

Italia anni '60: arte e politica

Alessandro Del Puppo

21 Settembre 2026

Esiste un file rosso che lega i *Quadri specchianti* di Michelangelo Pistoletto, le spericolate azioni condotte da artisti e collettivi nelle città italiane intorno al '68, e un progetto espositivo tanto sconcertante quanto decisivo come *Vitalità del negativo*. Questa continuità si può cogliere, più che da una narrazione stretta sulle necessità di una cronaca così densa, attraverso una serie di sguardi volti all'indietro oppure ficcati dentro quanto era stato rimosso nella storia italiana dei decenni trascorsi, dal fascismo alla ricostruzione. L'urgenza del presente si salda in tal modo con le reminiscenze del passato, tra memorie figurative e perentori segni architettonici che hanno così definito l'immaginario ideologico del Novecento italiano.

La recente traduzione italiana di [*Flashback, Eclisse. The Political Imaginary of Italian Art in the 1960s*](#) (traduzione di Gianluca Pulsoni, Quodlibet 2026) consente di riprendere il discorso intorno all'opera di un'autorevole storica dell'arte, che si è occupata a lungo anche delle cose italiane del Novecento.

L'assunto metodologico consiste dunque nell'assumere due tropi come grimaldelli per scardinare quelle narrazioni secondo l'autrice troppo tarate sul presente e usarli come inciampo, o come botola, per precipitare nei fondi di un passato perlopiù rimosso, ma riaffiorante nella figura del trauma. Se il flashback è la memoria che stabilisce le proprie condizioni discorsive, l'eclissi è la rimozione che, a un certo punto, ne impone la necessità.

Il volume raccoglie tre studi su altrettanti momenti cruciali nella ridefinizione dell'arte italiana entro un quinquennio, o poco più, d'impressionante densità.

Il primo capitolo, *Dentro/fuori*, studia il caso ben noto dei *Quadri specchianti* di Pistoletto, unico artista pop, si dice, a tematizzare talvolta il problematico dominio culturale statunitense. L'autrice li assume come fermi immagine: interruzioni del movimento che consentono di stabilire felici paralleli visivi con certe inquadrature di Michelangelo Antonioni, e con alcune stupefatte ambientazioni di Felice

Casorati, il più importante artista torinese della generazione precedente, oggetto qui di un'affascinante digressione.

Ciò accade soprattutto quando lo specchio riflette ambiente e figure circostanti, avviando così un complesso dispositivo di lettura: ciò che, discorsivamente, è dentro e ciò che è fuori. Qui entrano in gioco la fotografia, con Ugo Mulas, Claudio Abate e Bruno Manconi tra le *dramatis personae* del libro, e le riviste che rilanciano le immagini, tutt'altro che didascaliche, di queste opere: Domus, Marcatré, ARTnews e molte altre.

Queste strategie di rappresentazione non tanto dell'opera in sé quanto dell'opera più l'ambiente, le figure e le cose che inevitabilmente vi si riflettono alimentano un anacronismo, talvolta voluto e talvolta inconsapevole, che è merito dell'autrice mettere in evidenza. Un guardare all'indietro che non è esercizio critico o dominio filologico, ma appunto riemersione del passato, prossimo o remoto che sia.

Nel caso di Pistoletto, ciò diviene anche una forma di resistenza alla reificazione imposta dal mercato: il rifiuto, dopo il clamoroso successo dei primi quadri, di essere assimilato a mero facitore di specchi. Gli *Oggetti in meno* nascono come strategia sottrattiva che configura un rifiuto e annuncia, insieme all'arte povera, la stagione del '68.

Il secondo capitolo studia in maniera assai approfondita la vicenda di Campo Urbano, il festival comasco che chiuse, nel settembre 1969, la calda estate italiana con una cesura cronologica, a vederla oggi, abbastanza impressionante. Qui l'attenzione è rivolta soprattutto al magnifico libro-catalogo delle azioni che si succedettero lungo l'intera giornata, attraverso la documentazione fotografica di Ugo Mulas e la messa in scena grafico-tipografica di Bruno Munari.



Quadri specchianti di Michelangelo Pistoletto.

Sono questi materiali a consentire all'autrice di scovare alcuni flashback e non poche eclissi: dai fatti recenti della repressione poliziesca alla Biennale del 1968, e più all'indietro fino alle sequenze di "neorealismo fantastico" di un film come *Miracolo a Milano* (1951), convocando infine lo spettro più ingombrante: e cioè la Casa del Fascio di Terragni, accuratamente rimossa dalla circense teatralità di quella giornata.

Il terzo e ultimo capitolo ripercorre le vicende organizzative, gli allestimenti e il dibattito critico di una delle mostre memorabili di quel periodo: *Vitalità del negativo*, curata da Achille Bonito Oliva insieme all'architetto Piero Sartogo al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1970.

L'episodio è opportunamente ricondotto alla bella stagione delle mostre che hanno reso moderna l'arte italiana in un pugno di anni, se non di mesi: da *Lo spazio dell'immagine* di Foligno ad *Amore mio*. Occasioni in cui poté emergere una nuova generazione di artisti (anzi, più spesso, di "operatori estetici": non pochi i collettivi), al di fuori delle ossificate strutture espositive come Biennali e Triennali, o di sciattissime persistenze come le fiacche Quadriennali dell'epoca, per tacere di un'altra stagione ormai esausta, quella dei premi. Ma quello fu anche, come si sa, il banco di prova di una generazione di critici: oltre ad ABO, Celant e Trini; e poi i più anziani Menna, Crispolti e Calvesi. Ma non basta dire questo.

Era necessario, come fa qui l'autrice, ricondurre l'episodio di *Vitalità del negativo* non soltanto alla cornice in cui aveva preso forma il decisivo passaggio dalla figurazione pop e dai vari cinetismi all'arte processuale, o povera che dir si voglia: passaggio di cui quella mostra fu, in effetti, la sintesi ideologicamente angolata delle prime due. Era dunque necessario fare i conti con la densità storica della sede espositiva, a partire dall'edificio umbertino, già sede delle Quadriennali e soprattutto della Mostra della Rivoluzione fascista del 1932.

L'analisi dell'allestimento voluto da Sartogo, con un velo nero traslucido che tagliava in due, orizzontalmente, la rotonda d'ingresso del palazzo e con l'avvolgimento delle colonne nere mediante grandi X di nastro nero, conferisce all'insieme un significato che va ben al di là della semplice raccolta di opere. Di qui una serie di flashback che riconducono, ancora una volta, a un modello cinematografico. In questo caso si tratta de *Il conformista* di Bernardo Bertolucci, uscito quello stesso anno.

Il libro è generoso di tavole di confronto tra allestimenti della mostra e fermi immagine del film. Alcuni accostamenti sono molto suggestivi, come la memorabile sequenza che Bertolucci girò sul tetto del Palazzo dei Congressi di Adalberto Libera, all'EUR, "rispecchiata" in certe foto di Mulas. Ma qui interviene un problema: lo potremmo chiamare il limite della suggestione.

Faccio un esempio: sempre a proposito del *Conformista*, viene istituito un parallelo tra un ambiente di Gabriele De Vecchi, una stanza oscurata attraversata da una lama di luce in movimento, e una scena del film in cui il protagonista, Marcello, si trova nella casa parigina del professor Quadri. Non ho le prove, ma sono quasi sicuro che il direttore della fotografia, Vittorio Storaro, avesse in mente soprattutto Caravaggio.

E andando all'indietro: a proposito dell'*Alpino* di Pistoletto si richiamano i futuristi al fronte nel 1915 e l'"epos resistenziale". Ma io credo che ogni italiano, compreso Pistoletto, così come ogni italiana del 1966, in quell'opera (un alpino ripreso di spalle con accanto una giovane donna di profilo) avrà ritrovato anzitutto l'immagine della coscrizione obbligatoria, il famigerato "permesso", o "48 ore", per rientrare a casa e magari stare con la morosa, o riprendere per un po' a fare l'artista anziché il soldato.

E ancora: mi sembra arduo scovare, nella fotografia di una figura di spalle incappucciata in uno degli episodi di Campo Urbano documentati da Mulas, una connessione con la statua di Giordano Bruno di Ettore Ferrari, convocandolo così come "santo patrono dei sessantottini".

Queste riserve non indeboliscono il valore complessivo del libro. Semmai ricordano che il suo fascino nasce proprio dalla capacità di muoversi su un crinale: tra prova storica e interpretazione, tra documento e intuizione, tra storia dell'arte, cinema, fotografia, grafica e architettura. A volte il movimento è rapidissimo, forse troppo: da Gerhard Richter a Brigitte Bardot, da Godard ad Adalberto Libera, fino a Malaparte. Ma questa circolazione di nomi e immagini restituisce bene un tratto reale della cultura italiana e internazionale di quegli anni: tutto sembrava comunicare con tutto, e gli artisti vivevano dentro reti fitte, mondane, politiche, editoriali, cinematografiche.

Il punto più interessante, per un pubblico non specialista, è forse proprio questo. *Flashback, Eclisse* permette di leggere l'arte italiana degli anni sessanta senza ridurla né a manifesto politico né a semplice capitolo di storia dello stile. Quelle opere nascono in un momento di entusiasmo e conflitto, ma parlano anche di mercato, istituzioni, memoria nazionale, immagini di massa, spazi urbani; attraversano i codici della fotografia e del cinema e l'affiorare di un nuovo pubblico. La contestazione, il Sessantotto, le tensioni ideologiche sono presenti, certo; ma non esauriscono il discorso. Sono una parte del paesaggio, non la sua spiegazione unica.

Nel complesso, Golan si oppone a una lettura troppo "presentista" dell'arte italiana recente: l'idea che gli anni sessanta vadano studiati solo come esplosione di novità, energia giovanile e rottura. Il suo libro invita invece a guardarli come un periodo in cui il nuovo convive costantemente con il rimosso. Gli specchi di Pistoletto, le azioni di Campo Urbano e il nero teatrale di Vitalità del negativo diventano così tre modi diversi di far apparire ciò che il presente preferirebbe dimenticare. È una prospettiva talvolta discutibile nei dettagli, ma preziosa nel suo insieme: perché restituisce a quella stagione non solo la sua forza innovativa, ma anche la sua complessità storica, visiva e morale.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

Romy Golan
Il flashback e l'eclissi
L'immaginario politico dell'arte
italiana negli anni Sessanta

