

Recupero di un mito, 1975: Eliseo Mattiacci e lo sguardo sull'altro

Abstract

This essay analyzes a particular phase of Mattiacci's research focused on the American Indian culture in the attempt to trace influences and parallels in both the art and the visual culture of the mid-Seventies, also taking into consideration the centrality that the situation of Native Americans assumes in the imagery of the 1970s. Conducted through the most recent theoretical tools of visual anthropology and visual studies, the analysis of the two photographic cycles exhibited at L'Attico di Roma in 1975 aims to problematize the risks connected to the photographic representation of another culture, perpetuating narrative and iconographic stereotypes typical of a Western gaze.

Keywords

MATTIACCI, ELISEO; MYTH; ANTHROPOLOGICAL ART; AMERINDIANS; VISUAL STUDIES; ARTE POVERA; ABATE, CLAUDIO; L'ATTICO

Il tema dell'identità nazionale assume un ruolo importante nel contesto creativo dell'Arte povera e si pone quale risposta ideale al modello americano di società consumista ⁻¹. Inizialmente Germano Celant si è preoccupato di collocare tale movimento nel quadro internazionale delle tendenze post-minimaliste e concettuali con le quali, d'altra parte, non mancano affinità operative ⁻²; ma nella visione retrospettiva sul fenomeno delineata a partire dagli anni Ottanta, tramite mostre come *Identité italienne* al Centre Georges Pompidou di Parigi nel 1981 o *Italian Metamorphosis* al Guggenheim di New York nel 1994, lo stesso critico dedica particolare attenzione alla questione dell'identità nazionale, evidenziando anche l'influsso di un più generale ascendente europeo ⁻³. La reazione dei poveristi allo sconvolgimento sociale italiano, causato tra gli anni Cinquanta e Sessanta dal passaggio dal sistema

economico agricolo a quello industriale, si è concretizzato nel recupero immaginifico di una dimensione arcaica, rurale e artigianale che si riconnette alle radici della civiltà nazionale. Se Nicholas Cullinan interpreta tali soluzioni come esaltazioni dello spirito italiano e della storia sociale della nazione⁻⁴, Giovanni Lista, invece, rileva un rigetto fisiologico all'innesto della cultura filoamericana, che si traduce in un confronto con la tradizione mediterranea nella ricerca di una poeticità umile ed essenziale riconducibile al francescanesimo⁻⁵. Alcuni anni dopo la nascita dell'Arte povera emerge in Italia una tendenza artistica, per certi aspetti affine a essa, volta a una riflessione su pratiche e temi connessi all'antropologia e alla cultura materiale. Questa tendenza, nota come Arte antropologica, in buona parte riconducibile tanto alla diffusione italiana dei testi di Claude Lévi-Strauss quanto agli studi di Ernesto De Martino, ha tra i suoi principali esponenti gli artisti Claudio Costa, Ugo La Pietra, Armando Marrocco, Antonio Paradiso e, tra i critici, Giorgio Cortenova, Enrico Pedrini e Sandro Ricaldone. Come nell'Arte povera, anche all'interno di quest'area di ricerche il tema dell'identità riveste un ruolo importante, che si può cogliere soprattutto dalla valenza assegnata alla pratica del *ready-made*: gli oggetti impiegati nelle installazioni e nelle performances sono scelti per le loro intime connessioni con la memoria di un individuo o di un luogo⁻⁶. Come nota Pedrini, infatti, gli "artisti antropologici" provvedono al "recupero di società secondarie a struttura linearmente stratificata, rivisitando i rapporti, le connessioni e gli interscambi con la natura, l'ambiente e gli oggetti"; queste rivisitazioni non si limitano a una semplice catalogazione o esposizione di reperti del passato, ma si configurano quali forme di "denuncia violenta dello stato attuale di totale mitizzazione del reale astratto"⁻⁷. Rispetto ai poveristi, gli "artisti antropologi", anche quando guardano al mondo contadino, non si pongono quindi il problema di un'identità nazionale; essi riflettono, al contrario, sull'identità universale dell'umanità.

A questo clima creativo sembra avvicinarsi brevemente anche Eliseo Mattiacci (1940-2019) quando, a metà degli anni Settanta, in una fase di pieno sviluppo dell'Arte antropologica, provvede a un suo personale 'recupero' artistico della cultura amerinda, inaugurando presso la galleria L'Attico di Roma, il 24 ottobre 1975, una mostra intitolata proprio *Recupero di un mito*. La mostra segna una svolta nel percorso dell'artista, che fino ad allora, pur mantenendo una piena autonomia, si era dedicato prevalentemente a ricerche processuali e performative di matrice *antiform* e poverista. La possibilità di un accostamento alle ricerche di Arte antropologica è indirettamente sostenuta anche da Bruno Corà, che interpreta questa fase della ricerca di Mattiacci come un "rilevamento radicale degli archetipi fondamentali dell'umano"⁻⁸. *Recupero di un mito* è stata riallestita nell'ultima retrospettiva sull'artista presso il Forte Belvedere di Firenze nel 2018, ma non ha ancora trovato l'occasione di uno studio autonomo che tenga conto sia delle fonti visive sia del contesto culturale. La necessità di colmare questa lacuna si incrocia, oggi, con l'esigenza di esaminare anche l'efficacia degli interscambi tra

i temi dell'identità e dell'alterità nelle due serie fotografiche presenti in mostra, realizzate con il supporto di Claudio Abate, che presentano l'artista calato nei panni di un Nativo americano (fig. 1). Mattiacci motiva questo suo processo di identificazione come un viaggio introspettivo, un ritorno agli entusiasmi fanciulleschi, ma anche "un mezzo per riscoprire la natura e se stessi"⁻⁹. La sua intenzione è, infatti, quella di riaffermare l'identità universale dell'uomo mediante il recupero di una dimensione culturale ritenuta più autentica di quella corrente.

Il risultato, tuttavia, non è così scontato. Di recente, infatti, Mark Sealy si è impegnato in un'impresa di "decolonizzazione della macchina fotografica", che ha messo in luce le criticità causate dalla perpetuazione di modelli visivi generati dalle ortodossie del pensiero coloniale⁻¹⁰. La macchina fotografica ha contribuito spesso (e spesso ingenuamente) a istituire regimi scopici eurocentrici, razziali o di subordinazione, differenziazione e distanziamento. Da uno studio di Francesco Faeta sui processi di orientalizzazione interni alla narrazione visiva del Meridione nel secondo Dopoguerra⁻¹¹, emerge inoltre chiaramente come questo condizionamento visivo sia presente anche nell'ala culturale e creativa della sinistra italiana più progressista. Alla luce di tali considerazioni, è lecito interrogarsi sull'eventuale persistenza di stereotipi folclorici ed etnologici anche nell'incontro tra arte d'avanguardia e antropologia verificatosi in Italia intorno alla metà degli anni Settanta. Per i mezzi impiegati e per i temi affrontati, l'operazione di Mattiacci costituisce quindi un ideale caso di studio, che permette di individuare anche alcuni elementi utili alla decostruzione di quegli stessi stereotipi.

L'interesse di Mattiacci per la cultura dei Nativi americani inizia nel 1974 con la visita al National Museum of the American Indian di New York e si inserisce nel quadro della sua fascinazione per le antiche civiltà occidentali ed extra-occidentali, attestata dai numerosi volumi illustrati presenti nella sua ricca biblioteca e dedicati all'Antico Egitto, ai Maya, agli Aztechi, agli Etruschi⁻¹². Si legano all'interesse per queste culture opere come *Alfabeti primari* (1972), dodici stele fuse in alluminio che recano indecifrabili glifi di ipotetiche civiltà perdute, e *Sette corpi di energia* (1973), in cui compare, sulla sommità di uno dei sette calchi di anime di quercia che compongono l'opera, la statuetta in pietra di una divinità azteca, Xochipilli, legata alla fioritura e al ciclo delle stagioni. Più sistematico appare, invece, l'approccio alla rielaborazione della cultura amerinda, che si conferma sia nel cospicuo numero di opere dedicate a questo tema sia nella loro varietà tipologica, basata in larga parte sulle caratteristiche di molti dei manufatti pubblicati sul monumentale volume *American Indian Art* (1969) di Norman Feder, anch'esso presente nella biblioteca dell'artista.

Nello stesso anno, in occasione della sua prima personale newyorchesse alla Jolas Gallery, Mattiacci espone un primo lavoro sul tema con l'installazione *Sostituzione rituale*, che vede, in un angolo dello spazio espositivo, un arazzo di piume bianche con un piccolo merlo imbalsamato, animato dalla registrazione sonora del canto dell'uccello, e, nell'angolo

opposto, un giovane uomo (un artista della Factory di Andy Warhol) con un copricapo ricoperto di piume pensato per un ipotetico rituale di trasformazione animale. Come si evince dagli elementi impiegati, questa performance ‘statica’ è stata concepita anche come omaggio a Max Ernst e a René Magritte, artisti per altro cari al gallerista Alexander Jolas.

A L’Attico, Mattiacci espone invece un grande aquilone, un pettorale amerindiano con un altoparlante che riproduce alcuni canti legati all’alba e al tramonto e due coni sghembi in acciaio zincato attraverso i quali si vedono due conchiglie con le terre colorate usate dai Nativi per dipingersi il viso (fig. 2). A ciò si aggiungono le due serie fotografiche menzionate in precedenza: la sequenza di 16 diapositive a colori di una performance eseguita sul greto di un torrente in cui l’artista, con il volto dipinto di rosso e di bianco, scrive con una piuma zebrata sulla sabbia la parola “poesia” (fig. 3), e una striscia di 73 ingrandimenti di ritratti fotografici di Nativi americani tra i quali appare, camuffato, lo stesso Mattiacci. Benché il piccolo catalogo che accompagna la mostra non dichiari il nome dell’autore dei ritratti originali, possiamo affermare che si tratta delle fotografie realizzate da William Stinson Soule tra il 1869 e il 1874 a Fort Sill, dove egli si era trasferito dopo aver perso in un incendio lo studio di Chambersburg, in Pennsylvania (fig. 4). La fonte da cui Mattiacci ha tratto le immagini è, con ogni probabilità, il libro illustrato, a cura di Russell E. Belous e Robert A. Weinstein, interamente dedicato al soggiorno del fotografo nel territorio amerindio e pubblicato nel 1969⁻¹³, volume che Mattiacci potrebbe avere visto e acquistato durante il suo viaggio newyorchese.

Sono pochi e isolati i casi in cui Mattiacci ricorre all’impiego della fotografia nel suo percorso artistico, che si limita sostanzialmente alla prima metà degli anni Settanta. Tra questi possiamo ricordare *Sentire il rumore del mare* (1970), in cui il fruitore è invitato a indossare una cuffia di conchiglie di fronte all’immagine di una battaglia, o *Seguire la riva del mare in bicicletta* (1972), in cui l’artista documenta il proprio percorso in bici lungo una costa. Sono operazioni incentrate su dinamiche processuali e percettive che, in sintonia con le ricerche poveriste, attestano una fenomenologia di rapporti elementari e l’esigenza di una relazione diretta con il mondo.

Il processo di immedesimazione compiuto da Mattiacci con *Recupero di un mito* si inserisce, invece, in una precisa linea della coeva ricerca artistica italiana che orienta la performance verso la materializzazione di immaginari lontani nel tempo e nello spazio. A dispetto dell’elementarità di approccio promossa da Celant con la nozione di “azione povera”⁻¹⁴ e dell’orientamento esistenziale delle prove di resistenza eseguite oltreoceano dalla più cruda Body Art, le ricerche performative italiane sperimentano in larga parte un agire ‘vestito’ ed evasivo improntato alla citazione, al camuffamento e alla teatralità. È ciò che si può riscontrare nelle azioni di Jannis Kounellis, artista molto vicino a Mattiacci, così come in quelle di altri protagonisti della scena romana dei primi anni Settanta, quali Giancarlo Croce e Luigi Ontani. In questo contesto di ricerca, la fotografia gioca un ruolo centrale: è il suo valore di



01

Claudio Abate,
Eliseo Mattiacci.
Sostituzione rituale/
Recupero di un mito, 1975.
 Stampa a getto
 d'inchiostro a carbone su
 carta cotone, 45×45 cm.
 © Roma, Archivio Claudio
 Abate. Courtesy Studio
 Eliseo Mattiacci e Galleria
 dello Scudo, Verona

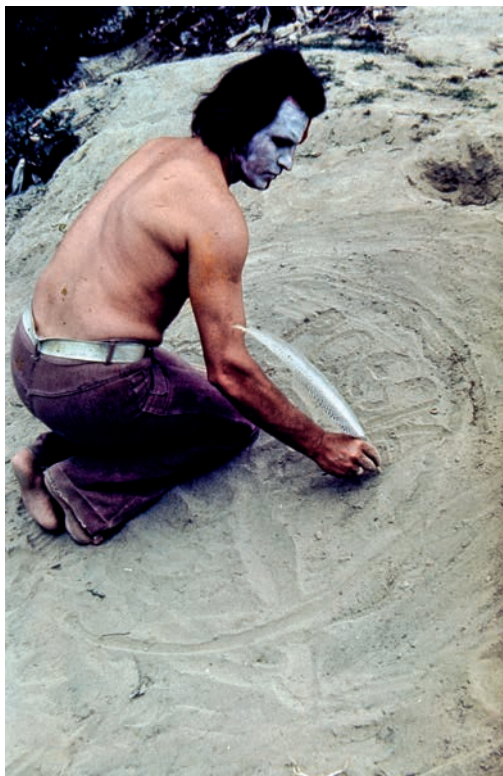
02

Claudio Abate,
 "Veduta parziale
 dell'installazione
 di *Recupero di un mito*
 di Eliseo Mattiacci alla
 Galleria L'Attico di Roma",
 1975.
 Stampa alla gelatina
 d'argento, 20×30 cm.
 © Roma, Archivio Claudio
 Abate. Courtesy Studio
 Eliseo Mattiacci



03

Paolo Mussat Sartor,
Eliseo Mattiacci.
Recupero di un mito, 1975.
Stampa fotografica a
colori, 10 × 6 cm.
Torino, collezione
del fotografo



04

Eliseo Mattiacci,
Recupero di un mito, 1975
(dettaglio)
Roma, Galleria L'Attico,
1975. Riproduzione
fotomeccanica di una
fotografia di William S.
Soule, 100 × 73 cm.
© Roma, Archivio Claudio
Abate. Courtesy Studio
Eliseo Mattiacci



testimonianza, di traccia meccanicamente prodotta, a rendere credibile e concettualmente accettabile ogni sconfinamento nell'immaginario ⁻¹⁵. In tutti questi casi, la risoluzione dell'azione in fotografia non si limita però a una semplice documentazione: l'azione, al contrario, risulta pensata *in funzione* della registrazione fotografica e delle affinità epidermiche che essa intrattiene con il quadro, stabilendo quindi più equilibrati compromessi tra i valori comportamentali e quelli visivi. Al pari di Croce e di Ontani, Mattiacci sperimenta quindi i valori della posa, della fissità e della messa in scena, in una sorta di presenza senza azione. Lo spazio dell'azione viene così a coincidere con quello della contemplazione, riattualizzando la modalità del *tableau vivant* e ridefinendo la performance come "rappresentazione incarnata" o "presentazione di una rappresentazione" ⁻¹⁶. Al singolo artista sta poi la scelta dell'immaginario da rivivere o da materializzare. Se Croce e Ontani riprendono le iconografie rinascimentali o barocche, Mattiacci nella mostra a L'Attico reinterpretava pose e inquadrature della ritrattistica fotografica tipiche di metà Ottocento: in questo modo, l'immedesimazione nei panni dei Nativi non si limita a un semplice camuffamento, ma passa per le immagini tramite cui la cultura precolombiana è stata testimoniata, raccontata e diffusa in Occidente. Ci troviamo perciò di fronte a una mimesi giocata su un doppio registro: quello 'interno' delle espressioni e dei costumi e quello 'esterno' dei valori formali di un preciso genere fotografico.

Le immagini scelte da Mattiacci intendono inoltre celebrare la grandezza di un popolo che ha sofferto non solo il dramma del genocidio, ma anche quello di una radicale riconversione culturale. Nell'ultimo quarto del XIX secolo il governo americano istituì le *boarding schools*, scuole pubblicizzate con lo slogan "Kill the Indian, Save the Man", tese a civilizzare e alfabetizzare i Nativi causando la totale perdita della loro identità culturale, in un processo di sradicamento che David Wallace Adams ha definito "education for extinction" ⁻¹⁷. Era prassi fotografare i giovanissimi Nativi prima e dopo il processo di 'civilizzazione', per accostare in seguito le due immagini in modo da mostrare l'evidenza del cambiamento. Impiegando lo stesso mezzo, Mattiacci sembra attuare idealmente il processo inverso: si immedesima in una cultura altra per riattivarne concettualmente le energie ingiustamente soppresse. E ciò si rileva nella particolare modalità espositiva adottata: Mattiacci non si limita, infatti, a una presentazione schematica e tassonomica delle fotografie, ma le inanella una dietro l'altra, in una contiguità in cui ogni immagine sembra consegnarsi alla successiva senza soluzione di continuità, quasi a rinsaldare l'unità di quella civiltà in una sorta di processo riparatore ⁻¹⁸.

L'artista motiva il suo avvicinamento alla cultura amerinda come "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" ⁻¹⁹. Ma la questione dei Nativi americani diventa un tema di grande attualità in questi anni ed è improbabile che un artista così aggiornato e attento come Mattiacci lo ignori ⁻²⁰. Tra la fine

degli anni Sessanta e i primi Settanta, manifestazioni come la “marcia dei trattati infranti” di Washington e l’occupazione di Wounded Knee scuotono i media e le coscienze ⁻²¹. Dal punto di vista mediatico bisogna poi ricordare almeno due eventi indicativi di un nuovo dialogo tra culture. Il primo è il boicottaggio compiuto da Marlon Brando, sostenitore della causa dei Nativi, agli Academy Awards il 27 marzo 1973: l’attore rifiuta l’Oscar assegnatogli per *Il padrino* e manda in sua vece una giovane attivista Apache, Sacheen Littlefeather (“Piccola Piuma”) per portare l’attenzione sulla vicenda del popolo indiano di Wounded Knee. Il secondo è l’incontro di papa Paolo VI, nel settembre 1974, con la delegazione di Sioux a Castel Gandolfo, occasione in cui si fa fotografare con indosso un copricapo amerindio suscitando lo sconcerto di Pier Paolo Pasolini, come attesta l’articolo a firma dello scrittore apparso sul “Corriere della Sera” il 22 settembre 1974 ⁻²².

È sempre in questi anni che, grazie all’interesse delle controculture *beat* e *hippie* per la causa amerindiana, si ridimensionano anche alcuni degli stereotipi legati alla visione dei Nativi nella cultura *mainstream*. Fino alla fine degli anni Sessanta, il cinema li aveva rappresentati come sanguinari assassini e nemici dell’America: basti pensare a film come *Ombre rosse* (1939) o *Sentieri selvaggi* (1956) diretti da John Ford. Fatte salve alcune eccezioni – *L’amante indiana* (1950) di Delmer Daves, *L’ultimo Apache* (1954) di Robert Aldrich o *Il grande sentiero* (1964) dello stesso Ford – è solo nei primi anni Settanta che inizia un processo di revisione interno al genere western basato sul racconto delle vicende dal punto di vista dei Nativi. Sono significative, a tal proposito, pellicole come *Soldato blu* (1970) di Ralph Nelson, *Piccolo grande uomo* (1970) di Arthur Penn, *Un uomo chiamato cavallo* (1970) di Elliot Silverstein, *Corvo rosso non avrai il mio scalpo!* (1972) di Sidney Pollack e *Buffalo Bill e gli indiani* (1976) di Robert Altman – film che hanno esercitato un notevole influsso sull’immaginario della contestazione ⁻²³. Anche il Sessantotto aveva eletto un proprio mito amerindio nella figura di Alce Nero, resa celebre dalla pubblicazione della biografia intitolata *Alce Nero parla* (1960) di John G. Neihardt; ma è soprattutto nei preparativi del Settantasette che emerge in modo più evidente un’identificazione dei giovani rivoluzionari con il popolo amerindiano, designato quale modello di resistenza all’egemonia capitalista ⁻²⁴. Espliciti riferimenti ai Nativi americani ricorrono nei comportamenti, nei costumi, nei manifesti, nei titoli di riviste e nei nomi di battaglia dell’ala creativa del movimento lungo tutto il decennio ⁻²⁵. La cultura amerinda pervade l’immaginario e il linguaggio della contestazione, tanto da produrre un’identificazione che sembra porsi al di là di una strategia puramente retorica: come ritiene Klemens Gruber, la metafora indiana descrive perfettamente le condizioni di vita dei giovani ai margini della società nelle città italiane ⁻²⁶.

Per Mattiacci è proprio l’immersione nella città a offrire spunti di evasione nel mito amerindiano, come fa notare Lara Conte riportando il frammento di un suo dattiloscritto inedito risalente alla fine degli anni Settanta:

—
Di solito all'alba (tra le 5 e le 7) mi piace fare dei giri lungo il fiume [Tevere], fino a poco tempo fa c'era tutto un ampio argine, un grande prato dove si accampavano delle tribù di zingari, come avere vicino una presenza pellerossa ⁻²⁷.
—

C'è, senza dubbio, un pieno accordo tra l'artista e la controcultura sulla necessità di evadere le norme oppressive della civiltà industriale avanzata mediante il gioco e l'immaginazione, un tema che deve molto alle teorie marcusiane precorritrici del Sessantotto di cui certo lo stesso artista si era nutrito. Intorno al 1968 molti artisti italiani reinterpretano gli usi e i miti delle civiltà preindustriali come metafore di un'opposizione alle logiche omologanti della società di massa. Ma scavalcando ogni ideologia, Mattiacci intraprende una missione più autenticamente antropologica che risente dell'impatto culturale de *Il pensiero selvaggio* (1962) di Claude Lévi-Strauss ⁻²⁸, entrato nel dibattito critico sul 'comportamento' con l'articolo di Tommaso Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, apparso su "Domus" nel gennaio del 1969 ⁻²⁹.

La fortuna di Lévi-Strauss tra artisti e critici, consolidata in Italia dalle traduzioni pubblicate da prestigiose case editrici quali Einaudi, Feltrinelli e Il Saggiatore, si deve in particolare alle sue riflessioni sulla pittura figurativa occidentale e all'individuazione di alcune sue qualità fondanti come la mancanza di una destinazione d'uso della rappresentazione e l'esaltazione delle capacità esecutive tramite le quali istituire modelli inesistenti da perpetuare e da modificare nel tempo ⁻³⁰. Sono queste, per Vittorio Fagone, due condizioni che la ricerca artistica, almeno dall'Informale in avanti, sottopone a un vaglio continuo, trovando nella primitività un paradigma ideale di autenticità, di libertà e di purezza ⁻³¹. Per Lévi-Strauss l'arte non figurativa rescinde ogni contatto con la natura e si riduce a un sistema autonomo di segni incapace di costituirsi come strumento di conoscenza, un'affermazione del tutto compatibile con la critica alla già ricordata "mitizzazione del reale astratto" lanciata dall'Arte antropologica. Un passo de *Il pensiero selvaggio* relativo all'origine mitopoietica dell'arte e alla sua collocazione a metà strada tra il pensiero magico e la conoscenza scientifica deve essere risultato inoltre di particolare interesse per gli artisti orientati in quegli anni al recupero di una dimensione originaria mediante materiali tratti dalla realtà. In quelle righe, Lévi-Strauss sostiene infatti che l'artista ha "contemporaneamente qualcosa dello scienziato e del *bricoleur*", poiché "con mezzi artigianali egli compone un oggetto materiale che è in pari tempo oggetto di conoscenza" ⁻³². L'idea di "arte come *bricolage*" è, inoltre, riattualizzata da Umberto Eco nel 1972 proprio in riferimento alle diverse poetiche novecentesche incentrate sul lavoro di ricombinazione e di assemblaggio "che la cultura dotta esercita sui detriti di quella passata" ⁻³³. È in questa prospettiva che le ricerche degli 'artisti antropologi' si apprestano a riacquisire la capacità conoscitiva

universale dell'arte, un aspetto che Vittorio Rubiu riscontra anche nel 'recupero' di Mattiacci quando afferma che esso

—
si pone giustamente 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 visiva rievocazione di realtà che il cinematografo fornisce —³⁴.

—
Contribuisce a rafforzare la vocazione antropologica di *Recupero di un mito* anche la modalità espositiva adottata a L'Attico. Entrato nell'ambiente, il visitatore è invitato a esperire stimoli visivi, acustici e tattili derivati dall'osservazione delle terre colorate attraverso i telescopi, dai canti rituali riprodotti e dal contatto dei piedi con la sabbia, divenendo parte attiva dentro l'ambiente. L'artista, dal canto suo, si riserva un posto all'interno dello spazio fotografico, dove può mimetizzarsi tra i nativi e quindi proiettarsi al di fuori del tempo reale. L'esposizione 'a nastro' dei 73 ingrandimenti risulta una scelta alquanto singolare in un clima, quale quello concettuale-comportamentista, in cui la fotografia tende alle forme più elementari e spartane per riaffermare il proprio valore certificativo. L'allestimento di Mattiacci a L'Attico soddisfa l'esigenza, propria della ricerca artistica comportamentale, di stabilire un rapporto più diretto tra opera, fruitore e ambiente, ma secondo scelte affini a quelle sopra illustrate. A garantire la sollecitazione fisica del visitatore di fronte alle immagini è infatti la relazione che il 'nastro fotografico' stabilisce con la conformazione dell'ambiente: la sequenza che si svolge lungo le pareti non scorre parallela alla discesa dell'ingresso dell'ex-garage, ma parte a contatto con il pavimento in cima alla rampa, dando a chi segue il percorso espositivo l'idea di alzarsi via via nel corso del suo scorrimento (fig. 5). Solo una volta giunto nel cuore della mostra, il visitatore può ritrovare un rapporto più equilibrato delle distanze tra le immagini, il pavimento, il soffitto e se stesso. Il percorso parte perciò da un iniziale straniamento percettivo che si ristabilisce man mano che ci si addentra verso l'area principale. Nel più recente riallestimento al Forte Belvedere si è provveduto, per inevitabili esigenze pratiche, a una separazione del nastro in più parti, soluzione che non ha compromesso la continuità concettuale dell'opera, ma che ha certo ridimensionato l'effetto percettivo originario.

Le operazioni di identificazione condotte da Mattiacci attraverso la fotografia forniscono l'occasione ideale per riflettere su alcune criticità correlate alla rappresentazione dell'alterità da parte della società occidentale. Come già anticipato, alcuni studi recenti hanno rilevato che l'impiego del mezzo fotografico ha contribuito spesso, anche ingenuamente o in buona fede, a consolidare, anziché dissolvere, distanze, gerarchie e forme di controllo —³⁵. Come sostiene Faeta, ciò è accaduto anche nelle fotografie realizzate da autori appartenenti alla cultura progressista della sinistra italiana del secondo dopoguerra. Buona parte di essa ha perpetuato, mediante le arti visive, la fotografia e il cinema di marca neorealista, processi che egli definisce di "esotizzazione" del Meridione,



facendo riferimento al concetto di “orientalizzazione” elaborato da Edward Said ⁻³⁶. Tali costruzioni esotiche intrattengono rapporti di complementarità con le teorie ‘deboli’ del riformismo di ascendenza marxiana, incapace di elaborare un progetto sociale differente sia dal modello occidentale sia da quello dell’Europa orientale. Le immagini prese in esame da Faeta utilizzano stereotipi di arretratezza, miseria, superstizione, ignoranza e debolezza civile per sostenere l’obiettivo ‘intermedio’ di una modernizzazione delle campagne meridionali utile al mantenimento dell’egemonia sociopolitica già in essere. I caratteri ‘orientalizzanti’ che connotano queste immagini sono i forti contrasti luministici, la durezza della natura, l’umiltà estrema degli uomini e delle cose, la drammaticità dei corpi, l’arcaicità culturale e il senso di rassegnazione. Lo stereotipo assume, in simili casi, una doppia funzione: rassicurante, perché consolida i luoghi comuni su aspetti poco noti o inquietanti della realtà, e performativo, perché capace di produrre la realtà stessa grazie alla sua efficacia simbolica. La sua presenza all’interno delle immagini causa quindi una riduzione della complessità culturale del Meridione e un distanziamento delle rappresentazioni stesse dalle condizioni effettive di quella società, potenziando piuttosto la fisionomia sociale e culturale degli autori: non contribuisce a un processo di riforma strutturale e sovrastrutturale ma rafforza le élite culturali e politiche. Nell’elaborazione di Said, l’orientalismo è proprio questo complesso fenomeno ipostatizzante di costruzione culturale capace di modellare le relazioni dell’Occidente con le aree coloniali occultando ogni possibile alternativa.

05

Claudio Abate,
 “Veduta parziale
 dell’installazione di
Recupero di un mito
 di Eliseo Mattiacci alla
 Galleria L’Attico di Roma”,
 1975.
 Stampa alla gelatina
 d’argento, 20 × 30 cm.
 © Roma, Archivio Claudio
 Abate. Courtesy Studio
 Eliseo Mattiacci

Nel campo della ricerca artistica, è interessante soffermarsi sull'opera di Giuseppe Desiato, esponente dell'avanguardia partenopea che dedica moltissima attenzione al folclore della propria regione già a partire dalla metà degli anni Sessanta. Desiato risemantizza il vissuto popolare come performance collettiva e continua, delineando lo spazio di una ritualità rigenerata. Nelle sue intenzioni, la riedizione enfatica di usi e di costumi folclorici si allaccia a “questioni di vita vissuta e tramandata”, nell'idea che “è sempre la forza della logica e la debolezza delle contraddizioni di un sistema che decidono e producono in parte certi comportamenti” ⁻³⁷. L'immaginario popolare diventa quindi per Desiato il punto di accesso privilegiato per una riscoperta delle proprie radici culturali e degli archetipi sociali che le hanno alimentate. La fotografia interviene, nel suo caso, con una voluta modestia tecnica e formale, a fissare, con sguardo quasi devozionale, i momenti del rito, evidenziandone la valenza di evento solenne, da affidarsi a una memoria esternata e pertanto accessibile a molti. In questa enfaticizzazione dei rituali e delle credenze del popolo risiede, tuttavia, uno degli elementi attraverso cui, secondo Faeta, è stata alimentata l'idea di un Sud Italia chiuso nelle superstizioni e incapace di risolvere la vita sul piano razionale. L'enfaticizzazione dei gesti del rito, amplificata dall'impiego di orpelli appariscenti, evidenzia poi un altro stereotipo comportamentale del Meridione, ossia l'eccessiva drammaticità delle azioni e delle reazioni che si declina, in simili ricorrenze, in forme vistose di esaltazione mistica.

Analoghi processi di 'orientalizzazione' sono ravvisabili anche nelle due serie fotografiche esposte da Mattiacci a L'Attico. Essi si basano su due approcci lievemente differenti di identificazione con l'altro che, pur nell'intento di esaltare la cultura amerinda, finiscono per riproporne una visione semplificata e stereotipata. La sequenza di 16 diapositive a colori di *Azione rituale* realizzate da Paolo Mussat Sartor, in cui, come già accennato, l'artista scrive la parola “poesia” sul greto di un torrente con il volto dipinto di rosso e bianco, inizia con quattro fotografie in primo piano e due di profilo di Mattiacci in atteggiamento riflessivo, per poi passare alla documentazione dell'azione vera e propria, svolta dall'artista stesso a petto nudo. L'uso dei colori sulle due metà del viso allude probabilmente alla metonimia epidermica con cui si era soliti distinguere le due etnie, ma nell'intento di riaffermare nella sua persona la loro possibile conciliazione. I segni della cultura amerinda risultano qui estremamente semplificati, ripresi in maniera approssimativa e stereotipata; l'esito dell'azione nell'evocazione del concetto di 'poesia' rimarca poi la libertà inventiva su cui si è mosso l'artista. Raffaella Perna nota, infatti, che l'identificazione con la cultura amerindiana è

—
resa impossibile dalla diversa radice intellettuale dell'artista che sulla sabbia non traccia segni appartenenti al mondo indiano, ma al contrario sceglie emblematicamente una parola legata al proprio universo culturale occidentale ⁻³⁸.
—

Si tratta della stessa libertà che caratterizza anche le azioni svolte nel proprio studio da Pino Pascali, con il quale Mattiacci aveva un rapporto di profonda amicizia e di confronto professionale. Alcune celebri fotografie di Andrea Taverna mostrano infatti Pascali compiere alcuni gesti rituali vestito da sciamano che, coerentemente con la sua ricerca oggettuale, riflettono un atteggiamento ludico, dagli esiti caricaturali, che non si riallaccia a una precisa tradizione ma riedita stereotipi comportamentali definiti dalla sua cultura di appartenenza ⁻³⁹. Sia Mattiacci che Pascali sembrano riconnettersi al mito del 'buon selvaggio', basato sull'idea che la malvagità dell'uomo sia legata al progresso della società, di cui una delle idealizzazioni più iconiche è ritenuta essere proprio la raffigurazione di un Nativo americano accovacciato nel dipinto *Morte del generale Wolfe* (1770) di Benjamin West ⁻⁴⁰. Tra le qualità più significative del 'buon selvaggio' si annoverano la salute fisica, il coraggio, la fedeltà, una saggezza spontanea e la capacità di vivere in armonia con la natura. È un mito assimilato dalla cultura del Sessantotto, tempestivamente indicato da Umberto Corsini come premessa al terzomondismo sorto in seno alla contestazione ⁻⁴¹. 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.

Rispetto alle immagini di *Azione rituale*, la serie dei 73 ingrandimenti sembra cercare nei ritratti di Soule una sorta di sostegno filologico che garantisca idealmente una più fedele identificazione. Ritengo infatti che le immagini del fotografo americano possano essere risultate preferibili rispetto ai ben più celebri ritratti di Edward Sheriff Curtis per la minore impronta interpretativa e per il maggiore distacco dalla psicologia dei soggetti. I ritratti di Soule sottendono, tuttavia, un processo di tipizzazione visiva che isola soltanto alcuni tratti caratteristici del popolo amerindio. Intensificano tale processo le espressioni psicologicamente distaccate e l'isolamento dei soggetti in una sorta di limbo fotografico, sospesi dalle loro attività quotidiane e dalle relazioni con il loro ambiente. Queste condizioni di ripresa provvedono a oggettualizzare le fisionomie e gli abbigliamenti dei soggetti esaltandone le forme. Ripresi frontalmente, in primo piano, alcuni di loro guardano verso l'obiettivo; altri invece, girati di tre quarti, rivolgono lo sguardo verso un punto imprecisato, fingendo che non ci sia nessuno a osservarli. Si assiste così a una drastica riduzione della complessità culturale di quella civiltà secondo canoni propri della ritrattistica fotografica occidentale dell'epoca. Ricreando le condizioni di ripresa dei ritratti di Soule e assumendo le pose dei suoi soggetti, Mattiacci non si riallaccia direttamente alla cultura amerindiana, ma si identifica con il modello visivo costruito dal fotografo ottocentesco.

In questa prospettiva, il "ritorno agli entusiasmi dell'infanzia" dichiarato dall'artista si risolverebbe quindi in un ricongiungimento con

la narrazione occidentale degli amerindiani, ossia con una memoria costruita, immaginata, filtrata dalle norme morali ed estetiche della società dominatrice. Nei film menzionati in precedenza possiamo ritrovare perfetti esempi di racconti edulcorati che, nel tentativo di un riscatto massmediale della società americana dal senso di colpa per l'ingiustificabile sterminio dei Nativi, finiscono per riscrivere la Storia, ancora una volta, dalla parte di chi sta narrando. È lo stesso senso di rimorso che, per Lévi-Strauss come per De Martino, ha favorito la nascita dell'antropologia, ma per rintracciare in altre civiltà i limiti della propria ⁻⁴². Quei film innescano nello spettatore un mutamento di percezione degli avvenimenti mediante un incontro tra passato e presente dichiaratamente basato su una qualche fedeltà ai fatti storici, ma che si risolve invero in esiti retorici e romanzeschi che alludono all'utopia di un intreccio tra le identità e le storie dei due popoli ⁻⁴³. L'operazione identificativa di Mattiacci sembra quasi replicare, sul piano performativo, lo schema classico del genere *going native* ⁻⁴⁴ applicato in quei film: l'uomo civilizzato che, avvicinandosi a una cultura altra giudicata ostile e primitiva dalla sua stessa società, ne resta affascinato al punto tale da volerla fare propria. È probabilmente tramite quei film di successo che tale schema si è diffuso in alcune delle soluzioni creative e comunicative dagli anni Settanta in poi, mantenendo però l'ambiguità di un incontro già pregiudicato, di un confronto tutt'altro che scevro da aporie e contraddizioni.

—
Note

⁻¹ Sull'argomento si veda Pratesi / Ciglia / Pirozzi 2015, pp. 73-105.
⁻² Lo attestano soprattutto Celant 1969 e Celant 1970.
⁻³ Si veda Celant 1985a [1968], p. 16. Sulla problematicità degli scarti tra la prima fase dell'arte povera e la sua rinascita negli anni Ottanta si rimanda a Hecker / Sullivan 2018.
⁻⁴ Cfr. Cullinan 2011, p. 73.
⁻⁵ Cfr. Lista 2006.
⁻⁶ Cfr. Fontana 2018, p. 15.
⁻⁷ Pedrini 1977, pp. 52-53.
⁻⁸ Corà 1991, p. 24.
Per studi più aggiornati sull'artista si vedano Celant 2013, Maraniello

2017, Risaliti 2018 e Conte 2021.
⁻⁹ Mattiacci 1976, p. 112.
⁻¹⁰ Cfr. Sealy 2019.
⁻¹¹ Si veda Faeta 2003.
⁻¹² È degna di nota, per esempio, la presenza del libro di fantascienza *Il ritorno delle civiltà perdute* di Quixè Cardinale, pubblicato in Italia nel 1969, in cui si affrontano misteriosi rapporti tra antiche civiltà terrestri e presunte civiltà aliene. Si tratta di un racconto che intesse, in un'unica narrazione, temi ricorrenti anche nel lavoro dell'artista - le civiltà precolombiane, il cosmo, l'astronomia, la captazione di segnali alieni - fornendo una chiave di lettura unificante

per fasi della sua ricerca apparentemente estranee l'un l'altra.
⁻¹³ Cfr. Belous / Weinstein 1969.
⁻¹⁴ Celant 1985b [1968].
⁻¹⁵ Come rilevato da Marra 2012, p. 206.
⁻¹⁶ Su questi temi si veda Lancioni 2014, Rabottini 2015 e il più ampio Gualdoni 2017.
⁻¹⁷ Adams 1995.
⁻¹⁸ Come rilevato da Lancioni 2018.
⁻¹⁹ Mattiacci 1976, p. 112.
⁻²⁰ Per un riscontro italiano sulla coeva situazione dei Nativi americani nei primi anni Settanta si rimanda a Romano 1976.
⁻²¹ In questo contesto è opportuno ricordare

che risale già al luglio 1968, nel clima generale di rivoluzione che interessa tutto il mondo occidentale, la fondazione dell'American Indian Movement, gruppo di pressione impegnato nella difesa della sovranità del popolo indiano e nella denuncia di molestie, eccidi ed episodi di razzismo perpetrati ai loro danni.
- 22 Cfr. Pasolini 1974.
- 23 Cfr. in particolare Martini 1977 e il più recente Cantilena / Grifo 2017.
- 24 Balestrini / Moroni 2003 indicano i manifestanti dell'occupazione degli stabilimenti Mirafiori di Torino del 1973 come "i primi indiani metropolitani" (p. 436). Quattrocchi 2003 [1976], parlando della stessa occupazione, precisa inoltre che il movimento vede nella cultura indiana valori ideali, alternativi a quelli di una società contemporanea sempre più "egoistica, competitiva, consumistica" (p. 7).
- 25 Sulla cultura visiva e sulle strategie comunicative del Settantasette cfr. Salaris 1997, Mariscalco

2014, Perna 2016, D'Amico / Echaurren 2017 e Iacarella 2018. Sulle relazioni tra le strategie creative della controcultura e quelle dell'avanguardia artistica resta fondamentale Calvesi 2018 [1977].
- 26 Cfr. Gruber 1997, p. 120. È un'idea che si conferma in alcune frasi del Manifesto degli Indiani Metropolitani 1997 [1977]: "Fuori dalle riserve, non sotterreremo mai più l'ascia di guerra. Augh!! la stagione delle grandi piogge sta finendo: i colori della natura stanno emergendo, per spazzare via il grigio e la noia, il freddo e la paura dei nostri corpi. [...] Fuori dalle riserve!! Intoniamo il nostro grido di guerra. I nostri Tam Tam suonino sempre più forte per raccogliere tutta l'area creativa di movimento" (p. 34).
- 27 Conte 2021, p. 158.
- 28 Lo ricordano anche Isaia 2017, p. 55 e Conte 2021, p. 157.
- 29 Cfr. Trini 2016 [1969], p. 285.
- 30 Come affermato da Fontana 2018, p. 12. Per una più analitica disamina della concezione della pittura nel pensiero di

Lévi-Strauss si rimanda a D'Avossa 1978.
- 31 Cfr. Fagone 1971, p. 14.
- 32 Lévi-Strauss 2015 [1962], p. 36.
- 33 Eco 1977 [1972], p. 207.
- 34 Rubiu 1975.
- 35 Oltre al già citato Sealy 2019, si vedano: Turner 2012, Lyndon 2018, Bregengaard 2019, De Chiara 2019 e Fabbri 2021.
- 36 Cfr. Said 2015 [1978].
- 37 Desiato 2000 [1974]. Per una conoscenza approfondita dell'artista si vedano Poggianella / Sposito 2008 e Madesani 2009.
- 38 Perna 2009, p. 107.
- 39 Su questa fase del percorso di Pascali si veda Stocchi 2017.
- 40 Cfr. Green Fryd 1995, p. 75.
- 41 Cfr. Corsini 1967, p. 34.
- 42 È una delle tesi centrali di Lévi-Strauss 1960 [1955], recepita anche da De Martino 1961 nel contesto di una riflessione sulla religiosità nel Sud Italia.
- 43 Riprendo qui le riflessioni di Giudice 2012, cui rimando per opportuni approfondimenti.
- 44 Per una dettagliata disamina del fenomeno si veda Huhndorf 2001.

Adams 1995 David Wallace Adams, *Education for Extinction. American Indians and the Boarding School Experience, 1875-1928*, Lawrence, University Press of Kansas, 1995.

Balestrini / Moroni 2003 [1988] Nanni Balestrini / Primo Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 2003 [prima ed. 1988].

Belous / Weinstein 1969 Russell E. Belous / Robert A. Weinstein, *Will Soule. Indian Photographer at Fort Sill, Oklahoma, 1869-1874*, Los Angeles, Ward Ritchie Press, 1969.

Bibliografia

- Bregengaard 2019** Katrine Bregengaard, *Visualizing Universalism. A Story of Unesco's Travelling Human Rights Exhibition, 1949-Today*, in *Envisioning Human Rights. How to Claim the Common (Good)*, conferenza internazionale (Kunsthistorisches Institut in Florenz, 16 dicembre 2019), a cura di Minerva Research Group "The Nomos of Images. Manifestation and Iconology of Law" in collaborazione con l'European University Institute in Florence, in <<https://vimeo.com/383472809>> (14.06.2021).
- Calvesi 2018 [1977]** Maurizio Calvesi, *Avanguardia di massa. Compaiono gli indiani metropolitani*, Milano, Postmedia, 2018 [prima ed. 1977].
- Cantilena / Grifo 2017** Maria Elena Cantilena / Marco Grifo, *Da Wounded Knee alla Sapienza. La figura dell'indiano nel movimento del 1977: comunicazione transatlantica e ibridazione culturale*, in "Ácoma", n. 13, 2017, pp. 185-214.
- Celant 1969** Germano Celant, *Arte Povera*, Milano, Mazzotta, 1969.
- Celant 1970** Germano Celant (a cura di), *Conceptual Art. Arte Povera. Land Art*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970), Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970.
- Celant 1985a [1968]** Germano Celant, *Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia*, in Id., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Milano, Electa, 1985, pp. 13-20 [prima ed. 1968].
- Celant 1985b [1968]** Germano Celant, *Azione Povera*, in Id., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Milano, Electa, 1985, p. 88 [prima ed. 1968].
- Celant 2013** Germano Celant, *Eliseo Mattiacci*, Milano, Skira, 2013.
- Conte 2021** Lara Conte, *Eliseo Mattiacci. Processi di scultura a Roma tra anni Sessanta e Settanta*, in "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", a. XVII, nn. 17-18, 2021, pp. 141-161.
- Corà 1991** Bruno Corà, *Eliseo Mattiacci*, Ravenna, Essegi, 1991.
- Corsini 1967** Umberto Corsini, *La contestazione: momento critico del processo storico*, in "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati", vol. VII, serie 4, 1967, pp. 5-35.
- Cullinan 2011** Nicholas Cullinan, *La ricostruzione della natura: gli imperativi artigianali e rurali dell'Arte Povera*, in Germano Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, Milano, Electa, 2011, pp. 62-75.
- D'Amico / Echaurren 2017** Tano D'Amico / Pablo Echaurren, *Il Piombo e le Rose. Utopia e Creatività del Movimento 1977*, Roma, Postcart, 2017.
- D'Avossa 1978** Antonio D'Avossa, *L'idea della pittura in Lévi-Strauss*, in "Op. cit.", n. 42, 1978, pp. 5-28.
- De Chiara 2019** Marina De Chiara (a cura di), *Sud immaginari. Colonialità del potere, chicane ribelli, interferenze blues*, Mantova, Universitas Studiorum, 2019.
- De Martino 1961** Ernesto De Martino, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- Desiato 2000 [1974]** Giuseppe Desiato, *Rito n. 1*, in Lea Vergine, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000, p. 89 [prima ed. 1974].
- Eco 1977 [1972]** Umberto Eco, *Verso un nuovo medioevo*, in Id., *Dalla periferia dell'impero*, Milano, Bompiani, 1977, pp. 187-211 [prima ed. 1972].
- Fabbi 2021** Giulia Fabbi, *Sguardi (post)coloniali. Razza, genere e politiche della visualità*, Verona, Ombre Corte, 2021.
- Faeta 2003** Francesco Faeta, *Rivolti verso il Mediterraneo. Immagini, questione meridionale e processi di 'orientalizzazione' interna*, in "Lares. Quadrimestrale di studi demotnoantropologici", a. LXIX, n. 2, 2003, pp. 333-367.

- Fagone 1971** Vittorio Fagone, *Verso una nuova riflessione critica sull'arte*, "L'uomo e l'arte", n. 1, 1971, pp. 12-14.
- Fontana 2018** Sara Fontana, *Arte e antropologia in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia, 2018.
- Giudice 2012** Giuseppe Giudice, *La freccia spezzata. Evoluzione e rappresentazione dei Nativi americani da Ombre rosse ad Avatar*, in Alessandro De Filippo (a cura di), *Alter ego. Identità e alterità nella società mediale contemporanea*, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 2012, pp. 374-483.
- Green Fryd 1995** Vivien Green Fryd, *Rereading the Indian in Benjamin West's Death of General Wolfe*, in "American Art", a. IX, n. 1, 1995, pp. 72-85.
- Gruber 1997** Klemens Gruber, *L'avanguardia inaudita*, Genova, Costa & Nolan, 1997.
- Gualdoni 2017** Flaminio Gualdoni, *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux vivants da San Francesco a Bill Viola*, Monza, Johan & Levi, 2017.
- Hecker / Sullivan 2018** Sharon Hecker / Marin R. Sullivan (a cura di), *Postwar Italian Art History Today. Untying 'the Knot'*, New York, Bloomsbury, 2018.
- Huhndorf 2001** Shari M. Huhndorf, *Going Native. Indians in the American Cultural Imagination*, Ithaca, Cornell University Press, 2001.
- Iacarella 2018** Andreas Iacarella, *Indiani metropolitani. Politica, cultura e rivoluzione nel '77*, Roma, Red Star Press, 2018.
- Isaia 2017** Denis Isaia, *Cultura mummificata*, in Maraniello 2017, pp. 54-55.
- Lancioni 2014** Daniela Lancioni, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, in "Ricerche di storia dell'arte", a. XXXVIII, n. 114, 2014, pp. 46-59.
- Lancioni 2018** Daniela Lancioni, *Mattiacci, le sfere in aria del maestro dei percorsi*, in "il manifesto", 14 ottobre 2018, p. 11.
- Lévi-Strauss 1960 [1955]** Claude Lévi-Strauss, *Tristi Tropici*, Milano, Il Saggiatore, 1960 [ed. orig. francese 1955].
- Lévi-Strauss 2015 [1962]** Claude Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 2015 [ed. orig. francese 1962].
- Lista 2006** Giovanni Lista, *Arte Povera*, Milano, 5 Continents, 2006.
- Lyndon 2018** Jane Lyndon (a cura di), *Visualizing Human Rights*, Crawley, University of Western Australia Press, 2018.
- Madesani 2009** Angela Madesani (a cura di), *Giuseppe Desiato. Il teatro dell'effimero*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Delloro, 2009), Roma, Galleria Delloro, 2009.
- Manifesto degli Indiani Metropolitani 1997 [1977]** *Manifesto degli Indiani Metropolitani*, in *Lingue & linguaggi. Gli indiani metropolitani. Storie, documenti, testi, immagini*, Roma, DeriveApprodi, 1997, p. 34 [prima ed. 1977].
- Maraniello 2017** Gianfranco Maraniello (a cura di), *Eliseo Mattiacci*, catalogo della mostra (Rovereto, MART, 2016-2017), Milano, Mondadori-Electa, 2017.
- Mariscalco 2014** Danilo Mariscalco, *Dai laboratori alle masse. Pratiche artistiche e comunicazione nel movimento del '77*, Verona, Ombre Corte, 2014.
- Marra 2012** Claudio Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.
- Martini 1977** Emanuela Martini, *Matrici culturali di un genere nuovo*, in Egeria Di Nallo, *Indiani in città*, Bologna, Cappelli, 1977, pp. 18-31.
- Mattiacci 1976** *Eliseo Mattiacci*, in Umberto Allemandi, *Giochiamo agli indiani. Un*

artista del comportamento riscopre il mito infantile dei pellirosse, in "Bolaffi arte", n. 56, 1976, pp. 48-51, 112.

- Pasolini 1974** Pier Paolo Pasolini, *I dilemmi di un Papa*, oggi, in "Corriere della Sera", 22 settembre 1974, p. 2.
- Pedrini 1977** Enrico Pedrini, *Dal mito dell'oggetto al mito del metareale. Testo antropologico teorico*, in Claudio Costa / Antonio Paradiso, *Situazione antropologica. Dall'uomo al paesaggio*, Milano, Apollinaire, 1977, pp. 52-53.
- Perna 2009** Raffaella Perna, *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*, Roma, DeriveApprodi, 2009.
- Perna 2016** Raffaella Perna, *Pablo Echaurren. Il movimento del '77 e gli indiani metropolitani*, Milano, Postmedia, 2016.
- Poggianella / Sposito 2008** Sergio Poggianella / Micaela Sposito (a cura di), *Desiato. Opere/Works 1958-2008*, Rovereto, Stella, 2008.
- Pratesi / Ciglia / Pirozzi 2015** Ludovico Pratesi / Simone Ciglia / Chiara Pirozzi, *Arte come identità. Una questione italiana*, Roma, Castelvecchi, 2015.
- Quattrocchi 2003 [1976]** Angelo Quattrocchi, *Gli indiani alla riscossa*, Roma, Malatempora, 2003 [prima ed. 1976].
- Rabottini 2015** Alessandro Rabottini, *Still life: appunti per una storia della fissità*, in Vincenzo De Bellis (a cura di), *La performance dal tempo sospeso: il tableau vivant tra realtà e rappresentazione*, Milano, Mousse Publishing, 2015, pp. 5-23.
- Risaliti 2018** Sergio Risaliti (a cura di), *Gong. Eliseo Mattiacci*, Firenze, Forma, 2018.
- Romano 1976** Ruggiero Romano (a cura di), *America indiana. Storia cultura situazione degli indios*, Torino, Einaudi, 1976.
- Rubiu 1975** Vittorio Rubiu, *Mattiacci. Galleria L'Attico*, in "Corriere della Sera", 2 novembre 1975, p. 27.
- Said 2015 [1978]** Edward W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2015 [ed. orig. americana 1978].
- Salaris 1997** Claudia Salaris, *Il movimento del Settantasette. Linguaggi e scritture dell'ala creativa*, Bertiole, AAA, 1997.
- Sealy 2019** Mark Sealy, *Decolonising the Camera: Photography in Racial Time*, London, Lawrence Wishart, 2019.
- Stocchi 2017** Francesco Stocchi (a cura di), *Pascali sciamano*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Carriero, 2017), Milano, Fondazione Carriero, 2017.
- Trini 2016 [1969]** Tommaso Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in Id., *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, a cura di Luca Cerizza, Monza, Johan & Levi, 2016, pp. 282-286 [prima ed. in "Domus", n. 470, gennaio 1969].
- Turner 2012** Fred Turner, *The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America*, in "Public Culture", vol. 24, n. 66, 2012, pp. 55-84.