



L'UOMO NERO **14-15**
camouflage

{ Estratto

L'uomo nero
Materiali per una storia
delle arti della modernità

Nuova serie, anno XV
n. 14-15, marzo 2018

L'uomo nero

Materiali per una storia
delle arti della modernità

Nuova serie, anno XV
nn. 14-15, marzo 2018



L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità

Nuova serie, anno XV, n. 14-15, marzo 2018
a cura di Antonello Negri

direttore:
Antonello Negri

comitato scientifico:
Silvia Bignami
Yves Chevreffils Desbiolles
Davide Colombo
Rossella Froissart
Ana Magalhães
Antonello Negri
Paolo Rusconi
Jeffrey Schnapp
Giorgio Zanchetti



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI E AMBIENTALI

Sezione arte – Cattedra di Storia dell'arte contemporanea
via Noto 6, 20141 Milano
tel. +39 02 50322000
http://users.unimi.it/tuomo_nero/
e-mail: uomonero@unimi.it

redazione:
Massimiliano Galli
Viviana Pozzoli
Silvia Vacca

impaginazione:
Francesca Adamo

progetto grafico:
Anna Steiner, Studio Origoni-Steiner, Milano

editore e distributore:

 MIMESIS EDIZIONI
(Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
via Monfalcone, 17/19, 20099 Sesto San Giovanni (Milano)
telefono +39 02 24861657 +39 02 24416383
fax: +39 02 89403935
e-mail: mimesis@mimesisedizioni.it

ISSN 1828-4663

© 2018, degli autori

Il logo dell'Uomo nero è disegnato da Anna Steiner

In copertina:
anonimo lombardo, omaggio a A. B., secondo decennio del XXI secolo

In quarta di copertina:
"Art in America", ottobre 1980, con la fotografia di Trailer Camp di Vito Acconci, allestito al Museum of Contemporary Art di Chicago nel marzo 1980.



Materiali per una storia delle arti della modernità

anno XV, n. 14-15, marzo 2018

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
Dipartimento di Beni culturali e ambientali
Cattedra di Storia dell'arte contemporanea

5 Antonello Negri
L'uomo nero camouflage

Camouflage

11 Yves Chevretil Desbiolles
Les camoufleurs français en Italie.
Le cubisme d'André Mare s'est évanoui à Venise

25 Anna Mazzanti
"Le mannequin artistique":
camouflage del corpo umano
negli anni Venti

47 Claudio Marra
Fotografia e camouflage
nell'esperienza futurista

61 Maria Claudia Negri
Regia durante la tempesta di Paul Klee:
un significato camuffato
"dietro la maschera della forma"?

69 Maria De Vivo
Mimetizzazione, invisibilità,
mascheramento: un'ipotesi di lettura
dell'arte di Piero Gilardi

85 Caterina Toschi
Massimo Nannucci. **Falso/Vero e**
Mimetizzazioni (1970-1981)

101 Silvia Bignami
"The chameleon Acconci"
e una copertina camouflage

117 Viviana Pozzoli
Nota a margine sull'attività di
Zeno Birilli al PAC

121 Federica Muzzarelli
La mimesi fotografica come
ridefinizione identitaria. Anne Brigman e
l'immersione panica nel mondo

137 Antonello Negri
La Nike di Gallerani

Fuoritema

Iconografie
Ilaria Cicali
Umberto Boccioni e Alexander
Archipenko: un dialogo in contrappunto 153

Michele Aversa
Santi e angeli. **Sculture degli anni**
Trenta e Quaranta nel Duomo di Milano 169

Fortune
Andrea Lanzafame
Giacomo Manzù: uno scultore europeo.
Londra 1952-1960 193

Mostrare l'arte
Francesco Guzzetti
Information 1970: alcune novità sul
lavoro di Giuseppe Penone 215

Rarità, riscoperte, segnalazioni

Amanda Russo
Un ponte culturale fra l'Italia e il Belgio:
lettere inedite di Vittorio Pica (1887-1920) 235

Irene Boyer
Francesco Saporì storico e critico
dell'arte. Ascesa e declino tra il primo
e il secondo dopoguerra 259

Valentina Di Prospero
"L'ideogrammatica di Giuseppe
Capogrossi" dipinta da Li Yuan-chia:
un'inedita sinergia nei murali dell'ex
convento dei Cappuccini di Gubbio 277

Francesca Gallo
I Videogiornali della X Quadriennale, tra
documentazione e autorialità 289

Gli autori dell'"Uomo nero" 303



Fig. 1. Vito Acconci e i suoi assistenti durante l'allestimento di *Exploding House* al PAC, 1981, Milano, Archivio del Padiglione d'Arte Contemporanea

“The chameleon Acconci”¹ e una copertina camouflage

Silvia Bignami

Il 18 giugno 1981, Vito Acconci invia “im-possibly late”² a Zeno Birolli, curatore della mostra che aveva in precedenza conosciuto a New York, alcuni materiali per il catalogo della sua esposizione tenutasi al Padiglione d’Arte Contemporanea di Milano dal 15 maggio al 7 giugno del medesimo anno: “rough sketches you requested” e un pezzo di “camouflage fabric”. Il catalogo, infatti, non era stato stampato prima dell’inaugurazione per permettere la pubblicazione delle immagini di *Exploding House*, costruita appositamente per lo spazio. Nelle intenzioni dell’artista, il pezzo di stoffa avrebbe dovuto essere usato per la copertina: “my name could go directly over it, stenciled, seen under the camouflage”³, come testimonia anche uno schizzo abbozzato su un foglio A4 con i colori mimetici e l’indicazione del nome.

L’esposizione di Acconci al PAC rientra nel progetto *Installazioni* – “una serie di interventi che prevedono il confronto tra due artisti” – avviato da Birolli con i lavori di Vincenzo Agnetti e Francesco Clemente. Nel secondo appuntamento della serie, accanto ad Acconci è prevista la presenza di Eliseo Mattiacci, come già sottolineato in una lettera inviata nel 1980 da Birolli:

“Yesterday Mattiacci came to Milano. We visited the PAC again, reasoning about possible different choices of his and your installation. The best arrangement seems to us the L division of space, if you agree, you can have the last room, plus the lower floor and the upper open one with columns. I am making your space clear in the Gallery

plan that I am sending you with exact sizes, inter-columns distance and heights. I am also sending you some slides that can help you to imagine this space”⁴.

Nella medesima lettera Birolli informa Acconci che, oltre al catalogo, sta pensando a un manifesto (70 × 50 cm) che i due artisti dovrebbero realizzare a quattro mani: “I have talked to Mattiacci about this idea and he will send you a couple of graphics projects that you may modify or substitute. In this way the poster will be made by both”⁵. Nel comunicato stampa si sottolinea una visibile consonanza tra i due “sia per motivi di generazione che di atteggiamento verso la cosa artistica”⁶. Entrambi realizzano un intervento progettato per l’occasione. Acconci occupa tutto il *parterre* “con un lavoro che interessa lo spazio architettonico e le sue tensioni fino a sovrapporsi a esso”; Mattiacci, con la sua installazione articolata in quattro opere, ha “preferito realizzare momenti di slancio e di frammentazioni successivi seppur differenti tra loro”⁷.

Una grande casa nera viene allestita dallo stesso Acconci e dai suoi due assistenti. I pezzi delle sue opere, in questi anni, sono sempre montati e congegnati da Robert Price e John Tagiuri che ha incontrato nel 1979, quando avevano appena terminato la scuola di architettura alla Columbia University di New York: “they didn’t simply carry out my ideas; rather, talking with them reshaped and reformed my ideas. Now I was thinking because of them and through them”⁸. Due fotografie di Claudio Abate li immortalano con Acconci e Birolli durante le fasi dell’allestimento.

Dalle *performance* provocatorie e sovversive degli anni Settanta – dove la sua figura è sempre presente, fisicamente o attraverso il video, la fotografia, le registrazioni della voce –, il suo linguaggio si evolve “from a kind of psychological self to sociological self”⁹, verso la realizzazione, negli anni Ottanta, di strutture ambientali, smontabili, “mobile

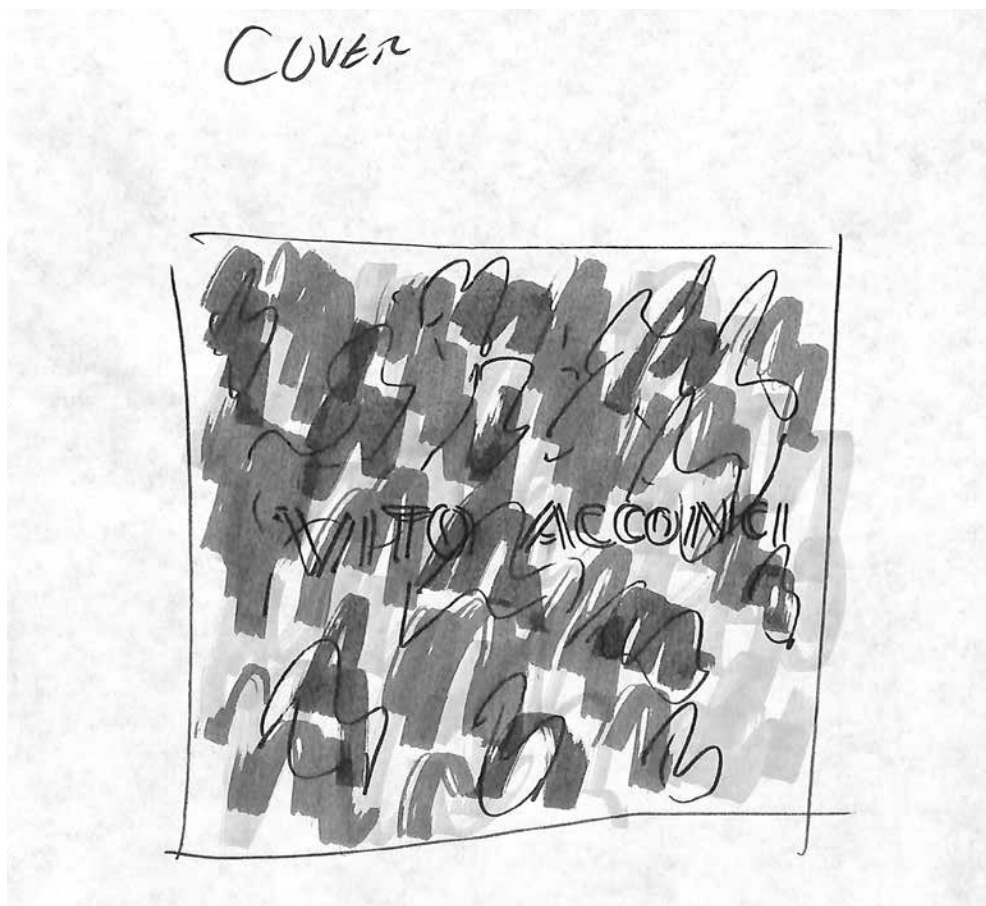


Fig. 2. Progetto di copertina, 1981, Archivio Zeno Birilli

architectural unit”, sorta di macchine messe in moto dagli spettatori e caratterizzate da una forte componente ideologica:

“In opere precedenti avevo bisogno della nozione di un corpo umano: il mio, quello di qualcun altro, uno qualunque. In una rappresentazione dal vivo io devo essere presente in un luogo alla volta. Con l’aiuto di una macchina ci potrebbero essere cinque pezzi a disposizione contemporaneamente. Anche concettualmente, la macchina richiede la

possibilità di una persona che la metta in azione. Le opere recenti implicano una maggiore attività dello spettatore”¹⁰.

In *Exploding House* alcune biciclette invitano gli spettatori a pedalare verso la casa. Grazie all’azione del pubblico, la struttura si apre, “explodes”, e si smonta in scatole, che presentano all’interno figure o “robots” in diverse pose come “ladder-robot” e “swastika-robot”. Come ricorda Lucia Martino, allora conservatrice del PAC, tra queste figure di legno, di colore diverso

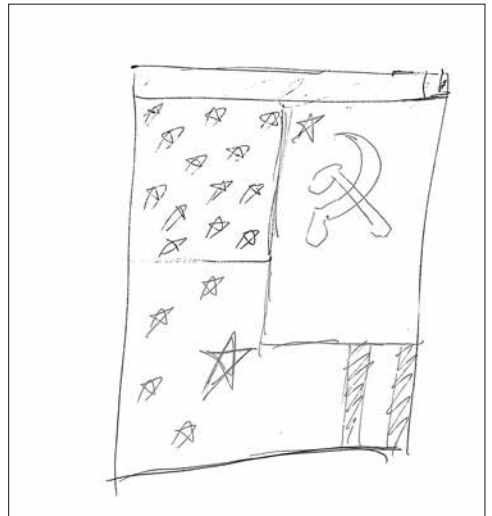
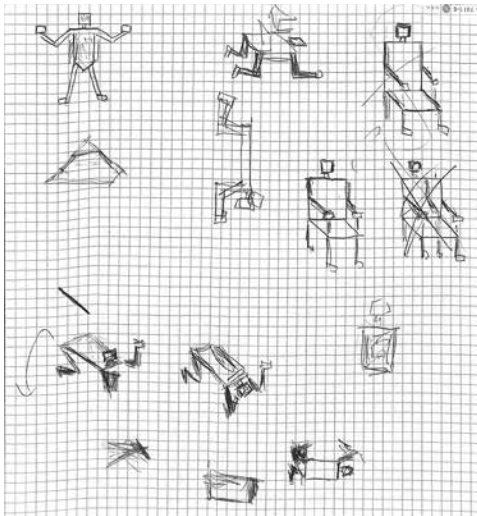
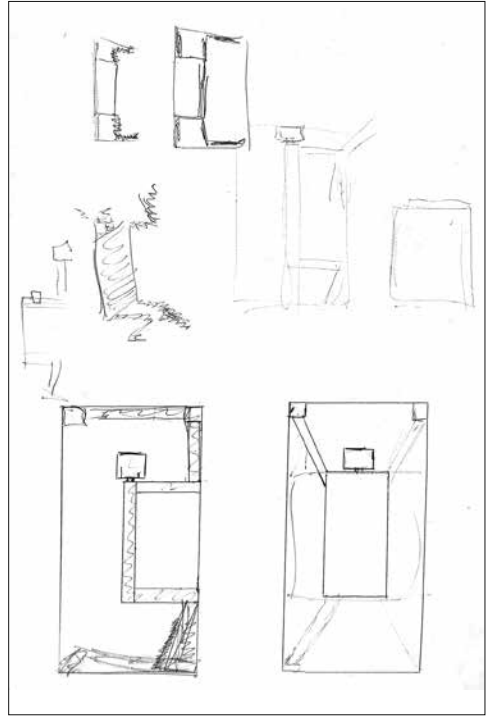
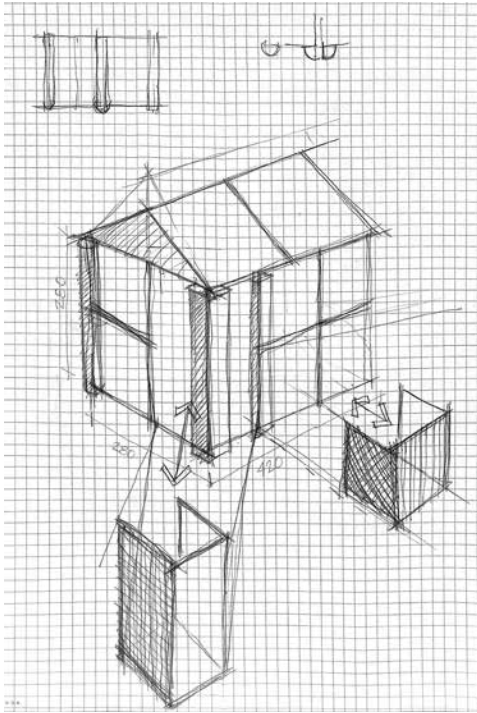


Fig. 3. Sketches for Zeno, 1981, Archivio Zeno Birolli

rispetto all'esterno, c'era anche una donna con un boa di struzzo rosa – “comperato apposta da Viganò in via Paolo da Cannobio”¹¹ – allusiva alla maternità. L'interno è portato all'esterno, “inside-out”. Un'altra figura presenta delle bandiere cucite insieme, con l'americana coperta quasi completamente da quelle di Unione Sovietica e Cina. Secondo un gioco di sottili provocazioni, Acconci suggerisce temi politici, sociali, che si svelano agli spettatori attraverso le loro stesse azioni, mettendo in moto sensazioni e significati diversi.

In una dichiarazione programmatica inviata a Birolli dal titolo *Vehicle/Architecture/Propaganda*¹², dattiloscritta e datata aprile 1981, Acconci fissa in ventitré punti sia il suo progetto artistico, sia le modalità attraverso le quali vuole concretizzare le sue idee. Al punto quindici si legge, per esempio: “A viewer activates (uses) the vehicle; the vehicle, then, activates (erects) an architecture; the architecture then activates (carries) a sign, a message, an announcement, a propaganda”. Il suo non è mai un messaggio diretto e immediato; vuole piuttosto lanciare una sfida al sistema politico e sociale e rappresentare scenari scivolosi, traballanti, muri contro cui sbattere per dare scossoni agli spettatori:

“A viewer is pushed up against a wall: once is pushed so far, the viewer stops to think, the viewer analyzes the situation, the viewer refuses to be pushed any further, the viewer rebels against the piece and the power-base it stands on (stands for)”¹³.

Exploding House sviluppa e rielabora concetti, forme, strutture ed elementi già presenti nei lavori precedenti a partire da *Instant House* del febbraio 1980. Come ha tempestivamente intuito Judith Kirshner nel suo saggio per il catalogo della mostra retrospettiva dell'artista al Museum of Contemporary Art di Chicago nel marzo 1980, la carriera di Acconci:

“is a continuum of ideas that flows from piece to piece. The ideas build on each other and always connect and refer to earlier works. Although no piece is repeated, definite ideas, structures and words persist throughout his career”¹⁴.

Per ragioni che non è stato possibile ricostruire – forse per banali questioni di budget, forse per il ritardo di Acconci nella spedizione dei materiali – il risultato finale della copertina non presenta il desiderato “camouflage”, ma è arancione con le scritte nere e, sul retro, ha una riga orizzontale e quattro piccole stelle. Il catalogo, di formato “quadrotto”, è costruito come una specie di taccuino da lavoro, tanto che viene conservata nei titoli delle opere la scrittura di Acconci anche con cancellature o ripensamenti, come nel caso di *High Rise* e *American Pop*. Il quaderno è costituito solo da fotografie in bianco e nero che illustrano i lavori dei primissimi anni Ottanta, scanditi per mesi, da *Instant House* (febbraio 1980) fino a *Exploding House* (maggio 1981)¹⁵. L'unico testo è una breve didascalia di Birolli: “La presenza di Mattiacci e Acconci segue la serie di interventi che prevedono il confronto fra due artisti. Questo progetto vuol dar più rilievo alle opere e alla loro vicinanza in questo spazio che alle singole presenze”. Le immagini in sequenza delle singole opere seguono la “messa in moto” del meccanismo e la partecipazione dello spettatore; ugualmente i diagrammi, disegnati dallo stesso Acconci e pubblicati nelle parti interne della copertina, sintetizzano le tre fasi – “initial, middle, end” – e la scala dimensionale del lavoro.

Il camouflage della copertina avrebbe icasticamente ben rappresentato il trasformismo continuo, lo slittamento di significati che caratterizza la ricerca di Acconci. Sin dai primi lavori, infatti, gioca con segni che si contraddicono a vicenda, tra ironia e manipolazione, sovvertendo i valori comunemente accettati, le convenzioni politiche, artistiche e sociali. Molti paradossi caratterizzano la sua arte, come la messa in discussione

Fig. 4. Claudio Abate, Zeno Birolli durante l'allestimento di *Exploding House* al PAC, 1981, Archivio Zeno Birolli



Fig. 5. Claudio Abate, Vito Acconci durante l'allestimento di *Exploding House* al PAC, 1981, Archivio Zeno Birolli

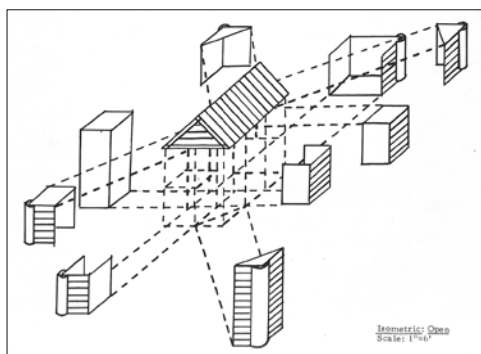
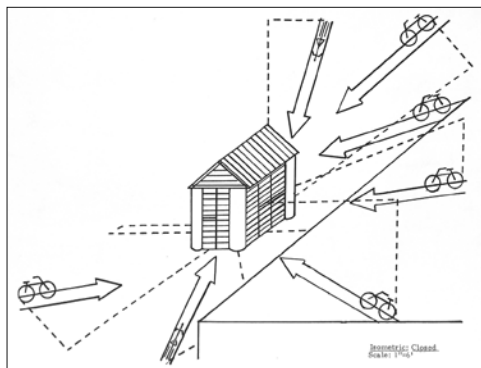


Fig. 6. Diagrammi per *Exploding House*, 1981, Archivio Zeno Birolli

dell'idea di casa quale dimora rassicurante, rifugio, riparo. Acconci progetta le sue "mobile architectures", ricorrendo alla metafora delle tartarughe che portano le loro identità, le loro abitazioni sulla schiena.

Le sue case, sia "house" che "home", sono depositarie di significati diversi e anche inconciliabili, attraverso l'interazione e lo scontro tra pubblico e privato, femminile e maschile: "the shell of identity, the shell of political affiliation or nationalism, the shelter within which the private self lives, but also the facade that one puts up for the rest of the world"¹⁶. A rappresentare l'instabilità di un mondo solo apparentemente solido e inamovibile, costruisce case precarie, che si piegano ("collapsible architecture"), e strutture che definisce "self-erecting

architecture"¹⁷, azionate da partecipanti che pedalano, tirano funi, si dondolano su altalene.

I suoi lavori degli anni Ottanta richiedono partecipanti e osservatori, ma chi partecipa è ignaro di tutte le implicazioni del lavoro. Gli spettatori sono spesso vittime di un gioco apparentemente innocente, sono "stooges" (fantocci)¹⁸ all'interno della casa che loro stessi hanno costruito, inconsapevoli di essere complici.

In *Community House*, allestita al Kölnischer Kunstverein nell'aprile 1981, una persona ne poteva intrappolare inconsapevolmente un'altra all'interno dell'opera. Se il titolo allude all'importanza del senso civico di una comunità, identificando da un lato una struttura rettangolare, inaccessibile, che diventa fruibile grazie alla cooperazione degli spettatori per mezzo di biciclette, dall'altro, invece, attraverso le pedalate si aprono varchi permettendo l'accesso alla struttura: ma chi vi si avventura è in balia di chi pedala, che può decidere se imprigionarlo o lasciarlo uscire.

The Peoplemobile del 1979 è il "perfect chameleon piece"¹⁹: un furgone camuffato, un camper che sosta per tre giorni in ognuna delle piazze principali delle città olandesi di Amsterdam, Rotterdam, Middelburg, Eindhoven, Groningen, dove la voce registrata di Acconci si rivolge da una parte alla "normal people"²⁰ e dall'altra ai "terrorists", secondo un doppio registro quasi paradossale che gli permette di insidiare le nozioni acquisite di controllo, ordine e autorità.

I pannelli d'acciaio del "truck" assumono di volta in volta forme strutturali diverse²¹: panchine, sedie, corridoi, cubicoli, tavoli, muri, anticipando con le loro configurazioni mutevoli le facciate mobili delle successive "self-erecting houses".

La prima in ordine cronologico è *Instant House*, esposta nel 1980 in febbraio a The Kitchen, di New York, e in giugno alla XXXIX Biennale di Venezia.

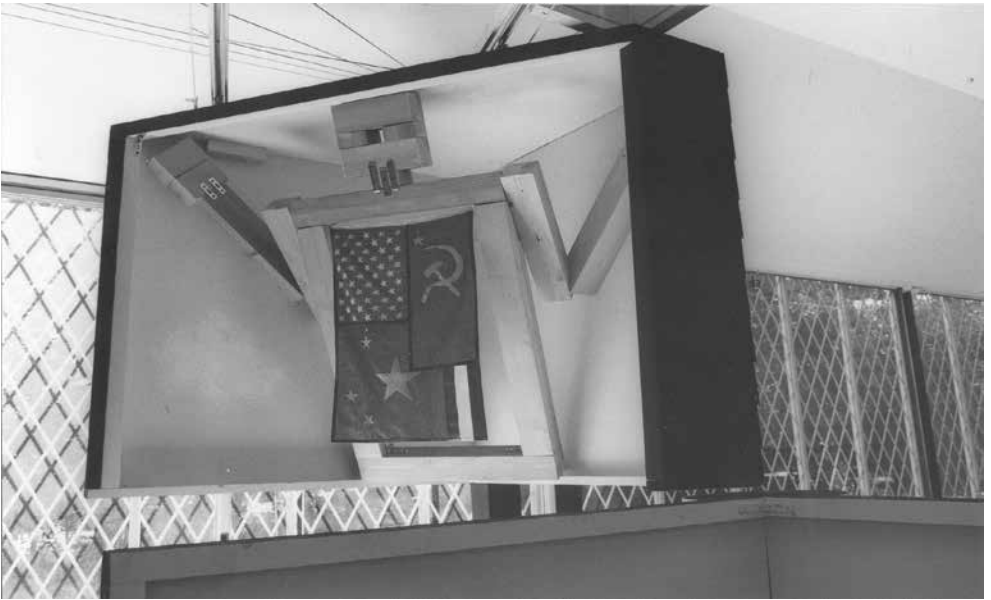


Fig. 7. Vito Acconci, *Exploding House*, 1981, Milano, Archivio del Padiglione d'Arte Contemporanea



Fig. 8. Vito Acconci, *Community House*, 1981, Milano, Archivio del Padiglione d'Arte Contemporanea

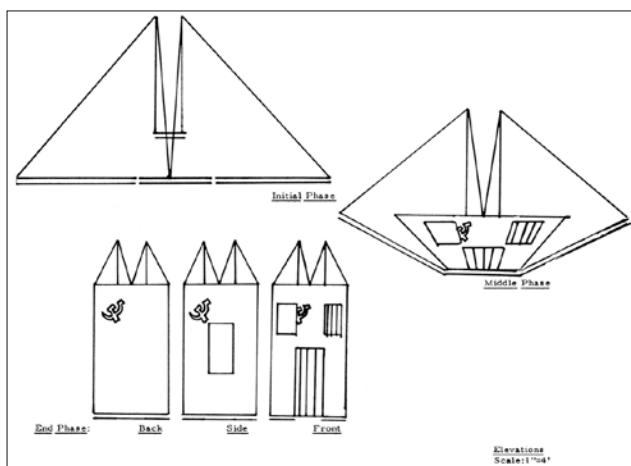


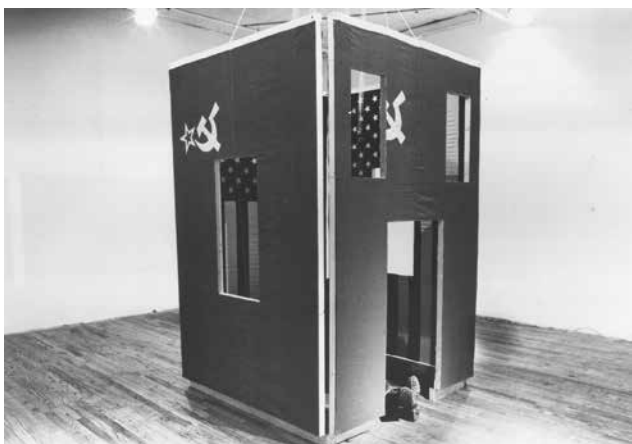
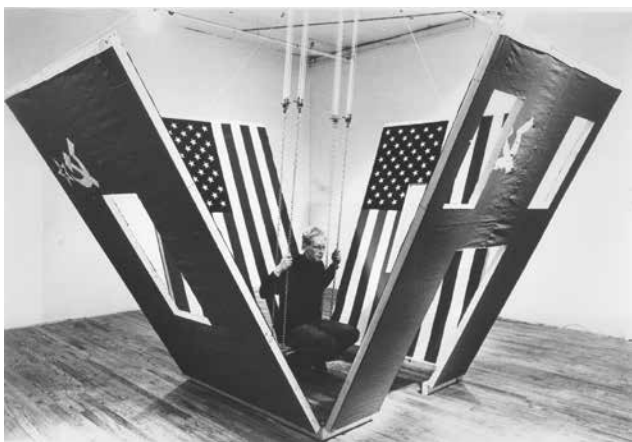
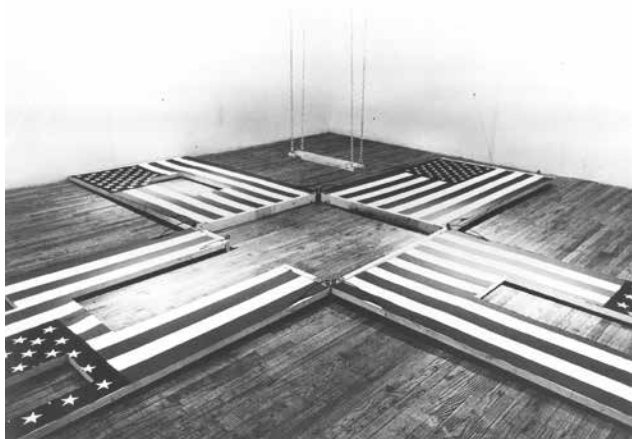
Fig. 9. Diagramma per *Instant House*, 1980, Milano, Archivio del Padiglione d'Arte Contemporanea

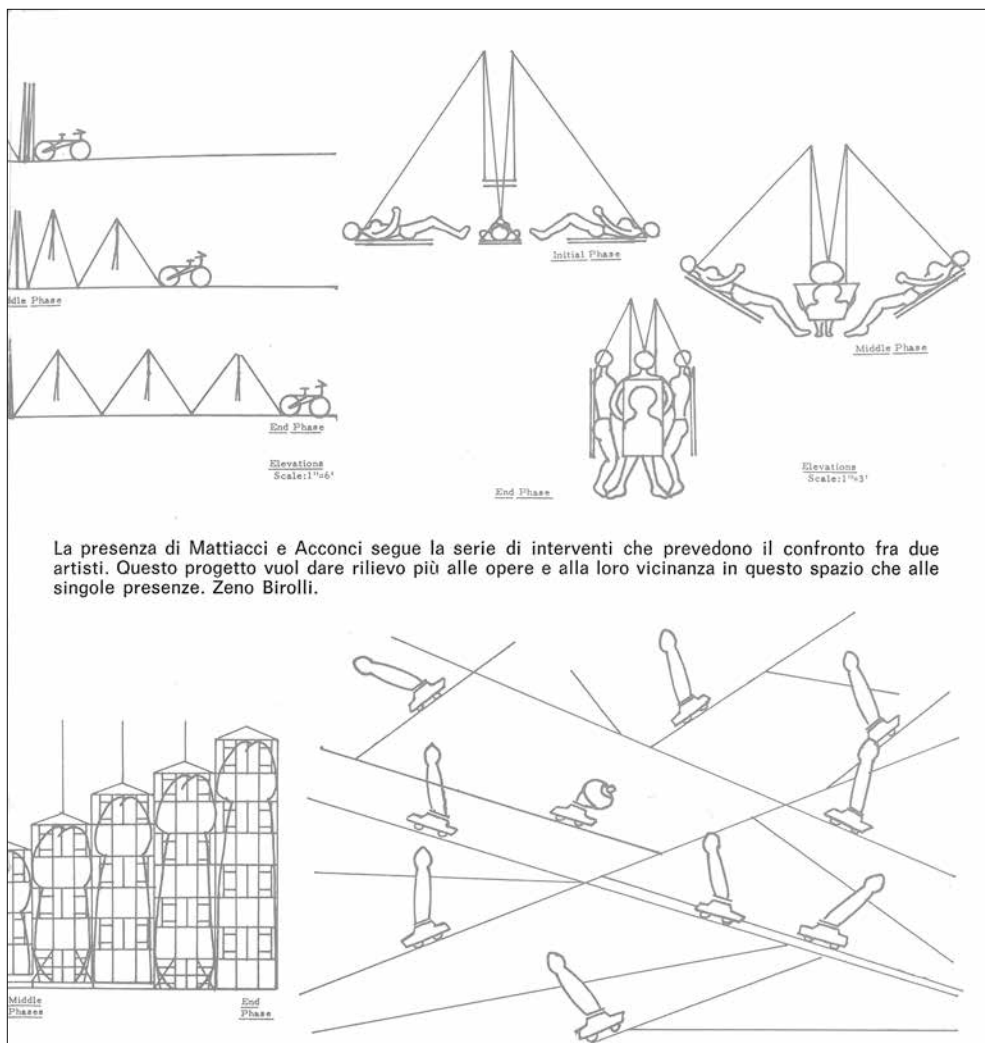
Quattro pareti a terra sono interamente ricoperte dalla bandiera americana. Grazie a un meccanismo di corde e carrucole attivato dallo spettatore seduto su un'altalena al centro, i quattro pannelli s'innalzano formando una piccola casa quadrata. La bandiera americana dell'interno della casa lascia il posto alle pareti esterne rivolte verso il pubblico, che mostrano un'altra bandiera, quella russa, rendendo interscambiabili i simboli di USA e URSS. Allora, in un clima di forte tensione tra Stati Uniti e Unione Sovietica all'indomani dell'elezione di Ronald Reagan alla presidenza degli

Stati Uniti e dell'invasione sovietica in Afghanistan del 1979, Acconci allude alla cecità del nazionalismo, neutralizzando alla sua maniera il linguaggio simbolico delle istituzioni politiche. I partecipanti diventano attori diretti dall'artista all'interno della casa che loro stessi hanno costruito, inconsapevoli di essere complici di tale "propaganda".

Anche in *Raising the Dead (And Getting Laid Again)* esposta al Montreal Museum of Fine Arts nel maggio 1980, ci sono un'ambivalenza e un meccanismo simili, con quattro manichini femminili che sostituiscono le

Fig. 10. Vito Acconci, *Instant House*, 1980, Milano, Archivio del Padiglione d'Arte Contemporanea





La presenza di Mattiacci e Acconci segue la serie di interventi che prevedono il confronto fra due artisti. Questo progetto vuol dare rilievo più alle opere e alla loro vicinanza in questo spazio che alle singole presenze. Zeno Birolli.

Fig. 11. Diagrammi, in Vito Acconci, PAC 15 maggio-7 giugno 1981, catalogo della mostra

bandiere. Quando il visitatore siede sull'altalena, i manichini si alzano e lo intrappolano. Chi attiva la struttura non vede quanto succede all'esterno: sulle schiene dei fantocci ci sono i volti di Lenin, Engels, Trotsky, Mao Zedong, Che Guevara e Malcolm X mostrati al pubblico come "political propaganda", concretizzando la profezia del titolo.

Il tessuto camouflage è usato per *Gang-Bang*, "mobile deployable, self-erecting inflatable appendages for automobiles"²²: un lavoro "nomade" presentato per *Incontri 1980. Interventi di artisti contemporanei a Spoleto* a cura di Lucio Amelio con la consulenza di Italo Tomassoni e l'allestimento dell'architetto Alberto Zanmatti, nell'ambito del Festival



Fig. 12. Vito Acconci, *Raising The Dead (and Getting Laid Again)*, 1980, Milano, Archivio del Padiglione d'Arte Contemporanea

dei Due Mondi dal 26 giugno al 13 luglio 1980. Gli artisti invitati – da Acconci a Merz, a Paolini, Buren, Dibbets, Lewitt, Paladino, solo per citarne alcuni²³ – si appropriano con estrema libertà dei luoghi, “inserendo in stretta continuità di linguaggio, con un criterio di penetrazione orizzontale nel corpo della città, i loro segni felicemente provocatori, creando così una sorta di itinerario fantastico per una lettura più attenta della città”²⁴.

Acconci installa sul tetto di dieci automobili di privati cittadini un portapacchi, in apparenza del tutto simile a quelli normalmente usati in viaggio, e invita i proprietari a usare la propria automobile come al solito. All'interno di ogni portapacchi, un tessuto ben confezionato, grazie alla forza del vento determinata dal movimento dell'automobile, s'innalza in una grande struttura gonfiabile. A seconda che la macchina sia ferma o in

movimento, il gonfiabile si gonfia e si sgonfia. Su nove delle dieci macchine selezionate il tessuto camoufflage si trasforma in un'esplicita forma fallica, che raggiunge quasi i tre metri d'altezza; sulla decima automobile, l'installazione prende le forme di un seno grazie a un paracadute rosa:

“One penis might, coincidentally, pass another in the street, the penises crossing swords; nine penises might happen to go down the street at once, chasing the breast; the inflatables might act as a sign joining these cars into a group, within the city community...”²⁵.

Come scrive Michele Buonomo – giornalista del “Mattino Illustrato” che scatta anche le fotografie con lo pseudonimo di Mike Gotmano, scherzosa americanizza-



Fig. 13. *Gang-Bang*, 1980, in *Incontri 1980. Interventi di artisti contemporanei a Spoleto*, a cura di Italo Tomassoni, Alberto Zanmatti, Spoleto, KYBALION Editore, 2005



Fig. 14. *Gang-Bang*, in Michele Buonomo, *Bianco e Rosa. Spoleto a strisce*, "Il Mattino Illustrato", 9 agosto 1980

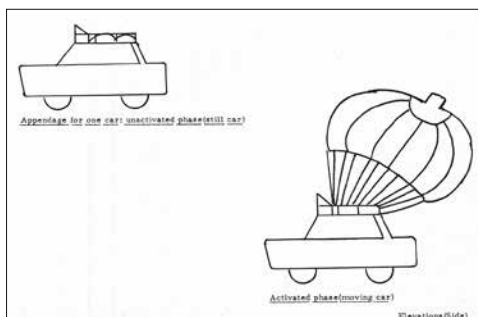
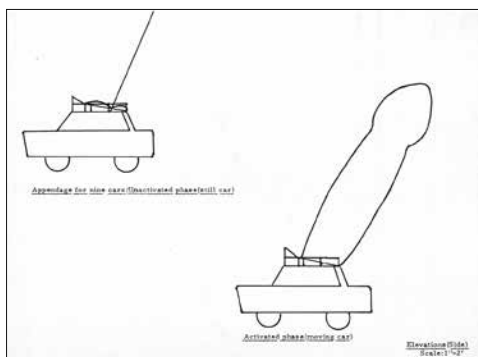


Fig. 15. Diagrammi per *Gang-Bang*, Archivio Zeno Birolli



Fig. 16. *Trailer Camp*, 1980, Milano, Archivio del Padiglione d'Arte Contemporanea



Fig. 17. Copertina di "Art in America", ottobre 1980

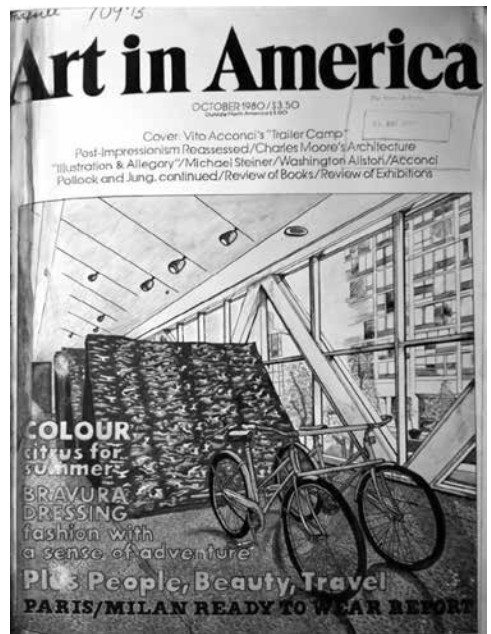


Fig. 18. Chris Howlett, *Art in America 1980 Cover*, da *Weapons on the Wall* (particolare), 2004

zione del suo nome – sono pochi i cittadini ad accettare di buon grado l'entusiasmo di artisti e organizzatori della rassegna: “Si sono scatenati tutti, parroco, arcivescovo, benpensanti, contro i più di venti artisti giunti a Spoleto da tutto il mondo per realizzare un esperimento di ‘arte applicata’ a uno spazio urbano ben preciso e caratterizzato [...] per i più è stato uno *scandalo*”²⁶.

E come ricorda l'architetto Alberto Zammatti, “Acconci volle ‘svegliare’ la sonnolenza della provincia provocandola con un happening che ci dette non poche grane!”²⁷ Anche in *Gang-Bang* ritornano alcune costanti del suo lavoro: il pubblico, senza saperlo, attiva ancora un segno, un simbolo fallico²⁸, come altrove una bandiera. Quanto al tessuto camouflage, lo si ritrova anche in *Trailer Camp* allestito al Museum of Contemporary Art di Chicago nel marzo 1980: un “exchangeable shelter (camp-site) activated by bicycle units”²⁹ evocatore sia dei campi militari, sia del mondo dei boy scouts o dei cacciatori. Acconci costruisce una sorta di campeggio formato da una linea di sei tende a fisarmonica, ognuna in tessuto camouflage. Inizialmente, solo metà di una tenda è montata, mentre tutte le altre sono disposte contro il muro del museo, tre da una parte e tre appoggiate alla parete opposta. Da un lato le strutture sono collegate a due biciclette blu da usare contemporaneamente – “this is the boys’ side” –, dall’altro a due biciclette rosa, “the girls’ side”. Quando i visitatori pedalano sulle biciclette blu, le tende si montano automaticamente, mostrando al loro interno biancheria femminile rosa appesa. Se i visitatori pedalano sulle biciclette rosa, all’interno di ciascuna tenda si vede un lungo pigiama maschile blu, a evocare i complicati equilibri tra i sessi. Ancora una volta il camouflage diventa per Acconci il modo per rappresentare una collisione di segni e di equilibri precari. Pochi mesi dopo, in ottobre, *Trailer Camp* conquista la copertina di “Art in America”,

dove Carrie Rickey dedica un consistente articolo ad Acconci, prendendo in considerazione il suo percorso “from his early obsession with his body and psyche through his current guerrilla attacks on cultural and political targets”³⁰. La stessa immagine della copertina, rielaborata, entra a far parte nel 2004 del lavoro *Weapons on the Wall* dell’artista australiano Chris Howlett che, attraverso la manipolazione di cartoline, poster, copertine di riviste, video e immagini da internet esplora i rapporti tra arte, politica e propaganda, nella consapevolezza che non ci siano risposte univoche alle domande, ma “only a never ending series of linked ideologies, oppositional arguments and conspiratorial connections to be explored”³¹.

* Ringrazio Valentino Albini, Anna Bianchi, Andrea Capriolo, Maria Corti, Cornelia Mattiacci, Iolanda Ratti, Paolo Rusconi, Christina Schenk, Diego Sileo, Silvia Vacca e soprattutto Valeria Baronchelli.

1. Carrie Rickey, *Vito Acconci. The Body Impolitic*, “Art in America”, LXVIII (8), ottobre 1980, p. 122.

2. Lettera di Vito Acconci a Zeno Birolli, New York, 18 giugno 1981, Archivio Zeno Birolli. Su Birolli e il PAC si veda Viviana Pozzoli, *Nota a margine sull’attività di Zeno Birolli al PAC*, pensato come appendice a questo testo.

3. *Ibidem*.

4. Lettera di Zeno Birolli a Vito Acconci, Milano, 2 dicembre 1980, Milano, Archivio del Padiglione d’Arte Contemporanea.

5. *Ibidem*. In una successiva lettera del 3 febbraio 1981, la conservatrice Lucia Matino informa Acconci del desiderio di Mattiacci di realizzare il poster insieme direttamente all’arrivo di Acconci a Milano. Di questo progetto non è stata trovata traccia neppure presso Eliseo Mattiacci.

6. Comunicato stampa. “Vito Acconci ed Eliseo Mattiacci al Padiglione d’Arte Contemporanea di via Palestro 14: prosegue la serie di iniziative che fanno convivere nello spazio del Padiglione il lavoro e il linguaggio di due diversi artisti”, Milano, Archivio del Padiglione d’Arte Contemporanea.

7. *Ibidem*.

8. Frazer Ward, *The Space around the Corner: a Conversation with Vito Acconci*, "Documents" (19), autunno 2000, p. 67.
9. Ellen Schwarz, *I Want to Put the Viewer on Shaky Ground*, "Art News", LXXX (6), estate 1981, p. 98.
10. Sylvère Lotringer, *Vito Acconci – l'arte è un atto di vampirismo che dissangua il mondo*, "Flash Art" (152), ottobre-novembre 1989, pp. 87-94.
11. Conversazione di chi scrive con Lucia Matino, Milano, 1° febbraio 2018.
12. *Vehicle/Architecture/Propaganda* (dattiloscritto), Archivio Zeno Birolli. Il testo in soli venti punti è pubblicato per la prima volta in *Vito Acconci*, a c. di Frazer Ward, Mark C. Taylor, Jennifer Bloomer, Londra, Phaidon, 2002, pp. 108-109.
13. Ivi, punto 13.
14. Judith Kirshner, *Vito Acconci. Language and Space*, in *Vito Acconci. A Retrospective 1969-80* (Chicago, Museum of Contemporary Art, 21 marzo-18 maggio 1980), Chicago, Museum of Contemporary Art, 1980, p. 4. Più in generale si veda Linda Shearer, *Vito Acconci. Public Places*, New York, Museum of Modern Art, 1988.
15. In ordine come indicate nel catalogo: *Instant House. Feb 1980, Mobile Home. Mar 1980, Trailer Camp. Mar 1980, High Rise. Apr 1980, Raising The Dead (And Getting Laid Again). May 1980, American Pop. Jun 1980, Gang Bang. Jun 1980, Sliding Door. Feb 1981, Machine For Living. Mar 1981, Community House. May 1981, Exploding House. May 1981*. Nel catalogo non sono pubblicati gli *Sketches* e neppure le schede puntuali dei singoli lavori efficacemente descritti dallo stesso Acconci, che si trovano nell'Archivio Zeno Birolli.
16. Kay Larson, *Machineworks*, in *Machineworks, Vito Acconci. Alice Aycock, Dennis Oppenheim*, Filadelfia, ICA, University of Pennsylvania, 1981, pp. 23-37.
17. Lilian Pfaff, *The Building is a Text. Vito Acconci/ Acconci Studio-Architecture*, in *Vito Hannibal Acconci Studio*, Barcellona, Museum d'Art Contemporani de Barcelona, Actar, 2004, pp. 394-404.
18. Carrie Rickey, *op. cit.*, p. 122.
19. Ivi, p. 121.
20. Per una più precisa descrizione del lavoro si veda, *The Peoplemobile* (scheda redatta da Acconci), in *Vito Hannibal Acconci Studio*, cit., p. 356.
21. Ivi. "The flatbed of the truck is used as the support for variable structures, while the cab is covered over with black plastic, holes cut out for eyes and nose and mouth - the cab of the truck gains a face."
22. *Gang-Bang* (scheda redatta da Acconci), in *Vito Hannibal Acconci Studio*, cit., p. 380.
23. *Incontri 1980. Interventi di artisti contemporanei a Spoleto*, a c. di Italo Tomassoni, Alberto Zanmatti, Spoleto, KYBALION Editore, 2005, p. 23.
24. Michele Buonuomo, *Bianco e Rosa. Spoleto a strisce*, "Il Mattino Illustrato", 9 agosto 1980.
25. *Gang-Bang*, cit., p. 380.
26. Michele Buonuomo, *op. cit.*
27. *Incontri 1980. Interventi di artisti contemporanei a Spoleto*, cit., p. 13.
28. Per il camouflage del simbolo fallico si veda anche *High Rise* presentato al Contemporary Arts Center di Cincinnati, nell'aprile 1980. L'ambiente è occupato da una pila ordinata di pannelli situati sotto la cupola del museo, dove il soffitto è più alto rispetto al resto dello spazio. Ogni pannello è quadrato, formato da una cornice di legno ed interamente coperto di plastica colorata di rosso. Si intravedono dei segni neri dipinti di cui, a questo stadio iniziale, il visitatore non può capire il senso. Una corda scende dal culmine della cupola, attraverso i pannelli e percorre la stanza fino a una macchina-giocattolo di legno nera, cui è legata. Quando una persona siede sulla macchina e muovendola tira la corda, i pannelli si innalzano a formare una torre. Lentamente si eleva edificando quattro piani – o quattro "storie" – ognuno dotato di porta e finestre sul lato di fronte allo spettatore, posizionate a suggerire la forma di un volto. Sul lato opposto, però, come un graffiti è disegnato un pene che cresce intanto che si costruisce la torre, fino a raggiungere quasi otto metri d'altezza. Lasciata la postazione sulla macchina di legno la torre "crolla" tornando allo stadio iniziale. Protagonista è il visitatore che aziona la struttura e tutti quelli che guardano. Il principio alla base richiama il gioco da fiera "High Striker" che misura la forza del partecipante tramite un colpo con il martello che, con la forza necessaria, fa suonare una campana. Mentre quasi tutti riescono a innalzare due o tre "storie", solo i più forti, o i più volenterosi, erigono il pinnacolo fino alla cima. Per la descrizione di veda anche Germano Celant, *Dirty Acconci*, "Artforum", XIX (3), novembre 1980, p. 83.
29. *Trailer Camp* (scheda redatta da Acconci), Milano, Archivio del Padiglione d'Arte Contemporanea.
30. Carrie Rickey, *op. cit.*, p. 118.
31. Chris Handran, *Seduction is Important: Chris Howlett's Weapons on the Wall*, Brisbane, IMA, 2004, p. 3.