

MAGALÌ CAPPELLARO

Astrazione Povera: un'alternativa nella Roma degli anni ottanta

Gli Epigrammatici, i Bianchi e neri, i pittori dell'Astrazione Povera: questi i nomi con cui vennero indicati alcuni artisti operanti nella Roma del *riflusso* postmoderno. Uniti nel perseguire una linea di ricerca astratta mediante una pittura essenziale, in bianco e nero, definita “monacale” nella sua povertà, questa piccola schiera di artisti tentò la via utopistica della rifondazione di un nuovo linguaggio.

La Capitale, accecata dal trionfo mass-mediale della figurazione neoespressionista della Transavanguardia, presentava agli inizi degli anni ottanta un fitto intreccio di esperienze volte al superamento dell'atteggiamento concettuale. Si trattava di soluzioni eterogenee, spesso in netta contrapposizione tra loro e sostenute dalle diverse voci della critica militante dell'epoca: si passava dunque dall'*Anacronismo* di Maurizio Calvesi alla *Pittura colta* di Italo Mussa; dal *Gruppo di San Lorenzo* di Fabio Sargentini al *Neomanierismo* di Giuseppe Gatt.¹ Tutte realtà che si costituirono in gruppo, figlie di un sistema di critica e mercato che favoriva un particolare linguaggio artistico quando questo si presentava unito e compatto sotto la bandiera di un comune intento espressivo.²

Questo fu anche il caso di un gruppo di giovani artisti che a partire dalla fine degli anni settanta e per tutto l'arco del decennio successivo, perpetuarono la pratica di una pittura essenziale, rivendicando l'importanza del processo costruttivo che doveva precedere la realizzazione dell'opera. Al pieno e all'ingombro materico contrapposero la poetica del vuoto e dell'assenza, alle tavolozze dai colori vividi l'uso esclusivo del bianco, del nero e della gamma dei grigi, attuando una riflessione su un'arte radicata nel presente e volta alla ricerca del nuovo. Gianni Asdrubali (1955), Antonio Capaccio (1956), Mariano Rossano (1955) e Rocco Salvia (1953) prima, seguiti poi da Annibel Cunoldi Attems, Mimmo Grillo (1950), Bruno Querci (1956) e Lucia Romualdi vennero identificati come gli otto artisti dell'Astrazione Povera.

La genesi di un nuovo linguaggio

Va maturando, in una non improbabile nuova *scuola romana*, letteraria, poetica, artistica, la esigenza di rilanciare il principio antinaturalistico, antipuristico, della *necessità interiore*. Quale potrà esserne il modo attuale, quali mezzi per una finalità di assolutezza e di verità, di diversità e pregnanza di significato?³

Con queste parole del 1983 Simonetta Lux, allieva di Giulio Carlo Argan e poi docente all'Università La Sapienza di Roma, descrisse per prima il sentore di un mutamento portato avanti da alcuni giovani artisti romani, la cui genesi aveva avuto luogo pochi anni prima.

Sul finire degli anni settanta infatti, alcuni artisti della nuova generazione iniziarono a divulgare la propria opera in maniera autonoma, in reazione a un clima culturale composto da una critica e un mercato percepiti come ostili. La stagione 1978-1979 vide l'inaugurazione di uno spazio autogestito in via Sant'Agata dei Goti, nel romano rione Monti, con una dichiarazione di poetica degli artisti Antonio Capaccio, Felice Levini, Pino Salvatori, Mariano Rossano e dallo scrittore Claudio Damiani. Si trattava di un luogo di sperimentazione dove si potevano incontrare personalità con approcci artistici eterogenei, uniti dalla volontà comune di superare definitivamente la stagione concettuale per riappropriarsi della pittura come strumento di indagine espressiva.⁴

Capaccio e Rossano erano gli unici pittori di matrice astratta: i lavori dei due presentavano dei tratti in comune che li condussero a un inevitabile avvicinamento che nel tempo si fece via via più stretto. Entrambi preferivano lavorare con pochi elementi, puntando sull'essenzialità dello stile astratto che però lasciava aperte le porte anche a possibilità allusive. Condividevano inoltre la predilezione per una tavolozza scarna, che comprendeva solo il bianco e il nero, così come per un discorso pittorico che escludesse categoricamente sia la narrazione che la citazione. Il rapporto tra i due artisti proseguì anche dopo la chiusura della galleria autogestita, portando al lento affinamento di quelli che poi divennero i presupposti teorici alla base del movimento dell'Astrazione Povera.

Il primo nucleo del gruppo si formò pochi anni dopo: nel febbraio del 1983, grazie alla mediazione della già citata Simonetta Lux, Capaccio e Rossano ebbero infatti la possibilità di lavorare per alcuni mesi nello studio del pittore toscano Pier Luigi Tazzi, situato anch'esso in via Sant'Agata dei Goti, al numero civico 21. Ai due giovani artisti si unirono Gianni Asdrubali e Rocco Salvia, vicini per età e affinità di linguaggio. Lo studio divenne un laboratorio di sperimentazione e, dopo un primo tempo di lavoro a quattro, le porte dello spazio vennero aperte al pubblico: qui si affacciarono amici artisti, scrittori e musicisti tra cui Marco Lodoli, Edoardo Albinati, Giuliano Goroni e il poeta Beppe Salvia, fratello di Rocco. Furono mesi decisivi per l'importante impulso che diedero al dialogo e al confronto tra questi giovani artisti astratti, tanto che il loro lavoro venne notato anche da alcuni critici. Laura Cherubini dedicò a questa esperienza condivisa un articolo su *Flash Art* di cui si riportano qui alcune righe:

Il luogo non è una galleria, la mostra non ha titolo, anzi non è neanche una mostra. Si tratta di uno studio “effimero” nel quale sono riuniti quattro giovani artisti che hanno deciso di sperimentare in una sorta di laboratorio alcune affinità. [...] tra le diversità personali alcune caratteristiche comuni: si tratta di lavori di pittura, dominano il bianco e il nero, si avverte l’esigenza di rigore e di riduzione all’essenziale⁵

Va sottolineato il fatto che il lavoro di Asdrubali, Capaccio, Rossano e Salvia dei primi anni ottanta pagò fortemente lo scotto di una logica di mercato vicina a un’arte sgargiante e di fabulazione, suscitando quello che può essere definito un ostile disinteresse da parte di galleristi e critici romani.

Tra le fila dei pochi interlocutori del periodo si poté individuare la figura di Gian Tomaso Liverani, storico gallerista d’avanguardia che dal 1957, anno di apertura della sua galleria La Salita, fu in grado di intercettare e sostenere alcune delle personalità più promettenti del panorama artistico italiano. Tra gli episodi di maggior rilievo si ricorda ad esempio la mostra *Burri Morlotti Vedova* (curata da un giovane Enrico Crispolti, che poneva a confronto per la prima volta tre esponenti della poetica informale),⁶ o la collettiva divenuta manifesto di una nuova generazione, *5 pittori – Roma '60* (1960), che presentava i lavori di Franco Angeli, Tano Festa, Francesco Lo Savio, Mario Schifano e Giuseppe Uncini.⁷

Tra i nomi della nuova generazione romana che trovarono spazio e attenzione in galleria vi erano dunque anche i giovani artisti di via Sant’Agata dei Goti. Nel dicembre del 1982, Asdrubali, Capaccio e Rossano vennero invitati ad esporre nella collettiva curata da Simonetta Lux intitolata *Lapsus*; in questa occasione i loro lavori furono posti in dialogo con opere di Carla Accardi, Lucio Fontana e Francesco Lo Savio. Interessante fu la scelta del titolo: con il termine “lapsus” la curatrice intendeva far presente l’esistenza di una sorta di riconoscimento nei confronti degli astrattisti della generazione precedente. A questa collettiva se ne aggiunsero altre due: *Un disegno dell’arte: pitture* del 1984 e *Proposizioni per Yves Klein* l’anno successivo, entrambe curate dal critico Fulvio Abbate che si dimostrò un altro importante interlocutore.

Oltre alle esposizioni collettive sopracitate, La Salita ospitò nel corso degli anni anche diverse personali degli artisti oggetto di questo studio; si ricordano quelle di Rossano (1981 e 1985), Capaccio (1985) e Asdrubali (1986). Si può dunque affermare che lo stretto dialogo instaurato con la figura di Liverani, proseguito poi lungo tutto il decennio degli ottanta, risultò di fondamentale importanza per l’impulso dato alla nuova tendenza.

Filiberto Menna e il progetto dell'Astrazione Povera

La totale contrapposizione estetica operata da questi artisti nei confronti delle tendenze postmoderne, attirò verso la metà degli anni ottanta l'interesse di Filiberto Menna (Salerno, 1926 – Roma, 1989). Storico dell'arte, critico militante e docente formatosi alla scuola di Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan, nel corso degli anni sessanta proseguì sulla linea storico-critica di quest'ultimo studiando in modo approfondito le avanguardie e pubblicando, nel 1962, il suo primo saggio dedicato all'opera di Mondrian.⁸

La sua intensa attività giornalistica coprì l'arco di trent'anni, dagli esordi romani sulle pagine della rivista *La Fiera letteraria* e del quotidiano *Telesera*, fino alle redazioni culturali di quotidiani quali *Il Mattino* e *Paese Sera*; di quest'ultimo, in particolare, fu responsabile delle pagine d'arte fino al 1989, anno della sua scomparsa.⁹

Attento osservatore delle dinamiche generazionali e propenso a un approccio partecipativo all'arte, già nel 1966 sulle pagine de *Il Mattino*, esplicava in modo chiaro e deciso il suo concetto di "critica militante": essa infatti

non si pone di fronte alle diverse manifestazioni artistiche con un atteggiamento solo preoccupato di cogliere l'emergenza del fatto poetico, ma intende operare una scelta che investe molte più cose che il risultato estetico o che presuppone un impegno preliminare sulle poetiche e sui problemi di linguaggio affrontati dagli artisti e si compromette anche con essi. Questo vuol dire che il fare critica non è un atto contemplativo, ma un agire insieme agli altri, è cioè sempre *critica d'azione*.¹⁰

Profondamente legato ai principi di analisi, costruzione e progettualità del momento artistico, Menna pubblicò per Einaudi nel 1975 *La linea analitica dell'arte moderna*, testo cardine del suo pensiero, con cui tracciò una linea di continuità da Seurat alla Nuova Pittura, servendosi del modello analitico per interpretare la stagione moderna.¹¹ Rifiutando di abbandonarsi alla "corrente tiepida del *Riflusso* postmoderno",¹² dibattito acceso dalle tesi di Lyotard,¹³ Menna perseguì un impegno di ricerca volto alla difesa del progetto moderno dell'arte e della critica, senza per questo rinunciare alla costruzione del nuovo. Nel 1982 diede avvio al suo personale progetto editoriale che intitolò *Figure. Teoria e critica dell'arte*, rivista a regolarità quadrimestrale che divenne uno strumento efficace per incalzare dibattiti e suscitare riflessioni sullo stato della critica e i rapporti con l'opera d'arte a essa connessi. La rigorosa polemica mossa dal critico salernitano nei confronti delle derive del post-modernismo, emerse da subito nel saggio inaugurale della rivista, intitolato *Il progetto moderno dell'arte e della critica*; qui vengono infatti analizzate le motivazioni che hanno portato, secondo Menna, al deterioramento del nesso artistico-

estetico. Tale discorso, che trovava completo compimento ne *Il progetto moderno dell'arte* (1988), individuava proprio nella ricerca e nella costruzione i punti focali dell'esperienza artistica.

Questa breve ma necessaria premessa permette di inquadrare e identificare con maggior chiarezza le motivazioni che portarono all'avvicinamento del critico salernitano al lavoro dei giovani artisti di via Sant'Agata dei Goti: oltre all'esigenza del nuovo, vi lesse infatti la volontà di operare una forte riduzione linguistica, intesa come semplificazione estrema dell'apparato pittorico e di porre il "processo" di costruzione dell'opera come momento fondante dell'opera stessa.¹⁴

A partire dalla metà degli anni ottanta, Menna assunse il ruolo di guida critica e teorica della nuova tendenza romana con cui decise di portare avanti, attraverso una serie strategica di mostre e pubblicazioni, il suo progetto di ripensamento in chiave analitica del fare pittura.

L'evento espositivo che diede avvio allo stretto dialogo tra il critico e i giovani artisti romani e che merita un approfondimento fu *La soglia. L'opera d'arte tra riduzione e costruzione*, svoltasi a Pordenone sul finire del 1985. Questa collettiva segnò l'inizio del coinvolgimento attivo nel movimento di Lucia Romualdi, la cui ricerca artistica basata sulla semplificazione geometrica degli elementi figurativi, aveva attirato l'attenzione di Menna già a partire dalla metà degli anni settanta.

L'ipotesi da cui partì la mostra si fondava sulla convinzione che una parte della nuova ricerca artistica romana del periodo si potesse collocare su una linea di confine, su una *soglia*, che collegava e allo stesso tempo separava un fare artistico dominato dalla figurazione da uno controllato dall'astrazione.¹⁵ Questa idea venne espressa simbolicamente attraverso la citazione di un'opera di Marcel Duchamp, *La Porte. 11, rue Larrey, Paris* (1927), la cui fotografia fu riprodotta sulla copertina del catalogo dell'esposizione pordenonese. Così come la porta di Duchamp era simultaneamente sempre aperta e sempre chiusa (divideva tre ambienti dell'appartamento parigino dell'artista), allo stesso modo Menna affermò come i pittori presenti in mostra affidassero la loro opera ad un luogo intermedio, di passaggio, attuando però una scelta di ordine costruttivo e di linguaggio che li allontanava in modo categorico sia dalla narrazione che dalla citazione.¹⁶

In mostra erano presenti opere come *Aggroblanda* (1984) di Asdrubali e *La Fedeltà* (1984) di Capaccio, dove all'utilizzo esclusivo del bianco e del nero il primo abbinava una forte gestualità, mentre il secondo utilizzava una linea sinuosa ed essenziale per tracciare panneggi dai richiami arcaici. Il dipinto di Asdrubali, di notevoli dimensioni, presentava delle ampie campiture circolari e semicircolari realizzate con un colore nero industriale molto coprente, alternate a zone dove il bianco della preparazione della tela veniva lasciato a vista. Tra queste porzioni di colore Asdrubali inserì dei segni sui toni del grigio,

tracciati con dell'acrilico molto diluito, andando a costituire una zona intermedia cromaticamente scarica. A dispetto della rapidità del gesto, vicina alla pratica dell'*action painter*, l'energia è stata dosata per formare linee dall'andamento deciso ma fortemente controllato; le grandi dimensioni della tela, inoltre, lasciavano intuire il dialogo tra la proiezione del corpo dell'artista e il volume dell'opera stessa, abbastanza vasto da permettere un'ampia gestualità. Nonostante si trattasse di un'opera giovanile, era già possibile rintracciare il tema centrale della produzione matura di Asdrubali: l'esplorazione dello spazio in rapporto all'azione del dipingere [fig. 1].

I dipinti di Rossano si presentavano invece contraddistinti da pochi segni essenziali, quali bande di colore grigio molto diluito che andavano a formare delle griglie contraddistinte da una forte componente geometrica; Salvia, con opere come *Natura simbolica* (1985), proponeva figure biomorfe articolando la superficie attraverso il contrappunto del concavo e convesso;¹⁷ Romualdi infine si presentava con la serie *Lavori* (1985), dipinti dalla forte componente materica costituita da stratificazioni di carte nere e paste dall'effetto simile al catrame.

Il concetto di *soglia*, di linea di confine, sembrò rappresentare un momento di riflessione significativo nel contesto artistico romano degli anni ottanta. Venne ripreso, ad esempio, da Cinzia Piccioni nel primo numero della rivista da lei diretta *Arte Argomenti*, dove affrontava il problema dell'emarginazione della critica dal contesto socioculturale della capitale. Auspicando la ripresa di un discorso critico che si avvallesse di un metodo strutturale, psicologico o sociologico, mise in guardia dal

subire tiri mancini da questo discorso della *soglia* che giustifica ogni tentativo di "riduzione" linguistica. Di conseguenza la "riduzione" si fa moda e l'astrattismo diventa un vaso in cui possono entrare liberamente tutti i segni aniconici [...] in quanto il passaggio della *soglia* (fra razionale e irrazionale) ha legittimato ogni cosa in una collettività linguistica senza confini.¹⁸

Nel luglio del 1986 venne inaugurata presso la cittadina siciliana di Erice l'esposizione *Il meno è il più*, dove le riflessioni maturate ne *La soglia* trovarono piena e completa maturazione. Si trattò della prima occasione in cui Menna utilizzò la dicitura Astrazione Povera nel suo saggio introduttivo alla mostra eleggendolo, a quel punto, a nome ufficiale del gruppo. La genesi di tale nome andava però fatta risalire a un altro evento: nel 1985 Rossano realizzò un piccolo dipinto a cui diede il titolo, segnandolo e datandolo sul retro, di *Tavoletta per un'astrazione povera*. Stando alla testimonianza orale dell'artista è emerso come l'idea di associare questi due termini fosse legata a un suo particolare concetto di *de-potenziamento* dell'immagine astratta.

Rossano ha infatti dichiarato come, posto di fronte alla consapevolezza della perdita dei valori forti e propositivi che avevano caratterizzato la stagione delle avanguardie storiche, l'unica via percorribile fosse quella di un'astrazione "inquinata, contaminata, debole".¹⁹ Questo concetto veniva attuato dall'artista attraverso l'inserimento di una serie di rimandi, ad esempio al mondo naturale, all'interno della composizione astratta, oppure utilizzando piccoli oggetti reali (come delle conchiglie) che venivano fissati sulla tela. Menna invece utilizzò il termine per indicare il momento riduttivo-costruttivo alla base del lavoro di questi artisti, come emerge dal suo intervento nel catalogo:

Per questi artisti l'*astrazione* è dunque una scelta linguistica, ma è anche il segno di un atteggiamento etico, un'*astrazione* che può anche essere definita *povera* ove si elimini ogni connotazione penitenziale del termine e lo si assuma, invece, per porre in evidenza l'esigenza di contrapporre al *più* di tutto il *meno* di uno spazio concentrato e silenzioso dove poter mettere a punto gli attrezzi minimi, quelli assolutamente indispensabili, per intraprendere la costruzione del nuovo.²⁰

La scelta di questa dicitura va inoltre messa in relazione con l'importante assonanza che aveva con l'ormai internazionalmente affermata *Arte Povera* di Celant, di cui Menna non poteva ignorare le implicazioni, soprattutto tra gli addetti ai lavori.

Alla mostra *Il meno è il più*, che confermò la presenza di Romualdi, venne invitato ad esporre Bruno Querci, la cui ricerca pittorica basata sulla costruzione di figure minime attraverso il contrappunto del bianco e del nero, si trovava perfettamente in linea con il progetto del critico salernitano. Originario di Prato, Querci si avvicinò alle pratiche artistiche da autodidatta sperimentando prima attraverso il disegno a china per poi passare gradualmente alla pittura ad acrilico. Particolarmente attratto dall'esperienza espressionista tedesca del gruppo *Die Brücke* di cui ammirava "l'espressività sgraziata, la resa semplificata della componente arcaica e la costruzione di forti impianti pittorici",²¹ passò poi allo studio del modello operativo delle avanguardie storiche. Dal 1983 al 1988 si trasferì a Roma, dove ebbe modo di osservare quelli che poi saranno i punti di riferimento del suo approccio iniziale: le soluzioni minimaliste della pittura americana, l'esperienza astratta del Gruppo Forma e le ricerche su luce e spazio di Lo Savio degli anni sessanta. Nella mostra di Erice presentò il suo lavoro con otto grandi tele di grande formato: *Dal tempo* (1985), *Crepuscolo* (1985), *Grande pittura* (1985), *Superficie emblematica* (1986), *Grande figura* (1986), *Vicino* (1986), *Attraverso* (1986) e *Figura* (1986). Sono lavori in cui si evidenzia il passaggio graduale dalle prime forme arcaiche di orientamento minimalista, a figure maggiormente strutturate, costruite sul contrappunto tra bianco-nero e figura-sfondo.²² In un'opera come *Attraverso* ad esempio, l'artista

approfondisce lo studio della superficie e inizia a considerare il fondo come parte attiva della composizione. Invece di lasciarlo scarico, lo dipinge di bianco bilanciando perfettamente il rapporto con le porzioni di colore nero. Questo significava attivare nel fruitore una logica percettiva dello sguardo alternando superficie a profondità attraverso squarci irregolari che coprivano l'intera lunghezza della tela [fig.2].

Una linea di continuità

Il primo tentativo di tracciare una linea di continuità tra l'esperienza astratta romana degli anni cinquanta-inizi sessanta e quella degli artisti di via Sant'Agata dei Goti era stato fatto nella già citata mostra *Lapsus* del 1982; in quella occasione Simonetta Lux aveva dato voce al confronto generazionale evidenziando come alcune scelte linguistiche operate da Asdrubali, Capaccio e Rossano riconducessero "involontariamente" (come un lapsus, appunto) all'opera dei maestri astratti della generazione precedente.

A cinque anni di distanza da quell'appuntamento, nella primavera del 1987 Menna curò la mostra *Roma 1957-1987*, presso la galleria romana dei Banchi Nuovi, con cui riprese le fila del discorso tracciando "una linea di continuità lungo l'arco di un trentennio sotto il segno dell'*astrazione*".²³

I pittori dell'Astrazione Povera, alle cui fila si unì in quest'occasione l'artista goriziana Annibel Cunoldi Attems, vennero fatti dialogare con l'opera di Carla Accardi, Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, Pietro Consagra, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Toti Scialoja e Giulio Turcato.

L'intento della mostra, dichiarò Menna, non fu quello di identificare un percorso univoco e privilegiato che collegasse le due esperienze, quanto piuttosto quello di proporre una chiave di lettura attraverso un discorso critico aperto a suggestioni.²⁴ Ipotesi queste che trovarono giustificazione individuando un campo esperienziale affine tra le due tendenze; ciò non escludeva però, sempre secondo il critico, la possibilità di rintracciare ulteriori tappe (anche cronologicamente) intermedie. Nel saggio introduttivo al catalogo, Menna scrive:

La negazione dello spazio come profondità illusiva, la riconquista della superficie come luogo di eventi linguistici autonomi, la costruzione di strutture sintatticamente forti in cui i segni appaiono svincolati da qualsiasi pretesa della rappresentazione come pure delle richieste di una espressività immediata: questi i dati più significativi che consentono di definire il perimetro del nostro campo di osservazione e di individuare le linee di raccordo tra le due emergenze.²⁵

Venne evidenziato dunque l'uso di un vocabolario linguistico simile, composto da una precisa strutturazione del segno, che andava a giustificare la serie di confronti proposti all'evento espositivo. Un dialogo ulteriormente rafforzato dalla scelta che operò il critico selezionando solo opere monocromatiche realizzate dagli astrattisti "storici" tra il 1958 e il 1966.

Un ulteriore *trait-d'union* poteva essere individuato nella condizione di "confine" entro il quale entrambe le tendenze romane si trovarono ad operare nel trentennio preso in esame dalla mostra. Nell'acceso dibattito tra prospettive realiste e astrattiste derivanti dall'eredità post cubista del secondo dopoguerra, i firmatari del manifesto del Gruppo Forma (tra cui Accardi, Consagra, Perilli, Sanfilippo e Turcato) presero le distanze sia dalle influenze espressioniste dei primi, sia dalle derive concretiste dei secondi, attestandosi in posizione mediana tra i due opposti linguaggi. Allo stesso modo, si è potuto constatare come i giovani pittori romani si stessero affrancando sia dai rigori della tradizione astratta razionalista, sia dall'ecllettismo stilistico operato dalla Transavanguardia.²⁶

La strategia attuata da Menna attraverso questo tipo di esposizione, pareva dunque essere quella di un deciso inserimento del gruppo dell'Astrazione Povera all'interno di una genealogia storiografica che li identificava come gli ultimi interpreti di una stagione astratta gloriosa.

Tale volontà venne confermata l'anno successivo con la realizzazione di una grande rassegna intitolata *Astratta. Secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990*, presso Palazzo Forti di Verona. Partendo da una riflessione sul significato del termine *astrazione*, Menna, curatore della mostra assieme a Giorgio Cortenova, cercò di ampliare il discorso iniziato con *Roma 1957-1987*, delineando un percorso storico-critico della tendenza astratta lungo quattro decenni. In questo caso il lavoro del gruppo dell'Astrazione Povera venne inserito a pieno diritto nell'ultimo periodo, quello più recente degli anni ottanta. La rassegna confermò inoltre come la rottura che operarono Annibel Cunoldi Attems, Asdrubali, Capaccio, Grillo, Querci, Rossano, Salvia e Romualdi, riguardasse esclusivamente le esperienze pittoriche postmoderne, lasciando aperto il dialogo con le generazioni astratte precedenti.

La fine di una parabola

La prematura scomparsa di Filiberto Menna nel febbraio del 1989 segnò la fine del progetto dell'Astrazione Povera come gruppo così come era stato da lui attentamente delineato a partire dal 1985. Attraverso il suo puntuale lavoro critico e di sponsorizzazione, gli artisti del movimento erano riusciti ad acquistare nel corso del tempo una visibilità sempre maggiore, tradottasi nella realizzazione di mostre personali e collettive a livello nazionale, con alcuni episodi di carattere europeo.²⁷ Con la venuta meno della forte presenza

catalizzatrice del critico salernitano, i componenti del gruppo presero strade diverse anche per (o a causa di) scelte stilistiche operate individualmente. Gianni Asdrubali, ad esempio, proseguì la sua ricerca di esplorazione dello spazio pittorico attraverso una pittura dinamica che reintroduceva un'ampia gamma di colori; Capaccio affiancò alla pittura l'attività di curatore e didatta; Rossano iniziò a sperimentare soluzioni figurative pur mantenendo una forte economicità di segno; allo stesso modo anche Salvia si riavvicinò al figurativo e al colore, traendo ispirazione dalla cultura urbana; Querci invece fu l'unico che proseguì sulla linea di ricerca consolidata durante il periodo in gruppo. Annibel Cunoldi Attems e Lucia Romualdi abbandonarono il mezzo pittorico per approfondire altri *medium*: la prima scelse la fotografia analogica e la costruzione di strutture tridimensionali, la seconda la sperimentazione musicale. Mimmo Grillo infine, seppur malato, continuò a dipingere e a tenere personali in importanti gallerie romane. Scomparve prematuramente nel 1994. Un primo tentativo di "ricognizione" su questo fenomeno dalla fine degli anni ottanta a oggi, è stato fatto con la mostra *Astrazione Povera* tenutasi presso la Fondazione Filiberto e Bianca Menna di Roma nel febbraio 2019.²⁸ In quell'occasione sono state nuovamente esposte le opere del periodo, una per ogni artista, affiancate da una selezione mirata di fotografie, cataloghi e manifesti teorici del gruppo. Inserita all'interno di una rassegna che celebrava i trent'anni dalla scomparsa di Menna, l'esposizione presentava una linea di ricerca volta alla valorizzazione dell'apporto teorico dato dal critico, rispetto a una meno evidente intenzione di inquadramento storiografico della tendenza. In conclusione si può affermare come, a distanza di quarant'anni dalla nascita del gruppo, un vero processo di musealizzazione non sia mai stato effettivamente attivato, a differenza per esempio di esperienze coeve come la Transavanguardia o il Gruppo di San Lorenzo.

TAVOLE



1 Gianni Asdrubali, *Aggroblanda*, 1984, pittura industriale su tela, 230 x 170 cm, collezione Elisabeth Bozzi, Parigi.



2 Bruno Querci, *Attraverso*, 1986, acrilico su tela, 150 x 80 cm.

- ¹ Manuela Crescentini, “L'ambiente Romano”, in *La pittura in Italia. Il Novecento*, vol. 2, tomo II, a cura di Carlo Pirovano (Milano: Electa, 1993), 526.
- ² Guglielmo Gigliotti, “Gradi di visibilità: Roma anni ottanta”, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di Gabriele Guercio, Anna Maria Mattiolo (Milano: Electa, 2010), 29.
- ³ Antonio Capaccio, *Mariano Rossano*, con testi di Simonetta Lux, Marco Lodoli, Edoardo Albinati, Documenti per l'arte contemporanea. L'idea italiana della pittura. Testimoni e autori 18 (Roma: Il Bagatto Editrice, 1984), 5.
- ⁴ Crescentini, “L'ambiente romano”, 530.
- ⁵ Laura Cherubini, “Asdrubali, Capaccio, Rossano, Salvia”, *Flash Art*, gennaio 1984, 47.
- ⁶ Cfr. Crescentini, “L'ambiente romano”, 515.
- ⁷ Per un approfondimento sulla mostra si segnala Giovanni Casini, “5 pittori alla Galleria La Salita: il problema della pittura monocroma a Roma intorno al 1960”, *Studi di Memofonte*, n.9 (2012): 38-64, <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-9-2012/#g-casini-5-pittori-alla-galleria-la-salita-il-problema-della-pittura-monocroma-a-roma> (accesso il 26 giugno 2021).
- ⁸ *Mondrian: cultura e poesia*, a cura di Filiberto Menna, Nuovi Saggi 36 (Roma: Edizioni dell'ateneo, 1962).
- ⁹ Filiberto Menna, *Cronache dagli anni Settanta. Arte e critica d'arte 1970-1980*, a cura di Antonello Tolve, Stefania Zuliani (Macerata: Quodlibet, 2017), 7.
- ¹⁰ Filiberto Menna, “Tendenze confrontate al ‘centro’ e al ‘quadrante’”, *Il Mattino*, 24 gennaio 1966.
- ¹¹ Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna: le figure e le icone*, (Torino: Einaudi, 1975).
- ¹² Lorenzo Mango, “Mediterraneo”, in *Filiberto Menna “progettare” il futuro*, a cura di Nicolas Martino, Antonello Tolve (Roma: Arshake, 2019), 33.
- ¹³ Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere* (Milano: Feltrinelli, 1981).
- ¹⁴ Mango, “Mediterraneo”, 33.
- ¹⁵ *La soglia. L'opera d'arte tra riduzione e costruzione*, a cura di Filiberto Menna (Pordenone: Galleria Sagittaria, 1985-1986), cat. (Pordenone: Edizioni Concordia Sette, 1985), 8.
- ¹⁶ Ibid.
- ¹⁷ Cfr. Ivi, 10.
- ¹⁸ Cinzia Piccioni, “La critica ai limiti del metodo”, *Arte Argomenti*, estate 1988, p. n. n.
- ¹⁹ Mariano Rossano, conversazione con l'autrice, dicembre 2020.
- ²⁰ *Il meno è il più: per un'astrazione povera*, a cura di Filiberto Menna (Erice: La Salerniana, ex convento San Carlo, 1986), cat. (Milano: Mazzotta, 1986), 18.
- ²¹ Filiberto Menna, conversazione con l'autrice, gennaio 2021.
- ²² *Il meno è il più*, 12.
- ²³ *Roma 1957-1987*, a cura di Filiberto Menna (Roma: Galleria dei Banchi Nuovi, 1987), cat. (Roma: Marcello Silva, Galleria dei Banchi Nuovi, 1987), 2.
- ²⁴ Ibid.
- ²⁵ Ivi, 4.
- ²⁶ *L'arte fino al 2000*, a cura di Achille Bonito Oliva, L'arte Moderna (Firenze: Sansoni, 1991), 37.
- ²⁷ Si segnalano in particolare le partecipazioni di Capaccio, Rossano e Salvia alla *Triennale internazionale del Disegno* di Norimberga (1985) e di Linz (1986) e quella di Capaccio, Rossano e Grillo a *Spunti di giovane Arte Italiana* (1988) a Madrid.
- ²⁸ *Astrazione povera*, a cura di Massimo Maiorino, Giulia Perugini (Roma: Fondazione Filiberto e Bianca Menna, 2019), cat. (Roma: Edizioni Fondazione Menna, Roma, 2021).