



Fig. 1. Giosetta Fioroni con Frances McCann, Rome-New York Art Foundation, Roma 1958. Fotografia di Milton Gendel. Digital image courtesy of the American Academy in Rome, Photographic Archive

1956-1964, incontrare l'America a Roma e Parigi.

L'evoluzione del linguaggio figurativo di Giosetta Fioroni dalle tele informali agli *Argenti*

Letizia Giardini

“Parigi, Marzo 1958.

È incredibile la banalità soprattutto di quanto ho scritto indietro, tutto così orecchiato e impreciso... solo ne esce uno stato di ‘attesa’ per un futuro poco chiaro... e anche *l'accavallarsi* di tanti, *troppi* problemi, ‘aperture’, cose in una volta. Sono qui da tre mesi circa e tutto è ambiguo”.¹

Giosetta Fioroni descriveva così, sul suo diario, le ultime settimane trascorse nella capitale francese. Aveva lasciato l'Italia tra la fine del 1957 e l'inizio del 1958, con la speranza e la forte esigenza di trovare la propria dimensione identitaria all'interno del panorama artistico contemporaneo: avvertiva un profondo senso di irrequietezza e l'urgenza di sperimentare nuove forme pittoriche che si allontanassero dalle sue precedenti ricerche informali. L'insoddisfazione provata sembrava, però, non trovare riscontro negli importanti traguardi professionali che l'artista, giovanissima, poteva già vantare, dalla partecipazione alla Quadriennale di Roma del 1955, a quella all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1956.

Nel maggio 1958 una sua tela venne presentata alla mostra *New Trends in Italian Art. Nuove Tendenze dell'Arte italiana*, organizzata presso la Rome-New York Art Foundation (fig. 1). L'evento rappresentava un'ideale integrazione del Padiglione Italiano alla Biennale d'Arte di quell'anno e nasceva, come aveva evidenziato Lionel-

lo Venturi², dal desiderio di restituire al pubblico romano la complessa realtà dei cosiddetti astrattisti italiani. Il critico era, insieme a James J. Sweeney, Herbert Read, Arnold Rüdinger, Willem J. H. B. Sandberg e Michel Tapié³, tra i membri del comitato direttivo della fondazione che Frances McCann aveva inaugurato sull'Isola Tiberina nel 1957. L'ereditiera si era premurata, infatti, non solo di affidare il ruolo di coordinamento a Milton Gendel, corrispondente per “Art News” e amico di Peggy Guggenheim, ma di rivolgersi per la pianificazione delle attività ad alcune delle personalità più influenti del panorama artistico internazionale; queste figure erano diversamente legate all'ambiente francese e statunitense e coinvolte a vario titolo nel processo di organizzazione dell'esposizione veneziana. Come si intuisce dalle pagine del primo catalogo, si auspicava che l'istituzione raccordasse i due “great hemispheres of the modern world”⁴, dei quali Roma e New York costituivano i centri tradizionali, prendendo al contempo le distanze dalla realtà parigina, ancora spesso considerata “nursery of the modern movement”⁵.

Il valore della partecipazione di Giosetta Fioroni a *New Trends in Italian Art. Nuove Tendenze dell'Arte italiana* con la tela *All'alba* (fig. 2) deve essere oggi considerato alla luce del suo periodo di permanenza in Francia, che le consentì di far esperienza della triangolazione dei rapporti tra i principali poli di diffusione dei nuovi linguaggi figurativi. Lo studio qui proposto intende dimostrare come le modalità non continuative, con le quali si svolse tra il 1957 e il 1963 il soggiorno parigino dell'artista (fig. 3), furono determinanti per permetterle di rielaborare criticamente, con la giusta distanza geografica e culturale, gli insegnamenti dell'ambiente in cui si era formata. Tornando con frequenza in Italia, ebbe modo, infatti, di confrontare quanto scoperto all'estero,

Fig. 2
Gioietta Fioroni, *All'alba*,
1957, opera esposta alla
mostra *New Trends in
Italian Art. Nuove Tendenze
dell'Arte italiana*, 1958.
Per concessione della
Fondazione Goffredo Parise
e Gioietta Fioroni



dove era ancora viva l'eco della tradizione delle avanguardie, con le novità d'oltreoceano che avevano raggiunto Roma: il risultato di queste molteplici sollecitazioni si tradusse presto in un preciso e riconoscibile lessico pittorico. Attraverso la ricostruzione di mostre e l'analisi di documenti d'archivio è stato possibile, inoltre, tratteggiare per la prima volta i profili di alcune personalità che, come Henry Fara, garantirono la durata della sua esperienza oltralpe.

In quegli anni si poteva osservare una diffusa tensione centrifuga nell'ambiente romano: Parigi, che rappresentava per Gioietta Fioroni l'opportunità di sciogliere

alcuni importanti nodi emotivi e creativi⁶, era stata, per ragioni diverse, la meta anche dei viaggi di altri allievi di Toti Scialoja⁷. Allo stesso tempo, però, l'interesse dell'America per l'Europa e, in particolare, per l'Italia cresceva rapidamente; la presenza di artisti, critici, collezionisti e galleristi statunitensi era nutrita e ben documentata⁸ ma, come evidenzia Peter Benson Miller ricorrendo al concetto di *contact zone* elaborato da Mary Louise Pratt, gli scambi tra culture avvenivano in maniera disomogenea, in relazione a dinamiche asimmetriche di potere⁹. Non era insolito all'epoca per la giovane artista avere la possibilità di incontrare figure



Fig. 3
Giosetta Fioroni
nell'appartamento di
Laurence Vail in Avenue
Daniel Lesueur a Parigi.
Per concessione della
Fondazione Goffredo Parise
e Giosetta Fioroni

come de Kooning¹⁰ o conoscere più approfonditamente l'esperienza di Pollock e Rauschenberg, che insieme a Twombly era giunto a Roma nel 1952¹¹. La Rome-New York Art Foundation rappresentava, senza dubbio, un fertile terreno di confronto, avendo coinvolto fin dall'esposizione inaugurale artisti quali Franz Kline, Sam Francis e Mark Tobey; a partire dalla metà degli anni Cinquanta, anche La Tartaruga di Plinio De Martiis divenne uno dei principali poli attrattivi.

Il gallerista definì, tra il 1957 e il 1958, l'indirizzo filoamericano della sua programmazione¹² e, pur non lasciando mai la propria città, riuscì a consolidare i rapporti oltreoceano, grazie agli intensi scambi epistolari con gli artisti italiani, lì trasferitisi per entrare in contatto con le novità dell'espressionismo astratto e dell'emergente pop art, o statunitensi, come Conrad Marca-Relli, che sapevano ben destreggiarsi nel fermento del mercato newyorkese¹³.



Fig. 4. Viaggio a Parigi, 1949: foto di gruppo davanti alla reggia di Versailles. Indicazione sul retro: “prego conservarla (siamo le prime a destra)”. Per concessione della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni

Giosetta Fioroni coltivò sempre i rapporti con l'*entourage* de La Tartaruga, anche durante i ripetuti viaggi all'estero, e Plinio De Martiis, che seguì con interesse gli sviluppi del suo lavoro, le presentò nel 1961 Leo Castelli¹⁴. Prima ancora dell'incontro con i protagonisti della scena americana e del profondo legame di amicizia che nacque con Cy Twombly, furono, tuttavia, i racconti di Toti Scialoja nel Natale del 1956 a far precipitare l'artista in uno stato di crisi: si accorse con maggiore lucidità di muoversi “su un terreno non molto solido, forse minato alla base da questa specie di surrealismo astratto”¹⁵, maturando l'esigenza di mettere in discussione i fondamenti della propria educazione pittorica. Aveva espresso il proprio senso di smarrimento sulle pagine del diario e aggiunto un auspicio, che si sarebbe pienamente realizzato con la partenza per Parigi:

“Vorrei riuscire ad allargare gli schemi, per meglio dire gli archetipi su cui lavoro, rompere questo istintivo preordinarsi della composizione [...] lavorare in grande con grandi e più semplici mezzi non soffocati dalla mia materia abituale...”¹⁶.

Tra le fotografie conservate nell'archivio Fioroni-Parise vi è un'istantanea del 1949 (fig. 4) che riporta sul retro la scritta “prego conservarla (siamo le prime a destra)”: è uno scatto di gruppo nel quale Giosetta Fioroni compare con la mamma e una cugina davanti alla reggia di Versailles, durante l'ultima tappa del viaggio in Europa compiuto quell'anno¹⁷; a diciassette anni, l'artista aveva già acquisito una certa familiarità con la lingua e la tradizione letteraria della nazione che l'avrebbe accolta dal 1956. Nonostante le date di riferimento del suo soggiorno in Francia siano generalmente



Fig. 5. Giosetta Fioroni e Colette Sides, Galerie Breteau, Parigi 1963. Per concessione della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni

il 1957 e il 1963, il confronto di alcune pagine del diario personale con altri scritti autografi permette di ipotizzare che i primi contatti con il *milieu* culturale parigino risalissero, in realtà, al 1956. In quell'anno aveva appuntato, infatti, sul quaderno dove teneva traccia dei dipinti realizzati la seguente indicazione: "(pannello dec.: SUB prop. G. Michel PARIGI)"¹⁸. Il nome corrispondeva a quello del collezionista francese Gerard Michel, la cui identità è stato possibile ricostruire grazie all'individuazione e all'analisi di un'autocertificazione manoscritta, firmata dall'artista in data 6 novembre 1957 e conservata presso l'Archivio bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma¹⁹. In quell'occasione, il museo aveva chiesto alla pittrice di presentare un documento dove fossero riportati, insieme al curriculum, i nomi dei proprietari delle opere vendute fino a quel momento e il luogo di con-

servazione. Nell'elenco comparivano oltre alla Galleria La Salita di Roma e la Galleria Montenapoleone di Milano, i nomi di vari collezionisti, tra i quali i parigini Gerard Michel e Colette Sides²⁰ (fig. 5). Prima ancora del suo effettivo trasferimento, le opere di Giosetta Fioroni erano state, dunque, apprezzate e già acquistate in Francia.

L'evoluzione del percorso stilistico dell'artista romana è stata influenzata, *in primis*, da scelte ed esperienze personali; come era frequente che accadesse in quel periodo²¹, però, anche il contesto culturale, con il quale era entrata in contatto in maniera spontanea e non sempre volontaria, aveva avuto un ruolo decisivo.

Nella Parigi degli anni Cinquanta, il dibattito attorno all'astrattismo era particolarmente acceso e si sviluppava secondo le linee di indirizzo "de l'abstraction géométrique, du nouveau réalisme et de l'abstraction lyrique"²², con risvolti immediati

sul mercato, sempre più settorializzato. Cresceva l'interesse per le sperimentazioni statunitensi, la cui ricezione rimaneva, tuttavia, problematica e spingeva, a volte, i galleristi a cercare di trovare punti di contatto con opere già note in Europa, facendo riferimento ad artisti di generazioni precedenti, pur di valorizzarne gli esiti e suscitare la curiosità dei collezionisti²³.

Giosetta Fioroni era un'assidua frequentatrice del bar Petit Dôme di Montparnasse²⁴, uno dei principali centri di ritrovo degli americani e fu, con grande probabilità, testimone di alcuni importanti eventi espositivi: la mostra dedicata a Yves Klein e Jean Tinguely alla Galerie Iris Clert (1958), la personale di Hans Hartung presso la Galerie de France (1958), l'*Exposition internationale du Surréalisme* alla Galerie Daniel Cordier, alla quale parteciparono, tra gli altri, anche Joseph Cornell, Arshile Gorky, Jasper Johns, Man Ray e Robert Rauschenberg; durante il suo soggiorno parigino, diverse furono, inoltre, le iniziative promosse dal Centre Culturel Américain di Rue du Dragon. Nel 1959 venne inaugurata, per volere di André Malraux, la prima *Biennale de Paris*, rivolta solo ad artisti di età compresa tra i 20 e i 35 anni. Peter Selz, curatore del MoMA, scelse in rappresentanza degli Stati Uniti una decina di personalità, includendo Helen Frankenthaler e l'ormai noto Rauschenberg. Seguirono poi le edizioni del 1961 e del 1963. Alcuni mesi dopo la discussa mostra di Jackson Pollock della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, il Musée d'Art Moderne ospitò nel 1959 *The New American Painting as Shown in Eight European Countries, 1958-1959*²⁵, promossa dall'International Program del MoMA.

L'inizio degli anni Sessanta coincise con l'apertura della galleria parigina di Ileana Sonnabend: esponendo le opere di artisti americani, europei e italiani, come Mario Schifano, lo spazio assunse presto una

posizione nodale all'interno della rete di contatti che andava espandendosi attorno alle tre capitali dell'arte moderna. I mercanti francesi erano sempre più colpiti dalle innovative tecniche allestitive e museografiche delle istituzioni newyorkesi che portarono, in molti casi, a una riorganizzazione degli ambienti, a un aggiornamento del sistema di illuminazione e alla predilezione di tonalità neutre per le pareti²⁶. Fu questo il destino della Galerie Arnaud, baluardo dell'*abstraction lyrique* e luogo di riferimento per diversi artisti nordamericani, tra i quali Sam Francis e Jean-Paul Riopelle²⁷, che entrarono a far parte, per ragioni diverse, dell'*entourage* di Giosetta Fioroni.

Tra il 1957 e il 1963 il soggiorno della pittrice romana fu scandito da mostre patrocinate da due dei più noti galleristi dell'epoca, Paul Facchetti e Denise Breteau; davanti alle sue opere entrambi dovevano aver avuto un'impressione simile a quella di Cesare Vivaldi che, recensendo *New Trends in Italian Art. Nuove Tendenze dell'Arte italiana*, aveva affermato:

“Un discorso un poco più ampio va naturalmente fatto per quel gruppo di espositori in cui ci sembra di ravvisare la parte più polemica, giovanile e sperimentale della manifestazione. [...] la Fioroni, Marotta e Manuelli ci paiono personalità notevoli, ma ancora immature”²⁸.

A differenza del critico, ne intuirono, però, subito le potenzialità. Erano, del resto, abili *découvreurs de talents*, in grado di cogliere le premesse degli sviluppi delle tendenze artistiche internazionali. Non è un caso che avessero rapidamente maturato un grande interesse per le ricerche degli espressionisti astratti e che, alcuni anni più tardi, fossero stati invitati a partecipare al *Premier Salon International de Galeries-Pilotes* di Losanna (1963), la rasse-

gna promossa da René Berger con l'intento di dimostrare il ruolo decisivo del mercato privato per il riconoscimento e la consacrazione degli artisti europei ed extraeuropei²⁹:

“C'est en effet à la *galerie-pilote* qu'appartiennent le soin – et le souci – de rechercher les artistes originaux, de les exposer, de susciter l'intérêt de la critique, l'attachement des collectionneurs, bref d'amener à l'existence publique l'œuvre à laquelle on croit”³⁰.

Questa attività era diventata una parte consistente del loro lavoro, che non tutti i galleristi erano disposti a svolgere, preferendo in diversi casi concentrarsi e sostenere artisti già noti. Al salon svizzero parteciparono anche la Galleria Schwarz di Milano e quella newyorkese di Leo Castelli: un articolo di J. D. Ruy evidenziò la miopia degli organizzatori nell'aver invitato un'unica galleria italiana, sottolineando anche quanto Robert Rauschenberg, allontanandosi dall'esperienza neo-dadaista, si apprestasse a diventare “un peintre tout court”³¹. Tutto ciò avveniva un anno prima della sua vittoria alla Biennale di Venezia.

Tra il 1958 e il 1959 l'attività espositiva di Giosetta Fioroni fu principalmente legata allo Studio Facchetti che la incluse nella sua scuderia, mostrandone le opere in galleria (1958), presso lo Städtisches Museum Leverkusen (1958) e al *Salon des Réalités Nouvelles* (1958 e 1959). Fu in queste occasioni che ella ebbe modo di allargare la propria cerchia di conoscenze, delle quali raccontava aneddoti sulle pagine del diario: gli incontri e le frequentazioni più assidue le permisero, nel tempo, di riesaminare le premesse informali della sua produzione, creando le condizioni ottimali per la formulazione di un nuovo linguaggio espressivo.

Rientrata da Roma nell'ottobre 1958, conobbe Beauford Delauney e Kimber Smith: il primo, noto negli Stati Uniti come pittore figurativo della Harlem Renaissance, aveva compiuto a Parigi una radicale svolta verso l'astrazione; il secondo, invece, rifiutando la dimensione monumentale delle tele dell'espressionismo astratto, aveva preferito concentrarsi sulla realtà più intima dell'arte non figurativa. Smith frequentava in quel periodo Sam Francis e Joan Mitchell, espatriati entrambi nel dopoguerra; si suppone possa essere stato lui a introdurre Giosetta Fioroni nel gruppo degli statunitensi, facendole conoscere anche Shirley Jaffe, un'artista che colpì molto il suo immaginario, per la scelta di impiegare ancora la tradizionale stesura a velature della tecnica a olio³².

Joan Mitchell era una delle protagoniste dell'arte americana del dopoguerra ed era divenuta per la giovane pittrice romana una figura di riferimento. Nel corso degli anni Cinquanta, aveva sviluppato una personale cifra stilistica per rappresentare la molteplicità delle esperienze umane e suggerire l'incomunicabilità delle sensazioni:

“That particular thing I want can't be verbalized. [...] I'm trying for something more specific than movies of my everyday life: To define a feeling”³³.

La sua concezione pittorica era assimilabile a quella di Giosetta Fioroni per quanto riguardava il desiderio di trasferire i sentimenti sulla tela: per entrambe, infatti, la memoria rivestiva un ruolo primario, ma se per l'artista romana la componente autobiografica del ricordo diveniva centrale, questa acquisiva nei titoli e nei soggetti di Joan Mitchell un valore collettivo. Nel 1955 la pittrice americana aveva incontrato a Parigi Jean-Paul Riopelle, al quale era rimasta legata a lungo. Canadese

di Montréal, Riopelle aveva maturato nel tempo ricerche affini a quelle degli espressionisti astratti, condividendo con la compagna un rapporto complesso, fatto di stima e rivalità professionale, tanto che entrambi erano restii a parlare di reciproche influenze nelle loro opere³⁴.

A partire dal 1952, Riopelle si trasferì per tre anni³⁵ nello studio di un amico del proprio mercante d'arte Pierre Loeb, il collezionista Henry Fara, estimatore di opere di fine Ottocento e inizio Novecento, che aveva sviluppato uno spiccato interesse anche per i contemporanei. In seguito, questi venne scelto dalla rivista "Connaissance des Arts" per stilare insieme a Michel Tapié, Irene Brin e Gaspéro del Corso, Ossip Zadkine, André Breton, Alain Jouffroy e altri esponenti del panorama internazionale un indice dei principali artisti viventi, tra i quali aveva inserito Braque, Tal-Coat, Dubuffet, Rothko e lo stesso Riopelle³⁶. Fara prestò, inoltre, per la mostra *Antagonismes* (1960) alcuni dipinti di Vallorz, Sallès, Francis e Riopelle presenti nella sua collezione: l'esposizione, curata da Julien Alvard, intendeva mettere in luce gli aspetti più contraddittori delle sperimentazioni internazionali della nuova generazione di artisti³⁷.

L'esame del quaderno manoscritto dove Giosetta Fioroni aveva appuntato il nome di Gerard Michel dimostra come Fara avesse avuto un importante ruolo per la sua permanenza in Francia, dal momento che quasi una decina di dipinti da lei realizzati tra il 1957 e il 1959 erano entrati a far parte o erano in deposito presso la sua collezione³⁸. Egli era, inoltre, sposato con l'artista Ruth Francken³⁹, originaria della Cecoslovacchia e arrivata a Parigi all'inizio degli anni Cinquanta; la pittrice romana si incontrò con lei tra il 1957 e il 1958, quando, presumibilmente, ne conobbe anche il marito. Entrambe avevano sviluppato, in quel peri-

odo, ricerche pittoriche legate all'informale europeo e, in particolare, Francken era stata invitata da Michel Tapié a partecipare alla mostra *Signifiants de l'Informel* (1951) presso lo Studio Facchetti⁴⁰. Quello stesso "critique-créateur"⁴¹ che, più tardi, sarebbe divenuto membro del comitato artistico della Rome-New York Art Foundation, aveva iniziato a collaborare con Facchetti all'inizio degli anni Cinquanta, quando gli aveva suggerito di convertire lo studio fotografico in spazio espositivo⁴²; ne era diventato, presto, "grand ordonnateur d'expositions"⁴³, ma la libertà d'espressione che cercava nello svolgere il proprio ruolo critico-curatorio aveva con il tempo provocato un deterioramento dei rapporti con il gallerista.

Anche Charles Delloye si era interessato ai recenti sviluppi dell'arte informale e fu lui a recensire le prime mostre di Giosetta Fioroni a Parigi⁴⁴. Egli curò il testo di presentazione di *Neues aus der neuen Malerei*⁴⁵, inaugurata presso lo Städtisches Museum Leverkusen nell'ottobre 1958. In occasione di questo evento, che vide la partecipazione della pittrice romana, furono esposte solo opere di artisti dello Studio Facchetti formalmente residenti a Parigi, che guardavano, però, con curiosità alle novità statunitensi: si ripercorrevano, così, gli ultimi dieci anni di attività del gallerista, che aveva sostenuto il percorso di alcuni protagonisti dell'*art autre*, adottando, secondo Delloye un atteggiamento di "non-conformisme actif, une volonté lucide d'échapper aux idéologies creuses, de ne pas se laisser enfermer dans des oppositions dogmatiques"⁴⁶. A conferma del rapporto di conoscenza tra Giosetta Fioroni e il critico, che tra il 1959 e il 1960 fu responsabile della redazione estera della rivista romana *Appia Antica. Atlante di Arte Nuova*, diretta da Emilio Villa⁴⁷, vi è l'annotazione del suo nome sul registro personale delle opere,

più precisamente nella lista di coloro che avevano ricevuto in dono delle tempere nel biennio 1957-1958⁴⁸.

Sempre come artista della scuderia dello Studio Facchetti, Fioroni prese parte per due anni consecutivi, con alcuni suoi colleghi, alla rassegna internazionale del *Salon des Réalités Nouvelles*, uno dei principali appuntamenti della realtà culturale parigina. Fin dalle prime edizioni, la manifestazione aveva ospitato una nutrita presenza straniera; il processo di ammissione era complesso e prevedeva il sopralluogo in atelier o in galleria di una commissione giudicatrice che avrebbe stilato con due mesi di anticipo la lista degli idonei e di coloro che erano stati scelti anche senza essere sottoposti a esame. La selezione delle opere rappresentava un'istantanea delle più recenti e innovative ricerche del panorama artistico contemporaneo, in particolare dell'astrattismo, coinvolgendo generazioni diverse. Dopo Alberto Burri nel 1949, Giosetta Fioroni figurava tra gli invitati del 1958 e del 1959.

La lettera del 28 luglio 1959, inviata dalla Direzione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma per presentare la richiesta del catalogo e del manifesto del salon di quell'anno⁴⁹, testimonia come, al di fuori dei confini francesi, l'attenzione per questo evento fosse particolarmente intensa; ne dà conferma anche il "Rapport Moral" della rassegna del 1959, dove si fa riferimento al largo consenso e agli incoraggiamenti ricevuti dall'estero⁵⁰. Il confronto con la dimensione internazionale era per gli organizzatori del *Salon des Réalités Nouvelles* vitale e, per tale ragione, venne da loro posta massima cura nella definizione dei regolamenti per la partecipazione degli artisti stranieri: nel corso delle riunioni preliminari dell'edizione del 1958 si concordò la sola ammissione di personalità affermate o, in alternativa, di figure che, pur a-

vendo iniziato a esporre a Parigi da meno di due anni, si fossero distinte per la qualità straordinaria delle opere⁵¹. In questa seconda descrizione rientrava il profilo di Giosetta Fioroni, le cui tele erano state apprezzate, tra quelle degli esordienti, dalla stampa belga⁵². Sulle pagine di "Cimaise", Herta Wescher aveva commentato così il lavoro dell'artista romana:

"L'accrochage des Nouvelles Réalités [...] offrait, surtout dans les premières salles, un choix très démonstratif de la peinture actuelle. [...] Chaque tempérament s'y exprime dans son propre langage [...]. Pierrette Bloch et Lois Frédéric, se libérant de leurs affinités électives, montraient des toiles fortes et décidées contrastant avec le lyrisme secret de Fioroni, nouvelle venue des plus remarquables qui de loin rappelle son compatriote Afro"⁵³.

Se il rapporto con lo Studio Facchetti aveva contraddistinto le prime fasi del soggiorno francese della giovane pittrice, fu la Galerie Breteau a dedicarle la prima personale parigina nel 1963, mentre si apprestava a rientrare in Italia. René e Denise Breteau avevano scoperto in quegli anni una serie di artisti, poi divenuti celebri a livello internazionale, tra i quali spiccavano Peter Saul, esponente eccentrico della pop art americana che aveva suscitato anche l'interesse di Plinio De Martiis, ed Étienne Martin, fiore all'occhiello e stretto collaboratore della galleria. Egli partecipava al processo di selezione dei nuovi talenti, effettuando occasionalmente anche le visite in atelier. La gestazione della mostra di Giosetta Fioroni fu lunga e i sopralluoghi iniziarono nel 1958, quando Denise Breteau visitò per la prima volta la *chambre de bonne* dove l'artista abitava; l'organizzazione rimase, però, in sospeso fino al momento in cui la giovane pittrice scrisse sul diario:

Fig. 6

Allestimento della mostra
alla Galerie Breteau, Parigi
1963. Per concessione
della Fondazione Goffredo
Parise e Giosetta Fioroni



“L’anno prossimo dovrei fare una personale da Denise Breteau a Rue S. Sulpice; anche l’artista scultore Étienne Martin, suo consigliere, ha amato le tele che ho mostrato con segni sempre più riconoscibili, le labbra, i cuori, il telefono, i segni che delimitano ‘l’interno familiare’ e le lampadine e le sbarre e tanti altri rapidi movimenti e oggetti che compaiono nel quadro, nei quadri, ultimi”⁵⁴.

Secondo quanto riportato nel registro manoscritto dei dipinti, l’accordo tra le due parti venne preso nell’aprile 1962⁵⁵, stabilendo anche la data orientativa di apertura nel mese di marzo 1963. L’esposizione fu inaugurata dopo quella di Peter Saul e allestita negli spazi della galleria (fig. 6) con l’aiuto di Burri e Scialoja:

“Toti e Alberto mi hanno fatto una bellissima sorpresa arrivando in Rue S. Sulpice mentre con Denise Breteau



Fig. 7
Inaugurazione della mostra personale di Giosetta Fioroni alla Galerie Breteau, Parigi 1963. Indicazione sul retro: "I Moreni e Germano Lombardi". Per concessione della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni



Fig. 8
Giosetta Fioroni con Pierre Schneider, Galerie Breteau, Parigi 1963. Indicazione sul retro: "Pierre Schneider (L'Express), a sinistra Rosanna Tofanelli". Per concessione della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni

stavamo cercando di sistemare i quadri per la mostra. E Alberto ha detto a me di sedermi e guardare... che la mostra la montava lui e con rapidità e intuizione ha sistemato tutta la mostra!!!! Devo dire che Toti era un po' contro quelle parti delle tele dove tutto è individuabile [...], ma Alberto gli ha detto che ognuno si esprime con tutto se stesso"⁵⁶.

Le fotografie scattate il giorno dell'inaugurazione (fig. 7) rivelano come sulle tele

fosse comparso un nuovo alfabeto di simboli, sintesi di una rielaborazione personale dei caratteri dell'informale e dell'espressionismo astratto, filtrati attraverso la dimensione collettiva della memoria biografica. Lo spontaneo fluire dei grafismi aveva scardinato le precedenti abitudini compositive e permesso all'artista di raggiungere una completa padronanza di tecniche e materiali. Il confronto della documentazione dell'archivio della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta



Fig. 9. Giosetta Fioroni, *L'immagine del silenzio*, 1964 (opera distrutta). Per concessione della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni

Fioroni e di quello della Galerie Breteau ha reso possibile ricostruire i dipinti presentati nel marzo 1963, evidenziando, però, una discrepanza: le nove prove fotografiche conservate presso l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine di Caen⁵⁷, quasi tutte scattate a Roma da Claudio Abate, riproducono solo una parte dei quindici titoli presenti nell'elenco stilato dall'artista dei "Quadri portati a Parigi per la mostra del 22 marzo '63 dalla Breteau"⁵⁸.

La critica francese, italiana e statunitense rimase molto colpita dalle opere di Giosetta Fioroni e l'esposizione ebbe una risonanza inattesa sulla stampa. Ogni articolo poneva l'accento su un aspetto diverso della metamorfosi stilistica dell'artista romana: il testo scritto da Pierre Schneider (fig. 8) per "L'Express"⁵⁹ si soffermava su quella che sembrava essere la qualità principale dei suoi dipinti, il vagare sospeso di simboli, parole e oggetti, tra colori "subtilement douce-amère"⁶⁰; Raoul-Jean Moulin aveva sottolineato, invece, su "Cimaise"⁶¹, come le composizioni fossero divenute qualcosa di più de "l'involon-

taire poésie des murs, des devantures, de notre vie quotidienne", rilevando anche un atteggiamento critico nei confronti del paesaggio urbano e della civiltà contemporanea. Vi era, a suo giudizio, un'appropriazione delle contraddizioni più profonde della società, che si disponevano con immediatezza e libertà sulla tela, malgrado la "goffaggine volontaria" dell'artista, il cui uso di colori pulsanti non cercava affatto di imitare "le coloriage niais des 'comics'".

"Estate 1964

La ragione è quella di ritornare alle cose estremamente semplici.

Ossia, ai mezzi per chiarirsi le idee".⁶²

Intervistata da Maurizio Calvesi in occasione della Biennale di Venezia del 1964, Giosetta Fioroni aveva spiegato con queste parole come le proprie ricerche pittoriche stessero prendendo forma attraverso un nuovo linguaggio espressivo e *L'immagine del silenzio* (fig. 9) ne era una prova. I mesi successivi al *finissage* della Galerie Breteau erano stati, in-

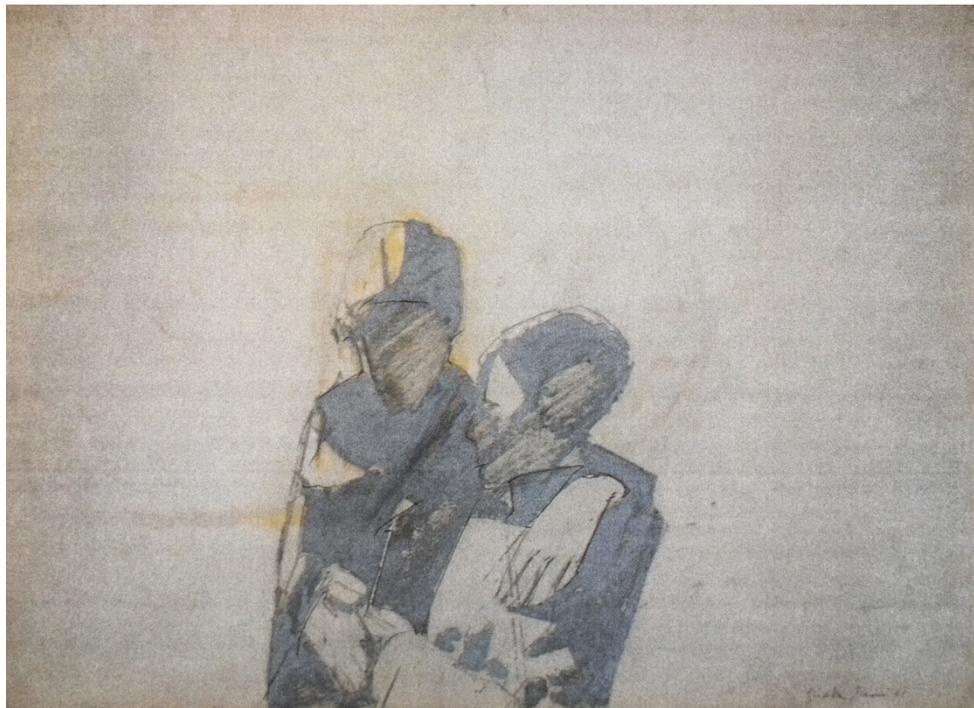


Fig. 10. Giosetta Fioroni, *L'amour*, 1961. Per concessione della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni

fatti, decisivi per giungere a una completa maturazione dell'esperienza parigina: l'insieme di simboli e vivide tonalità era stato sostituito nell'opera dell'Esposizione Internazionale d'Arte da una sagoma femminile che emergeva sulla superficie di quattro tele di eguali dimensioni disposte parallelamente. Nella prima a sinistra il profilo della giovane si intuiva appena; prendeva corpo nella seconda e terza sezione del dipinto, dove in maniera graduale l'artista aveva aggiunto dei dettagli e invertito la funzione strutturale dello smalto bianco e alluminio. La figura, riprodotta sempre nella stessa posa, scompariva, infine, sulla destra, come assorbita da un'uniforme pellicola argentea, che richiamava alla mente la composizione del medesimo colore de *Il segreto in*

azione (1959-1960).

In passato Giosetta Fioroni aveva già manifestato l'esigenza di dedicarsi a sperimentazioni più figurative, quando nel 1961 aveva realizzato la carta *L'amour* (fig. 10). Per la prima volta nella sua produzione due silhouette si stagliavano al centro di uno sfondo bianco, con i lineamenti solo accennati, mentre una fonte di luce proveniente da sinistra ne sigillava la posa in un abbraccio. L'artista non era interessata a connotare nel dettaglio i protagonisti: i copricapi e gli abiti che li avvolgevano erano plasmati dal chiaroscuro con matita e smalto alluminio, senza essere descritti in maniera troppo analitica; imperscrutabile era l'espressione dei volti. Ella era incuriosita dalla possibilità di esplorare con il colore

argento la dimensione della memoria, restituendo l'immagine del tempo passato come attraverso uno specchio o la superficie impressionata di un dagherrotipo⁶³. Durante gli anni trascorsi in Francia aveva approfondito il suo interesse per i *media* del cinema e della fotografia e nel 2016 si era, così, espressa a proposito di quel periodo:

“Ricordo che verso la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta, quando la mia vita era divisa tra Parigi e Roma, tutti i colori che usavo a Parigi (un *mix* di olio, smalti e colori industriali) mi sembravano imbarazzanti. Eppure, nella personale alla galleria Breteau del 1963, le mie tele erano ancora coloratissime! Fu proprio allora che la mia insofferenza cromatica prese corpo e realtà... Ero molto appassionata di fotografia e di cinema. A Parigi entravo alla Cinémathèque la mattina alle undici e ne uscivo la sera alle nove! Cinema e fotografia, grigio e argento. Questo colore non-colore è stato subito, per me, il segno che più profondamente poteva aiutarmi a raccontare e sintetizzare l'idea di memoria. La materia adatta per narrare Ricordi, Passato, Sentimenti”⁶⁴.

La volontà di restituire visivamente il processo di cristallizzazione della memoria aveva contraddistinto, ancora prima delle carte, i disegni del *Journal Parisien* (1958-1962). Il loro esame consente di ricostruire, più dell'analisi di qualsiasi altra opera, le tappe dell'evoluzione del lessico pittorico di Giosetta Fioroni, individuandone i caratteri principali, che si sarebbero poi manifestati nelle tele esposte alla personale parigina: l'utilizzo inizialmente parsimonioso delle tonalità di colore, il tratto grafico essenziale, il caotico ordinarsi dei segni, la scrittura alfabetica. Come riscontra la stessa artista⁶⁵, alcuni di questi stilemi si potevano individuare, con le opportune differenze, anche nelle contemporanee ricerche

di Gastone Novelli, con il quale Fioroni aveva l'abitudine di confrontarsi e condividere gli sviluppi delle proprie riflessioni. Egli aveva maturato uno specifico interesse per la narrazione lirica di Paul Klee, ponendo particolare attenzione “all'equivalenza tra segno figurativo e segno linguistico”⁶⁶ e non era rimasto indifferente alle novità statunitensi, assorbendo, come lei, gli echi delle sperimentazioni di Mark Tobey e Cy Twombly. Davanti alle opere di quest'ultimo Giosetta Fioroni era rimasta incantata, perché quella “grafia dell'assurdo, nevrastenica, metà infantile, metà surreale”⁶⁷ le aveva permesso di constatare come fosse possibile giungere a una sintesi delle esperienze nordamericane e mediterranee.

Mentre metteva in discussione gli assunti pittorici della propria formazione informale, meditando sulla tradizione delle avanguardie europee e la componente gestuale degli espressionisti astratti, nel 1958 Pierre Restany venne a farle visita nel suo studio parigino: “Dice che poi (?) un giorno ne scriverà se trova il luogo adatto per pubblicare, ma forse gli sono piaciuti”⁶⁸. Sebbene fosse rimasto colpito dall'immediatezza delle opere, egli espresse il proprio giudizio solo nell'agosto del 1963, dopo aver esaminato anche la produzione più recente:

“I disegni eseguiti da Giosetta Fioroni nel 1962 pongono acutamente il problema di una nuova figurazione mediante la scrittura. Mi spiego: si tratta di una scrittura interiore, della stenografia diretta dell'excurus del pensiero, con i suoi slanci affettivi, le sue reminiscenze sentimentali, i suoi simboli concettuali, la trasposizione infine della sua sessualità. [...] come si è potuto passare da una calligrafia gestuale e astratta ad una scrittura rappresentativa, rimanendo tuttavia nel dominio etico dell'affettività, del sentimento, dell'istinto?”⁶⁹.

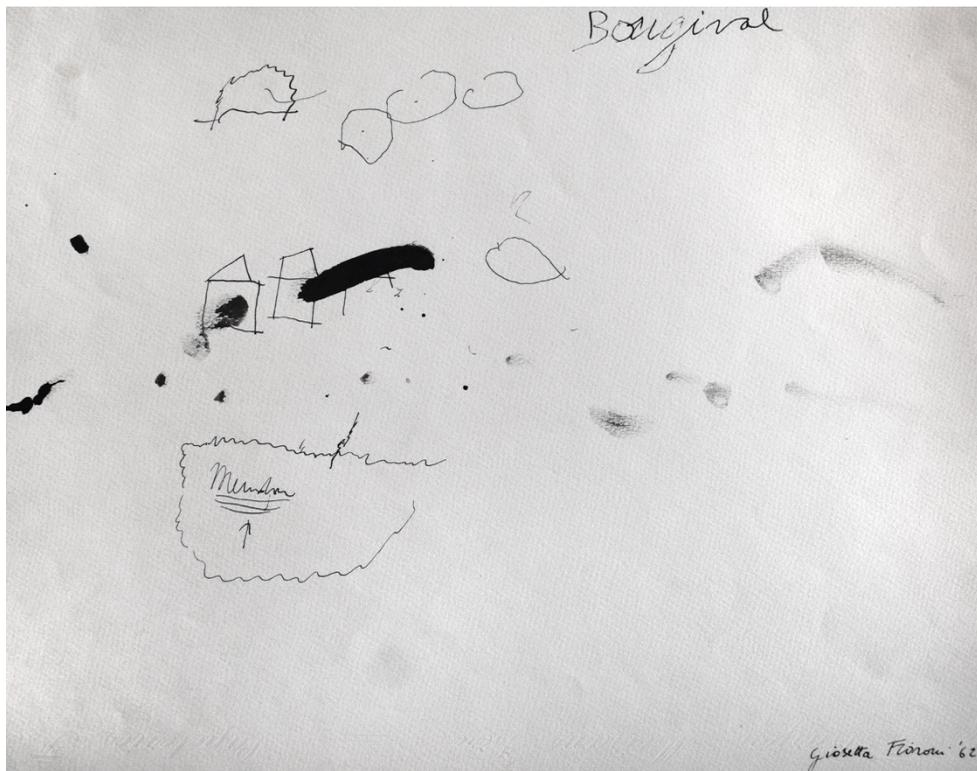


Fig. 11. Giosetta Fioroni, *Senza Titolo (Bougival)*, 1962, Roma, collezione Archivio Goffredo Parise – Giosetta Fioroni. Per concessione della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni

La raccolta di schizzi del *Journal Parisien* (1958-1962) è la prova di come l'artista fosse riuscita a conciliare in un "universo realista e profondamente umano"⁷⁰, densità emotiva e chiarezza simbolica. L'equilibrio tra questi due aspetti le aveva permesso di sviluppare il proprio impulso creativo, a partire dalla narrazione del quotidiano. In *Senza Titolo (Bougival)* (fig. 11), una serie di ovaloidi animava l'estremità superiore del foglio, ricordando il moto rapido delle nubi, mentre alcune cassette e un cuore allungato si trovavano al centro di un insieme compositivo monocromo, dove spiccavano i nomi di due località, Bougival e Meudon, alle porte di Parigi, che Giosetta Fioroni

conosceva bene⁷¹. Come già accaduto in *Senza titolo* (fig. 12), si distinguevano in maniera nitida impronte e macchie di inchiostro; se, però, nell'opera del 1960 ella aveva fatto ricorso al colore, avviando una parsimoniosa sperimentazione con la tecnica mista, il disegno di due anni dopo testimoniava la ricerca di una maggiore essenzialità, perseguita attraverso l'utilizzo esclusivo della china nera. La pittrice era intervenuta anche sulla scansione ritmica dello spazio che, nelle tele coeve, stava diventando sempre più intensa e vivace; aveva, inoltre, iniziato a sfruttare le potenzialità del processo di cancellazione dei grafismi per offuscare la dimensione del ricordo. La scrittura rapida che accompagnava il

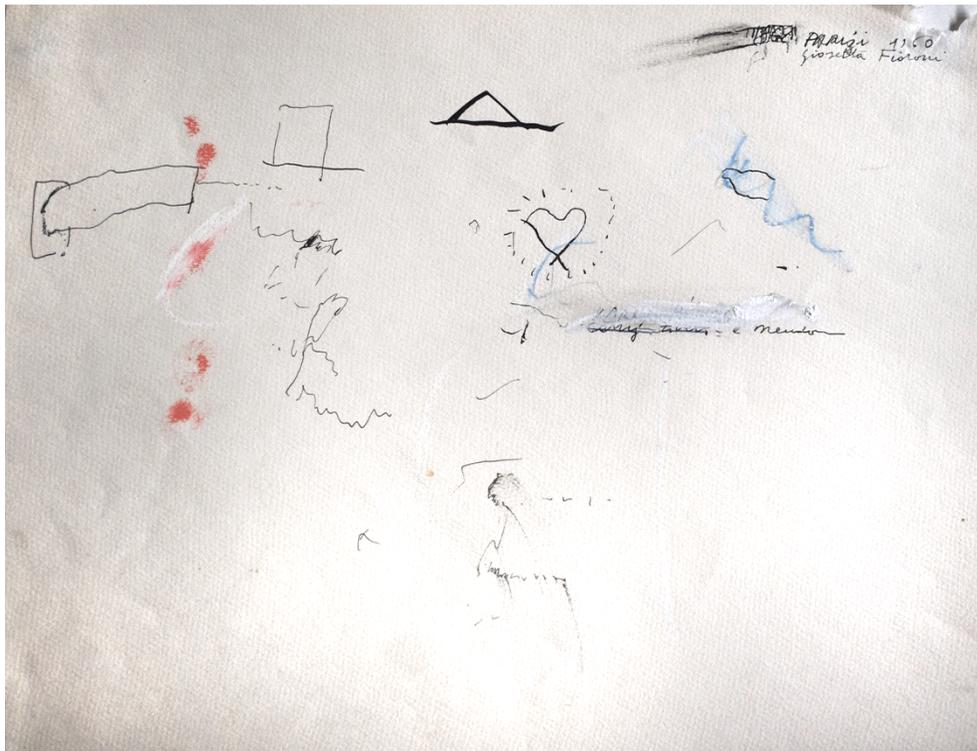


Fig. 12. Giosetta Fioroni, *Senza Titolo*, Parigi 1960, Roma, collezione Archivio Goffredo Parise – Giosetta Fioroni. Per concessione della Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni

cuore pulsante e le figure geometriche di *Senza titolo* era, infatti, in alcuni punti appena decifrabile, nascosta sotto uno strato di tempera o pastello. Il sottrarre diveniva per Giosetta Fioroni un modo per elaborare le esperienze trascorse e, insieme, appropriarsi della realtà circostante, discostandosi dalla concezione, cara a Novelli e Twombly, di superficie come elemento incorrotto pronto ad accogliere la materia⁷². A differenza delle opere coeve del collega e amico americano, i disegni di Giosetta Fioroni del 1958-1959 presentavano, però, una linea di scrittura più morbida, rendendo evidente, secondo Alberto Boatto, il desiderio di raggiungere una sempre maggiore leggibilità di frasi e parole, le cui lettere erano tracciate a mano o, talvolta, stampigliate⁷³. Per Germano

Celant, la struttura organizzativa dei simboli riproduceva una sequenza precisa che non era presente nelle tele libere e casuali dello statunitense e alludeva al “valore altamente narrativo del discorso per segni”⁷⁴. Non si trattava di automatismi psichici⁷⁵, ma dell’elaborazione di una stratificata cultura dell’immagine.

Il *Journal Parisien* (1958-1962) permetteva, inoltre, di comprendere come Giosetta Fioroni, pur rimanendo permeabile alle sollecitazioni provenienti dall’esterno, scegliesse di affrontare individualmente la “crisi generale: (di cui tutti parlano)”⁷⁶, del ritorno alla figuratività:

“Mi sembra che più umilmente io dovrei circoscrivere il problema, quasi a stabilire

chiaramente in me l'uso di un linguaggio di cui mi accorgo quasi non conoscere bene la portata per quanto personale e vago sia questo uso"⁷⁷.

Cinque anni più tardi, la riflessione di Pierre Restany attestava come questi pensieri da lei appuntati sul diario si fossero concretizzati e, "nel momento in cui una certa calligrafia astratta girava a vuoto"⁷⁸, ella fosse riuscita con semplicità ed efficacia a distinguersi all'interno della scena internazionale.

Alla luce di queste considerazioni, deve essere, quindi, riesaminato il valore della mostra della Galerie Breteau. L'esposizione rappresentò uno spartiacque nel percorso di maturazione dell'artista, perché sancì l'apice delle sue ricerche parigine, influenzate dalla realtà romana e da quella newyorkese, mentre stava crescendo in lei una sottile insofferenza per i forti contrasti cromatici che, nel passaggio dalle opere informali, ai disegni, alle *Carte* e alle tele dei primi anni Sessanta, l'avrebbe condotta all'"universo pellicolare"⁷⁹ degli *Argenti*. Il fatto che l'evento fosse stato organizzato da una delle *galleries-pilotes* filoamericane più influenti ne aveva, poi, accresciuto la rilevanza: John Ashbery aveva recensito l'evento sul "New York Herald Tribune", accostando, per la prima volta, le opere di Giosetta Fioroni a quelle degli esponenti della pop art inglese e statunitense⁸⁰, in particolare per l'immaginario visivo al quale ella aveva attinto. Un anno prima della consacrazione di Rauschenberg a Venezia e in concomitanza con la personale di Jim Dine presso la galleria di Ileana Sonnabend⁸¹, l'artista era riuscita finalmente a trovare la propria dimensione identitaria e a ritagliarsi uno spazio adeguato nel panorama culturale contemporaneo. Era pronta, quindi, a rientrare in Italia, mentre la capitale francese si preparava ad accogliere, pur con qualche riluttanza, gli esiti più recenti delle ricerche d'oltreoceano.

Si ringraziano Claudio Zambianchi e Raffaella Perna per l'attenta rilettura e i preziosi consigli, la Fondazione Goffredo Parise e Giosetta Fioroni di Roma, l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine di Caen e l'American Academy in Rome per la generosità nell'offrire materiali, informazioni e supporto alla ricerca.

1. Archivio Giosetta Fioroni, Roma (d'ora in poi AGFR), quaderno manoscritto autografo *Scritti miei: una specie di DIARIO ITALIA 1955-Parigi '60-'51?*, nota Parigi, marzo 1958.
2. Vedi *New Trends in Italian Art*, (Roma, Rome-New York Art Foundation, 20 maggio-25 settembre 1958), a c. di Nello Ponente e Lionello Venturi, Roma, Istituto grafico tiberino, 1958, p. 2.
3. Cfr. Paola Bonami, *La Rome-New York Art Foundation e una nuova fase di relazioni internazionali*, in *New York New York*, (Milano, Museo del Novecento, Gallerie d'Italia, 13 aprile-17 settembre 2017), a c. di Francesco Tedeschi e Federica Boragina, Milano, Electa, 2017, pp. 156-162; Barbara Drudi, *Breve ma veridica storia della Rome-New York Art Foundation 1957-1961*, in *Memoria e materia dell'opera d'arte. Proposte e riflessioni*, (Viterbo, Università degli Studi della Tuscia, 17 maggio 2013, 8 aprile 2014), a c. di Elisa Anzelotti, Costanza Rapone, Luca Salvatelli, Roma, Gangemi Editore, 2014, pp. 99-109.
4. *Rome-New York Art Foundation*, (Roma, Rome - New York Art Foundation, 17 luglio-25 novembre 1957), a c. di Herbert Read, Michel Tapié, Lionello Venturi, Roma, Istituto grafico tiberino, 1957, p. 6.
5. *Ibidem*.
6. Giosetta Fioroni scriveva nel novembre 1957: "Nei quadri come altrove (e in questo periodo ne ho dato prova), non sono capace di assumere nessuna posizione giovane estrema, convinta, anche nei suoi più grossi errori. Così tutto è lievemente possibile e – nel lavoro tutto ciò è lampante". Vedi AGFR, Giosetta Fioroni, *Scritti miei: una specie di DIARIO*, cit., nota Parigi, novembre 1957.
7. Vedi Elisa Genovesi, *Alle radici dell'arte moderna. I soggiorni parigini di alcuni allievi di Toti Scialoja*, in *In corso d'opera 4. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, (Roma, Sapienza Università di Roma, 24-25 giugno 2021), a c. di Elisa Albanesi, Damiana Di Bonito, Luca Esposito, Maria Onori, Roma, Campisano Editore, 2022, pp. 41-50.
8. Vedi Peter Benson Miller, *Residenti/Alien. American Artists in Postwar Rome*, in *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)*, a c. di Ariane Varela Braga, Thomas-Leo

- True, Roma, Editoriale Artemide, 2018, p. 221.
9. Vedi ivi, p. 224.
10. Vedi *Giosetta Fioroni*, (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 6 marzo-18 aprile 2004), a c. di Gloria Bianchino, Milano, Skira Editore, 2004, p. 62.
11. Cfr. Nicholas Cullinan, *Double exposure: Robert Rauschenberg's and Cy Twombly's Roman holiday*, "The Burlington Magazine", CL (1264), luglio 2008, pp. 460-470; Gloria Bianchino, *op. cit.*, p. 63.
12. Vedi Ilaria Bernardi, *La Tartaruga. Storia di una galleria*, Milano, Postmedia, 2018, p. 25.
13. Vedi Francesca Viganò, *Lettere a Plinio De Martiis dall'America: resoconti, cronache, confidenze, 1958-1964*, "L'Uomo Nero", X (10), dicembre 2013, p. 203.
14. Gloria Bianchino, *op. cit.*, p. 65.
15. AGFR, Giosetta Fioroni, *Scritti miei: una specie di DIARIO*, cit., nota 5 ottobre 1956.
16. Ivi, nota novembre 1956-Natale 1956.
17. Questa informazione è stata riferita a chi scrive da Giosetta Fioroni, in occasione di una conversazione avvenuta in data 10 aprile 2019.
18. AGFR, Giosetta Fioroni, quaderno manoscritto autografo *Quaderno di Giosetta Fioroni. Catalogo: quadri*, nota 1956.
19. Archivio bioiconografico di La Galleria Nazionale di Roma, Giosetta Fioroni, busta 1, documento di autocertificazione manoscritto, firmato dall'artista in data 6 novembre 1957, con elencati titoli di studio, opere vendute e ubicazione, esposizioni passate.
20. Si apprende, dalla conversazione con Giosetta Fioroni avvenuta in data 10 aprile 2019, del legame di amicizia con Colette Sides, una figura non direttamente coinvolta nel panorama artistico parigino. Sono entrambe ritratte in uno degli scatti dell'inaugurazione della personale della pittrice alla Galerie Breteau nel 1963.
21. Vedi *New York New York*, *op. cit.*, pp. 17-18.
22. Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris*, Parigi, Éditions de la Sorbonne, 2019, p. 182.
23. Vedi ivi, pp. 419-420.
24. AGFR, Giosetta Fioroni, *Scritti miei: una specie di DIARIO*, cit., nota Parigi '59.
25. Vedi *The New American Painting as Shown in Eight European Countries, 1958-1959*, (Basilea, Kunsthalle, 19 aprile-26 maggio 1958; Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1-29 giugno 1958; Madrid, Museo Nacional de Arte Contemporáneo, 16 luglio-11 agosto 1958; Berlino, Hochschule für Bildende Künste, 1 settembre-1 ottobre 1958; Amsterdam, Stedelijk Museum, 17 ottobre-24 novembre 1958; Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 6 dicembre 1958-

- 4 gennaio 1959; Parigi, Musée National d'Art Moderne, 16 gennaio-15 febbraio 1959; Londra, Tate Gallery, 24 febbraio-23 marzo 1959), a c. dell'International Program of the MoMA, New York, The Museum of Modern Art, 1959.
- 26.** Vedi Julie Verlainne, *op. cit.*, p. 442.
- 27.** Ivi, pp. 419.
- 28.** Cesare Vivaldi, *Nuove tendenze dell'arte italiana*, "I 4 Soli", V (4-5), luglio-ottobre 1958, pp. 6-7.
- 29.** Vedi Julie Verlainne, *op. cit.*, p. 466.
- 30.** *Premier Salon International de Galeries-Pilotes*, (Losanna, Musée cantonal des Beaux-arts, 20 giugno-22 settembre 1963), a c. di René Berger, Raymonde Moulin, Losanna, Musée cantonal des beaux-arts, 1963, préface.
- 31.** Institut Mémoires de l'édition contemporaine (d'ora in poi IMEC), Galerie Breteau, cote GRB/04 : Presse éparse, J. D. Ruy, *Lausanne: Première Salon des Galeries Pilotes*.
- 32.** AGFR, Giosetta Fioroni, *Scritti miei: una specie di DIARIO*, cit., nota Parigi, ottobre 1958.
- 33.** John Ashbery, *An Expressionist in Paris*, "ARTnews", (64), aprile 1965, p. 64.
- 34.** Vedi Mitchell Riopelle: *un couple dans la démesure*, (Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 12 ottobre 2017-7 gennaio 2018; Toronto, Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, 17 febbraio-12 maggio 2018; Landernau, Fonds Hélène & Edouard Leclerc pour la culture, 9 dicembre 2018-10 marzo 2019), a c. di Michel Martin, Milano, 5 Continents éditions, 2017, p. 23.
- 35.** Vedi Marie-Claude Corbeil, Kate Helwig, Jennifer Poulin, *Jean-Paul Riopelle: The Artist's Materials*, Los Angeles, Getty Publications, 2011, p. 8.
- 36.** Vedi SFGA, *L'index 1961 des meilleurs peintres vivants*, "Connaissance des arts", (112), giugno 1961, p. 96.
- 37.** Vedi *Antagonismes*, (Parigi, Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, febbraio 1960), a c. di Julien Alvard e Frédéric Benrath, Parigi, Missotte Imprimeur, 1960.
- 38.** Sul quaderno manoscritto, Giosetta Fioroni aveva registrato come "in *deposito o legati alla collezione Henry Fara" i seguenti dipinti: "*Nella memoria* 1957 (116 x 89 cm); *Morte Per Sonno* 1958 (70 x 40 cm); *Un nemico a Parigi* 1958 (81 x 100 cm); **Rapporto sulla memoria* 1958 (116 x 89 cm); *Drôle d'idée* 1959; *Henry's story* 1959; *La bagarra* 1959 (81 x 100 cm); *Une idée de voyage* 1959." Vedi AGFR, Giosetta Fioroni, *Quaderno di Giosetta Fioroni*, cit.
- 39.** L'informazione sulla natura del legame che univa Henry Fara a Ruth Francken mi è stata riferita da Giosetta Fioroni, in occasione di una nostra conversazione avvenuta in data 30 aprile 2019.
- 40.** Vedi Frédérique Villemur, Brigitte Pietrzak, *Paul Facchetti: le Studio. Art informel et abstraction lyrique*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 13.
- 41.** Julie Verlainne, *op. cit.*, p. 171.
- 42.** Vedi ivi, p. 166.
- 43.** Ivi, p.173.
- 44.** Vedi Charles Delloye, *Recherches et expériences de la peinture informelle*, "Aujourd'hui", IV (18), luglio 1958, p. 34.
- 45.** *Neues aus der neuen Malerei*, (Leverkusen, Städtisches Museum Schloss Morsbroich, 14 ottobre-9 novembre 1958), a c. di Charles Delloye, s.l., s.n., 1958.
- 46.** *Neues aus der neuen Malerei*, *op. cit.*, p. 1.
- 47.** Cfr. Giorgia Gastaldon, *Emilio Villa sull'Appia Antica. Storia di un'avventura (anche) di carta*, in *Un Atlante di Arte Nuova. Emilio Villa e l'Appia Antica*, (Roma, Complesso di Capo di Bove, 25 giugno-19 settembre 2021), a c. di Nunzio Giustozzi, Milano, Electa, 2021, pp. 56-73; Gloria Bianchino, *op. cit.*, p. 62.
- 48.** Giosetta Fioroni aveva annotato: "57-58: tempere regalate: E. Vedova, C. Delloye, T. Tzara, Volta Jr. Piccinato, Ibert, Sides". Vedi AGFR, Giosetta Fioroni, *Quaderno di Giosetta Fioroni*, cit.
- 49.** IMEC, Réalités Nouvelles, cote SLR/07: *Lettera della Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma al Direttore del Musée d'Art moderne della città di Parigi*, 28 luglio 1959.
- 50.** Nel "Rapport Moral" del Salon des Réalités Nouvelles di quell'anno si legge: "Nous recevons aussi de l'étranger bon nombre d'encouragement, des demandes concernant notre activité et souvent le regret de la disparition de notre album." Vedi IMEC, Réalités Nouvelles, cote SLR/13 : *Rapport moral*, 1959.
- 51.** Questa decisione era stata presa nel corso di alcune sedute della commissione organizzativa del Salon des Réalités Nouvelles del 1958, come risulta dal "Procès-verbaux" della riunione del 14 marzo 1958: "Deyrolle soulève la question des artistes étrangers, confirmation de ce qu'il a été décidé au dernier entretien : les étrangers de marque seulement à moins qu'un étranger s'étant manifesté depuis moins de 2 ans à Paris d'une façon remarquable s'impose vraiment pour sa qualité". Vedi IMEC, Réalités Nouvelles, cote SLR/13 : *Procès-verbaux des Réunion du Comité. 24 nov-1949-1 juin 1961, Séance du 14 mars au siège 5 e 1/2*, 1958.
- 52.** IMEC, Réalités Nouvelles, cote SLR/18 : *presse - Roger Van Gindertael, Billet de Paris : En clôture d'une saison confuse le Salon des Réalités*

Nouvelles a confirmé la vitalité de l'art actuel,
Beaux-Arts Bruxelles, 1958.

53. Herta Wescher, *Tendances actuelles*,
"Cimaise", V (6), 1958, p. 29.

54. AGFR, Giosetta Fioroni, *Scritti miei: una
specie di DIARIO*, cit., nota Parigi, 1959-1960.

55. AGFR, Giosetta Fioroni, *Quaderno di Giosetta
Fioroni*, cit., aprile 1962.

56. AGFR, Giosetta Fioroni, *Scritti miei: una
specie di DIARIO*, cit., nota Parigi 1963.

57. IMEC, Galerie Breteau, cote GRB/4 : *Fioroni*,
Photographies.

58. Nel registro sono indicati i titoli con le
dimensioni delle tele: "190x160, *Little BAR* (blu
scuro); 190x160, *L'Amour* (scritta grande);
190x160, *Interno familiare*; 116x114, *L'Orologio*
(fondo arancio); 116x114, *L'orologio* (tra strisce
nere); 116x114, *Interno familiare* (grigio e
bianco); 97x116, *La lampadina* (tra due strisce
blu); 97x116, *La telefonata* (cuori e telefono);
97x116, *Il telefono* (nero su tela naturale); 97x116,
Lo studio di Germano, 97x116, *L'orologio* (fondo
arancio, più piccolo); 97x116, *L'incubo* (tra segno
verde); 81x100, *La nuvola*; 81x100, *La lampada*
(verdino); 81x100, *La bottiglia* (argento). Vedi
AGFR, Giosetta Fioroni, *Quaderno di Giosetta
Fioroni*, cit., nota Quadri portati a Parigi per la
mostra del 22 marzo '63 dalla Breteau.

59. A proposito del critico francese, Giosetta
Fioroni aveva scritto sul diario, prima
dell'inaugurazione della mostra alla Galerie Breteau:
"Da Roma dovrebbero arrivare diversi amici...
vedremo. Verrà anche Pierre Schneider che si
occupa di arte per *L'Express* e speriamo scriva
qualcosa.". Vedi AGFR, Giosetta Fioroni, *Scritti
miei: una specie di DIARIO*, cit., nota Parigi 1963.

60. *Selection Loisirs*, "L'Express", 28 marzo
1963, p. 2.

61. Raul-Jean Moulin, *L'actualité à Paris*,
"Cimaise", V (6), 1958, p. 99.

62. Maurizio Calvesi, *Intervista a Giosetta Fioroni*,
"Marcatré", (8-9-10), luglio-agosto-settembre,
1964, p. 235.

63. Vedi Alberto Boatto, Andrea Carancini, Anne-
Marie Sauzeau, *Giosetta Fioroni*, Ravenna, Agenzia
Editoriale Essegi, 1990, p. 11; ripreso in Raffaella
Perna, *Tra presente e passato: alcune considerazioni
sui 'quadri d'argento' di Giosetta Fioroni*,
"Arabeschi", (8), luglio-dicembre 2016, p. 14.

64. *Giosetta Fioroni. Roma anni '60*, (Catanzaro,
Museo Marca, 4 giugno-31 agosto 2016), a c. di

Elettra Bottazzi, Piero Mascitti, Marco
Meneguzzo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale,
2016, p. 28.

65. Vedi Gloria Bianchino, *op. cit.* p. 62.

66. *Gastone Novelli 1925-1968*, (Trento, Palazzo
delle Albere, 14 maggio-22 settembre 1999), a c.
di Gabriella Belli, Pia Vivarelli, Alessandra Tiddia,
Ginevra-Milano, Skira, 1999, p. 15.

67. Gabriella De Marco, *Piazza del Popolo 1950-
1960*, "La Tartaruga. Quaderni di Arte e
Letteratura", (5-6), marzo 1989, p. 110.

68. AGFR, Giosetta Fioroni, *Scritti miei: una
specie di DIARIO*, cit., nota Parigi ottobre 1958.

69. Pierre Restany, *La scrittura di Giosetta Fioroni*,
"Il Verrì", VIII (9), agosto 1963, p. 143.

70. Ivi, p. 144.

71. Gloria Bianchino, *op. cit.*, p. 61.

72. Vedi Alberto Boatto, Andrea Carancini,
Anne-Marie Sauzeau, *op. cit.* pp. 12-13.

73. Ivi, p. 21.

74. Germano Celant, *Giosetta Fioroni*, Milano,
Skira Editore, 2009, p. 26.

75. Vedi *Giosetta Fioroni. Opere su carta 1960 -
1990* (Roma, Calcografia, 16 ottobre-18 novembre
1990), a c. di Federica di Castro, Milano, Electa,
1990, p. 15.

76. AGFR, Giosetta Fioroni, *Scritti miei: una
specie di DIARIO*, cit., nota Parigi aprile 1958

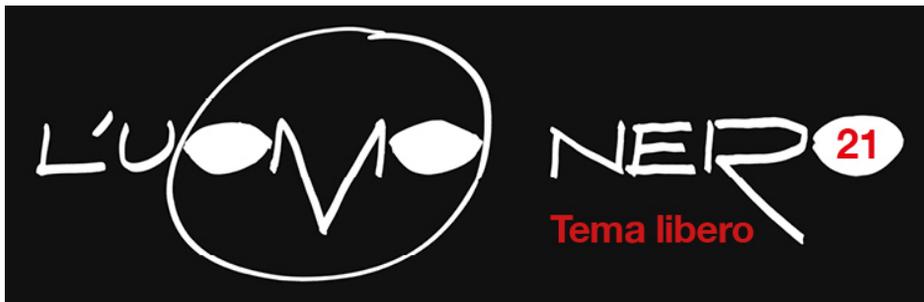
77. *Ibidem*.

78. Pierre Restany, *op. cit.*, p. 144.

79. *Giosetta Fioroni*, (Venezia, Galleria
del Cavallino, 7-16 luglio 1965), a c. di Gillo
Dorflès, Venezia, Galleria del Cavallino, 1965.

80. Vedi John Ashbery, *Paris Pays Homage to
Delacroix*, "New York Herald Tribune", 3 aprile
1963, p. 5.

81. Vedi Valeria D'Urso, *Parigi-Torino. Le mostre
e gli artisti della Galleria Sonnabend e della Galleria
Sperone dal 1962 al 1964*, "L'Uomo Nero", III (4-
5), dicembre 2006, pp. 400-401.



Autore | Author: **Giardini, L. (2023)**. <https://orcid.org/0000-0003-1116-6834>

Titolo: 1956-1964, incontrare l'America a Roma e Parigi. L'evoluzione del linguaggio figurativo di Giosetta Fioroni dalle tele informali agli Argenti.

Title: Giosetta Fioroni meets America in Rome and Paris. The evolution of her figurative language from the "Informale" to the Argenti.

L'uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità, 20(21), 26–47.

ISSN 2974-6620.

Recuperato da | Retrieved from <https://riviste.unimi.it/index.php/uomonero/article/view/19872>
https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.v20n21_2023_pp26-47

Parole chiave | *Keywords*: Giosetta Fioroni; Roma; Parigi; New York; Informale; Argenti; Rome; Paris;

Abstract EN: At the end of 1957, Giosetta Fioroni left Italy, with the need to find her dimension within the contemporary artistic panorama. Before 1963 she lived between Paris and Rome and during this period she experienced the multiform stimuli of the French cultural *milieu*, where there were still the echoes of the European avant-gardes. Meanwhile, despite the precarious equilibrium of the Cold War, she maintained contact with her hometown, which attracted several American artists, critics and collectors.

This research aims to demonstrate how Giosetta Fioroni's intermittent French stay, together with the geographical and cultural distance from her educational environment, allowed her to elaborate a new figurative lexicon and unhinge the previous compositional habits of the Italian "Informale". Starting from 1958, Fioroni's *disegni* and *carte* anticipated some pictorial and technical elements that would later distinguish the *Argenti*.

For the first time, it was analytically investigated, through the reconstruction of her exhibitions and her international networks, the central role of some figures in the human and professional growth of Giosetta Fioroni, starting from the *découvreurs de talents* of the *galleries pilotes* Facchetti and Breteau to the collector Henry Fara. Moreover, the identification of Gerard Michel also led to bringing forward the date of her first contact with France to 1956.

Abstract IT: Alla fine del 1957 Giosetta Fioroni lasciò l'Italia, con l'esigenza di trovare la propria dimensione identitaria all'interno del panorama artistico contemporaneo. Visse fino al 1963 anni di intenso nomadismo tra le sollecitazioni multiformi di Parigi, legata ancora alla tradizione delle avanguardie europee, e la realtà a lei familiare di Roma, che destava il crescente interesse di artisti, critici e collezionisti americani, nonostante gli equilibri precari della Guerra Fredda.

Questo studio intende dimostrare come le modalità non continuative del soggiorno francese, insieme alla distanza geografica e culturale dall'ambiente della sua formazione, permisero all'artista di giungere alla sintesi di un nuovo linguaggio figurativo che scardinava, nel fluire dei grafismi, le precedenti abitudini compositive informali. Esplorando e cristallizzando l'aspetto trasente del ricordo, i *disegni* e le *carte* anticiparono dal 1958 elementi pittorici e tecniche che contraddistinsero, in seguito, gli *Argenti*.

Attraverso la ricostruzione delle mostre e delle relazioni internazionali di Giosetta Fioroni, è stato analiticamente indagato, per la prima volta, il ruolo centrale di alcune figure per il suo percorso di maturazione umano e professionale, dai *découvreurs de talents* delle *galleries pilotes* Facchetti e Breteau, al collezionista Henry Fara. L'identificazione della persona di Gerard Michel ha consentito, inoltre, di anticipare la data dei primi contatti con la Francia al 1956.

Copyright © 2023 Letizia Giardini



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)