



Elena Di Raddo

## A proposito della ripetizione della *Ripetizione differente*: il *reenactment* delle mostre



### Abstract

Sempre più frequentemente si presentano mostre che non sono altro se non la riproposizione di mostre già realizzate in epoche precedenti. È possibile anzi definire questo fenomeno una vera e propria moda, che obbedisce però anche a un metodo curatoriale, che se attuato con la corretta distanza critica e obiettività storico filologica, può costituire un interessante strumento di studio e di analisi di aspetti dell'arte del passato, ma anche dell'evoluzione dell'arte più attuale. Il citazionismo è del resto un fenomeno tipico dell'epoca postmoderna che ha avuto nell'arte un ruolo ben preciso negli anni Ottanta e una sua evoluzione nella postproduzione dei Novanta. Si può dunque leggere il reenactment delle mostre un ulteriore processo di questo fenomeno che sta attraversando negli ultimi decenni il mondo dell'arte. Partendo da una riflessione critica sulla recente mostra tenutasi alla Fondazione Marconi basata sulla ripetizione della famosa mostra degli anni Settanta intitolata "La ripetizione differente", l'articolo intende soffermarsi su tale pratica curatoriale: da *When attitudes become form* alla Fondazione Prada nel 2013, alle mostre romane degli anni Settanta (*Contemporanea, Vitalità del Negativo* etc.) riproposte dall'architetto Sartogo al MAXXI nel 2014. Tali mostre non costituiscono semplicemente una ricostruzione storica dell'evento passato, ma si propongono come un nuovo e vitale progetto espositivo, allo stesso modo in cui, appunto, nell'arte postmoderna l'opera d'arte contemporanea si impadroniva del passato per ripresentarlo con un nuovo linguaggio e una nuova identità, anche le mostre riviste nel presente assumono connotati differenti, attingono a una dimensione altra rispetto a quella originaria.

More and more often some art exhibitions are nothing else than the revival of exhibitions already made in earlier years. Starting with a critical analysis on the recent exhibition at the Fondazione Marconi, based on the repetition of the famous exhibition, of the seventies, entitled *La Ripetizione differente (The different repetition)* the essay will analyze the repetition of already performed exhibitions. These exhibitions are not simply a historical reconstruction of the past events, but are proposed as a new and vital project of exhibitions: from *When Attitudes Become Form* at the Fondazione Prada in 2013, the roman exhibitions in Seventies (*Contemporanea, Vitalità del Negativo* etc.) re-proposed by Sartogo at MAXXI in 2014. Like in post-modern art the works were based on ancient art reviewed with a new language, in the same way, the art exhibitions, obtained reworking an already performed exhibition, become a new project.



L'arte postmoderna ha spesso utilizzato la pratica del *reenactment* per realizzare opere d'arte basate sulla riproposizione di forme d'arte del passato in modi e varianti differenti. Negli ultimi anni stiamo assistendo a una nuova pratica artistico-curatoriale basata sulla riproposizione di interi progetti espositivi del passato. Partendo da una

riflessione critica su recenti mostre che, appunto, hanno ri-proposto progetti espositivi del passato, quali quella tenutasi alla Fondazione Marconi basata sulla ripetizione della famosa mostra degli anni Settanta intitolata *La ripetizione differente* - e dedicata ad artisti che si servivano della citazione - è necessario riflettere su questa pratica che si è diffusa negli ultimi anni e che si basa appunto sulla ripetizione di mostre: da quelle più storiche di Picasso del 1932 alla Kunsthhaus di Zurigo del 2010-2011, a *When attitudes become form* alla Fondazione Prada nel 2013, alle mostre romane degli anni Settanta [*Contemporanea*, *Vitalità del Negativo* etc.] riproposte dall'architetto Sartogo al MAXXI nel 2014, solo per fare qualche esempio. Alcune di queste mostre non costituiscono semplicemente una ricostruzione storica dell'evento passato, ma si propongono come un nuovo e vitale progetto espositivo, allo stesso modo in cui, appunto, nell'arte postmoderna l'opera d'arte contemporanea si impadroniva del passato per ripresentarlo con un nuovo linguaggio e una nuova identità. Anche le mostre, riviste nel presente, assumono connotati differenti, attingono a una dimensione "altra" rispetto a quella originaria.

Alla radice di questa pratica curatoriale si possono individuare due motivazioni: una di natura prettamente storico-artistica e una di natura più creativa. Indubbiamente infatti negli ultimi anni si sono diffusi sempre di più in ambito scientifico e universitario studi specifici sulla storia delle mostre, dando luogo alla nascita di una vera e propria disciplina, come è testimoniato dai convegni e dalle numerose pubblicazioni sull'argomento, a partire dal fondamentale contributo di Francis Haskell (2008) dedicato alle mostre degli antichi maestri per arrivare al più recente convegno organizzato a Parigi dal Centre Pompidou, dall'Université Paris 8 e dall'Institut National d'Histoire de l'Art - INHA nel 2014 dal titolo *Histoires d'expositions – quelles questions?*, curato da Bernadette Dufrière e Jérôme Glicenstein, che ha contribuito a raccogliere gli studi più recenti su tale disciplina.

Se dunque l'interesse per le mostre ha assunto negli ultimi anni un ruolo sempre più importante nell'ambito della storia dell'arte è dovuto anche al fatto che, almeno a partire dagli anni Settanta, la mostra stessa quale mezzo di esposizione delle opere ha subito una forte trasformazione, fino a divenire strumento di primo piano nel dibattito artistico. Si è imposta come metodo di affermazione di artisti e movimenti, sopravanzando addirittura il testo scritto pubblicato sulle riviste specializzate ed è divenuta luogo di accadimento dell'opera e di attivazione del processo creativo. Soprattutto, la mostra si è trasformata in oggetto stesso di un'idea creativa. Ciò lo si deve alla nascita della pratica curatoriale attraverso figure quali quella di Harald Szeemann che, introducendo la categoria di "mitologia individuale", ha trasformato la mostra in quello che Norberg Schultz per l'ambito architettonico-urbanistico ha definito un "luogo", dotato di una "texture", una pregnanza fisica e psicologica, in cui viene

trasmesso il mondo stesso dell'artista attraverso la sua opera, e allo stesso tempo il progetto curatoriale del critico. In *Documenta 5* del 1972, appunto, Szeemann, che sarebbe poi stato riconosciuto come il primo curatore indipendente, nella sezione intitolata *Individual mythologies* aveva invitato gli artisti a lavorare con performance e opere di *process art* direttamente davanti al pubblico per trasmettere, attraverso opere *site specific*, il loro mondo interiore. Questo suo progetto, tuttavia, venne fortemente contestato da quegli artisti il cui lavoro era lontano dalle idee di espressione dell'interiorità e della mitologia. Dieci artisti pubblicarono sul *Frankfurter Allgemeine Zeitung* una lettera in cui criticavano la curatela di Szeemann<sup>1</sup>. Mentre Daniel Buren e Robert Smithson in due saggi pubblicati nel catalogo della mostra polemizzarono con lui: il primo accusandolo di «esibire l'esibizione»<sup>2</sup> (Buren 1972, p. 29), quindi di aver concepito la mostra come un «dipinto» usando le opere degli artisti come dei «colori» da lui manipolati a suo piacimento; il secondo di avere organizzato una mostra come un «carceriere» del significato culturale. Nel saggio intitolato *Cultural confinement* Smithson paragona addirittura le pareti bianche della mostra a un carcere in cui l'arte è «pronta per essere consumata dalla società»<sup>3</sup> (Smithson p. 74). Nella lettera con cui Robert Morris si ritira dell'esposizione, inoltre, l'artista si lamenta con il curatore di non essere stato consultato per la scelta delle opere e dunque che il suo lavoro era stato usato per un fine curatoriale che sopravanzava quello autoriale. Appare chiaro quindi che il progetto di Documenta 5 inaugura una prassi curatoriale contestabile, ma certamente di successo, che rende la mostra da questo momento un oggetto di interesse non solo per le opere presentate, ma per il concept in essa espresso dal curatore e rende quest'ultimo un artefice al pari di un artista. Non è un caso del resto che negli ultimi anni molte mostre siano state concepite e curate proprio da artisti. Dopo Documenta 5 le altre edizioni della mostra di Kassel sono state appunto chiamate con il nome del curatore.

Il progetto che prevede la ripetizione di una mostra del passato, quindi, va letto non solo come una pratica da inserire in una metodologia di indagine storico filologica, ma come una vera e propria pratica curatoriale, che obbedisce a una poetica ben precisa della postmodernità. Vediamo in che modo.

È a partire proprio dall'ambito dell'arte stessa che dalla fine degli anni Novanta si è assistito all'emergere di una metodologia di creazione artistica che è stata definita nell'ambito della postproduzione, di recupero, cioè di elementi tratti dall'arte del passato per essere reinventati nel presente. In *Quoting Caravaggio: Contemporary Art*

---

<sup>1</sup> Lettera del 12 maggio 1972 firmata da Carl Andre, Donald Judd, Barry Le Va, Sol Lewitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra e Robert Smithson. La lettera è riprodotta in Mackert 2007, p. 259.

<sup>2</sup> La traduzione è dell'autore.

<sup>3</sup> La traduzione è dell'autore.

*Preposterous History*, 1999, Mieke Bal dimostra addirittura come l'opera d'arte contemporanea sia un continuo lavoro sul passato, evidenziando come nella storia dell'arte sopravvivano certe figure (parole e immagini) tra opere apparentemente lontane nel tempo e crea un collegamento, appunto, tra un autore del passato come Caravaggio e artisti contemporanei, quali Ana Mendieta o Andres Serrano. Il passato, infatti, si rinnova continuamente nel presente. In alcuni artisti contemporanei questo processo si rende addirittura letterale ed esplicito e si traduce in una forma di *reenactment* di azioni, performance o installazioni realizzate da artisti precedenti.

Una serie di mostre realizzate negli ultimi anni sono la dimostrazione che questa pratica è piuttosto diffusa. Basti pensare all'esposizione *A Little Bit of History Repeat* al Kunstwerke di Berlino nel 2001, nella quale artisti contemporanei hanno ripreso performance degli anni Sessanta e Settanta, alle mostra *A Short History of Performance*, in cui gli artisti invitati rifacevano loro azioni del passato, o *History Will Repeat Itself. Strategies of reenactment in contemporary (media) art and performance* all'HMKV al Phoenix Halle di Dortmund nel 2007, dove erano presenti artisti che recuperavano e ripercorrevano quasi letteralmente azioni e opere del passato recente. Le mostre però che meglio hanno dato conto di tale tendenza sono state *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*, tenutasi al Witte de With di Rotterdam nel 2005 e la mostra itinerante *Re:act! Reconstruction. Re-enactment. Re-reporting*, che ha toccato nel 2009 alcune città dell'Est Europa (Bucharest, Ljubljana e Rijeka).

Creare una riproduzione - sostiene Robert Blackson (2007, p. 30) - è creare un'immagine dell'originale. «Immagine deriva dal latino 'imago', derivata dalla radice di imitari, 'imitare' quindi è un'immagine, un'imitazione»<sup>4</sup> (Levi-Strass 2006). Imitazioni e riproduzioni sono sostituti, simulacri, che raramente forniscono una motivazione oltre i limiti dell'originale - continua Blackson - nonostante ciò un'azione del passato ripetuta può avere maggiore risonanza dell'azione stessa. Ciò spiega perché alcuni artisti abbiano colto l'opportunità di utilizzare il *reenactment* per ripercorrere attraverso la loro interpretazione artistica il lavoro storico di altri artisti, come ha fatto Marina Abramović in *Seven Easy Pieces*, una serie presentata al Solomon Guggenheim Museum di New York nel 2005 e in Italia all'Università di Bologna nel gennaio 2011. Abramović ha riproposto alcune performance degli anni Sessanta e Settanta scegliendole tra quelle che ha ritenuto più importanti per il suo lavoro quali *Action Pants: Genital Panic*, 1969, di Valie Export e *Seedbed* di Vito Acconci, 1972, oltre ad azioni di Beuys, Gina Pane, Bruce Nauman e a sue due performance<sup>5</sup>. In ciascuna delle sedute l'artista è rimasta

---

<sup>4</sup> La traduzione è dell'autore.

<sup>5</sup> Oltre a quelle citate le performance sono le seguenti: *Body Pressure*, 1974, di Bruce Nauman, *The Conditioning, first action of Self-Portraits*, 1973, di Gina Pane, *How to Explain Pictures to a Dead*

immobile per sette ore immedesimandosi nelle azioni compiute dai predecessori ed è stata ripresa dalla filmmaker sperimentale Babette Mangoste, che ne ha ricavato un film. Blackson fornisce una lettura molto interessante di *Seven Easy Pieces* che

realizza una stretta, quasi cannibalistica, [...] tra arte performativa “dal vivo” e riproduzione [...]. Questo insieme binario è anche l’argomento dello studio teorico di Philip Auslander *Liveness*, nel quale l’autore afferma che mediatizzazione e presenza diretta sono reciprocamente interdipendenti. La loro dipendenza, sostiene Auslander, fu originata dall’invenzione della registrazione che, a sua volta, ha generato il concetto di evento *live*. Auslander suggerisce inoltre che ‘il dispositivo riprodotto e la sua relativa fenomenologia sono iscritti all’interno della nostra esperienza del *live*’. Tale fenomeno, si può aggiungere, è ciò che porta i testimoni di eventi terribili a dire che ‘sembrava di vedere un film’. Questa impressione è condivisa da Johanna Burton, che paragona *Seven Easy Pieces* al vedere “immagini *live*”<sup>6</sup> (Blackson 2007, p. 39).

L’artista inoltre ha riproposto anche la propria storia nell’importante mostra personale *The artist is present* nel 2010 al Moma di New York proponendo il *reenactment* di numerose performance precedenti.

Una riflessione diversa si può fare invece su quelle mostre che sono state di capitale importanza nella storia dell’arte e che vengono riproposte attraverso una ricostruzione il più possibile filologica con un’attenzione da restauro conservativo, ripercorrendo le tracce rimaste delle opere di allora. È il caso emblematico, fin da titolo, della mostra *La ripetizione differente/la ripetizione differente 1974/2014* organizzata dallo Studio Marconi, lo stesso che quant’anni prima aveva ospitato la mostra curata da Renato Barilli. Con intento chiaramente filologico, il critico bolognese ha riproposto in questa occasione le opere presenti allora negli spazi della galleria nella mostra che dava il via al postmoderno in Italia. Nel catalogo della rassegna del 1974, riproposto in versione anastatica per la riedizione della mostra, teorizzando appunto una nuova pittura legata all’immagine, Barilli scriveva:

[...] mano a mano che davanti a noi si assottigliano le risorse di novità (tecnica, formale, d’immagine) da sfruttare, si irrobustiscono i depositi del “già fatto”, “già visto”, “già dipinto”, e questo per effetto stesso dei progressi tecnologici che pure sembrerebbero i migliori garanti della possibilità di trovare il nuovo [...] la nostra

---

*Hare*, 1965, di Joseph Beuys oltre alle sue performance *Lips of Thomas*, 1975, e *Entering the Other Side*, 2005.

<sup>6</sup> La traduzione è dell’autore.

cultura [...] ha in realtà dato vita alla più vasta impresa di memorizzazione del passato che si sia mai avuta [...] (Barilli 1974, p. 1)

Nel catalogo della mostra del 2014 lo stesso Barilli, rileggendo con la distanza storica quell'intuizione che allora aveva definito "ripetizione differente", inserisce criticamente la sua operazione nel più vasto pensiero postmoderno citando gli studi di poco posteriori: *Toward a Postmodern Literature* di Ihab Hassan sul versante letterario e *Language of Postmodern Architecture* del 1977 di Charles Jenks su quello artistico e, ancora, il saggio filosofico di Francois Lyotard, *La condition Postmoderne* del 1978. Nella ricostruzione della mostra del 1974 molte opere sono state recuperate dando conto del linguaggio effettivamente innovativo e della poetica intuita precocemente in quegli anni dal critico bolognese.

Altre mostre che si sono tenute al MACRO di Roma nel 2010 hanno riproposto in chiave filologica due significative mostre degli anni Settanta: *Contemporanea* e *Vitalità del Negativo*. In quelle occasioni un accurato lavoro scientifico condotto da Francesca Pola e Luca Massimo Barbero ha riportato alla luce documenti, immagini e in parte anche opere presentate in quelle occasioni espositive, favorendo l'approfondimento e la lettura storica di quegli eventi. Si è trattato di una rivisitazione documentata attraverso fotografie, lettere e testimonianze di due eventi di arte contemporanea realizzati a Roma dall'iniziativa di Graziella Lonardi Buontempo: la prima *Vitalità del Negativo nell'arte italiana 1960/70*, durante la quale il Palazzo delle Esposizioni fu trasformato in un grandioso contenitore multimediale; la seconda, *Contemporanea*, che nel 1973 inaugurò il grande parcheggio sotterraneo di Villa Borghese. Le due mostre, entrambe curate da Achille Bonito Oliva, rappresentarono per l'epoca una vera rivoluzione nei criteri espositivi finalizzati a una nuova fruizione dell'arte da parte del pubblico.

Al MACRO la rivisitazione è stata concepita attraverso una galleria continua di oltre cento foto originali di Ugo Mulas scattate in occasione della prima mostra a Palazzo delle Esposizioni. Altre fotografie (tra cui quelle di Massimo Piersanti), esposte in grandi cassettiere e visibili attraverso uno schermo interattivo, erano riferite invece all'evento del parcheggio sotterraneo a Villa Borghese. Dal punto di vista espositivo queste mostre hanno privilegiato quindi più la dimensione documentaria, proponendo i materiali visivi in raccoglitori e attraverso strumenti audiovisuali, piuttosto che fornendo ricostruzioni spaziali e allestitivo. Diversamente, anche perché più direttamente finalizzata al tema della costruzione dello spazio espositivo è stata invece ad esempio, sempre a Roma, la riproposizione delle stesse mostre, insieme ad altre degli stessi anni Settanta, nella mostra *Tra/Beetween Piero Sartogo e gli artisti 1968-1978 Arte e Architettura*, curata da Achille Bonito Oliva e dedicata, appunto, all'attività

dell'architetto Sartogo nell'ambito del coordinamento dell'immagine di alcune fra le più importanti mostre italiane di quel periodo. Tra quelle vi erano, appunto, anche *Contemporanea*, e *Vitalità del Negativo*. Nonostante nella mostra *Tra/Beetween* si sia curato maggiormente l'aspetto allestitivo, con la presentazione di plastici, oltre che fotografie e documenti, e dedicando anche alcuni spazi alla presentazione di opere a carattere ambientale, come lo spettacolare spazio *Luna*, 1968, di Fabio Mauri, anche in questo caso la mostra al MAXXI ha privilegiato un approccio di carattere storico, senza prevaricazioni di tipo curatoriale.

Diversamente è avvenuto nel caso della mostra che si è tenuta in occasione della Biennale di Venezia del 2013 alla Fondazione Prada, nella quale Germano Celant, con la collaborazione di Thomas Demand e Rem Koolhaas, ha rivisitato una delle più celebri mostre della contemporaneità il cui titolo integrale era *Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Informations* e che raccoglieva, scelti da Harald Szeemann, il lavoro di 69 artisti europei e statunitensi - da Joseph Beuys a Carl Andre da Bruce Nauman a Mario Merz, da Gilberto Zorio a Sol LeWitt. Spogliando la mostra di quello spirito "in presenza", che l'aveva fortemente caratterizzata e che aveva tanto suscitato scalpore nel pubblico, chiamato ad assistere alle operazioni, anche effimere, degli artisti nelle sale della Kunsthalle di Berna, le opere, in parte presenti e in parte indicate sulle piantine date in mano ai visitatori e indicate filologicamente sul pavimento con il gesso bianco nel punto dove si sarebbero dovute trovare, laddove non era stato possibile recuperarle, apparivano nelle sale di Cà Corner della Regina al visitatore attuale come prive di qualsiasi vitalismo, fredde e distanti. La mostra, rivista a distanza di tempo, ha perso completamente il suo significato ed è apparsa quindi completamente diversa dall'originale. Le parole di Stefania Zuliani, come quelle di molta critica, sono estremamente esplicite:

Quella costruita con il contributo, come sempre di spregiudicata intelligenza, di Koolhaas - che ha lavorato dettagliatamente sul "set", riallestito nei dettagli anche grazie all'editing visivo di Demand, questa volta chiamato a rovesciare il suo tradizionale procedimento creativo - è, a tutti gli effetti, una mostra che si nutre delle spoglie di un evento passato, restituendone un simulacro che nelle sue pretese filologiche - la ricostruzione calligrafica dei perimetri e degli allestimenti, con tanto di scientifico tratteggio a segnare il profilo delle opere assenti (dei cadaveri rimossi, verrebbe da dire) - non soltanto non restituisce il senso di un passato comunque inattuabile e, nel caso specifico, volutamente consegnato all'esperienza dei partecipanti - *Live in your head* è, appunto, l'elemento rimosso - ma che neppure ne produce di nuovo perché la rivendicata "distanza" che la riproposizione avrebbe dovuto creare si riduce ad uno spiazzamento puramente visivo. (Zuliani 2013, s.p.)

Il *reenactment*, quindi, in questo caso, quando travalica la pura documentazione scientifica - presente invece in modo impeccabile nel catalogo della mostra - per divenire scenografico e spettacolare, come appunto, in questo caso in cui la mostra si trasforma in una sorta di set cinematografico, può fuorviare la lettura di un evento passato o comunque far divenire quell'evento qualcos'altro.

Una via di mezzo tra la ricostruzione filologica-scientifica e la spettacolarizzazione è invece individuabile, ad esempio, in una mostra che si è tenuta nel 2014 al Centre Pompidou di Parigi dal titolo *Le Surréalisme et l'objet*. Per illustrare la storia dell'oggetto nell'ambito del movimento francese, dal primo ready-made di Duchamp alle sculture di Mirò della fine degli anni Sessanta, la mostra ha rintracciato le tappe del passaggio dalla scultura all'oggetto in alcune mostre tenutesi dagli anni Trenta ai Sessanta del novecento. Nel percorso espositivo, quindi, sono state presentate diverse sezioni che ricostruivano filologicamente, laddove era stato possibile recuperare le opere, le vetrine in cui erano stati esposti gli oggetti, documentandoli al contempo attraverso fotografie e riproduzioni video: così le sale 5 e 6 erano dedicate all'*Esposizione Internazionale del Surrealismo* del 1933, la sala 7 all'*Esposizione surrealista degli oggetti* del 1936, la sala 8 all'*Esposizione Internazionale del Surrealismo*, la sala 10 all'esposizione *Il Surrealismo* del 1947 e la sala 11 all'*Esposizione internazionale del surrealismo* organizzata nel 1959 alla galleria Daniel Cordier. Le altre sale della mostra fungevano da raccordo tra le varie ricostruzioni delle mostre, presentando attraverso le opere le diverse tematiche affrontate dai surrealisti nei loro oggetti e ready-made.

Tale esempio dimostra come il *reenactment* sia una pratica che inserisce a pieno titolo le mostre, accanto agli artisti e alle loro opere, nella storia dell'arte e come tale ambito sia oggi più che mai divenuto una disciplina da affrontare criticamente dagli storici dell'arte, proprio perché gli artisti e i curatori, da diversi anni oramai, ne hanno fatto un ambito poetico di libera appropriazione. Ciò che appare evidente tuttavia, e che è necessario tenere in considerazione quando ci si accinge a livello curatoriale ad affrontare le mostre del passato, è che la ripetizione della ripetizione di una mostra è, inevitabilmente, sempre differente.

## L'autrice

Critica e storica dell'arte, è professore associato presso l'Università Cattolica di Brescia e di Milano. È titolare di corsi di Storia dell'Arte Contemporanea per la Facoltà di Lettere dell'Università Cattolica di Brescia e di Milano. I suoi studi sono relativi soprattutto alla pittura del periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, con riferimento in particolare alla pittura decorativa e al rapporto arte e architettura. Parallelamente si è interessata al dibattito critico sul periodo degli anni Venti e Trenta e in particolare al rapporto tra pittura figurativa e pittura astratta. Negli ultimi anni si è dedicata, attraverso la collaborazione a mostre e la pubblicazione di saggi, alle ricerche artistiche degli anni Sessanta e Settanta. A tali studi si riferisce la curatela delle pubblicazioni *Anni '70: l'arte dell'impegno: I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana* [2013] e *Anni '70. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte* [2015]. Svolge attività di curatela di mostre e come publicista collabora alla pagina culturale del quotidiano *La Provincia di Como* e alla rivista d'arte contemporanea *Titolo*.

e-mail: elena.diraddo@unicatt.it

## Riferimenti bibliografici

Bal, M 1999, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art Preposterous History*, The University of Chicago Press, Chicago.

Blackson, R 2007, 'Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture', *Art Journal*, vol. 6, Spring, pp. 28-40.

Barilli, R 1974, 'Difficoltà nella ricerca del nuovo', in *La ripetizione differente*, catalogo della mostra Mostra tenuta a Milano dal 9 ottobre 1974, Studio Marconi, Milano, pp. 2-6.

Buren, D 1972, 'Exposition d'une exposition', in *Documenta 5*, Documenta Verlagsgruppe, sezione 17, Kassel, p. 29.

Haskell, F 2008, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano.

Aymonino, A & Tolic, I (ed.) 2007, *La vita delle mostre*, Bruno Mondadori, Milano.

Levi Strauss, D 2006, 'Magic & Images/Images & Magic', *The Brooklyn Rail*, luglio-agosto, available from: <http://brooklynrail.org/2006/07/film/magic-and-images> [23 giugno 2013]

Mackert, G 2007, *At home in contradictions: Harald Szeemann's Documenta, Archive in motion: 50 Jahre/years Documenta 1955-2005*, Steidl and Documenta, Kassel.

Smithson, R 1972, 'Cultural Confinement', in *Documenta 5*, Documenta Verlagsgruppe, sezione 17, Kassel, p. 74.

Zuliani, S 2013, 'When attitudes Became form reloaded', *Doppio Zero*, available from: <http://www.doppiozero.com/materiali/biennale-di-veneziah-when-attitudes-prada> [23 giugno 2013]