

Astrazione e memoria negli anni Ottanta in Italia. Il caso dell'Astrazione Povera

MARIA VITTORIA MAIELLO

«Un cambiamento che ha messo da parte la pittura e la scultura cosiddette postmoderne (dalla Transavanguardia, all'arte di citazione del passato, dall'anacronismo alla pittura colta) con una scelta di fondo più nettamente orientata verso l'astrazione» (Menna, 1988a). Recensendo la mostra *Geometrie Dionisiache* curata da Lea Vergine alla Rotonda della Besana nel 1987, Filiberto Menna descrive così il mutamento in atto sulla scena artistica italiana a fine anni Ottanta. L'anno prima erano già state allestite esposizioni che testimoniavano di un ritorno di interesse per le pratiche astratte, come *Post-Astrazione* a Milano, *Aria: per una astrazione-costruzione* a San Miniato e l'*XI Quadriennale* di Roma, definita un «termometro [...] astratto» (Abbate, 1986). È significativo che in queste occasioni, diverse per intenti, espositori, curatori e luoghi, si parli di astrazione e non di astrattismo. Se il secondo termine si riferisce all'individuazione di specifici movimenti e correnti, il primo indica un concetto più generale, il vero e proprio processo di astrazione dalla realtà concreta. Come avvertiva Massimo Carboni sulla rivista *Segno*, l'uso di questo termine permetteva di evitare il discorso per cui «dopo che il territorio dell'arte contemporanea ha ripreso e citato gli espressionisti, i fauves, i surrealisti, ecco che ora, tranquillamente, banalmente, si citerebbe l'astrattismo (come se fosse finalmente il turno dell'astrattismo)» (1986, p. 32). Non che la scelta dell'astrazione in quel periodo escludesse di per sé l'appropriazione: basti pensare al Neo-Geo americano. Ma sull'inconciliabilità tra la citazione e alcuni sviluppi recenti dell'astrazione italiana avrebbe insistito di lì a poco anche Menna in merito al lavoro di otto artisti, in parte presenti proprio ad *Aria* e alla

Quadriennale e poi riuniti nel gruppo dell'Astrazione Povera.¹ Tuttavia, il rapporto che questi ultimi instaurano con le esperienze precedenti porta il critico a parlare di una vera e propria linea di continuità dell'arte italiana, e soprattutto romana, all'insegna dell'astrazione.

Gli anni Ottanta sono ormai oggetto di un crescente interesse da parte degli studi e per quanto manchi ancora un'analisi sistematica sul panorama astratto di quel periodo, una certa attenzione è stata rivolta proprio all'Astrazione Povera. In particolare, si è fatta luce sul ruolo catalizzatore di Menna (Maiorino, Perugini, 2019) e sono state ricostruite le vicende espositive della compagine (Cappellaro, 2022). In queste ultime assume grande importanza proprio la questione della memoria astratta italiana, ma il tema resta a oggi poco indagato. Alla luce di un contesto in cui lo sguardo al passato aveva un ruolo di primo piano, il riferimento alla tradizione non figurativa proposto dall'Astrazione Povera si smarcava dalla pratica citazionista e dalle derive del postmoderno. Attraverso l'analisi di alcune mostre significative e dei contributi di Menna, è quindi possibile cogliere gli estremi della presa di distanza dall'appropriazione e ricostruire i termini di quella continuità, posta alla base di un nuovo modo di intendere l'astrazione allo scadere del millennio.

In un contesto artistico dominato dall'esuberanza cromatica ed espressiva della Transavanguardia, la forte riduzione linguistica portata avanti dai protagonisti dell'Astrazione Povera sembra volersi porre in netta contrapposizione, etica ed estetica, rispetto alle esperienze del postmoderno. I membri del gruppo, pur molto diversi tra loro, condividono infatti la preferenza per un'estrema semplicità compositiva e per una tavolozza ristretta al bianco e al nero. Tuttavia, la compagine non nasce spontaneamente, ma si forma per aggregazione nel corso degli anni, complice l'intervento di Menna. Così al dialogo instaurato da Mariano Rossano e Antonio Capaccio nello spazio autogestito di

¹ Si segnala che la dicitura "Astrazione Povera" compariva già nel 1982 nell'opera di Mariano Rossano *Tavoleta per un'astrazione povera*, a cui accenna Gigliotti (2019, p. 27).

Sant'Agata dei Goti a Roma a fine anni Settanta segue poco dopo l'incontro con Rocco Salvia e Gianni Asdrubali, mentre l'avvio della collaborazione con il critico a metà del decennio determina l'inclusione di altre figure che allora conducevano una ricerca affine: Annibel Cunoldi-Attems, Bruno Querci, Lucia Romualdi e Mimmo Grillo, quest'ultimo coinvolto però da Capaccio e Rossano. Si trattava quindi di una compagine molto eterogenea, per appartenenza generazionale, formazione e qualità degli esiti, tutti fattori che alla disgregazione del gruppo dopo la scomparsa di Menna avrebbero determinato percorsi e fortune diversi per i singoli artisti. Comunque, già nel 1983 Rossano e Capaccio avevano avviato autonomamente una riflessione sull'essenzialità della pittura e sull'astrazione in particolare, intesa come scelta necessaria e persino obbligata «nella misura in cui qui più che altrove ci si offrono i modi generativi ed i referenti più forti e penetranti per esprimere questa alterità che ci è presente» (Capaccio, Rossano, 1983).² Proprio nel segno essenziale e nel contrasto cromatico proposto da questi artisti Menna vede quindi realizzarsi lo scarto tra la situazione a dominanza espressivo-narrativa della Transavanguardia e una rinnovata esigenza riduttiva della pittura, intesa come parte integrante del processo di «costruzione dell'opera sulla base di un'intenzionalità creativa sorretta da una più marcata componente mentale» (1986a, p. 14).

² Il testo del manifesto, datato novembre 1983, è stato ripubblicato in varie occasioni, più recentemente nel catalogo della mostra della Fondazione Filiberto e Bianca Menna (Maiorino, Perugini, 2019, pp. 57-58).



Fig. 1 – Bruno Querci, *Progetto minimo*, 1987

A partire dai primi anni Ottanta il critico era infatti impegnato in una riflessione sulle nozioni di costruzione e razionalità alla luce del nuovo clima postmoderno. Lontano tanto dal relativismo lyotardiano quanto dalla difesa della modernità portata avanti da Maldonado e Habermas, Menna è convinto della validità di un progetto dell'arte e della critica anche in quel periodo.³ La sua posizione si chiarisce così nel corso del decennio in diverse pubblicazioni, come *Critica della critica* (1980) e *Il*

³ Sulla figura di Menna gli studi sono diversi. Per quanto riguarda la sua posizione critica nel corso degli anni Ottanta si rimanda in particolare alle pubblicazioni di Angelo Trimarco (2008) in collaborazione con Stefania Zuliani (2004).

progetto moderno dell'arte (1988), ma anche in una serie di contributi apparsi tra 1982 e 1988 sulla rivista da lui fondata "Figure. Teoria e critica d'arte".⁴ E in questo frangente proprio la questione del rapporto tra postmoderno e passato assume una certa importanza. Menna non era certo stato l'unico a riflettere su questo tema, se si considera per esempio il caso di Giulio Carlo Argan che a proposito dell'arte recente parlava di «tradizionalismo soltanto apparente, svuotato di ogni significato» (1988, p. 105). Ma fin dal suo primo saggio su "Figure", intitolato significativamente *Il progetto moderno dell'arte e la critica*, Menna si concentra sulla definizione di postmoderno come «filosofia dell'azzeramento», che lungi dall'ignorare il passato, lo riformula e riscrive con disinvoltura (1982, p. 12). D'altra parte, l'uso stesso del prefisso post esplicita questo processo di anamnesi dell'«oblio iniziale» (Menna, 1988c, p. 12). È quindi chiaro che anche sul diverso rapporto con la storia si coglie il divario tra la costruzione del nuovo proposta dal critico e il postmoderno. Nelle espressioni afferenti a quest'ultimo, infatti, «il tema della tradizione assume un ruolo dominante, diventa il contenuto stesso della propria riflessione e della propria pratica» (Menna, 1988b, p. 10). Attraverso un rinnovamento di concetti come razionalità e progetto e l'adozione di un'intenzionalità costruttiva svincolata sia dalla forza del Costruttivismo storico, sia dal decentramento del postmoderno, alcuni artisti si sono invece «sottratti alla fascinazione del passato contrapponendo ad essa una pratica dell'arte come radicamento nel presente e come ricerca del nuovo» (Menna, 1988c, p. 7). L'importanza attribuita alla relazione tra i segni e la considerazione del quadro come risultato di un processo basato sulla coerenza linguistica interna restituiscono all'arte un'intenzionalità progettuale e uno sguardo al futuro, che in epoca postmoderna può soltanto equivalere all'esito di tale «procedimento formativo» (Menna,

⁴ Su storia e linea editoriale della rivista ha scritto ancora Zuliani (2020) mentre per quanto riguarda più nello specifico la posizione di Menna sul rapporto tra moderno e postmoderno esposta su "Figure" alla luce del contesto della critica italiana e americana degli anni Ottanta si rimanda allo studio di Maria Giovanna Mancini (2019).

1986b, p. 12). La costruzione dell'opera coincide così con la costruzione del nuovo, che, tuttavia, non rifiuta l'apporto della memoria, ma anzi lo accoglie per arrivare alla realizzazione di un lavoro «che abbia lo spessore di una esperienza reale» (Menna, 1988d, p. 16).

Nel processo di riduzione e costruzione operato dai giovani dell'Astrazione Povera, evidente nel ricorso a strutture minime e alla monocromia, Menna vedeva quindi un'espressione concreta della propria posizione sul tema del postmoderno e del suo rapporto con la modernità. Allo stesso tempo gli artisti trovano nel critico un sostegno autorevole, che a partire dal 1985 ne promuove il lavoro con un inquadramento teorico preciso e una serie di mostre in tutta Italia.⁵ Nel corso di queste iniziative, peraltro, la costanza di riferimenti alle esperienze non figurative degli anni Cinquanta e Sessanta evidenzia come sia forte la necessità di includere la ricerca di questi giovani nella storia dell'astrazione italiana, rilevandone debiti e parallelismi. Ne è un esempio la mostra *Astrazione Povera*, curata da Menna allo Studio Marconi di Milano nel 1987. Nel catalogo, infatti, viene tracciato il profilo di ogni pittore e particolare attenzione è rivolta all'identificazione dei suoi modelli. Così l'uso del nero di Querci (Fig. 1) è posto a confronto con *Annotarsi* di Alberto Burri,⁶ mentre nel bianco di Rossano si riconosce il debito verso Morris Louis, o ancora la monocromia della serie *Costrutta* di Romualdi è ricondotta alla lezione di Ad Reinhardt (Abbate, Menna, 1987, pp. 24-38). Tuttavia, per alcuni di questi artisti si era parlato di precise corrispondenze già nel 1982, quindi tempo prima la proposta militante di Menna, entro gli spazi de La Salita a Roma. Proprio quell'anno si tiene infatti a cura di Simonetta Lux *Lapsus* (1982), mostra-confronto tra gli artisti storici della galleria e alcuni emergenti seguiti in

⁵ Il primo nucleo del gruppo, composto da Asdrubali, Capaccio, Rossano e Salvia, espone infatti alla mostra curata da Menna *La soglia: l'opera d'arte tra riduzione e costruzione* (1985), mentre la vera e propria denominazione di "Astrazione Povera" per indicare la compagine compare per la prima volta nella mostra *Il meno è più. Per un'astrazione povera* (1986).

⁶ Il confronto era comunque già stato proposto nel corso di una personale dell'artista a Prato (Bramanti, 1985, pp. 9-10).

quel periodo da Gian Tomaso Liverani, tra cui si contavano anche Asdrubali, Capaccio e Rossano. Da una fotografia dell'allestimento pubblicata sulla rivista "Color" (Fig. 2), si evince che le corrispondenze venivano evidenziate tramite l'accostamento delle opere sulla stessa parete. Così Alberto Abate è affiancato a Max Ernst, Asdrubali a Nino Franchina, Capaccio a Carla Accardi, Nunzio Di Stefano a Pino Pascali, Felice Levini a Tano Festa (Fig. 2), Vittorio Messina a Lucio Fontana, Rossano a Francesco Lo Savio. Se l'uso del bianco e del nero di Capaccio può essere messo in relazione con l'essenzialità cromatica di Accardi, o la resa luministica dei quadri di Rossano richiama effettivamente il lavoro di Lo Savio, alcuni di questi confronti possono sembrare molto arditi, per esempio tra la pittura di Asdrubali e la scultura di Franchina, apparentemente inconciliabili. È significativo, infatti, che qui si parli di lapsus per indicare un rapporto problematico che si pone oltre il semplice riferimento operato dai più giovani nei confronti dei maestri. «Avendo voluto cercare meccanismi simbolici diversi, più che similarità» (Lux, 1982, p. 1), si delinea «un itinerario lucido e sfumato, percepibile nelle allusioni, negli incroci che non vogliono essere segnalazioni, perché verificabili solo in parte, per quel che una memoria non fatta di citazioni e riprese può permettere» (Mori, 1983, p. 92). Una messa in relazione, quindi, che evidenzia anche le contrapposizioni e per questo si sottrae alla logica citazionista, andando comunque a identificare «un riconoscimento di affinità e, perché no di un debito [...] pubblicamente dichiarato [...] in una mostra [...] intitolata "Lapsus", proprio ad indicare scelte preferenziali tanto più sintomatiche in quanto involontarie» (Menna, 1987a, pp. 6-8).

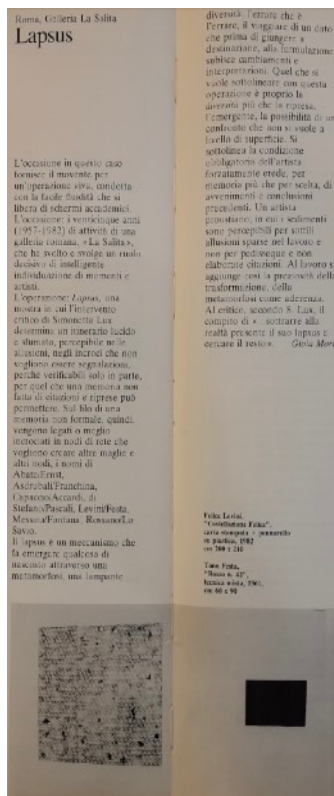


Fig. 2 – Foto dell'allestimento della mostra *Lapsus* pubblicata in "Color", a. I, n. 1, maggio-giugno 1983, raffigurante Felice Levini, *Costellazione felice*, 1982; Tano Festa, *Rosso n. 42, 1961*

Non è un caso che con queste parole sia Menna ad attribuire particolare importanza all'esposizione, che segna infatti il primo passo nell'individuazione di quella linea astratta di cui definirà i caratteri alla fine del decennio.⁷ Oltre alle corrispondenze formali più o meno precise con i maestri italiani e stranieri degli anni Cinquanta e Sessanta, la continuità riconosciuta dal critico si basa soprattutto su un modo di

⁷ Va comunque tenuto presente che fin dagli anni Settanta Menna rifletteva sulla questione della linea, privilegiando una "equivalenza spazio-temporale [...] senza abbandonare la successione diacronica" (1977, p. 167).

intendere la pittura e la scultura come esercizio etico che predilige una riduzione del linguaggio artistico ai suoi elementi essenziali. Un atteggiamento che si poteva rintracciare, con esiti e obiettivi diversi, in varie esperienze dell'astrazione romana precedente. Presentando la mostra *Roma 1957-1987*, tenutasi alla galleria dei Banchi Nuovi nel 1987, Menna afferma infatti che «la nuova situazione artistica romana [...] nasce da questa *memoria astratta* che risale al secondo dopoguerra ed è gelosamente conservata come un tramando segreto» (1987a, p. 10) e, anzi, Roma stessa può essere definita una «linea di continuità lungo l'arco di un trentennio sotto il segno dell'astrazione» (1987a, p. 4). L'esposizione non si propone quindi come semplice confronto del gruppo con il lavoro di Accardi, Consagra, Capogrossi, Colla, Perilli, Sanfilippo, Scialoja e Turcato (Fig. 3), maestri ai quali questi giovani erano stati raffrontati in più occasioni, tra cui proprio *Lapsus*. Nonostante la sequenzialità delle illustrazioni in catalogo, che sembrerebbe suggerire delle corrispondenze puntuali tra personalità, come quella già proposta tra Capaccio e Accardi nel 1982, l'obiettivo dell'esposizione era più in generale quello di rilevare «il fondamento operativo che ci accomunava», come chiarito da Querci.⁸ Si tratta quindi di un dialogo non tra singoli individui, bensì tra tendenze, unite dal rifiuto delle espressioni esasperate e dominanti nei rispettivi contesti, quindi della Transavanguardia e dell'ultimo informale. Rifiuto che nella loro opera si traduce nell'importanza attribuita alla superficie e all'essenzialità linguistica. Come avverte Emilio Isgrò sul «Corriere della Sera»:

Menna sa certamente che oggi la situazione è diversa. Questo non gli impedisce, tuttavia, di cogliere misteriose consonanze e bizzarre analogie tra il primo e il secondo gruppo, come se la piena di citazioni sgargianti e dei vezzosi anacronismi avesse ormai bisogno di un argine, di un muro progettuale più forte [...] Il progetto di Menna è comunque abbastanza flessibile da consentire la discussione e il confronto (1987, p. 21).

⁸ Bruno Querci in conversazione con l'autrice, 12 novembre 2024.



Fig. 3 – Copertina del catalogo della mostra a cura di Filiberto Menna *Roma 1957-1987*

A sottolineare «la continuità romana dei nuovi astratti», osserva Dario Micacchi su “L’Unità”, le loro opere si trovano così «mescolate, nell’allestimento, con pitture in bianco e nero della seconda metà degli anni Cinquanta» (1987, p. 21). L’esposizione di questo genere di lavori da parte di artisti che avrebbero poi lavorato molto sul colore, come Accardi, Perilli o Turcato, è infatti funzionale all’individuazione di un parallelismo tra le due situazioni, accomunate proprio dalla semplicità cromatica. Del resto, non è un caso che si scelgano come termini di confronto quelle figure che erano state partecipi del rinnovamento della poetica non figurativa a Roma nel corso degli anni Cinquanta. Prima con Forma 1, poi con la breve esperienza di Origine e infine con la stagione

della Fondazione Origine e della rivista "Arti Visive", tutti quegli artisti, con appartenenze e mezzi diversi, avevano allora sostenuto l'importanza della semplicità di forma e colore.⁹ Si trattava peraltro di figure che ancora negli anni Ottanta si confermavano come presenze molto solide nel panorama artistico italiano e che per la maggior parte erano impegnate in un rinnovamento del proprio lessico astratto.¹⁰ Nello stesso periodo in cui si apriva la mostra si stava poi accendendo un certo interesse per le vicende astratte del dopoguerra, a cui verrà riservato per esempio ampio spazio alla «Biennale del ricordo» del 1988 (Penelope, 1988, p. 4), dove esporrà proprio Accardi, mentre poco prima si era inaugurata in Francia una grande esposizione su Forma 1 e sui suoi protagonisti (1987). Mettendo l'accento sul comune ricorso all'essenzialità formale da parte di compagini pur molto diverse, Menna mirava quindi a sottolineare la novità proposta dall'Astrazione Povera in quel preciso momento storico, ma soprattutto a verificarne «i legami con una cultura artistica, ancora una volta tipicamente romana, profondamente radicata nel campo dell'astrazione» (1987b, p. 5).

Va comunque detto che questi stessi temi venivano allora affrontati anche in relazione al lavoro di altri artisti. Per esempio, da metà anni Ottanta si era cominciato a parlare della nascita di una "Nuova Scuola Romana" a indicare l'insieme di quei pittori e scultori che avevano

⁹ Oltre alla questione del formalismo per i protagonisti di Forma, alcuni dei quali presenti alla mostra di Menna (Accardi, Consagra, Perilli, Sanfilippo, Turcato), si ricorda la fiducia «nella riduzione del colore alla sua funzione espressiva più semplice ma perentoria e incisiva; nella evocazione di *nuclei* grafici, linearismi ed immagini pure ed elementari» dichiarata dal gruppo Origine, di cui avevano fatto parte Capogrossi e Colla, nel corso della loro mostra in via Aurora a Roma (1951). Per quanto riguarda la Fondazione Origine e "Arti Visive", è ricorrente il discorso sul primitivismo e sul ruolo degli schemi archetipici geometrico-astratti (Apa, 1992, p. 30).

¹⁰ Una sezione della XLIII. Biennale di Venezia era dedicata agli sviluppi astratti più recenti dei protagonisti degli anni Cinquanta (Ballo, 1988, pp. 21-22). A consacrarli come veri e propri maestri del Novecento italiano hanno contribuito le antologiche allestite alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma sotto la soprintendenza di Augusta Monferini tra gli anni Ottanta e Novanta. Si ricordano in particolare quelle di Consagra (1989), Perilli (1988) e Scialoja (1991).

stabilito i propri studi negli spazi dell'ex Pastificio Cerere a San Lorenzo e il cui lavoro veniva posto in relazione diacronica con le scuole romane precedenti, pur senza la sistematicità perseguita da Menna a sostegno del suo gruppo.¹¹ Negli stessi anni anche la questione della continuità del non figurativo italiano era al centro di altre iniziative. Se l'individuazione di una linea dell'arte astratta risaliva già all'inizio del decennio con la mostra della Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma *Arte Astratta italiana 1909-1959* (1980), il discorso sarebbe stato approfondito diverso tempo dopo in esposizioni quali *Le differenze somigliano. Otto pittori 1970-1990* (1989) e *Colore struttura: una linea italiana* (1990), in cui è la Nuova Pittura degli anni Settanta a fornire la chiave di volta nella storia dell'astrazione, fungendo da raccordo tra l'arte del dopoguerra e i recenti sviluppi non figurativi all'insegna dei valori di superficie, colore e segno.¹² In questa prospettiva è significativo che un ruolo di primo piano venga attribuito proprio alla stagione analitica. L'astrazione più recente ha infatti abbandonato l'autoreferenzialità e il rigorismo del Concettuale, ma l'importanza dell'elemento sintattico e il suo carattere di «ragionata analicità» (Gigliotti, 2010, p. 27) la pongono in dialogo diretto con gli esiti di quel tempo. Questo dato è colto, per esempio, anche da Rossana Bossaglia, che in una recensione alla mostra *Nuove Geometrie*, a cui partecipano tra gli altri Asdrubali e Rossano, individua come «modelli di riferimento dei neo-geometrici [...] gli astratti degli anni Settanta» (1986, p. 17). Considerando poi che Menna stesso era stato tra i più fini interpreti delle posizioni della Nuova Pittura, non sorprende che nel periodo di militanza a favore dell'Astrazione Povera abbia insistito a più

¹¹ Per quanto riguarda la cosiddetta "Scuola di San Lorenzo", si riconosce soprattutto nel rapporto con la materia il filo unico che legava le diverse esperienze romane (Benzi, Lambarelli, Mascelloni, 1988). Per gli artisti della compagine presenti alla mostra-evento *Extemporanea*, Menna stesso aveva peraltro accennato a una «presenza di matrici culturali legate alla storia artistica romana» nella loro opera (1984, s.p.).

¹² Pur nate nel contesto di esaltazione del *genius loci* a inizio anni '80, queste letture sequenziali non rientrano pienamente in quella logica. Nel caso dell'astrazione il discorso risponde più all'esigenza di sistematizzarne la storia allo scadere del secolo, affidandosi all'identificazione di analogie più che all'esaltazione di un'identità artistica italiana in sé. Sulla questione del *genius loci* si rimanda agli studi di Stefano Chiodi (2021).

riprese su temi come la costruttività, la componente mentale, il valore pittorico della superficie e lo stesso dato analitico, pur conciliato con un rinnovato interesse per la manualità¹³ (1988b, p. 72). Si evince così il tentativo da parte del critico di instaurare anche «un rapporto con quanto la critica aveva [...] sostenuto in chiave concettuale e minimale con la nuova pittura degli anni Settanta» (Crescentini, 1993, p. 529). Se quindi la sua *Linea analitica dell'arte moderna* (Menna, 1975) tracciava un filo che collegava Seurat alla stagione concettuale e alla Pittura pittura individuando delle analogie (Cuomo, 1976, p. 62), non sorprende che ancora sulla base di affinità si costruisca l'ipotesi di una memoria astratta italiana in *Roma 1957-1987* e poi nella mostra veronese *Astratta. Secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990* (1988). Curata in collaborazione con Giorgio Cortenova, direttore di Palazzo Forti¹⁴ che allora si interessava agli sviluppi astratti della giovane arte italiana,¹⁵ tentando anche lui «un nesso con la tradizione “neo-pittorica” dei primi anni Settanta» (Crispoliti, 1994, p. 205), la mostra si propone di individuare «un possibile filo rosso che leghi esperienze, per ragioni storiche, così diverse», utile a «capire meglio quella “costruzione del nuovo” che sembra caratterizzare certe tendenze» (Vincitorio, 1988, p. 8). Chiaramente, in un'esposizione che ripercorre le «tappe dell'esperienza pittorica astratta in Italia [...] con altrettanti scarti [...] compiuti dagli artisti all'interno di un determinato contesto culturale» (Cortenova, Menna, 1988, p. 25), per gli anni Ottanta non possono mancare gli

¹³ Questa posizione viene esposta compiutamente in *Il progetto moderno dell'arte* (1988), ma la sua formulazione risale in realtà agli anni precedenti la proposta militante dell'Astrazione Povera, quando il critico aveva affrontato la reintroduzione delle possibilità costruttive dell'opera da parte di artisti di diverse generazioni in una serie di mostre, tra cui *Costruttività* (Menna, 1983, pp. 7-10).

¹⁴ Sotto la direzione di Cortenova la galleria comunale di Verona con sede in Palazzo Forti ospitava proprio tra gli anni '80 e '90 diverse mostre sull'astrazione italiana, come una grande rassegna dedicata a Forma 1 (1994).

¹⁵ Cortenova era impegnato nella teorizzazione di un'Astrazione arcaica che proponeva una riduzione degli elementi linguistici e il ricorso esclusivo ai colori primari, evidente nel lavoro di Sergio Bernardi, Alan Castelli de Capua, Angelo Celeste, Miresi, Maurizio Pellegrin, Leonardo Santoli, Alessandro Uboldi, Silvano Venturi (Crispoliti, 1994, pp. 204-205).

esponenti dell'Astrazione Povera. Se infatti l'arte non figurativa più recente viene identificata con il rifiuto degli eccessi del postmoderno, allo stesso tempo «questo non implica una eguale rottura con la continuità storica: al contrario, i pittori dell'ultima generazione guardano con interesse all'arte non oggettiva dei decenni precedenti» (Cortenova, Menna, 1988, p. 29). Nell'individuazione di un rapporto problematico con la tradizione si chiarisce quindi la natura stessa della continuità astratta proposta da Menna. Infatti:

non esiste una linea che, in senso evolutivo, raccordi il recupero delle esperienze storiche (Kandinsky, Mondrian, Van Doesburg), da parte degli artisti degli anni Cinquanta, con le ricerche strutturaliste della decade successiva e, questa, con la riflessione sulla pittura degli anni Settanta. Piuttosto è possibile individuare un andamento che conduce, per via dialettica, alla formazione delle diverse tendenze. In coerente sviluppo si può individuare, per la seconda metà degli anni Ottanta, un'opposizione a quel neoespressionismo [...] Dunque è possibile individuare una *linea* che, per salti, raccorda le diverse tendenze storiche che si rifanno al medesimo modello progettuale [...] si può parlare di una continuità, di un riconoscersi a distanza in un'area di esperienze affini (Cortenova, Menna, 1988, p. 153).

Data la scelta di termini di confronto come Forma 1, lo Spazialismo o la Nuova Pittura, si chiarisce come l'obiettivo di queste mostre non sia solo quello di tracciare una linea di continuità dell'astrazione italiana, ma anche di promuovere le ricerche dei più giovani, fornendo loro, come commentato da Renato Barilli sul "Corriere della Sera", «un nobile pedigree, un albero genealogico» (1988, p. 6). A tal fine contribuisce anche l'inclusione di quelle esperienze non figurative che nel corso degli anni si sarebbero contrapposte alle tendenze dominanti, in una prospettiva piuttosto parziale per cui «da una parte tutto è fabula, narrazione, autobiografia, dall'altra tutto è astrazione radicale» (Meneghelli, 1988, p. 81).

A questo punto viene naturale chiedersi quale fosse la posizione individuale degli astrattisti poveri, considerando che l'impostazione di un dialogo con le esperienze precedenti si deve principalmente a Menna. Benché in generale i componenti del gruppo abbiano mantenuto una

certa reticenza sull'individuazione di specifici modelli, dall'analisi delle loro dichiarazioni si rileva una divergenza di posizioni sull'argomento. Già allo scadere degli anni Ottanta Asdrubali rifiutava il termine di astrazione in relazione al suo lavoro (1988), per poi negare diverso tempo dopo qualsiasi associazione con la Pittura Analitica e con l'operazione riduttiva del Minimalismo (2001). Anzi, l'artista avrebbe anche rivendicato una sua contrarietà alla denominazione stessa del gruppo fin dalla sua fondazione, affermando: «con l'astrazione il mio lavoro non aveva nulla a che fare» (Asdrubali, 2019, p. 93). Da sempre legato a una concezione astratta e riduttiva della pittura, Capaccio avrebbe invece considerato che il contributo critico di Menna aveva dato visibilità all'Astrazione Povera, ma d'altra parte «il rischio era quello di un irrigidimento su posizioni predefinite» (2008, p. 94). In questa prospettiva, è significativo anche quanto l'artista avrebbe detto in merito alla collettiva *Antonio Capaccio, Mimmo Grillo, Mariano Rossano, Rocco Salvia*, realizzata dopo la scomparsa del critico e nata dalla collaborazione tra le gallerie Sala 1 e La Nuova Pesa a Roma (1990). L'esposizione si configurava infatti come «tentativo di ribadire [...] l'intenzione di restare liberi, fuori da ogni schema, da ogni trappola» (Capaccio, 2008, p. 94). Ma secondo Capaccio, la presenza stessa dei quattro connotava la mostra anche come «occasione riassuntiva e quasi atto conclusivo del nucleo coerente di una originale situazione» (2009, p. 24). Se poi artisti come Romualdi sono stati molto reticenti sulla loro esperienza degli anni Ottanta e più in generale sull'identificazione di possibili maestri, nel corso degli anni altri ne hanno parlato più apertamente. Infatti, fin dal 1983 Salvia rintracciava nell'astrazione di Paul Klee un importante antecedente (1983),¹⁶ mentre Rossano ha recentemente ammesso un interesse per la pittura astratta americana degli anni Sessanta, in particolare per l'opera di Frank Stella, Kenneth Noland e Morris Louis (Cappellaro, 2020, p. 65), e ancora Querci ha riconosciuto nella lezione di Lo Savio uno dei suoi punti di riferimento

¹⁶ Anche questo manifesto, come quello firmato da Capaccio e Rossano nel novembre 1983, è stato recentemente ripubblicato nel catalogo della mostra della Fondazione Filiberto e Bianca Menna (Maiorino, Perugini, 2019, pp. 62-64).



Fig. 4 – Mariano Rossano, *Occhi*, 1987, dal catalogo della mostra *Astratta. Secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990*, 1988, p. 176

(Cappellaro, 2022, p. 44). Ma al di là dell'individuazione di vari modelli, comune a questi artisti è il rifiuto della logica citazionista. Se infatti certe suggestioni luministiche richiamano la lezione di Lo Savio (Fig. 4) o l'organizzazione strutturale della superficie rievoca la ricerca di Malevic, mancano le caratteristiche tipiche dell'appropriazione, come il riferimento esplicito a determinati elementi o la ripresa puntuale dell'opera nella sua interezza. Questo non significa però che fossero «artisti senza memoria», come li aveva definiti Flavio Caroli per distanziarli proprio dal citazionismo (1983, p. 13). È infatti evidente che la riflessione sul passato ha avuto un ruolo fondamentale nella proposta dell'Astrazione Povera, perlomeno nella veste critica che le è stata data da Menna. All'individuazione di certi parallelismi non dev'essere comunque stato estraneo l'obiettivo di promuovere in modo più efficace

una modalità espressiva ben lontana dalla Transavanguardia, che allora godeva di grande successo di mercato. In un sistema come quello degli anni Ottanta il riconoscimento di uno specifico linguaggio passava soprattutto attraverso l'organizzazione in gruppo, tanto più se inserito all'interno di una tradizione prestigiosa, e quindi, per citare di nuovo Barilli, dotato di «un nobile pedigree» (1988, p. 6). Ad ogni modo, a quel punto era forte la necessità di «individuare nuovi modi di esprimere la poetica della memoria [...] modi che non siano quelli della citazione; [...] una maniera di esprimere segni della memoria attraverso forme astratte» (Cerritelli, Menna, 1987, p. 6). Il problema avvertito da questi artisti e rilanciato da Menna non riguardava quindi l'astrazione come scelta opposta alla figurazione o come recupero di un lascito del Moderno, né la rielaborazione di specifiche soluzioni formali, che pure ci sono state. Si trattava piuttosto di guardare all'arte astratta come procedimento operativo basato sull'essenzialità di segno e colore. Se la validità di questo punto era già stata verificata in precedenza, la memoria astratta di cui parla Menna manca di linearità evolutiva e per questo si presenta in modo problematico. Collegando le varie esperienze romane attraverso salti generazionali, quest'ultima si configura quindi come lo «scorrere di acque carsiche che ad un certo punto sprofondano nel sottosuolo per ricomparire, poi, nuovamente, alla superficie» (Menna, 1988d, p. 8).

Bibliografia

Abbate, F. (1986), *Il termometro segna astratto*, "L'Ora", 16 luglio.

Abbate, F., Menna, F. (a cura di, 1987), *Astrazione povera: Gianni Asdrubali, Bruno Querci, Antonio Capaccio, Lucia Romualdi, Annibel Cunoldi, Mariano Rossano, Mimmo Grillo, Rocco Salvia, Studio Marconi, Milano, dicembre 1987*, catalogo della mostra, Elli & Pagani, Milano.

Accame, G. M. (a cura di, 1989), *Le differenze somigliano: otto pittori 1970-1990: Aricò, Cotani, Gastini, Griffa, Morales, Olivieri, Pinelli, Verna, Galleria Valentino Turchetto-Plurima, Milano/Udine, 1989-1990*, catalogo della mostra, Litostil, Fagagna.

Antonio Capaccio, Mimmo Grillo, Mariano Rossano, Rocco Salvia (1990), *Sala 1, Roma, marzo-aprile 1990*, catalogo della mostra, edizioni Sala 1 e F.lli Palombi, Roma.

Apa, M. (a cura di, 1992), *Trovare le origini. Ballocco, Burri, Capogrossi, Colla, Mannucci, Villa, Dorazio, Perilli, Scialoja, Galleria L'Isola, Roma, 1992*, catalogo della mostra, Edizioni Amaltea, Roma.

Argan, G. C. (1988), *Intervista a cura di Francesco Leonetti. L'arte come lavoro sulla percezione*, "Alfabeta", anno X, n. 105, febbraio, p. 5.

Asdrubali, G. (1988), *L'arte è sempre il futuro, intervista con E. Freddi*, "La Gazzetta", 6 dicembre.

Asdrubali, G. (2001), *"L'infinito concreto di Gianni Asdrubali. Conversazione di Giorgio Bonomi con Gianni Asdrubali"*, in *Gianni Asdrubali, Galleria Aldo Marchetti, Roma*, catalogo della mostra, ed. galleria, Roma.

Asdrubali, G. (2019), "Una semplice e immediata complessità", in Martino N., Tolve A., a cura di, *Filiberto Menna: "progettare il futuro"*, Arshake, Roma, pp. 93-94.

Ballo, G. (1988), "Oltre l'apparenza: i nuovi sviluppi astratti di Burri, Accardi, Dorazio, Santomaso", in *XLIII. Esposizione Internazionale d'Arte: il luogo degli artisti, Giardini della Biennale, Venezia, 26 giugno-25 settembre 1988*, catalogo della mostra, Venezia, Edizioni La Biennale, pp. 21-22.

Ballocco, M., Burri A., Capogrossi, G., Colla, E. (1951), *Manifesto del Gruppo Origine*, Roma, consultabile online in <<https://www.archiviomarioballocco.org/index.php?p6=3&lang=it&cont=0>>.

Barilli, R. (1988), *Ma com'è astratto il dopoguerra*, "Corriere della Sera", 6 marzo, p. 6.

Benzi, F., Lambarelli, R., Mascelloni, E. (a cura di, 1988), *Le scuole romane: sviluppi e continuità, 1927-1988, Palazzo Forti, Verona, 9 aprile-15 giugno 1988*, catalogo della mostra, De Luca, Roma.

Bossaglia, R. (1986), *È di scena la geometria*, "Corriere della Sera", 24 dicembre, p. 17.

Bramanti, V. (a cura di, 1985), *Bruno Querci, Vetrina di Biennale/Bilancio*, Cassa di Risparmi e Depositi, Prato.

Capaccio, A., Rossano, M. (1983), "Manifesto", ripubblicato in Maiorino M., Perugini G., a cura di, *Astrazione Povera, Fondazione Filiberto e Bianca Menna, Roma, 7 febbraio-24 marzo 2019*, catalogo della mostra, Fondazione Filiberto e Bianca Menna edizioni, Salerno, pp. 57-58.

Capaccio, A. (2008), "Sentiero", in Capriccioli F., Schroth M. A., a cura di, *Mémoires: cronistorie d'arte contemporanea: 1967-2007. Sala 1*, Gangemi, Roma, pp. 92-99.

Capaccio, A. (2009), "Mimmo Grillo", in Id., Rozio C., a cura di, *Fuochi. Cinque vite d'arte: Virginia Fagini, Enrico Gallian, Mimmo Grillo, Ettore Innocente, Francesco Lo Savio*, BRECCIE per l'arte contemporanea, Roma, pp. 18-25.

Cappellaro, M. (2020), *Astrazione povera: un'alternativa pittorica nella Roma degli anni Ottanta*, tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, relatore Alessandro Del Puppo.

Cappellaro, M. (2022), *Astrazione Povera: un'alternativa nella Roma degli anni Ottanta*, "Palinsesti", n. 11, pp. 38-50.

Caramel, L., (a cura di, 1990), *Colore-struttura: una linea italiana 1945-1990*, Palazzo Atti, Todi, 13 maggio-17 giugno 1990, catalogo della mostra, Giunti, Firenze.

Carboni, M., (1986), *Intervista a cura di Rolando Alfonso. Aria. Per una astrazione/costruzione*, "Segno", n. 58, ottobre, pp. 32-36.

Caroli, F. (1983), *Una situazione americana*, "Color", a. 1, n. 1, maggio-giugno, pp. 13-15.

Cerritelli, C., Menna, F. (1987), *Dialogo sulla superficie*, Nuova Prearo Editore, Milano.

Chiodi, S. (2021), *Genius loci: anatomia di un mito italiano*, Quodlibet, Macerata.

Cortenova, G., Menna, F. (a cura di, 1988), *Astratta. Secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990*, Palazzo Forti, Verona, 23 gennaio-15 marzo 1988, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta.

Cortenova, G. (a cura di, 1994), *Forma 1*, Palazzo Forti, Verona, dicembre 1994-febbraio 1995, catalogo della mostra, Grafiche STEP, Parma.

Crescentini, M. (1993), "L'ambiente romano", in Pirovano C., a cura di, *La pittura in Italia. Il Novecento: 1945-1990*, Electa, Milano, voll. 2, pp. 505-535.

Crispoliti, E. (1994), "Gli anni del disimpegno e del disinganno", in Pirovano C., a cura di, *La pittura in Italia. Il Novecento: le ultime ricerche*, Electa, Milano, pp. 158-278.

Cuomo, A. (1976), *Analicità come analogia*, "Data", n. 24, dicembre, pp. 62-65.

Di Feo, G. (a cura di, 1980), *Arte astratta italiana 1909-1959*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, 2 aprile-11 maggio 1980, catalogo della mostra, De Luca, Roma.

Di Feo, G. (a cura di, 1991), *Toti Scialoja opere dal 1940 al 1991*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, 31 maggio-30 settembre 1991, catalogo della mostra, Edizioni della Cometa, Roma.

Forma 1: 1947-1987 (1987), Musée de Brou Bourg-en-Bresse, Galerie municipale d'art contemporain Saint-Priest, 13 avril-15 juin 1987, catalogo della mostra, Christengraf, Roma.

Gigliotti, G. (2010), "Gradi di visibilità: Roma anni Ottanta", in Guercio G., Mattiolo A., Adams B., a cura di, *Il confine evanescente: arte italiana, 1960-2010*, MAXXI, Roma, Electa, Milano, pp. 23-41.

Imponente, A., Siligato R. (a cura di, 1989), *Pietro Consagra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, 15 maggio 1989-aprile 1990*, catalogo della mostra, Mondadori, Milano, De Luca, Roma.

Isgrò, E. (1987), *Dall'Informale al Post-Concettuale. Se le generazioni si confrontano*, "Corriere della Sera", 7 giugno, p. 21.

Lux, S. (a cura di, 1982), *Lapsus, Galleria La Salita, Roma, dal 9 dicembre 1982*, catalogo della mostra, Galleria La Salita edizioni, Roma.

Maiorino, M., Perugini, G. (a cura di, 2019), *Astrazione Povera, Fondazione Filiberto e Bianca Menna, Roma, 7 febbraio-24 marzo 2019*, catalogo della mostra, Fondazione Filiberto e Bianca Menna edizioni, Salerno.

Mancini, M. G. (2019), "'Figure' e 'October': confronti sulla critica d'arte negli anni '80", in Martino N., Tolve A., a cura di, *Filiberto Menna: "progettare il futuro"*, Arshake, Roma, pp. 63-66.

Meneghelli, L. (1988), *Astratta, "Flash Art"*, n. 144, giugno, pp. 80-81.

Menna, F. (1975), *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Feltrinelli, Milano.

Menna, F. (1977), "La linea analitica", in Barilli R., Del Guercio A., Id., a cura di, *Arte in Italia: 1960-1977. Dall'opera al coinvolgimento, l'opera: simboli e immagini, la linea analitica, Galleria civica d'arte moderna, Torino, maggio-settembre 1977*, catalogo della mostra, Pozzo Gros Monti, Torino, pp. 167-175.

Menna, F. (1980), *Critica della critica*, Feltrinelli, Milano.

Menna, F. (1982), *Il progetto moderno dell'arte e la critica, "Figure. Teoria e critica d'arte"*, a. 1, n. 1, pp. 11-27.

Menna, F., a cura di (1983), *Costruttività, Tour Fromage-Teatro Romano, Aosta, 6 novembre 1982-6 gennaio 1983*, catalogo della mostra, Industrie Grafiche editoriali Musumeci, Aosta.

Menna, F. (1984), "Una 'messa in scena' dell'arte", in *Extemporanea. Otto artisti all'opera sotto gli occhi del pubblico. Corona, Limoni, Luzzi, Merlino, Nunzio, Pizzi Cannella, Ragalzi, Tirelli, Associazione culturale L'Attico, Roma, 10-13 maggio 1984*, catalogo della mostra, ed. galleria, Roma, s.p.

Menna, F. (a cura di, 1985), *La soglia: l'opera d'arte tra riduzione e costruzione, Galleria Sagittaria, Pordenone, dicembre 1985-febbraio 1986*, catalogo della mostra, Concordia sette, Pordenone.

Menna, F. (1986a), *Tavola rotonda. Emergenze, aperture, tenute e cadute dell'arte degli anni '80*, in "Terzo occhio: trimestrale d'arte contemporanea", anno XII, n. 38, marzo, pp. 8-19.

Menna, F., a cura di (1986b), *Il meno è più. Per un'astrazione povera, ex Convento San Carlo, Erice, 27 luglio-30 settembre 1986*, catalogo della mostra, Milano, Mazzotta.

Menna, F. (a cura di, 1987a), *Roma 1957-1987, Galleria dei Banchi Nuovi, Roma, maggio-luglio 1987*, catalogo della mostra, Marcello Silva e Galleria dei Banchi Nuovi, Roma.

Menna, F. (1987b), *I cambiamenti dell'arte*, "Alfabeta", n. 103, dicembre, p. 5.

Menna, F. (1988a), *E ritornò l'astrazione*, "Paese Sera", 28 giugno.

Menna, F. (1988b), *Il progetto moderno dell'arte*, Politi, Milano.

Menna, F. (1988c), *Il cambiamento dell'arte e la questione del nuovo*, "Figure. Teoria e critica d'arte", Il serie, anno I, n. 0, aprile 1988, pp. 7-13.

Menna, F. (1988d), *La questione del nuovo e l'uscita dal postmoderno*, "Figure. Teoria e critica d'arte", Il serie, anno I, n. 2, dicembre, pp. 7-17.

Micacchi D. (1987), *Astrazione "povera" assai ricca d'immaginazione*, L'Unità, 21 giugno, p. 21.

Mori, G. (1983), *Lapsus*, "Color", a. I, n. 1, maggio-giugno, pp. 92-93.

Penelope, M. (1988), *La Biennale del ricordo*, "Arte in: bimestrale di critica e d'informazione delle arti visive", n. 2, pp. 4-6.

Salvia, R. (1983), "Manifesto", ripubblicato in Maiorino M., Perugini G., a cura di (2019), *Astrazione Povera, Fondazione Filiberto e Bianca Menna, Roma, 7 febbraio-24 marzo 2019*, catalogo della mostra, Fondazione Filiberto e Bianca Menna edizioni, Salerno, pp. 62-64.

Trimarco, A. (2008), *Filiberto Menna: arte e critica d'arte in Italia: 1960-1980*, La città del sole, Napoli.

Trimarco, A., Zuliani, S., a cura di (2004), *Archeologia del moderno. Filiberto Menna*, La Città del sole, Napoli.

Vincitorio, F. (1988), *L'Italia astratta*, "Tuttolibri", inserto "La Stampa", anno XIV, n. 590, 30 gennaio, p. 8.

Vivarelli, P. (a cura di, 1988), *Achille Perilli. Opere 1947-1988*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, 16 maggio-25 settembre 1988, catalogo della mostra, Mondadori, Milano, De Luca, Roma.

Zuliani, S. (2020), "Il progetto moderno della critica. Filiberto Menna e la rivista 'Figure. Teoria e critica dell'arte'. 1982-1989", in Fonseca C. D., Di Liddo I., a cura di, *Viridarium Novum. Studi di Storia dell'Arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, De Luca Editori d'arte, Roma, pp. 617-620.

Abstract

Negli anni Ottanta la scena artistica italiana è attraversata dal ritorno alla pittura, che si esprime soprattutto nel ricorso alla figurazione neoespressionistica e alla citazione. L'interesse per la semplicità di forma e colore è invece la cifra distintiva di quel gruppo che si è costituito a Roma a metà del decennio intorno alla figura di Filiberto Menna e che è noto come Astrazione Povera. Le scelte formali della compagine sono lontane dalla logica citazionista, ma in più occasioni all'epoca l'accento cadeva sul rapporto di questi giovani con la lezione dei maestri dell'astrazione italiana del dopoguerra. In questo frangente, proprio Menna individua una linea di continuità dell'arte non figurativa italiana, e soprattutto romana, che lega il gruppo Forma all'astrazione più recente e che si esplicita nella costituzione di una vera e propria memoria astratta. Se il tema rimane ancora inesplorato dagli studi, attraverso l'analisi della posizione di Menna e di alcune mostre significative tra 1982 e 1988 questo contributo mira a ricostruire i termini di quella continuità e della scelta dell'astrazione in un contesto artistico ormai segnato dall'avvento del postmoderno.

PAROLE CHIAVE: Astrazione Povera, Filiberto Menna, memoria astratta, Postmoderno, anni Ottanta

In the 1980s the Italian art scene was marked by a revival of painting, expressed especially through neo-expressionistic figuration and appropriation. In opposition, the simplicity of form and color was the distinctive feature of a group formed in Rome in the mid-decade around the critic Filiberto Menna and known as "Astrazione Povera". The stylistic choices of this group were far from appropriation. However, at the time, the attention was often focused on the relationship between these young artists and the work of post-war Italian abstraction masters. In this context, Menna identified a line of continuity in Italian non-figurative art, particularly in Roman art, which connected the Forma group to more recent abstraction and materialized in the formulation of an abstract memory. Since this subject remains unexplored, this contribution aims to reconstruct the terms of that continuity and the choice of abstraction in an art scene increasingly shaped by the advent of postmodernism, through an analysis of Menna's position and some significant exhibitions held between 1982 and 1988.

KEYWORDS: Astrazione Povera, Filiberto Menna, Abstract Memory, Postmodernism, the 1980s

mariavittoria.maiello@uniroma3.it

Copyright © 2024 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>