

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali



Dossier 4
Esposizioni
(2018)



ESPOSIZIONI



ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Dossier 4
Esposizioni
(2018)

Atti del convegno internazionale
Parma, 27-28 gennaio 2017

A cura di
Francesca Castellani
Francesca Gallo
Vanja Strukelj
Francesca Zanella
Stefania Zuliani

convegno promosso da:



con il patrocinio di

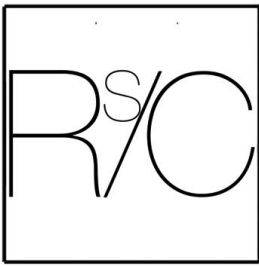
DiSPaC
Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale



I
- - -
U
- - -
A
- - -
V
Università Iuav
di Venezia

www.ricerchedisconfine.info

Esposizioni



I Francesca Castellani,
Francesca Gallo, Vanja
Strukelj, Francesca Zanella,
Stefania Zuliani

Introduzione al volume

La curatela come critica

- 1 Stefania Zuliani Curatori in mostra: una premessa
- 9 Andrea Leonardi Orlando Grosso e l'arte genovese:
mostre, ricerca scientifica e un progetto di
museo per l'arte italiana contemporanea
all'ombra della Tour Eiffel (1908-1948)
- 21 Stefania Portinari «Dal progetto all'opera»: Licisco Magagnato
critico e curatore d'arte contemporanea
- 32 Luigia Lonardelli *Amore mio*
ovvero il catalogo come pratica curatoriale
- 42 Luca Pietro Nicoletti La mostra come critica in atto.
Alternative Attuali 1965
- 50 Paola Valenti Ipotesi per l'arte nell'età postmoderna:
la dimensione autoriale nella critica e nella
curatela delle mostre in Italia tra anni settanta
e ottanta
- 60 Antonella Trotta Doppia Esposizione. Il Rinascimento
re-immaginato e la crisi della storia dell'arte
- 70 Franziska Brüggmann Curating after institutional critique.
Or: How to be critical
- 78 Emanuele Piccardo Esposizioni:
verifica di un progetto culturale-politico

- 87 Maria Giovanna Mancini L'immagine soprattutto.
Teoria critica e curatela nella stagione dei
Visual Studies

Opere in mostra

- 95 Francesca Gallo *Opere in mostra.*
Introduzione alla sezione
- 102 Rita Messori Esposizioni e svolta performativa.
Per una fruizione creativa
- 119 Carlotta Sylos Calò *Arte Programmata e La Salita Grande Vendita:*
due mostre a confronto
- 127 Duccio Dogheria Ricerche sulla parola, al di là della parola:
il Centro Tool di Milano (1971-1973)
- 139 Paola Lagonigro 'Schermi Tv al posto di quadri'. Il video nelle
mostre degli anni Ottanta in Italia
- 147 Francesca Gallo New Media Art: soluzioni espositive italiane
negli anni Ottanta
- 163 Paolo Berti Net Art: modelli per spazi espositivi
- 172 Marco Scotti Da *Oreste alla Biennale* all'archivio. Per una
storia del rapporto tra dimensione collettiva e
momento espositivo nell'esperienza
del progetto *Oreste* (1997-2001)
- 188 Cosetta Saba *HYPOTHESIS*. Il display espositivo come
"processo filmico" e "macchina celibe" nella
pratica artistica di Philippe Parreno

Storia delle esposizioni

- 201 Francesca Castellani Storia dell'arte e/o storia delle esposizioni
- 216 Marie Tavinor Venice 1903: the *Room of Modern Portraiture*
as Star of the Show
- 225 Davide Lacagnina Artisti internazionali e gallerie private a Milano
negli anni Venti: le mostre di Vittorio Pica
- 237 Emanuela Iorio D'avanguardia e di massa: la cultura
fotografica modernista nelle mostre del
fascismo negli anni Trenta

- 247 Lucia Miodini L'esposizione commerciale o di propaganda:
dall'unicum al multiplo,
dal materiale all'immateriale
- 262 Chiara Perin «La vera mostra del fascismo».
Arte contro la barbarie a Roma nel 1944
- 280 Margot Degoutte Fare la storia delle esposizioni per fare un'altra
storia dell'arte. Elementi di ricerca attraverso
l'esempio della Francia alla Biennale di
Venezia nella prima metà del XX secolo
- 289 Anna Zinelli Le partecipazioni italiane alle "documenta" di
Kassel (1968-1972)
- 297 Vittoria Martini Il canone espositivo e il caso *Ambiente/Arte*
- 307 Paola Nicolin Direttoria la storia: *von hier aus -
Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf*
- 320 Stefano Taccone Mettere in mostra il dissenso
- Allestimento come medium**
- 331 Francesca Zanella Esposizioni e display, alcune note
- 342 Anna Mazzanti Il manichino e il suo allestimento.
Marcello Nizzoli da Monza al mondo
- 359 Aurora Roscini Vitali *La Mostra del Tessile nazionale* al Circo
Massimo. Nuove fonti documentarie e spunti
per la lettura storico-critica
- 370 Chiara Di Stefano L'allestimento museale nell'epoca della sua
riproducibilità virtuale: il caso della mostra di
Renoir alla Biennale veneziana del 1938
- 379 Priscilla Manfren Il caso delle mostre e degli allestimenti
coloniali alla Fiera di Padova
- 393 Giampiero Bosoni Luciano Baldessari, la *mise-en-scène*
espositiva per le mostre dei tessuti (1927-
1936) e il caso *Luminator*.
Ricerca e progetto tra scenografie, esposizioni,
interni domestici e design
- 405 Anna Chiara Cimoli La Sezione Introduttiva alla Triennale del 1964.
Per una semiotica del dubbio
- 417 Lucia Frescaroli,
Chiara Lecce *Eurodomus* 1966-1972. Una mostra pilota per
la storia degli allestimenti italiani

- 431 Marcella Turchetti *Olivetti formes et recherche*. Industria e cultura contemporanea, una mostra storica Olivetti (1969-1971)
- 443 Cristina Casero La mostra *Immagini del NO* di Anna Candiani e Paola Mattioli, Milano 1974. Un originale allestimento fotografico per una nuova forma di racconto
- 454 Alessandra Acocella Allestimenti “radicali” in spazi storici, Firenze 1980

Effimero e permanente

- 467 F. Z., S. Z. *Effimero e permanente*. Introduzione alla sezione
- 470 Eleonora Charans Tra re-enactment e fortuna critica di una mostra: il caso di *Kunst in Europa na '68* (1980-2014)
- 481 Ilaria Bignotti *Ivan Picelj and New Tendencies 1961-1973*. Dalla ricerca d'archivio al progetto delle mostre e della monografia
- 493 Gaia Salvatori *Dalla galleria alla reggia*: l'energia tellurica della collezione di Lucio Amelio (1980-2016 e oltre)
- 503 Elisabetta Modena La Casa Museo Remo Brindisi. Allestire un museo e viverci dentro
- 515 Ada Patrizia Fiorillo Creatività diffusa e strategie espositive nelle ultime edizioni della Biennale di Venezia
- 527 Cristiana Collu,
Massimo Maiorino *The time is out of joint* ovvero come è stata riallestita la Galleria Nazionale nel tempo del senza tempo



Francesca Castellani

Storia dell'arte e/o storia delle esposizioni



Bologna, 10 settembre 1979. A poche ore dal raduno, imponente e anarchico, di cinquantamila giovani per il concerto di Patti Smith si aprono i lavori del 24^o Congresso del Comité Internazionale d'Histoire de l'Art, "braccio accademico" dell'UNESCO. Nei proponimenti di André Chastel - a quel tempo segretario scientifico dell'associazione, da poco accusata di etnocentrismo culturale - il Congresso deve segnare «a turning point in the evolution of CIHA» (Dufrêne 2007)¹. È in questo clima che tra le dieci sezioni tematiche, accanto a roccaforti inviolabili della disciplina, compare un panel curato da Francis Haskell: *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte nei secoli 19 e 20* sancisce, pur nei termini scivolosi di "influenza" e "sviluppo", la legittimità accademica di un fronte di ricerca finalmente individuato nella sua coerenza di insieme.²

La data è significativa. Non tanto per marcare un possibile incipit, arbitrario come ogni cronologia e a maggior ragione dato che gli studi di Haskell si erano da tempo radicati nel territorio della storia delle esposizioni³ (e si potrebbe arretrare almeno fino al libro di Kenneth Luckhurst, *Story of Exhibitions*, 1951)⁴. Ma perché il 1979 chiude quel decennio ardente e sperimentale - da Berna a Venezia, passando (anche) per Bologna⁵ - che nell'esercizio dell'espore aveva trovato una chiave per forzare linguaggi, discipline, materiali e tecniche, destabilizzando le gerarchie e con esse, inesorabilmente, statuto e fenomenologia dell'oggetto artistico. È sul fronte delle

¹ Sotto la pressione delle critiche nel 1977 il CIHA aveva eliminato dal proprio statuto la frase che specificava, nel proposito di sviluppare «the systematic study of artistic phenomena», «particularly of the post-classical West and its relationship with world art».

² La sezione è poi confluita nell'omonimo volume di atti (ed. Haskell 1981). In una ventina di contributi, solo due aprono effettivamente al dibattito contemporaneo sui rapporti tra istituzioni e artisti [W. Zanini] e il ruolo dei musei nel passaggio dalla costruzione della storia alla comunicazione [H. Jaffé].

³ Anche se il saggio che rende maggiormente esplicito il tema è postumo (Haskell 2000): un testo nodale, tra l'altro, nel tracciare il percorso da effimero a permanente attraverso il mercato nelle esposizioni.

⁴ È interessante che il testo faccia riferimento al termine empirico di *Story* rispetto ad *History*.

⁵ *Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto* apre a Bologna nel novembre 1972 (Catenacci 2016). Sulla "guerra di parole" che divampa anche in Italia fra artisti, nuova critica e "professori" si veda anche Sylos Calò 2013.

pratiche espositive che artisti e curatori esperiscono per primi un modello orizzontale e processuale che mette in causa, non senza asprezze polemiche, quello verticale e lineare delle storie⁶. Al di là di nomi carismatici come Harald Szeemann, Marcel Broodthaers o Daniel Buren⁷ il ruolo nodale di altri protagonisti, tangenti se non in anticipo sul post-modernismo e la stessa Institutional Critique, è emerso con forza in alcuni dei saggi raccolti in questi atti. A partire, bisogna affermarlo con decisione, da Germano Celant e da *Ambiente/Arte* alla Biennale veneziana del '76: una «mostra sulla natura delle mostre» la cui portata metodologica, concordo con Vittoria Martini, appare un cardine attorno a cui far ruotare le riflessioni successive⁸. Ma vale la pena di allargare il quadro al contributo teorico di Renato Barilli nel passaggio tra il 1974 e il 1981, quale emerge dall'analisi di Paola Valenti; o alla concezione di «mostra come dirottamento della storia» proposta da Kasper König a Düsseldorf nel 1984, e riproposta in queste pagine da Paola Nicolin.

In un crinale di esperienze che vedono potenziate, ai due estremi del filo, l'intenzione autoriale, l'indirizzo curatoriale e l'azione ricettiva in una dimensione partecipativa dell'arte a discapito della pregnanza dell'opera "in sé", non è un caso che la storia delle esposizioni, direttamente implicata con le pratiche e naturalmente orientata sulle dinamiche gestionali, comunicative e ricettive abbia alimentato di interrogativi la storia dell'arte "istituzionale". Né è un caso che sia andata innestandosi proprio su alcuni dei crinali di tensione che in quegli anni connotano la riflessione metodologica all'interno della disciplina. Uno dei panel al Congresso CIHA del '79, accanto a quello di Haskell, è dedicato alle *Condizioni di esistenza di una storia dell'arte* dove la crisi del modello verticale prende le forme degli approcci strutturalista, sociologico, psicoanalitico e degli incipienti Cultural Studies. Nel backstage del congresso di Bologna, annidata tra le critiche all'egemonia occidentalista della disciplina accademica, preme anche la questione delle geografie culturali, presto deflagrata negli studi post-coloniali: il ribaltamento del punto di vista ha portato inevitabilmente a un ripensamento del ruolo dell'occidente come produttore di retoriche, coinvolgendo la riflessione sull'espore⁹. È interessante notare come anche in questo caso alcune mostre "cult" - *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* al MoMA di New York nel 1984, ma soprattutto *Magiciens de la*

⁶ Oltre a quanto suggerito in questi atti da Stefania Zuliani e Francesca Zanella, si veda anche Schubert 2000.

⁷ Si veda Rattemeyer 2011; eds. Gardner & Green 2016. Per il ruolo dell'Institutional Critique nel dibattito sulla storia e nel "processo al museo", e in particolare sulle posizioni di Daniel Buren e Brian O' Doherty: Bryan-Wilson 2003; Bishop 2007; Martini V. 2007; Gallo 2016. Ma vale la pena di ripensare il ruolo del "vecchio" Harold Rosenberg (1975).

⁸ Relativamente trascurato dall'orizzonte degli studi, se si eccettua Zanella 2012, *Ambiente/Arte* è ora al centro di un interesse crescente: Catenacci 2015; Acocella 2017; Zacchini in corso di stampa.

⁹ È una delle questioni dibattute in eds. Furgeson, Greenberg & Nairne 1996. Su antropologia e storia dell'arte tra modernismo e globalizzazione Clifford 1988; Elkins 2007; Price 1989. Sull'interesse metodologico degli allestimenti etnografici anche Padiglione 2016.

Terre al Centre Pompidou di Parigi nel 1989, divenuta oggetto-feticcio di una sorta di venerazione storiografica¹⁰ - abbiano contribuito ad indirizzare il dibattito metodologico¹¹. Negli stessi anni Gender Art History e New Art History obiettano alla disciplina un centrismo di genere, chiamando in causa l'azione dello sguardo come generatore di significato e quindi, più o meno direttamente, il ruolo del mostrare (Pollock 1988). Non a caso è partendo dalla critica a una mostra, *Rodin rediscovered* alla National Gallery di Washington nel 1981, che Rosalind Krauss muove il suo attacco alle categorie interpretative consolidate (precedenti, modelli formali, autenticità, generi ecc.), usando il grimaldello della falsa antinomia originale/multiplo per instradare concetti dirompenti come «opacità» e «specificità differenziale» (Krauss 1986).

In contemporanea a *Magiciens de la Terre*, dal fronte accademico esce a sorpresa un libro che sovverte ulteriormente le prospettive e allarga il campo della disciplina, mettendo al centro l'opera (non solo d'arte) nella sua natura transitiva: vale a dire nel fascio di relazioni, reazioni, proiezioni e visioni che ne sostanziano la "vita" e i contenuti, anche a prescindere dall'intenzione autoriale. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* di David Freedberg (1989) non è inseribile nella storia delle esposizioni ma a mio avviso vi incide profondamente, al punto da persistere in eco o parafrasi nel titolo di alcuni studi di riferimento successivi: da *The Power of Display* di Mary Anne Staniszewski (1998) a *Exhibition of Power and Power of Exhibition. An Introduction to the Politics of Display* di Sharon Macdonald (1998) fino a *Art and the Power of placement* di Victoria Newhouse (2005). Le "politiche della visione" - per riprendere un'espressione cara a Pollock - e la mancanza di neutralità degli assetti espositivi in quanto terreno di negoziato tra autore, curatore, opera e pubblico, rientrano nell'esame di questi studi che tornano a considerare il museo come luogo di consolidamento di politiche, mercato, aspettative e abitudini culturali, catalizzatore del passaggio da effimero a permanente. Il transito del dibattito sull'allestimento museale dalla dimensione progettuale a quella teorica, con ulteriori ricadute negli esiti operativi (dalla Tate Modern alla discussa Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea) è uno dei contributi più fertili della Nuova Museologia all'interno della storia delle esposizioni, anche perché alimentato dalla trasversalità delle competenze in gioco: storici e critici d'arte, direttori di museo e curatori indipendenti e non, filosofi delle estetiche, sociologi insieme ad artisti e progettisti

¹⁰ *Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire* era il titolo di un corso estivo al Centre Pompidou nel 2014: Rivoire 2014. *Primitivism in 20th Century Art* è un caso interessante in cui la "meccanica" di una mostra smantella una retorica storiografica: è la procedura di prestito, infatti, a rivelare l'infondatezza del mito delle maschere africane come fonte delle *Demoiselles d'Avignon* (Varnedoe 1990).

¹¹ Su questo tema anche Pinto 2012. Viceversa, l'interesse per le retoriche di autorappresentazione coloniale attraverso la chiave propagandistica delle mostre ha trovato un recente spazio negli studi (Tomasella 2017, e in questi atti Priscilla Manfren).

(Carrier 1987; Heinich, Pollak 1989; Krauss 1990; Crimp 1993; eds. Furgeson, Greenberg & Nairne 1995; Serota 1996; Schubert 2000; Noordegraaf 2004; Poulot 2005; Basualdo 2007; Bishop 2013; Idema 2014; Ward 2014, per limitarci ai testi più noti o singolari). Invertendo la lente, il potenziale narrativo-esperienziale del museo sondato nel flusso dei meccanismi di fruizione ha interessato un largo fronte disciplinare che ha coinvolto nuovamente ambiti teorici - dai Media Studies alla psicologia cognitiva (eds. Gilli & Rozzi 2013) - ed operativi, specialmente nel campo del design (dall'Exhibit Design all'Interactive Design, al Design for Cultural Heritage: Polano 1988; Dernie 2006; Oudsted 2011; ed. Irace 2013; eds. Lupo & Trocchianesi 2013). Anche in questo campo la storia offre esempi e domanda nuove interpretazioni. È a partire, infatti, dall'efficacia di pratiche e strategie mutuata da media eterodossi all'arte: la grafica, la fotografia, la griglia tipografica, che Emanuela Iorio e Lucia Miodini interrogano in questi atti i casi-studio delle mostre di propaganda fascista e delle fiere pubblicitarie negli anni Trenta, individuandone la portata sperimentale nello scambio di competenze e scale di linguaggio.

Efficacia emotiva, potere, politica, propaganda e comunicazione chiamano al tavolo un invitato di pietra. Alla metà esatta degli anni Settanta Michel Foucault introduce, in *Surveiller et punir*, il concetto di dispositivo come «rete» di forze relazionali e ambito di mediazione, destinato ad avere un impatto fondamentale sugli studi storico-artistici come sulla storia delle esposizioni anche grazie agli apporti di Gilles Deleuze e Giorgio Agamben (Deleuze 1989; Agamben 2007). Spostando l'interesse dall'oggetto al campo dinamico delle sue interpretazioni, il «dispositivo espositivo» suggerisce un modello altrettanto dinamico di «dispositivo storico» (eds. Gudelij & Nicolin 2004) come insieme eterogeneo, fascio di convergenze e trasversalità tanto fra "discipline" quanto fra competenze e orientamenti operativi. Una prospettiva che si è rivelata particolarmente efficace per le questioni esperite dalla storia delle esposizioni, fornendo sollecitazioni ad alcuni tra gli autori più avvertiti dell'urgenza e della difficoltà di definirne campo di indagine, strumenti e metodologia a fronte della trasversalità degli approcci (Davallon 1983, 2000; eds. Furgeson, Greenberg & Nairne 1995; Rattemeyer 2011; eds. Dufrière & Glicenstein 2016). L'ambivalenza e la complessità dei fenomeni espositivi rende inderogabile, secondo Jérôme Glicenstein (2009), l'introduzione di categorie alternative rispetto alla disciplina, spostando il fuoco dall'oggetto all'«uso che se ne fa»: quindi l'esposizione non come mera sequenza di opere ma come fiction, linguaggio e dispositivo, avvenimento, gioco di società, luogo dell'arte. Un'ulteriore proposta di classificazione eterodossa - non per lemmi, ma per

funzioni - arriva dalla sociologa francese Nathalie Heinich nella voce *Exposition*, redatta per l'*Encyclopaedia Universalis* (Gallo 2016)¹².

Se dunque la storia delle esposizioni esubera "per natura" dal territorio della storia dell'arte, resta il fatto che è nata dal suo interno. Più ancora che risalire una cronologia della storiografia, credo abbia senso ragionare sulle occasioni che hanno portato la riflessione storica a interrogare la chiave delle esposizioni. Forse c'è una distinzione da fare. Una tradizione di studio che, per certi aspetti, trova un padre in Haskell considera l'evento espositivo come oggetto o strumento concreto di filologia, in sostanza adottandolo come fonte per studiare la circolazione, la diffusione, il collezionismo delle opere o la loro "fortuna", la loro capacità di generare modelli, di orientare il gusto e farsi veicolo di scambio culturale ed economico. Come ha scritto di recente Antonello Negri, «per costruire una storia dell'arte dai contorni più solidi, sembra meglio partire da punti di appoggio sicuri [...] Uno di questi, per l'arte contemporanea, è costituito dai momenti in cui le opere sono presentate alla visione pubblica. [...] Tali momenti sono le esposizioni, vale a dire le "stazioni di partenza della circolazione delle opere"» (Negri 2011). È un versante della storia delle esposizioni gravitante sugli oggetti (opere, artisti) e spesso basato su uno strumento di ricostruzione fatalmente parziale come il catalogo; ciò non toglie che sia risultato fondamentale nella ricostruzione, se non nella costruzione, di alcuni capisaldi del modernismo - primo fra tutti l'impressionismo, un movimento che in quanto tale non esiste se non nella sua invenzione storiografica. Da Lionello Venturi a John Rewald, la prima pietra dell'impalcatura storica su cui è stata edificata l'idea di impressionismo è la sequenza cronologica delle esposizioni. Per quanto ricco e sofisticato, questo modello ha però inevitabilmente rimosso una qualità tanto sostanziale quanto effimera e sfuggente del fenomeno espositivo: la sua dimensione esperienziale. Su un fronte complementare e spesso antitetico alla storia scritta, ecco dunque la storia esperita attraverso la pratica in ascesa del re-enactment, canale di innesco di un confronto (e uno scontro) tra filologia e esperienza. Con tutte le contraddizioni e le aporie del *com'era dov'era* e di un *qui e ora* mai replicabile, la "riattualizzazione" di mostre attraverso strategie immersive permette di recuperarne almeno in parte l'impatto sensibile, ma soprattutto impone di riflettere sul valore del diretto coinvolgimento fisico e l'inderogabile necessità di allargare il racconto storico a una dimensione emotiva¹³. Al di là di polemiche e discussioni che, ancora una volta, sembrano partire da Germano Celant - da *Ambiente/Arte*, che nel '76 configura una prima forma di re-enactment, a *When Attitudes become form: Bern 1969/Venice 2013* alla Fondazione Prada di

¹² I contributi della studiosa in materia di sociologia delle esposizioni sono numerosi, in particolare: Heinich 2009.

¹³ Rispondono, per certi aspetti, ad istanze analoghe le metodologie di ricostruzione digitale che hanno incrementato nell'ultimo decennio l'ambito delle Digital Humanities.

Venezia - la portata innovativa di queste pratiche e la loro incisività nel processo di revisione del metodo storico non può essere sottovalutata. Che il tema "prema" sul dibattito, del resto, lo dimostra la sua recente fortuna negli studi (Schneider 2011, Bishop 2013a, Muhle 2014); il convegno *Exhibiting (and) History*, di prossima apertura alla Biblioteca Hertziana di Roma, gli dedica un'intera sessione¹⁴. Il tema si affaccia anche in questi atti nel caso-studio proposto da Eleonora Charans, la mostra *Kunst in Europa na '68* curata da Jan Hoet nel 1980 e riproposta nel 2014 dall'istituzione museale originaria, lo SMAK di Gent, che ne ha fatto occasione di riflessione sul proprio patrimonio.

Alla base agisce l'idea, tutto sommato ortodossa rispetto a modelli gerarchici della disciplina, che alcune mostre abbiano "fatto" la storia: dall'impressionismo all'*Armory Show* - oggetto, sin dal 1938, di una prima ricognizione documentaria dell'artista Walt Kuhn e canonizzata definitivamente da Meyer Shapiro [1952] 1978)¹⁵ - ai diversi tentativi di ricostruire una "genealogia" di eventi espositivi costruita principalmente sul primato delle avanguardie (Gordon 1974, Staniszewski 1998) o viceversa interrogando il sistema delle arti nel circuito espositivo ottocentesco come prima forma di globalizzazione (Mainardi 1987 e 1993; Holt 1982; Ageorges 2006; Strukelj, Zanella 2011; eds. Gardner & Green 2016). A partire da *The Avantgarde in Exhibition* (1994) il contributo di Bruce Alsthuler si è inserito in questa filiera con particolare autorevolezza grazie al dispiegamento di una documentazione imponente, stabilendo peraltro, nella più squisita tradizione storiografica, una cronologia di riferimento: *Salon to Biennial. Exhibition that Made Art History*, nei suoi due volumi 1863-1959 e 1962-2002 palesa sin dal titolo la propria ambizione e la propria tradizione, ancora una volta radicata nel break point dell'impressionismo come origine del modernismo (Alsthuler 2008, 2013). La "hit parade" proposta, peraltro con grande erudizione, da Alsthuler pone naturalmente, ancora una volta, il problema della costruzione del paradigma storico. Per quanto inevitabile che un settore di ricerca in crescita senta l'esigenza di mettere dei punti fermi in grado di arginare la fluidità degli avvenimenti, resta un paradosso che in questo momento di autocritica della disciplina, e in un terreno di per sé fluido e frastagliato, si riaffacci una sorta di affanno da gerarchia, la tentazione di una storia dell'arte a modello verticale e progressivo. Il rischio che si formalizzi «a canon of Exhibition», come scrive lo stesso Alsthuler (2011), resta in agguato e non a caso la questione, largamente discussa nella storia dell'arte¹⁶,

¹⁴ A cura di Maria Bremer, Roma, Biblioteca Hertziana, 6-7 dicembre 2018.

¹⁵ Potremmo far rientrare in una casistica di ricostruzione/riedizione la mostra-anniversario del 1963 e la serie di esposizioni celebrative del centenario nel 2013 (ed. Blake 2013): ma quale collocazione teorica trovare per la "nuova" Armory Show riproposta a New York a iniziativa di alcune gallerie private a partire dal 1994?

¹⁶ Si veda la ricorrenza del tema in ed. Mansfield 2007.

ha acceso il dibattito anche in ambito curatoriale (Manifesta Journal 2010; Vogel 2014). Il pericolo è anche quello che si crei negli studi una sorta di "feticismo" delle mostre fino ad escludere l'opera in quanto tale, la sua materialità (Myers 2011). Per disinnescare questa aporia tra la necessità, pragmatica, di individuare parametri e la tendenza a cristallizzarli in paradigmi vale la pena di recuperare una nozione di esemplarità in termini relativi. Lo stesso Alsthuler propone un modello flessibile suggerendo che una mostra è canonica quando «il suo studio produce le narrative più ricche»¹⁷. Una risposta utile può trovarsi in un ambito, quello delle psicologie cognitive, che utilizza il canone proprio per le narrazioni che genera, in quanto costruzione culturale cristallizzata: efficace all'indagine perché ideologico, sociale, psicologico e "popular". Si suggerisce la prospettiva di una storiografia empirica che parte dal presente e non dal passato, dove l'ex post prevale decisamente sull'ex ante dell'opera e ne condiziona i significati. Al punto che, in un testo stimolante quanto spiazzante come quello di James Cutting (2006), l'impressionismo non è un fenomeno francese (come implica il suo passato) ma un fenomeno americano (come impone il suo presente) in virtù della sua audience, del suo precoce collezionismo, della sua sedimentazione museale e del suo successo mediatico attraverso le mostre.

Resta il fatto che l'intreccio tra storia dell'arte e storia delle esposizioni si mostra tuttora, come e più del 1979, un efficace terreno di ripensamento della disciplina. «We will highlight the aptitude of exhibitions to translate preexisting concepts of history [...] we will ask whether expository practices could possibly offer new models for historiographical methods», recita il programma del convegno all'Hertziana di Roma. Progetti come il francese "Histoire des Expositions au XX siècle", annidato dentro un Laboratoire d'excellence des arts et médiations humaines, testimoniano la forte tensione trasversale delle ricerche in corso (dall'archivio al post mediale, dalle arti performative alla comunicazione digitale) e insieme evidenziano il legame con istituzioni museali quali il Centre Pompidou: il tema del Patrimonio resta un grande nodo entro cui interrogare la costruzione delle strategie espositive.

Ragionare sull'esporre significa incrociare necessariamente il carattere autoriale della storia, porre l'accento sulla rete di intenzioni e proiezioni che ne ha governato la sedimentazione a partire dal primo degli strumenti della filologia: l'archivio, esito di gerarchie culturali e di negoziato sociale (Serena 2010, 2011; il caso studio proposto da Stefano Taccone in questi atti testimonia, in controparte, l'uso disobbediente dell'archivio come forma del dissenso). Ed è interessante notare che, nell'esercizio sempre più commisto di storico e curatore sul medesimo terreno di gioco, il tema della "responsabilità" si affacci anche nei Curatorial studies (O' Neill 2007; Bishop 2007; Vettese 2007, oltre alle note di Stefania Zuliani in questi atti).

¹⁷ La traduzione è di Vittoria Martini in questi atti.

La storia delle esposizioni produce dunque metodologie. Mette a nudo retoriche, genera categorie e chiama in causa figure, azioni, scenari che la storia dell'arte ha inizialmente lasciato sullo sfondo. Proviene anche da questo, ricorda qui Lucia Miodini, il «potenziale analitico» che le esposizioni offrono all'indagine: qualcosa di più e di diverso da una semplice casistica di eventi. Se, da una parte, la modulazione degli interventi che seguono scansiona bene le traiettorie di ricerca battute oggi dai nostri studiosi più giovani, si osserva in filigrana una forte propensione al metodo, la volontà degli autori di inquadrare ogni singolo caso in una rete di interrogativi e dialettiche più generali. Ritroviamo i nodi cruciali del dibattito: le politiche, le ideologie e le identità, la trasversalità delle competenze, l'autorevolezza "canonica" di alcune esposizioni e il potenziale metodologico dei casi marginali, l'autorialità delle prospettive e il forte ruolo delle personalità di regia - se assimilabili o meno al curatore contemporaneo, è uno dei quesiti rimasti aperti. L'altezza delle cronologie agevola un confronto tra «comportamenti curatoriali»: è questa la chiave scelta da Marie Tavinor per leggere le scelte del Segretario Generale della Biennale, Antonio Fradeletto, nell'allestire la prima iniziativa a tema nella storia della manifestazione veneziana, la Sala del Ritratto nel 1903. L'occasione comparativa è utile ad allargare i criteri interpretativi e ad allertare sui rischi ad essa connessi, evidenziando affinità e irriducibili differenze tra l'élite culturale e borghese di inizio secolo, espressa da Fradeletto o Vittorio Pica, storici dell'arte in piena carriera come Léonce Bénédite e Louis Hautecoeur, proposti da Margot Degoutte quale esempio di "soft power practice" nel padiglione francese a Venezia, e figure anarchiche come König e Celant, operanti nell'attrito tra appartenenza e indipendenza dalle istituzioni. Nell'alveo di una riflessione sulle strategie gestionali, si affaccia anche il tema del travaso più o meno occulto tra sistema istituzionale e circuito privato, messo in luce da Davide Lacagnina nel caso delle mostre milanesi di Vittorio Pica durante gli ultimi anni del suo segretariato in Biennale. Altro nodo ricorrente è la politica in senso proprio: come mediazione diplomatica (Degoutte), come dissenso (Taccone), come propaganda (Iorio e Miodini) e come contropropaganda. La «vera mostra del fascismo» andata in scena nel '44 in una Roma appena liberata e ancora insanguinata, recuperata all'oblio da Chiara Perin, rammenta alla disciplina l'importanza di scostarsi dal paradigma per leggere la ricchezza di un contesto e cogliere spunti da occasioni in apparenza minori. Sono però le due mostre-canone per eccellenza - la Documenta di Kassel e soprattutto la Biennale di Venezia - a proporsi anche qui come catalizzatori di indagine su politiche, ideologie e proiezioni. Anna Zinelli interroga criteri di selezione, peso quantitativo e progressiva sfortuna delle partecipazioni italiane in due edizioni cruciali della Documenta (1968 e 1972) come occasione per riflettere sul tema dell'identità all'interno di un sistema tendente ad escluderla: in qualche misura, quindi, in

controparte e per paradosso, agevolando così una valutazione finalmente laica dei modelli e delle egemonie culturali esercitati a Kassel.

La consistenza tematica degli interventi presentati al nostro convegno - anche trasversalmente, se consideriamo i casi-studio proposti da Marco Scotti, Chiara Di Stefano e Ada Patrizia Fiorillo - indicano in ogni caso nella Biennale di Venezia un interlocutore privilegiato per la ricerca, in grado effettivamente di generare ricche narrative (Altshuler 2010). La generosità di spunti offerta dalla Biennale si radica in aspetti storici, simbolici e tangibili. Prima fra tutti l'eccezionale continuità della manifestazione veneziana, unica sopravvissuta nel sistema delle grandi esposizioni ottocentesche e, nel contempo, modello esportato su scala globale (eds. Filipovic, van Hal & Ovstebo 2010; Martini F., Martini V. 2011; eds. Gardner & Green 2016). L'altrettanto eccezionale continuità del suo giacimento archivistico, che ha contribuito, tra l'altro, a orientare precocemente la ricerca sul ruolo di Segretari e curatori (De Sabbata 2006; Bandera 1999; Castellani 2010; Tomasella 2011; Poletto 2017). L'autorevolezza e la risonanza internazionale che la pongono al centro di politiche e geografie di crescente vastità, dal fascismo alla guerra fredda, dalla «biennale del dissenso» nel 1977 alla «platea dell'umanità» coniata da Szeemann nel 2001 (Tomasella 2001; Jachec 2008; Collicelli Cagol, Martini V. 2018). La trasversalità di linguaggi in esercizio (Arte, Musica, Cinema, Teatro, Architettura, Danza) e di competenze a confronto (artisti, curatori, politici, amministratori, architetti, progettisti, designers, critici, galleristi, per fermarsi solo al settore Arte: Szacka 2010; Zanella 2012, 2017; eds. Castellani, Carraro & Charans 2016). L'estensione della cronologia sulla misura di un secolo e oltre consente di parametrare in verticale e in orizzontale, entro singole edizioni, i comportamenti sociali, le attese, le temperature del gusto e le strategie del mercato, non a caso al centro di interessi crescenti (da Gian Ferrari 1995 al convegno di Londra *The Venice Biennale and Art Market, The Venice Biennale as an Art Market*, 2016)¹⁸. La permanenza delle sue architetture, talvolta mutate radicalmente ma pur sempre persistenti nel tempo, fanno della Biennale un osservatorio privilegiato per indagare strategie, linguaggi e narrative del display nelle sue trasformazioni, e di riflettere sul rapporto tra effimero e permanente. Proprio il patrimonio tangibile della Biennale: il sistema chiuso dei padiglioni ai Giardini, progressivamente dilatato su scala urbana non senza l'influsso di pressioni sociali (i campi trasformati in scena negli anni '30, le ambientazioni partecipate del '76 agli ex Cantieri della Giudecca e al Petrolchimico di Marghera), favorisce un intreccio di tematiche che varia dai paradigmi architettonici (Romanelli 1976; Mulazzani 1988; Lanzarini 2003) alle simboliche nazionali (oltre a singoli studi su alcuni padiglioni si

¹⁸ A cura di Marie Tavinor, London, IESA, 3-5 february 2016.

veda il convegno *Politics of Display*, St. Andrews 2017¹⁹), dal rapporto tra interno ed esterno (Martini F. 2010; Charans 2010) al paradosso dell'identità ai tempi della globalizzazione (Vettese 2014). Senza dimenticare la più naturale, praticata e frammentata delle traiettorie di ricerca, quella che si è concentrata, in una costellazione di studi, sui protagonisti di sempre: gli artisti, le opere. Eppure, proprio le stratificazioni del sistema Biennale hanno reso oneroso il suo approfondimento critico in un'indagine complessiva: questo nonostante il dispiegamento di una bibliografia di lungo corso e di caratura internazionale, a partire almeno da Lawrence Alloway (1968), e la presenza di studi di lungo raggio (Rizzi, De Martino 1982; eds. Clair & Romanelli 1995; ed. Ricci 2010; Martini F., Martini V. 2011; eds. Castellani & Charans 2017). Il contributo della Biennale alla storia delle esposizioni è ancora una pagina aperta.

L'autrice

Professore associato di storia dell'arte contemporanea all'università IUAV di Venezia. I suoi studi riguardano principalmente l'arte francese e italiana tra otto e novecento, concentrandosi sui nodi dell'orientalismo, della decorazione, sui rapporti tra arte e letteratura e la storia delle esposizioni. Si occupa da molti anni della Biennale di Venezia, cui ha dedicato saggi a partire dal 1997 fino al volume *Crocevia Biennale*, curato con Eleonora Charans nel 2017. Sugli incroci tematici e disciplinari dell'esposizione veneziana organizza dal 2010 le giornate di studio "Lo Scrittoio della Biennale". Coordina il gruppo di ricerca Visualizing Venice Biennale nel progetto internazionale Visualizing Venice.

Riferimenti bibliografici

Acocella, A 2017, 'Ripensare lo spazio espositivo. Il caso di Ambiente/Arte, Biennale di Venezia, 1976' in *Crocevia Biennale*, eds F Castellani & E Charans, Scalpendi, Milano, pp. 257-267.

Agamben, G 2006, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano.

Ageorges, S 2006, *Sur les traces des Expositions Universelles, Paris 1855-1937*, Parigramme, Paris.

Alloway, L 1968, *The Venice Biennale 1895-1968. From Salon to oldfish bowl*, New York Graphic Society, Greenwich (CT).

Altshuler, B 1994, *The Avantgarde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, Abrams, New York.

Altshuler, B 2008, *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History: 1863-1959*, Phaidon, London, New York.

¹⁹ *Politics of Display: Collateral Events and Pavillon at the Venice Biennale*, St. Andrews, University of St. Andrews, 24 november 2017.

- Altshuler, B 2010, 'Exhibition history and the Biennale' in *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, ed C Ricci, et.al, Milano, pp. 17-27.
- Altshuler, B 2011, 'A canon of exhibitions', *Manifesta Journal*, n. 11, pp. 5-12.
- Altshuler, B 2013, *Biennials and Beyond: exhibitions that made art history: 1962-2002*, Phaidon, London; New York.
- Bandera, M C 1999, *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini (1948-1956)*, Charta, Milano.
- Basualdo, C 2007, 'Un tempo spettacolare? Una nuova temporalità per gli allestimenti delle collezioni museali' in *La vita delle mostre*, eds A Aymonino & I Tolic, Bruno Mondadori, Milano, pp. 115-121.
- Bishop, C 2007, *Cosa è un curatore?*, in *La vita delle mostre*, eds A Aymonino & I Tolic, Bruno Mondadori, Milano, pp. 73-84.
- Bishop, C 2013, *Radical Museology: Or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Koenig, London.
- Bishop, C 2013a, 'Reconstruction era: the anachronic time(s) of installation art' in *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, ed G Celant, Progetto Prada Arte, Milano, pp. 429-436.
- Blake, C N (ed.) 2013, *The Armory Show at 100: Modernism and Revolution*, New York Historical Society & Giles, New York, London.
- Bryan-Wilson, J 2003, *A Curriculum of Institutional Critique in New Institutionalism*, ed J Ekeberg, OCA/verksted, Oslo, pp. 89-109.
- Carrier, D 1987, 'The Display of Art: An Historical Perspective', *Leonardo*, v. 10, n.1, pp. 83-86.
- Castellani, F 2010, 'Keywords on la biennale: The strategies of a journal in the Rodolfo Pallucchini years' in *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, ed C Ricci, et.al, Milano, pp. 179-184.
- Castellani, F, Carraro, M & Charans, E (eds.) 2016, *Lo IUAV e la Biennale di Venezia. Figure, scenari, strumenti*, Il Poligrafo, Padova.
- Castellani F & Charans E (eds.) 2017, *Crocevia Biennale*, Scalpendi, Milano.
- Catenacci, S 2015, 'L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976' in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, eds M Nicolaci, M Piccioni & I Riccardi, Campisano, Roma, pp. 317-324.
- Catenacci, S 2016, 'Documenti d'arte impegnata: tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto, Bologna, 1972-1973' in *Effimero. Il dispositivo espositivo tra arte e antropologia* eds F Gallo & A Simonicca, CISU, Roma, pp. 159-168.
- Ceschin, D 2001, *La voce di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, Padova.
- Charans, E 2010, The relationships between pavilions an the Giardini: Examples from *Making Words*, in *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, ed C Ricci, et.al, Milano, pp. 89-97.
- Clair, J & Romanelli, G 1995, *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Fabbri, Milano.
- Clifford, J. 2000, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge.

Collicelli Cagol, S & Martini, V 2018, 'The Venice Biennale in its turning points: 1948 and the aftermath of 1968' in AA.VV., *Making Art History in Europe after 1945*, Reina Sofia, Routledge, Madrid, London.

Crimp, D 1993, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge, Ma.

Cutting, J 2006, *Impressionism and Its Canon*, University Press of America, Lanham.

Davallon, J 1983, *Histoires d'expo: un thème, un lieu, un parcours*, Centre Pompidou, Paris.

Davallon, J 2000, *L'Exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, l'Harmattan, Paris.

Deleuze, G 1989, 'Qu'est-ce qu'un dispositif?' in *Michel Foucault. Rencontre internationale, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988*, Le Seuil, Paris.

De Chiara, M 2005, *Oltre la gabbia: ordine coloniale e arte di confine*, Meltemi, Roma.

Dernie, D 2006, *Exhibition Design*, Lawrence King Publishing, London.

De Sabbata, M 2006, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine.

Dufrêne, T. 2007, *A short History of CIHA*, <http://www.ciha.org>.

Available from: <http://www.ciha.org/sites/default/files/files/Short_History_of_CIHA.pdf>

Dufrêne T, Glicenstein J (eds.) 2016, *Histoire(s) d'exposition(s). Exhibition's Stories*, Hermann, Paris.

Elkins, J 2007, *Is Art History Global?* Routledge, London, New York.

Furgeson, B, Greenberg, R & Nairne, S (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, New York.

Filipovic, E, van Hal, M & Ovstebo, S (eds.) 2010, *The Biennial reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Hatje Cantz, Ostfildern.

Freedberg, D 1989, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago.

Gallo, F 2016, 'Lo studio delle mostre d'arte contemporanea: approcci e problemi, dall'effimero al permanente' in *Effimero. Il dispositivo espositivo tra arte e antropologia*, eds F Gallo, & A Simonicca, CISU, Roma, pp. 29-44.

Gardner, A & Green, C 2016, *Biennals, Triennals and Documenta: the Exhibitions that Created Contemporary Art*, Wiley-Blackwell, Chichester.

Gian Ferrari, C 1995, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950 in Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Fabbri, Milano, pp. 69-90.

Gilli, G & Rozzi, F 2013, *Smart museum : la psicologia della fruizione artistica*, Franco Angeli, Milano.

Gilmore Holt, E 1982, *The Art of All Nations 1850-73. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton University Press, Princeton.

Glicenstein, J 2009, *L'art: une histoire d'Expositions*, Presses Universitaires de France, Paris.

Gordon, D 1974, *Modern Art Exhibitions 1900-1916: Selected catalogue documentation*, vol. 1-2, Prestel, München.

Gudelj, J & Nicolin, P 2006, *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e strumenti*, Bruno Mondadori, Milano.

- Haskell, F (ed.) 1981, *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, CIHA, vol. 7, Clueb, Bologna.
- Haskell, F 2000, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, New Haven.
- Heinich, N 2009, *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*, Les Impressions nouvelles, Bruxelles.
- Heinich, N & Pollak, M 1989, 'Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions: l'invention d'une position singulière', *Sociologie du travail*, 31^e année n°1, Janvier-mars.
- Idema, J 2014, *How to visit an Art Museum*, BIS, Amsterdam.
- Irace, F (ed.) 2013, *Immateriale Virtuale Interattivo*, Il Politecnico - Mondadori Electa, Milano.
- Jachec, N 2008, *Politics and Paintings at the Venice Biennale 1948-64. Italy and the 'Idea of Europe'*, Manchester University Press, Manchester.
- Krauss, R 1986, *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, Ma.
- Krauss, R 1990, 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum', *October*, 54, autumn.
- Lanzarini, O 2003, *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948- 1972*, Marsilio, Venezia.
- Luckhurst, K 1951, *The Story of Exhibitions*, Studio Publishing, London.
- Lupo, E & Trocchianesi, R (eds.) 2013, *Progetto e memoria del temporaneo*, Il Politecnico - Mondadori Electa, Milano.
- Macdonald, S (ed.) 1998, 'Exhibition of Power and Power of Exhibition. An Introduction to the Politics of Display in *The Politics of Display. Museum, Science, Culture*, ed S Macdonald, Routledge, London-New York.
- Mainardi, P 1987, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, Yale University Press, New Haven.
- Mainardi, P 1993, *The End of the Salon: Art and the State in Early Third Republic*, Cambridge University Press, New York.
- Mansfield, E (ed.) 2007, *Making Art History: A Changing Discipline and Its Institutions*, Routledge, London.
- Martini, F 2010, "'Scattering, spattering, puddling and pulverising": Theme-based exhibitions and urban spaces in contemporary art biennals', in *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, ed C Ricci, et.al, Milano, pp. 134-145.
- Martini, F & Martini, V 2011, *Just another exhibition: storie e politiche delle Biennali*, Postmedia, Milano 2011.
- Martini, V 2007, *Quando è l'artista a ripensare il museo* in *La vita delle mostre*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 91-100.
- Myers, J 2011, 'On the value of a History of Exhibitions', *The Exhibitionist*, n. 4, pp. 24-28.
- Muhle M 2014, 'The Times of Reenactment, From Minimalism to Time Based Media' in *Timing, On the temporal dimension of Exhibiting*, Sternberg Press, Berlin.

- Mulazzani, M 1988, *I padiglioni della Biennale: Venezia 1887-1988*, Electa, Milano.
- Negri, A 2011, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano.
- Newhouse, V 2005, *Art and the Power of Placement*, Monacelli Press, New York.
- Noordegraaf, J 2004, *Strategies of display: Museum presentation in the nineteenth – and twentieth century visual*, Museum Boijmans Van Beuningen, NAI publisher, Rotterdam.
- O' Neill, P 2010, *The Curatorial Turn: from Practice to Discourse, The Biennial reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, eds E Filipovic, M van Hal & S Ovstebo, Hatje Cantz, Ostfildern, pp. 240-260.
- Oudsted, F 2011, *Space.time.narrative: the exhibition as post-spectacular stage*, Ashgate Publishing Company, Burlington.
- Padiglione, V.2016, *Mettere in valore liimmateriale. Note di antropologia culturale*, in *Effimero. Il dispositivo espositivo tra arte e antropologia*, eds F Gallo & A Simonicca, CISU, Roma, pp. 179-192.
- Pinto, R 2012, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia, Milano.
- Polano, S 1988, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Lybra, Milano.
- Poletto, L 2017, *Le Biennali di Giovanni Carandente (1988-1990), Crocchia Biennale*, eds F Castellani & E Charans, Scalpendi, Milano, pp. 281-294.
- Pollock G 1988, *Vision and Difference. Femminity, Feminism and Histories of Art*, Routledge, London.
- Poulot, D 2005, *Musée et Muséologie*, La Découverte, Paris.
- Price, S 1989, *Primitive Art in civilized places*, University of Chicago Press, Chicago.
- Rattemeyer, C 2011, 'What History of Exhibitions?', *The Exhibitionist*, n. 4, pp. 35-39.
- Ricci C (ed.) 2010, *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, et.al, Milano.
- Rivoire, S 2014, 'Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire: quelques réflexions sur le titre d'une exposition commémorative', *Hypothèses*, 10 luglio 2014.
Available from: <<https://histoiredesexpos.hypotheses.org/1688>>.
- Rizzi, P & Di Martino, E 1982, *Storia della Biennale 1895-1982*, Electa, Milano.
- Romanelli, G 1976, 'I Padiglioni stranieri della Biennale', in *Biennale. Annuario 1976. Eventi 1975*, pp. 838-896.
- Rosenberg, H 1975, *The De-Definition of Art*, University of Chicago Press, Chicago.
- Schneider, R (ed.) 2011, *Performing remains, art and war in times of theatrical re-enactment*, Routledge, London, NewYork.
- Schubert, K 2000, *the Curator's Egg: the Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*, One-Off Press, London.
- Serena, T 2010, 'L'archivio fotografico: possibilità derivate potere' in *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Storia e tutela. Territori veneti e limitrofi*, eds. A M Spiazzi, L Majoli, C Giudici, Terra Ferma, Crocetta del Montello, pp. 102–125.
- Serena, T 2011, 'The Words of the Photo Archive' in *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, ed C Caraffa, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, pp. 57-72.

- Serota, N 1996, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, Thames and Hudson, London.
- Shapiro, M 1978, *Modern Art: 19th and 20th Centuries: Selected Papers*, Braziller, New York.
- Staniszewski M A 1998, *The Power of Display as manifestation of a culture's values, ideologies, politics, and Aesthetics* Cambridge, MIT Press, Cambridge, Ma.
- Strukelj, V & Zanella, F 2011, *Dal progetto al consumo. Le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento*, Monte Università editore, Parma.
- Sylos Calò, C 2013, 'Giulio Carlo Argan e la critica d'arte degli Anni Sessanta tra rivoluzione e contestazione', *Horti Hesperidum*, fasc. II, pp. 199-227.
- Szacka, L-C 2010, 'The architect as performer? On the interdisciplinary nature of the Venice Biennale' in *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, ed C Ricci, et.al, Milano, pp. 202-207.
- Tomasella, G 2001, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il Poligrafo, Padova.
- Tomasella, G 2017, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Il Poligrafo, Padova.
- Varnedoe, K 1990, *A Fine Disregard: What Makes Modern Art Modern*, Abrams, New York.
- Vettese, A 2007, 'La scelta critica come pointing' in *La vita delle mostre*, eds A Aymonino & I Tolic, Bruno Mondadori, Milano, pp. 85-90.
- Vettese, A 2014, 'I padiglioni nazionali della Biennale di Venezia come luoghi di diplomazia culturale', *Monos*, n. 6, pp. 2-27.
- Vogel, F 2014, 'Notes on exhibition history in curatorial discourse', *on-curating.org*, n. 21, pp. 46-57.
- Ward, O 2014, *Ways of Looking. How to experience Contemporary Art*, Lawrence King Publishing, London.
- Zacchini, S in corso di stampa, 'Tre declinazioni de concetto di "ambiente" alla Biennale di Venezia del 1976: Vittorio Gregotti, Enrico Crispolti e Germano Celant' in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, eds F Castellani & E Charans, Campisano, Roma.
- Zanella, F 2012, *Esporsi. Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Scripta, Verona.
- Zanella, F 2017, 'Artista vs critico vs architetto. La Biennale di Venezia del 1970' in *Crocevia Biennale*, eds. F Castellani & E Charans, Scalpendi, Milano, pp. 201-214.