue avventure e temerarie spedizioni rispondono a una pulsione profonda: quella di stringere legami emozionali con gli altri.⁴²

Dalla Murgia all'Africa tropicale, dagli strumenti dei contadini pugliesi alle sculture antropomorfe dei Lobi, il lavoro di Paradiso è il risultato di una ricerca che attraversa linguaggi e saperi eterogenei, e che nel suo divenire plastico, filmico, fotografico, si porta dietro le tracce di un'incessante interrogazione sull'uomo, sul tempo, sulla natura. Sebbene l'artista riprenda esplicitamente oggetti e segni dalle diverse culture che incontra, l'obiettivo non è quello di assorbirne i caratteri, lo stile o un modello visivo, ma di inaugurare una sorta di conversazione, continuando a espandere il suo processo speculativo attraverso l'esperienza fisica del viaggio. È in questo esercizio di approssimazione all'alterità che si sviluppa l'arte antropologica di Paradiso, in questa tensione che lo spinge verso l'ignoto, in direzione di territori e simboli distanti, ma che allo stesso tempo lo ancora alle sue radici, lo riporta all'origine.

«Dal 1970 al 2000», ha scritto Paradiso alla fine dei suoi diari, «ho soggiornato nel Sahara per circa 2000 giorni, spero di essere stato un passante non troppo molesto».⁴³



5.
Antonio Paradiso, *Libro
con trascrizione Tifinar*, 1976.
Courtesy Archivio Paradiso.

NOTE

1. Marco Valsecchi, "Lo scultore contadino", *Il Giorno*, 1968 in Simona De Bortoli (a cura di), *Antonio Paradiso*, Edizioni L'Agrifoglio, Milano, 1991, p. 2.
2. Elio Santarella (a cura di), *Percorso della scultura. Antonio Paradiso*, Comune di Milano, 1988, s. n. p.
3. Francesco Vincitorio, "Mondo ipotetico", *La fiera letteraria*, 13 aprile 1967, p. 19. Recensendo una personale di Paradiso alla galleria Minotauro di Brescia, nel 1969, Elvira Cassa Salvi ha scritto: «Il carparo, la qualità di tufo usata da Paradiso per queste sue invenzioni, è di per sé fortemente evocativa, con la sua porosità impregnata di sole, di vento e di pioggia, con la sua patina d'ambra dorata, di creatura uscita dal grembo della terra». Elvira Cassa Salvi, "Galleria Minotauro: A. Paradiso", *Nac*, n. 19-20, 1969, p. 17.
4. Come ha sottolineato Sara Fontana, per Paradiso – e per gli altri artisti di quella corrente, tutt'altro che omogenea, che è stata definita col sintagma Arte Antropologica – «l'oggetto comune, d'usura o di recupero, modificati o meno, non funzionano come il ready-made classico, ma valgono piuttosto per le loro potenzialità evocative di qualcosa di magico oppure intimamente legato alla memoria di un individuo o di un luogo». Sara Fontana, *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano, 2018, p. 15.
5. Dino Buzzati, "Mostre d'arte", *Corriere della Sera*, 3 marzo 1968, p. 15.
6. Come lo stesso artista mi ha confermato durante una conversazione avvenuta nel suo studio, a Milano, il 28 novembre 2024, si tratta di una fotografia scattata dal fratello del gallerista Franco Toselli nella masseria di famiglia di Paradiso chiamata La Sgabella, a pochi chilometri da Santeramo in Colle, in Puglia.
7. Enrico Crispolti, *Antonio Paradiso*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1969, s.n.p.
8. Antonio Paradiso, *Seminario per un'antropologia dell'arte*, Università di Salerno, 20 aprile 1978, in Id., *Teatro antropologico. La vita, l'usura, la morte*, Milano, 1980, p. 28. Come ha sottolineato Sara Fontana, alcune immagini di questi film, successivamente raccolti nella pellicola *Sculture filmate antropologiche* (1969-76), sono confluite nel libro *Storia naturale del quaternario* che Paradiso ha realizzato con Toselli e Gianni Scheiwiller nel 1972. Sara Fontana, *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, cit., p. 92.
9. Su questo punto si veda Sara Fontana, *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, cit., pp. 99-101.
10. Nel 1974, sul numero 46-47 di *Flash Art*, Paradiso ha pubblicato un breve testo che chiarisce gli obiettivi di questi film e del suo lavoro sulla cultura contadina pugliese. Antonio Paradiso, "Paradiso", *Flash Art*, n. 46-47, 1974, p. 23.
11. Luciano Caramel, *Antonio Paradiso* (catalogo della mostra, Milano, Galleria Pagani, 1968), Galleria Pagani, Milano, s.n.p.
12. Antonio Paradiso, *Ritratto del Sahara*, La Stamperia Liantonio, Matera, 2014, p. 7. Il film non è stato più realizzato poiché l'artista non riuscì ad affittare l'elicottero, ma trovò solo un piccolo aereo non adatto al lavoro che intendeva girare.
13. La mostra antologica, intitolata *Radici* e allestita presso la Pinacoteca Francesco Netti a Santeramo in Colle, è stata curata dalla figlia dell'artista, Cecilia Paradiso, e da Tina Sirressi.
14. L'artista ha pubblicato un resoconto dei suoi viaggi nel già citato libro *Ritratto del Sahara*.
15. Su quest'ultima mostra si vedano: Eugen Thiemann (a cura di), *Zen jahre Paradiso – Dieci anni di Paradiso – Ten years of Paradiso* (catalogo della mostra, Dortmund, Museum am Ostwall, febbraio-marzo 1975), Museum am Ostwall, Dortmund, 1975 e il breve articolo dello stesso autore, Eugen Thiemann, "Antonio Paradiso", *heute Kunst*, n. 10-11, giugno-luglio-agosto 1975, p. 17. Sulla mostra organizzata allo studio Palazzoli si veda invece Tommaso Trini, "Le mostre", *Corriere della Sera*, 29 settembre 1974, p. 12.
16. Antonio Paradiso in Daniela Palazzoli, "Natura naturale e natura artificiale nell'opera di Antonio Paradiso", *Le Arti*, n. 11-12, novembre-dicembre 1974, p. 53.
17. Sulle pagine di *Le Arti*, Daniela Palazzoli ha parlato in questi termini dei *Contentitori scientifici*: «Questo confronto tra natura naturale e natura artificiale al suo stadio più primitivo è costitutivo della dialettica di Paradiso. Egli risale in questo modo al momento in cui l'uomo ha compiuto la sua prima fondamentale mutazione. L'essere umano è divenuto mutante per eccellenza della specie animale proprio in quel momento, quando invece di specializzare i propri arti li ha estesi agli strumenti e si è dedicato attraverso la fatica di secoli a perfezionare queste sue estensioni». Daniela Palazzoli, "Natura naturale e natura artificiale nell'opera di Antonio Paradiso", cit., p. 53.
18. Cesare Chirici, "Antonio Paradiso", *Nac*, n. 12, dicembre 1971, p. 21.
19. Come ha sottolineato Sara Fontana «il valore estetico-formale di un oggetto e il suo significato sociale-utilitario rappresentano per Paradiso due elementi sovrapposti e coincidenti, non più due aree di interesse separate e riconducibili rispettivamente alle competenze dell'esperto d'arte e dell'etnologo». Sara Fontana, *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, cit., p. 96.
20. Antonio Paradiso, *Atemporale*, Diagramma, Milano, 1974, s.n.p. In occasione di un seminario tenuto all'Università di Salerno, nell'aprile del 1978, parlando dei *Contentitori scientifici*, Paradiso ha dichiarato: «Per me questi materiali sono già delle vere e proprie sculture. Anzi più della scultura avendo questi materiali già una funzione». Antonio Paradiso, *Seminario per un'antropologia dell'arte*, Università di Salerno, 20 aprile 1978, in Antonio Paradiso, *Teatro antropologico. La vita, l'usura, la morte*, Milano, 1980, p. 28.

21. Anna D'Elia e Antonio Paradiso, "La murgia è a un passo dal duomo", *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 1 giugno 1989, p. 15.
22. Antonio Paradiso, *Atemporale*, cit., s.n.p.
23. Oltre ai cortometraggi girati nel Sahara, *Sculture antropologiche filmate* comprendeva anche alcuni film precedenti, come *Tufaia* (1969) e *Caverne* (1969). Nel corso degli anni Paradiso editerà e modificherà varie volte questa pellicola aggiungendo o eliminando dei film, alcuni di questi, inoltre, vengono proiettati anche singolarmente all'interno di rassegne espositive, come nel caso di *Parete*, *Deserto Meccanico*, e *Anima Cartonata* (tutti e tre del 1975), presentati nell'ambito della mostra *Deserto. Aspetti della condizione umana attraverso l'arte*, tenutasi a Bergamo, nell'ex chiesa di Sant'Agostino, dal 26 settembre al 31 ottobre 1981.
24. Sulla mostra allestita alla Galleriaforma si veda Viana Conti, "Arte come storia delle fatiche umane", *Corriere Mercantile*, 30 gennaio 1976, p. 6. Il 5 giugno dello stesso anno, *Sculture antropologiche filmate* viene proiettato anche dalla Cineteca nazionale italiana di Milano.
25. Come ha scritto Anna Maria Cattaneo sulle pagine di *Data*: «Per Paradiso non si tratta più di osservare semplicemente ma di agire, di condensare nell'atto e nell'immagine che lo fissa ciò che ha percepito, capito, progettato e che ora vuole comunicare: un tentativo di scoprire delle leggi passandoci attraverso». Anna Maria Cattaneo, "Antonio Paradiso: corpo faber e corpo ludus e la loro dialettica con le mediazioni meccaniche: fotografie e cinema", *Data*, n. 12, 1974, p. 96.
26. Antonio Paradiso, "Atemporale", in Giorgio Cortenova (a cura di), *La creazione volgeva alla fine*, Unimedia, Genova, 1978, p. 41.
27. «Mi sento in opposizione al fare registico», ha dichiarato Paradiso, «quando il comandante di una nave va da un porto a un altro, determinato, senza che la sua volontà vorrebbe, ma è costretto e lo fa, invece dovrebbe solcare gli oceani ed essere libero come un pesce, e non lo fa, perché non può. Ecco chi sono "la regia" e cosa dobbiamo consumare, una minestra che non nutre e non fa crescere nessuno». Antonio Paradiso, intervista di Sara De Bortoli, febbraio 1989, in Sara De Bortoli (a cura di), *Antonio Paradiso*, cit., p. 62.
28. Vittorio Fagone, *Arte e cinema. Per un catalogo del cinema d'artista in Italia, 1965-1977*, Marsilio, Venezia, 1977, p. 7.
29. Sul *Corriere della Sera*, l'apertura della sua personale alla Galleria Diagramma era annunciata così: «Antonio Paradiso – scultura e film di un giovane esponente della Land Art». Redazione, "Calendario", *Corriere della Sera*, 20 gennaio 1974, p. 15.
30. Antonio Paradiso, "Paradiso", *Flash Art*, n. 41, 1973, p. 22.
31. Daniela Palazzoli, "Natura naturale e natura artificiale nell'opera di Antonio Paradiso", cit., p. 53. Sulle analogie e le differenze tra Arte povera, Arte concettuale, Body art e Arte antropologica si vedano anche: Enrico Pedrini, "Dal mito dell'oggetto al mito del materiale", in Claudio Costa e Antonio Paradiso, *Situazione antropologica. Dall'uomo al paesaggio*, Apollinaire, Milano, 1977, pp. 52-53 e Giorgio Cortenova, *La creazione volgeva alla fine*, cit., pp. 20-22.
32. Giorgio Cortenova, *La creazione volgeva alla fine*, cit., p. 22.
33. Si rimanda all'articolo di Antonio Paradiso dal titolo "Teatro antropologico di Antonio Paradiso", datato 18 novembre 1977, presente in Antonio Paradiso, *Teatro antropologico. La vita, l'usura, la morte*, cit., pp. 16-17.
34. Tale continuità è già stata evidenziata da Sara Fontana che ha sottolineato come la ricerca di Paradiso in Africa «rinnovi quella sorta di processo di fusione già messo in atto nei propri luoghi d'origine – tra cave di tufo, calanchi e torri di terra». E ancora: «I viaggi in Africa sono quindi l'occasione di ulteriori riflessioni sul paesaggio e sul suo rapporto con l'uomo, nella piena consapevolezza che si tratti di un modificarsi reciproco e all'infinito, in cui il tempo gioca un ruolo primario». Sara Fontana, *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, cit., pp. 95-97.
35. Da un'intervista di Mario Perazzi all'artista, pubblicata nel 1981 sul *Corriere della Sera*, si apprende che, a seguito dei suoi viaggi in Africa, Paradiso aveva realizzato anche un libro fotocopiato con fotografie e disegni, tirato in mille copie, più cento esemplari che contenevano un disegno originale. Il libro, sul quale tuttavia non è stato possibile reperire ulteriori informazioni, era stato presentato allo Studio D'Arts di Milano. Mario Perazzi e Antonio Paradiso, "Il deserto è la mia scultura", *Corriere della Sera*, 7 marzo 1981, p. 7.
36. Cfr. Dario Fertillo, "Paradiso fotografa la storia della terra", *Corriere della Sera*, 14 dicembre 1976, p. 9.
37. Antonio Paradiso, *Ritratto del Sahara*, Fondazione Mudima, Milano, 2017. Questo corpus di fotografie è stato esposto nel 2014 nell'ambito della mostra *Ritratto del Sahara* allestita a Matera presso il Parco Scultura La Palomba e, nel novembre dello stesso anno, alla Galleria Quintocortile di Milano.
38. Antonio Paradiso, *Ritratto del Sahara*, La Stamperia Liantonio, Matera, 2014, p. 38.
39. Cfr. *Ivi*, p. 23.
40. Sulla presenza di queste iscrizioni nell'alfabeto Tifinagh si vedano le fotografie scattate da David Coulson nel novembre del 2000. Le immagini, digitalizzate dal British Museum, sono disponibili a questo link: https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_2013-2034-2567 (ultimo accesso 23/12/2024).
41. Antonio Paradiso, *Ritratto del Sahara*, cit., p. 23.
42. Mario Perniola, "Perché Paradiso ama il deserto?", in Antonio Paradiso, *Ritratto del Sahara*, cit., pp. 47-48.
43. *Ivi*, p. 45.

Il volume trae origine dal convegno svoltosi presso l'Università per Stranieri di Siena nel gennaio 2025 ed è, a sua volta, esito delle ricerche condotte nell'ambito del progetto PRIN 2022 PNRR *Straniere: The Reception of Non-European Arts and Cultures in Italy (1945-2000)*, finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca e dall'Unione Europea (NextGenerationEU). Il progetto, coordinato dall'Università per Stranieri di Siena insieme alle Università di Parma e di Udine, si propone di offrire un primo censimento di testi e immagini in grado di restituire le modalità di ricezione e la fortuna critica delle culture extraeuropee nell'Italia del secondo Novecento. I casi di studio qui presentati si inseriscono entro tale cornice, articolandosi lungo alcuni assi tematici e privilegiando, in particolare, il punto di vista degli artisti, nonché le dinamiche di ricezione, circolazione e diffusione all'interno del sistema dell'arte contemporanea in Italia dal 1945 al 2000.

Saggi di

Alessandra Acocella
Filippo Bosco
Irene Boyer
Elena Cadamuro
Irene Caravita
Ludovica Carlini
Irene Cimò
Lara Conte
Anna Contro
William Cortes
Casarrubios

Andrea Daffra
Livia de Pinto
Alessandro Del Puppo
Arianna Desideri
Vincenzo Di Rosa
Alessandro Ferraro
Alessandra Franetovich
Francesca Gallo
Giorgia Gastaldon
Emanuele Greco
Andrea Lanzafame
Biancalucia Maglione

Luca Pietro Nicoletti
Silvia Piffaretti
Giulia Ricozzi
Yasmin Riyahi
Maria Rossa
Martina Rossi
Fabiola Tambone
Caterina Toschi
Stefano Turina
Alberto Vidissoni
Rachele Zanone
Giulia Zompa

STRA
NIE
RE