

---

# *Recupero di un mito.* I nativi americani nella ricerca di Eliseo Mattiacci. Tra esperienze romane e nuove geografie

---

LARA CONTE

Nel corso degli anni Settanta Eliseo Mattiacci realizza alcune opere ed esposizioni che riflettono i suoi interessi per la storia e la cultura dei nativi americani. Tale produzione, e nello specifico la mostra-installazione *Recupero di un mito* [fig. 1], tenutasi alla Galleria L'Attico di Roma nel 1975, sono state in anni recenti al centro di ricerche che a vario modo si sono confrontate con questioni complesse relative alla ricezione problematica.<sup>1</sup> A partire dalle discorsività interpretative proposte, nella necessità di decolonizzare la narrazione, alcune domande si pongono all'attenzione: che uso si fa dell'Archivio e delle teorie e che relazione tra di essi si attiva senza rischiare di isolare le opere dai contesti di produzione o di commentare le fonti e applicare le teorie in una prospettiva altrettanto decontestualizzata? Il presente contributo si pone in sintonia con le posizioni di chi si è mosso in un territorio interpretativo più inquieto, mettendo in luce le ambiguità e gli stereotipi narrativi, ma nell'ambito di una riflessione aderente al pensiero dell'artista, alla complessità degli immaginari visivi e culturali coevi.

## IL VIAGGIO A NEW YORK

Le opere di Mattiacci dedicate alle culture amerindiane si ascrivono a un contesto di sperimentazione linguistica che traghetta l'opera scultorea oltre l'oggetto, nella dimensione dell'azione e della pratica performativa/comportamentale, anche in considerazione a processi di rimediazione



1.  
Eliseo Mattiacci, *Recupero di un mito*, 1975. Veduta dell'allestimento della mostra alla Galleria L'Attico, Roma, 1975. Foto Claudio Abate, Courtesy Studio Eliseo Mattiacci.

collegati all'uso della fotografia, e si declina altresì in una progettualità installativa di tipo multisensoriale. Questa produzione attraversa e si nutre di un'esperienza cruciale nella biografia dell'artista: il viaggio a New York, compiuto nel 1974, in occasione della sua prima personale oltreoceano. Questo soggiorno diventa possibilità, per Mattiacci, di esplorare la sua ricerca di *altrove*, così come in quegli anni stava avvenendo a Roma, dove egli stava compiendo una specifica investigazione geografica della città sovrapponendo immaginari ed esperienze, tra cronaca e autobiografia.<sup>2</sup>

Mattiacci si era trasferito da Cagli, paese delle Marche, a Roma nel 1964. Il suo racconto biografico si alimenta di alcuni ricordi e passioni d'infanzia che riaffiorano in momenti diversi della sua ricerca, in un'oscillazione continua tra attrazione per il primario e modernità, tra adesione al presente e ricerca di luoghi altri, da situare in tempi e spazi lontani: la sua origine contadina e il rapporto con la terra, la seduzione per i viaggi spaziali e l'iconografia cosmica, la passione per il cinema western, la rielaborazione di immaginari e miti della società consumistica, l'attrazione per le culture delle antiche civiltà che nel contesto romano degli anni Settanta si nutre di dialoghi e relazioni, *in primis* con Mario Diacono ed Emilio Villa. Tramite Villa Mattiacci conosce gli alfabeti arcaici, come ricorda a proposito della realizzazione dell'opera *Tavole degli alfabeti primari* esposta alla Biennale di Venezia del 1972.<sup>3</sup> Si tratta di dieci tavole in fusione di alluminio e antimonio, sorta di stele in cui sono incise le lettere di antichi alfabeti delle culture arcaiche. Per quanto incomprensibili come forma comunicativa nella contemporaneità, questi testi la-

sciano trapelare una profonda spiritualità e sacralità che si contrappone all'assenza di comunicazione nello scenario della cultura di massa. Come in un museo archeologico della post-modernità, nella sala della Biennale Mattiacci sovrappone le tracce, annunciando dicotomie e modalità discorsive al centro della sua ricerca di allora e degli anni a venire: i segni della comunicazione globale contemporanea diventano reperti che si stratificano in un tempo sospeso che può appartenere indistintamente al passato o al futuro, in una contrapposizione tra rituale arcaico e codificazione seriale della cultura nell'epoca della riproducibilità tecnica.

Del viaggio a New York Mattiacci non enfatizza tanto le relazioni con la comunità artistica né la seduzione e l'attrazione per il mito americano, ma quest'esperienza alimenta il suo antiamericanismo come logica di resistenza alla società capitalistica dominante così come stava avvenendo nel contesto controculturale statunitense, dove «l'*Indian way of life* [...] immaginata dai giovani americani, diventa [...] l'alternativa alla classica *American way of life* dei loro genitori». <sup>4</sup> Il soggiorno oltreoceano di Mattiacci è vissuto dunque come possibilità di conoscere le radici delle culture amerindiane, in considerazione agli interessi antropologici che in quegli anni nutrono la sua ricerca. A New York visita il National Museum of the American Indian nella Upper Manhattan. <sup>5</sup> Alcune pubblicazioni conservate nella sua biblioteca possono essere connesse a quella visita e agli interessi che si vivificano, appunto, da quell'esperienza: possiamo citare *Indian Art of the Americas*, edito da Frederick J. Dockstader nel 1973; il reprint del catalogo della mostra del MoMA del 1941 *Indian Art of the United States* di Frederic Douglas e René D'Harnoncourt; il libro di Norman Feder *American Indian Art* uscito nel 1965. <sup>6</sup>

## I NATIVI AMERICANI NELLA CULTURA ITALIANA DEGLI ANNI SETTANTA IMMAGINARI VISIVI, CONTRADDIZIONI, SOVRAPPOSIZIONI, PRELIEVI

Nel contesto italiano degli anni Settanta l'interesse per la cultura dei nativi americani si alimenta attraverso una sovrapposizione di immaginari: dai fumetti alla letteratura al cinema western classico per arrivare al nuovo cinema western che ribalta gli stereotipi e la visione negativa di un mitico Selvaggio West proponendo narrazioni più complesse, che riscrivono le relazioni tra i bianchi e i pellerossa fornendo nuovi punti di vista con cui l'uomo bianco possa identificarsi. Si pensi inoltre ai fatti di cronaca che scuotono i media: le iniziative del Red Power e dell'American Indian Movement, gli eventi di Wounded Knee (il 27 febbraio 1973 circa duecento membri della tribù Oglala Lakota, guidati dai membri dell'American Indian Movement, occuparono il villaggio della riserva di Pine Ridge, luogo del massacro del 1890 in cui le truppe federali ucci-

sero uomini, donne e bambini Lakota), il rifiuto di Marlon Brando, nel 1973, di ritirare il premio Oscar inviando una giovane attivista per i diritti dei nativi americani appartenente allo United Bay Indian Council. È utile evidenziare come tutti questi eventi siano raccontati sulla stampa italiana in una sovrapposizione di storie e di cronologie, dove la rivolta di Wounded Knee si confonde o si intreccia con le vicende del massacro del 1890 di Little Big Horn. Come mette in luce Massimo De Giuseppe, «da tutto ciò ne consegue un movimento carsico e contraddittorio, che tra miti e riletture, sovrappone storia e cronaca, la dimensione dell'indiano immaginario alle questioni politiche e sociali del presente».<sup>7</sup> A questo si aggiunge il movimento degli Indiani Metropolitan che si sviluppa all'interno del più ampio Movimento di contestazione del '77 e ne costituisce la cosiddetta "ala creativa". Già nel marzo 1973, probabilmente in considerazione all'impatto dei fatti di Wounded Knee, a Torino alcuni operai occuparono dei reparti dello stabilimento di Mirafiori, vestiti da nativi americani. Si diffonde così una riappropriazione dei nativi come nemici dell'imperialismo statunitense, del consumismo, difensori della natura e modello di resistenza e rivoluzione, in un campo di interesse trasversale — dalla controcultura alle lotte politiche al campo artistico — che crea un orizzonte di contaminazione visiva e ideologica in divenire.<sup>8</sup>

Indiano immaginario e indiano reale si trovarono allora, improvvisamente, faccia a faccia nel corso degli anni Settanta. Quello che ne scaturì fu un nuovo sentiero selvaggio che si dipanava però non più oltre gli Appalachi, nelle grandi pianure occidentali, bensì attraverso agenzie di stampa, radio comunitarie, fanzine e segnali satellitari, rigenerando segni del passato per accompagnare le lotte del presente, in una mobilitazione che si faceva consapevole del potere della comunicazione e delle reti transnazionali. Al riscatto simbolico degli indiani del passato, all'emergere di notizie sconcertanti sulla situazione sociale e dei diritti minimi degli abitanti delle riserve, sulla scia delle novità comunicative prodotte dalla guerra in Vietnam e dalle pulsioni terzomondiste, si rimettevano dunque in circolo esperienze profondamente glocal [...] collegando tra loro mondi apparentemente lontani.<sup>9</sup>

È in questo contesto che Mattiacci compie le sue operazioni di "recupero" che si declinano in pratiche legate a varie forme di appropriazione, rimessa in scena e sostituzione. Già prima del viaggio americano aveva realizzato *Sette corpi di energia* (1973): sette calchi di alluminio sono ricavati da anime di quercia e alcuni sono smussati all'estremità per togliere il senso naturalistico dell'oggetto; sopra uno di questi corpi plastici è collocata una piccola scultura in pietra di Xochipili — la divinità nella mitologia azteca legata al ciclo delle stagioni e della fioritura, acquistata in un mercatino di Parigi — che per lui doveva evocare la capacità rigenerativa della natura, richiamando altresì al pari degli Indiani d'America il tema di una civiltà martoriata dalla violenza dei colonizzatori.<sup>10</sup> Nel corso del 1975 Mattiacci espone alla mostra *24 ore su 24* alla Galleria L'Attico, collettiva che vede, tra gli altri, la partecipa-

zione di Jannis Kounellis, Vettor Pisani, Luigi Ontani e Sandro Chia. La galleria rimane aperta giorno e notte per una settimana. Mattiacci presenta due opere e la documentazione di una performance. Gli interventi scultorei sono *Alba, Giorno, Tramonto e Notte* e *Rituale pellerossa* [fig. 2].



2.  
Eliseo Mattiacci, *Alba, Giorno, Tramonto e Notte e Rituale pellerossa*, 1975. Quattro lastre in acciaio, cristallo, rame, ferro, 200x100 cm ciascuna; pettorale

pellerossa ingrandito e riprodotto in rame con sonoro, 220x190x20 cm. Opere allestite nello studio dell'artista, 1975. Courtesy Studio Eliseo Mattiacci.

In *Alba, Giorno, Tramonto e Notte* le fasi di scansione del tempo si declinano in lastre di diversi materiali in cui è incisa la differente fase del giorno; *Rituale pellerossa* è invece il rifacimento di un pettorale Sioux, ingrandito e realizzato in rame, tratto dalla riproduzione fotografica di un manufatto del National Museum of the American Indian pubblicato nel libro *American Indian Art*.<sup>11</sup> Da quest'oggetto plastico si diffonde la registrazione di canti di iniziazione dei nativi americani dedicati all'alba, alla pioggia, al tramonto. La dimensione sonora dell'opera permette di riconnettere questo lavoro all'interesse e alla circolazione che si diffonde, proprio in quegli anni, sui canti delle tradizioni extraeuropee. Si pensi agli studi e ai progetti dell'etnomusicologo Roberto Leydi che aveva lanciato l'etichetta discografica Albatros impegnata nel recupero del patrimonio sonoro della tradizione popolare italiana, europea ed extraeuropea. Tale progetto e l'ambito di studi dell'etnomusicologia, ol-

tre a permettere la circolazione di vari materiali, avvia un processo di decolonizzazione della narrazione, mettendo in discussione retoriche dominanti che permeano la cultura di massa, a partire dagli immaginari del cinema western classico, della letteratura e dei fumetti. Proprio tra il marzo e l'aprile del 1973, un mese dopo lo scoppio della rivolta a Wounded Knee, Roberto Leydi interviene su *L'Europeo* con un articolo sulla storia culturale dei nativi nordamericani, sui riti di passaggio e nello specifico sul rito della danza del sole tra i Sioux. Nelle due parti dell'articolo si pone il problema delle narrazioni retoriche con l'enfaticizzazione dei concetti problematici di "selvaggi" e di "primitivi":

Lo conosciamo soprattutto dai film. Fieri, audaci, ora saggi, ora infidi, con le piume sulla testa. E inevitabilmente sconfitti. Battuti senza scampo per far spazio alla civiltà. Questi sono gli indiani d'America. Questi sono i pellerossa [...] Ma possiamo dire di sapere chi sono? Da dove sono venuti? Del ricco mondo magico religioso degli Indiani sappiamo ben poco. Ben poco, fuori dall'ambiente di studiosi. In realtà ben poco sappiamo degli indiani che pur crediamo di conoscere bene, che abbiamo con entusiasmo assimilato nel nostro bisogno di avventura, nel nostro bisogno di miti.<sup>12</sup>

Un bisogno che Mattiacci declina come «recupero sul piano del comportamento» e «verifica del proprio essere»,<sup>13</sup> lavorando con modalità allora al centro della sua pratica artistica e iniziando lo studio di determinati aspetti della cultura amerindiana che proseguirà anche negli anni a venire.<sup>14</sup> La sua ricerca si declina appunto nel prelievo dell'oggetto come ready-made, come avviene in *Rituale pellerossa*, e nelle forme della "performance distanziata" che lo conduce a esplorare azioni connesse al mascheramento, alla mimetizzazione e alla sovrapposizione di identità. Questa declinazione comportamentistica si pone peraltro in sintonia con tutta una modalità del performativo d'ambito romano che si relaziona con la storia, la storia dell'arte e il mito attraverso la costruzione dell'immagine e la frontalità del *tableau vivant*.<sup>15</sup>

Un'ulteriore opera basata sul prelievo è il collage *Grande capo* (1974) [fig. 3]. Questo intervento rivela l'attenzione che Mattiacci riserva alla cronaca e all'impatto visivo delle immagini connesse a quel dibattito. Usa infatti la celebre fotografia di Papa Paolo VI che indossa una corona di penne Sioux in occasione di un'udienza di nativi americani a Castel Gandolfo avvenuta nel settembre 1974. La fotografia era stata pubblicata sui giornali dell'epoca e Pier Paolo Pasolini l'aveva commentata il 22 settembre 1974 in un articolo su *Il Corriere della sera* criticando la dimensione "folclorica" e di potere della chiesa celata sotto le vesti dei dominati e degli uccisi. Facendo riferimento al discorso del papa tenuto pochi giorni prima dell'udienza, nel quale si intuiva «la fine del ruolo tradizionale della Chiesa durato ininterrottamente duemila anni», Pasolini individuava in quella fotografia la situazione di una Chiesa «cinicamente abbandonata», che si stava allontanando dai valori di fede e autenticità. Pasolini evidenziava dunque nel «ritorno alle

origini, all'opposizione e alla rivolta», la possibilità che la Chiesa aveva di sottrarsi dall'ideologia consumistica, alla dimensione mondana e al potere. E concludeva il suo testo osservando: «Ma in definitiva il dilemma oggi è questo: o la Chiesa fa propria la traumatizzante maschera del Paolo VI folcloristico che 'gioca' con la tragedia, o fa propria la tragica sincerità del Paolo VI che annuncia temerariamente la sua fine».<sup>16</sup>

Nel suo collage Mattiacci scontorna e isola la figura di Paolo VI, la ritaglia a mezzo busto, la colloca sullo sfondo di un dipinto che raffigura una strage nelle guerre indiane del Sud-Ovest, e appone sul foglio bianco la scritta a matita "grande capo", creando una relazione tra testo e immagine che richiama le strategie visive della controcultura.



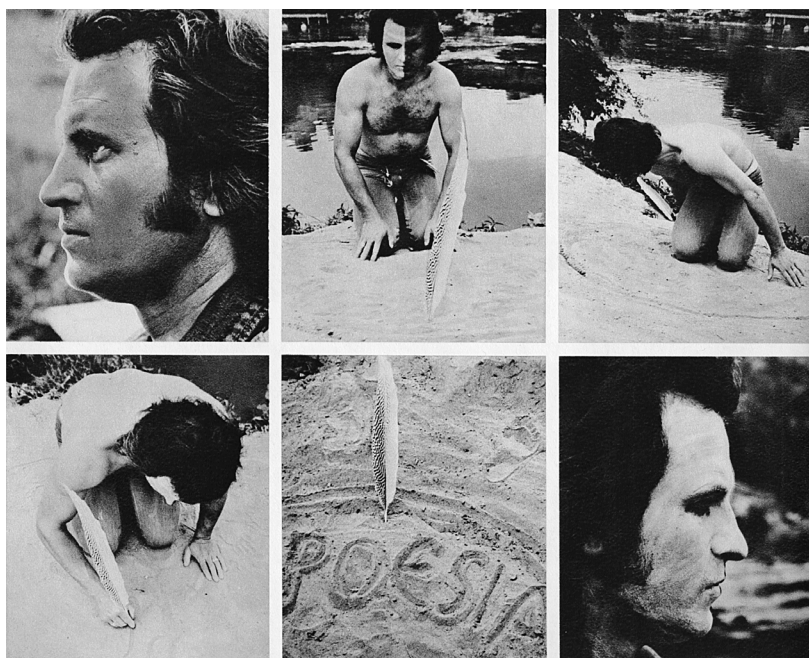
3.  
Eliseo Mattiacci, *Grande capo*, 1974.  
Collage su carta, 40x36 cm.  
Foto Andrea Solomita,  
Courtesy Studio Eliseo Mattiacci.

## AZIONE RITUALE PELLIROSSA

In considerazione alla dimensione performativa, ovvero al “recupero sul piano del comportamento”, possiamo menzionare l’azione *Azione rituale pellirossa / Recupero di un mito (indiano pellerossa)* (1974) [fig. 4], la cui ricezione è immaginata dall’artista attraverso la documentazione fotografica realizzata da Paolo Mussat Sartor che sarà proiettata, uno anno dopo, nella mostra *24 ore su 24*.<sup>17</sup> Mattiacci pone in relazione due culture e ritualità: si presenta nella natura, sul greto di un torrente, a petto nudo e, immergendosi in un rituale pellerossa, si dipinge la pelle del viso metà di bianco e metà di rosso; con una piuma traccia un cerchio sulla sabbia, forma che rimanda alla visione ciclica della natura dei nativi, e scrive la parola “poesia”, che, in base alle sue riflessioni, lo riconduce all’universo culturale occidentale. Possiamo mettere in evidenza elementi stereotipanti nell’azione: la contrapposizione identità/alterità, la relazione tra regressione infantile, dimensione primitiva e rituale. A tal proposito, in un’intervista di Umberto Allemandi sulla rivista *Bolaffi Arte*, dal titolo pienamente inserito nella discorsività dell’epoca e nello stereotipo (“Giochiamo agli Indiani. Un artista del comportamento riscopre il mito infantile dei pellerossa”), Mattiacci osserva: «Forse è stato un ritorno agli entusiasmi dell’infanzia, un’introspezione, il recupero di un mito che fin da bambini ci affascina molto, un mezzo per riscoprire la natura e se stessi».<sup>18</sup> Pasquale Fameli ha collegato tali elementi al «mito del buon selvaggio» come transito dal ’68 al terzomondismo, mettendoli in relazione ad alcune azioni di Pascali con cui Mattiacci condivideva una profonda amicizia:

Non si può tuttavia ignorare il fatto che il mito del “buon selvaggio” celi anche un’ipocrisia di fondo, attestando la capacità tollerante dell’uomo civilizzato nei riguardi dell’altro. Benché più sobrio rispetto alle azioni di Pascali, il rituale di Mattiacci non risulta quindi meno stereotipante e riduttivo nella reinvenzione di usi e atteggiamenti culturali.<sup>19</sup>

Rispetto all’uso della forma concentrica, possiamo evidenziare una possibile suggestione cinematografica. Nel film *Little Big Man* (1970) di Arthur Penn la contrapposizione tra bianchi e cheyenne è enfatizzata anche attraverso le forme che costruiscono le immagini: mentre le scene con gli indiani si collegano spesso alla figura del cerchio che rimanda, appunto, alla visione ciclica tipica di molte culture native, le scene di vita con i bianchi sono poste in relazione a forme lineari «come la geometrica organizzazione dei reggimenti dell’esercito».<sup>20</sup>

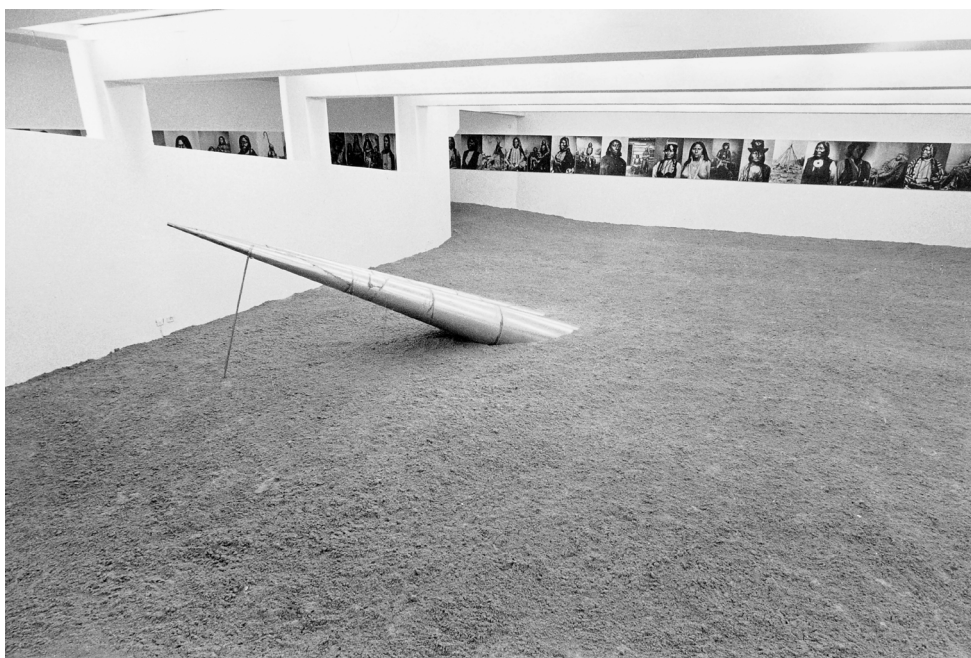


4.  
Eliseo Mattiacci, *Azione rituale  
pellirossa / Recupero di un  
mito (indiano pellerossa)*, 1975.  
Sequenza fotografica.  
Foto Paolo Mussat Sartor,  
Courtesy Studio Eliseo Mattiacci.

## RECUPERO DI UN MITO

In considerazione a *Recupero di un mito* in che modo possiamo leggere le forme di appropriazione e sovrapposizione identitaria messe in atto? Che argomentazione si rende necessaria oggi nell'esposizione dell'installazione senza tuttavia commentarla svincolandola dal contesto di produzione, dal reale sentire dell'artista e della sua formazione nel contesto italiano di quegli anni? Mattiacci racconta che *Recupero di un mito* occupava tutto lo spazio della galleria L'Attico. Sulle pareti del garage di Via Beccaria erano allestite settantadue immagini che ritraevano membri di diverse tribù indoamericane, intervallate da alcune fotografie realizzate da Claudio Abate in cui è presente egli stesso, vestito da indiano e quindi mimetizzato tra loro [fig. 5]. I visitatori entravano in galleria in gruppi di cinque, camminavano sul pavimento ricoperto di sabbia dove erano posizionati due coni in acciaio zincato — un grande telescopio binoculare rovesciato all'interno del quale si vedevano conchiglie con pigmenti organici che rievocavano rituali pellerossa.

Una prima problematicità riguarda la pratica dell'Archivio come prospettiva di ricerca artistica che si associa sia alla fonte utilizzata sia



5.  
 Eliseo Mattiacci, *Recupero di un mito*, 1975. Veduta dell'allestimento della mostra alla Galleria L'Attico, Roma, 1975. Foto Claudio Abate, Courtesy Studio Eliseo Mattiacci.

alla modalità di mimetizzazione. Mattiacci anche in questo caso, come avviene per la realizzazione del pettorale di *Rituale pellerossa*, riprende le fotografie da una fonte che non rivela ma che tuttavia possiamo identificare. Si tratta delle fotografie di William Stinson Soule pubblicate nel libro *Indian Photographer at Fort Still, Oklahoma, 1869-1874* uscito nel 1969.<sup>21</sup> Soule fu il fotografo di Fort Sill dalla sua fondazione nel 1869 fino alla fine delle campagne indiane nel 1874-1875. Come fotografo per l'esercito degli Stati Uniti a Fort Sill, fotografò la costruzione del forte e molte delle persone e degli eventi associati alle guerre indiane.

Gli studi sulla fotografia come oggetto scientifico nell'ambito della nascente antropologia mettono in evidenza come la macchina fotografica non sia mai stata un mezzo neutrale ma da considerarsi parte integrante della definizione del progetto coloniale, per il controllo dei territori, per promuovere una conoscenza di stampo positivista dei popoli e dei luoghi conquistati, per tipizzarli e mapparli. La fotografia si fa dunque strumento per

“inscatolare” l'alterità, per reiterare nel momento dello scatto e sulla lastra che ne deriva una bramosia di possesso che si esplicita nella ricomposizione dell'alterità all'interno di categorie e canoni rappresen-

tativi pittoreschi, fantasiosi, inesorabilmente arbitrari, dall'Oriente all'America latina.<sup>22</sup>

Pensiamo al dibattito circa l'attività di Edward Curtis, il fotografo ed etnologo che documentò tra la fine dell'Ottocento e i primissimi anni del Novecento, i volti di capi-tribù, di uomini e donne, la vita quotidiana, degli ultimi villaggi degli indiani d'America, ovvero di quello che restava di un popolo e di una civiltà che stavano per scomparire. Molto è stato detto sulle complessità, contraddizioni e conflitti di interesse nel lavoro di Curtis, da studiosi nativi e non nativi. È stato messo in luce che nell'allestimento delle fotografie e, a volte, nell'aggiunta di oggetti di scena o accessori, Curtis si sia preso delle libertà, imponendo e rafforzando le nozioni bianche sulle apparenze e la cultura dei nativi americani. Per una mostra al Muskegon Museum of Art in Michigan è stato coinvolto come consulente scientifico il capo tribù Ogema Larry Romanelli, della Little River Band of Ottawa Indians, apparso con altri partecipanti nativi americani in dibattiti e programmi televisivi. La sua visione dell'esposizione è tuttavia positiva:

Sono anni che mi interesso al suo lavoro e credo che la parte positiva superi di gran lunga quella negativa. Non credo che abbia mai fatto nulla per ferire intenzionalmente i nativi americani. Penso che stesse cercando di aiutare i nativi americani e questo fa una grande differenza per me. Il mondo non avrebbe conosciuto quelle persone, e credo, in un certo senso, di poter vedere le anime dei miei antenati. Non avrei saputo che aspetto avessero, chi fossero. Quindi custodisco gelosamente quelle foto, dalla mia prospettiva.<sup>23</sup>

Mattiacci realizza *Recupero di un mito* come un omaggio a un "popolo vinto", raccontando in conversazione con Francesca Cattoi a distanza di anni: «Mi sentivo e mi sento ancora dalla loro parte».<sup>24</sup> In questa necessità di posizionamento, l'artista si avvicina alla fonte viva che per lui meglio possa rendere questo processo di identificazione senza alcuna coscienza sullo stereotipo, sul punto di vista dominante e sulle ambiguità di tale operazione.

Il tema dell'appropriazione si presenta di fatto complesso nel dibattito contemporaneo. Jens Balzer pone la questione in una posizione ambivalente:

La questione è se coloro che lo fanno hanno consapevolezza di ciò che stanno facendo e delle relazioni di potere che permeano le loro appropriazioni. Penso che sia importante sottolineare che l'appropriazione può sempre essere emancipatrice e reazionaria allo stesso tempo. Quando parliamo di appropriazione, dobbiamo sempre parlare di ambivalenze. Le cose non sono mai così semplici come sembrano.<sup>25</sup>

Un aspetto da evidenziare è il numero dei visitatori previsti da Mattiacci nello spazio espositivo: l'intento era di creare un ambiente di fruizione che non portasse all'evento mondano, alla teatralizzazione né alla ludicità, ma all'introspezione. Alla luce di queste considerazioni mi pare che *Recupero di un mito* possa essere letto sotto questa lente piuttosto che come un "gioco agli indiani". Scrive all'epoca Rubiu:

Mattiacci non è un etnologo e nemmeno un sociologo. Il suo recupero si pone al limite del reale e del fantastico, e fa piuttosto pensare all'inattesa modalità con cui si forma un mito, a dispetto della certezza di una storia recente e non opinabile, a dispetto, anche, di quella viviva rievocazione di realtà che il cinematografo fornisce.<sup>26</sup>

Un mito che Mattiacci scopre altresì nella sua immersione totale nella città di Roma, tra mitologie individuali e temi al centro delle mobilitazioni attiviste del momento. Parlando delle sue esplorazioni della città, osserva:

Di solito all'alba (tra le 5 e le 7) mi piace fare dei giri lungo il fiume, fino a poco tempo fa c'era tutto un ampio argine (un grande prato dove si accampavano di continuo delle tribù di zingari, come avere vicino una presenza pellerossa). Adesso si è modificato lo spazio perché vi hanno fabbricato campi da tennis e piscine di un club abbastanza costoso.<sup>27</sup>

In questa sovrapposizione geografica e ideologica si può trovare una relazione con ciò che compie Marco Ferreri nel film *Non toccare la donna bianca*, uscito nelle sale italiane nel 1974, che disloca la frontiera nella Parigi contemporanea, nel traffico e nel cantiere di una città in trasformazione.

Per Mattiacci è dunque esplorando il margine e portando l'attenzione al subalterno che si ribaltano le prospettive e che si può ricostruire una genealogia resistente alle logiche e alle strutture dominanti della civiltà consumistica e delle sue convenzioni culturali. Il "recupero" di Mattiacci può essere letto come un elogio alla marginalità e come modalità di riscrivere una nuova narrazione, partendo dall'orgoglio e dalla prospettiva di un popolo vinto e non vincitore, per quanto sia inevitabile il suo posizionamento ma comunque rivelando quello che Jens Balzer definisce «impulso a uscire da una propria identità predeterminata, come volontà per quanto infantile, di autonomia e di distinguersi dal mondo circostante»,<sup>28</sup> per porsi in ascolto del mondo: e questo in lui avviene contaminando autobiografia, fonti visive diverse, immaginari cinematografici e fatti di attualità per come si erano andati costruendo in quello che era il suo percorso di vita, la sua visione rispetto all'arte e al presente, nella costruzione di sua dimensione di *altrove* e di *origine* nel passaggio dal vitalismo e dall'utopia del '68 alla strategia della tensione, con il progredire delle disillusioni generate dai profondi mutamenti alle soglie dell'epoca globale.

## NOTE

1. Pasquale Fameli, "Recupero di un mito e lo sguardo sull'altro", *RFS. Rivista di studi di fotografia*, n. 12, 2021, pp. 94-111, <https://rsf-rivistastudifotografia.it/article/view/1546>; Martina Caruso, "Native Americans in Visual Counter-cultures Shaping Italianicity through Cultural Appropriation", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 46, 2023, pp. 379-411.
2. Ho avuto modo di approfondire il rapporto tra la ricerca processuale e performativa di Mattiacci e la dimensione geografica, in considerazione alla sua operatività nella città di Roma in *Sculpture in Action. Eliseo Mattiacci in Rome*, Ridinghouse, London, 2022.
3. Eliseo Mattiacci, in Germano Celant, *Eliseo Mattiacci*, Skira, Milano, 2013, p. 128.
4. Maria Elena Cantilena e Marco Grifo, "Da Wounded Knee alla Sapienza. La figura dell'indiano nel movimento del 1977: comunicazione transatlantica e ibridazione culturale", *Ácoma*, n. 13, autunno-inverno 2017, p. 187.
5. *Ivi*, p. 144.
6. Frederick J. Dockstader, *Indian Art of the Americas*, Museum of the American Indian, New York, 1973; Frederic H. Douglas e René D'Harnoncourt, *Indian Art of the United States* (1941), The Museum of Modern Art, New York, reprint 1969; Norman Feder, *American Indian Art*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1965.
7. Massimo De Giuseppe, *Il fantasma di Toro seduto. Il mito dei nativi americani nell'Italia degli anni Settanta*, Il Mulino, Bologna, 2024.
8. Già nel libro a fumetti di Gastone Novelli *I viaggi di Brek*, pubblicato nel 1967, si individuano riferimenti a cowboy e "indiani", per arrivare alla produzione grafica militante di Pablo Echaurren del 1977, nell'ambito di fogli e riviste della controcultura. Si rimanda a Raffaella Perna (a cura di), *I viaggi di Brek*. Gastone Novelli, Postmedia Books, Milano, 2021; Raffaella Perna, *Pablo Echaurren. Il movimento del '77 e gli indiani metropolitani*, Postmedia Books, Milano, 2016.
9. Massimo De Giuseppe, *Il fantasma di Toro seduto. Il mito dei nativi americani nell'Italia degli anni Settanta*, cit., pp. 12-13.
10. Daniela Lancioni, "Leggi fisiche, orbite, rituali e libertà", in Gianfranco Maraniello (a cura di), *Eliseo Mattiacci*, (catalogo della mostra, Rovereto, MART, 3 dicembre 2016-12 marzo 2017), Electa, Milano, 2016, p. 29.
11. L'immagine è riprodotta nel libro posseduto da Mattiacci Norman Feder, *American Indian Art*, cit., n. 60.
12. Roberto Leydi, "Storia degli indiani e Storia degli indiani, seconda parte", *L'Europeo*, 29 marzo, 13 aprile 1973, pp. 71-79; 63-73.
13. In un appunto non datato conservato presso l'Archivio dell'artista, in cui emergono riflessioni legate all'azione *Esperienza fisiologica* realizzata il 4 dicembre 1971 alla Galleria L'Attico di Roma, si legge: «Fare del proprio corpo un vivere fisico animato di un'opera d'arte. Smitizzazione dell'opera d'arte. Recupero sul piano del comportamento. Verifica del proprio essere. Del proprio lavoro. Che vuol dire essere scultore? Vuol dire anche essere di gesso. Far rimanere di gesso. Vuol dire che la scultura va insieme agli altri a vedersi la propria mostra. Essere artista ed essere opera d'arte. Il massimo dell'ispirazione. L'arte è una nevrosi che va curata clinicamente, l'importante è trovare il vaccino adatto. Un'idea che fa girare la testa. Operazione artistica attorno al proprio corpo. Intervenire da artista e da opera d'arte alla propria mostra». Cfr. Lara Conte, *Sculpture in Action. Eliseo Mattiacci in Rome*, cit., p. 157.

14. Tra i testi presenti nella biblioteca dell'artista e in considerazione agli interessi che accompagnano le sue letture nel corso degli anni, si segnala a tal proposito Silvio Zavatti (a cura di), *Canti degli Indiani d'America* (1977), Newton Copton Editori, Roma, 2002.
15. Cfr. Lara Conte e Francesca Gallo (a cura di), *Territori della Performance. Percorsi e pratiche in Italia (1967-1982)*, (catalogo della mostra, Roma, MAXXI, 21 ottobre 2022-11 giugno 2023), Quodlibet, Macerata, 2023; Laura Iamurri, "Tempi, luoghi e presenze della Performance a Roma", in Lara Conte e Francesca Gallo (a cura di), *Costellazioni della Performance Art in Italia. 1965-1982*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2023, pp. 91-106.
16. Pier Paolo Pasolini, "I Dilemmi di un Papa", *Il Corriere della sera*, 22 settembre 1974.
17. Sedici fotografie a colori sono pubblicate in "Giochiamo agli indiani. Un artista del comportamento riscopre il mito infantile dei pellirosse", intervista a cura di Umberto Allemandi, *Bolaffi Arte*, a. VII, n. 56, gennaio-febbraio 1976, p. 49 (datate 1975 ma nell'intervista si spiega che l'azione fu realizzata nel 1974 e che nel 1975 fu esposta la documentazione fotografica nella mostra *24 ore su 24*); sedici fotografie b/n sono pubblicate in *La Spirale dei nuovi strumenti. 6.a Biennale Internazionale della Grafica d'Arte*, Vallecchi, Firenze, 1978, p.n.n.; sei fotografie b/n sono pubblicate in *Paolo Mussat Sartor fotografo. 1968-1978. Arte e artisti in Italia*, Stampatori Editore, Torino, 1979, p. 110.
18. Eliseo Mattiacci, "Giochiamo agli indiani. Un artista del comportamento riscopre il mito infantile dei pellirosse", cit., p. 112.
19. Pasquale Fameli, "Recupero di un mito e lo sguardo sull'altro", cit., p. 106.
20. Maria Elena Cantilena e Marco Grifo *Da Wounded Knee alla Sapienza. La figura dell'indiano nel movimento del 1977: comunicazione transatlantica e ibridazione culturale*, cit., p. 186.
21. Russell E. Belous e Robert A. Weinstein, *Will Soule. Indian Photographer at Fort Sill, Oklahoma, 1869-1874*, Ward Ritchie Press, Los Angeles, 1969.
22. Alberto Baldi, "Ipse vidit. Fotografia antropologica ottocentesca e possesso del mondo", *EtnoAntropologia*, 4 (1), 2016, p. 5.
23. Sarah Rose Sharp, *A Critical Understanding of Edward Curtis's Photos of Native American Culture*, 2017, <https://hyperallergic.com/383706/a-critical-understanding-of-edward-curtis-photos-of-native-american-culture/>.
24. Eliseo Mattiacci, in conversazione con Francesca Cattoi, in Germano Celant, *Eliseo Mattiacci*, cit., p. 150.
25. Jens Balzer, in *Quando si può parlare di appropriazione culturale? Risponde Jens Balzer*, <https://lampoonmagazine.com/article/2024/07/13/appropriazione-culturale-jens-balzer-saggio-castelvecchi-editore/>.
26. Vittorio Rubiu, "Mattiacci", *Corriere della sera*, 2 novembre 1975 rip., in *R1*, 1975, p. 27.
27. Eliseo Mattiacci, dattiloscritto non datato, Archivio Studio Eliseo Mattiacci, pubblicato in Lara Conte, "Eliseo Mattiacci. Processi di scultura a Roma tra anni Sessanta e Settanta", *L'uomo nero*, a. XII, nn. 17-18, febbraio 2021, pp. 141-142 e Lara Conte, *Sculpture in Action. Eliseo Mattiacci in Rome*, cit., p. 102.
28. Jens Balzer, *Etica dell'appropriazione. Potere, cultura e differenza*, Castelvecchi, Roma, 2023, pp. 20-21.