

la rivista di **en**gramma  
ottobre **2017**

**150**

# Zum Bild, das Wort |

La Rivista di Engramma  
**150**

La Rivista di  
Engramma

**150**

ottobre 2017

# Zum Bild, das Wort

# I

a cura della Redazione di Engramma



edizioni**engramma**

DIRETTORE  
monica centanni

REDAZIONE  
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO  
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

*this is a peer-reviewed journal*

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)

ISBN carta 978-88-94840-28-5

ISBN pdf 978-88-94840-26-1

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

## SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort  
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | La leggenda del re morto  
SARA AGNOLETTO
- 33 | La figura della città nuova. Il Piano per Tokyo 1960 Tange Lab  
ALDO AYMONINO
- 41 | *Re-enactment* e altre storie  
CRISTINA BALDACCI
- 49 | Las obras de arte como *bildnerisches Denken* (Visual Thought)  
KOSME DE BARAÑANO
- 71 | Fate questo in memoria di me  
GIUSEPPE BARBIERI
- 83 | Chiari e scuri del rebus  
STEFANO BARTEZZAGHI
- 91 | Immagini di Auguste nei luoghi di culto domestici  
MADDALENA BASSANI
- 107 | *Horologium Sancti Marci Venetiarum*  
ELISA BASTIANELLO
- 125 | Tra-scritture antiche  
ANNA BELTRAMETTI
- 135 | *Nāmārūpa*, नामरूप. Nome è Forma  
GUGLIELMO BILANCIONI

- 147 | Tre Meduse di Arnold Böcklin  
MARCO BIRAGHI
- 155 | Heidegger e Sofocle: una metafisica dell'apparenza  
ALBERTO GIOVANNI BIUSO
- 163 | Ut architectura poësis  
RENATO BOCCHI
- 185 | Estrarre parole dalle immagini nell'era digitale: alcune osservazioni  
sull'Ocr storico  
FEDERICO BOSCHETTI
- 193 | D'Annunzio ad Arezzo  
LORENZO BRACCESI
- 197 | Peter Behrens e l'America  
GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO
- 213 | Esistono tanti Pantheon  
ALESSANDRO CANEVARI
- 235 | *Maiorum imagines*  
GUIDO CAPPELLI
- 245 | Da Dioniso a Socrate  
ANDREA CAPRA
- 261 | Teste tagliate e santi cefalofori tra Cristianesimo e Islam  
FRANCO CARDINI
- 269 | Immagine come documento?  
OLIVIA SARA CARLI
- 287 | Winged Eye: the Dark Side of Device  
ALBERTO GIORGIO CASSANI
- 313 | Le parole e le immagini/Le parole e le cose  
PAOLO CASTELLI
- 333 | Immagini e parole, invisibile e indicibile  
MARIA LUISA CATONI
- 347 | *Fulgor ille*  
MONICA CENTANNI
- 357 | La parola e l'immagine della 'materia'  
GIOVANNI CERRI

- 363 | Parola e immagine nel SATOR: sinergie dinamiche\*  
GIOACHINO CHIARINI
- 369 | Dal *Grigio di Blu* a un blu molto grigio  
LUCA CIANCABILLA
- 377 | Il cane sulla soglia  
MARIA GRAZIA CIANI
- 387 | Zettelkasten. Aby Warburg und Ikonologie  
CLAUDIA CIERI VIA
- 409 | *Zwischenraum/Denkraum*: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)\*  
VICTORIA CIRLOT
- 433 | La curiosità di Carlo Magno  
SILVIA DE LAUDE
- 459 | L'occhio stanco  
FERNANDA DE MAIO
- 469 | Ancora sulla fortuna delle gemme Grimani  
MARCELLA DE PAOLI
- 489 | "In obscurum coni... acumen"  
AGOSTINO DE ROSA
- 529 | Le message des papillons  
GEORGES DIDI-HUBERMANN
- 541 | ... o è dell'assoluto o non è  
MASSIMO DONÀ
- 557 | DA1A1  
VALERIO ELETTI
- 571 | Tradizioni, immagini, identità  
ALBERTO FERLENGA
- 577 | Tempo del teatrino  
KURT W. FORSTER
- 585 | Salti e scatti  
SUSANNE FRANCO
- 605 | Allusioni, ellissi, dettagli  
MASSIMO FUSILLO

- 611 | Mappe logiche  
PAOLO GARBOLINO
- 625 | Edgar Wind su Aby Warburg: un esercizio ermeneutico  
MAURIZIO GHELARDI
- 637 | Un caso di narrazione spaziale  
ANNA GHIRALDINI
- 651 | “Farla finita con la fine”  
MAURIZIO GUERRI

## *Re-enactment* e altre storie

Dall'archivio alla contro-narrazione per immagini nell'arte contemporanea\*

Cristina Baldacci



Rosa Barba, *From Source to Poem*, 2016. 35mm film, color, optical sound, 12 min. Film still © Rosa Barba.

Il re-enactment, un termine oggi molto in uso, che dal discorso storico (Agnew 2007; Collingwood 1966; Dray 1995), e dalla relazione con l'archivio e con il tempo, è passato alla pratica artistica e alla curatela di mostre, emerge come uno dei concetti chiave di quella che vorrei qui proporre come “erraticità visiva”.

Con questa espressione mi riferisco alla migrazione di certe immagini o forme nel tempo, di cui gli artisti si appropriano – ripescandole sia dagli archivi tout court, sia dall'archivio in senso più allargato, come spazio eterotopico dove, potenzialmente, tutte le immagini culturali (passate, presenti, future, utopiche...) confluiscono e rimangono in movimento – per poi riattivarle, manipolandole e trasferendole spesso su supporti differenti, e rimetterle in circolazione con nuovi valori, significati, conformazioni.

L'artista è uno speciale creatore di immagini che, più o meno volontariamente, deve fare i conti con una tradizione visiva collettiva che si riferisce a un tempo senza tempo o stratificato. Da sempre gli artisti si confrontano con ciò che li ha preceduti; con il gesto di una appropriazione più o meno cosciente; con la ripetizione, che è sinonimo di reinterpretazione e rinnovamento, di un patrimonio visivo costituito da originali. Che questi 'originali' si presentino come archetipi (Jung), Pathosformeln (Warburg) o riproduzioni (Benjamin), non fa poi così tanta differenza: si tratta comunque di immagini ricorrenti che riaffiorano e viaggiano nel tempo. Di fatto, l'arte non nasce da un vuoto; è sempre stata prodotta in riferimento ad altra arte e altre immagini, mescolando temporalità e codici diversi (Gioni, Pinotti 2015).

Prima di chiarire in che modo il re-enactment si inserisce in questo discorso, vediamo brevemente storia e significato. Come voce del verbo 're-enact', il termine è comparso tra il XIV e XV secolo, quale derivato del tardo inglese medio 'enacten', e nell'uso corrente prende diverse accezioni a seconda del contesto in cui è inserito. Ci basti accennare alle due principali riprese da un comune dizionario. La prima, "ripetere le azioni di un avvenimento o di una circostanza passata", è meno interessante in questo caso, perché si ricollega principalmente alla moda della Living History, cioè del revival storico come forma di intrattenimento e azione del ricordare collettivo attraverso il 'fare esperienza' (Carlson 2014). La seconda, "agire o eseguire di nuovo" è associata alla precedente ma entra nel vivo della questione, perché riguarda l'ambito delle arti performative, da dove il sostantivo re-enactment è stato preso per poi essere adottato, in una prospettiva più ampia e con sempre maggiore persistenza a partire dagli anni '90, da altri linguaggi artistici.

Per quanto in entrambi i casi si tratti di un tentativo di riportare in vita la Storia, diversamente dalla messa in scena della Living History, che è una replica il più fedele possibile dell'evento originale, il "ri-mettere-in-azione" (Lepecki 2016) come forma d'arte è un gesto interpretativo che non produce mai una vera ripetizione – come ebbe a dire Antonin Artaud, "il teatro è il solo luogo al mondo dove un gesto fatto non si ricomincia due volte" (Artaud, citato in Jones, Heathfield 2012, 11).

Su questo punto è stata categorica la storica dell'arte americana Amelia Jones che, nonostante la sua grande stima per Marina Abramović, ha criticato quei Seven Easy Pieces che l'artista eseguì al Guggenheim Museum di New York nel 2005 come re-enactments di celebri performan-

ces dell'arte degli anni '60 / '70 (due dei cinque "pieces" erano di fatto precedenti performances della Abramović, *Lips of Thomas* (1975) e *Entering the Other Side* (2005); gli altri invece erano: *Body Pressure* (1974) di Bruce Nauman, *Seedbed* (1972) di Vito Acconci, *Aktionshose: Genitalpanik* (1969) di VALIE EXPORT; *Action Autoportrait(s): mise en condition / contraction / rejet* di Gina Pane; *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) di Joseph Beuys). Più che rendere omaggio ai suoi colleghi attraverso la riproposizione delle loro azioni secondo un codice di gesti – come era sua intenzione – l'artista finì per celebrare soprattutto se stessa in uno spettacolo dove di autentico non c'era quasi più nulla, nemmeno la sua stessa presenza corporea.

Malgrado l'"impossibilità di presenza" che la Jones ha rilevato nella performance/esibizione della Abramović (Jones, Heathfield 2011, 18), uno degli aspetti più interessanti del re-enactment come ri-appropriazione e ri-personificazione è proprio il ruolo del corpo dell'artista come medium che ridà forma e sostanza non solo a lavori di altri performers, ma anche a opere che provengono da epoche, contesti e linguaggi differenti. Attraverso la rimessa in scena o in azione di immagini già esistenti, che l'artista-performer può di volta in volta attingere dal proprio o dall'altrui repertorio, dalla storia dell'arte o dall'immaginario visivo, la memoria culturale si riattiva e viaggia nel tempo sotto forma di comportamenti ritualizzati o partiture. Ecco allora che il corpo come una sorta di "atlante del gesto" (si pensi, per esempio, alle azioni coreografiche ideate da Virgilio Sieni, da cui proviene questa espressione; alle *Constructed Situations* di Tino Sehgal o alla *Immaterial Retrospective* e alla *Public Collection* di Alexandra Pirici e Manuel Pelmuş), cioè come deposito di movenze, esperienze e operazioni dalla carica fortemente simbolica, diventa luogo del *Nachleben* sfidando l'idea tradizionale di patrimonio e, contemporaneamente, rinnovandone le modalità di conservazione, presentazione/ rappresentazione e circolazione.

Oltre che dal corpo, la riabilitazione della Storia – soprattutto quella che è stata dimenticata, mai scritta, censurata o che è in gran parte priva di testimonianze – passa anche dalla ricostruzione di opere e mostre e dalla riattivazione dell'archivio. Nel caso di mostre e opere, tanto più queste sono rimaste incompiute, transitorie o "immateriali", quanto più il loro re-enactment risulta efficace, sia perché lascia spazio a una più libera traduzione-interpretazione, sia perché in un oggetto non-finito o non-finibile c'è sempre qualcosa di inesplorato da mettere in luce (Rajchman 2009; Baldacci, Nicastro 2017).

Anche quando si interrogano gli archivi per intraprendere un lavoro di ricerca e ricostruzione, il recupero del passato avviene attraverso un montaggio/display di materiali eterogenei. Questo procedimento è paragonabile a una “drammaturgia delle informazioni”, un’espressione che John Rajchman ha usato per la rivalutazione storica attraverso l’allestimento di un certo tipo di mostre “filosofiche”, il cui esempio principe è *Les Immatériaux* di Jean-François Lyotard (Centre Pompidou, Paris, 1984), dove il compito di esprimere le idee viene affidato esclusivamente alle immagini (Rajchman 2009); o meglio, a ‘catene di immagini’, cioè strutture dinamiche che comportano un insieme di operazioni narrative (pre-produzione, produzione, post-produzione), dipendenti l’una dall’altra.

I documenti visivi sono i principali oggetti d’indagine anche quando a mettere mano agli archivi sono gli artisti, la cui prima preoccupazione è la corretta riattivazione e risignificazione delle immagini (statiche o in movimento) che riaffiorano ‘mute’ dal passato. Nella maggior parte dei casi, il re-enactment di materiali archivistici costituisce un’opportunità unica per mettere in moto la Storia attraverso originali contro-narrazioni (Lütticken 2013), come mostrano in modo emblematico due recenti brevi film delle artiste Rosa Barba (Agrigento, 1972) e Filipa César (Porto, 1975).

Per realizzare *Conakry* (film trasferito su video HD, 16 mm, 11’, 2013) César ha lavorato con materiale found footage dell’Istituto Nacional de Cinema e Audiovisual di Bissau – nell’omonimo stato africano della Guinea-Bissau (un’ex colonia portoghese) – rivisitando la grande Storia, da successione di fatti universalmente significativi dal punto di vista socio-politico e culturale a contro-storia dove i documenti d’archivio rivivono come testimonianze e supporti mnestici soggettivi. Alla base di questa operazione c’è il desiderio di avviare un primo processo di riscrittura e decolonizzazione che parte proprio dalle immagini. Il materiale visivo rielaborato da César è una pellicola del 1972, priva sia di suono, sia di sottotitoli, che documenta una mostra tenutasi in quello stesso anno al Palais du Peuple di Conakry (la capitale della Guinea che dà il titolo al suo film), dove viene presentata la lotta di liberazione che ha portato la Guinea-Bissau all’indipendenza dal governo portoghese.

Le immagini found footage si alternano a quelle girate ex novo da César all’interno del Haus der Kulturen der Welt di Berlino, edificio che, come il Palais du Peuple di Conakry, ha un valore simbolico sia come istituzione artistico-culturale – è letteralmente “la casa delle culture del mondo” –, sia come luogo storico e politico: fu infatti costruito a metà degli anni cin-

quanta, in piena Guerra Fredda, come simbolo dell'alleanza tra Germania e Stati Uniti, durante la Internationale Bauhausstellung.

Per sopperire all' 'amnesia sonora' della pellicola originale e coadiuvare la 'voce' delle immagini, César ha inserito una registrazione audio con testi recitati da Grada Kilomba, artista multidisciplinare che indaga questioni razziali, gender e post-coloniali, e Diana McCarty, femminista ed ex cyberpunk, che ha fondato una delle radio libere e piattaforme artistiche di Berlino (reboot.fm), da cui proviene anche il suo discorso nel film.

Questa narrazione aggiuntiva, oltre a guidare lo spettatore nella visione delle immagini, è una riflessione che César conduce su due aspetti centrali del re-enactment storico-archivistico. L'artista si chiede innanzitutto chi sono gli interlocutori dell'archivio, in particolare delle immagini da lei trovate; e poi anche in che modo queste immagini del passato possano essere prese – superando il problema dell'autorialità, della proprietà e della legittimità della 'fotografia' come documento, che in teoria dovrebbe presentare invece che rappresentare, – rese nuovamente accessibili e rimesse in circolazione (Sekula 2003). La risposta che si è data è unire alle immagini una propria interpretazione attraverso una contro-narrazione, che, sebbene non sia conforme all'originale e risulti asincrona rispetto al materiale visivo, è autentica in quanto ricostruzione soggettiva.

Si tratta indubbiamente di una procedura complessa che richiede un delicato gioco di equilibri e una negoziazione continua, perché nonostante le molte potenzialità e possibilità, la relazione tra parola e immagine, tra documento storico e narrazione 'fittizia', tra memoria pubblica e testimonianza privata può improvvisamente incrinarsi e precipitare. Ma quando il bilanciamento tra le parti funziona, allora, oltre a un efficace processo di conoscenza, si avvia anche una forma di riabilitazione storica tra l'esegetico-oggettivo e l'affettivo-partecipativo.

Similmente a César, anche Rosa Barba, in uno dei suoi ultimi lavori, *From Source to Poem* (film, 35 mm, colore, sonoro ottico, 12', 2016), è alla ricerca di un equilibrio tra evidenza storica e testimonianza personale che le permetta di produrre una efficace contro-narrazione. Per lei che tratta il film come se fosse una scultura, presentando spesso i vari elementi che compongono l'apparato per la riproduzione delle immagini in rigorosissime e iconiche installazioni (la pellicola insieme alle bobine e scatole che la contengono; il proiettore vintage con la luce bianca e il suono-brusio di quando è in funzione), la Storia stessa è una scultura; un oggetto mate-

riale non solo da guardare ma al quale attribuire anche un valore estetico, oltre che concettuale (Barba, citata in Tenconi 2017, p. 283).

Il film qui preso in esame racconta di una traduzione “dalle fonti alla poesia”. Le fonti sono i documenti raccolti in uno degli archivi più grandi del mondo, il Centro di conservazione multimediale della Library of Congress in Virginia, dove Barba ha girato le immagini per il film riprendendo l’incessante lavoro di raccolta, catalogazione e salvaguardia che quotidianamente vi viene svolto per tramandare più di quattro milioni di materiali, costituiti da registrazioni in parte visive e in parte sonore. Le immagini dell’archivio sono accostate a riprese che l’artista ha fatto nel deserto del Mojave, in California, scenario naturale che pur essendo un contraltare di quello tecnologico, risulta altrettanto sospeso e misterioso, quasi metafisico.

Ad accomunare questi due paesaggi è il sonoro che insieme alle immagini costituisce la trasposizione poetica dell’artista, e che si presenta come una sorta di metalinguaggio incomprensibile: una cacofonia di spezzoni di musiche e voci talmente stratificata da risultare astratta – così come risultano spesso bianche le immagini di altri suoi lavori, che alludono a intervalli spazio-temporali e/o stratificazioni culturali.

From Source to Poem è una contro-narrazione che invita a riflettere su tutto ciò che l’uomo lascia dietro di sé e che non è ancora stato del tutto rivendicato come evidenza storica; ed è insieme anche una meditazione sul tempo, che per Barba è una dimensione fluida, dove c’è posto per l’immaginazione e l’anacronismo. Forse anche per questo l’artista sente l’urgenza di registrare tutto ciò che da un momento all’altro potrebbe sparire dal nostro pianeta e dalla nostra vita; e non è un caso se nel film compare quel ‘golden record’, su cui furono incisi suoni e immagini della Terra, che nel 1977 venne lanciato nello spazio come una capsula del tempo insieme alle due sonde Voyager.

I lavori di Filipa César e Rosa Barba confermano quanto tutta l’arte contemporanea, a cominciare dalle avanguardie storiche, abbia dovuto fare i conti con una svolta temporale (temporal turn), che con le nuove tecnologie ha accelerato il passo e aumentato le sfide. Soprattutto nel caso specifico della cosiddetta ‘time-based art’ – in cui si inscrivono i linguaggi del film, del video e della performance – che “continua a rimodellare e modulare la storia; per esempio aggiornando il documento storico in forma di immagini che a loro volta aiutano a plasmare l’incessante produzione di una nuova storia nell’odierna economia temporale” (Lütticken 2013, 26).

In questo processo il re-enactment gioca un ruolo centrale perché, attraverso la rilettura della Storia, e il sovvertimento di preconcetti e fatti ormai dati come consolidati, permette di ripensare il presente rifiutando l'inevitabilità del passato e suggerendo un ventaglio di futuri possibili. Il nocciolo della questione non è più tanto offrire un preciso resoconto storico, bensì un'apertura verso nuove e più fruttuose possibilità interpretative, dove il punto di vista soggettivo trova posto accanto alla ben più ampia – ma non sempre più vera – prospettiva socio-politica.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Agnew 2007

V. Agnew, *History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present*, "Rethinking History", 11, 3 (2007), 299-312.

Baldacci, Nicastro 2017

C. Baldacci, C. Nicastro, *Il Bilderatlas Mnemosyne ri-visitato: una mostra e un convegno a Karlsruhe*, "La Rivista di Engramma" n. 142 (Febbraio, 2016).

Carlson 2014

M. Carlson, *Living History, Re-enactment*, in *Performance Studies: Key Words, Concepts and Theories*, ed. by B. Reynolds, London-New York 2014, 84-90.

Collingwood 1966

R. G. Collingwood, *Il concetto della storia [1946]*, a cura di D. Pesce, Milano 1966.

De Bellis 2015

V. de Bellis (a cura di), *Per la scrittura di un'immagine*, catalogo mostra (Ennesima. Una mostra di sette mostre sull'arte italiana, La Triennale di Milano, 26.11.2015-06.03.2016), Milano 2015.

Dray 1995

H. Dray, *History as Re-Enactment: R.G. Collingwood's Idea of History*, Oxford-New York 1995.

Gioni, Pinotti 2015

M. Gioni, A. Pinotti, *Immagini di immagini: sopravvivenze e ripetizioni delle forme*, in De Bellis 2015, 4-15.

Jones 2011

A. Jones, "The Artist is present": *Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*, "TDR: The Drama Review", 55, 1 (2011), 16-45.

Jones, Heathfield 2012

A. Jones, A. Heathfield (eds), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History, Intellect*, Bristol-Chicago 2012.

Lepecki 2016

A. Lepecki, *Il corpo come archivio, volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, trad. it. di A. Pontremoli, "Mimesis Journal – Scritture della performance", 5, 1 (2016), 30-52.

Lütticken 2013

S. Lütticken, *History in Motion: Time in the Age of the Moving Image*, Sternberg Press, Berlin 2013.

Rajchman 2009

J. Rajchman, *Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions*, "Tate Papers", 12 (2009).

Sekula 2013

A. Sekula, *Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital*, in Wells 2003, 443-452.

Tenconi 2017

R. Tenconi, *From Source to Poem to Rhythm to Reader. Dalle Fonti alla poesia al ritmo al lettore*, in *From Source to Poem*, Cantz-Pirelli HangarBicocca-Malmö Konsthall, Ostfildern-Milano-Malmö 2017, 283-286.

Wells 2003

L. Wells (ed. by), *The Photography Reader*, London-New York 2003.

## ENGLISH ABSTRACT

This text is intended to serve as an introduction to 're-enactment', one of the key concepts of the research on Visual Errancy. The Wandering Image and Its Multiple Temporalities that the author is conducting at ICI Berlin as part of the biennial core project ERRANS, in Time (2016-2018). By 'visual errancy' Baldacci means the travelling of certain images or forms over time, which contemporary artists appropriate by grasping them from the archives tout court, as well as the archive understood in a broader sense, as a heterotopic space where all cultural images (past, present, future, utopian...) potentially converge and remain in a state of flux. This appropriation is then followed by a reactivation – which usually also undergoes a process of manipulation and/or migration on different media and in new contexts – providing the images with other values, meanings, and conformations. It is in this way that (cultural) history is put in motion and knowledge re-circulated often as a counter-narrative made of 'chains of images' that challenges the traditional idea of heritage and at the same time renovates the modalities of conservation, presentation/representation, and distribution. Filipa César's *Conakry* (2013) and Rosa Barba's *From Source to Poem* (2016) are taken as two representative filmworks to show how the artistic re-enactment and montage of visual material, both appropriated from the archive and produced ex novo, can give rise to 'other histories'.

\*Questo scritto è una breve introduzione al concetto di "re-enactment", come parte delle mie attuali ricerche sul tema Visual Errancy: The Wandering Image and Its Multiple Temporalities. Le riflessioni qui raccolte si riferiscono in particolare alla preparazione del workshop Re- (25 settembre 2017) e del simposio Over and Over and Over Again. Re-enactment Strategies in Contemporary Arts and Theory (16-17 novembre 2017) di cui sono co-organizzatrice e relatrice – insieme a Clio Nicastro e Arianna Sforzini – come fellow all'ICI Berlin, nel corso del progetto di ricerca biennale ERRANS, in Time (2016-2018).



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA luav  
Venezia • gennaio 2020

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

**150 • Zum Bild das Wort I**

**con saggi di**

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra