

Exibart.

exibart_studi

**Il dibattito politico e la rivoluzione critica.
La Biennale Internazionale della Grafica di Firenze (1968-1978)¹**
di Silvia Bottinelli

Revisori: Ettore Spalletti, Giovanna Uzzani

Una mappatura della produzione grafica internazionale



Dal 1968 al 1978, l'Unione Fiorentina² organizza a Firenze la Biennale Internazionale della Grafica presso Palazzo Strozzi. La struttura eredita il *format* studiato per il Premio del Fiorino,³ gestito dalla stessa associazione e curato dal 1964 al 1977 da Armando Nocentini, presidente delle sei edizioni della mostra della grafica. Quest'ultima coinvolge un numero sorprendente di enti pubblici e privati, che offrono sostegno finanziario o organizzativo. Tra questi, vanno citati la Soprintendenza alle Gallerie Fiorentine, l'Azienda Autonoma di Turismo, il Teatro Comunale ed il Comune di Firenze. Accanto ad essi, vari comuni sponsorizzano medaglie e premi. La RAI, la Cassa di Risparmio, UnoAErre e molte altre aziende partecipano come sponsor. L'allestimento della mostra vede la partecipazione a più livelli di tutta la città e non solo. In effetti, per la sua gestione sono necessarie

¹ Questo saggio è parte di uno studio più complesso relativo al Premio del Fiorino e all'attività dell'Unione Fiorentina negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta. Un volume di Silvia Bottinelli dedicato a questi temi è in corso di pubblicazione.

² Ringrazio vivamente l'Unione Fiorentina per avermi permesso di accedere all'archivio dell'associazione e di pubblicare parte del folto materiale relativo alla Biennale Internazionale della Grafica di Firenze. Per maggiori informazioni sull'associazione cfr.: G. GENTILINI, *Storia di una città. Firenze e l'Unione Fiorentina*, Firenze, 1992

³ Premio di pittura e scultura (la sezione del bronzetto è inaugurata nel 1959) organizzata dall'Unione Fiorentina dal 1950 al 1977 a Firenze.

somme davvero considerevoli ed uno sforzo organizzativo straordinario. L'esposizione comprende una parte storica, con una personale di un artista del Seicento fiorentino poco noto, affiancata da una grande mostra tematica, ed una parte dedicata alla grafica contemporanea, articolata in alcune sottosezioni. Al contrario del premio del Fiorino, che continuamente, anno dopo anno, tende ad adattare la propria struttura per seguire i suggerimenti della critica e del pubblico, la Biennale della Grafica mantiene intatto il regolamento iniziale fino al 1978, data dell'ultima mostra, di cui parleremo approfonditamente più avanti.

All'intera manifestazione è sottesa l'intenzione universalistica, la volontà di riuscire a documentare adeguatamente gli sviluppi delle ricerche internazionali. "Essa intende perciò palesare i fermenti che pervadono ogni paese e l'insorgere di tanti nuovi problemi; vuol essere cioè lo specchio fedele del dramma che agita gli artisti del nostro tempo e coinvolge gli stessi spettatori, creando per tutti validi motivi di riflessione. (...) La Mostra Internazionale di Grafica intende far convenire a Firenze non solo le opere, cioè quanto di più significativo si produce in fatto di grafica nel mondo dell'arte, ma anche, nei limiti del possibile, gli artisti stessi di ogni parte del mondo".⁴ Si tratta di una missione senza dubbio alta ma di ardita attuazione, che svela un'impostazione encyclopedica quasi settecentesca eppure frequente nelle manifestazioni periodiche del dopoguerra, riscontrabile anche nelle riviste d'arte con intenzioni informative e divulgative (ad esempio in seleARTE, in Emporium, in Le Arti⁵).

Nella selezione degli autori italiani, i criteri degli organizzatori della Biennale della Grafica appiano molto vincolati ad una suddivisione geografica, oltre che anagrafica, per cui gli artisti sono scelti di edizione in edizione in base all'area di provenienza e all'anno di nascita. Sono previste delle rotazioni, che consentano al campione più ampio possibile di esporre alla Biennale, che si pone come specchio dell'arte grafica di tutti i luoghi e di tutte le età.

La suddivisione del materiale proveniente dall'estero in mostre nazionali lascia intuire una visione della geografia solo apparentemente ottocentesca. Infatti, nelle prefazioni ai cataloghi emerge la consapevolezza di un panorama artistico mondiale diviso tra est ed ovest, tra filosovietici e filoamericani e non si manca di sottolineare il tentativo di apertura ai paesi del "blocco orientale, che, come nel caso dell'URSS e della Repubblica Democratica Tedesca, hanno grandi tradizioni, in particolare, nel campo della grafica e dell'incisione".⁶ Relativamente alla struttura della sezione internazionale, bisogna inoltre sottolineare che anche la Biennale veneziana prevede, in questi anni e non solo, la presenza di padiglioni nazionali con mostre ordinate da rappresentanti ufficiali dei Paesi interessati. Pertanto l'impostazione del Fiorino prima e della Biennale Grafica poi va letta alla luce di questo modello.

Puntando alla rappresentatività nazionale, gli organizzatori dell'Unione Fiorentina finiscono per delegare la curatela delle sale dei singoli paesi esteri ad un Commissario straniero per paese che, con l'eventuale aiuto di un commissario aggiunto italiano, ha il

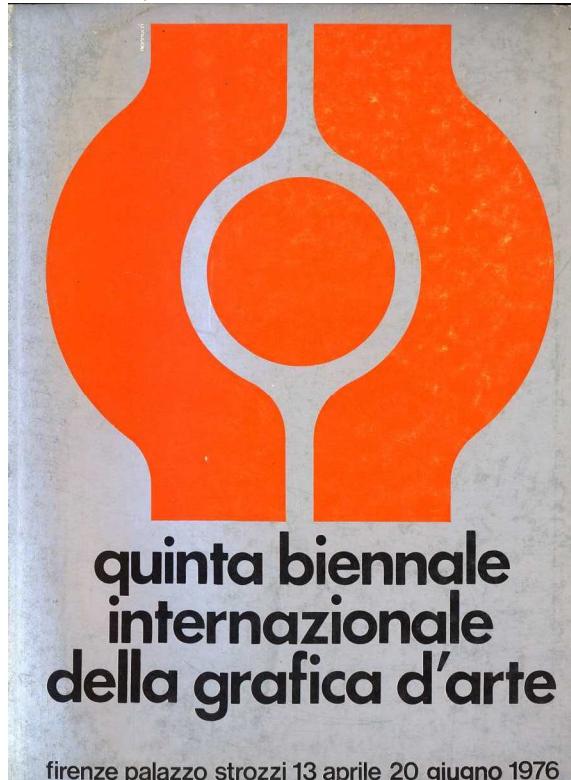
⁴ A. NOCENTINI, *Introduzione*, in *Mostra Internazionale della Grafica/ Firenze*, catalogo a cura di C. MARSAN, A. S. BECAGLI, A. FAGGI, O. FAGGI, Firenze, 1968, pp. 7-8

⁵ NICOLETTA ZANNI, *La Divulgazione in Italia: l'esperienza di "Le Arti" (1950-1976)*, in "Annali di Critica d'Arte", II, 2006, pp. 501-542

⁶ A. NOCENTINI, *Introduzione*, in *Seconda Biennale Internazionale della Grafica/ Firenze*, catalogo a cura di C. MARSAN, Firenze, 1970, p. 8

compito di selezionare gli artisti da esporre, di scrivere un testo di presentazione e di curare l'allestimento (oltre che, se lo desidera, di partecipare alla commissione per i premi che interessano anche gli espositori internazionali).

I commissari sono rappresentanti dei Ministeri degli Esteri di vari paesi stranieri invitati o di istituzioni da loro dipendenti, dalle ambasciate delle diverse nazioni in Italia e dalle Associazioni di artisti per i Paesi sovietici; in alternativa, sono convocati tramite gli Istituti di cultura presenti a Firenze (Francese, Germanico, Olandese, Villa Romana) e a Roma (Istituto di Cultura Giapponese). A partire dal 1972, una piccola ma significativa percentuale è costituita dai curatori di musei nazionali che includono sezioni di grafica. Nel 1972 la mostra degli Stati Uniti è ordinata da John J. McKendry del Metropolitan Museum of Art di New York, mentre quella del Sud Africa viene organizzata da R. Van Graan del Pretoria Art Museum;⁷ nel 1974 l'esposizione Argentina viene presentata da Samuel Oliver del Museo Nazionale di Belle Arti di Buenos Aires, la sezione australiana da Sonia Dean della Galleria Nazionale di Victoria, Dipartimento dei Disegni e Stampe, la parte del Cile dal Museo d'Arte Contemporanea dell'Università del Cile a Santiago, la sala francese da Jean Adhèmar e Jacques Metra per la Biblioteca Nazionale di Parigi, l'Università di Grenoble e l'Istituto Francese di Firenze, la mostra sudafricana dal Museo d'Arte di Pretoria (A.J. Werth e R. Van Graan) e infine la sezione dell'Uruguay viene ordinata dal Museo Nazionale di Arti Plastiche di Montevideo, che se ne occupa anche nel 1976.⁸ Per la sesta edizione, cura la parte statunitense il Museo di Belle Arti di Springfield, Massachusetts, in collaborazione con il Consolato Americano di Firenze, Werth ordina ancora la sezione sudafricana per il Pretoria Art Museum, Gorge Schneider del Centro per le Esposizioni d'Arte di Berlino organizza la parte della Repubblica Democratica Tedesca, ancora Adhèmar, stavolta con Françoise Woimant si occupa della parte francese per la Biblioteca Nazionale di Parigi, l'Università di Grenoble e l'Istituto Francese di Firenze e infine Walter Zettl cura l'esposizione dell'Austria incaricato dal Museo di Storia dell'Arte di Vienna e dell'Istituto Austriaco di Cultura.⁹ Nella maggior parte delle situazioni, le istituzioni internazionali chiamate a gestire gli spazi destinati alle



firenze palazzo strozzi 13 aprile 20 giugno 1976

⁷ *Terza biennale internazione della grafica d'arte*, catalogo a cura di A. FAGGI e P. PAGLIAI, Firenze, 1972

⁸ *Quarta biennale internazionale della grafica d'arte*, catalogo a cura di A. NOCENTINI E A. FAGGI, Firenze, 1974

⁹ *Quinta biennale internazione della grafica d'arte*, catalogo a cura dell'Unione Fiorentina, Firenze, 1976

nazioni straniere alla Biennale scelgono di proporre artisti già affermati e allineati, che siano degni di rappresentare a livello ufficiale il paese di provenienza.

Le ragioni della mostra

L’idea di realizzare un’esposizione Biennale di Grafica, alternata al premio del Fiorino dedicato invece alla pittura ed alla piccola scultura, può apparire forse anacronistica nel 1968, considerando che il periodo di maggiore slancio delle mostre premio, che si sostituiscono alle Sindacali fasciste come opportunità espositiva e di confronto tra generazioni diverse, si colloca nell’immediato secondo dopoguerra.¹⁰ In questo periodo, infatti, si diffondono in Italia molteplici eventi di questo tipo, che presentano nello stesso contesto artisti di vario livello e riconoscimento. Alcuni premi appaiono incentrati specificamente sulla produzione grafica: segnaliamo ad esempio quelli della Biennale di Venezia, della Triennale di Milano, e, oltre il confine, la Biennale di Lubiana.

La scelta di realizzare alla fine degli anni Sessanta la mostra d’arte grafica è però ben argomentata da motivazioni di varia natura. In primo luogo, quelle di tipo storico e critico, spiegate nell’introduzione al catalogo della prima edizione da Armando Nocentini. “La Mostra Internazionale della Grafica si riallaccia idealmente a dei precedenti: a due grandi, memorabili mostre «dell’incisione moderna», che ebbero luogo a Firenze in anni ormai lontani: poco avanti e vari anni dopo la prima guerra mondiale, nel 1914 e nel 1927. Queste due mostre furono esemplari ed ebbero il non poco merito di far conoscere quanto di meglio si faceva e si era fatto intorno a quegli anni nel mondo, nel campo della grafica d’arte, soprattutto nei paesi più avanzati; svolgendo così un’importante ed utile opera di divulgazione tra il pubblico e di informazione tra gli artisti stessi. Il fatto che fosse proprio Firenze a promuovere queste manifestazioni era, ed è ancora oggi, più che naturale per l’humus stesso che l’iniziativa qui trovava: (...) per la stessa natura dell’arte fiorentina, per i caratteri più peculiari ed intrinseci di essa, per le grandi tensioni grafiche dei suoi artisti. Il disegno e l’incisione sono infatti nello spirito più autentico dell’arte fiorentina”¹¹.

L’attenzione fiorentina alla grafica trova riscontro, in tempi più vicini alla Biennale, nell’attività della stamperia Il Bisonte, fondata nel 1959 e particolarmente vivace dopo il 1966, quando è frequentata da numerosi artisti internazionali attratti a Firenze in seguito all’alluvione. Il Bisonte riesce a sensibilizzare la città riguardo alle tecniche moderne, come la litografia, e contribuisce a creare un sostrato locale ricettivo nei confronti della stampa d’arte contemporanea.¹² Ecco che anche il Bisonte si ravviva (n.d.r. nel 1964), Margheri si circonda di giovani sensibili al rinnovamento in atto, impegna uno staff di

¹⁰ E. CRISPOLTI, *Una riflessione su storicità, fortuna crisi (e sopravvivenza) dell’istituzione “Premio”*, in AA. VV., *Il 1950. Premi ed esposizioni nell’Italia del dopoguerra*, Gallarate, pp. 29- 33

¹¹ A. NOCENTINI, *Introduzione*, in C. MARSAN, A. S. BECAGLI, A. FAGGI, O. FAGGI (a cura di), 1968, p. 6

¹² R. FEDERICI, *Pietre e immagini. Una lunga storia*, in *Il Bisonte. Litografie e incisioni originali, catalogo*, Il Bisonte, Firenze, 1983; E. PRINCI, *Fatti e persone*, in *Continuità. Magnete. Presenze artistiche straniere in Toscana nella seconda metà del XX secolo*, a cura di A. VETTESE, Montecatini Terme, 2002, pp. 168-174.

abili torcolieri, attira l'interesse della critica, mette in atto una produzione ispirata alle nuove icone della contemporaneità".¹³

Esistono, oltre alle ragioni teoriche, alcune motivazioni pratiche che spingono l'Unione Fiorentina ad intraprendere l'avventura della Biennale della Grafica. Come nota Biasion,¹⁴ in una mostra che intende presentare in modo così ampio il panorama internazionale, restringere il campo di indagine ad una sola tecnica va a tutto vantaggio dell'attendibilità dei risultati. Inoltre le opere di grafica risultano più facilmente gestibili di pittura e scultura a causa delle loro dimensioni, che ne semplificano il trasporto e, soprattutto, l'archiviazione.



Per le prime edizioni della mostra grafica sono previste donazioni ed acquisti ufficiali che dovrebbero arricchire le raccolte pubbliche fiorentine andando ad occupare spazi espositivi o depositi molto affollati. Già le opere vincitrici del Premio del Fiorino sono donate alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti per essere esposte in tre sale permanenti; i quadri ed i bronzetti della collezione, al 1967, sono numerosi e la galleria denuncia carenze di spazio. Tra l'altro, durante gli anni Settanta le opere prima esposte nelle tre salette del Fiorino sono confinate nei depositi dalla direttrice Sandra Pinto, a causa della sua coraggiosa e lucida decisione di dedicare il percorso museale soprattutto alla *Sfortuna dell'Accademia* e alle collezioni ottocentesche e primo novecentesche (fino al periodo tra le due guerre).¹⁵ Le stampe ed i disegni risultano più facili da gestire in ambienti ridotti e il dono di fogli di grafica da parte dell'Unione Fiorentina sembra così più appropriato alle esigenze espositive del museo.

Mercato, collezionismo e la raccolta dell'Unione Fiorentina

Nella prima edizione della Biennale sono previste vendite ufficiali, che vanno ad arricchire le collezioni della Galleria d'arte moderna e del Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Nel regolamento delle edizioni del 1970 e del 1972, esse sono ancora previste, ma vengono destinate in modo generico alle Gallerie Fiorentine. Dal 1974, invece, non compare più la voce specifica "acquisti ufficiali", sebbene si preveda di stanziare una somma per questo scopo e nonostante la collaborazione con la Soprintendenza perduri. Sappiamo che il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi compra alla II Biennale "alcune opere per le quali paga la somma complessiva di L. 899.900". Le stampe in questione vanno identificate con due lavori di Tamura (Giappone) e con fogli

¹³ G.UZZANI, *Conflitto sulla luna, Il protettore del drago, Halley e altre storie*, in Gustavo Giulietti 1935/2003, a cura di L. DOLCINI, Livorno, 2005, pp. 26-27; 34-36. Il testo propone un panorama sulle esperienze di litografia e serigrafia sperimentate in senso moderno al Bisonte, con apertura inedita a Firenze, ed informa sugli artisti stranieri- Calder, Moore, Chadwick, Sutherland, Lipchitz, Viani, Tamayo- che collaborano con la nuova realtà grafica, partecipando alla nascita del ricco catalogo di stamperia con Margheri, Giulietti, Cremonini, Vespiagnani

¹⁴ R.BIASION, *Mostra sì, grafica meno*, in "Oggi", 2 febbraio 1979, p. 8

¹⁵ La Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, a cura di C.SISI, Milano, 2005, pp. 11-17

di Burri, Johns, Gomez Fresquet, Hebler.¹⁶ Si conserva la fattura che testimonia l'acquisto da parte della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, Arezzo, Pistoia di:

1 litografia, collage di acetato trasparente
autore: Alberto Burri
titolo dell'opera: "Tavola 4", 1969, L. 70.000

2 acquaforte
autore: Jasper Johns, Stati Uniti
titolo dell'opera: "Untitled", 1969, L. 600.000

3 serigrafia
autore: Josè Gomez Fresquet, Cuba
titolo dell'opera: "Cancion americana" L. 60.000

3 serigrafia
autore: Herman Hebler, Norevegia
titolo dell'opera: "Composizione", 1969, L. 70.000¹⁷

Una seconda fattura fornisce inoltre la prova dell'acquisto, sempre da parte della Soprintendenza alla Biennale del 1970, di

YVONNE KRACHT

1. serigrafia n. 12b, 1969 (numero ns. catalogo 14), pagato 40.000
2. serigrafia n. 13 a, 1969 (numero ns. catalogo 15), pagato 40.000

MICHAEL CHALLENGER

1. serigrafia "In the room where the Butterfly is Kept" 33.000¹⁸

L'inventario della collezione del Fiorino della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti include queste opere, precisandone la proprietà statale, e conferma i dati sopra riportati.

La vendita delle opere a privati ed istituzioni risulta effettuabile nel corso di tutte le edizioni della Biennale, con l'eccezione dell'ultima, in occasione della quale Biasion nota: "Perché poi in una mostra di tanta importanza, che si avvale di ben tre bellissimi cataloghi, non esiste un Ufficio Vendite? Parecchie tra le opere esposte, raggiungibili oggi da tasche normali, non lo saranno più tra qualche anno. Ciò si dice pensando soprattutto agli stranieri, presenti, spesso, con tavole di notevole impegno".¹⁹ La critica è giustificata dal fatto che nelle precedenti cinque (ed in tutte quelle del Fiorino) l'evento

¹⁶ Promemoria, 16 febbraio 1971, in Archivio Unione Fiorentina, Mostra Grafica 1970, Nazioni Partecipanti, Corrispondenza, Signora Pucci, Galleria d'arte moderna

¹⁷ Fattura per acquisti effettuati durante la II Biennale Internazionale della Grafica, Firenze, 26 febbraio 1971, idem

¹⁸ Fattura per acquisti effettuati durante la II Biennale Internazionale della Grafica, Firenze, 31 maggio 1971, idem

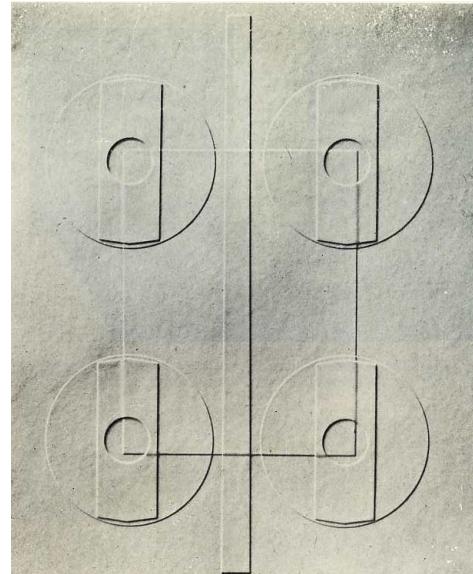
¹⁹ R.BIASION, 1979, p. 8

rivestiva un ruolo fondamentale nell'avvicinare il pubblico al mercato dell'arte. Le opere esposte erano appunto in vendita e potevano essere acquistate durante il periodo di apertura della mostra, con un acconto del 50%. L'Unione Fiorentina tratteneva il 15% e trasferiva il resto agli artisti. Negli archivi dell'associazione sono rintracciabili numerose ricevute, tra cui ad esempio quelle relative alla vendita di

Arnaldo Pomodoro, *Senza Titolo*, 1969, opera n. 154, p. 92 del catalogo

comprata per L. 120.000 da Remo Fiorini, collezionista di Montecatini Terme che si aggiudica nel tempo numerosi lavori esposti alla mostra grafica.²⁰ Tra l'altro, l'opera in questione risulta vincitrice del Premio Città di Firenze, di L. 500.000, messo in palio in occasione della Biennale, pertanto la Galleria Marlborough di Roma invia all'Unione Fiorentina una seconda copia della stampa perché possa essere donata agli Uffizi.²¹

La stessa Unione Fiorentina raccoglie una propria collezione in concomitanza con la Biennale. L'associazione conserva un *corpus* di 136 opere d'arte grafica, una parte davvero considerevole della quale comprende fogli di autori stranieri, noti e meno noti, e costituisce una preziosa testimonianza dell'ampiezza di vedute della direzione e della vastità dei rapporti intessuti per la realizzazione dell'esposizione. Sono inventariati, tra gli altri, lavori di Pedro Cano (Spagna, Biennale 1972), Hans Erni (Svizzera, 1972), Roumen Skortchev (Bulgaria, 1970), Joseph Kosuth (Stati Uniti, 1978), Arthur Luis Pisa (Brasile, 1970, 1972), Rodolfo P. Perez (Brasile, 1974). Tra gli autori italiani vanno citati invece Ugo Attardi (1972, 1974, 1978), Marco Bagnoli (1978), Giovanni Barbiani (1974), Bruno Cassinari (1970, 1972), Piero Dorazio (1970, 1974), Mario Fallani (1972, 1974, 1978), Fernando Farulli (1972, 1974, 1978), Renzo Grazzini (1970, 1974), Marcello Guasti (1972, 1974, 1976), Silvio Loffredo (1974, 1978), Enzo Mari (1978), Karl Plattner (1974, 1976), Giacomo Soffiantino (1970), Tono Zancanaro (1970). Il gusto dell'Unione Fiorentina sembra inclinare verso gli artisti toscani e quelli affermati nel dopoguerra durante il dibattito tra astratti e figurativi, ma mostra di apprezzare anche alcune ricerche più recenti.



Il dibattito politico: iniziativa privata e programmazione pubblica alla metà degli anni settanta

²⁰ Ricevuta di acquisto, 3 giugno 1972, in Archivio Unione Fiorentina, 1972, artisti italiani invitati. Remo Fiorini acquista anche al Fiorino, come testimoniano le ricevute di vendita di quadri di Possenti (Fiorino 1971, Cartella Fondazione Carmine, Ing. Novelli). Nella stessa cartella si trova la ricevuta di acquisto di *Paesaggio con l'ombra* di Colacicchi da parte di Leone Ambron.

²¹ Lettera di Arnaldo Pomodoro all'Unione Fiorentina, idem.

Il visitatore che si recava alla Biennale della Grafica aveva l'opportunità di assaporare, in un unico contesto, un panorama davvero esteso, sia geograficamente che storicamente, della produzione grafica internazionale realizzata con tecniche e stili differenti. Il volume di opere e proposizioni della mostra appare così lievitato da sembrare a volte eccessivo. Nota Vanni Bramanti: “Una peculiarità ormai canonica di questa manifestazione: la sua costituzionale elefantiasi esplicata in una messe di proposte da sempre esorbitanti rispetto ad una possibile utenza ragionata”.²²

E’ lo stesso Bramanti a sottolineare però un’inversione di rotta della sesta edizione. “Sarà da evidenziare l’indubbio tentativo di svecchiamento e di maggior omogeneità con i tempi, voluto dai curatori (...). Al di là di un concetto ormai impraticabile di grafica, condizionato cioè dall’impiego di tecniche tanto prestigiose quanto nei fatti obsolete, si è ritenuto necessario allargare il complesso verso l’ampio arco dei contemporanei mezzi espressivi, finendo per prefigurare un’ipotesi di «grafica» del tutto sganciata dai presupposti in uso da generazioni. Naturalmente, nel far questo, si è inventato ben poco, dal momento che già da tempo tecniche, ad esempio, come la serigrafia, assai praticata dagli artisti nordamericani, avevano contribuito a mettere in crisi la nozione tradizionale di opera grafica. Merito degli organizzatori fiorentini è stato di ufficializzare tale fenomeno”.²³

La Biennale del 1978, infatti, sebbene seguì in parte l’impostazione delle edizioni precedenti, mostra al tempo stesso segni di radicale cambiamento. E non è cosa banale, dato che per decenni gli artisti fiorentini avevano rimproverato alle istituzioni ed organizzazioni la pregiudiziale diffidenza verso le ricerche sperimentali. Il tentativo di rinnovamento va contestualizzato nell’ambito dei cambiamenti politici e culturali della metà degli anni Settanta. Nel 1975 “si installa a Palazzo Vecchio una amministrazione di sinistra che già nel ‘76 subordina il contributo finanziario alla V.a Biennale all’invio di alcuni «commissari» da essa demandati. Per il Fiorino del ’77 invece, tale accordo non deve essere stato raggiunto, visto che Nocentini (...) in tale occasione rammentava in catalogo la bontà di entrambe le manifestazioni famose nel mondo (...) e, di contro, lamentava che «purtuttavia la città mostra ora di incoraggiare poco e aiutare scarsamente». Nello stesso anno, si anima un aspro dibattito che vede contrapposti il Sindacato Provinciale Arti Visive- CGIL e la Democrazia Cristiana. Il primo sostiene che l’iniziativa privata dell’Unione Fiorentina non dovrebbe essere finanziata con fondi pubblici, che invece andrebbero impiegati per “l’unico strumento moderno e democratico di indagine, lettura e interpretazione della realtà del territorio, (...) un centro di documentazione, consultazione, programmazione e produzione di cultura, nel campo delle Arti Visive”.²⁴ La seconda si difende affermando che al contrario “la cultura, per

²² V.BRAMANTI, *Segnali di rinnovamento per la biennale grafica*, in “L’Unità”, 6 gennaio 1979, p. 9

²³ Ibidem

²⁴ Lettera della Segreteria Nazionale FNLA-CGIL Firenze, 25 maggio 1977, in Archivio dell’Unione Fiorentina, XXIII Fiorino 1977. Nell’ottobre 1977 il Comune redige in effetti un documento riguardante il *Progetto per le attività artistiche, Firenze*, che individua nel “Centro di coordinamento e documentazione”, in “un’attività temporanea di manifestazioni coordinate sistematicamente” e nell’”ordinamento e la catalogazione preliminari dei materiali (opere e documenti) d’arte contemporanea esistenti nelle raccolte o nelle biblioteche pubbliche fiorentine”, i tre obiettivi principali dell’ente (Archivio Unione Fiorentina, Sesta Mostra Grafica, Appunti delle riunioni comunali (Commissioni) e atti del Comitato Comunale per le manifestazioni espositive. Sul rapporto tra arte e situazione politica in questi anni confronta anche A. BRANZI, *Architettura e design*, in *Continuità. Arte in Toscana 1945-2000*, catalogo mostra, regesto

esprimersi compiutamente, ha bisogno della massima libertà” mentre il FNLAV pretende “che essa finisce con l’essere condizionata dalla programmazione di un solo organismo”.²⁵ Nel rinnovato contesto politico comunale, Franco Camarlinghi ricopre la carica di assessore alla cultura all’ interno della Giunta guidata dal sindaco Elio Gabbuggiani. Per sua iniziativa, nascono sin dal 1976 le consulte sull’arte contemporanea, cioè riunioni tra l’assessore ed esperti del settore di posizioni critiche diverse, che hanno lo scopo di promuovere il dibattito sul futuro della politica artistica locale. La decisione da parte del Comune di spingere ad una trasformazione della Biennale della Grafica ha le sue radici nelle discussioni avute in queste sedi.

Alla sesta edizione della mostra “sarà da rilevare la presenza sempre più attiva del Comune (e non solo, poiché il Comitato per le manifestazioni espositive di Firenze e Prato si compone di molteplici Enti e forze culturali) (...). La Biennale della Grafica assume un cambiamento istituzionale, inglobando anche situazioni pubbliche e mostrando di cogliere così, finalmente, i segni del clima politico e dei movimenti d’opinione. L’assegnazione degli incarichi e l’impostazione dell’esposizione risentono in parte di queste trasformazioni strutturali. Vengono chiamate a lavorare alla mostra figure chiave della critica di quel momento, come Achille Bonito Oliva o Lara Vinca Masini, coinvolte nello stesso anno nella curatela della Biennale di Venezia (aperta dal 2 luglio al 15 ottobre) e portatrici di idee critiche estremamente propositive.²⁶ Invitati da Lara Vinca Masini a Venezia, nella sezione *Topologia e morfogenesi* da lei curata nel Padiglione Italia ai Giardini, espongono Giuseppe Chiari, Piero Fogliati, Enzo Mari, Paolo Masi, Eliseo Mattiacci, Fabio Mauri, Maurizio Mochetti, Alberto Moretti, Luigi Ontani e Gianni Emilio Simonetti; ai Magazzini del sale alle Zattere, invece, nella sezione intitolata ancora *Topologia e morfogenesi. Dal rifiuto dell’architettura radicale alle proposte di rifondazione*, la Masini propone 76 architetti e artisti, tra cui Giuseppe Aymonino, Andrea Branzi, Vittorio Gregotti, Aimaro Isola, Ugo La Pietra, Adolfo Natalini, Gaetano Pesce, Gianni Pettena, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi, Leonardo Savioli ed Ettore Sottsass jr. Molti di questi nomi ricorrono nella parte della Biennale della Grafica affidata alla stessa curatrice. Il lavoro di Achille Bonito Oliva alla Biennale nella sezione *Sei Stazioni per Artenatura. La natura dell’arte*, al Padiglione Centrale dei Giardini a Venezia, co-curata con Jean Christophe Ammann, Antonio Del Guercio e Filiberto Menna, presenta 122 artisti che appartengono ad orientamenti estremamente differenziati e l’impostazione critica non lascia trasparire ancora le avvisaglie transavanguardiste, cosa che invece accade ancora nel 1978 alla Biennale Internazionale di Acireale, in cui con *Opere fatte ad arte* il critico già propone un ritorno alla materia pittorica con il gruppo, poi divenuto storico, della Transavanguardia: Alessandro Coticchia (Sandro Chia), Mimmo Paladino, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Francesco De Maria.²⁷ Anche in occasione della Biennale della Grafica, come vedremo, l’intervento di Bonito Oliva risulta impenniato sulla tradizione disegnativa della grafica e

generale, Pistoia,, 2002, pp. 33, 34-35, 41; G. UZZANI, *Contemporaneamente. Le arti visive nella seconda metà del Novecento*, in *Motivi e figure nell’arte toscana del XX secolo*, a cura di C. SISI, Firenze, 2000, pp. 279-282.

²⁵ Lettera di Franco Lucchesi, Comitato Comunale di Firenze, Democrazia Cristiana, 12 giugno 1977, idem

²⁶ *La Biennale di Venezia, Annuario 1978. Eventi del 1979*, testi rdazionali di M.G. GERVASONI, Venezia, 1982, pp. 141- 210. Vedi inoltre G.UZZANI., *Attraverso gli ottanta*, in “Artista. Critica dell’arte in Toscana”, Firenze, 1993, pp. 150-165

²⁷ M. PRATESI, G. UZZANI, *La Toscana*, Venezia, 1991, pp.331-32

non punta sugli aspetti avanguardistici proposti dall'impostazione di Vezzosi nell'intendere invece la grafica essenzialmente come prodotto seriale.

La mostra grafica del 1978 "assume due caratteri ben precisi: d'informazione e di decentramento".²⁸ Infatti le sedi sono disseminate nel territorio fiorentino: "avrà il suo fulcro in Palazzo Strozzi ma si diramerà in Orsanmichele, in alcune biblioteche (Marucelliana e Nazionale), all'Accademia di Belle Arti, all'Istituto d'Arte e, a Prato, nel Castello dell'Imperatore",²⁹ per tornare a Firenze al Palagio di Parte Guelfa L'articolazione estremamente complessa dell'evento prevede una sezione storica, con un'antologia dei *Disegni fiorentini del Seicento nella Biblioteca Marucelliana*, una retrospettiva dedicata ai *Disegni di Carlo Maratta e della sua cerchia nell'Accademia di San Fernando di Madrid*, una mostra su *Quattro secoli di xilografia nelle carte da gioco* ed infine un'esposizione, a Prato, sul *Design nel tessuto dalla Art Nouveau all'Art Deco*;³⁰ un settore internazionale, che comprende un panorama di artisti di 22 paesi diversi, cioè le *Nazioni partecipanti, la Mostra del trentennale dello Stato d'Israele e La Grafica nel Portogallo*;³¹ e infine una



parte contemporanea, *La spirale dei nuovi strumenti*, che vuole mostrare quanto avviene in campo grafico anche con le tecniche più avanzate.³² Il tutto è corredata da una parte didattica, con dimostrazioni pratiche delle varie tecniche in collaborazione con gli istituti d'arte e con la Stamperia del Bisonte.

Il budget preventivo della manifestazione ammonta a 269 milioni di lire, che comprendono le spese per l'allestimento e smontaggio, le assicurazioni e i trasporti, la pubblicità, il personale, le collaborazioni per il catalogo, la segreteria, i rimborsi di commissioni e ospitalità, la SIAE, il congresso, la sezione sul design a Prato, la sezione didattica e le varie ed eventuali.³³

²⁸ Programma della VI Biennale internazionale della grafica d'arte, in Archivio Unione Fiorentina, Sesta Mostra Grafica, Piano della VI Biennale della Grafica.

²⁹ Ibidem

³⁰ 6.a Biennale Internazionale della Grafica, vol. 1, catalogo a cura di A. VEZZOSI, Firenze, 1978

³¹ 6.a Biennale Internazionale della Grafica, vol. 2, catalogo a cura di A. VEZZOSI, Firenze, 1978

³² 6.a Biennale Internazionale della Grafica, vol. 3, catalogo a cura di A. VEZZOSI, Firenze, 1978

³³ Allegato alla lettera di Armando Nocentini all'Assessore alla Cultura del Comune di Firenze Franco Camarlinghi, 4 aprile 1976, in Archivio Unione Fiorentina, VI mostra Grafica, Comune

La rivoluzione critica: la grafica come serialità nell’edizione del 1978

All’interno di questo vasto progetto, la critica contemporanea pone spesso l’accento su *La spirale dei nuovi strumenti*, sezione curata da Alessandro Vezzosi, Eugenio Miccini, Cristina Nucci e Tommaso Paloscia nelle sale di Palazzo Strozzi. Il titolo allude alla “crescita dinamica, sistematica o vitalistica, proliferazione calcolata o imprevedibile che coinvolge passato, presente e futuro, dalla tradizione alla contestazione: strumenti come tecniche, linguaggio, arte, comunicazione...”³⁴.

Alessandro Vezzosi affronta la questione della grafica interessandosi soprattutto agli aspetti metodologici. Realizza una sorta di grafico in cui inserire i nomi, le tecniche e le correnti dell’arte attuale, tentando una sintesi visiva del panorama internazionale. Questa volontà di sistematizzazione costituisce uno degli elementi costanti del suo pensiero critico e si traduce in azioni concrete sin dal 1971, anno della prima edizione di Arte Cronaca/Arte Documentazione a Vinci, che vede l’organizzazione di due biennali nel 1973 e nel 1976 e di diverse personali negli anni intermedi.³⁵ Affiancato dai critici Mario De Micheli e Lara Vinca Masini, Vezzosi propone la presentazione delle ricerche più recenti effettuate in Toscana tramite l’allestimento di mostre collettive e personali aperte a tutte le tendenze, accanto alla raccolta di documentazione del panorama artistico internazionale. Già questa iniziativa testimonia la volontà di offrire “l’occasione di un modo diverso di fare cultura”³⁶ e di “rinunciare alla istituzione del premio, strumento per concorde consenso incapace ormai di svolgere una qualsiasi funzione positiva”; “abbiamo convenuto che tale intervento (NDR, Arte Cronaca) non deve mirare alla formulazione di giudizi di merito, (...) esso deve piuttosto contribuire a stabilire tra l’artista e il pubblico un rapporto più democratico, cioè più diretto”³⁷. Dopo l’esperienza vinciana, Vezzosi partecipa alle consulte di Camarlinghi e lavora nel 1977 a Firenze Ricognizione,³⁸ promosso dal Comune in collaborazione con il Liceo Artistico con lo scopo di favorire l’incontro tra la cittadinanza e gli operatori culturali e con la volontà programmatica di indagare, documentare e discutere sulle ricerche contemporanee. Dello stesso spirito è imbevuta la Biennale dell’Arte Grafica del 1978, tentativo di mediazione tra la realtà storica del premio-mostra e la nuova sentita necessità di un centro documentale. Dopo questa edizione, Camarlinghi sceglie di investire i finanziamenti comunali non più nelle iniziative dell’Unione Fiorentina, ma nel centro di Documentazione Arti Visive, che avrà sede in via San’Egidio nel 1979-80, guidato da Vezzosi e da Maurizio Nannucci, e che già all’inizio degli anni Ottanta si sposta a Prato e va a costituire la base del CID/Arti Visive, oggi conservato al Museo Pecci.

La Biennale della Grafica del 1978 parte dunque dal presupposto di voler documentare una situazione presente molto sfaccettata. Ma l’aspetto più profondamente rivoluzionario

³⁴ E. MICCINI, C.NUZZI, T.PALOSCIA, A.VEZZOSI, *La spirale dei nuovi strumenti, Introduzione*, in A.VEZZOSI (a cura di), *6.a Biennale Internazionale della Grafica vol. 3*, Firenze, 1978, p. 5

³⁵ *Prima Biennale delle Attività plastiche in Toscana*, catalogo mostra a cura di A.VEZZOSI, Firenze, 1973; *Arte cronaca*, catalogo mostra a cura di A. VEZZOSI, Firenze, 1976

³⁶ M. DE MICHELI, L. V. MASINI, *Motivazione di un invito*, in A.VEZZOSI (a cura di), 1973, p. 7

³⁷ A.VEZZOSI, *Documento programmatico*, in A.VEZZOSI (a cura di), 1973, p. 3

³⁸ F.CAMARLINGHI, A. CUOCO, A.VEZZOSI, *Firenze ricognizione, momenti di analisi, discussione e progetto per immagini strutture e comportamenti alternativi nell’ambiente urbano*, Firenze, 1977

della formula è determinato dal suo presupposto critico, e cioè che la caratteristica principale della grafica, e in particolare dell'incisione, sia la serialità. Per questo, viene associata a tutte le forme d'arte riproducibili. Walter Benjamin è punto di riferimento dichiarato. Lo cita lo stesso Vezzosi in un'intervista: "Se Benjamin ha teorizzato l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, certo tradizionalismo intransigente rischia di confinare l'opera d'arte anche nella sua «inutilità tecnica».³⁹ Con la trasformazione dei mezzi espressivi attraverso le neoavanguardie, la grafica assume una nuova veste arrivando ad includere tutte le attività artistiche che non presuppongano la produzione del pezzo unico, ma di multipli. Questi ultimi riducono l'impatto sacrale dell'oggetto d'arte e consentono una diffusione più capillare delle opere. Riferendosi ai libri d'artista,⁴⁰ che assommano per lui le caratteristiche dei multipli, dei dischi e della mail art, Nannucci sostiene che "il sistema delle comunicazioni di massa ha una influenza nel campo dell'arte che va al di là del semplice uso dei mezzi di registrazione da parte degli artisti. Esso mette a loro disposizione la sua rete di comunicazione. Prende forma allora e si considera una comunità internazionale di artisti che è tenuta insieme da incontri diretti, comunicazioni telefoniche e postali, una circolazione veloce dell'informazione che precede i tempi del sistema. (...) All'inizio degli anni Sessanta è sorto il fenomeno del libro d'artista (...), che ha inciso sulle modalità della distribuzione".⁴¹ Le comunicazioni di massa possono offrire l'opportunità di scavalcare molti anelli del sistema dell'arte ed istituire un network internazionale di artisti attraverso mail art, telefono, posta, e scambi personali.⁴² La creazione di opere seriali rende la circolazione delle opere più accessibile. Del resto, le incisioni anche in tempi antichi assumevano spesso la funzione di veicolo delle immagini, riproducendo capolavori per poterne diffondere la notorietà anche tra coloro che non potevano osservarli direttamente. Sicuramente l'inclusione nella categoria della grafica di generi e tecniche che usualmente sono inserite in altri settori può apparire fuori luogo. Non per niente la scelta estetica della *Spirale dei nuovi strumenti* è costata pesanti critiche ai curatori: ad esempio Enrico Crispolti e Lea Vergine, ai quali viene chiesto un intervento per il catalogo, rifiutano sostenendo che l'impostazione della mostra pare loro piuttosto confusa.⁴³ La Vergine però acconsente alla pubblicazione di un suo saggio precedente e recensisce l'evento sull'Europeo, dichiarando che si tratta della "migliore edizione da che esiste la Biennale". Tra i critici c'è chi nota la presenza di certi sconfinamenti terminologici, ma riconosce che la mostra risulta radicalmente rinnovata dalla pur rischiosa impostazione curatoriale

³⁹ U.SABATELLI, *VI.a Biennale internazionale della grafica d'arte. E allora discutiamone un po'*, in "Eco d'arte moderna", gennaio 1979, pp. 8-9

⁴⁰ *La parola come immagine e come segno. Firenze: storia di una rivoluzione colta*, a cura di L. SACCA', Pisa, 2000

⁴¹ *Artists' books, cento libri d'artista cento*, catalogo della mostra a cura di M. NANNUCCI, F. SALVADORI, Firenze, 1978, p. 2. La mostra era organizzata dal collettivo Zona e si inseriva nel contesto de *La spirale dei nuovi strumenti (Documenti 4)* a Palazzo Strozzi.

⁴² Cfr P.L. TAZZI, *Pertinenza della specificità. Firenze: 6.a Biennale/Rassegne minori*, in "G7 Studio", febbraio 1979, p. 14, 15, 30

⁴³ Lettere ad Armando Nocentini del 30 agosto 1978, conservate nell'Archivio dell'Unione Fiorentina, Sesta Mostra Grafica, Critici. Lea Vergine deciderà comunque di contribuire al catalogo: "Se proprio volete, potete usare qualche brano (da concordare telefonicamente se mai) estrappolato dal mio libro "Attraverso l'arte. Predica Politica", citando ovviamente le fonti". Recensisce inoltre l'evento su L'Europeo (L.VERGINE, *Alla fiera dei segni*, in "L'Europeo", 11 gennaio 1979, pp. 58-60)

che la contraddistingue.⁴⁴ Pier Luigi Tazzi nel recensire l'esposizione conferisce maggior importanza alle piccole esposizioni che si legano alla "grande" piuttosto che a quest'ultima, che "si risolveva in un agglomerato di cose fra il generico e il casuale".⁴⁵ Vittorio Fagone, nell'accettare con piacere l'invito a scrivere un testo per il catalogo, si complimenta "per il nuovo corso della Biennale di Palazzo Strozzi, che credo meglio adeguata alla realtà della nuova circolazione delle opere artistiche e alle nuove tecniche di comunicazione",⁴⁶ concordando con i già citati Nannucci e Salvadori sul fatto che "una delle conseguenze della moltiplicazione dei media è il superamento dei confini tra i diversi generi del sistema delle arti"⁴⁷

La *Spirale dei nuovi strumenti* sorvola volutamente sulle differenze tra un mezzo espressivo e l'altro. L'esposizione è divisa in quattro parti. *Dalla mimesi all'immagine critica*, curata da Tommaso Paloscia, include le opere degli artisti riconosciuti come filo-pop, tra cui citiamo *Rielaborazioni da videotape* di Schifano, la *Scenografia per la "Norma" per la Scala di Milano* di Ceroli, *Falso monaco* di Luca Alinari, *Studio per Orfeo ed Euridice* di Adami, e poi lavori di Baj, Ricci, Tadini, Buscioni, Del Pezzo, De Poli, Sarri, Guccione, fino alle opere dei padri fondatori del pop, *Marylin* di Warhol, *Viola* di Jasper Johns, *Pulsante* di Rosenquist, *Landscape* di Lichtenstein. La sezione ospita però anche artisti della generazione precedente, come Guttuso, Attardi, Mattioli, Saetti, Maccari, ed un solido gruppo di toscani nativi e acquisiti, come Farulli, Biasion, Alessandrini, Fallani, Carmassi e Loffredo, dunque coloro che presentano il profilo generalmente più apprezzato dall'Unione Fiorentina. La seconda parte della mostra di Palazzo Strozzi, *Dalla morfogenesi all'analisi strutturale e progettuale. Dall'analisi percettiva alla riflessione sui materiali*, curata da Cristina Nuzzi, prende in considerazione un vago insieme che spazia dalle opere recenti degli astrattisti storici come Reggiani, Perilli, Nativi, Berti, a quelle materiche, segnicate o gestuali di Burri, Vedova, Pomodoro, alle proposte dei giovani e innovativi fiorentini come Guasti, Nanni, Baldi, Innocenti, Bartolini, Masi e Guarneri fino a quelle di artisti internazionali come Sol Lewitt e Daniel Buren. Più omogenea la parte dedicata alla *Nuova scrittura. Dalle narrative al racconto ironico-ideologico*. *Nuova musica*, curata da Eugenio Miccini ed accompagnata in catalogo da saggi del curatore e di Vittorio Fagone, che cerca di definire la nuova scrittura sia a livello terminologico, come disciplina a cavallo tra letteratura, arti visive e musica, sia a livello storico, ripercorrendo i passi degli artisti impegnati in questo campo. Espongono tra gli altri, in questa ricca sezione, la Marcucci, Ranaldi, Isgrò, Pignotti, Ori, Sarenco, Accame, Villa, Bory, Blaine, Ilse e Pierre Garnier, Paul de Vree e, nella sottosezione dedicata alla scrittura musicale, Lombardi, Bussotti, Cage, George Brecht e Diether Schnabel.

L'ultima parte della mostra risulta anche la più corposa. Curata da Alessandro Vezzosi, *Dal poverismo al postconcettuale. L'area del comportamento. Ideologia/epistemologia. Dall'utopia della forma all'antidesign. Architettura concettuale e radicale. Design/graphic design comunicazione visiva* è corredata in catalogo dai contributi critici dello stesso Vezzosi, di Lea Verigine, Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, Ermanno

⁴⁴ A. DR., *Prodigi di grafica anche sui piatti*, in "La Stampa", 3.12.1978, p. 15

⁴⁵ P.L. TAZZI, 1979, p. 14

⁴⁶ Lettera di Vittorio Fagone ad Armando Nocentini, 19 agosto 1978, in Archivio Unione Fiorentina, Sesta Mostra Grafica, Critici

⁴⁷ M. NANNUCCI, F. SALVADORI, 1978, p.2

Migliorini, Lara Vinca Masini e Giulio Carlo Argan. Quest'ultimo, sostiene che “nell'attuale condizione di crisi la sola ricerca possibile è quella che punta ad individuare la struttura unitaria degli atti estetici”⁴⁸ e gli altri autori, pur trattando di argomenti differenti, tendono a convergere su questa posizione, notando che “l'interdisciplinarietà”, pur nella confusione che rischia di generare, appare un tentativo da parte degli artisti di sfuggire ai confini troppo soffocanti della specificità disciplinare.⁴⁹ Si ritaglia una sua autonomia Bonito Oliva, che teorizza su *Disegno/Trasparenza* senza affrontare in modo diretto il problema delle sperimentazioni delle neoavanguardie, come anticipato, mentre Lea Vergine insiste sul ruolo politico e rivoluzionario dell'arte, troppo poco conosciuta e riconosciuta dalle istituzioni. Se il panorama critico che si unisce nel catalogo nella mostra accoglie autori dall'impostazione molto differente, ancora più forte appare la varietà degli artisti proposti: in El Lisitzkij, Duchamp e Kiesler si cercano le radici delle nuove ricerche delle neoavanguardie, in cui appaiono mescolate esperienze diverse: tra le più significative appaiono quelle di Fluxus, Paik, Kaprow, Vostell, Beuys, Chiari, Boetti, Kosuth, Anselmo, Pistoletto, Kounellis, Calzolari, Penone, Merz, Fabro, Gilardi, Art & Language, Annette Messager, Graham, Rauschenberg, Oldenburg, Dibbets; Ontani, Acconci, Rainer, Gilbert&George, Urs Lüthi, Brus, Nitsch, Schwarzkogler, Pane, Abramovic, Mauri; Manzoni, Mattiacci, Vettor Pisani, Paolini, Mari, Joan Jonas e Richard Serra, Anne e Patrik Poirier, Alan Sonfist, Oppenheim; Giò Pomodoro, Guerzoni, Ruffi; Fulvio Salvadori, Remo Salvadori, Chia; e quelle degli architetti Piano & Rogers, Portoghesi, Savioli, Ziggurat, Eisenman, Aymonino e Rossi, Stirling, Robert Venturi, Panamarenko, (significativamente inserito in questo gruppo, poiché, con l'abbattimento dei confini dei generi, la sua costruzione di macchine può considerarsi operazione architettonica), Christo (le cui dimensioni monumentali giustificano la presenza in quest'area), Munari, Sottsass jr., Archigram, Archizoom Associati e Andrea Branzi, Superstudio e Adolfo Natalini, Ufo, Gianni Pettena, Hollein, Gaetano Pesce, SITE e molti altri.

Confinare il campo della grafica significherebbe condannarla all'anacronismo, mentre renderla partecipe delle idee, delle forme e delle tecniche del suo tempo non può che offrirle opportunità di sopravvivenza. Proprio con l'intenzione di ridefinire il concetto di grafica, “la Biennale sarà affiancata inoltre da un Convegno internazionale al quale prenderanno parte i maggiori critici e studiosi, artisti, editori, mercanti e dirigenti di musei, al fine di dare una definizione di «stampa d'arte», meglio rispondente all'evoluzione e al grande sviluppo dei mezzi tecnici del nostro tempo”⁵⁰. Si prevede che i risultati del simposio confluiscano nella “Carta della Grafica”, strumento indicativo delle nuove concezioni. Purtroppo, però, il convegno non viene realizzato nei fatti, cosicché il messaggio di fondo della *Spirale dei nuovi strumenti* rimane affidato unicamente alla mostra e al suo catalogo, senza guadagnare la credibilità di uno scritto riconosciuto a livello ufficiale ed internazionale. La proposta, forse confusa ma sicuramente significativa, di revisione estetico critica del concetto di grafica (e di arte)

⁴⁸ G.C. ARGAN, *La struttura unitaria degli atti estetici*, in A. VEZZOSI (a cura di), Firenze, 1978, p. 101

⁴⁹ L.V. MASINI, *Architettura e antiarchitettura, design e anti-design, crisi d'identità disciplinare*, A. VEZZOSI (a cura di), 1978, p.100

⁵⁰ Programma della VI Biennale internazionale della grafica d'arte, in Archivio Unione Fiorentina, Sesta Mostra Grafica.

mantiene così una forte spontaneità, senza rimanere impigliata nei difficili tentativi di sistematizzazione che pure le istituzioni fiorentine avrebbero auspicato.

Immagini, dall'alto verso il basso:

Copertina del catalogo della Biennale Internazionale della Grafica, 1970

Copertina del catalogo della Biennale Internazionale della Grafica, 1976

Gustavo Giulietti, *L'attesa*, 1976, litografia, esposto alla Biennale del 1976

Alistair Grant, *Quattro dischi*, 1969, pressione su carta, esposto alla Biennale del 1970

Henry Moore, *Due figure piegate in giallo e rosso*, 1967, litografia, esposto alla Biennale del 1970