

Luciana Berti

LA GALLERIA INESISTENTE

**Pratiche artistiche di un gruppo anonimo
tra gli anni '60 e '70**



FrancoAngeli

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità.

Luciana Berti

**LA GALLERIA
INESISTENTE**

**Pratiche artistiche di un gruppo anonimo
tra gli anni '60 e '70**

FrancoAngeli

*In copertina: Galleria Inesistente, Risveglio del Vesuvio, preparazione dell'azione, 1969.
Fotografia di Fabio Donato.*

Copyright © 2015 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Immaginare l'inimmaginabile , di <i>Daniele Pittèri</i>	pag. 7
Agile/vigile/fragile , di <i>Angela Tecce</i>	» 11
Introduzione	» 13
1. Negazione doppia	» 17
2. Arte fuori	» 19
3. Lo strano caso della Galleria Inesistente	» 21
4. L'attività di Vincent D'Arista e Bruno Barbati, prima della fondazione della Galleria Inesistente (1965-1968)	» 23
Intervista a Bruno Di Bello	» 35
Intervista a Nino Longobardi	» 37
Intervista a Fabio Donato	» 39
5. Attorno alla Galleria Inesistente. Storie di Napoli, tra gli anni Sessanta e Settanta	» 41
Intervista a Mario Franco	» 45
Intervista ad Angelo Trimarco	» 48
6. I componenti della Galleria Inesistente	» 51
Intervista a Italo Barbati	» 55
Intervista alla famiglia D'Arista	» 59

7. La Galleria Inesistente, dal 1969 al 1970	pag. 64
Intervista a Gianni Pisani	» 76
8. La Galleria Inesistente, dal 1971 al 1973	» 78
Intervista a Maria Roccasalva	» 94
Intervista a Gerardo Di Fiore	» 98
9. L'attività di Vincent D'Arista, oltre la Galleria Inesistente	» 102
Intervista a Vincent D'Arista	» 114
Intervista ad Anka Ptazskowka	» 116
Intervista ad Achille Bonito Oliva	» 118
Intervista a Lucia Trisorio	» 119
Intervista a Giuseppe Morra	» 120
Intervista a Giulia Piscitelli	» 122
Intervista ad Antonio Stefanelli	» 126
10. La Galleria Inesistente Napoli 1967/1981	
Bruno Barbati e Vincent H. D'Arista , di <i>Italo Barbati</i>	» 129
Bibliografia	» 149

Immaginare l'inimmaginabile

Daniele Pittèri*

The Roots and the Future – Le radici e il futuro – è il claim che il Forum Universale delle Culture di Napoli ha scelto per descrivere in maniera rapida e sintetica la prospettiva con cui ha esplorato i temi caratterizzanti del Format Forum – la conoscenza, le condizioni per la pace, lo sviluppo sostenibile, le diversità culturali – e il tema qualificante l'edizione napoletana dell'evento – il mare.

Un'esplorazione, dunque una modalità di indagine che non si pone finalità specifiche, ma che al contrario si pone alla ricerca costante di una relazione fra le culture contemporanee e le trasformazioni che le percorrono – il “futuro”, appunto –, mettendo al centro di esse quelle che animano e hanno animato il territorio e la storia partenopea. Viste in tal senso, le radici interessano non in quanto punto fermo e statico, ma in quanto principio dinamico, fonte essenziale di nutrimento, crescita e sviluppo di tutte le culture locali – popolari e colte, orali e scritte, analogiche e digitali, visuali e visionarie. Radici vocate alla trasformazione, che si alimentano di un “terreno” – geografico, antropologico e sociale – che, tuttavia, pur mutando nel tempo e non restando mai uguale a se stesso, mantiene invariate alcune caratteristiche genetiche e alcune proprietà organolettiche che lo rendono unico e diverso da tutti gli altri.

Un patrimonio dinamico, anzi, dinamizzante. È questo il senso che abbiamo voluto dare al termine “radici”.

Sicuramente, fra tutte le “radici” da cui si nutre e si trasforma la città di Napoli, la Galleria Inesistente è quella che maggiormente incarna quest'idea di dinamismo, non solo perché rappresenta una delle più straordinarie esperienze dell'arte contemporanea italiana, ma soprattutto perché nasce con

* Commissario Fondazione Forum Universale delle Culture, docente di Comunicazione, Università di Roma, Università di Siena.

l'idea, o quantomeno con la disposizione, alla trasformazione continua, del visibile e dell'invisibile, del reale e dell'immaginario.

I due animatori della Galleria Inesistente – Vincent D'Arista e Bruno Barbati – non erano artisti in senso stretto. Erano irregolari del pensiero, visionari, con una capacità immaginifica in grado di sublimare la mancanza totale di competenza tecnica. Sia D'Arista che Barbati non erano poeti, non erano pittori, né scultori, né performer, ma erano tutto questo e molto di più messo assieme, perché erano capaci di immaginare l'inimmaginabile. E di realizzarlo. O, come forse è più giusto dire, di convincere gli altri a realizzarlo.

Verso la fine degli anni Sessanta D'arista e Barbati fondarono formalmente la Galleria Inesistente, assieme a uno sparuto gruppo di artisti, critici, intellettuali, che firmò un documento che costituiva un vero e proprio manifesto programmatico contro il nascente mercato dell'arte, contro l'idea dell'arte come merce estetica e di massa, contro la mediazione della critica nel rapporto fra artista e pubblico, a favore dell'anonimato dell'artista e del suo rapporto diretto con il pubblico, utilizzando la “strada” come medium prioritario e fondamentale. Basterebbe questo per comprendere la forza dirompente, visionaria e anticipatrice che animò quell'esperienza e che le fece da presupposto.

Nella pratica D'Arista e Barbati furono l'anima, il cuore e la testa della Galleria Inesistente, alla quale pure collaborarono moltissimi artisti come Gianni Pisani, Errico Ruotolo, Gerardo Di Fiore, solo per ricordarne alcuni. Si trattò di un'esperienza straordinaria, costantemente in relazione con artisti e movimenti artistici internazionali, letteralmente fuori dall'ordinario, fortemente movimentista, che seppe compiere degli atti di enorme impatto simbolico, intuendo, con più di un decennio di anticipo sull'esplosione della società massmediatica italiana, l'amplificazione immaginifica che i mezzi di comunicazione potevano conferire alla potenza del gesto artistico. La falsa eruzione del Vesuvio, provocata bruciando copertoni di camion in cima al vulcano; la pioggia su Napoli di migliaia di braccia di plastica, su disegno di Gianni Pisani; l'invasione (la progettata invasione) della galleria di Lucio Amelio con un gregge di pecore durante l'inaugurazione di una mostra sono solo alcune delle attività, delle provocazioni, delle azioni compiute o semplicemente ideate, dalla Galleria Inesistente. Memorabili, per chi fu testimone di quell'epoca, come questo libro di Luciana Berti ci racconta, anche attraverso la voce di molti protagonisti di quella stagione.

Ma fra tutte le attività della Galleria Inesistente spiccano il *Quinto leone* e *Hic Sunt Leones* due operazioni strettamente collegate fra loro e realizzate a distanza di pochi mesi l'una dall'altra nella prima metà del 1972 e al quale, in collaborazione con il Museo Novecento a Napoli, il Forum Universale

delle Culture di Napoli ha dedicato un evento nel corso della propria programmazione.

Non voglio soffermarmi sulla loro dinamica e sul loro racconto, che è ampiamente narrato in questo volume. Ma sul loro presupposto: innalzare il tasso di “leoninità” di Napoli, un pensiero, che seppur nato da una constatazione meramente quantitativa, diventa esplosivo in una città che ha fatto dell’arte di arrangiarsi una pratica identitaria plurisecolare, al contempo il segno di una disposizione diffusa alla resilienza e di un abbandono atavico al fatalismo.

Purtroppo della Galleria Inesistente esiste ben poca documentazione e pochi interventi critici e analitici. La sua “inesistenza” si è manifestata anche nel non lasciare tracce se non orali, mnemoniche, tracce che molto spesso si sono trasformate in piccole leggende, facili talvolta da trasformare a piacimento da parte di chi di volta in volta si è fatto portavoce di quella memoria o, addirittura, se ne è appropriato.

Per questo il Forum Universale delle Culture ha voluto far sì che si potesse lasciare qualche traccia tangibile di quell’esperienza, oggi che ancora molti di coloro che vi ebbero parte (ma purtroppo non D’Arista e Barbati) sono ancora in vita. E ringrazio quindi tutti coloro – *in primis* Luciana Berti e poi Sicilia, Luisa e Vincenzo D’Arista, figli di Vincent; Italo Barbati, fratello di Bruno; Angela Tecce – che hanno fatto sì che questa piccola, ma importante testimonianza potesse vedere la luce.

Agile/vigile/fragile

Angela Tecce*

Il libro di Luciana Berti dedicato alla Galleria Inesistente rappresenta, io credo, oltre alla personale affermazione di studiosa della giovane autrice, anche il prodotto di un lungo processo di avvicinamento e approfondimento dell'arte contemporanea in cui l'ho avuta come intelligente compagna di strada. Secondo la mia esperienza il passaggio di consegne tra diverse generazioni non è semplicemente il trasferimento di conoscenze, ma stabilisce nuovi rapporti dialettici tra chi "sa" e chi "sa qualcos'altro", quest'altro di Luciana è stato una particolare attenzione a fenomeni sfuggenti che, per chi come lei è abituata alla liquidità del contemporaneo, vengono reinterpretati e reinseriti in un racconto trasmissibile, ricostruito in base a tracce tenui fino a essere evanescenti.

Il gruppo della Galleria Inesistente, infatti, ha scelto di non lasciare tracce e ha cercato di sfuggire alla logica pervasiva – omologante, diremmo oggi – della cultura dominante nel tentativo di non esserne assorbiti e vedersi ridotti da *creatori* ad apprezzati *decoratori*. Si tratta di una contraddizione intrinseca al ruolo dell'artista e dell'intellettuale in generale, su cui si discute e ci si scontra da secoli, in base alle teorie e ideologie più varie ma che ha vissuto un momento particolarmente aspro negli anni post-Sessantotto, quando l'idea di un rovesciamento radicale del rapporto tempo di vita/tempo di lavoro sembrava essere a portata di mano.

Molti e diversi fili legano questo volume al Museo Novecento a Napoli, che ho diretto fin dalla sua nascita, avvenuta nel 2010 per la cura di Nicola Spinosa e mia. La sua "contiguità" alla collezione testimonia di un racconto che non è fatto solo di opere ma, soprattutto, di memorie, eventi, tracce e pochi documenti. Non succede spesso di trovarsi di fronte a un artista senza opere, o meglio, senza "oggetti da museo", come nel caso di Vincent D'Ari-

* Direttore del Polo Museale Regionale della Calabria.

sta e della Galleria Inesistente e, proprio per questo, si avvertiva l'urgenza di ripercorrerne le attività e ricomporre il puzzle.

Un appuntamento a Castel Sant'Elmo con Sicilia D'Arista, figlia di Vincent, nel giugno 2014, aprì una finestra su una vicenda che, pur essendo originalissima e particolarmente rappresentativa di un'epoca in cui Napoli era stata il centro di esplorazioni e sperimentazioni artistiche, non è mai stata indagata come avrebbe meritato, lasciando spazio al diffondersi di ricordi frammentari raramente supportati da testimonianze materiali e spesso all'origine di notevoli fraintendimenti. È per questo che decidemmo di dedicare all'esperienza della Galleria Inesistente, nell'ambito dei *Giovedì contemporanei*, un approfondimento coordinato da Luciana Berti, con la presenza di Sicilia, Italo Barbati e Mario Franco, al quale intervennero due dei componenti del gruppo, Gerardo Di Fiore e Maria Roccasalva.

L'incontro, dal titolo "I Leoni della Galleria Inesistente", mise in luce una delle caratteristiche fondamentali di quella storia, cioè l'impossibilità di un resoconto che fosse univoco e completo allo stesso tempo, proprio per la particolare struttura che gli artisti della Galleria Inesistente si erano dati. Da questo punto di vista, oltre a rappresentare una preziosa testimonianza, l'ampio spazio dedicato alle interviste è anche strettamente funzionale alla ricostruzione di un racconto che coinvolge non solo artisti, ma anche critici e galleristi. Attraverso una narrazione a più voci, il testo restituisce un quadro che va al di là dell'episodio intorno a cui si costruisce e che è strettamente connesso con temi cruciali dell'arte tra gli anni Sessanta e Settanta: il rapporto con le neoavanguardie e la contestazione del ruolo delle gallerie *in primis*.

Se molti degli artisti che parteciparono a quell'esperienza sono già documentati nel Museo, finora era sembrato impossibile rappresentare l'intera vicenda del gruppo, ripercorrendone le azioni in assenza di opere. Il testo tenta di sopperire a tale assenza, riconsegnando al pubblico un'immagine vivida di un aspetto dell'arte del secolo scorso troppo prezioso per essere dimenticato e troppo attuale per essere trascurato.

Introduzione

L'unico vero manifesto della Galleria Inesistente è tutto sintetizzato nel nome. Non una dichiarazione di intenti ma una consapevole rinuncia all'autorialità e alla definizione di una collocazione all'interno del sistema dell'arte. Situata tra le esperienze più originali e innovative tra gli anni Sessanta e Settanta, non è un'avanguardia, non è ascrivibile nella categoria della performance e dell'happening, non è legata a un luogo eppure è totalmente immersa nel contesto che l'ha originata. La Galleria Inesistente si afferma, negandosi.

Il gruppo, fondato a Napoli nel 1969, fu ideato da Vincent D'Arista e Bruno Barbati ed ebbe tra i firmatari gli artisti Gianni Pisani, Maria Palliggiano, Errico Ruotolo e Giannetto Bravi. Già tra il 1971 e il 1972 la formazione cambiava il suo aspetto e, attorno al nucleo stabile composto da D'Arista e Barbati, si sarebbero riuniti anche Maria Roccasalva e Gerardo Di Fiore, segnando il passaggio a una seconda fase dell'attività del gruppo. Sebbene non sia facile individuare una precisa data di conclusione, tra il 1973 e 1974 si riscontra un rallentamento della produzione e già precedentemente non erano stati rari i momenti di difficoltà, superati solo grazie alla ferma convinzione di Barbati e D'Arista.

Condizione necessaria per aderire al gruppo era mantenere l'anonimato e firmare collettivamente le opere. Le azioni erano progettate per essere immerse nel tessuto della città, a contatto con gli abitanti, con i quali il gruppo intendeva istaurare un rapporto diretto, immergendo lo spettatore in un'esperienza estetica non immediatamente identificabile, posta al limite tra la circostanza accidentale e l'evento programmato. Con un perfetto bilanciamento di ironia e antagonismo, le azioni – dalla simulazione dell'esplosione del Vesuvio alla pioggia di braccia di plastica leggera dal cielo, dai leoni in gesso alla mostra "inesistente" alla galleria di Lucio Amelio – erano scanda-

lose e irriverenti quanto basta per catalizzare l'attenzione sia dell'opinione pubblica sia di artisti, critici e galleristi.

Tra il 1969 e il 1973 la Galleria Inesistente ha incrociato alcuni tra gli artisti internazionali più vicini alle proposte di ibridazione di materie e di media, come Joseph Beuys e Daniel Buren, spingendo la ricerca verso soluzioni poco esplorate, i cui risvolti estetici dovevano ancora essere verificati. Le loro operazioni hanno intercettato l'interesse dei galleristi, da Lucio Amelio a Pasquale Trisorio e Giuseppe Morra, ma anche di un pubblico eterogeneo, attraverso l'uso di registri linguistici differenti, riempiendo le pagine di cronaca quanto quelle di critica. L'opposizione alle modalità consolidate di esposizione e vendita delle opere e la critica ai ruoli di mediazione e alle leggi del mercato dell'arte hanno accompagnato l'intera produzione del gruppo, che si poneva in continuità con una tradizione di contestazione del sistema ufficiale pur rappresentando un unicum nel panorama artistico, riunendo in sé alcuni dei temi che avrebbero avuto largo sviluppo dagli anni Settanta in poi: la collaborazione tra gli artisti e con il supporto di competenze di altri settori, la relazione non mediata con il pubblico, la produzione di opere collettive, l'anti-autorialità, l'attenzione alla fase di progettazione e all'iter creativo, la ricerca di spazi al di fuori dei circuiti tradizionali, l'utilizzo dei mezzi di comunicazione di massa.

La Galleria Inesistente era un essere metamorfico e, ancora oggi, sa sfuggire alle definizioni, abitando un luogo di frontiera, spaziando nell'ambito dell'*eventuale*. Le fotografie, tra la poca documentazione rimasta e conservate per lo più negli archivi privati, rendono non solo la bellezza delle opere, caratterizzate da una sintesi originale di elementi formali e concettuali, ma anche l'impressione che le azioni dovevano suscitare nello spettatore, con la loro improbabile mescolanza di arte e vita, artificio e realtà, esistente e inesistente.

Molti discorsi di una storia non più recente ma ancora attuale ritornano alla Galleria Inesistente, sebbene non sia stato ancora affrontato uno studio sistematico. Il contributo dei testimoni e degli artisti legati al gruppo ha permesso di definire una narrazione polifonica che accompagna l'intero volume, restituendo la complessità di un episodio i cui particolari appaiono sfuggenti. Attraverso le parole degli intervistati e seguendo il testo di Italo Barbati, di cui è stato inserito un estratto in postfazione, si intende ripercorrere parte delle azioni realizzate e delle numerose progettate.

È stato dedicato, inoltre, un approfondimento all'attività artistica di Vincent D'Arista dal 1973, anno in cui ha intrapreso un percorso autonomo benché in continuità con le ipotesi estetiche formulate negli anni precedenti, dimostrando quanto la Galleria Inesistente fosse stata non un episodio isolato nella sua produzione ma un'opera ininterrotta realizzata nell'arco dell'esistenza.

Questo studio nasce dall'incontro fortunato, avvenuto a Castel Sant'Elmo, tra tutte le diverse voci che hanno permesso di raccontare la storia della Galleria Inesistente. È lì che nel novembre del 2014, nell'ambito dei *Giovedì contemporanei*, si è tenuto un primo momento di ricognizione di alcune delle operazioni più note del gruppo, in particolare *Quinto leone* e *Hic Sunt Leones* del 1972. L'incontro, a cura di Angela Tecce, allora direttore di Castel Sant'Elmo e del Museo Novecento a Napoli, ha visto la collaborazione del Forum Universale delle Culture ed è stato l'occasione per i familiari e per chi aveva conosciuto da vicino l'attività della Galleria Inesistente di ricordare e ricomporre alcuni frammenti di questa storia.

Un ringraziamento particolare va, quindi, agli intervistati, che hanno permesso di chiarire alcuni punti oscuri e di proporre nuove ipotesi, ad Angela Tecce, non solo perché da anni lavora affinché il Museo Novecento a Napoli sia un luogo di riflessione sulla produzione artistica del XX secolo in città, ma anche perché mi ha permesso di apprendere un metodo di ricerca sul campo, al Forum Universale delle Culture, per aver creduto indispensabile raccontare la storia della Galleria Inesistente, alla professoressa Mariantonietta Picone per aver seguito questo studio fin dall'inizio.

Soprattutto si intende ringraziare Sicilia e Luisa D'Arista per la documentazione e per il racconto profondo e intenso messi a disposizione del nostro studio, e Italo Barbati che, con il suo inestimabile lavoro di raccolta di documenti e notizie è stato una guida sicura, senza la quale molta parte della storia della Galleria Inesistente non avrebbe assunto l'aspetto di un discorso organico.

1. Negazione doppia

Le modalità e il linguaggio della Galleria Inesistente si sono posti lungo una linea tracciata sin dall'inizio del Novecento e che, a metà degli anni Sessanta, era ancora vitale, seppur mutata di segno. Dopo più di mezzo secolo, le azioni eversive si erano trasformate in opere paradigmatiche, cioè in modelli di riferimento di una nuova tradizione, e i valori negativi delle Avanguardie, ormai integrati nella poetica moderna, avevano trovato nelle neo-Avanguardie accettazione e inclusione (Boatto, 1967, pp. 20-21). La carica, preparata accuratamente da quei movimenti, non è esplosa ma ha rilasciato gradualmente il suo potenziale. La necessità di sovvertire le dinamiche fruibili e ribaltare il rapporto unilaterale tra autore, opera e fruitore affonda le sue radici nei *Salon* francesi, nei musei e nelle esposizioni dedicate a un pubblico eterogeneo, composto da amatori, appassionati e curiosi (Mura, 1979, pp. 287-308). Con la scissione tra la cultura accademica e quella di sperimentazione, l'artista ha iniziato a esplorare nuovi territori e soluzioni radicali fino a una riformulazione definitiva del rapporto opera-fruitore. Ironia, intellettualismo, automatismo, decontestualizzazione, improvvisazione, destrutturazione, parodia e dissacrazione hanno segnato una cesura tra diverse modalità di ideare, produrre, proporre e fruire arte, concorrendo a inserire l'esperienza estetica al di fuori del perimetro d'applicazione dell'opera tradizionale. Il Cubismo, il Dadaismo, il Futurismo, il Surrealismo, introdussero elementi del quotidiano nell'opera d'arte con l'utilizzo del collage, della fotografia e del prelievo dalla realtà, fino al *ready-made* e, viceversa, predisposero l'irruzione dell'opera nel reale, attraverso i media riproducibili, compromettendo lo statuto artistico dell'oggetto.

L'atteggiamento critico verso i valori dominanti annunciava la fine dell'arte ma, al contempo, decretava la lunga e rinnovata vita dell'opera. L'utilizzo della fotografia e la produzione immediata di immagini agevolava la

poetica dell'effimero che diveniva divulgabile (Sontag, 2004, p. 11) e l'oggetto, nella sua ripetibilità, riproducibilità o totale assenza, dava prova di trattenere saldamente l'aura e, con essa, i concetti di originalità, unicità e sacralità. La separatezza che le Avanguardie e le Neo-avanguardie andavano ad approfondire, in seguito, è venuta meno proprio a partire da alcune esperienze degli anni Settanta che trovavano nel sociale il motivo della loro genesi ed elaborazione (Crispolti, 1977, p. 36).

L'opera d'arte ha gradualmente perso le sue coordinate materiali e ne ha acquisite di nuove. Gli artisti transitano da un medium all'altro e da un'applicazione all'altra con elasticità, tra le loro mani il dispositivo estetico diventa fluido e dai contorni meno definiti. Umberto Eco ha definito questa tipologia "opera aperta in movimento" (Eco, 2009, p. 60), distinguendone tre tipi: l'opera in cui lo spettatore è invitato a condividere la fase della creazione con l'autore; l'opera già compiuta in cui lo spettatore sceglie cosa recepire; infine, tutte le opere d'arte, a prescindere dal loro aspetto e iter creativo, poiché sono sempre suscettibili di interpretazioni diverse e quindi continuamente variabili. In tal modo, Eco spostava l'attenzione sul fruitore e sul processo, nuovi fondamenti dell'opera. Il testo risale ai primi anni Sessanta, momento nel quale ha inizio quell'assunzione di responsabilità da parte degli artisti nei confronti del pubblico e della società, seppure attraverso alterne modalità e intensità. Un'arte non più arroccata e chiusa nei suoi tentativi di definizione e riformulazione ma che si assume l'onere di divenire una forma possibile di educazione radicale (Detheridge, 2012, p. 164), nella quale l'elemento estetico genera una riflessione sull'etica del fare artistico e sul suo potenziale rapporto con il contesto.

Il dialogo tra opera e pubblico è stato continuamente ridefinito durante tutto il XX secolo ed è stato oggetto di un'ulteriore ricognizione e teorizzazione nel testo *Esthétique relationnelle* pubblicato nel 1998, nel quale Nicolas Bourriaud ha raccolto e analizzato tutte quelle opere che "funzionano" come catalizzatori di un discorso attivo con il fruitore, invitato a intervenire e a interagire con l'oggetto estetico.

Attraverso queste opere sembra assottigliarsi il limite tra arte e vita realizzando in modo impreveduto i progetti delle Avanguardie, aggirando la formula dell'annullamento dell'arte per effetto della sua negazione e destrutturazione. Se, per Baudrillard, delle Avanguardie si è persa la capacità di accelerare la storia, di anticipare esiti futuri e di opporsi in quanto critica radicale alla cultura ufficiale (Baudrillard, 1998; trad. it. 2012, p. 39), non bisogna dimenticare, però, che la grande sconfitta dei movimenti del Novecento risiede, in realtà, nell'agilità con cui il mercato ha sempre reagito alle sollecitazioni delle novità della merce, inglobandone le istanze.

2. *Arte fuori*

A prescindere dalle declinazioni materiali che l'opera ha assunto, la relazione con il pubblico è da sempre il principale campo di indagine degli artisti. Lo spettatore è parte necessaria della manifestazione dell'opera d'arte nel mondo e dell'affermazione del suo statuto (Benjamin, 1973, pp. 203-204), anche quando essa viene posta fuori dai luoghi deputati all'esposizione e alla fruizione.

Le Avanguardie avevano ricercato il loro pubblico con intento provocatorio aprendo la strada all'interazione e al linguaggio performativo con il cabaret, il varietà e le serate futuriste (Calvesi, 1967). Parallelamente, accanto alla poetica dell'effimero si è andato strutturando un linguaggio formale, ma anche teorico, che ha posto al centro del suo discorso la conquista consapevole degli spazi fuori dai musei e dalle gallerie¹. Il concetto di scultura pubblica, attaccato da ogni lato, ha ceduto diventando altro da sé, conservando in molti casi la monumentalità, a volte tralasciando la funzionalità, irrompendo nel reale in quanto installazione. La stessa Land Art ha rappresentato una delle possibilità della scultura, una volta perse le caratteristiche di atemporalità e materialità (Krauss, 1998). Nella loro evoluzione, le installazioni si sono ibridate con una quantità illimitata di materiali e strumenti, prendendo in prestito vari linguaggi, dal *ready made* fino al video e all'architettura. Un esempio precoce è stato proposto, sin dal 1966, da Daniel Buren, con le sue installazioni composte da strisce colorate, segnalazioni ed evidenziazioni degli oggetti nella città, poi riproposti nel museo e nelle sedi istituzionali (Poli, 2009, p. 176).

¹ Una nuova dimensione della scultura come installazione *site-specific* è stata esplorata durante appuntamento decennale Skulpture Projekte di Münster. L'esposizione coinvolge tutta la città, che viene invasa da installazioni, contemporaneamente alla manifestazione Documenta di Kassel. La prima edizione fu nel 1977. Cfr. Sacco (2008, pp. 61-67).