

**Contributi****Per un'idea di memoria. Il medium fotografico nell'opera dell'artista Giosetta Fioroni**

di Marianna Leone

Il periodo fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta in Italia fu caratterizzato dalla ricerca di nuove strade nel campo delle arti figurative. Le tendenze affermatesi nel secondo dopoguerra avevano già aperto il campo alla pittura informale. Il gesto estremo di Jackson Pollock, cioè quello di far sgocciolare il colore sulla tela, aveva assunto un



significato emblematico di fuoriuscita dal recinto del quadro<sup>1</sup>. La distruzione di qualsiasi forma e figura, intesa come false e artificiali, non significava, tuttavia,

<sup>1</sup> M. Recalcati, *Non crediamo più nel miracolo della pittura*, in “La Repubblica”, 17 aprile 2016.

la fine della sostanza umana e psichica della pittura, che rinasceva sempre sotto le ceneri dell'*informe*. Giosetta Fioroni, formatasi nell'ambito dell'astrattismo informale della scuola di Toti Scialoja, visse le sue prime esperienze artistiche in una Roma che era il fulcro della cultura italiana del tempo, in quanto aveva visto l'apertura verso le novità artistiche americane<sup>2</sup>. Fu, infatti, proprio a Roma che, nel 1953, si tenne la prima personale di Robert Rauschenberg con le sue scatole e i suoi feticci, mentre, nel 1954, avvenne l'apertura della galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis, luogo di incontro delle nuove generazioni di artisti<sup>3</sup>. In quel periodo iniziava a prendere corpo un pensiero artistico che, pur partendo dall'*informe* indifferenziato, approdava, attraverso un rinnovato rapporto fra pittura e fotografia, alle istanze di un nuovo movimento culturale volto al recupero degli elementi propri della cultura di massa. Era un clima

fervido, nel quale le vite degli artisti spesso si intrecciavano con quelle dei fotografi, dei cineasti e degli scrittori. Negli anni Sessanta Giosetta Fioroni fu l'unica donna a entrare a far parte del gruppo romano gravitante intorno a Piazza del Popolo, un movimento artistico piuttosto eterogeneo, volto alla riscoperta di una nuova "geografia urbana". L'influenza della Pop art, nella sua versione americana, era marcata ma riguardava soprattutto le tecniche espressive (caduta dei confini dei linguaggi e mescolanza dei media) piuttosto che le forme estreme di assoggettamento dell'arte ai messaggi della società dei consumi. Nel 1964 Giosetta Fioroni, insieme ad altri giovani artisti, partecipò alla XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte tenuta dal 20 giugno al 18 ottobre di quell'anno. In un articolo pubblicato sull'*Unità*, Mario de Micheli scrisse parole piuttosto aspre riguardo l'approdo alla Biennale di una "stanca,

<sup>2</sup> G. Celant, *Giosetta Fioroni*, Skira, Torino, 2009 p. 24-26.

<sup>3</sup> Si veda a tal proposito: A. Tugnoli, *La Scuola di Piazza del Popolo*, Maschietto Editore, Firenze, 2004, pp.17-27.

esausta ricerca dell'avanguardia, ormai priva di impulsi"<sup>4</sup>. Lo studioso Philip Rylands, nel libro *Flying the flag for art. The United States and the Venice Biennale 1895-1991*<sup>5</sup>, pose l'accento sul ruolo svolto dalla Biennale di Venezia nello scontro tra due tendenze critiche differenti, quella di Clement Greenberg, il quale sosteneva l'arte astratto-informale, e quella di Leo Castelli, promotore della Pop art. Come sostenne Walter Guadagnini, la Biennale è stata in realtà un'esposizione che ha dato più spazio ai giovani, alle nuove ricerche, a ciò che l'establishment non voleva notare<sup>6</sup>. Maurizio Calvesi, nell'introduzione al catalogo della mostra di Venezia, scrisse: «Così nella corrente circolazione dei "mass media" sono state

prelevate e ricostituite in pittura immagini già fatte; oppure ci si è avvalsi della mediazione meccanica che delle immagini ci dà la fotografia [...] Tutto un nuovo linguaggio ideografico è stato creato intorno a noi, dagli emblemi, dai manifesti, dalla segnaletica, dai fumetti, dalle immagini fotografiche e televisive, e la pittura ha registrato questa realtà, interpretandola»<sup>7</sup>. Giosetta Fioroni si presentò con un'opera poi andata distrutta in un incidente dal titolo *Prima immagine del silenzio, Seconda immagine del silenzio, Terza immagine del silenzio, Quarta immagine del silenzio* (alluminio e cementite su tela, 1964)<sup>8</sup>. L'opera si articolava in quattro tele di uguali misure, attaccate una accanto all'altra senza soluzione di continuità, su ciascuna della

<sup>4</sup> M. De Micheli, *Venezia: Oggi si apre la Biennale*, in "L'Unità", Milano 20 giugno, 1964.

<sup>5</sup> P. Rylands, E. Di Martino, *Flying the flag for art. The United States and the Venice Biennale 1895-1991*, Litografie Bruno editore, Roma, 1993, p.142: "The Symmetry of Solomon's choices was not exactly reflected in the dual venues: the pavilion and the recently closed American Consulate adjacent to Peggy Guggenheim's palace. Even so, the confrontation between the critical trends championed in New York by Clement Greenberg on the one hand and Leo Castelli on the other was in evidence. The painting

of Louis and Noland, Thirteen canvases each, were hung in the pavilion, where a token work by each of the other artists was also placed."

<sup>6</sup> W. Guadagnini, *Pop art 1956-1968*, catalogo della mostra (Modena, Museo civico, 17 aprile- 3 luglio 2005), Silvana, Milano, 2005, p.22.

<sup>7</sup> M. Calvesi, *Gruppi di opere: pitture e sculture*, in catalogo della mostra, XXXII Biennale internazionale d'Arte di Venezia, Longo editore, Bologna, 1964, pp.135-137.

<sup>8</sup> Ibidem.

quale era ripetuta l'identica figura di una ragazza in minigonna che, rivolta verso l'osservatore, portava un dito alle labbra nel gesto di invitare al silenzio. L'immagine della ragazza sul fondo bianco dipinto a cementite era appena accennata nella prima tela a sinistra, mentre nei seguenti pannelli diventava sempre più visibile ed era dipinta con un colore d'argento. L'opera era stata realizzata utilizzando come modello una fotografia proiettata sulla tela. Fin dalle prime opere appare evidente come l'idea di memoria costituisca il fulcro della ricerca di Giosetta Fioroni, la quale tenta di illustrare il proprio modo di percepire la realtà, attraverso immagini fotografiche proiettate e modificate manualmente con il pennello.

Secondo quanto afferma Federica Piaraini, è nella resa del tempo che scorre, nell'idea di una dissolvenza, l'aspetto più interessante della poetica dell'artista<sup>9</sup>. Il legame tra pittura e fotografia è presente sia dal punto di vista estetico - formale che ontologico: se la fotografia è *indice*<sup>10</sup>, allora i dipinti di Fioroni, che derivano da queste immagini fotografiche proiettate sulla superficie della tela, possono essere considerati delle *tracce*<sup>11</sup> di questi fotogrammi. I quadri d'argento, però, vogliono comunicare la sensazione del tempo che passa, o meglio l'idea di un'immagine che si frantuma e pian piano svanisce, mentre nella fotografia tutto è fissato in modo indelebile. Negli anni 1964-1966 Fioroni continuò a realizzare opere caratterizzate

<sup>9</sup> F. Piaraini, "Al centro del mio cuore" *tempo e spazio nel percorso artistico di Giosetta Fioroni*, in *La Beltà. Giosetta Fioroni*, opere dal 1963 al 2003, catalogo della mostra (Roma, Mercati di Traiano, 18 marzo-27 aprile) Viviani Arte, Roma, 2003, pp. 19-25.

<sup>10</sup> C. S. Pierce, *Semiotica*, Einaudi, Torino 1980, p. 151. Per la definizione d'indice: «[un indice è] un segno o una rappresentazione che rinvia al suo oggetto non tanto perché è associato con i caratteri generali che questo oggetto si trova a possedere, ma perché è in connessione dinamica (compresa

quella spaziale) e con l'oggetto individuale da una parte e con i sensi o la memoria della persona per la quale serve da segno dall'altra»

<sup>11</sup> R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 1996, p. 26: «la traccia fotografica, come l'ombra portata, è prodotta dalla proiezione luminosa di un oggetto su un'altra superficie. Qui l'idea dello specchio è integrata al tessuto semiologico dell'immagine: questa fotografia è uno specchio del corpo del mimo perché è la superficie che riceverà la traccia luminosa come insieme di segni trasposti, ma, soprattutto, che diventerà il luogo dove il loro rapporto potrà cristallizzarsi».

dall'uso della vernice d'alluminio, ma gradualmente passò dai soggetti tratti dai rotocalchi e dalla pubblicità a quelli provenienti dal repertorio della storia dell'arte. Nel 1965 l'artista si concentrò sulla rivisitazione di quadri dei più importanti nomi della pittura italiana: Botticelli, Giorgione, Piero di Cosimo, Simone Martini, Carpaccio. Di queste opere molto famose ella isola dei particolari che sono poi dipinti non più soltanto con la vernice d'argento ma anche con colori brillanti e variegati. La pittrice, a proposito di questo passaggio dai temi della società mediatica a quelli del mondo dell'arte, affermò: «In sostanza esiste fra i ritratti di oggi e quelli del passato una differenza temporale. Botticelli ricercava nelle sue modelle la sua vita passata, presente e futura, oggi si ricerca un flash efficace e momentaneo»<sup>12</sup>.



Le opere realizzate durante gli anni Sessanta dall'artista romana offrono lo spunto per introdurre il tema del ruolo della fotografia nell'arte e nella società. Le teorizzazioni sono tantissime, a partire dal celebre

<sup>12</sup> R. Guerrini, *In sequenza i ritratti di Giosetta Fioroni (intervista)*, in "Successo", Milano, a. VII, n.8, agosto 1965, pp. 80- 81.

saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1932) di Walter Benjamin<sup>13</sup>. Fin dalla sua nascita il mezzo fotografico ha instaurato un rapporto duplice con la pittura: da un lato è entrata in competizione con essa, dall'altro ha favorito la sua evoluzione in senso concettuale. Se la fotografia ha influenzato notevolmente l'elaborazione di nuove idee estetiche nelle avanguardie artistiche della prima metà del Novecento, dagli anni Sessanta il legame tra l'arte e il *medium* fotografico è diventato sempre più stringente e per certi versi osmotico. Fotografia e pittura si trovano a stretto contatto fin dall'Ottocento: la scelta, la messa in posa, la tecnica d'inquadratura prospettica sono comuni a entrambe, la differenza sostanziale risiede nel fatto che il mezzo fotografico si limita alla rappresentazione oggettiva mentre la pittura aspira alla resa iconografica e simbolica del soggetto. Come

---

<sup>13</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.

scrive Cesare Brandi nel saggio *La funzionalità progettuale diffusa e le arti artigianali*, il "sinecismo" tra pittura e fotografia è iniziato ed è continuato fino ai giorni nostri raggiungendo esiti inaspettati: non solo la pittura si è avvicinata alla fotografia, ma addirittura la fotografia è apparsa nella pittura (si pensi a Rauschenberg e Warhol) diventando il soggetto del quadro stesso<sup>14</sup>. Lo sguardo alla superficie impersonale e tecnologica dei *media*, tipico degli artisti pop, ha comportato una modificazione linguistica nel modo di dipingere. Fioroni, durante un'intervista realizzata da Claudio Spadoni, prese in esame le analogie e le differenze tra la scuola di Piazza del Popolo e quella di New York capeggiata da Andy Warhol: «C'era un rapporto rinnovato con la città e i suoi luoghi deputati [...] il cinema, la fotografia, la pubblicità, finestre, porte, luoghi e sentimenti di una quotidianità romana.

<sup>14</sup> C. Brandi, *La funzionalità progettuale diffusa e le arti artigianali*, in M. Dufrenne, D. Formaggio (a cura di), *Trattato di estetica*, Vol. II, A. Mondadori, Milano, 1981.

[...] Ma a differenza degli americani noi dipingevamo con i barattoli, i tubetti e i pennelli anche se a volte con l'uso di un proiettore che rifletteva con nuova intensità la malinconia endemica di Roma e, nei casi migliori, la malinconica necrosi moderna»<sup>15</sup>. L'artista romana, come gli altri artisti della Scuola di Piazza del Popolo, è affascinata dal mezzo fotografico perché v'intravede la possibilità di registrare la realtà e di mettere in piedi una narrazione che assuma valore didattico. Al tempo stesso la pittura rimane per lei un mezzo di espressione artistica in cui le figure assumono il senso del labile fluire delle cose. L'opera di Fioroni si configura, dunque, come l'esempio tangibile di quella che Rosalind Krauss definisce la "trionfale convergenza" tra pittura e fotografia nel celebre saggio dal titolo *Reinventare il medium*<sup>16</sup>. La studiosa americana partendo dalle teorie di Roland Barthes, Walter



<sup>15</sup> G. Fioroni, *Conversazione tra Giosetta Fioroni e Claudio Spadoni*, in *Giosetta Fioroni*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 30 ottobre 1999- 30 gennaio 2000), Edizione Gabriele Mazzotta, Milano 1999, pp.24-25.

<sup>16</sup> R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, (ed. it. a cura di Elio Grazioli), Bruno Mondadori, Milano, 2005, pp. 48-68.

Benjamin e Jean Baudrillard, indaga il tema dell'uso della fotografia nelle pratiche artistiche dagli anni sessanta in poi. «La trionfale convergenza tra arte e fotografia iniziata nella seconda metà degli anni sessanta – rileva Rosalind Krauss - è contemporanea all'improvvisa esplosione sul mercato della fotografia stessa. Per colmo d'ironia, accadeva che le istituzioni dell'arte [...] rivolgersero la loro attenzione al medium specificamente fotografico, proprio quando la fotografia entrava nella pratica artistica come oggetto teorico, cioè come strumento di decostruzione di quella pratica»<sup>17</sup>. Gli "argenti" di Fioroni hanno un legame estetico – formale oltre che concettuale con la fotografia, infatti, essi simulano l'aspetto del dagherrotipo dei primi dell'Ottocento mediante l'uso di una vernice d'alluminio e con una tecnica compositiva, volta a smaterializzare la figura attraverso una resa dei contorni non perfettamente nitida. I suoi ideogrammi vogliono fissare l'immagine nella memoria,



<sup>17</sup> R. Krauss, *Ibidem*.



così come la fotografia è rappresentazione di ciò che è stato ed è interpretata da Roland Barthes come “un *medium* bizzarro, una nuova forma di allucinazione: falsa a livello di percezione, vera a livello di tempo”<sup>18</sup>. I quadri di Fioroni possiedono certamente un carattere realistico, poiché sono realizzati mediante la proiezione delle foto, ma sembrano piuttosto delle “apparizioni”, dei frammenti evocativi di un mondo ormai indecifrabile. Giuliano Briganti definì i quadri d'argento come “impronte fugaci di volti, gesti, sguardi, ombre di momenti che passano per non tornare e si fissano per un attimo nella nostra retina”<sup>19</sup>. Esiste un gioco sottile tra realtà e apparenza nelle tele d'argento di Fioroni che è anche un tema presente in tutta l'arte degli anni Sessanta, soprattutto nel cinema. In un noto film di Michelangelo Antonioni dal titolo

*Blow up* (1966), vincitore del primo premio al Festival del Cinema di Cannes, la fotografia è un mezzo in grado di mostrare i limiti dell'uomo contemporaneo, cioè l'impossibilità di afferrare la realtà circostante nella sua interezza<sup>20</sup>. Negli anni 1966-1967 anche Fioroni si dedicò al cinema realizzando quattro cortometraggi: *Solitudine femminile* (8mm, b/n, 8'), *Coppie* (16mm, b/n, 15'), *Goffredo* (8mm, b/n, 6'), *Gioco* (16mm, b/n, 6'). In questi film d'artista è molto forte l'influenza del cinema surrealista degli anni Venti del Novecento, soprattutto nell'aspetto onirico delle varie scene. In *La Solitudine femminile*, interpretato dalla poetessa Rosanna Tofanelli, l'artista riprende incessantemente il volto di una donna di fronte a uno specchio mentre tenta di truccarsi e si acconcia i capelli all'interno di una rete dorata. I gesti svolti dalla protagonista sono

<sup>18</sup>R. Barthes, *La camera chiara, nota sulla fotografia*, (1980) Einaudi, Torino, 1980. Il termine *punctum* sta a indicare: «quell'elemento che, partendo dalla scena, mi trafigge [...] è quello che io aggiungo alla foto e tuttavia è già nella foto [...] è acuto e soffocato, grida in silenzio. Bizzarra contraddizione: esso è un lampo che fluttua», p. 28.

<sup>19</sup> G. Briganti, *Viaggi nella memoria*, in *Giosetta Fioroni. Opere su carta 1960-1990*, catalogo della mostra (Roma, Istituto nazionale per la grafica - Calcografia, 16 ottobre-18 novembre 1990), Electa, Milano, 1990, pp.11-14.

<sup>20</sup> P. Brunette, *The films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge University Press, Cambridge New York, 2001, pp.109-125.

quasi ossessivi, è come se l'artista volesse mettere in mostra una donna prigioniera di se stessa e lo specchio rappresenta metaforicamente la contrapposizione tra immagine reale e finzione.

Nel 1968 Plinio De Martiis inaugurò l'evento dal titolo *Teatro delle mostre* nella propria galleria La Tartaruga. La rassegna fu particolarmente indicativa della vasta rivoluzione culturale ed estetica di quegli anni, ed ebbe il merito di rendere evidente come le nuove ricerche artistiche italiane tendessero sempre di più verso un processo di "smaterializzazione dell'arte"<sup>21</sup>. L'evento fu inaugurato da Giosetta Fioroni con l'opera *Spia ottica*, una vera e propria performance compiuta dall'attrice Giuliana Calandra e progettata secondo uno schema ben preciso: l'artista ostruisce l'entrata della galleria, costruendo una stanza accessibile al pubblico solo attraverso un piccolo foro, collocato al centro



della parete. Come in un binocolo rovesciato è visibile in lontananza una stanza, l'intera camera da letto dell'artista, all'interno della quale l'attrice svolge le proprie attività quotidiane. Alla base di questo

<sup>21</sup> P. Cappellini, *S-definizione dell'arte e ultra definizione dell'artista*, in F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze, University Press, 2006, pp. 254-255.

Marianna Leone

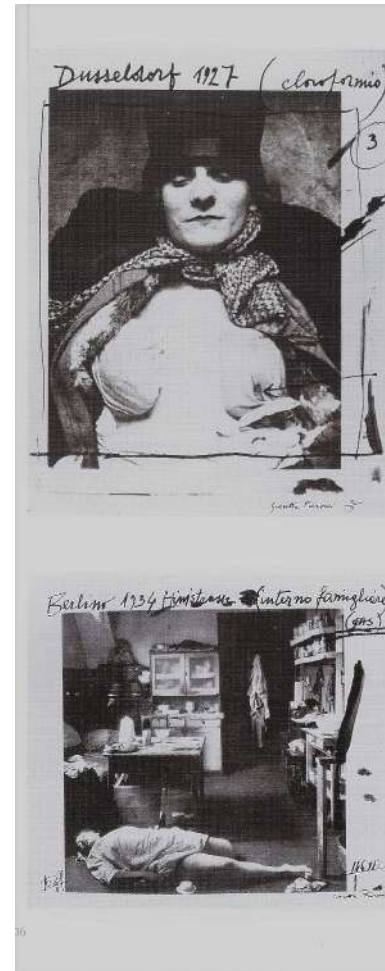
Rubriche 2019 – Contributi

Per un'idea di memoria. Il medium fotografico nell'opera dell'artista Giosetta Fioroni

progetto, vi era probabilmente una riflessione sul tipo di rapporto dialettico che intercorre tra l'opera e lo spettatore e sull'idea del "quadro cerniera" introdotta da Marcel Duchamp<sup>22</sup>. Nella *Spia ottica* lo spettatore non è coinvolto nel campo visivo, lo scopo principale è essenzialmente quello di creare un'epifania dell'immagine, un "quadro visivo" che abbia il tempo variabile e incerto dell'apparizione.

Dopo questa fase di ricerca in senso concettuale, dal 1969 al 1970 nelle opere di Fioroni riaffiora l'argento, così nasce la serie dei *Paesaggi* e l'installazione *Quadro di luce*, quest'ultima riconducibile a una riflessione sul concetto di visione.

Successivamente, nel 1974 l'artista romana, colpita dalla visione delle fotografie contenute in un *Atlante di Medicina Legale* che raggruppava una serie di casi clinici, omicidi e suicidi avvenuti in Germania e in



Austria negli anni Trenta e Quaranta, decise di esporle ritoccandole lievemente mediante una velatura color seppia e una serie di scritte autografe. Inizialmente il lavoro comparve nella mostra "Eros, Ghenos, Thanatos" del 1974, curata da Alberto Boatto per le gallerie De' Foscherari di Bologna e La Salita di Roma. In quell'occasione furono esposte anche tre opere ricavate dall'ingrandimento fotografico di tre pagine del libro. Nel 1976 la serie completa, comprendente

<sup>22</sup> M. Duchamp, *The Creative Act. Between intention and expression in the Art coefficient*, in "Art News", vol. 56, n.4, 1957, ora in S. Chiodi (a cura

di), *Marcel Duchamp. Critica, biografia, mito*, Electa, Milano, 2009, pp. 23-25.

quattordici fotografie, venne presentata alla galleria Pan di Roma. Nel catalogo della mostra Alberto Boatto individua come queste foto, che facevano parte di un *Atlante di medicina legale* stampato nel 1963, inizialmente rientravano nell'astratta neutralità di ogni opera scientifica, ma l'artista, scegliendo queste immagini e riunendole in un contesto del tutto diverso, le ha ricomposte in una sorta di topografia spaziale e di spaccato temporale<sup>23</sup>. La serie di *Foto da un Atlante di medicina legale* mostra dei punti di contatto con l'opera dell'artista francese Christian Boltanski che dal 1962 si dedica alla raccolta di fotografie d'archivio o private, vestiti appartenuti a persone comuni, oggetti di lavoro appartenuti ad amici o familiari, riunendo questi oggetti in un ambiente completamente diverso, tentando di costruire un tipo di narrazione basato sul coinvolgimento emotivo dello spettatore: il suo

---

<sup>23</sup> A. Boatto, in *Giosetta Fioroni. Foto da un Atlante di Medicina Legale*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Pan, dal 19 maggio 1976), Roma, 1976.

obiettivo è soprattutto quello di spingere l'individuo a interrogarsi sul concetto d'identità e a riflettere sul significato della memoria<sup>24</sup>. In quel periodo in Italia molti artisti, che operavano nel filone dell'arte concettuale, utilizzavano la fotografia: Luigi Ontani, Franco Vaccari, Bruno di Bello, Ketty La Rocca, Giulio Paolini, solo per citarne alcuni. In particolare, nel lavoro di Giosetta Fioroni è presente una riflessione sulla fotografia intesa come portatrice di realtà, infatti, scegliendo le foto da un atlante scientifico, manipolandole con un leggero color seppia e affiancando alle immagini alcune note scritte di suo pugno, compie un'analisi del reale e costruisce un tipo di narrazione volta a illustrare in modo crudo e oggettivo eventi terrificanti. L'esposizione di questa serie fotografica ha rappresentato un passaggio rilevante nella carriera dell'artista, cioè un momento di

<sup>24</sup> D. Semin, *Christian Boltanski*, Paris, Éditions Art Press, 1989.

svolta in senso concettuale. Giuliano Briganti, da sempre suo grande estimatore, in un articolo pubblicato su "Repubblica" dell'8 febbraio 1976 interpretò le *Foto da un atlante di medicina legale* come "l'incontro con i mostri del suo terrore, la configurazione in immagini orrende e disperate di un'angoscia fino a quel momento latente"<sup>25</sup>. Nel 1976 Fioroni espose un altro gruppo di fotografia, questa volta si trattava d'immagini di natura privata, realizzate per amici e parenti nel corso della sua vita. *Fototeca* è il titolo di questa serie fotografica che fu esposta alla Galleria dell'Oca di Roma dal 12 ottobre al 7 novembre del 1976. Nel catalogo l'artista spiega la natura di questa serie fotografica, permettendoci di comprendere che cosa significhi per lei l'uso del mezzo fotografico: «Queste foto che espongo vogliono essere un momento di riflessione sulla memoria [...]. Il mezzo fotografico è usato come elemento associativo [...]

<sup>25</sup> G. Briganti, *Dopo le fate i mostri*, in "La Repubblica", 25 maggio, 1976.

perché forse oggi non c'è altra memoria, e pietà della memoria, che quella fotografica»<sup>26</sup>. In tutta la sua opera, dunque, compare questo segreto intreccio tra arte, scorrere del tempo, ricerca e recupero di momenti di vita che erompono all'interno dell'io dell'artista.

<sup>26</sup> G. Fioroni, in *Fototeca*, invito- brochure della mostra (Roma, Galleria dell'Oca, 12 ottobre- 7 novembre 1976) Roma, 1976.

## Immagini

Pag. 1 - Immagine di copertina: Ritratto dell'artista in "Vogue Italia", n. 177, gennaio 1966, Foto di Elisabetta Catalano.

Pag. 5 - Giosetta Fioroni, *Nascita di una Venere*, 1965, matita, smalti bianco e alluminio, 160 x 180 cm, Pesaro, collezione Enzo e Franca Mancini.

Pag. 7 - Giosetta Fioroni, *La ragazza della TV*, 1964, matita, smalti bianco e alluminio su tela, 114 x 146 cm, Torino, GAM-Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea.

Pag. 8 - Giosetta Fioroni, *Doppia maschera*, 1966, matita, smalti bianco e alluminio su tela, 180 x 160 cm, Milano, collezione privata.

Pag. 10 - L'attrice Giuliana Calandra interpreta *La spia ottica*, 1968.

Pag. 11 - *Foto da un Atlante di medicina legale*, stampe fotografiche virate in seppia con interventi manoscritti di Giosetta Fioroni, 30 x 45 cm, collezione dell'artista.

## Bibliografia

BARTHES ROLAND, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1980.

BENJAMIN WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.

BOATTO ALBERTO, *Giosetta Fioroni. Foto da un Atlante di Medicina Legale*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Pan, dal 19 maggio 1976), Roma, 1976.

BRIGANTI GIULIANO, *Dopo le fate i mostri*, in "La Repubblica", 25 maggio, 1976.

CALVESI MAURIZIO, *Le due avanguardie, dal Futurismo alla Pop Art*, Laterza, Roma-Bari 1998.

CALVESI MAURIZIO, *Gruppi di opere: pitture e sculture*, in *XXXII Biennale internazionale d'Arte di Venezia* (catalogo della mostra), Longo editore, Bologna, 1964.

CELANT GERMANO, *Giosetta Fioroni*, Skira, Torino, 2009.

CHINI MATTEO, *Pop art*, Giunti, Firenze, 2003.

CHIODI STEFANO (a cura di), *Marcel Duchamp. Critica, biografia, mito*, Electa, Milano, 2009.

DE MICHELI MARIO, *Venezia: Oggi si apre la Biennale*, in "L'Unità", Milano 20 giugno, 1964.

DESIDERI F., MATTEUCCI G. (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze, University Press, 2006.

DUFRENNE MIKEL, FORMAGGIO DINO, *Trattato di estetica*, Vol. II, Arnoldo Mondadori, Milano, 1981.

FOSTER HALL, *The return of the real: the Avant-Garde at the end to the century*, Cambridge (Stati Uniti), Mit Press, 1996.

GHISOLFI GUAZZONE CRISTINA (a cura di), *L'argento nelle tele di Giosetta Fioroni: 1964-2004*, catalogo della mostra (Milano, Spirale Arte contemporanea, 20 novembre 2003 – 15 gennaio 2004) Milano, 2004.

GUADAGNINI WALTER, *Pop art 1956-1968*, catalogo della mostra (Modena, Museo civico, 17 aprile- 3 luglio 2005), Silvana, Milano, 2005.

GUERRINI ROBERTO, *In sequenza i ritratti di Giosetta Fioroni* (intervista), in "Successo", Milano, a. VII, n.8, agosto 1965.

KRAUSS ROSALIND, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, (Ed. It. a cura di Elio Grazioli), Bruno Mondadori, Milano, 2005.

KRAUSS ROSALIND, *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 1996.

LANCIONI DANIELA (a cura di), *La Beltà: Giosetta Fioroni, opere dal 1963 al 2003*, catalogo della mostra (Roma, Mercati di Traiano 18 marzo – 27 aprile 2003) Viviani, Roma, 2003.

MADESANI ANGELA, *Storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

MARRA CLAUDIO, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia senza combattimento*, Bruno Mondadori, Milano, 1999.

PIERCE CHARLES SANDERS, *Semiotica*, Einaudi, Torino 1980.

SEMIN DIDIER, *Christian Boltanski*, Paris, Éditions Art Press, 1989.

SUBRIZI CARLA, *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo e politiche dello sguardo*, Postmediabooks, Milano, 2012.

TUGNOLI ANDREA, *La Scuola di Piazza del Popolo*, Maschietto Editore, Firenze, 2004.

**Marianna Leone** è laureata in Storia dell'arte. Nel 2017 ha conseguito il Diploma di Specializzazione Biennale in Beni storico-artistici presso l'Università *Alma Mater Studiorum* di Bologna con una tesi dal titolo *Il Parco Internazionale della Scultura di Catanzaro: un progetto didattico*. I suoi campi d'indagine sono molteplici, ma riguardano prevalentemente la produzione artistica dell'Ottocento e del Novecento con particolare attenzione agli aspetti iconologici e sociologici. È interessata al legame che intercorre tra le arti visive, la letteratura e la musica. Attualmente sta svolgendo un'attività di ricerca sull'arte sacra in Calabria tra il Seicento e il Settecento.

Publicato nel mese di febbraio 2019

---

**ARACNE**[info@aracne-rivista.it](mailto:info@aracne-rivista.it)[www.aracne-rivista.it](http://www.aracne-rivista.it)<https://www.facebook.com/ARACNE-rivista-darte-110467859056337/>

ARACNE è una rivista iscritta nel Pubblico Registro della Stampa. Ha il codice ISSN 2239-0898 e rientra tra le riviste scientifiche (Area 10) rilevanti ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN).

© **Informazioni sul copyright:** tutti i diritti relativi ai testi e alle immagini pubblicati su ARACNE sono dei rispettivi Autori. Qualora il copyright non fosse indicato, si prega di segnalarlo all'editore ([info@aracne-rivista.it](mailto:info@aracne-rivista.it)). La riproduzione parziale o totale dei testi e delle immagini, anche non protetti da copyright, effettuata da terzi con qualsiasi mezzo e su qualsiasi supporto atto alla sua trasmissione, non è consentita senza il consenso scritto dell'Autore.