

ALTERNATIVE ATTUALI
L'esperienza di Enrico Crispolti all'Aquila. 1962-1968

A cura di Giuseppe Di Natale

CONVEGNO INTERNAZIONALE

Alternative Attuali
Arte contemporanea
all'Aquila, 1962-1968.
Nuovi studi e ipotesi di
intervento

MAXXI L'AQUILA
Museo nazionale delle arti
del XXI secolo
11-12 maggio 2022

A cura di Giuseppe Di Natale,
in collaborazione con
Massimo Fusillo

MOSTRA DOCUMENTARIA

Alternative Attuali
Arte contemporanea
all'Aquila, 1962-1968

MAXXI L'AQUILA
Museo nazionale delle arti
del XXI secolo
Sala della Torretta
11 maggio-12 giugno 2022

A cura di Giuseppe Di Natale,
con la partecipazione di Carla Anzuini
e Flavia Angelini
Registrar: Cinzia Damiani

PUBBLICAZIONE

Alternative Attuali
L'esperienza di
Enrico Crispolti all'Aquila.
1962-1968

A CURA DI
Giuseppe Di Natale

GRAPHIC DESIGN
Emanuela Salimei

EDITORE
Quodlibet
www.quodlibet.it

ISBN
978-88-229-2060-7

Volume pubblicato con il contributo
dell'Università degli Studi dell'Aquila -
Dipartimento di scienze Umane

Indice

Bartolomeo Pietromarchi	7
Livio Sbardella	8
Manuela Crescentini	9
Marta Vittorini	10

ALBUM FOTOGRAFICO

Fotografie dell'allestimento della mostra <i>Alternative Attuali. Rassegna internazionale di architettura – pittura – scultura d'avanguardia</i> (1962)	13
--	----

SAGGI

Le origini, le ragioni critiche e alcuni retroscena di <i>Alternative Attuali</i> e <i>Aspetti dell'arte contemporanea, 1962-1968</i> Giuseppe Di Natale	31
L'informale e la crisi semantica delle arti Rocco Ronchi	39
<i>Alternative Attuali, 1962: aprire ai territori come nuovo modello di progettualità critica. Il dialogo con alcuni testimoni delle neoavanguardie tra Campania ed Emilia-Romagna</i> Ada Patrizia Fiorillo	45
<i>Alternative Attuali</i> negli echi della stampa e TV nel 1962 Maria Alicata	53



CON IL SOSTEGNO DI



CON IL PATROCINIO DI



CON LA COLLABORAZIONE DI



Alberto Burri: “Un chirurgo od uno squartatore?” , un paziente Luca Cialfi	61	Sergio Vacchi: l’alternativa costante Carla Anzuini	171
Portoghesi e le <i>Alternative Attuali</i> dell’architettura, 1962-63 Luca Quattrocchi	68	Continuità o frattura? <i>Alternative Attuali</i> nella mappa delle mostre italiane degli anni Sessanta Claudio Zambianchi	175
Retrospective attuali: <i>Omaggio a Fontana e Altri pionieri dell’arte attuale</i> (1963) Denis Viva	77	TESTIMONIANZA	
La mostra <i>Omaggio a Cagli</i> (1963) e la formazione del metodo Crispolti Raffaele Bedarida	84	Alternative Attuali Paolo Portoghesi	185
Neoavanguardia interdisciplinare a L’Aquila, maggio 1963: <i>Scelte e proposte. Musica Poesia Pittura</i> Alessandro Mastropietro	92	APPENDICE	
Ipotesi costruttivista 1965. Enrico Crispolti e il gruppo Dvizhenie: tra critica non-conformista e immaginario tecnologico Giovanni Rubino	101	Fotografie dell’allestimento della mostra documentaria <i>Alternative Attuali. Arte contemporanea all’Aquila, 1962-1968 (2022)</i>	191
Il Magritte “pop” del 1965 Luca Pietro Nicoletti	108		
Enrico Baj, un uomo libero Cinzia Damiani	114		
La scrittura/immagine ad <i>Alternative Attuali 3. Casi studio</i> Carla Subrizi	121		
<i>Alternative Attuali 3, 1968. La mostra-omaggio a Toyen, ovvero del Surrealismo dopo l’Informale</i> Caterina Caputo	130		
Alternative nella scultura: una doppia (o forse triplice) sintassi per la scultura italiana Alessandro Del Puppo	139		
Alik Cavaliere: pigmalione e racconta storie. Dalla vita degli uomini alla morte apparente della natura Flavia Angelini	146		
Alberto Savinio: “una più appropriata collocazione” Davide Lacagnina	153		
<i>Omaggio a Somaini, 1968</i> Luisa Somaini	164		

riguardanti l'eredità confluita nelle ricerche contemporanee: l'Informale, la Pop Art, la Nuova Figurazione³⁴.

Per concludere, se letta in tale linea di ricerca, l'esposizione aquilana su Toyen, così come alcune presenze surrealiste di *Alternative Attuali*, risultano paradigmatiche di un ben preciso percorso critico e intellettuale ricercato da Crispolti in quegli anni: delineare le "alternative" all'Informale rintracciando nuovi legami con le avanguardie e con i maestri di quella generazione che a vario titolo ne aveva fatto parte per poi rinnovarsi attraverso il confronto diretto con le tendenze più attuali. Un percorso critico, dunque, che ricercava nella dialettica con la storia la sua più profonda ragione per un rinnovamento artistico e culturale³⁵.

Alternative nella scultura: una doppia (o forse triplice) sintassi per la scultura italiana

Alessandro Del Puppo

Presenza minoritaria ma non per questo meno importante, la scultura presentata a *Alternative Attuali* consente di tracciare un consuntivo delle ricerche condotte in Italia e in Europa tra anni Cinquanta e Sessanta. Il periodo era estremamente propizio. La spinta propulsiva della penultima generazione di scultori andava esaurendosi. Arturo Martini se n'era andato borbottando sull'impraticabilità della scultura monumentale e senza poter dar seguito concreto ad alcune soluzioni genialmente intuite. Fontana andava per conto suo; e in quale modo, poi, considerarlo scultore? Marini faceva caso a sé. La Biennale del 1952 aveva lanciato la più recente ondata degli scultori britannici capeggiati da Moore, e con lui Armitage, Butler, Chadwick, Meadows. Il loro modo divenne una moda, che non è difficile scorgere fra le partecipazioni degli anni successivi: personali di Mastroianni, Fabbri, Minguzzi, Marini, Viani in quello stesso 1952, e poi Mirko, Mascherini, Fazzini, Fontana, Leoncillo, Melli due anni dopo, e Messina, Cherchi, Mazzacurati, Consagra, Manzù, Mannucci, Pomodoro nel 1956. Le mostre internazionali (Arp, Brâncuși a David Smith) offrivano intanto possibili modelli alternativi alla scultura di figura e alla pratica di intaglio e modellato. Un primo bilancio della generazione di mezzo fu possibile nel 1958 con le mostre di Fontana e Viani, e poi con i carotaggi sul terreno dei più giovani come Consagra, Ghermandi, Lardera.

Accanto a questa efflorescenza, un'intensa attività editoriale stava seguendo il rinnovamento della scultura. Nell'arco di pochi mesi, e ben prima del seminale volume di Herbert Read, il lettore italiano poté istruirsi sulla monografia di Eduard Trier per la situazione internazionale e su quella di Roberto Salvini per quella italiana, e soprattutto sull'opera di Werner Hoffmann, *La scultura del XX secolo*, pubblicata in quello stesso 1962 con una lunga prefazione di Crispolti che si legge ancor oggi come uno spaccato della storiografia della cultura italiana del Novecento¹.

Il programma della scultura di *Alternative Attuali* era già tutto qui, in potenza.

34 Cfr. Crispolti, *Il Surrealismo* cit.

35 Al riguardo cfr. *Enrico Crispolti critico d'arte*, "D'Ars Agency", 1, 1964, p. 20.

1 E. Trier, *Figura e spazio. La scultura del XX secolo*, Cappelli, Bologna 1961; R. Salvini, *Scultura italiana moderna*, Silvana, Milano 1961 e cfr. H. Schaefer-Simmern, *Sculpture in Europe today*, University of California press, Berkeley & Los Angeles 1955.

C'era un'idea di continuità tra maestri e allievi ("Dal Martini di questi anni [1930] nasce il misticismo neorinascimentale del primo Mirko")², ma anche la consapevolezza della crisi dei modelli:

Il mito della rappresentazione dell'immagine umana, il mito umanistico della statuaria era stato svolto sufficientemente in Italia fra le due guerre perché potesse avere ulteriori possibilità di sviluppo nel nostro dopoguerra [...] Marini rappresenta nel nostro dopoguerra ancora un motivo di resistenza, tuttavia la sua ricerca cede sempre più agli elementi meramente formali, e la sua capacità di presenza in una problematica attuale diviene sempre più esigua³.

Lo schema di Crispolti prevedeva una linea "inflazionistica" (manchevole cioè di un taglio critico moderno), entro cui si collocavano i testi più moderati e timorosi⁴, e una linea rigoristica, che a partire dalla *plaque* di Ardengo Soffici su Rosso passava attraverso le pagine di Boccioni fino a perimetrare una possibile modernità italiana in grado di alimentare un vasto spettro di alternative⁵.

Lo spirito disinvoltamente annessionista della rassegna non consentì ovviamente di tracciare dei nitidi percorsi o delle imperiose selezioni di gusto. Né sembra oggi opportuno forzare il senso di presenze e di passaggi che a volte furono intenzionali e a volte occasionali, come sa chiunque abbia organizzato delle mostre. Non dunque un disegno aprioristico ma una progettualità ampia, non di rado discordante, senza timore di contraddizione e anzi paga di una dialettica fra posizioni talvolta inconciliabili. "Possibilità" e "alternative" erano le parole usate da Crispolti per quelle sue mostre. L'impulso creativo delle differenze, si potrebbe dire. E col tempo le scelte crispoliane confermarono la natura essenzialmente di "dialogo, senza gerarchie di merito, fra posizioni diverse volte al superamento dell'Informale" della rassegna aquilana⁶.

Subito nell'edizione 1962 è chiaro l'interesse per i recenti esiti informali di Leoncillo (*Taglio bianco*, 1959, fig. 1) e di Somaini (*Orizzontale*, 1960, fig. 2), a volte sorprendentemente impaginati in catalogo in confronti non saprei dire quanto voluti: là dove ad esempio il gesto perentorio di Somaini sembra doppiarsi nella pittura di Jacques Zimmermann. Forse è solo un caso, o forse no; è però un gioco di accostamenti che si ritrova qualche pagina più in là

2 E. Crispolti, *Prefazione*, in W. Hoffmann, *La scultura del XX secolo*, Cappelli, Bologna 1962, p. 25.

3 Ivi, p. 27.

4 P. Bargellini, *Scultura italiana contemporanea*, Arnaud, Firenze 1945; S. Cairoli, *Arte Italiana del nostro tempo*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1946; F. Saporì, *Scultura italiana moderna*, Libreria dello Stato, Roma 1949; in questa linea Crispolti collocò anche M. De Micheli, *Scultura italiana del dopoguerra*, Edizioni Schwarz, Milano 1958.

5 L. Venturi, *Arturo Martini*, "L'Arte", novembre 1930, pp. 556-577; L. Vitali, *Marino Marini*, Hoepli, Milano 1937; C. Brandi, *Periplo della scultura moderna*, "L'Immagine", 11, gennaio-febbraio 1949, pp. 58-65; C. Brandi, *Arcadio o della scultura*, Einaudi, Torino 1956; G. C. Argan, *Difficoltà della scultura*, "Letteratura ed arte contemporanea", 2, 1950, pp. 6-7; R. Carrieri, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia*, Edizioni della Conchiglia, Milano 1950; G. Marchiori, *Scultura italiana moderna*, Alfieri, Venezia, 1953; P. Bucarelli, G. Carandente (a cura di), *Mostra Scultura Italiana del 20° secolo*, catalogo della mostra (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, ottobre-novembre 1957) Editalia, Roma 1957.

6 L. P. Nicoletti, *L'Aquila 1962. "Alternative Attuali" e l'idea di "mostra-saggio"*, "Ricerche di S/Confine", VI, 1, 2015, pp. 105-119.

nei raffronti tra le partizioni architettoniche della Rinascente di Albin e Helg da un lato e il Portoghesi di Casa Boldi dall'altro. Un modo per spiegare molto bene e molto in sintesi due possibili lessici, irriducibili a unità: razionalismo e brutalismo, funzione e decorazione – qualcosa che si legge anche nelle proposte di scultura.

C'è infatti una sorta di doppia sintassi, che pare d'incontrare nelle stanze di *Alternative Attuali* e di leggere tra le pagine del catalogo: è la doppia sintassi di segno/scrittura nello spazio, da un lato, e di indagine materica dall'altro. E poche cose come l'opera di Lucio Fontana (e questo Crispolti lo sapeva molto bene) erano in grado di rendere possibile una sintesi.

Il Fontana raccontato con molta ampiezza nel 1963 con le prime sculture astratte del "Milione", le ceramiche distese, i due *Concetti spaziali* del 1947 (la ghirlanda di globetti e la figura umana carbonizzata, di quasi irritante estraneità una con l'altra), gli eterei disegni su carta e per finire le spettacolari e oscene *Nature* (fig. 3). Quello di Fontana era un processo (prima ancora che un operare) che teneva insieme disegno e scrittura nello spazio e agglutinazione materica. Mancavano ancora cinque anni, ma verrebbe da dire che un po' tutta l'Arte Povera era già qui.

Non meno interessante, anche se meno profetica e meno ricca di conseguenze, è l'operazione condotta con gli omaggi a Mirko e a Viani. Siccome rispetto a Fontana i loro nomi sono ancor oggi meno canonici e apparentemente al di fuori degli eroici decorsi dell'arte moderna, è bene soffermarvisi un poco.

Il lavoro di Mirko di quegli ultimi anni era malnoto, dal momento che lo scultore aveva operato soprattutto negli Stati Uniti, insegnando al Carpenter Center di Harvard.

Il resoconto biografico di Crispolti parte dagli esordi neoquattrocenteschi e donatelliani, legati a una forma di naturalismo martiniano che era sfociato nella cultura del "primordio", così apprezzata in certi circoli della cultura romana a fine anni Trenta, intorno a Cagli, a "Quadrante" e a "Valori primordiali". Le tematiche mitologiche e un robusto espressionismo spinsero il critico a ragionare di un "esercizio manuale istintivo", ratificando il "profondo contatto operativo con la materia". L'impulso narrativo era cioè sostanziato da una non comune padronanza della materia (legno, gesso, pietra, ferro), che col tempo aveva raggiunto una sua eleganza non decorativa. Di qui per Crispolti – che andava intanto incrementando il suo lessico immaginifico – il favolismo magico, vagamente arcaico o archeologico, "persino cavernoso" o ctonio, in ogni caso né freddamente citazionista né brutalmente materico⁷.

Legato alla figura cruciale (un po' per tutti, anche se non lo riconobbe quasi nessuno) di Cagli, si poneva così il problema della mitografia. Siamo nei primi Sessanta, in un periodo ormai di sempre minore sopportazione delle costipate poetiche informali e delle relative retoriche neonaturalistiche o pseudoesistenziali. Il cruccio di Crispolti e di non pochi degli artisti che per tale ragione egli andava raccogliendo era quello di recuperare un'idea di opera (fosse essa pittura, scultura, disegno) calata in un contenuto o

7 E. Crispolti, *Omaggio a Mirko*, in Id. (a cura di), *Alternative Attuali 2. Omaggio a Magritte, Mirko, Baj*, catalogo della mostra (L'Aquila, Castello Spagnolo, 7 agosto-30 settembre 1965), Lerici Editori, Milano 1965, s.i.p.

“racconto”, che non negasse la letterarietà della propria matrice, provando anzi a difenderne la natura umanistica, come segno antropologico – e non certo soltanto come plastificato emblema pop.

Il pensiero corre allora al coevo studio di Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*: una critica all'idea molto francese – siamo pur sempre negli anni della *vague* strutturalista – che l'immaginario fosse “l'infanzia della coscienza”⁸. Invece, secondo Durand (che evidentemente riprendeva le considerazioni de *L'imagination* di Sartre, uscito nel 1950 e tradotto in italiano nel 1962), “L'analogon che costituisce l'immagine non è mai un segno arbitrariamente scelto, ma è sempre intrinsecamente motivato, è cioè sempre simbolo”⁹.

Come poter spiegare le ricorrenze di questi segni e simboli nella pratica degli scultori? Diventava importante, nell'economia del catalogo (prima ancora che nell'articolazione delle sale) l'ordinamento che classificava le opere per cronologia e tipologia. La sequenza fotografica diventava il racconto dell'evoluzione formale attraverso temi ostinati e figure *revenantes*: una vera e propria “vita delle forme” che si rovesciava in forma delle varie vite (cioè delle opere). Un po' come è capitato con il recente catalogo generale di Somaini, ultimo in ordine di tempo ad aver accolto questo schema crispolitano. Il percorso di uno scultore non si misura in termini strettamente evolutivi e lineari, bensì nella coesistenza e sovrapposizione di diversi momenti di ricerca. L'evoluzione creativa cioè porta a una continua metamorfosi dei motivi: non c'è un approdo o una soluzione, quanto piuttosto un discorso aperto, critico, interrogativo. Tale anche la scrittura così impervia, ai limiti del delirio semantico da parte del critico: un criptotesto che non è mai una risoluzione, né tantomeno una “spiegazione”, quanto piuttosto un accordo con un margine costante di dissonanza.

L'interplay fra testo e immagine torna nell'impaginato “storiografico” per Alberto Viani, modellatore non meno eccellente e purtroppo ancora abbastanza a margine della storiografia.

Come e più di Mirko, Viani era stato allievo di Martini. Suo problematico punto di partenza era stato l'estremo statuto martiniano della “scultura lingua morta” come crisi della statuaria e del mito sovrano della figurazione umana. Un'*impasse* che condusse tuttavia a potenziali “esiti di libertà non figurativa, al limite di intuizioni informali”¹⁰.

Per Viani si trattò di procedere alla riduzione a frammento della figura umana: un'essenzialità formale che costituì la difesa dell'eredità classica attraverso tradizioni anticlassiche. Nel suo lavoro, la sintesi elementare di arcaismo e protostoria cicladica aveva come riferimento piuttosto ovvio l'opera di Arp¹¹.

8 G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Allier, Grenoble 1960, trad. it. *Le strutture antropologiche dell'immaginario* Dedalo, Bari 2009, p. 15.

9 Ivi, p. 25.

10 E. Crispolti, *Alberto Viani*, in Id. (a cura di), *Alternative Attuali 3. Rassegna internazionale d'arte contemporanea*, catalogo della mostra (L'Aquila, Castello Spagnolo, luglio-settembre 1968), Centro Di, Firenze 1968, pp. 1.361-368.

11 E. Greco, *Arp and the Italian Sculptors. His Artistic Dialogue with Alberto Viani as a Case Study*, in E. Tamaschke, J. Teuscher, L. Würtenberger (a cura di), *Hans Arp & Other Masters of 20th Century Sculpture*, Stiftung Arp e.V. Papers, Berlin 2020, vol. 3, pp. 89-107.

La figurazione di Viani appariva come la forma pudica di un umanesimo purificato e “malinconico”; di qui la sua inattualità, che per Crispolti altro non era che il risvolto di una “temporalità empirica, esistenziale”. Qui si gioca un passaggio importante che riguarda la nozione di frammento scultoreo. Smarrita ogni illusione di totalità della figura, il frammento poteva configurarsi o come totalità congiunta di una forma possibile (o residuale: Viani) oppure come porzione di materia messa in movimento, estroflessa, che tende a una cinetica nello spazio (il pensiero va a Somaini), anziché chiudersi in esso. La scultura di Viani procedeva per profili chiusi e per *silhouettes* (che però “dinamizzano [lo spazio] nella loro circolarità di profili”) di contro all'apertura “informale” in assenza di profili e con esplicita tensione dei frammenti. In un passaggio pertanto Crispolti osservava: “Viani nega una esclusiva prevalenza dell'essenza, come una esclusiva prevalenza dell'esistenza, e rinnova la sua fede umanistica nella realtà dialettica di queste polarità”. Il confronto va ovviamente a un noto passo di Argan, là dove scrisse che “luce e colore, in quanto materia, non sono essenza ma esistenza, e tuttavia la ricerca dell'essenza non può compiersi che attraverso i fatti dell'esistenza”¹². Questo giudizio riprendeva, alla lettera, l'avvertimento pronunciato da Sartre in *L'esistenzialismo è un umanesimo* (1946): l'esistenza dell'uomo precede l'essenza dell'opera. Non esiste un concetto preesistente all'itinerario creativo che esso possa raggiungere e convalidare; esiste, invece, una condizione erratica, di gettatezza (*Geworfenheit*, secondo Heidegger) nel mondo delle cose e dei rapporti umani. E forse è per questa ragione che Crispolti in queste pagine parla moltissimo di “spazio esistenziale”¹³.

Dietro l'ostilità anti-formalistica di queste pagine correva l'idea di una possibile effettiva continuità tra prima e dopo la guerra, a fronte del rassicurante disegno di frattura o di cesura epocale. Viani e Mirko avevano insomma offerto due opposte “uscite” dalla lezione di Martini. Da lingua morta la scultura si riscopriva lingua colta.

La proposta scultorea del 1968 può infine essere ricondotta a due figure emblematiche. In Alik Cavaliere si compiva la reazione all'arcaismo eccessivamente formalistico di Marino Marini (di cui era stato allievo) attraverso la disgregazione del nucleo plastico. Accettando una misura narrativa, non priva di un'artificiosità ironica, colorita anche qui di riferimenti letterari, si giungeva così a una “scultura oggettuale” in grado di farsi racconto e gioco: gioco della natura prima, organica, e della natura seconda, tecnica e industriale, entro una “duplicazione magrittiana dell'immagine nozionale quotidiana”¹⁴.

La scultura oggettuale di Cavaliere poteva così affiancarsi al più recente esito di Somaini, là dove la forma scultorea, dopo le sue tensioni cinetiche,

12 G. C. Argan, *Lucio Fontana*, in *Cinque scultori d'oggi: Moore, Fontana, Mastroianni, Mirko, Viani*, Minerva artistica, Bologna 1960, p. 230.

13 Sulla lessicografia della critica d'arte di quel periodo, F. Fergonzi, *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea 1948-1960*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1996: il lemma “spazio dell'esistenza” è qui attestato (p. 547) proprio nell'occorrenza in E. Crispolti, *Carriera “barocca” di Fontana*, “Il Verri”, 3, 1959, p. 107.

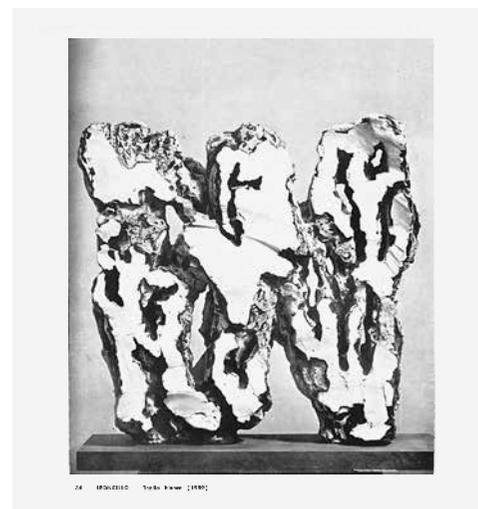
14 E. Crispolti, *Alik Cavaliere*, in Id. (a cura di), *Alternative Attuali 3*, cit., p. 1.546.

si estendeva a dimensione monumentale per entrare nello spazio urbano configurandosi come oggetto "sociale".

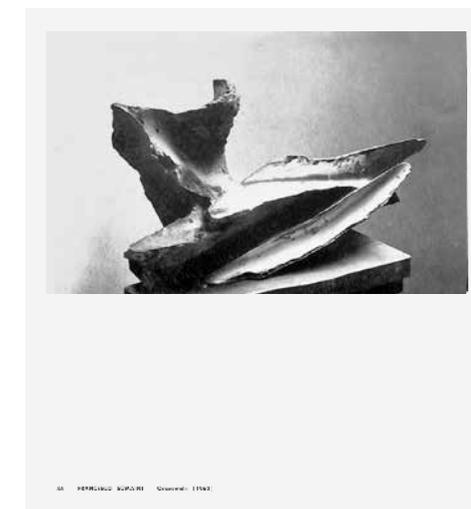
L'operazione critica e storiografica sulla scultura italiana assumeva qui un valore generazionale. Entrambi del 1926, Somaini e Cavaliere furono le due carte con cui Crispolti giocò la sua proposta di rinnovamento a fronte di quella che era stata appena ribattezzata "generazione degli anni difficili" (Fontana 1899, Melotti 1901, Mannucci 1904, Viani 1906, Mirko 1910, Leoncillo 1915)¹⁵.

L'edizione del 1968 fu anche l'occasione per una sezione ampia e dispersiva, dal titolo *Aspetti della nuova scultura in Europa*. Riprendendo il Kultermann delle *Nuove dimensioni della scultura*, Crispolti evidenziò qui la "conquista dello spazio empirico, esistenziale", cioè "oggettualità" futurista (Balla), dada, pop e in un certo senso "anche l'occupazione plastica dello spazio" di Rodin come paradigmi per un discorso di attualità¹⁶.

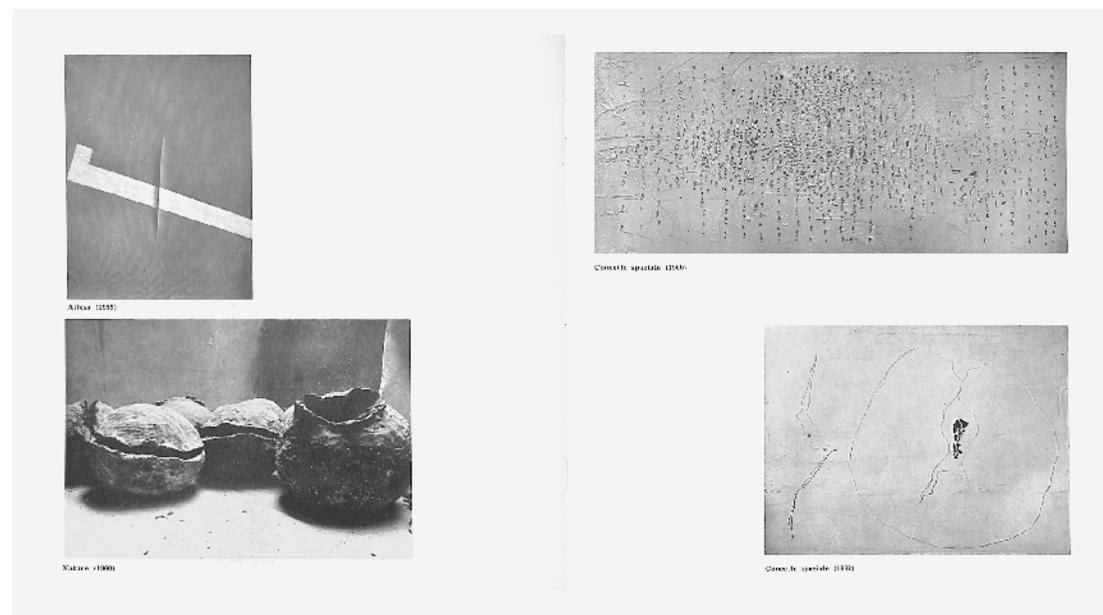
Era questa una valutazione ipercolta, tutta dentro il campo della storia dell'arte. Ma ormai non era più tempo di rassegne vaste e indifferenziate, rette da uno spirito ottimista e da un'indole ecumenica. Altrove, piccoli agguerriti gruppi aggredivano gli spazi espositivi oggettivando una diversa egemonia; quella messa in mostra a L'Aquila divenne la fine di una storia.



1 E. Crispolti (a cura di), *Alternative Attuali 2. Omaggio a Magritte, Mirko, Baj*, catalogo della mostra (L'Aquila, Castello Spagnolo, 7 agosto-30 settembre 1965), Lerici Editori, Milano 1965, con la riproduzione di Leoncillo, *Taglio bianco*, 1959.



2 E. Crispolti (a cura di), *Alternative Attuali 2. Omaggio a Magritte, Mirko, Baj*, catalogo della mostra (L'Aquila, Castello Spagnolo, 7 agosto-30 settembre 1965), Lerici Editori, Milano 1965, con la riproduzione di Francesco Somaini, *Orizzontale*, 1960.



3 E. Crispolti (a cura di), *Alternative Attuali 3*, catalogo della mostra (L'Aquila, Castello Spagnolo, luglio-settembre 1968), Centro Di, Firenze 1968, con la riproduzione di opere di Lucio Fontana.

15 E.A. Albertoni, E. Antonini, R. Palmieri (a cura di), *La generazione degli anni difficili*, Laterza, Bari 1962.

16 E. Crispolti, *Aspetti della nuova scultura in Europa*, in in Id. (a cura di), *Alternative Attuali 3*, cit., p. 2.3 e cfr. U. Kultermann, *Nuove dimensioni della scultura*, Feltrinelli, Milano 1967.