

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
Dipartimento di Storia delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

Scuola di dottorato
HUMANAE LITTERAE

Corso di Dottorato di Ricerca in
STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI E AMBIENTALI
- XXIV CICLO -

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

**L'ARCHIVIO NINO FRANCHINA.
DOCUMENTI E IMMAGINI PER LA RICOSTRUZIONE
CRITICA DI UNA VICENDA ARTISTICA**

L-ART/03

RAIMONDO VALENTINA

R08389

Tutor

Chiar.mo Prof. ANTONELLO NEGRI

Coordinatore del Dottorato

Chiar.mo Prof. GUGLIELMO SCARAMELLINI

ANNO ACCADEMICO 2010/2011

Introduzione

Parlare dello scultore Nino Franchina, della sua carriera di artista, riuscire a delinearne con oggettività e adeguata capacità da storico il suo profilo non è impresa facile, soprattutto dal momento che di questa figura non esistono ancora studi che ne valutino l'operato, e la critica artistica attuale sembra essersi dimenticata della sua esistenza.

Lo scultore Nino Franchina è per certi versi figura secondaria all'interno della storia dell'arte italiana, e, ciò nonostante, la sua arte possiede una forza e una vitalità grandi, che vale la pena di raccontare.

Per riuscire a fornire, con adeguatezza di dettagli, le chiavi di volta del suo percorso creativo si è compiuto uno studio che ha avuto inizio grazie ad una prima catalogazione dei materiali conservati all'interno dell'Archivio Severini-Franchina (di seguito ASF), un'istituzione di carattere privato che ha sede all'interno di quello che un tempo era l'*atelier* dello scultore in via Margutta a Roma e che ospita insieme due differenti entità archivistiche, quella dedicata a Nino Franchina e quella di Gino Severini.

L'ASF, di proprietà degli eredi Franchina, conserva al proprio interno, in buona parte intatti, dei fondi documentari di chiara importanza per ricostruire le vicende salienti della vita dell'artista. I fondi di cui si parla, per lo più inediti, sono accorpabili a grandi linee in quattro categorie: un fondo grafico, uno delle sculture, uno fotografico e naturalmente quello documentario. Nessuna di queste entità è stata ancora ordinata da un punto di vista archivistico, ma sono per lo più state catalogate, fotografate e studiate dalla scrivente. Il lavoro, che dura ormai da diversi anni, è stato determinato dalla volontà della famiglia Franchina di recuperare da un punto di vista storico critico la figura dello scultore.

Attraverso lo studio dei documenti conservati all'interno dell'ASF è stato possibile individuare alcune fasi salienti del suo percorso artistico, alcuni momenti essenziali del suo cammino. Tale suddivisione ovviamente non possiede carattere rigido, ma serve per riuscire a mostrare con maggiore chiarezza gli eventi, le ricerche e gli incontri che hanno segnato la vita dell'uomo e dell'artista. Il lavoro della tesi è stato pertanto strutturato assecondando quest'indicazione, sviluppandosi attraverso sette capitoli all'interno dei quali si è proceduto a raccontare chi era Franchina, cosa faceva, a chi si ispirava, come vedeva l'arte. Il primo capitolo riguarda i suoi esordi come scultore in Sicilia (1932-34) terminando col racconto dell'esperienza di vita a Milano (1937), segnata soprattutto dall'incontro con alcune personalità che svolgeranno un ruolo determinante per le sue

ricerche artistiche future. Il secondo ricostruisce il periodo di vita compreso fra il 1938 e il 1945, quando decide di stabilirsi a Roma che diventerà la sua sede di residenza primaria. A questa primissima fase della sua carriera corrispondono anche l'incontro con la futura moglie Gina Severini e lo sviluppo di un proprio stile artistico che si muove nell'ambito di un realismo che coglie le impressioni dall'opera di artisti stranieri (espressionisti francesi, tedeschi, Picasso). La terza fase della sua carriera è segnata dai rapporti di Franchina con Parigi, città da sempre amata, presso la quale risiede a fasi alterne fra il 1946 e il 1950, e dove egli conosce un nuovo mondo di intellettuali e artisti grazie ai quali concepisce per la prima volta gli input che lo condurranno direttamente all'astrattismo. È a questo punto che, momento chiave della sua carriera di scultore, nella prima metà degli anni Cinquanta, conosce il mondo dell'industria e della serialità, un modo nuovo di concepire la scultura attraverso l'uso di materiali recuperati dalle fabbriche, una nuova formula stilistica e estetica che pone l'autore fra i primi in Italia a meditare sulle nuove formule artistico-industriali. La consacrazione di Franchina come scultore di fama nazionale e internazionale avviene nel periodo compreso tra il 1955 e il 1962 che segna, insieme al raggiungimento di uno stile artistico proprio, la quinta fase della sua carriera di artista. Questi sono gli anni del *Monumento a Paisiello* (1956), della mostra *Sculture nella città* (1962) e della commissione della scultura per il lungomare di Genova (1960), un periodo molto ricco per la sua produzione oltre che momento decisivo in cui, appropriatosi del metallo come materia prediletta, il suo operato viene riconosciuto dalla critica. La fase successiva, in perfetta continuazione con la precedente, si caratterizza perché altrettanto prospera. Oltre alle sale personali alle Biennali di Venezia del 1966 e del 1972, dimostra completa padronanza nella modellazione del metallo che egli associa ad altri materiali: nasce in questo modo la serie degli *Stucchi*, opere in ferro e stucco che diventano uno degli emblemi della sua arte. Infine l'ultima fase, più lunga delle altre, che procede dal 1973 al 1987: la produzione di Franchina, sebbene sempre di grande bellezza e ricca di spunti estetici, è nettamente diminuita. L'artista concepisce ancora nuove serie di sculture di grande potenza dimostrando un attaccamento quasi iniziatico e sacrificale al proprio lavoro.

A conclusione del testo, come appendice al lavoro di ricerca finora svolto in cui si è scelto di descrivere, seppur parzialmente, alcuni dei fondi dell'archivio: quello grafico, quello scultoreo e quello fotografico. Si è pensato in questo modo di fornire in modo adeguato un'immagine di ciò che attualmente è l'ASF, di quanto in effetti esso contiene.

I documenti veri e propri, testi autografi dello scultore, cataloghi di mostre, articoli di giornale, la corrispondenza con altri artisti, strumento essenziale per la ricostruzione della vita e della carriera di Franchina sono stati ampiamente citati e trascritti all'interno del saggio, in maniera tale da offrire una testimonianza ulteriore della grande utilità di questo strumento per la ricostruzione storico-critica della carriera dello scultore. I documenti presenti all'interno del testo sono stati citati con l'attuale numerazione che deriva dal lavoro di catalogazione, ancora non del tutto completo, che è stato intrapreso in questi anni.

Il lavoro rappresenta naturalmente un passo iniziale del processo di 'recupero' di Franchina. Oltre all'ordinamento archivistico, lungo è ancora il percorso che si è intrapreso: sarebbe, per esempio, necessario indagare più a fondo alcuni degli episodi chiave della carriera dell'artista, attraverso un confronto incrociato con il materiale di altre istituzioni archivistiche. Sarebbe opportuno inoltre finalizzare il lavoro attraverso progetti di ricostituzione di un catalogo completo dell'opera dell'artista, di cui sfortunatamente non si è ancora in possesso dal momento che di molte sculture si ignora l'attuale collocazione e, in taluni casi, anche dei dati più specifici come titolo e anno di esecuzione.

Tutte queste operazioni saranno, si spera, frutto di lavoro futuro.

Essenziali alcuni ringraziamenti: in primo luogo alla famiglia Franchina, e in particolare Alessandra, che mi ha sempre dato con grande fiducia la possibilità di consultare il materiale dell'archivio; a loro si associa il Prof. Paolo Rusconi che, nella prima fase del mio lavoro, mi ha sapientemente indirizzato nelle ricerche.

I. 1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

L'esordio, come scultore e artista, di Nino Franchina avviene negli anni Trenta del XX secolo, durante uno dei momenti di maggiore fervore del dibattito critico e ideologico concernente la questione artistica, periodo particolarmente vivo per tutte le arti in Italia.

Il contesto all'interno del quale lo scultore si trova a operare nei primissimi anni della sua carriera è quello siciliano. Dal punto di vista dell'arte la situazione dell'isola era stata dominata per lungo tempo da forme di produzione pittorica e scultorea molto accademiche. Una prima ventata di novità si era verificata con la nascita – a metà degli anni Venti – di un movimento futurista che aveva avuto come suoi protagonisti i pittori Pippo Rizzo e Vittorio Corona, il primo dei quali, per diversi anni riuscì a gestire la situazione dell'arte in Sicilia in qualità di Segretario del Sindacato Regionale di Belle Arti¹ e di organizzatore delle esposizioni sindacali.

Fu proprio in occasione della III Esposizione del Sindacato fascista siciliano, inaugurata a Palermo, presso il salone del Teatro Massimo nel 1932 che fece il suo esordio Nino Franchina, il quale ebbe così l'opportunità di esporre per la prima volta il suo lavoro².

Franchina era nato nel 1912 a Palmanova, in provincia di Udine, da genitori siciliani, i quali pochi mesi dopo la sua nascita avevano fatto ritorno in Sicilia, stabilendosi a Palermo.

Nel 1930 Franchina si era iscritto all'Accademia di Belle Arti della sua città e aveva seguito i corsi dello scultore Antonio Ugo, all'epoca uno degli artisti più in vista a Palermo, autore di diversi monumenti cittadini.

¹ La complessità e gli sviluppi della situazione artistica siciliana degli anni Trenta sono un tema piuttosto complesso da affrontare. Nonostante sia già stata avviata un'operazione di analisi del periodo attraverso mostre, cataloghi e pubblicazioni di vario genere, il fenomeno artistico siciliano resta ancora oggi non sufficientemente studiato da un punto di vista critico. Per una prima valutazione degli eventi e della bibliografia esistente si vedano: *Arte in Sicilia negli anni Trenta*, catalogo della mostra a cura di S. Troisi (Marsala, Ex Convento del Carmine 13 luglio – 15 settembre 1996), Electa, Napoli 1996; *Futurismo in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di A. M. Ruta (Taormina, Chiesa del Carmine 27 maggio – 16 ottobre 2005), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005; G. De Marco, "L'Ora". *La cultura in Italia dalle pagine del quotidiano palermitano (1918-1930)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.

² La sua partecipazione alla III esposizione regionale del Sindacato Belle Arti fu in realtà limitata. Inserito nella settima sala dedicata al 'bianco e nero', lo scultore espose una punta secca di cui non si ha tuttora traccia. *III Esposizione del Sindacato Regionale Fascista delle Belle Arti di Sicilia*, catalogo della mostra (Palermo, gennaio 1932), Palermo 1932.

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

A testimonianza della frequentazione dei corsi di scultura è conservata, presso l'ASF, la tessera dell'Accademia di Palermo³.



Tessera R. Accademia Belle Arti di Palermo 1930, ASF

Al 1930 appartengono inoltre i primi schizzi a noi noti dello scultore, realizzati per l'amica e collega di studi Topazia Alliata e tuttora in possesso della pittrice⁴. I due schizzi rappresentano la sagoma di Topazia ritratta di fronte e di profilo e sono firmati e datati 1930.



N. F., Topazia Alliata, matita su carta, cm 10x5, cm 14x5, 1930

La frequentazione dell'Accademia si rivelò estremamente utile per il giovane Franchina soprattutto per la possibilità di essere inserito facilmente nel canale delle esposizioni

³ ASF, sezione Franchina, Tessera R. Accademia di Belle Arti di Palermo, 1930, n. 0488.

⁴ Ecco cosa scrive Franchina dell'amica di vita e di studi in un'intervista comparsa molti anni più tardi: "Topazia era una donna bellissima, colta, affascinante; dava grandi feste, grandi balli; io e Renato [Guttuso] per parteciparvi eravamo costretti a farci prestare gli *smoking*". Cfr. C. Costantini, *E Guttuso si fece prestare lo smoking*, in "Il Messaggero", 15 aprile 1985.

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

sindacali siciliane e per l'opportunità di conoscere e frequentare altri giovani artisti che, come lui, condividevano il sogno di proporre nuove forme d'arte, lontane da tradizionalismi e da provincialismi di alcun genere. La conoscenza del pittore Renato Guttuso, in particolare, si ritiene sia stata molto importante per Franchina sia per il percorso formativo da lui compiuto, sia per la scelta dei successivi spostamenti che lo avrebbero condotto a Milano e, in seguito, a Roma. La III Esposizione del Sindacato siciliano riscosse molto successo e fu recensita anche sul quotidiano milanese "L'Ambrosiano" da Giuseppe Pensabene⁵.

Non è improbabile che Franchina avesse avuto modo di incontrare Pensabene e che tramite lui avesse tentato di farsi conoscere al di fuori dell'ambiente culturale siciliano. Il 22 luglio 1933 su "Il Tevere", giornale presso il quale il critico siciliano aveva proprio in quell'anno cominciato a pubblicare, fu edito il primo articolo a firma del giovane Franchina in cui parlava di se stesso, della sua arte e degli stimoli culturali che ne avevano sottinteso la formazione. L'articolo non è particolarmente lungo e vale la pena riportarlo per intero, soprattutto perché offre la dimensione del pensiero di un giovane artista che è ai primi passi del proprio percorso e che, anche ingenuamente, offre dei giudizi di valore quasi assoluto sui modelli letterari di riferimento e sul suo rapporto con l'arte, non tralasciando, nel contempo, di indicare quali fossero le sue attività del tempo libero:

“Vivere in questa epoca è una grande fortuna. Saperlo e sentirsi capaci di fissarne un aspetto è meraviglioso! Penso che le correnti artistiche moderne sono state e sono tutte buone. Male per chi non ha saputo trarre da esse quello che gli bisognava o peggio, dopo avere da esse imparato non ha saputo a tempo dimenticare. L'artista io penso che possa «formarsi» attraverso correnti anche disparate, ma per esprimersi ha bisogno di stare solo con sé e con Dio. Do tutti i libri di Hugo per i

⁵ Gli articoli di commento alla terza esposizione sindacale furono pubblicati da Giuseppe Pensabene su "L'Ambrosiano" il 4 febbraio ed il 24 febbraio 1932. Giuseppe Pensabene fu uno dei personaggi più ambigui e controversi della vicenda artistica degli anni Trenta. Architetto palermitano, critico d'arte de "Il Tevere", quotidiano di proprietà di Telesio Interlandi, nel 1931 Pensabene partecipò alla II Mostra di Architettura Razionale svoltasi presso la Galleria d'Arte di Roma gestita da Pietro Maria Bardi. Entrato in relazione con quest'ultimo, Pensabene ebbe l'opportunità di scrivere diversi articoli d'arte come corrispondente dalla Sicilia anche su "L'Ambrosiano". Pensabene fu per la prima parte degli anni Trenta un fervido sostenitore di un'arte moderna e avanguardistica, schierandosi dalla parte dei sostenitori del razionalismo in architettura e del rinnovamento delle arti. Nella seconda metà degli anni Trenta le sue posizioni ed idee ebbero un'evoluzione decisamente negativa, arrivando ad abbracciare uno fra gli ideali più becchi del fascismo: l'antisemitismo. La sua attività e carriera è, da qualche tempo, oggetto di studio della scrivente.

racconti di Loria o per quelli di De Michelis o per i mondi e le figure trasognate del caro Fracchia o per le fantasie di Gallian. Pirandello e Bontempelli, Enrico Pea e Ungaretti, Saba e Barilli sono i miei artisti preferiti. Leggo anche libri a sfondo sociale, freudiani e tutto quel che mi capita sotto mano. Non ho mai letto Brocchi, Gotta ed altri idoli della gente grassa. Ma fra tanta roba, il mio godimento è quello di leggere; libri dove tutto è caldo e odorante come il pan fresco, dove sono richiamato ad una più semplice e profonda comprensione della vita. Ho letto anche Soffici e Papini, ho preso da loro quello che mi bisognava del resto non mi interessa. Ho venti anni e sono scultore. Non voglio fare una «carriera» ma soltanto delle opere grandi e nude. Ho la fede grandissima di liberarmi da tutti i presupposti che mi circondano per raggiungere una libera interpretazione del mio mondo poetico ancora allo stato intuitivo. Mi sono sempre piaciuti tutti gli sports. Ho sempre preferito però quelli agonistici che mi fanno vedere l'uomo quasi primitivo in lotta contro un pretesto che lo richiami agli istinti più puri. Di contro lo sport che ho sempre praticato con amore e praticherò sempre è l'alpinismo. Di esso dico soltanto che mi ha dato finora delle soddisfazioni tanto pure da metterle accanto a quelle che provo per il mio diuturno lavoro”⁶.

Allo stesso 1933 appartengono una serie di poesie scritte da Franchina, probabile esercizio di stile, tentativo di esprimere la propria vena creativa mediante una modalità differente dalla scultura, di cui non si conoscono ulteriori sviluppi successivi⁷.

L'episodio saliente per inquadrare la figura di Franchina in questa primissima fase della sua carriera resta ad ogni modo la sua partecipazione alla costituzione fra il 1932 e il 1933 del “Gruppo dei Quattro”, composto, oltre che da lui, dallo scultore Giovanni Barbera e dai pittori Renato Guttuso e Lia Pasqualino Noto.

Il primo riferimento ufficiale al gruppo lo si deve a Pensabene, il quale, in un articolo scritto per il quotidiano genovese “Il Secolo XIX”, aveva citato il gruppo, senza, tuttavia, menzionare gli artisti che ne facevano parte, né enunciando i principi culturali che avevano spinto i quattro alla sua formazione, semplicemente indicandone l'esistenza come uno dei tanti tentativi dei giovani artisti siciliani di proporsi all'interno del contesto artistico nazionale.

⁶ N. Franchina, *Giovani del nostro tempo*, in “Il Tevere” 27 luglio 1933.

⁷ Le poesie ritrovate in archivio sono undici, scritte fra il 1933 e il 1937 in Sicilia. ASF, sezione Franchina, doc. manoscritto di N. F., poesie 1933-37, n. 0028-38.

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

L'esperienza artistica promossa e vissuta all'interno del Gruppo dei Quattro fu determinante per Nino Franchina. Attraverso la vita vissuta in comune con Barbera, Guttuso e la Pasqualino Noto, lo scultore ebbe l'opportunità di lavorare molto, e con una carica vitale che si esprime su tutta la sua opera, tanto scultorea, quanto grafica.

Il Gruppo non si presentò mai al pubblico con un programma ben determinato, né con esplicite dichiarazioni di poetica. Anche da un punto di vista stilistico, i quattro artisti e amici dimostrarono immediatamente una comunanza di intenti, ma non necessariamente la volontà di creare uno stile "unitario". Nessuno dei quattro artisti, d'altra parte, assunse rispetto agli altri un ruolo 'dominantÉ da un punto di vista stilistico o da un punto di vista intellettuale.

Nella fase di esordio, Franchina appare già ispirato da una volontà di ricerca autonoma e personale, che trae originariamente il proprio modello dall'opera di Arturo Martini a cui lo scultore siciliano si rivolge per buona parte degli anni Trenta prima che si sentenzi un netto distacco sancito nel decennio successivo.

Le prime testimonianze artistiche (grafiche e scultoree), eseguite da Franchina nel 1933, durante il primo anno di attività all'interno del Gruppo dei Quattro furono realizzate, principalmente, come primi passi di stile, in parte esposti in occasione di tre mostre collettive a cui lo scultore partecipò insieme agli altri membri del gruppo: la IV Sindacale Siciliana, tenutasi a Catania, la I Mostra Intersindacale Nazionale di Firenze, ed infine la Mostra dei Venti artisti siciliani, promossa dal Sindacato Regionale e svoltasi a Palermo⁸. In occasione della IV Mostra del Sindacato regionale Franchina espose al pubblico la sua prima scultura, un busto *Ritratto di fanciulla*. L'opera, di cui oggi non si conosce l'ubicazione è visibile tramite riproduzione fotografica.

⁸ *Quarta Esposizione del Sindacato Regionale fascista delle Belle Arti di Sicilia*, catalogo della mostra (Catania, marzo – aprile 1933), Catania 1933; *I Mostra Intersindacale Nazionale*, Firenze [catalogo non reperito]; *Mostra di Pitture e Sculture di 20 Artisti di Sicilia*, catalogo della mostra (Palermo, Teatro Massimo dicembre 1933 - gennaio 1934), Palermo 1933.



N. F., *Ritratto di fanciulla*, terracotta, misure non rilevabili, 1933

Il Ritratto in questione (un mezzo busto), realizzato in terracotta - materiale spesso usato da Franchina durante tutto il corso degli anni Trenta - rivela, per la dominante esigenza realistica, un certo legame con le opere realizzate dallo scultore siciliano Silvestre Cuffaro, artista poco più grande di Franchina e che fu tra i primi a manifestare in maniera concreta l'influenza subita nel proprio lavoro dall'opera di Martini⁹.

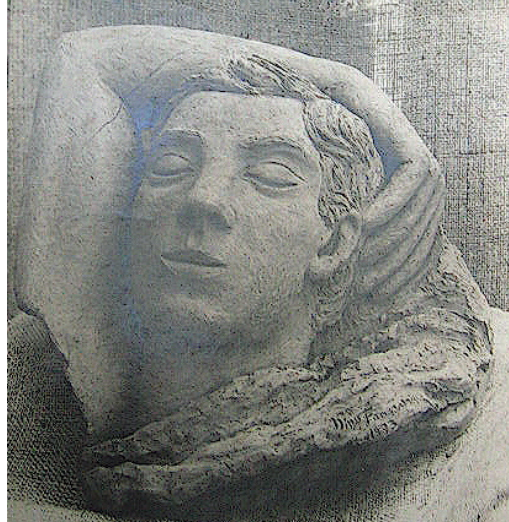
La conoscenza di Martini da parte di Franchina e l'adesione, seppur parziale, alle sue proposte stilistiche rappresentano la chiave di lettura di buona parte delle sculture realizzate dal siciliano nei primi anni della sua carriera (1933-1935). D'altra parte anche la scelta della terracotta, quale mezzo espressivo, testimonia la volontà di dominare la materia plasmandola e la condivisione della scelta effettuata da Martini di utilizzare un materiale così 'povero', ma così duttile, per definire la forma nello spazio.

Nello stesso anno l'artista esegue una delle sue opere di maggiore importanza, il *Pastore che dorme*. Questa scultura, che fu esposta per la prima volta in occasione della Mostra dei 20 artisti di Sicilia, tenutasi presso il Teatro Massimo di Palermo nel dicembre del 1933, risulta emblematica di un accostamento all'arte, da parte di Franchina, che se promuoveva decise novità stilistiche, rimaneva allo stesso tempo legata ad una scelta

⁹ Silvestre Cuffaro operò principalmente nel campo della scultura monumentale, realizzando opere di una certa importanza in Sicilia, come il *Monumento al Cardinal Dusmet* a Catania. Durante gli anni Trenta, si fece portavoce di un'istanza di modernità, che si manifestò quasi esclusivamente attraverso una stretta adesione all'arcaismo scultoreo di Martini. Pur non esistendo ancora studi monografici sulla sua attività, è possibile trovare una ricostruzione della sua partecipazione alla vita artistica siciliana in *Arte in Sicilia...* op. cit.

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

iconografica di stampo più tradizionale, intimamente connessa ad una visione della realtà siciliana quasi idilliaca e sognante .



N. F., *Pastore che dorme*, terracotta,
misure non rilevabili, 1933

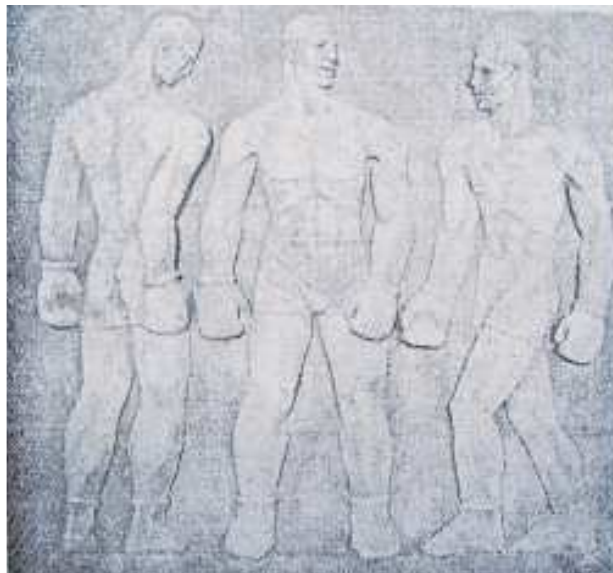
Ciò che più colpisce di tale scultura in terracotta non è solo l'accostamento più deciso e consapevole all'opera di Martini, quanto la natura di 'frammento' dell'opera stessa, segno di una capacità di rapportarsi alla materia ed allo spazio attraverso delle modalità di non comune intuizione ed estro. Nel *Pastore che dorme*, infatti, è raffigurata esclusivamente la testa dell'uomo - rappresentato con gli occhi chiusi - attorniata e quasi incoronata dal braccio dalle proporzioni un po' incerte. La forma del resto del corpo e l'identificazione del soggetto vengono lasciate all'intuizione ed all'immaginazione dello spettatore. Sfruttando la componente frammentaria della propria realizzazione, l'artista sembra voler indurre in chi guarda la possibilità di un distacco dalla consueta raffigurazione della materia scolpita, per il fine ultimo di concentrare l'attenzione sugli elementi di maggiore importanza del tema iconografico.

Il carattere originale delle proposte del giovane artista, espresso soprattutto da questa scultura, non rimase inosservato. Benuani nell'articolo di recensione alla Mostra dei 20 Artisti di Sicilia volle confermare l'approvazione alle proposte di Franchina chiarendo la natura per nulla imitativa della sua scultura nei confronti degli esiti artistici di Arturo Martini.

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

“In Barbera e Franchina non troviamo le solite premesse: espongono infatti opere di felice compiutezza. Chi volesse ad esempio svalutare le sculture del giovanissimo Franchina buttando di colpo un nome che come pesante macigno schiacci la fragilità tenera dell'erba appena nata – Martini – e tentasse di tagliarlo fuori stimandolo pedestre rifacitore di motivi altrui, non sarebbe a mio avviso nel giusto punto di vista per penetrare uno stile ricco di impronte personali delicate. [...] La sensibilità di Franchina alimentata di tenera sensualità giovanile nella bellissima testa di pastore dormente trova la più contenuta e serena vitalità. Il capo abbandonato sotto l'arco del braccio, viene ad essere come avvolto dalla mano d'audace e felice fattura. Le dita morbide un po' appiattite aderiscono al volume della testa come spesso avviene nel sonno di giovani; la bocca tradisce una umida tumidità tra le labbra appena dischiuse. Vano seguitare in debole presentazione letteraria, ch  il bel volto ombrato dalla barbetta lanosa della adolescenza suscita nell'animo dell'osservatore le pi  felici figure del pastore. Cos  aver dato ad una quasi figura tradizionale, moderna e personale realizzazione significa averla tolta dal «tipo» fisso che in Arte significa la morte”¹⁰.

In occasione della mostra di Palermo Franchina espose altre otto sculture, oltre il *Pastore che dorme*, e una di esse – *Pugilatori* – fu riprodotta alla fine del catalogo.



N. F., *Pugilatori*, terracotta, misure non rilevabili, 1933

¹⁰ M. Benuani, *Discorsi sulla Mostra dei '20*, in “L’Ora”, 2-3 gennaio 1934.

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

L'opera è, in realtà, un bassorilievo in terracotta costituito da una formella al cui interno è rappresentata la figura possente di un pugilatore raffigurato per tre volte disposto nello spazio in posture differenti (di fronte, di spalle, di profilo). L'impianto della scultura lascia intravedere, oltre alle influenze dell'opera di Martini, forti legami con una produzione artistica vicina agli ambienti dell'accademia. Il grande equilibrio simmetrico con cui le figure sono disposte nello spazio e la monumentalità, data dalla potenza e dalla forza emanata dai pugilatori, rappresentano una nota di novità nell'opera di Franchina e l'unica testimonianza di un percorso di ricerca artistica che lo scultore verosimilmente sperimentò durante i primi anni della sua carriera. La monumentalità e la volontà di potenza nella modellazione della materia non rappresentano, difatti, la via privilegiata da Franchina nei processi di creazione che saranno per lui tipici.

Delle altre opere esposte in quell'occasione si possiede oggi esclusivamente il titolo, come purtroppo, per buona parte delle sculture che Franchina realizzò negli anni Trenta. Esiste, tuttavia, la riproduzione fotografica in bianco e nero di una *Testa di donna* che plausibilmente fu presentata dallo scultore alla mostra di Palermo alla fine del 1933.



N. F., Senza titolo (*Testa di donna*), terracotta,
misure non rilevabili, 1933

L'opera, verosimilmente di terracotta, presenta delle caratteristiche che l'accomunano con il *Pastore che dorme*. Anche in questo caso, difatti, sembra possibile ravvisare un'essenza frammentaria, che induce una sensazione di parziale incompiutezza. Incompiutezza che non è suggerita da una mancata definizione delle parti modellate,

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

quanto piuttosto dalla scelta di rappresentare la testa nettamente troncata dal corpo. Il modello principale di riferimento è, ancora una volta, Arturo Martini, sia per la modalità attraverso cui è plasmata la terracotta, sia per l'arcaismo dei tratti del volto della donna accentuato dalla rappresentazione della bocca semi-aperta e dagli occhi privi di pupilla, che offrono anche una componente parzialmente lugubre alla composizione.

Dopo l'esposizione sindacale, nel mese di maggio 1933 Franchina partecipò per la prima volta ad un'esposizione d'arte di carattere nazionale, la prima mostra Intersindacale Nazionale, svoltasi a Firenze e promossa da Antonio Maraini¹¹.

Il nostro scultore espose nel padiglione A insieme agli altri elementi del Gruppo dei Quattro e insieme a molti altri artisti come Lucio Fontana, Renato Birolli, Aligi Sassu, Virginio Ghiringhelli, Dino Basaldella. Presentò, in quest'occasione, ancora una volta il bassorilievo andato perduto *Pugilatori* opera definita da Barbera "composizione piena d'espressione e di forza"¹².

Il 1933 fu per lo scultore un anno di lavoro intenso. Diverse sono le opere scultoree realizzate proprio in questo periodo, mentre è scarsa, la consistenza delle testimonianze grafiche. Durante tutto l'arco della sua carriera Franchina ebbe con il disegno un rapporto privilegiato. Il corpus di disegni che oggi si conoscono è decisamente ampio per ogni singolo anno di attività dello scultore. È molto probabile, dunque, che la penuria di testimonianze grafiche, riscontrata in relazione all'anno 1933, sia da motivare con la scomparsa, o il mancato reperimento di tali opere.

Gli unici due disegni, realizzati sicuramente in questo periodo, si conoscono in quanto furono riprodotti sulle pagine de "L'Ora", quotidiano di Palermo e strumento importante di divulgazione del pensiero, della linea intellettuale di cui si fecero portavoce tutti gli esponenti del Gruppo dei Quattro.

I membri del Gruppo, difatti, ebbero modo di essere partecipi e promotori del dibattito sugli sviluppi dell'arte in Sicilia ed in Italia. Quest'attività si svolse sia adoperando il canale naturale delle esposizioni d'arte, sia attraverso la pubblicazione di articoli e opere sul quotidiano di Palermo "L'Ora", grazie alla presenza di una pagina interamente

¹¹ La mostra Intersindacale di Firenze, che era stata ideata come contrapposizione alla Quadriennale romana, non riscosse il successo sperato da Maraini, nonostante la partecipazione di buona parte degli artisti italiani più giovani e promettenti. Per una delucidazione sugli eventi legati all'esposizione si veda S. Salvagnini, *Il Sistema delle Arti in Italia, 1919-1945*, Minerva, Bologna 2000, pp. 21-24.

¹² G. Barbera, *Visita alla Mostra d'Arte di Firenze*, in "L'Ora", 15-16 maggio 1933.

dedicata a temi e problematiche artistici, il cui titolo significativamente era “Pittura – Scultura – Polemiche d’Arte”¹³.

Dei quattro artisti che facevano parte del gruppo, in realtà, Franchina fu l'unico che non partecipò direttamente all'attività pubblicistica de “L’Ora”, dal momento che non risultano articoli a sua firma. La sua presenza nel quotidiano si manifesta attraverso la riproduzione di due disegni¹⁴, datati entrambi 1933, e la pubblicazione di un trafiletto di autore ignoto, interamente dedicato allo scultore, qui di seguito riportato.

“É in linea con gli altri ragazzi d’Italia ed è tra i giovani scultori italiani dei più intelligenti. Ha esposto pochissimo per tutto il tempo che ha perduto tra le accademie per la sua giovanissima età (non ha ancora vent’anni). Malgrado l’accademia, di questa non ha conservato molto nella sua scultura e ricerca affannosamente, con palese tormento ed una sete insaziata, strane architetture di forme e profonde espressioni. Ha un temperamento fortissimo e l’istinto vero dello scultore. Le due sole sculture esposte a Catania ed a Firenze lo hanno già collocato tra i siciliani in primo piano. É assieme a Giovanni Barbera [...] uno dei giovani scultori siciliani che faranno molta strada”¹⁵.

¹³ La terza pagina de “L’Ora” dedicata all’arte fu pubblicata con questo titolo fra il 1932 e il 1933. Usciva solitamente ogni giovedì. Tale iniziativa, promossa verosimilmente anche dagli esponenti del Gruppo dei Quattro, risultò di decisiva importanza, grazie anche alla partecipazione di alcuni fra i maggiori esponenti del mondo intellettuale e artistico italiano, come Pietro Maria Bardi o Corrado Cagli.

¹⁴ I due disegni riprodotti all’interno della pagina dedicata all’arte del quotidiano “L’Ora” sono stati pubblicati il 31 ottobre/1 novembre 1933 ed il 28/29 novembre dello stesso anno a corredo, rispettivamente, di un articolo di Giovanni Barbera ed uno di Lia Pasqualino Noto. Fatta eccezione dei due piccoli ritratti di Topazia Alliata, già menzionati precedentemente, sono i primi disegni dello scultore di cui siamo a conoscenza. I disegni in questione sono due ritratti - uno di donna, l’altro di uomo - che possiedono molti degli elementi caratteristici della produzione grafica iniziale di Franchina. Trattandosi di disegni riprodotti sulle pagine di un giornale non è possibile sapere con quale tecnica essi furono eseguiti, se a matita o ad inchiostro di china. Tali materiali, infatti, furono spesso usati da Franchina lungo tutto il corso degli anni Trenta e degli anni Quaranta, grazie anche alla loro facile reperibilità ed al loro costo non elevato.

La scelta del ritratto, quale tipologia iconografica, fu prediletta dallo scultore durante il periodo qui preso in considerazione. I due disegni dimostrano una grande portata espressiva, un tratto nervoso, ma sicuro, nonostante, tra di loro, presentino delle evidenti differenze. Il *Ritratto di donna*, per il tratto più fitto e più marcato e per la corposità che sembra emanare, rivela in modo più evidente la natura scultorea dell’ispirazione di Franchina. Particolarmente interessante è il *Ritratto d’uomo* per la capacità, dimostrata dallo scultore, sebbene ancora molto giovane, di esprimere con pochi tratti, attraverso un guizzo di linee, la vitalità scanzonata del soggetto, attestazione dell’influenza che su di lui aveva il suo amico e collega Guttuso. Il disegno, che è probabilmente uno dei meglio riusciti di questi anni, rappresenta una ulteriore testimonianza delle scelte stilistiche di Franchina per un’arte che non fosse pedissequamente imitativa della realtà, né troppo vicina ad esiti di monumentale classicità.

¹⁵ X Y, *Nino Franchina*, in “L’Ora”, 19-20 settembre 1933.

Per riuscire a comprendere lo spirito con cui il Gruppo viveva la situazione artistica in Italia basti leggere gli articoli che Guttuso pubblicava in quegli anni.

“Giovani che discutono di metafisica e di filosofia, che hanno il coraggio di gridare a chiunque le loro opinioni: giovani che lavorano sei ore al giorno attorno alle loro pitture, sculture, ed ogni nuova opera segna un passo in avanti, una realizzazione più completa. [...] Giovani che all'esperienza degli anni hanno sostituito l'esperienza della vita intensa e veramente vissuta. Di questi giovani è piena l'Italia; in Lombardia, si chiamano Birolli, Sassu, Manzù, Tomea e quelli del «Milione»; a Roma, Cagli, Cavalli, Capogrossi, Fazzini, Viveri, Caputi, Guttuso; in Sicilia, Franchina, Alliata, Barbera, Buscio, Biancorosso (senza pregiudizio di involontarie dimenticanze). Tutti questi giovani e i tanti altri che sono con loro, tendono ad un unico scopo: esprimersi con assoluta sincerità ed in comunità di spirito. Liberi da ogni preoccupazione, sia arcaica che neoclassica, sia metafisica che intellettualistica. Primitivi, per necessità, perché nati in un'epoca di inizio. Questi giovani hanno compreso una finalità dell'arte che è quella di pervenire ad una superiore qualità di materia, ad una sempre più nobile e più umana realizzazione di forma. Frutto di una elaborazione poetica del fenomeno plastico. Aspirazione alla pittura murale ed al valore plastico autentico, cioè forza di mestiere e intelligente comprensione, oltre che lirica visione della realtà”¹⁶.

All'articolo del pittore se ne aggiunge un altro di cui val la pena far menzione, a firma Giovanni Barbera intitolato “Orientamento della scultura moderna italiana”¹⁷.

Il testo si presenta come dichiarazione programmatica delle posizioni della giovane scultura italiana. Barbera fa menzione anche degli artisti che ricoprivano il ruolo di modello ideale, un modello da cui era necessario partire per essere in grado di proporre delle soluzioni stilistiche innovative: Medardo Rosso, Rodin, Bourdelle, e naturalmente Martini.

Se si volesse leggere l'opera di Franchina di quegli anni (1933-1935) alla luce di quanto Barbera allora sosteneva - fatta eccezione per Arturo Martini - risulta difficoltoso riscontrare una qualche traccia di influenza esercitata da questi grandi artisti sul nostro

¹⁶ R. Guttuso, *Discorsi sulla sincerità: i giovani*, in “L'Ora”, 10-11 aprile 1933.

¹⁷ G. Barbera, *Orientamento della moderna scultura italiana*, in “L'Ora”, 19-20 settembre 1933.

scultore. È plausibile, tuttavia, che Franchina abbia studiato l'opera di Medardo e di Rodin, anche se, nella sua scultura, non vi è traccia di un'influenza diretta esercitata dai grandi scultori sul nostro artista.

“Bisogna dire che la vera tradizione della plastica italiana è stata ritrovata dai giovani. [...] tradizione intesa non nel senso retorico di tale denominazione, ma nel significato, come espressione dei valori spirituali ed umani. [...] La tradizione non sta a ripetere le forme esteriori dell'arte del passato, bensì a trovarne le ragioni spirituali e tecniche che hanno tenuto vive queste forme attraverso i secoli. Le ragioni spirituali sono soprattutto di serenità e di equilibrio nella espressione di nuovi ritmi statuari, nell'impostura dei piani e decisione ed ardimento nell'abbandonarsi all'istinto; le ragioni tecniche vanno ricercate nella saldezza costruttiva risultato di un assoluto valore plastico ed estetico”¹⁸.

Lo scultore Barbera ricoprì un ruolo, nella vicenda artistica iniziale ed iniziatica di Franchina, molto importante. I due artisti, infatti, furono legati da una sincera amicizia, fomentata dalla scelta dei due di prendere in affitto, insieme, uno studio adibito anche ad abitazione presso Corso Pisani a Palermo, che, assieme alla casa di Lia Noto e del marito, il medico Guglielmo Pasqualino¹⁹, divenne uno dei luoghi di incontro, dibattito, studio, sperimentazione e lavoro per il Gruppo dei Quattro e per tutti gli artisti e gli intellettuali che li frequentavano. Fra di loro l'avvocato Franco Restivo, il giornalista Giuseppe Basile (futuro redattore del giornale “L'Ora”), Nora Lombroso (nipote dell'antropologo Cesare Lombroso), gli architetti Giuseppe Baronia, Edoardo Caracciolo, Pietro Airoidi, ed il fratello di Nino, Basilio Franchina²⁰. Secondo la testimonianza di Lia Pasqualino Noto:

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Guglielmo Pasqualino, medico ed artista dilettante, fu uno dei sostenitori più accaniti dell'attività della moglie e degli amici. Una testimonianza del forte legame che lo stringeva a Franchina e a Guttuso, è costituita dai ritratti (una testa in terracotta dello scultore e un olio su tavola del pittore) per lui realizzati dai due artisti, entrambi del 1935 e attualmente in possesso degli eredi del medico.

²⁰ Basilio Franchina, fratello minore di Nino condivise con lui, in quegli anni, l'amore per l'arte e soprattutto per il cinema, la sua grande passione, che sarebbe diventato presto la sua professione. Non esistono studi sulla sua attività di sceneggiatore, ma tra i film a cui lavorò è certamente da menzionare *Riso amaro* di Giuseppe De Santis, per non parlare dei grandi registi con cui collaborò tra i quali Roberto Rossellini. Figura un po' schiva si dimostra assolutamente fondamentale nella ricostruzione degli eventi relativi alla vita del fratello.

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

“Lo studio di Barbera e Franchina in corso Pisani era una grande sala a pianterreno, piena di statue di argilla e di gesso, che a poco a poco prese a rivestirsi, perché all’iniziale nudità delle pareti i miei amici vollero dare un carattere che loro chiamavano “parigino”. Le pareti si ricoprivano di grandi scritte inneggianti al vino e all’amore, che si alternavano con dei grandi “Evviva la scultura”. C’era un vecchio paravento di legno compensato grigio sul quale venivano incollati i ritagli dei giornali che si occupavano di noi, con scritti e riproduzioni fotografiche di quadri e statue. In un angoletto fu posto un divano ricoperto di un vecchio damasco, che dette allo studio un’aria intima, anche se era un po’ sgangherato. Qualche cuscino sparso qua e là si proponeva di abbellire l’ambiente”²¹.

Una parziale descrizione dell’ambiente dello studio di Corso Pisani è, inoltre, offerta dal dipinto di Guttuso *Amici nello studio*, in cui il pittore si autoritrae accanto agli amici Barbera e Franchina²².

Il risultato più significativo dell’attività del Gruppo dei Quattro, che avrà delle conseguenze rilevanti per i successivi sviluppi artistici dei giovani siciliani, può di certo considerarsi la mostra presso la Galleria del Milione svoltasi nel giugno del 1934. L’occasione di esporre un cospicuo nucleo di opere in una città come Milano e all’interno di un contesto così culturalmente significativo come quello della Galleria dei Ghiringhelli rappresentano un momento ‘chiavÉ della vita di Franchina. Grazie alla mostra al Milione lo scultore, difatti, entra in contatto con diversi artisti milanesi, fra i quali Renato Birolli, Aligi Sassu, Giacomo Manzù, Lucio Fontana, Gabriele Mucchi.

La mostra presso la galleria milanese fu inaugurata il 26 maggio 1934 e rimase aperta fino al 12 giugno dello stesso anno. Non si sa con certezza a chi spettò il ruolo di mediatore fra i Ghiringhelli ed il Gruppo dei Quattro, anche se quasi certamente tale compito fu svolto da Renato Guttuso, il quale già precedentemente aveva esposto alcune sue opere presso la Galleria e aveva mantenuto dei contatti con l’ambiente artistico

²¹ L. Pasqualino Noto, *Una testimonianza autobiografica*, in *Lia Pasqualino Noto: a Palermo dagli anni '30 a oggi*, catalogo della mostra a cura di E. Di Stefano (Palermo 20 dicembre 1984 – 27 gennaio 1985), Mazzotta, Milano 1984, p. 38.

²² Nel dipinto di Guttuso i tre amici (Barbera, Franchina e lo stesso Guttuso) sono rappresentati di scorcio. Tutti e tre appoggiati al letto, Franchina è raffigurato quasi sullo sfondo. I volti degli artisti sono assorti, pensierosi, preoccupati; manca il trasognato senso della vita *bohémien* che il tema potrebbe suggerire. Il pittore e i due scultori sono ritratti realisticamente nelle loro emozioni, nei loro pensieri, all’interno di uno spazio quasi troppo piccolo per ospitarli, su di un letto, unica zattera di salvataggio, nel momento iniziale del procedere verso la difficile vita dedicata all’arte.

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

milanese durante quegli anni²³. L'esposizione fu di significativa importanza tanto nella vicenda individuale dei quattro artisti quanto nella storia del loro gruppo. La mostra a Milano, interamente dedicata ai quattro, rappresentò, infatti, la prima vera occasione per il Gruppo di apparire davanti ad un pubblico così diverso da quello siciliano e di mostrare agli artisti milanesi quali fossero i percorsi di ricerca che fino a quel momento i quattro siciliani avevano seguito e privilegiato.

In quest'occasione Franchina espose 10 disegni, di cui non si conosce né il titolo, né il soggetto, e sette sculture: *Pastore caduto dal monte*; *Pastore che dorme*; *Pastore nel vento*; *Ritratto di fanciulla*; *Testa di donna*; *Idolo*; *Bimbo*, alcune delle quali erano già state esposte, in precedenza, dallo scultore e di cui oggi, sfortunatamente, non si ha alcuna traccia.

La mostra fu presentata sul "Bollettino della Galleria del Milione" da Pietro Mignosi, che, pur ribadendo la diversità di "origini e temperamento" dei quattro artisti individuava come carattere di grande positività, nella loro arte, la "fisionomia dello slancio", ossia la volontà di espressione pura, vitale ed energica, priva di qualunque atteggiamento eccessivamente intellettualistico. Dell'opera di Franchina, in particolare, Mignosi scriveva:

"Costruita e riflessa è la scultura di Nino Franchina il quale accoppia ad una acutezza di modellazione (vedi il suo *Pastore caduto dal monte*) un taglio di ispirazione fiabesca intima e commossa che tocca l'arguzia dell'infantile e si ferma nella memoria, donde non si cancellano facilmente le sue figurazioni quasi tutte di ispirazione agreste"²⁴.

La mostra del Gruppo dei Quattro al Milione fu recensita, inoltre, su "L'Italia Letteraria" e su "L'Ambrosiano" rispettivamente da Leonardo Sinisgalli e da Carlo Carrà. I due critici, pur dimostrando un generale apprezzamento per l'esposizione e le opere presentate, ribadivano il carattere di 'prova' ed 'esperimento' che buona parte dei dipinti e delle sculture lì presenti avevano.

²³ Nel 1932 Guttuso aveva partecipato insieme ad altri cinque artisti siciliani (Alberto Bevilacqua, Leo Castro, Manlio Giarrizzo, Vittorio Corona, Domenico Maria Lazzaro) ad una mostra svoltasi presso la Galleria del Milione. Fra gli organizzatori dell'esposizione Giuseppe Pensabene e Pietro Maria Bardi.

²⁴ P. Mignosi, *2 pittori e 2 scultori siciliani*, in "Bollettino della Galleria del Milione", n. 29, 26 maggio - 12 giugno 1934.

Molto interessanti e differenti le considerazioni che i due critici espressero sulle opere di Franchina. Per Sinisgalli, infatti:

“Nino Franchina ci sembra tra i quattro il più decisamente compromesso, quello da tenere a bada, ossia da tener d'occhio. La testa di donna a me è piaciuta: quella serenità sogguardata, tenuta sopra il suolo. Forse egli tende a commozioni più moleste, come documentano i suoi pastori. Pastore caduto dal monte, pastore che dorme, pastore nel vento. Le sue sculture nascono ambientate entro la luce del Mezzogiorno, così idillica e così sacrilega”²⁵.

Di opinione diversa, più critica, ma non per questo del tutto negativa era Carrà che di Franchina scrive:

“[...] è uno scultore quasi agli antipodi del sopraddetto [Giovanni Barbera], e perciò quello che lo distingue non è l'impeto febbrile del modellato, non è l'amore per le immagini carnose, verso le quali è inclinato Barbera. La scultura del Franchina è per contro improntata ad una idealizzazione della forma talvolta persino eccessiva, e per alcune deficienze del modellato si fa valere all'osservatore con stento. Le immagini che il Franchina ci offre mancano quindi di coesione costruttiva, ma da quello che si può vedere non sfugge per altro dallo studio della forma sostanziale come ci certifica, ad esempio, il «Pastore che dorme». Ad esperienze maturate questo scultore saprà darci opere certamente più significative; cioè potrà unificare in immagini meglio convincenti il concetto della forma e l'atteggiamento diremo così musicale del suo spirito davanti alla realtà. Pertanto resta palese una grande purezza dei sentimenti che è come ciascun sa la base per fare arte durevole, ancorché tale fattore non sia di per se stesso sufficiente a costituire una natura atta a creare opere d'arte. In altre parole noi vorremmo che Nino Franchina desse alla sua scultura un valore plastico spoglio o, per lo meno, non sovraccaricato di attributi sentimentali e letterari”²⁶.

²⁵ L. Sinisgalli, *Mostre milanesi. Quattro siciliani al "Milione"*, in "L'Italia Letteraria", anno X n. 23, 9 giugno 1934.

²⁶ C. Carrà, *Mostre d'arte. I Siciliani (Galleria del Milione)*, in "L'Ambrosiano", 15 giugno 1934.

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

Osservando quanto Franchina realizzò successivamente all'esperienza del Milione, e l'abbandono di tematiche e iconografie "agresti" e "pastorali" è evidente che lo scultore abbia fatto tesoro delle critiche espresse da Carlo Carrà, cercando una definizione più matura e più sicura della forma, mantenendo nella sua arte una componente poetica, sentimentale e ricca di riferimenti letterari.

Ulteriore commento alla mostra, decisamente meno critico ma più bonario, arriva anche da un autore ignoto sulle colonne de "L'Appello", una rivista quindicinale palermitana, che dello scultore sottolinea la propensione ad un realismo espressivo:

"Il Franchina, il più giovane di tutti, ha un *pastore caduto dal monte*: disteso bocconi, col collo spezzato e la testa penzoloni, s'indovina nel corpo e nel viso, che non si vede, lo spasimo della morte atroce. Anche dalle altre figure di pastori, traspare in questo artista un'attenta ricerca del vero, una finezza d'osservazione. *Ritratto di fanciulla* è una delle cose più espressive, che finora abbia visto uscire dalle mani di un giovanissimo, tanto da quei lineamenti puri, dall'arco degli occhi ispira quella simpatia, che è segno di vita ricreata dall'arte"²⁷.

In occasione della mostra dei siciliani, inoltre, Edoardo Persico, che svolse un ruolo centrale per le vicende relative alle scelte formali e artistiche promosse dai Ghiringhelli nel loro spazio espositivo, tenne una conferenza, svoltasi il 5 giugno 1934, intitolata "Mistica dell'Europa" che può di certo considerarsi uno dei discorsi più rilevanti della sua breve ma intensa carriera. Persico vi individuava con estrema chiarezza gli intenti di una parte consistente del ceto artistico italiano e proponeva la necessità di vivere il processo creativo artistico con sentimenti di grande libertà e rivolgendo costantemente lo sguardo a quanto avveniva, dal punto di vista artistico, nel resto d'Europa. Persico indicava, quale percorso spirituale e necessario di coscienza, la presa di posizione e la lotta indiscussa contro quella consistente parte di pubblico e di borghesia che, a suo parere, stava cercando di irreggimentare l'arte in un processo creativo rigido, inscatolato e, di conseguenza, banale. Queste le principali chiavi di lettura con cui lo stesso Persico leggeva l'opera di Guttuso, Franchina, Barbera e della Pasqualino Noto.

²⁷ s. a., *Artisti siciliani alla Galleria del Milione. Simpatiche affermazioni di giovani*, in "L'Appello", s.d. [1934].

“Il cubismo in Francia e l'espressionismo in Germania, il suprematismo in Russia, e l'astrattismo difeso dagli amici del «Milione», sono le prove evidenti di un'aspirazione a mettere il problema dell'arte su un piano assolutamente internazionale, universale se volete. È per questo che l'azione morale degli artisti deve trascendere, superare ogni altro fenomeno, soprattutto se essi ne siano sollecitati come a fenomeni pratici. Gli artisti che espongono oggi al «Milione» sono la prova evidente di questo problema di coscienza. [...] È più opportuno stabilire un punto di vista per guardare le opere. Chi le considerasse tenendo presenti le necessità sentimentali o aneddotiche reclamate dai neoaccademici, resterebbe deluso: chi volesse interessarsi al sogno delle figure, al loro modo di essere, non ne comprenderebbe lo stile, che guardato a sé, senza nessun riferimento ad altre necessità che non siano quelle dell'opera stessa. La pittura della Pasqualino o di Guttuso, la scultura di Franchina o di Barbera debbono essere guardate così, in questo distacco da ogni motivo pratico, sotto pena di non intendere nulla e tenersi a chissà quali retoriche, persino a quella della sicilianità. [...] questi quattro siciliani sono essenzialmente quattro pittori moderni. Non si può comprenderli se non si considerano da questo punto di vista, che tiene conto del loro sforzo di sacrificare tutto al colore”²⁸.

Trovarsi quasi all'improvviso al centro di un sincero interesse artistico e, soprattutto, nel cuore del vivo dibattito culturale in una città come Milano costituì per i quattro artisti siciliani un momento di favorevole apertura al nuovo e al moderno. La frequentazione dell'ambiente della Galleria del Milione, inoltre, non fu priva di conseguenze nell'arte dei Quattro e, in modo particolare di Franchina che, verosimilmente, dopo l'esperienza della mostra rivelò più forte in sé il desiderio di evadere dalla ristretta realtà siciliana, desiderio che in effetti lo avrebbe condotto a trasferirsi nel 1936 a Milano, e poi, nel 1938, a Roma.

Scegliere il Milione come spazio espositivo, per la prima mostra del Gruppo, fu, inoltre, di significativa importanza: sin dalla sua nascita, difatti, la Galleria del Milione aveva condotto, attraverso l'intenso lavoro dei fratelli Ghiringhelli, una politica espositiva di promozione di un'arte lontana dagli esiti ormai troppo rigidi del Novecento italiano. Per

²⁸ E. Persico E., *Mistica dell'Europa*, conferenza tenuta alla Galleria del Milione il 5 giugno 1934, pubblicata in G. Veronesi, *Edoardo Persico. Tutte le opere*, Comunità, Milano 1964, vol. I, p. 211.

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

tale motivo all'interno della Galleria, a partire dal 1930 avevano esposto non solo molti artisti stranieri, ma anche giovani e promettenti artisti italiani come Renato Birolli, Lucio Fontana, Fiorenzo Tomea, Aligi Sassu, Giacomo Manzù, Osvaldo Licini, Fausto Melotti per citarne solo alcuni. D'altra parte la scelta di promuovere l'arte astratta attraverso esposizioni e pubblicazioni, aveva affidato ai Ghiringhelli ed alla loro Galleria un ruolo di non comune importanza nel contesto culturale e intellettuale italiano, ruolo che fu ribadito dall'organizzazione della prima mostra di opere di Kandinskij in Italia, svoltasi al Milione durante l'aprile del 1934.

Questo fu l'ambiente che Franchina, Guttuso, Barbera e la Pasqualino Noto trovarono una volta giunti a Milano. Lia Pasqualino Noto, in un periodo posteriore agli eventi in questione, fornì, attraverso una testimonianza autobiografica, una descrizione abbastanza precisa dell'ambiente e delle persone che i Quattro ebbero modo di conoscere:

“Durante il periodo della mostra parlammo lungamente di pittura con i Ghiringhelli e con i loro amici. La galleria aveva già preso l'indirizzo astrattista che poi mantenne. Gino Ghiringhelli era pittore astratto e con lui abbiamo conosciuto quelli del suo gruppo: Bogliardi e Soldati. [...] Vidi e trovai molto interessanti le statue di ceramica di Lucio Fontana che allora erano delle figure di donne molto suggestive e colorate. [...] Il pittore Gabriele Mucchi e la moglie Genni, scultrice, ci invitarono a casa loro in via Rugabella, [...] ebbi così l'occasione di incontrare Cassinari e Birolli. [...] Incontrammo Ernesto Treccani, il poeta Alfonso Gatto, lo scultore Martini, Fiorenzo Tomea, Cantatore, Santomaso ed altri. Fra i giovani scrittori, conobbi Leonardo Sinisgalli e Beniamino Joppolo”²⁹.

Già la partecipazione alla mostra del Milione costituì per Franchina un incentivo a sviluppare una concezione più matura della materia e della forma, frutto, verosimilmente, della conoscenza diretta, avvenuta a Milano, dell'opera di Martini. Le sculture eseguite dal giovane siciliano nel 1934 sono quasi certamente state realizzate al suo rientro da Milano, frutto di un intenso lavoro ispirato dalle novità artistiche apprese nel capoluogo lombardo.

Fra di esse, di particolare importanza e bellezza, la *Ragazza sulla sedia* che esprime una precisa volontà espressiva attraverso l'uso della terracotta che rende l'opera più reale e

²⁹ L. Pasqualino Noto, op. cit., p. 40.

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

primitiva nel contempo. La figura femminile è seduta su una sedia di metallo in cui si notano ancora oggi tracce di vernice blu, tocco di colore e di realtà. L'espressione del volto, colta nell'istante della riflessione, ma nel contempo della sua negazione, rimanda ad un'atmosfera che in qualche modo richiama ancora certi aspetti del realismo magico. Anche il corpo della donna rivela una duplice sensazione di abbandono e, nel contempo, di tensione ed inquietudine. Nonostante questa sensazione di smarrimento sognante e di vuoto cosmico che la figura intera sembra trasmettere, è molto forte il senso di realtà che il volto della donna, e soprattutto il suo profilo emanano, come se il definito e l'indefinito, il sogno e l'inquietudine di vivere albergassero in lei.



N. F., *Ragazza sulla sedia*, terracotta e ferro, cm 125x100, 1934

Altra scultura di particolare interesse è la *Baccante*, di datazione un po' incerta, ma plausibilmente riferibile ad un periodo compreso fra il 1934 ed il 1935. L'opera raffigura un mezzo busto di donna in terracotta, rappresentata con un reggiseno – colorato di blu – che lascia scoperto uno dei seni. Da un punto di vista stilistico la scultura presenta delle evidenti note di continuità con le altre opere di cui si è parlato finora; tuttavia, la scelta di rappresentare la *Baccante* come una moderna donna con indosso un reggiseno che tanto somiglia ad un costume da bagno è significativa di quella volontà di ricerca di un punto di comunanza fra antico e moderno che costituiva una tematica cardine dell'opera di Franchina, quanto di Barbera, di Guttuso o della Pasqualino Noto. Tematiche iconografiche classiche proiettate in una realtà moderna e fortemente improntata dal gusto del quotidiano rappresentano uno dei fattori comuni delle opere dei

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

quattro artisti siciliani, i quali esercitarono vicendevolmente sull'opera gli uni degli altri un'influenza forte nelle scelte dei soggetti da rappresentare, pur non andando mai ad intaccare l'autonomia creativa e stilistica a cui i singoli artisti attingevano.



N. F., *Baccante*, terracotta dipinta, cm 55x46, 1934

Del 1934 è anche una scultura in terracotta di piccole dimensioni, dal titolo sconosciuto, ritrovata di recente in collezione privata a Milano. Si tratta di un'opera molto interessante per i forti richiami all'arte di Martini e per l'effetto monumentale che suggerisce nonostante la misura ridotta. La scultura raffigura un nudo d'uomo che con un braccio si tiene saldo ad una roccia, nell'atteggiamento di chi stia contrastando una forza al resto del mondo nascosta; la sua posa, di sapore e ricordo classici, dà un senso di robustezza che non fornisce, tuttavia, l'impressione della staticità, come se un moto a noi impercettibile animasse la scultura e lo spazio attorno ad essa. La figura intera emana un senso di potenza e di vigore che si ricollega certamente alla scultura monumentale di Martini, ed in parte di Sironi, dando prova, nel contempo, della capacità di Franchina, ancora molto giovane, di percepire la materia e lo spazio come entità vive.



N. F., Senza titolo, terracotta, cm 43x25, 1934

L'anno successivo alla partecipazione della mostra al Milione, il 1935, è segnato dalla prosecuzione di una intensa politica espositiva a livello sia locale che nazionale. Le due occasioni, nell'ambito delle quali Franchina ebbe modo di esporre il proprio lavoro, sono la seconda mostra del Gruppo dei Quattro, svoltasi a Roma presso la Galleria Bragaglia Fuori Commercio (1935), e la VI Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista della Sicilia.

La prima di queste due mostre menzionate, quella a Roma presso la Galleria Bragaglia, si inseriva perfettamente nella politica proposta dal Gruppo dei Quattro di promozione della propria arte in tutta Italia. È logico supporre che, anche grazie all'aiuto dei Ghiringhelli e di Bardi, i quattro artisti abbiano pensato a Roma come seconda tappa per mostrare ad un pubblico più vasto i risultati delle ricerche artistiche da loro condotte. L'esposizione fu inaugurata il primo febbraio e come presentazione in catalogo fu scelto il testo scritto da Carrà per "L'Ambrosiano" in occasione della mostra al Milione. Il piccolo catalogo non contiene alcuna indicazione sulle opere esposte dagli artisti siciliani, lasciando a noi supporre che i dipinti e le sculture presentate fossero gli stessi di quelli di Milano³⁰.

La VI Mostra del Sindacato, invece, si svolse a Palermo, presso il Teatro Massimo, durante i mesi di maggio e di giugno dello stesso anno³¹. Lo scultore presentò quattro sculture in terracotta: *Liana*, *Figura*, *La cantante del Jazz* e *Ragazza sulla sedia*, l'unica opera, fra queste, a noi oggi pervenuta.

³⁰ Il catalogo cartaceo è conservato presso l'ASF e costituisce una delle poche testimonianze relative all'esposizione stessa di cui sembra non esista altra documentazione. ASF, sezione Franchina, catalogo mostra Bragaglia Fuori Commercio, 1935, n. 0058.

³¹ *VI Mostra d'arte del Sindacato interprovinciale fascista Belle Arti di Sicilia*, catalogo della mostra (Palermo, maggio-giugno 1935), Palermo 1935.

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

Le opere eseguite nel 1935 rivelano l'avvio di una ricerca di nuovi punti di riferimento per la propria arte, trovando spunti importanti nella pittura, ed in particolare nell'espressionismo. Il forte senso pittorico è una delle chiavi di volta necessarie per leggere tutta l'opera di Franchina di questo periodo. Figure scavate, materia modellata quasi fino alla consunzione, che sviluppa un continuo dialogo con l'ambiente circostante, con l'aria e con la natura che le circonda. Il gioco plastico di pieni e di vuoti dimostra, inoltre, la volontà di instaurare un dialogo nuovo con la forma, recepita nel suo continuo fluire attraverso il tempo e lo spazio, come un fiume deformante che trascina tutto ciò che passa attraverso di esso.

Una figura in posa classica, come quella della *Donna seduta*, rivela un nuovo modo di concepire la forma ed il modellato, mantenendosi tuttavia legato ad una iconografia "tradizionale" come quella del nudo di donna seduto, nell'atto di portare entrambe le mani ai capelli, modello classico che dimostra anche uno studio della statuaria antica, a cui aggiunge la percezione, attraverso la resa scarnificata della materia, di un avvicinamento più concreto ad alcuni esiti stilistici che l'amico pittore Renato Guttuso aveva già cominciato a proporre nel 1934. In un'opera di Guttuso come *Gli amanti* (dipinto eseguito da Guttuso nel 1934), ad esempio, viene presentata, in primo piano, una figura femminile spigolosa, dall'aspetto un po' spiritato, appartenente ad un mondo che è, nel contempo, concreto e visionario; un mondo la cui rappresentazione verosimilmente attirava molto Franchina, tanto da spingerlo a cercare di riprodurlo in scultura.



N. F., *Donna seduta*, terracotta,
cm 74x55, 1935



R. Guttuso, *Gli amanti*, olio su tela,
cm 100x75, 1934

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

Una scultura, quella che Franchina propone dal 1935 in poi, che si connota per i forti esiti espressivi, suggestionata dalle opere di pittura con cui l'artista veniva in contatto.

La scultura sembra inoltre possedere delle matrici comuni all'opera di altri giovani artisti come Birolli, Sassu, Manzù e per certi aspetti anche in Fontana.

La scultura *Giovinetto pastore* – di cui è stata qualche tempo fa ritrovata una parte a Palermo – presenta le stesse caratteristiche della *Donna seduta*, la stessa espressività, lo stesso gioco di vuoti e pieni prodotto dalla resa scarnificata della materia, lo stesso gioco dinamico nell'elaborazione di una forma in grado di dialogare in maniera nuova con lo spazio circostante, lo stesso primitivismo, accompagnato da una rappresentazione iconografica, nel contempo originale e tradizionale per lo scultore siciliano. La posa della figura maschile, raffigurata nell'atto di dormire, con un braccio sopra la testa, riprende il gesto che già si era incontrato nella scultura, di due anni precedente, *Pastore che dorme*, che viene adesso del tutto reinterpreted. La scultura, realizzata in terracotta brunita, raffigura un nudo maschile che appare circondato da un guscio di corteccia che sembra proteggerlo e, nello stesso tempo, generarlo. Il dolce fluire della forma del tronco, nella sua materia modulata come da onde, stride tuttavia con la tensione nervosa espressa dalla figura maschile, quasi ad indicare il principio di un processo di distacco dell'essere umano dall'elemento naturale.

Di questa scultura si possiede anche un disegno eseguito a matita che, nonostante sia certamente databile al 1935 (lo stesso anno di esecuzione della scultura), non si sa se sia stato realizzato in una fase precedente, come studio preliminare, o se, piuttosto, appartenga ad una fase di rielaborazione del soggetto successiva all'esecuzione dell'opera. A differenza della scultura nel disegno compaiono due figure, una maschile, l'altra femminile raffigurate sveglie, con le braccia aderenti al corpo. Nel complesso la prova grafica presenta dei caratteri ed un tratto piuttosto approssimativi e, per certi versi, elementari, frutto verosimilmente di una esecuzione rapida, come di un appunto da annotare nella propria memoria. Nonostante la rappresentazione, nel disegno, della figura femminile potrebbe far pensare alla presenza di un pendant, non esistono documentazioni al riguardo.

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese



N. F., *Giovinetto pastore*, terracotta brunita, misure parziali (frammento) cm 67x46, 1935



N. F., *Figura in un tronco*, matita su carta, cm 23x29, 1935

Alla stessa tipologia stilistica delle sculture *Donna seduta* e *Giovinetto pastore* è possibile ricondurre un'altra opera di Franchina: un *Autoritratto* che manca di firma e di data. Nonostante l'opera sia stata precedentemente datata 1937, è in realtà stata eseguita nel 1935³². Le motivazioni che spingono a proporre la diversa datazione sono di carattere stilistico. L'*Autoritratto* dello scultore, difatti, non solo, nel volto, appare fortemente somigliante a quello della *Giovinetto pastore*, ma, soprattutto, sembra influenzato dalla stessa tendenza primitivista delle sculture precedenti, come se il punto di riferimento dello scultore fosse, anche in questo caso, quella realtà un po' allucinata, e spigolosa, che Franchina, esattamente come Guttuso, ed in parte anche Lia Pasqualino Noto provavano a raccontare attraverso l'arte.

Un *Autoritratto* un po' spiritato, quasi sfuggente, questo di Franchina, che mantiene il valore quasi etereo di una scultura di sapore arcaico.

³² In occasione della mostra sul Gruppo dei Quattro, svoltasi a Palermo, a cavallo fra il 1999 ed il 2000, sono state ritrovate diverse sculture, realizzate da Nino Franchina negli anni Trenta. Le datazioni proposte in quell'occasione per buona parte delle opere sembrerebbero non essere del tutto corrette. Lo studio dei documenti d'archivio spinge, in questa sede, a proporre diverse datazioni di tali sculture come la *Baccante* erroneamente datata 1936, ma certamente realizzata fra il 1934 e il 1935; come l'*Autoritratto* indicato come opera del 1938 e il vece del 1935; lo stesso vale per il *Ritratto di Guttuso* indicato nel catalogo come scultura del 1935 e invece posticibabile al 1937-38 o infine la *Ragazza sulla sedia* datata 1938 e invece di certo eseguita nel 1935.. Cfr. *Il gruppo dei Quattro: Regnato Guttuso, Lia Pasqualino Noto, Nino Franchina, Giovanni Barbera: una situazione dell'arte italiana degli anni '30*, a cura di S. Troisi (Palermo, Palazzo Ziino, 11 dicembre 1999 – 11 febbraio 2000), ed. Comune, Palermo 1999.

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese



N. F., *Autoritratto*, terracotta, cm 22x12, 1935

Fra le sculture riferibili al 1935, ve ne è una, tuttavia, che presenta degli aspetti di grande peculiarità, date le differenze riscontrabili con quanto Franchina aveva realizzato fino a questo momento. La datazione dell'opera, una *Testa di donna*, è attestata dall'unico documento attraverso cui siamo a conoscenza della scultura, una fotografia oggi conservata presso l'archivio dello scultore. Sulla stessa fotografia, a penna in basso, è segnato, come anno di esecuzione, il 1935. Tuttavia, data anche la difficoltà di leggere in maniera completa l'opera, non è da escludere che la scultura sia stata realizzata, in realtà, in una fase più tarda dell'attività di Franchina, in un periodo di tempo compreso fra il 1935 ed il 1937.

Sfortunatamente, considerato che la fotografia in questione è in bianco e nero, risulta difficile stabilire con certezza con quale materiale tale scultura sia stata composta, anche se plausibilmente è stata realizzata in terracotta.

Da un punto di vista formale l'opera presenta caratteri innovativi nella produzione dello scultore che in questo caso arriva a picchiettare la materia, producendo l'effetto di un volto quasi butterato, e smovendo la superficie della terracotta, come sotto l'effetto di una reazione chimica. Al di sotto di questi 'picchettamenti' è visibile il forte realismo con cui il ritratto era stato eseguito, a cui si aggiunge un senso di dinamismo, in altri ritratti non riscontrabile.



N. F., Senza titolo (*Testa di donna*), terracotta, misure non rilevabili, 1935

Nello stesso anno un episodio giunse a turbare la fervente attività del gruppo di artisti siciliani, la prematura scomparsa – a settembre – dello scultore Giovanni Barbera³³, episodio che segnò la fine del Gruppo dei Quattro. Nonostante Franchina, Guttuso e la Pasqualino Noto continuarono a frequentarsi e a lavorare insieme, l'idea del raggruppamento artistico era ormai venuta meno e i tre amici sentirono l'esigenza di costruire dei percorsi stilistici personali, che, di fatto, li avrebbero condotti a percorrere strade diverse, soprattutto per Lia Pasqualino, che decise di restare a Palermo vivendo in una realtà territoriale un po' appartata.

Renato Guttuso, invece, terminato il servizio militare, a causa del quale si era trasferito a Milano, decise di restare ancora del tempo nel capoluogo lombardo, dove difatti rimarrà fino all'estate del 1936. Abitando presso lo studio che aveva preso in affitto in via Guglielmo Pepe, accanto allo studio di Lucio Fontana, il pittore di Bagheria visse pienamente l'ambiente artistico milanese e intrattenne rapporti con buona parte dei giovani artisti con cui era entrato in contatto in occasione della mostra del Gruppo dei Quattro al Milione nel 1934. La sua frequentazione con gli ambienti culturali più vivi della città ebbe degli effetti di grande importanza per la sua arte, ed è anche probabile

³³ Giovanni Barbera, nato nel 1909 a Palermo, morì giovanissimo nel 1935, in seguito ad un'operazione di appendicectomia. Scultore di talento, non ebbe modo di condurre a termine il processo di rinnovamento dell'arte scultorea che, insieme a Franchina, aveva promosso a Palermo. I due scultori, amici e colleghi, tuttavia, erano abbastanza diversi, tanto per creatività, quanto per indole. Così li descrive Lia Pasqualino Noto: "Giovanni era un ragazzo piuttosto piccolo di statura, biondo, mingherlino, gentile e timido, che faceva contrasto con Nino, alto, bruno ed esuberante" (L. Pasqualino Noto, op. cit., p. 35).

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

che sia stato proprio lui ad influenzare, seppur indirettamente, la scelta di Franchina di trasferirsi a Milano nel 1936.

All'inizio del 1936 lo scultore si trovava ancora in Sicilia, dove restò per buona parte dell'anno fino al trasferimento a Milano, avvenuto alla fine di ottobre.

Durante il periodo in cui Franchina rimase a Palermo, cominciò per lui una lunga fase di meditazione sulla necessità di staccarsi da una realtà che gli aveva dato tanto, ma che non poteva offrirgli più nulla; meditazione, che verosimilmente fu provocata anche dalla prematura morte dell'amico Barbera, col quale condivideva lo studio adibito ad abitazione in Corso Pisani a Palermo.

Nel 1936, durante il periodo in cui era ancora a Palermo, Nino Franchina ebbe modo di lavorare intensamente. Di questa costante attività si ha testimonianza attraverso alcune sculture, tutte realizzate in questo periodo e, quasi certamente in Sicilia. Le opere sono sfortunatamente scomparse ma se ne conosce l'esistenza mediante testimonianze fotografiche conservate presso l'archivio.

Il gusto per il grottesco ed il caricaturale, che si rivela specialmente nella *Testa di donna* e nella *Sammarcota*³⁴, si unisce alla scelta dell'artista di modellare la terracotta in maniera del tutto nuova per lui, lasciandoci intendere la sua conoscenza delle sperimentazioni che, tramite questo materiale, artisti come Lucio Fontana stavano producendo.

Nel caso di suddette sculture, la terracotta sembra essere stata lasciata volutamente sbazzata, imperfetta, rugosa, come se il processo di creazione si fosse interrotto per

³⁴ La *Sammarcota* in particolare possiede un intrinseco valore all'interno dell'intera produzione di Franchina e riveste un ruolo decisivo nello sviluppo e nella ricerca artistica dello scultore. La *Sammarcota* è la donna di San Marco d'Alunzio, paese in provincia di Messina, famoso per la notevole quantità di chiese, nonostante le piccole dimensioni del suo centro abitato. Uno dei mestieri che, per lungo tempo, le donne di San Marco d'Alunzio hanno svolto era quello di trasportare le pietre dal fiume Furiano fino in paese per la costruzione degli edifici, sistemando i pesanti massi sulla testa. Non è del tutto chiaro il motivo per cui tale tema attraesse tanto lo scultore, ma considerata la vasta serie di disegni da lui realizzati, tutti con lo stesso tema, nel corso di più di dieci anni – dal 1935 al 1947 – e considerato che la scultura in bronzo, raffigurante per l'appunto la *Sammarcota*, segna per Franchina il principio della fase di riflessione che lo avrebbe condotto all'abbandono definitivo della figurazione ed alla scelta dell'astrattismo, risulta di fondamentale importanza soffermarsi proprio su questo soggetto per individuare il percorso compiuto dallo scultore nella prima fase della sua carriera di artista. Secondo Tano Bonifacio il motivo per cui Franchina dedicò alle *Sammarcote* così tanti disegni è perché “esse esemplificano metaforicamente le condizioni storiche della gente di Sicilia, una vita vissuta fra sofferenza e fatica, eppure talmente piena di luce da risultare accattivante all'idea di uno schizzo a penna”, cfr. T. Bonifacio, *I segni della scultura*, in *Nino Franchina Antologica*, catalogo della mostra (Palermo, Chiesa di S. Maria dello Spasimo 12 settembre – 12 ottobre 1997), Sellerio editore, Palermo 1997, p. 35. Nonostante le scelte future avrebbero condotto Franchina ad allontanarsi dalla Sicilia, in lui rimase forte l'attaccamento ai soggetti e ai temi direttamente tratti dalla vita e dall'esperienza della propria terra di origine, a cui l'artista si sentì sempre profondamente legato. Al 1935 risale, dunque, il primo disegno con il tema della *Sammarcota*. Il soggetto, nel corso degli anni, subirà notevoli variazioni e la *Sammarcota* verrà rappresentata quasi sempre nuda. Questa del 1936 è invece la prima scultura documentata riprodotte questo soggetto.

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

aprosdoketon. Una incompiutezza, una chiusura improvvisa del procedimento artistico che dimostra una volontà nuova da parte dell'artista, e la scelta di rifuggire dalla prassi convenzionale.

La *Testa di donna* e la *Sammarcota* sono opere estremamente interessanti, e si pongono, lungo l'iter di Franchina, come rappresentazione di una fase in cui più fortemente l'artista avvertiva l'esigenza di esprimere, attraverso la scultura, lo stesso gusto e gli stessi gesti propri di un certo tipo di pittura, andando così a meditare sull'arte di Van Gogh, Cézanne e degli espressionisti francesi, che già era stata presa come modello da Renato Birolli, Carlo Levi, per non parlare degli artisti della Scuola Romana.



N. F., *Testa di donna*, terracotta, misure non rilevabili, 1936



N. F., *Sammarcota*, terracotta, misure non rilevabili, 1936

É plausibile una stretta connessione fra le due sculture e, data la somiglianza dei due volti, non è improbabile pensare che l'artista si sia ispirato ad una stessa modella o che la *Testa* sia uno studio per la scultura finale: la *Sammarcota*. Quest'ultima scultura rivela, inoltre, delle forti tangenze con alcune opere precedenti di Franchina, come *Giovinetto pastore*. Si riscontra, difatti, la stessa scelta di rappresentare il corpo e la veste della donna attraverso una modellazione della materia che le conferisca degli effetti di ondulazione, e che sembra quasi vibrare a contatto con lo spazio circostante.

Particolarmente interessante e peculiare, tanto nella *Sammarcota*, quanto nella *Testa di donna*, è la modalità attraverso cui Franchina rappresenta gli occhi: come dei vuoti circondati da materia grezza, o vortici che trascinano al proprio interno quello che li circonda.

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

Di queste due sculture sono conservati, presso l'ASF, anche i disegni preparatori. Non si tratta in realtà di progetti veri e propri quanto piuttosto della rappresentazioni dei personaggi, assai cari all'autore, provenienti dal mondo agreste, contadino e del lavoro manuale della propria terra. Esiste, in effetti, un gruppo di disegni fra i quali, oltre alla figura della Sammarcota, ricompare quella del pastore, che aveva svolto un ruolo di protagonista nella primissima fase di attività dell'artista.



N. F., Senza titolo (*Testa di donna*),
china su carta, cm 31,5x22, 1936



N. F., Senza titolo (*Sammarcota e Testa*),
china su carta, cm 28x22, 1936

Episodio saliente del 1936 resta senza dubbio il trasferimento di Franchina a Milano, alla fine del mese di ottobre³⁵.

L'arrivo a Milano segna, per Franchina, una fase di passaggio, un momento decisivo per le scelte artistiche, i cui segni sono rintracciabili nell'evoluzione stilistica a cui va incontro la sua arte.

Lo scultore siciliano, trovatosi a vivere nel capoluogo lombardo, ebbe modo di vivere la città, di carpirne in qualche modo l'anima, di viverne le contraddizioni e, soprattutto, di osservare attentamente l'opera di artisti suoi coetanei che avevano iniziato a raccogliere i primi riconoscimenti ufficiali, fra cui Renato Birolli, Aligi Sassu, Giacomo Manzù.

Oltre una vasta serie di disegni, dove più evidenti sono le nuove influenze artistiche a cui risponde Franchina e che sono strettamente dipendenti dal confronto diretto con l'opera degli artisti che frequentava a Milano e di nuovi modelli internazionali (da Van Gogh a

³⁵ Per un approfondimento ulteriore circa l'esperienza milanese di Franchina si veda V. Raimondo, *Nino Franchina a Milano (1936-1937)*, in "L'Uomo nero", n. 6, 2008 pp. 400-411.

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

Cézanne, a Ensor, agli espressionisti francesi), esiste una scultura certamente realizzata durante questo periodo. L'opera, in terracotta, è stata eseguita nel 1937, è firmata e datata alla base e raffigura una testa femminile. Nonostante il soggetto proposto sia piuttosto consueto nella produzione dello scultore e si conoscano diverse teste femminili realizzate fino a quel momento, in questo caso cambia molto la modalità attraverso cui l'artista si confronta col medium espressivo. La terracotta è stata modellata seguendo un gesto continuo, sinuoso, che ricorda molto un movimento a spirale. L'opera è stata, verosimilmente, realizzata di getto, senza esitazioni o ripensamenti. L'artista sembra soffermarsi soprattutto sulla definizione degli occhi del suo soggetto, visti come vortici che generano la materia, veri e propri nuclei generatori di emozioni e di caos.



N. F., Senza titolo (*Testa di donna*), terracotta, cm 17x10, 1937

Nino Franchina rimase a Milano durante i primi tre mesi del '37 e per parte di aprile dello stesso anno. Sebbene la produzione artistica di questi mesi sia quantitativamente inferiore, rispetto a quella del '36, dal punto di vista della maturazione di un linguaggio personale e della messa in pratica di una nuova sapienza espressiva, il 1937 fu un anno particolarmente positivo per l'artista siciliano soprattutto dal punto di vista grafico, grazie all'acquisizione di una più consapevole maturità artistica. Particolarmente interessanti sono le influenze che si possono riscontrare nei disegni milanesi dell'opera grafica di Aligi Sassu, che ospita lo scultore siciliano nel suo studio di via Sant'Antonio durante questi mesi.

Non esistono presso l'ASF, né presso l'Archivio Sassu documentazione manoscritta che accerti il legame fra i due artisti. Prova indiscutibile del rapporto fra i due sono alcuni

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

disegni, grazie ai quali si possono rintracciare i legami stilistici che si sono istituiti durante pochi mesi di convivenza.

L'esperienza milanese si concluse per lo scultore in modo del tutto inaspettato e negativo.

La mattina del 6 aprile del 1937, infatti, Nino Franchina fu condotto in carcere per sospetta attività antifascista in seguito all'arresto di Aligi Sassu presso la sua abitazione in piazzale Oberdan.

L'esperienza del carcere, per Franchina, non fu lunga e, dopo poco meno di una settimana, l'artista fu rilasciato³⁶. Immediato fu il suo rientro in Sicilia, dove, di fatti, rimase per il resto del 1937 fino al novembre dell'anno successivo, quando si trasferì a Roma.

Nello stesso anno, inoltre, lo scultore partecipò a due esposizioni: a giugno a Roma, presso la Galleria della Cometa, insieme a Guttuso e alla Pasqualino Noto, ultimo tentativo di mantenere il viva il Gruppo dei Quattro³⁷ e, con gli stessi pittori e Alberto Bevilacqua e Leo Castro, tra agosto e settembre a Palermo, alla Galleria Mediterranea³⁸. La mostra dei cinque artisti inaugurava l'attività della Galleria che aveva sede presso il palazzo dei marchesi De Seta e che era gestita da giovani artisti siciliani a cui competeva l'organizzazione delle mostre. In occasione di quest'ultima esposizione Franchina fu presentato in catalogo dall'amico Guttuso. Il testo del pittore, più volte ripubblicato, è il primo brano di inquadramento critico storico e ambientale sull'opera dello scultore. Oltre a individuare i modelli classici di

³⁶ Non altrettanto positiva fu l'esperienza di Birolli, che rimase in carcere per due settimane, e, soprattutto, per Sassu, il quale rimase per sei mesi in isolamento fra il carcere di San Vittore a Milano e quello di Regina Coeli a Roma, per essere destinato, dopo il processo (svoltosi a ottobre), al carcere di Fossano in Piemonte. A Fossano il pittore rimase per diciotto mesi. Fu liberato per grazia del re e tornò a Milano, dove rimase come sorvegliato speciale. Il racconto dell'arresto e dell'esperienza del carcere è stato rivissuto da Sassu all'interno della sua autobiografia. A. Sassu, *Un grido di colore*, Todaro, Lugano 1998, pp. 65-76.

³⁷ La mostra fu inaugurata il 10 giugno del 1937 e rimase aperta fino al 24 giugno dello stesso anno. La presentazione in catalogo recita: "Anche quest'anno la Galleria della Cometa presenta un gruppo di artisti che vivono e operano in provincia, e precisamente due pittori e uno scultore di Sicilia. Diciamo subito che la presenza cade su questi tre, piuttosto che su altri artisti colà viventi, per le ragioni stesse dell'arte loro: la quale, sebbene in divenire e tuttavia fertile alla futura semina, bene s'informa alle ricerche più appassionante d'uno stile già in potere dei migliori artisti italiani contemporanei; e dichiara le sue aspirazioni a una forma pittorica proprio per quel suo dubbioso e ansioso modo di raccontare, risultante dalle altrui esperienze e dalle opere più singolari del nostro tempo. Questi tre artisti sono all'inizio di un viaggio con un bagaglio voluminoso e insolito: se ad ogni tappa si alleggeriranno del peso, certo giungeranno ciascuno in una terra felice laddove il nostro passaporto oggi li avvia. Nino Franchina scultore, Renato Guttuso e Lia Pasqualino Noto pittori per ora si contentano di una stretta di mano. Chi vorrà negargliela?". Cfr. *Nino Franchina, Renato Guttuso, Lia Pasqualino Noto*, catalogo della mostra (Roma, Galleria della Cometa, 10-24 giugno 1937), Roma 1937.

³⁸ La mostra fu inaugurata il 20 agosto 1937 presso la Galleria Mediterranea situata a Palazzo De Seta. Le opere esposte dallo scultore erano: *Giovinetto pastore* (1935), *Fanciulla che si desta* (1935), *Testa di contadina* (1936), *Testa di fanciulla* (1936), *Ritratto di Orietta* (1937). Cfr. *Cinque artisti siciliani. Bevilacqua, Castro, Franchina, Guttuso, Pasqualino*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria Mediterranea, 20 agosto – 20 settembre 1937), Palermo 1937.

riferimento, Guttuso sottolinea l'attenta propensione di Franchina per una ricerca scultorea nuova e personale che considerasse tra i propri elementi valori artistici legati alla tradizione culturale siciliana.

“La scultura di Nino Franchina nasce come tutte le verità dai fatti naturali, è anzi essa stessa in quanto arte, un fatto naturale. Fare il processo del suo sviluppo, oppure la sua storia (che è lo stesso) non serve granché alla comprensione delle sculture che qua espone; la chiarezza plastica delle quali non dovrebbe dar luogo ad equivoci. La disposizione naturale a manifestarsi in scultura è come un germe che si ingrossa a poco a poco fino a conquistarsi in forma, a riconoscersi, ad attuarsi. Vi si sente l'acqua e la pietra. È incredibile che in un ritratto si possa sentire l'acqua e la pietra, ma io non incontrare nella campagna siciliana uno dei grandi gretti alluvionali senza pensare alla sua scultura o viceversa. Mi pare che Nino Franchina sia nato da questa natura o dalla sua scultura o che tutte queste cose si confondano e si fondano come nate simultaneamente. Egli è la libertà di queste alluvioni; qua si può vedere come ora s'indugi a scoprire il significato sottile di una forma quasi con compiacenza sensibilibista, ora si abbandoni disperatamente ad agitare le forme nella necessità di manifestare un dramma geologico, come ora in un ritratto veli di indeterminazione impressionista le innumerevoli dimensioni classiche. Per lui Donatello e Medardo Rosso sono sullo stesso piano. Ma quando le cose si intendono a questo modo, con questa intensità e soprattutto quando ogni forma è giustificata da un sentimento, da una ragione pratica e morale in modo così evidente, chi può fargli torto? Mi sembra che sia entrato d'un tratto nel problema dell'arte virile e che sappia esattamente che vuol dire «Realismo» parola molto ripetuta ma sulla quale ben pochi sono d'accordo”³⁹.

Al 1937 appartengono alcune delle sculture più interessanti di questo primo periodo d'attività dell'artista. Una menzione particolare spetta al *Ritratto di Renato Guttuso*, opera attualmente conservata presso la Galleria d'Arte Moderna di Palermo⁴⁰.

³⁹ Il testo è stato ripubblicato in *Renato Guttuso: scritti 1924-1943*, a cura di M. Carapezza in *Renato Guttuso dagli esordi al Gott mit Uns 1924-1944*, catalogo della mostra (Bagheria, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Villa Cattolica, 27 giugno-30 settembre 1987), a cura di M. Calvesi, D. Favatella Lo Cascio, Sellerio, Palermo 1987, p. 305; e in V. Raimondo, *L'esperienza di Corrente nell'opera grafica di Nino Franchina*, in *Nino Franchina. Disegni 1943-1945*, catalogo della mostra a c. di V. Raimondo (Milano, Fondazione Corrente 11 maggio – 24 giugno 2011), Scalpendi editore, Milano 2011, p. 10.

⁴⁰ La testa ritratto è conservata presso il museo datata al 1935. Dai documenti ritrovati in ASF, tuttavia, è plausibile che si possa spostare la datazione dell'opera ad un periodo compreso fra il 1937 e il 1938.

1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese

L'opera testimonia il legame profondo che univa i due artisti e nel contempo propone una rinnovata esigenza realista che si manifesta attraverso una modellazione della terracotta molto più fluida e puntuale rispetto alle precedenti sculture. La resa del ritratto mediante la raffigurazione della sola testa dell'effigiato – pratica comune a molti scultori dell'epoca, compreso Giacomo Manzù – ha poi lo scopo di nobilitare ulteriormente l'opera focalizzando l'attenzione dell'osservatore sul volto della figura ritratta.



N. F., *Ritratto di Renato Guttuso*, terracotta, cm 24x18, 1937

II. 1938-1945. Il trasferimento a Roma e gli anni del conflitto bellico

La fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta segnano per lo scultore siciliano una ulteriore fase di passaggio prima dell'assestamento definitivo a Roma nel dopoguerra. Nonostante il suo trasferimento nella capitale avvenga già nel 1938, a causa di vicissitudini varie legate alla sua salute fisica e al conflitto bellico, nei primissimi anni Quaranta si trova a vivere a Collalbo vicino Bolzano. Le esperienze vissute tra il primo soggiorno romano e la vita trentina sono molto ricche, segnate da episodi e contatti rilevanti per la vita dell'artista che trovano il culmine nel 1943 con la prima mostra personale di Franchina a Roma alla Galleria Minima del Babuino. Da questo momento in poi Franchina vivrà presso la capitale, godendo appieno del suo ambiente artistico e culturale in genere.

Tra la fine del 1937 e l'inizio dell'anno successivo Franchina è ancora a Palermo, impegnato nell'organizzazione della seconda mostra della Galleria Mediterranea. L'esposizione, che ebbe luogo tra dicembre e gennaio, aveva carattere di maggiore ampiezza rispetto a quella precedente, ospitando l'opera di sessanta artisti italiani fra i quali anche Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Arturo Martini, Mario Sironi, Raffaele De Grada, Giacomo Manzù¹. La mostra, promossa dalla marchesa Maria De Seta, aveva lo scopo di sottolineare i contatti fra artisti provenienti da realtà regionali diverse, evidenziando nel contempo il ruolo propositivo dei giovani pittori e scultori siciliani.

All'interno dell'ASF sono conservate alcune lettere e biglietti scritti dallo scultore alla marchesa De Seta che testimoniano il suo diretto coinvolgimento organizzativo dell'evento. L'esposizione fu naturalmente recensita su "L'Ora" di Palermo da Pippo Rizzo che individuava così lo scopo celebrativo e documentario della mostra:

“È molto bello e documentario il vedere, a distanza di anni, in una moderna Galleria come la «Mediterranea» a Palazzo De Seta a Palermo, alla Kalsa, raggruppate le opere di artisti che hanno combattute e vinte le battaglie artistiche più vive di questi ultimi

¹ *Mostra di sessanta artisti italiani alla Galleria Mediterranea*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria Mediterranea dicembre 1937 - gennaio 1938), Palermo 1937.

1938-1945. Il trasferimento a Roma e gli anni del conflitto bellico

venti anni. Ed è ancor più bello vedere le opere di quei giovani, dell'ultima generazione, che con fede certa e nobiltà di propositi rafforzano e fortificano questa rassegna artistica, selezionata e ben vagliata, la prima del genere che si tiene a Palermo”².

Interessante quanto scrive di Franchina di cui fornisce una valutazione positiva sottolineando nel contempo quanto la sua opera precedente fosse considerata poco matura e talvolta “astrusa”:

“Un ritratto in terracotta di Nino Franchina giustifica la irruenza e l'insofferenza di questo giovane scultore di cui abbiamo seguito, sistematicamente, la sua opera dall'inizio ad oggi. Ed è assai interessante valutare le varie tappe raggiunte nelle varie epoche anche quando appariva agli occhi del pubblico e degli scultori astruso e tormentato. In questa scultura che espone sono evidenti il tormento e la volontà, ma c'è qualche cosa in più che giustifica tutto ed è la comprensione della scultura nell'interpretazione del ritrattato, il pittore Guttuso. Affiorano in questo volto quel tormento e quella melanconia caratteristiche del giovane pittore, mentre negli occhi vi si legge l'espressione del trasognato che guarda le mete lontane, da raggiungere. Dal lato tecnico diremo che in questa testa scorgiamo delle vibrazioni plastiche e qualità di forma assai vive. Questo ritratto giustifica tutta l'opera precedente del giovane scultore il quale oggi dimostra a tutti, vecchi e giovani di essersi aperto un mondo plastico tutto suo”³.

Molto poco si sa delle sculture realizzate durante quest'anno dall'artista. Si tratta per lo più di ritratti per i quali si può applicare lo stesso giudizio critico e di valore di quello del pittore Guttuso eseguito l'anno precedente. *L'Autoritratto*, *il Ritratto di Charlotte Brand*, *il Ritratto del Maestro Orazio Fiume*, *il Ritratto della madre*, a cui si aggiunge il *Pugilatore*, di datazione più incerta che potrebbe essere anticipata al 1937, sono opere di forte verismo, dal modellato vibrante della terracotta con cui sono state eseguite che lasciano percepire delle meditazioni dell'artista che coinvolgono la giovane scultura italiana di quel periodo, l'opera di Manzù e quella di Marini in particolare. I due artisti, molto apprezzati dallo scultore siciliano,

² P. Rizzo, *Pittori e scultori italiani alla Galleria Mediterranea*, in “L'Ora”, 26 agosto 1937.

³ Ibidem.

1938-1945. Il trasferimento a Roma e gli anni del conflitto bellico

saranno, di lì a pochi anni, nominati all'interno dei suoi taccuini come i protagonisti di maggiore spicco della scultura italiana⁴.

Le opere a cavallo fra il 1937 e il 1938 sono state certamente eseguite quando Franchina si trovava a vivere ancora a Palermo. Il *Pugilatore*, attualmente conservato in collezione privata, è opera interessante per la sua composizione orizzontale. La figura, di piccole dimensioni, è rappresentata sdraiata, come dopo un ko, fluidamente modellata nel suo insieme.

Dei ritratti eseguiti l'ultima estate trascorsa a Palermo prima del trasferimento a Roma Franchina parlerà in seguito, nel 1942, all'interno di uno dei taccuini scritti a Collalbo, fonte essenziale per comprendere la poetica dell'artista.

“Io nell'ultima estate di mio lavoro a Palermo nel 1938 avevo sentito vivo il desiderio di esprimere la mia forma in maniera impressionista e così il ritratto di Charlotte Brand quello di mia madre e già di meno quello di Orazio Fiume presentavano una superficie agitata che voleva chiudere in un gioco di luce la forma che era sotto”⁵.



N. F., *Ritratto di mia madre*, terracotta
cm 30x20, 1938



N. F., *Ritratto di Charlotte Brand*, terracotta
colorata, cm 29x21, 1938

⁴ ASF, sezione Franchina, quaderno manoscritto di N. F. [Collalbo], 1942, n. 1244-45. Si tratta di due quaderni a righe su cui sono annotati i pensieri dell'artista scritti in un periodo compreso fra il 28 febbraio 1942 e il 19 agosto 1942. Il secondo dei due taccuini presenta, al proprio interno, anche alcuni disegni eseguiti dall'artista a corredo del testo scritto.

⁵ Ibidem. La nota è stata scritta il 28 febbraio 1942 su uno dei due taccuini che Franchina scrisse a Collalbo e che portò con sé a Roma nel 1943.



N. F., *Ritratto del maestro Orazio Fiume*, terracotta
misure non rilevabili, 1938

Spiegando la genesi delle sue opere Franchina ne definisce i caratteri, rivelando inoltre i modelli di riferimento.

Al 1938 appartiene anche un racconto dal titolo “I barbuti”, una breve storia di briganti siciliani, uno dei pochi ‘tentativi letterari’ dell’artista⁶.

L’episodio saliente di quest’anno resta, tuttavia, il trasferimento a Roma e la conoscenza della futura moglie, Gina Severini, figlia del noto pittore futurista.

Attualmente non si è in possesso di una documentazione sufficiente che testimoni il momento esatto in cui Franchina si trasferì a Roma, né le motivazioni che lo spinsero a scegliere proprio questa città. Indubbiamente la presenza ormai stabile di Guttuso a Roma⁷ può considerarsi uno dei fattori che potrebbero aver spinto lo scultore a trasferirsi nella capitale, accompagnato dal desiderio di stabilirsi in una realtà artisticamente viva che era rimasto inappagato dopo Milano.

A Roma Franchina conosce Gina Severini, con la quale si sposa il 20 febbraio 1939, e che sarà una delle figure di maggiore importanza nella vita dell’artista, fonte d’ispirazione, modella, amica con cui confrontarsi. Grazie a Gina lo scultore riesce a introdursi all’interno di un ambiente artistico molto vitale. La stessa presenza del pittore Severini, sebbene non sembri influenzare direttamente la produzione artistica di Franchina, si rivela decisiva per alcune delle future scelte dell’artista.

⁶ ASF, sezione Franchina, doc. Manoscritto di N. F. racconto inedito, s.d. [1937-42], n. 0039.

⁷ Il pittore si era trasferito a Roma già dal 1937, subito dopo l’esperienza milanese. Cfr. E. Crispolti, *Catalogo ragionato generale dei dipinti*, Mondadori e &, Milano 1983, vol. I

1938-1945. Il trasferimento a Roma e gli anni del conflitto bellico

A cavallo fra il 1939 e il 1940 molti sono gli episodi degni di nota che lasceranno segni tangibili nel percorso dello scultore. Oltre al matrimonio con la figlia di Severini, il 1939 è segnato dalla partecipazione di Franchina alla III Quadriennale d'arte a Roma e alla II mostra di Corrente a Milano⁸ e dalla nascita del figlio Sandro; nel 1940 lo scultore sarà colpito da un attacco di pleurite che lo porterà a trascorrere gran parte dell'anno in ospedale.

La presenza di Franchina alla II mostra promossa da Corrente, in particolare, costituisce la prova tangibile del contatto stabilito dallo scultore con il gruppo di artisti che avevano rifiutato il Novecento italiano e politicamente si erano schierati su posizioni non favorevoli al regime. Parlare di Franchina come uno dei protagonisti del movimento artistico è probabilmente esagerato: ciò nonostante dal punto di vista delle scelte artistiche e ideologiche è indubbia l'importanza dell'esperienza dello scultore a Corrente. Il contatto con Birolli, Migneco, Guttuso, Sassu lo spinge a partecipare del moto di rinnovamento culturale di cui Corrente si era fatto promotore. Sempre più evidente sarà, negli anni immediatamente successivi alla mostra, la meditazione dell'artista sull'opera degli espressionisti tedeschi, francesi e in particolare su quella di Picasso, a cui già da tempo i pittori e gli scultori che gravitavano attorno al cenacolo milanese guardavano come stimolo di produzione⁹.

L'unica opera che sappiamo per certo Franchina abbia esposto nel 1939 a Milano è un nudo femminile, di piccole dimensioni, in terracotta, probabile ritratto della moglie, di cui oggi non si conosce l'ubicazione. La fotografia dell'opera compare sul numero-catalogo della mostra sulla rivista "Corrente" del 15 dicembre 1939, dove lo scultore è presentato da un brano di Guttuso tratto dal testo che il pittore aveva scritto per l'amico nel 1937 in occasione della prima mostra alla Galleria mediterranea di Palermo.

L'opera esposta a Milano è una delle prime di una lunga serie di sculture di piccole dimensioni che raffigurano nudi femminili. Sebbene non sia possibile esaminare l'oggetto se non in fotografia, la scultura è un chiaro esempio di realismo e di equilibrio compositivo. Franchina dimostra di padroneggiare con destrezza la terracotta a cui dona un certo vigore.

Nel mese di gennaio del 1940 lo scultore viene ricoverato presso l'ospedale Forlanini di Roma, per pleurite.

Plausibilmente allo stesso mese di gennaio appartengono gli appunti per un discorso che lo scultore sembra aver scritto per un'occasione ufficiale di cui tuttavia non si ha ulteriore

⁸ *III Quadriennale Nazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni febbraio-luglio 1939), Editoriale Domus, Milano 1939; *II Mostra di Corrente*, in "Corrente di Vita Giovanile", a. II numero catalogo, 15 dicembre 1939.

⁹ Per un maggiore approfondimento sul rapporto di Franchina con il movimento di Corrente si veda V. Raimondo, *L'esperienza di Corrente nell'opera grafica di Nino Franchina*, in op. cit. 2011, pp. 9-11.

testimonianza. In cima al documento conservato in archivio si trova scritto “Roma 1940”, aggiunto sembra in un altro momento. Il testo chiarisce le motivazioni che avevano spinto Franchina a trasferirsi presso la capitale, costituendo una testimonianza di primario interesse per la comprensione del carattere dello scultore, schivo e dissacratore.

“Signore, signori, amici, cinque minuti di esercizio di stile, per chi non è oratore, anzi per chi di fronte ad un pur piccolo pubblico vede svanire come neve al sole le idee che lo popolavano, non sono poca cosa tanto più quando questi cinque minuti dovranno servire a spiegarvi perché sono a Roma. Potrei dirvi che sono a Roma perché a Roma c’è il Papa, o perché c’è il Cupolone, perché dicendo ciò è come dirvi mi trovo vicino gli amuleti più funzionali che oggi possano esistere per tenermi lontano e dal Papa e dal Cupolone e dalle spesse cortine di incenso che tutti quei paraggi svolgono, ma dire che mi trovo a Roma soltanto per questo sarebbe inesatto. Mi trovo e rimango a Roma forse perché qui la dialettica è più viva e sottile che altrove. Qui tutte le grosse parole hanno avuto la loro dorata patina ‘grattata’ dallo spirito corrosivo e placido dei romani de Roma. Tutto aiuta a sfrondare e ridurre a riportare giuste proporzioni i fatti e gli avvenimenti. Non per nulla Roma ha goduto e gode fama dell’estremo criticismo ed è forse giusto attribuito a crearle quell’attrazione da sfinge, quei desideri e quelle rivolte verso di essa, quelle zone rosse come i suoi tramonti mafaiiani nelle quali è tentante penetrare con le vivide accensioni di spiriti moderni, inquieti, che sì, si trovano forse a Roma per il Papa ma forse per questo sono galvanizzati ad infrangere a ricreare come in nessun altro luogo al mondo!”¹⁰.

Il documento costituisce il primo di una lunga serie di appunti e pensieri scritti durante la prima metà degli anni Quaranta, che costituiscono, forse ancor più delle opere dell’artista, importante elemento di comprensione della poetica dello scultore.

Indubbiamente la malattia segnò un rallentamento produttivo per Franchina e, fatta eccezione per la scultura esposta a Corrente, non si possiedono ulteriori testimonianze artistiche prodotte nel 1940. Non si sa quanto effettivamente Franchina sia rimasto ricoverato in ospedale, ma la malattia segna profondamente il suo stato psico-fisico, tanto da spingerlo, su suggerimento dei medici, a trasferirsi con la famiglia a Collalbo, presso Bolzano, paesino dove resterà fino all’inizio del 1943 e dove, pur vivendo in una condizione di isolamento, riuscirà a mantenere

¹⁰ ASF, sezione Franchina, doc. manoscritto [a matita] di N. F. [Roma], 1940, n. 0012.

1938-1945. Il trasferimento a Roma e gli anni del conflitto bellico

saldi i contatti con l'ambiente artistico romano e milanese e a proseguire con il percorso di ricerca e sperimentazione artistica.



Franchina col compagno di stanza in ospedale, 1940 ASF

Il periodo di due anni, tra il 1941 e il 1943, in cui Franchina vive a Collalbo, corrisponde ad un momento di intenso lavoro e meditazione dell'artista sulla propria opera e sul concetto stesso di scultura. Nonostante l'isolamento geografico in cui si trova a vivere l'artista, moltissime sono le testimonianze relative a questa fase della sua vita che risulta in effetti una delle meglio documentate. Oltre alle lettere ricevute in quegli anni da artisti e amici, presso l'archivio sono conservati altre due fonti di primaria importanza per la ricostruzione del percorso dello scultore: le lettere inviate al fratello Basilio e da lui gelosamente custodite e due taccuini autografi di Franchina che conservano al proprio interno uno dei pochi esempi di testi critici sulla scultura scritti dall'artista che si rivela di estrema importanza per comprendere il suo pensiero e i modelli di riferimento del periodo.

Il trasferimento a Collalbo della famiglia Franchina avviene nel mese di marzo del 1941, come si evince da una lettera che lo scultore invia al fratello¹¹. Basilio Franchina riveste una grande importanza nella vita dell'artista essendo uno dei suoi più sinceri e attivi sostenitori¹².

¹¹ La lettera, datata 30 marzo 1941, è conservata presso l'ASF all'interno del fondo relativo a Basilio Franchina dove si trovano tutte le lettere che lo scultore e la moglie Gina gli inviarono tra il 1940 e l'inizio degli anni Cinquanta. Il fondo dedicato a Basilio è composto principalmente da corrispondenza inviata dai due fratelli fra il 1940 e il 1950 e non è ancora stata catalogata, non possiede pertanto una numerazione, seppur provvisoria.

¹² Basilio sostenne il fratello Nino non solo da un punto di vista puramente morale, ma anche economico. Dalle numerose lettere degli anni a Collalbo si evince infatti che Basilio mandava alla famiglia dello scultore un assegno mensile per le spese della casa e del cibo. Ecco cosa scrive Nino al fratello in una lettera datata 2 aprile 1941: "Tu per noi sei il Teodoro Van Gogh (con la differenza che Vincent era aiutato da suo fratello come artista, io invece come uomo qualunque il che però non fa che accrescere il tuo merito". Per l'indicazione archivistica si



Beniamino Joppolo e Franchina a Collalbo, 1941 ASF

A Collalbo, dopo più di un anno di inattività a causa della malattia, Franchina ricomincia a lavorare sperimentando nuovi approcci all'arte e l'uso di materiali fino a quel momento non praticati. È ancora una volta grazie alle lettere inviate al fratello che sappiamo che lo scultore realizzò, tra il mese di maggio e l'inizio di giugno del 1941, un piccolo dipinto di cui tuttavia non si ha ulteriore notizia e che durante lo stesso anno iniziò ad adoperare la cera e il legno per le sue sculture¹³.

Ecco cosa scrive Nino a Basilio nel mese di novembre 1941:

“Io sono arrivato alla mia diciottesima scultura. Le ultime tre le ho fatte con la cera di Mazzacurati e questa materia mi ha dato una grande voglia di farne altre cosicché ho scritto a Mazzacurati di farmene avere. Gli ho detto di telefonare a te quando sarà pronta e tu mi farai il piacere di pagargliela, per la spedizione potrai farla fare dalla mamma di Gina [Jeanne Fort, figlia nel noto poeta Paul, ndR]. Inoltre mi sto arrangiando per cominciare a scolpire in legno. Ho trovato a Longomoso un bravo artigiano che mi trova il legno adatto e adesso mi sta facendo un cavalletto e qualche arnese. Mi rimane da comprare a Bolzano un'altra ventina di pezzi che però dicono sarà difficile adesso

veda la nota 9.

¹³ La prima notizia si evince da una lettera datata 9 giugno 1941, la seconda è invece riportata in una lettera successiva datata 7 novembre 1941. Per l'indicazione archivistica si veda la nota 9.

trovare. Comincio a pensare seriamente di fare una mostra a Milano nella prossima primavera”¹⁴.

Il breve testo, denso di utili informazioni, costituisce una delle poche testimonianze relative ai contatti che Franchina aveva mantenuto con Milano anche dopo il trasferimento a Roma e la partecipazione alla II Mostra di Corrente. Nonostante non si abbiano ulteriori notizie relative alla mostra di cui parla lo scultore nella sua lettera, è assai probabile che, dati i contatti mantenuti con Corrente, l'esposizione ipotizzata da Franchina avrebbe dovuto svolgersi presso la Galleria della Spiga¹⁵.

Rilevanti anche le indicazioni relative ai nuovi materiali scultorei adottati per la prima volta da Franchina: la cera, su suggerimento dello scultore Marino Mazzacurati, e il legno.

Sfortunatamente delle opere eseguite dall'artista nel 1941 restano pochissime testimonianze. Una di esse, un ritratto della moglie Gina in terracotta è di proprietà della famiglia dell'artista, ma delle altre sculture che Franchina dichiara al fratello di aver scolpito non resta pressoché nessuna testimonianza, fatta eccezione per due piccole opere in cera di cui si possiede documentazione fotografica.

Le opere, oggi disperse, sono delle piccole raffigurazioni di cavalli e probabilmente possono essere considerate un esercizio di stile dell'artista che stava cominciando a sperimentare l'uso della cera e le sue proprietà vibratili. La modellazione, infatti, è ancora un po' incerta anche se si coglie in esse lo spirito sperimentatore dell'artista. Il soggetto delle sculture è piuttosto inconsueto per Franchina che fino a quel momento si era dedicato a temi ben diversi, tralasciando raffigurazioni di animali.

¹⁴ Lo stralcio è tratto dalla lettera scritta da Nino Franchina al fratello Basilio il 7 novembre 1941. Per l'indicazione archivistica si veda la nota 9.

¹⁵ È noto il rapporto di amicizia e i contatti che Franchina aveva mantenuto con artisti di Corrente come Birolli o Migneco. Inoltre l'ipotesi che la mostra auspicata dallo scultore a Milano potesse aver luogo alla Galleria della Spiga è ulteriormente avvalorata da una lettera, su carta intestata della galleria milanese, inviata all'artista siciliano da Alberto Della Ragione il 4 settembre 1942 in cui il mecenate e collezionista d'arte si dichiarava disponibile per l'organizzazione di una presentazione di opere e disegni di Franchina nella primavera del 1943, un anno più tardi rispetto alle aspettative dell'artista. Il documento è oggi conservato presso l'ASF e fa parte del fondo documentario relativo alla corrispondenza ricevuta dall'artista. ASF, sezione Franchina, lettera manoscritta di Alberto Della Ragione, 4 settembre 1942, il doc. non è stato ancora catalogato e pertanto non possiede ancora un proprio numero di riferimento.

1938-1945. Il trasferimento a Roma e gli anni del conflitto bellico



N. F., *Cavallini*, cera, misure non rilevabili, 1941

I due piccoli cavalli presentano caratteristiche diverse rispetto al *Ritratto di Gina*, eseguito nel medesimo anno in gesso patinato. L'esito della modellazione è piuttosto diverso, mentre infatti la materia con cui sono plasmati i *Cavallini* lascia intravedere il lavoro compiuto dalle mani dell'artista e la superficie si mostra pertanto non levigata e dall'aspetto quasi impressionistico, il ritratto della moglie sembra ancora far parte del gruppo di ritratti eseguiti precedentemente dall'artista in cui prevale un'esigenza di resa classica della forma e di conseguenza della materia. Il *Ritratto di Gina*, seppur scultura a tutto tondo, presenta un carattere icasticamente frontale, scultura classica che testimonia un'attenzione dell'artista al mondo dell'arte antica.



N. F., *Ritratto di Gina*, gesso patinato, cm 30x19, 1941

L'opera si colloca certamente come una delle prime prove artistiche eseguite dallo scultore durante una fase di meditazione sulle origini della scultura, sulla sua evoluzione nel corso dei secoli, sulla mancanza di studi critici che adeguatamente potessero sostenere un dibattito sugli sviluppi di questa forma d'arte e sugli artisti che la praticavano. Probabilmente a causa della vita isolata a Collalbo, che trascorreva lenta e lasciava spazio alle riflessioni, Franchina riesce per la prima volta nella sua vita d'artista a produrre una personale e matura analisi sulla scultura moderna, individuandone i protagonisti e le problematiche più rilevanti. Il frutto di queste valutazioni consiste nella stesura di due taccuini scritti tra il 28 febbraio e il 19 agosto 1942, una delle poche testimonianze dell'attività di critico dell'artista.

I brani che troviamo all'interno dei due quaderni distinti per data, sebbene talvolta siano stati scritti a distanza di un mese l'uno dall'altro, presentano una evidente continuità. Come un vero e proprio diario intimo in cui i pensieri sull'arte e sulla vita dell'autore si inseguono, questi documenti forniscono testimonianza di un processo mentale ben definito.

Il primo dei due quaderni presenta una struttura e dei contenuti più simili a quelli di un diario; al suo interno infatti si possono leggere commenti e valutazioni riguardanti la vita dell'artista. All'alba del suo trentesimo compleanno lo scultore si ritrova a tirare le somme delle scelte compiute. Eppure Franchina comprende che la condizione di stasi e di sofferenza in cui si era trovato, a causa della malattia e della conseguente inattività cui era stato costretto, aveva determinato in lui una forte spinta verso una meditazione personale relativa alla propria opera. Tale processo si era dolcemente innestato nell'animo dello scultore che in questa fase si trovava a indugiare sulla difficoltà di ricominciare a lavorare dopo un lungo periodo di stasi.

“Quassù fra i monti ho ricominciato a poco a poco, tranquillo e nascosto, a sentir rinascere i miei interessi spirituali e, quel che è più importante a rimuovere con le mani, con la creta, tutto quel peso che si era ammassato su quel che avevo fatto in scultura fino a pochi giorni prima della rivelazione del mio male. [...] Mi è sembrato di riprendere con perfetta naturalezza un discorso interrotto. Le ultime piccole sculture che avevo fatto prima di ammalarmi mi avevano messo in quello stato felice in cui ci si trova quando si ha la sensazione di toccare delle corde sensibili che sono poi la guida allo sbocco naturale dell'espressione nostra cui avranno concorso via via entusiasmi, convinzioni, colpi di intuizione e fra tutto ciò razionale vagliare le possibilità proprie

rispetto quel filone sempre vivo che dagli Egizi è arrivato alla scultura cubista. Si tratta di sentire, come i raddomanti, dove è viva la sorgente di quell'intero filone"¹⁶.

Il percorso compiuto dalla scultura a partire dal mondo antico fino alle avanguardie storiche seguirebbe dunque un filone unico all'interno del quale si possono collocare i principali esiti di quest'arte attraverso i secoli. Tale filone tuttavia, secondo Franchina che riflette sulle condizioni della scultura moderna, aveva subito un impoverimento e scarnificazione causata dalla mancanza di artisti veramente validi. Uno dei pochi autori che per Franchina era stato in grado di conservare una chiarezza stilistica della propria opera era Marino Marini che prendeva, con misurato equilibrio, spunto dall'artista che il siciliano considerava uno degli ultimi scultori in grado di mantenere una coerenza e forte volontà artistiche, Aristide Maillol.

“È singolare il processo per cui Maillol è arrivato alla chiarezza delle sue forme. È partito senza dubbio dal Renoir del nudo con pomo in mano [...] svolgendo quel tema e investendolo in modo così totale da dare la sua sigla alla scultura più valida del nostro tempo”¹⁷.

Il riferimento a Renoir e all'impressionismo costituiscono per Franchina uno dei punti di partenza della sua arte. Le sculture eseguite nel 1938 (*Ritratto di Charlotte Brand*, *Ritratto di mia madre* e *Ritratto del maestro Orazio Fiume*) erano state realizzate seguendo una volontà di resa impressionistica della materia, lentamente abbandonata nel periodo successivo.

“Ho cominciato, dopo, a stringere di più la superficie sebbene le forme fossero sempre agitate. Il mio credo era allora che una scultura dovesse presentarsi alla luce aperta e immediata nella sua superficie [...] però sentivo che la mia natura ed il mio istinto recalcitrava e fu questo che mi rimise su una linea se non altro non rigidamente teorica. A ciò concorse un mio ritorno di innamoramento per Donatello [...]. In lui vedevo chiarificati tanti miei dubbi e leggevo con animo di moderno. Comunque la mia scultura rimase ancora molto incerta, dovevo ancora digerire quel che avevo in corpo e tritare bene quel che avevo in bocca. [...] Poi con l'aver guardato con occhi improvvisamente attenti delle cose specie di Maillol cominciai a sentirmi improvvisamente attratto verso

¹⁶ ASF, sezione Franchina, quaderno manoscritto di N. F. [Collalbo], 1942, n. 1244-45

¹⁷ Ibidem, n. 1244.

quella scultura sebbene il tutto ancora risiedesse su un piano di gusto e non ancora di esigenza o di convinzione plastica”¹⁸.

La forza della scultura, dell’irruenza del gesto e della modellazione della materia irrompono nella vita di Franchina ineluttabili, determinando uno slancio anche nel linguaggio dei suoi testi da cui si percepisce l’ansia di raggiungere una fusione fra vita e arte, amore e visione plastica. Questa nuova attitudine dello scultore che, soprattutto dagli anni Cinquanta in poi genererà delle opere di posato equilibrio e poetica struttura, lo conduce ad una riflessione sulle condizioni della scultura moderna e del suo rapporto e raffronto con la pittura contemporanea.

“In fondo uno scultore è sempre più solo di un pittore”¹⁹.

Ecco il parere di Franchina il quale riteneva che la scultura non godesse della stessa condizione di vantaggio della pittura soprattutto a causa della mancanza di critici che se ne interessassero.

L’assenza di vera attenzione nei riguardi dell’arte scultorea, secondo il siciliano, aveva determinato che, al contrario dei pittori che pur partendo da premesse e modelli diversi avevano raggiunto alti esiti artistici ed erano dunque tutti considerati autori di pregio, gli scultori venivano catalogati in artisti di talento e non, provocando un generale disinteresse nei confronti degli esiti più nuovi di questa forma d’arte.

“Per parlare di artisti figurativi in genere oggi nove su dieci persone scrivono o dicono ‘i pittori’ o ‘la pittura’ e non i pittori e scultori e la pittura e scultura. È questo soltanto un vezzo o una tara? Non certo una tara della scultura la quale con le sue possibilità espressive rimane sempre una forza che non soffre dei vezzi e malvezzi”²⁰.

Da simili riflessioni scaturisce una valutazione complessiva sulla scultura e sulle influenze da essa subite a partire dalla seconda metà dell’Ottocento.

¹⁸ Ibidem, n. 1244.

¹⁹ Ibidem, n. 1244.

²⁰ Ibidem, n. 1244.

“In scultura quali sono stati gli apparati anche indiretti dei vari ismi che hanno saputo nutrire tanta buona pittura? Il cubismo in scultura è un fatto che ha dato subito la sensazione di essere stato scontato per intero non appena nato. L'impressionismo di Medardo Rosso era troppo codino dell'impressionismo in pittura. Ergo per trovare l'unico novatore che abbia saputo dare un indirizzo autonomo alla scultura moderna bisogna rifare il nome di Maillol. Ma quanti sono stati coloro che fin'ora abbiano saputo veramente intendere la lezione di Maillol come in pittura quella di Picasso? [...] E così della maniera di intendere la scultura di 'Despiau' quanti sono coloro che ne hanno fatto un credo e come tale imporlo con un preciso volto così come ci sono decine e decine di pittori che 'sanno' quale bandiera innalzare? È inutile tirar fuori le 'balle' dell'artista assolutamente originale che ha bisogno di esprimersi senza nessuna mediazione. È un fatto acquisito oggi che una forma nasce sempre da un'altra forma e non dalla 'diretta comunione con la natura'”²¹.

Affermazione importante quest'ultima di cui bisogna tener conto per comprendere l'intera opera dello scultore, dai primi approcci al realismo allo sviluppo della scultura astratta. Il formalismo di Franchina nasce indubbiamente da una sua meditazione sull'opera artistica e teorica di Severini, oltre che sullo studio della scultura di Maillol²² e di Despiau.

Il rapporto con il suocero, seppur non riscontrabile in dirette influenze artistiche, è percepibile già dai taccuini, oltre che dagli sviluppi che, soprattutto dalla fine degli anni Quaranta prenderà la sua arte. Severini si recava spesso a trovare la figlia Gina e il marito durante il periodo in cui questi vivevano a Collalbo. Ne abbiamo testimonianza dalle lettere che Franchina scrive al fratello, oltre che da una serie di fotografie. Naturalmente riuscire a determinare gli argomenti di conversazione di cui i due artisti sollevano discutere in queste occasioni è operazione complessa, se non impossibile. Eppure la conoscenza di Severini determina in Franchina l'acquisizione di una coscienza d'artista che nonostante lo scultore possedesse, non aveva fino a quel momento adoperato.

²¹ Ibidem, n. 1244.

²² L'attenzione nei confronti della scultura di Maillol, che caratterizza l'opera di Franchina nella prima metà degli anni Quaranta, dipende probabilmente dalla capacità che lo scultore francese aveva avuto di trarre ispirazione dalla tradizione artistica senza tuttavia produrre alcuna forma di plagio. Lo stesso atteggiamento riscontriamo in Franchina.

“Cette vision lucide et sensuelle des formes, guidée par une technique parfaite dans la voie de la tradition, tel est le Maillol de *la Nuit, de Pomone, de la Pensée, de la Femme à l'Echarpe, de la Vénus au Collier* [corsivo nel testo, ndR]. [...] Ce qui fait de Maillol un très grand sculpteur, c'est qu'il a retrouvé dans sa plastique le mystère de la construction des belles proportions; et par ce, ses créations ne sont pas un démarquage de la statuaire antique, mais un œuvre de solide architecture”. J. Girou, *Sculpteurs du midi*, Librairie Floury, Parigi 1938, p. 51.



Severini e Franchina a Collalbo, s.d. [1941-43] ASF

Le riflessioni sull'arte di Maillol e Despiau sono poi un ulteriore elemento di grande importanza per gli sviluppi artistici che Franchina porterà avanti nella sua scultura dal 1942 al 1946. La sicurezza formale e l'equilibrio compositivo che possiedono l'opera dei due maestri francesi è interpretata dal siciliano come unica via da seguire per sviluppare forme artistiche moderne. Attraverso la disciplina che i due scultori hanno imposto alla propria arte si deve intendere per Franchina anche l'opera di Rodin, troppo strettamente dipendente da motivi letterari. Osservando il panorama della scultura moderna italiana Franchina sostiene che i passaggi e i ritmi così chiari dell'opera dei maestri francesi mancano nella maggior parte degli scultori, anche in quelli considerati di talento. Alla luce di queste riflessioni lo scultore siciliano interpreta l'opera di artisti come Marini, Manzù, Fontana nei confronti dei quali sente profonda ammirazione per la capacità che avevano avuto di rompere gli schemi della scultura tradizionale pur dimostrando di essere in grado di rielaborare in modo equilibrato il sapere artistico trasmesso dai modelli, e l'opera di Fazzini o Mirko che a suo parere non aveva saputo proporre stimoli utili.

“Oggi gli scultori giovani in Italia siamo tutti dei piccoli orsi i migliori con lo spirito del ‘petit maitre’ che cerca di ‘barare’ con ciò che può prendere superficialmente da antichi e moderni e prepararsi il più camuffato possibile il proprio intingolo. Esistono una o più idee dominanti del ‘valore’ da attribuire oggi al fatto scultura come invece esistono tra i nostri coetanei pittori? Bisogna tirar fuori la parola grossa ignoranza? Oppure dobbiamo lamentare la mancanza di un ‘maestro’ di un matador della scultura italiana? [...] È forse lo spirito di avventura o la facoltà di sogno e di ‘entusiasmi bambini’ che mancano

oggi agli scultori giovani. Tutte qualità che hanno in abbondanza i nostri giovani pittori di valore che non hanno avuto paura di andarsi a cercare i maestri fuori [...]. E gli scultori coetanei o presso a poco di questi pittori? Abbiamo le scatole piene di giovani 'dotati' come possono essere Frazzini o Mirko o Gallo o Quinto se da loro non è potuto nascere un fermento utile per tutti. Un nome come quello del povero Fontana non è mai stato preso sul serio anche se i suoi apporti di ordine polemico soprattutto, abbiano oggi un peso (per chi ha saputo intenderli) maggiore della valutazione critica corrente. E Manzù col suo amore iniziale per Rosso? E Marini, l'unico oggi in Italia innestato già con chiarezza in un ritmo europeo intendendo per questo Maillol? Quanti sono i giovani scultori che oggi sentono e coltivano questi fermenti? [...] La scultura moderna ha avuto subito lo svantaggio iniziale di esser stata preda col suo campione Rodin della più trita letteratura con tutte le sue svariate espressioni ma sempre rimasta tale intorno al puro fatto scultoreo che pur esisteva in Rodin. [...] Penso che oggi riguardata col nostro occhio rasserenato dalla disciplina impostaci da Maillol e Despiau, l'opera di Rodin è ancora viva e fremente di possibilità"²³.

Come ultimo tema Franchina rivolge il proprio sguardo analitico anche sul rapporto fra scultura antica e moderna, valutando gli effetti che il confronto con il passato produceva sull'opera dei suoi contemporanei. L'artista sostiene che due siano gli atteggiamenti che la maggior parte degli scultori assume nei confronti dell'arte antica: la totale e supina ammirazione o la ripresa eclettica di diversi moduli stilistici rimescolati ma nascosti in modo da non lasciar percepire il modello di partenza. In entrambi i casi gli effetti dei due atteggiamenti sono per lui deleteri ai fini del raggiungimento di una produzione artistica che possa a tutti gli effetti considerarsi originale. La tradizione dell'arte classica infatti, con i suoi equilibri compositivi, dovrebbe fungere da esempio per i moderni, mai riferimento celato sempre elemento indispensabile da cui partire per raggiungere nuove forme d'arte.

“Rimane sempre l'eterna questione del poter guardare agli antichi con gli occhi di moderni. [...] In genere abbiamo visto che i risultati del guardare agli antichi in scultura hanno portato a due aspetti ambedue negativi di tale processo. O l'ammirazione supina per forme e ritmi che porta a rifacimenti e impelagamenti in stagni morti che possono avere infinite variazioni a seconda del talento dei singoli ma che in comune hanno quel distacco, quell'assenza da quel filone vivo che da solo può dare opere vive. Oppure c'è

²³ Ibidem, n. 1245.

il secondo caso che puzza di malafede e di trucco e del quale purtroppo sembra se ne siano finora impossessati alcuni fra gli scultori di maggior valore. Si tratta di quel certo rifarsi a freddo su certi moduli (cercati accuratamente fra i più nascosti) e accenti di opere antiche sapientemente mischiati fra loro e poi lavorati con cura che sa del febbrile lavoro del ladro di nascondere le proprie tracce. E non è da contrapporre a questi i procedimenti di Picasso poiché le sue varie e infinite ‘partenze’ dagli antichi sono state, in primo luogo sempre scoperte e non occultate sapientemente, e poi portate dal suo genio a conseguenze dichiaratamente moderne ed originali”²⁴.

Sfortunatamente Franchina, che polemicamente attacca coloro che sviluppano uno di questi due atteggiamenti, non fa menzione di autori che egli riteneva potessero essere ritenuti colpevoli dell’uno e o dell’altro.

Non è dato sapere con quali intenzioni lo scultore abbia elaborato il proprio pensiero in questi quaderni. Non esiste traccia di documentazione che faccia riferimento all’eventuale volontà dell’autore di pubblicare questi scritti. Sicuramente l’alternarsi dell’uso di un registro più intimo e di uno più impersonale lascia ritenere che questi testi dovessero essere considerati da Franchina come una raccolta organica di pensieri sull’arte, una sorta di ‘zibaldone’ dove poter raccogliere le proprie riflessioni, molto utile per noi per interpretare la sua opera.

Il biennio ’42-’43 corrispose per l’artista ad una fase di assiduo lavoro, accompagnato da un’intensa attività di promozione della propria scultura che culminò con la prima mostra personale di Franchina a Roma nel 1943 presso la Galleria Minima “Il Babuino”.

Molte sono le opere che Franchina realizzò in questo periodo. Per fortuna di buona parte di esse esiste testimonianza fotografica e un piccolo gruppo è attualmente conservato a Roma, avendole l’artista portate con sé da Collalbo.

Nonostante il suo isolamento in Trentino e nonostante Franchina si lamenti spesso di “essere fuori dal giro naturale” di artisti con i quali era abituato a confrontarsi, i contatti con il mondo dell’arte persistono anche in questa fase della sua esistenza. Attraverso le lettere di colleghi e amici che l’artista ha ricevuto e conservato e attraverso la corrispondenza con il fratello si può facilmente ricostruire il quadro della sua vita fra il 1942 e il suo ritorno a Roma nel 1943.

Il 1942, in particolare, è un anno ricco per il lavoro dell’artista che inizia ad adoperare un nuovo materiale per le sue sculture, il bronzo. Durante tutto l’anno il percorso di ricerca compiuto dallo scultore è intenso e costante, la sua produzione innovativa e numerosa. In vista di una mostra presso la Galleria Genova di Stefano Cairola, Franchina prepara una

²⁴ Ibidem, n. 1245.

notevole quantità di opere in cera, legno e la sua prima scultura in bronzo. I primi contatti con il gallerista Cairola risalgono alla prima metà del 1942. Nel mese di giugno Cairola scrive a Franchina di aver messo in programma una sua mostra insieme al pittore Hiero Prampolini che avrebbe dovuto essere inaugurata a novembre e gli chiede inoltre una riproduzione fotografica di una sua scultura da poter pubblicare nel volume *Arte italiana del nostro tempo*, edito dall'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo²⁵.

La corrispondenza tra il gallerista e l'artista prosegue fino al mese di dicembre dello stesso anno, quando Cairola, a causa delle condizioni in cui si trovava la sua galleria, sinistrata dai bombardamenti, è costretto ad annullare l'esposizione di Franchina, lasciando lo scultore in condizione di grande sconforto.

L'artista, che aveva colto l'occasione di una mostra a Genova come ulteriore spinta motivazionale, aveva realizzato un notevole numero di sculture, alcune delle quali conservate ancora oggi a Roma presso l'archivio. Particolarmente interessanti, inoltre, le notizie relative alla realizzazione della prima scultura in bronzo. L'opera, una piccola testa di fanciullo, era stata modellata in cera durante un breve periodo trascorso dall'artista in Sicilia, e successivamente fusa in bronzo dallo scultore Mazzacurati che per primo aveva procurato a Franchina la cera per le sue sculture di Collalbo e che lo aveva istruito nei passaggi della fusione in bronzo. A testimonianza del prezioso aiuto di Mazzacurati è conservata in archivio una lettera inviata all'artista siciliano nel giugno del 1942 con precise indicazioni tecniche e disegni esplicativi di grande interesse.

“Per gettare una testa in cera puoi procedere nei modi seguenti:

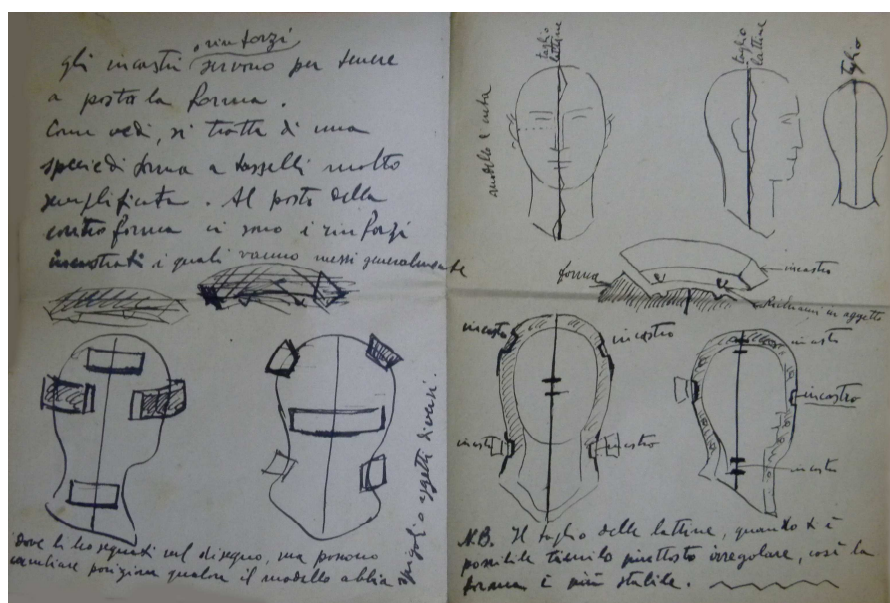
I°, a forma perduta: gettando la cera dentro nella forma e riempiendo poi completamente la testa di una composizione di terra refrattaria (mattoni pesti) e gesso, nelle proporzioni di 2 parti di terra refrattaria e una di gesso, poi scalpellare la forma, come se si trattasse di sfornare un gesso. In tal modo la testa è pronta per la fusione [sottolineato nel testo, ndR]. (Io uso spesso questo metodo che ha dei vantaggi economici notevoli,

²⁵ La lettera a cui si fa riferimento, conservata presso l'ASF, è stata scritta in data 13 giugno 1942 e fa parte del materiale non ancora catalogato presente all'interno dell'ex atelier e abitazione di Franchina. ASF, sezione Franchina, lettera manoscritta di Stefano Cairola su carta intestata "Galleria d'Arte Genova", 13 giugno 1942, il doc. non è ancora stato catalogato, pertanto non possiede numerazione propria.

Lo scambio fra Franchina e Cairola non fu particolarmente fitto anche se presso l'Archivio Cairola sono conservate alcune lettere inviate al gallerista dallo scultore. Per ciò che concerne la pubblicazione del volume a cura di Cairola, nonostante le richieste di riproduzioni fotografiche di sculture e di un testo di presentazione, che avrebbe dovuto essere scritto da Beniamino Joppolo, Franchina non fu alla fine inserito tra gli artisti italiani considerati nel testo edito a Bergamo.

ma è anche un po' rischioso perché nel caso di una fusione cattiva, non esiste il modello in gesso).

II° a forma a tasselli ridotta: sulla creta fai una forma in quattro pezzi, avendo l'avvertenza di fare dei richiami e rinforzi che ti permettono di ricongiungerla perfettamente (vedi schizzo), in questa forma puoi gettare la cera, sformarla vuota [sottolineato nel testo, ndr] e farne diverse copie. La forma, prima di gettare la cera dev'essere imbibita di acqua [sottolineato nel testo, ndr] (mettila in un secchio e lasciala a bagno finché ha assorbito la maggiore quantità d'acqua possibile) e poi unta con petrolio o acqua ragia. Non dev'essere troppo fredda (la forma) altrimenti la cera si ariccchia. La cera si dà prima con pennello, poi un secondo strato di cera più ordinaria (ceresina, cerume, stearina, pece) attaccandola a mano, o anche liquida, girando la forma (per questa ultima operazione però ci vuole un po' più di pratica). Gli incastri o rinforzi servono per tenere a posto la forma”²⁶.



Lettera manoscritta di Marino Mazzacurati a Franchina, 13 giugno 1942 ASF

Il legame con Mazzacurati, che sembra essere particolarmente vivo in questa fase della vita e della carriera di Franchina, è piuttosto significativo. È probabile che lo scultore emiliano rappresenti il legame principale che Franchina mantiene con l'ambiente artistico romano. I due artisti hanno in comune una grande passione per l'opera di Maillol²⁷, eppure differiscono nella produzione artistica. La scultura di Mazzacurati è più espressiva, più partecipata; più

²⁶ ASF, sezione Franchina, lettera manoscritta di Marino Mazzacurati, 16 giugno 1942 [data timbro postale], il doc. non è stato ancora catalogato, pertanto non possiede ancora numerazione propria.

²⁷ “J’ai toujours considéré Maillol comme une patriarche”. M. Mazzacurati, *Des jeunes sculpteurs parlent*, in “Presence”, 26 novembre 1944.

1938-1945. Il trasferimento a Roma e gli anni del conflitto bellico

forte è in lui il legame con la statuaria classica, con Michelangelo. Questo aspetto invece tocca parzialmente Franchina. Lo scultore siciliano, che sappiamo per certo conosce e studia le opere d'arte del passato, se ne lascia influenzare parzialmente. Le sue sculture di questi anni rivelano la ricerca di una pacatezza compositiva, di una maturità che Franchina desidera ardentemente e che, sino a quel momento, gli era sembrata sfuggirgli. Mazzacurati scolpisce ritratti, ma anche lottatori, santi; Franchina invece si cimenta nel ritratto e nello studio di nudi femminili, scelta esplicitiva di un desiderio di tranquillità e ricerca di morbidezza formale, oltre che probabilmente dell'incertezza di un mezzo o di uno stile che non sente ancora completamente suoi.

La prima scultura in bronzo di Franchina, una testina di fanciullo, risente ancora degli stessi modelli e influssi delle opere eseguite dall'artista durante la prima metà degli anni Quaranta. Un modellato vibrante movimentata la superficie della scultura, lasciando trapelare ancora una volta l'attenzione per Maillol e Despiau, oltre che un'adeguata conoscenza di Medardo Rosso. *Ragazzo* – questo il nome della scultura – riveste importanza notevole proprio perché prima opera eseguita in metallo, materia in seguito prediletta da Franchina. Lo studio della fusione in bronzo costituisce motivo di orgoglio per l'artista, prova di un'acquisita maturità e sicurezza che rivela al fratello Basilio in una lettera scritta nel giugno del 1942²⁸.



N. F., *Ragazzo*, bronzo,
misure non rilevabili, 1942

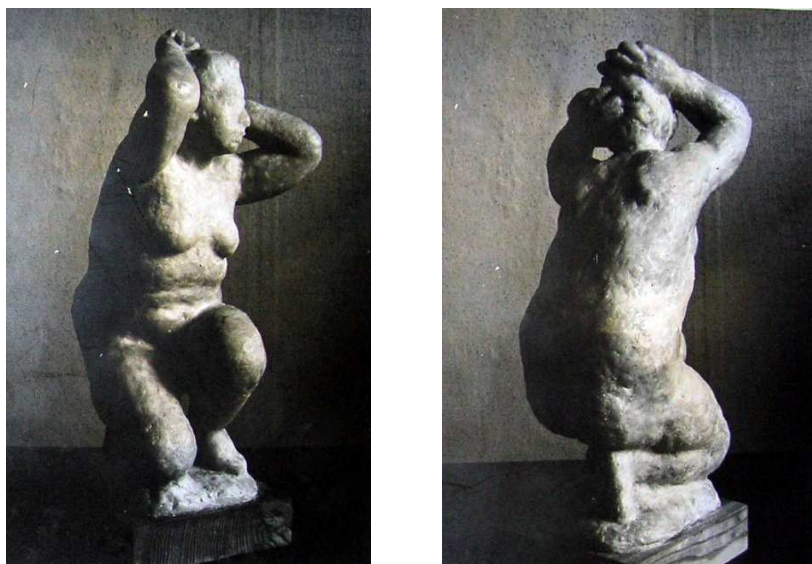
²⁸ ASF, sezione Franchina, lettera manoscritta di N. F., 16 giugno 1942, il doc. non è stato ancora catalogato, pertanto non possiede ancora numerazione propria.

Ad essa se ne aggiunge un'altra, del 5 luglio dello stesso anno, in cui Franchina entusiasticamente rivela al fratello la felicità per la nuova opera scultorea in bronzo “la prima a 30 anni!”.

1938-1945. Il trasferimento a Roma e gli anni del conflitto bellico

La stessa impronta, la stessa modellazione della materia si ritrova nelle altre sculture eseguite nello stesso periodo, per lo più in cera. Oltre al *Ritratto di Joppolo*²⁹ e al ritratto di *Romana* si segnalano alcuni nudi femminili di piccole dimensioni e una *Portatrice di pietre*³⁰. I nudini in particolare mostrano un'acquisita maturità creativa che si esplica attraverso la morbida essenza volumetrica, evidenti appaiono anche rimembranze classiche deducibili dalla pittura secentesca.

Alcune di queste opere, parzialmente conservate presso l'Archivio, sono state in seguito trasposte in gesso e costituiscono un'importante testimonianza dell'ultima fase 'realistica' della scultura di Franchina.



N. F., *Nudo accosciato*, cera, cm 29,5x11, 1942

Questo *Nudo accosciato*, insieme a *Ragazzo* e a buona parte delle opere che Franchina aveva eseguito a Collalbo costituiscono il nucleo di sculture esposte dall'artista in occasione della sua prima mostra personale, svoltasi a Roma nel 1943.

²⁹ Franchina aveva conosciuto lo scrittore siciliano Beniamino Joppolo quando entrambi vivevano a Milano, tra il 1936 e il 1937, stringendo immediatamente con lui un rapporto di amicizia testimoniato anche da questo ritratto in cera, di notevole valore, che coglie con sguardo attento le dinamiche del volto e i moti d'animo dell'effigiato.

³⁰ La scultura in gesso, di cui si ha testimonianza fotografica, è una delle primissime rielaborazioni del tema così caro a Franchina della *Sammarcota* già ampiamente documentato nell'opera grafica dello scultore. Sfortunatamente dalla fotografia non si desumono molte notizie relative all'opera. La datazione e la materia sono stati trascritti da Franchina a penna sul retro del documento. ASF, sezione Franchina, fotografia di scultura *Portatrice di pietre*, la fotografia non è stata ancora catalogata. Non ha pertanto ancora numerazione propria.

1938-1945. Il trasferimento a Roma e gli anni del conflitto bellico

L'esposizione ebbe luogo presso la Galleria Minima "Il Babuino" tra il 26 aprile e il 5 maggio, Franchina vi espose cinque sculture eseguite l'anno precedente e venticinque disegni del 1943.

La piccola galleria romana, che aveva la propria sede in Via del Babuino, era gestita da un gruppo di giovani artisti fra i quali Orfeo Tamburi a cui si deve l'iniziativa e l'organizzazione della mostra di Franchina, testimoniata da una lettera, recentemente ritrovata, scritta dal pittore in data 9 marzo 1943 in cui proponeva al giovane amico di esporre alcune opere.

"Ti scrivo per dirti che a Roma s'è aperta una nuova piccola Galleria al Babuino. Hanno già esposto Marcucci ed io, una piccola mostra di disegni, vecchi e nuovi. Segue ora Clerici con le sue litografie, poi verranno delle collettive, poi disegni di Severini ecc. ecc. Il programma lo facciamo noi, la "Galleria Minima" è come casa nostra, perciò io ho pensato a te. Potresti esporre disegni e sculture e mettere su una bella piccola mostra. Occorrerebbero piccole cose perché se io non riuscissi a convincerti della piccolezza del posto, tieni conto che di quadri di medie e piccole dimensioni ce n'entrano dieci al massimo. Da Severini potresti sapere di più. Ad ogni modo preparati, decidi tu la data che meglio ti conviene e spicciati. Pensa a qualcuno che possa scrivere una piccola prefazione per il catalogo".³¹

Il tono colloquiale e schietto lascia evincere l'esistenza di un rapporto amicale fra i due artisti, sebbene questa lettera sia l'unica testimonianza finora recuperata che lo documenti.

Nell'ultima pagina del catalogo della mostra è presente l'elenco delle sculture esposte, mentre non si ha riferimento alcuno ai disegni che effettivamente l'artista presentò in quest'occasione, alcuni dei quali si intravedono da una fotografia scattata in occasione dell'evento³².

³¹ ASF, sezione Franchina, lettera manoscritta di Orfeo Tamburi, 9 marzo 1943, il doc. non è stato ancora catalogato, non possiede pertanto numerazione propria.

³² La mostra di Franchina ottenne alcune recensioni su quotidiani romani: A. Francini, *Mostre romane*, in "La Tribuna", 2 maggio 1943; G. Visentini, *Mostre romane. Franchina*, in "Il popolo di Roma", 4 maggio 1943; s.a., *Vie degli artisti. Nino Franchina*, in "Il Piccolo", 4 maggio 1943.



Sala mostra personale Galleria Minima “Il Babuino”, 1943 ASF

L’opera di Franchina, le sculture esposte – *Nudo accosciato*, *Sandro*, *Ritratto di Joppolo*, *Romana*, *Ragazzo* – furono presentate in catalogo da una prefazione di Alberto Moravia, di cui in archivio è conservato il testo dattiloscritto.

“La scultura è per eccellenza l’arte dei primitivi e degli antichi. Dalla lettura di Pausania e di altri scrittori greci e latini possiamo facilmente immaginarci le città dell’antichità popolate di statue quasi altrettanto numerose che gli abitanti. E si capisce che la scultura, con la sua perfetta rispondenza a tutte le dimensioni dell’oggetto, sia l’arte prediletta di tutti i primitivi, greci, gotici, negri. Le statue dipinte arcaiche soddisfano pienamente il concetto della copia della natura. Arte più intellettuale e trompe-l’oeuil, la pittura già suggerisce mezzi e scopi meno diretti. È forse per questo che guardiamo alla scultura con una certa meraviglia, come a cosa insolita e rara in questi tempi di scarsa primitività? Certo che ammiriamo gli scultori che ci piacciono per molti motivi tra i quali non ultimo che abbiano il coraggio di fare della scultura. E per giunta della buona scultura. Quest’ultimo è il caso di Franchina. Conoscevamo di lui le prime prove, intravviste parecchi anni fa in uno studio sotterraneo, sotto nove piani di un casamento razionale. Oggi lo ritroviamo molto cambiato e maturato. Le sue esperienze che sono state varie, come è giusto, gli hanno permesso alla fine di operare in se stesso una scelta decisa. La serietà e legittimità del suo travaglio si lasciano facilmente riconoscere nel

gruppo di opere con il quale in questi giorni si presenta al pubblico romano. Franchina tende a liberarsi così dei partiti impressionistici come di quelli di «maniera» con la ricerca attenta e profonda di un linguaggio che domini e chiuda la materia. La sua sensibilità ricerca quel grado di accensione e di unità che consente le massime libertà espressive. Ci piace notare che questa aspirazione all'essenzialità e all'espressione raggiunge il suo massimo risultato in alcuni ritratti, tra i quali notevole soprattutto quello dello scrittore Joppolo. In questa testa, che raccomandiamo a tutti i conoscitori, Franchina si rivela ritrattista, con un equilibrio e una preparazione insolite. Né manca in questa testa quel tanto di «amarezza» che è indivisibile dal ritratto, qualunque esso sia, e che è il rapporto inevitabile dell'artista con la figura umana. Dove questa tale amarezza sia assente, oggi come sempre, abbiamo soluzioni decorative e superficiali. Le stesse qualità si notano nei nudi. Qui l'attenzione di Franchina ha saputo liberarsi di certe soluzioni deformative che portavano ad uno squilibrio troppo evidente e voluto. Il suo cammino è quello della realtà, fuori delle tendenze e delle mode. Cammino lungo e aspro ma fecondo di risultati. Da Franchina, oltre i risultati attuali, molto aspettiamo³³.

Dal testo si evince che la conoscenza tra lo scultore e lo scrittore fosse avvenuta anni addietro, probabilmente quando Franchina si era da poco trasferito a Roma. Null'altro resta che attesti ulteriori rapporti con Moravia.



N. F., *Ritratto di Joppolo*, gesso, misure non rilevabili, 1942

³³ A. Moravia, prefazione alla mostra *Sculture e disegni di Nino Franchina* (Roma, Galleria Minima il Babuino 26 aprile – 5 maggio 1943), Roma 1943.

Dopo la mostra romana Franchina rientra a Collalbo, anche se non vi rimane per molto tempo. Nel mese di agosto difatti lo scultore, che intende tornare a Roma, si trasferisce per qualche tempo a Fiesole, lontano dai bombardamenti e dalla guerra, in attesa di poter rientrare definitivamente nella capitale³⁴.

Il 31 agosto Franchina scrive al fratello affinché si interessi a cercare per lui uno studio in via Margutta³⁵. La ricerca, che avrà esito positivo grazie al suocero Severini³⁶, condurrà lo scultore a trasferirsi nello studio in cui vivrà per il resto della sua vita. L'importanza che l'atelier di via Margutta ha per Franchina e per la sua famiglia è determinante al fine di un'adeguata analisi del suo percorso d'artista da questo momento in poi. Lo studio, che riveste per molti anni anche il ruolo di abitazione per l'artista, rimane fino alla morte dello scultore il luogo di creazione per eccellenza, la fucina delle idee, il luogo di incontro con amici e colleghi artisti.

Il rientro a Roma, d'altra parte, segna per Franchina il momento di riacquisizione di un ruolo all'interno dell'ambiente artistico e culturale della capitale, che negli anni precedenti era mancato. Gli anni prima della fine definitiva del conflitto bellico vedono lo scultore impegnato nell'ossessiva ricerca di nuove formule espressive e nella partecipazione attiva a eventi e mostre dal forte impegno politico. Ne sono chiaro esempio le esposizioni *L'arte contro la barbarie. Artisti romani contro l'arte nazi-fascista* e la *Prima mostra d'arte "Italia libera"* entrambe svoltesi presso la Galleria di Roma. La prima delle due mostre, ebbe luogo fra il mese di agosto e l'inizio di settembre e fu organizzata da "L'Unità", ed in particolare da Felice Platone, Antonino Santangelo, Amerigo Terenzi e Antonello Trombadori, mentre il testo di presentazione era stato scritto da Velio Spano il quale affermava:

³⁴ È in occasione di questo breve soggiorno che l'artista produce alcuni album di disegni di particolare e toccante intensità, visione personale del disastro della guerra. Tali disegni sono stati recentemente esposti in occasione della mostra *Nino Franchina. Disegni...op. cit.*, 2011.

³⁵ "Cerca di sapere magari da Mazzacurati se in via Margutta c'è sentore che si vuotino degli studi che servivano da garçonniere a tanti ex capoccia e agisci subito non appena trovi qualche cosa". ASF, sezione Franchina, cartolina postale manoscritta di N. F., 31 agosto 1943, il doc. non è stato ancora catalogato pertanto non possiede numerazione propria.

Di lì a qualche giorno lo scultore ribadisce la richiesta scrivendo al fratello: "Hai già ronzato intorno via Margutta? Fra i tedeschi che vanno via e qualche ex gerarca che lascia la garçonniere dovrebbe esserci qualche cosa – vai da Kitty Castellucci [nota costumista di teatro, ndr] al 17 – lei conosce un modello che fa un po' di tutto negli studi di via Margutta – gli prometti una buona mancia e così se c'è qualche cosa 'segreta' si potrebbe averla". ASF, sezione Franchina, lettera manoscritta di N. F., 6 settembre 1943, il doc. non è stato ancora catalogato pertanto non possiede numerazione propria.

³⁶ Non esiste precisa testimonianza che documenti scientificamente il ruolo di Severini nella ricerca dello studio di via Margutta. Gli eredi Franchina, tuttavia, testimoniano che, secondo i racconti dello stesso scultore, fu Severini, tramite un amico di cui non si conosce l'identità, a trovare l'atelier per il genero.

1938-1945. Il trasferimento a Roma e gli anni del conflitto bellico

“C’è in queste opere come un’invocazione inespressa, un’ansia contenuta di liberazione. In alcune la rivolta è appena accennata, in altre è brutalmente espressa. [...] Opere d’arte, alcune realmente vigorose, esse sono un documento significativo di un’epoca. Non è l’artista che si ribella e lancia un’invettiva. È un mondo nuovo che si afferma in un giudizio”³⁷.

Franchina vi partecipava esponendo due gessi di cui sino perse le tracce (*Ai compagni fucilati* e *Madre siciliana*) e di cui non si possiede riproduzione fotografica e sei disegni³⁸.

La seconda esposizione, svoltasi nel mese di settembre nella stessa sede, era invece promossa dal “Comitato Romano della Federazione giovanile del Partito d’Azione” e annoverava nel comitato organizzatore Roberto Melli. Il programma della mostra, pubblicato sulla brochure, si attesta su linee diverse rispetto alla mostra precedente:

“Il Comitato Romano della Federazione giovanile del Partito d’Azione, animato dal desiderio di affrontare i problemi dello spirito al di fuori di specifici programmi politici, nell’intento di contribuire a suscitare nuove energie e nuovi sviluppi nel campo artistico, in un clima di libertà, unico propizio ad una fioritura di autentica attività creativa; ha organizzato la presente Mostra limitata agli artisti sui 35 anni circa, perché si possa constatare su quale piano si muova la nostra nuova generazione nel campo dell’arte figurativa, quali siano i caratteri emergenti degni di attenzione, quali i guasti prodotti da vent’anni di compressione della coscienza artistica e di forzato isolamento dal vivo delle correnti artistiche mondiali”³⁹.

Anche in questa occasione Franchina espone due disegni e un gesso (*Il terrore*) di cui non si ha ulteriore testimonianza.

³⁷ V. Spano, *Arte contro le barbarie. Artisti romani contro l’oppressione nazi-fascista*, (Roma, Galleria di Roma 23 agosto – 5 settembre 1944), Edizioni de “L’Unità”, Roma 1944. Dell’esposizione non esiste il catalogo, ma la brochure.

All’esposizione, oltre Franchina, parteciparono: Umberto Clementi, Mario Mafai, Renato Guttuso, Domenico Purificato, Mirko Basaldella, Corrado Cagli, Giovanni Omiccioli, Leoncillo Leonardi, Ugo Rambaldi, Palvetti, Vittoriano Carelli, Manlio d’Ercoli, Amleto De Sanctis, Trevisan, Arrigo Acquini, Aldo Natili e Arnaldo Ciarrocchi.

³⁸ La mostra venne recensita da Ercole Maselli che scrive di Franchina: “Nei «Disegni» di Franchina si tende a certo essenzialismo dinamico di avanguardistico accento. Ed è questo che Franchina, nelle sue «Sculture» cerca di assimilare a una visione corposa, immediata ed episodica della realtà”. E. Maselli, *l’arte contro le barbarie*, in “Avanti!”, 30 agosto 1944.

³⁹ *Prima mostra d’arte “Italia libera”*, (Roma, Galleria di Roma 7 – 27 settembre 1944), Novagrafia, Roma 1944. Dell’esposizione non esiste il catalogo, ma la brochure.

1938-1945. Il trasferimento a Roma e gli anni del conflitto bellico

Opera certamente eseguita nel 1944 è una scultura di piccole dimensioni dalle caratteristiche stilistiche profondamente diverse rispetto a quelle delle opere finora realizzate dallo scultore siciliano. La statuetta, raffigurante una donna seduta, eseguita in terracotta colorata, rivela probabili assonanze con l'opera di Giovanni Paganin – scultore che aveva militato nell'ambito di Corrente – e di Mirko Basaldella che, come Franchina, gravitava nell'ambiente artistico romano.



N. F., Senza titolo [Donna seduta], terracotta colorata, cm 33x9, 1944

Una modellazione rapida, che non si sofferma su particolari descrittivi e che tanto si differenzia dalla produzione scultorea che Franchina aveva realizzato fino a quel momento, lascia intravedere un processo di ricerca espressiva in continuo fieri, oltre che la capacità dell'artista di muoversi su percorsi differenti e di mettere in discussione il proprio stesso operato.

Le altre opere databili fra il 1942 e il 1945 conservate presso lo studio dell'artista ripercorrono la strada del realismo che Franchina aveva intrapreso già dalla fine degli anni Trenta. Si tratta per lo più di ritratti eseguiti in cera, in cui lo scultore dimostra di sapere entrare in stretto contatto con gli effigiati cogliendone dettagli espressivi di grande intensità.

1938-1945. Il trasferimento a Roma e gli anni del conflitto bellico



N. F., Senza titolo [busto di donna]
cera, cm 38x35, 1942-44



N. F., *Ritratto di Gino Severini*, gesso patinato,
cm 26x16, 1942-44



N. F., *La signorina*, terracotta colorata,
cm 44x10, 1943-45

Il ritorno a Roma, il contatto con un contesto culturalmente vivo, offrono all'artista siciliano delle opportunità immediate che gli consentono di vivere da protagonista alcuni degli eventi più rilevanti dell'immediato dopoguerra, primo fra tutti la nascita dell'Art Club.

Il 20 gennaio 1945 presso la Galleria San Marco in via del Babuino 61 a Roma veniva inaugurata la prima mostra della Libera Associazione Arti Figurative. Il piccolo testo di presentazione in catalogo è firmato da Gino Severini e costituisce la dichiarazione di poetica e d'intenti del gruppo di artisti romani.

“Ho sempre desiderato e augurato, per il bene dell'arte e degli artisti italiani un'associazione analoga a quella degli «Indépendants» di Parigi, da cui è venuta tutta

1938-1945. Il trasferimento a Roma e gli anni del conflitto bellico

l'arte moderna, e non mi son mai stancato di ripeterlo a chi avesse voluto intenderlo. [...] Ecco che finalmente l'associazione in questione si è costituita e nel modo più naturale del mondo. Diversi artisti di Roma, oramai liberi da ogni interessata protezione statale, sindacale, ecc., si sono spontaneamente riuniti e, dopo diverse discussioni improntate alla più grande cordialità hanno costruita una «Libera Associazione Arti Figurative». [...] Oggi, lo spirito di reazione degli artisti di Roma è soprattutto rivolto contro quel provincialismo culturale che ha per tanto tempo pesato sulla vita artistica italiana. [...] Faremo un'esposizione ogni anno, sulle basi di assoluta parità di diritti fra i soci. Il che risolve il problema della giuria. Ciò non impedirà esposizioni di gruppo o personali. Spero, in conclusione, che la nostra associazione non solo servirà a stabilire dei contatti fra gli artisti italiani e non italiani, e quindi a sviluppare e precisare tendenze e direzioni artistiche, ma anche a stabilire delle fasi di difesa non illusorie, come è stato fin qui, ma, per quanto è possibile, positive. [...] Questa nostra Associazione è un'Associazione libera, nella quale non è detto che tutti debbano pensare nello stesso modo. Essa è anche apolitica, come si dice, il che non toglie che alcuni nostri amici abbiano idee politiche precise. Ciò non ha impedito affatto fin qui, e non impedirà pel futuro, lo spero, una franca e cordiale collaborazione, in vista di un fine che veramente unisce gran parte di noi e cioè: mantener vivo nell'arte quello spirito di rivoluzione che ebbe origine e si sviluppò in Francia dal 1830 in poi e che permise agli artisti (a coloro che ne avevano le possibilità qualitative) di rinnovarsi continuamente»⁴⁰.

Con la partecipazione all'Art Club inizierà per Franchina un periodo di intenso lavoro che avrà i suoi frutti già nell'immediato dopoguerra. Lo scultore comincia, a questo punto della sua vita, un nuovo percorso formale che lo condurrà alla scelta definitiva dell'astrattismo e gli garantirà i primi riconoscimenti di pubblico.

⁴⁰ G. Severini, *Presentazione*, in *1^a Mostra Libera Associazione Arti Figurative*, catalogo della mostra (Roma, galleria San Marco 20 gennaio – 4 febbraio 1945), Roma 1945.

Dopo questa prima esposizione, nello stesso anno, uscì il primo bollettino dell'Art Club con la presentazione del programma scritta da Virgilio Guzzi e lo statuto dell'associazione. Cfr. *Galleria dell'Art Club*, n. 1, ottobre 1945.

1938-1945. Il trasferimento a Roma e gli anni del conflitto bellico

III. 1946-1950. Parigi e le prime sperimentazioni astratte

Il 1946 e gli anni del dopoguerra segnano la rottura di Franchina con il passato. Nella sua opera si riscontra un cambiamento improvviso e radicale, comincia a volgere verso nuove forme e nuovi equilibri compositivi che sembrano associati ad una rimediazione sull'arte cubista e costruttivista. Lo scultore che fino a questo momento aveva fatto del realismo il suo principale indirizzo artistico, mostrando la propria predilezione per alcuni generi tematici – il ritratto in particolare – elaborati secondo una visione di certa aderenza al dato visivo, propone adesso una svolta sperimentale di indubbio valore e interesse. Le sculture e i disegni eseguiti dal 1946 fino alla fine degli anni Quaranta pur mantenendo una propria figuratività si presentano nella forma più pieni ed essenziali, i dettagli realistici scompaiono per lasciare spazio ad una modellazione più calibrata e sintetica della materia. Eseguite per lo più in gesso, le sculture che Franchina ci lascia di questo periodo si presentano come volumi imponenti che occupano e animano lo spazio. La stessa sintesi si riscontra nelle linee dei disegni di questo periodo dai quali si riesce a percepire anche l'acquisizione una nuova e maggiore maturità espressiva.

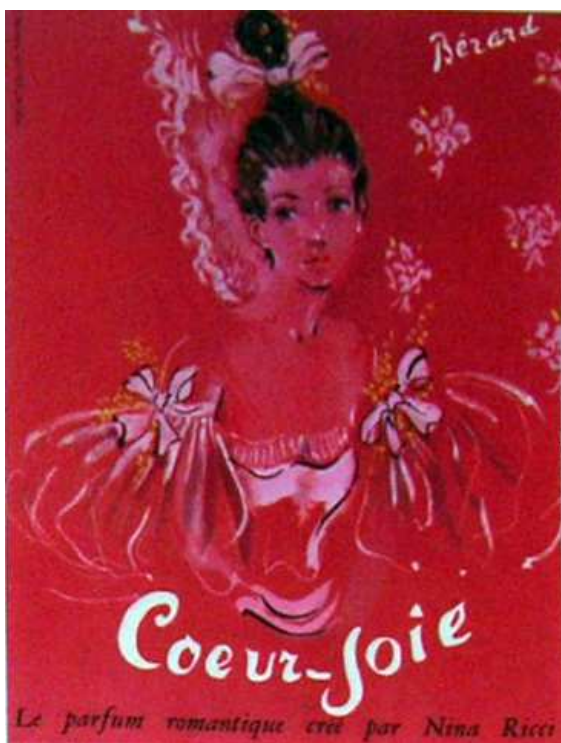
Sfortunatamente fra i documenti conservati in archivio non esiste una documentazione sufficiente a spiegare il cambio di rotta improvviso compiuto dall'artista, ma sembra probabile che, nel clima di svecchiamento artistico che si riscontra in Italia nel dopoguerra, Franchina cominci a tenere in considerazione nuovi modelli di riferimento. A Picasso – che Franchina non smette di guardare dall'inizio degli anni Quaranta – si aggiungono Constantin Brancusi, Henry Moore, André Adam, Henri Laurens, Jacques Lipschitz¹. Lo scultore siciliano vive pienamente il contesto di esaltazione e rinnovamento artistici che l'Italia stava vivendo in quel frangente e si associa alle operazioni di quegli artisti che, come Pietro Consagra e Piero Dorazio, avevano recuperato una visione strutturale dell'arte attraverso l'esempio e l'influenza di modelli francesi.

¹ A proposito dell'opera di quest'ultimo artista, Franchina aveva conservato fra le proprie carte una recensione scritta da Severini e pubblicata su "Avanti!" nel 1946 a proposito della mostra svoltasi a Parigi presso la Galerie Maeght. Cfr. G. Severini, *Una foresta di sculture*, in "Avanti!", 15 agosto 1946.

1946-1950. Parigi e le prime sperimentazioni astratte

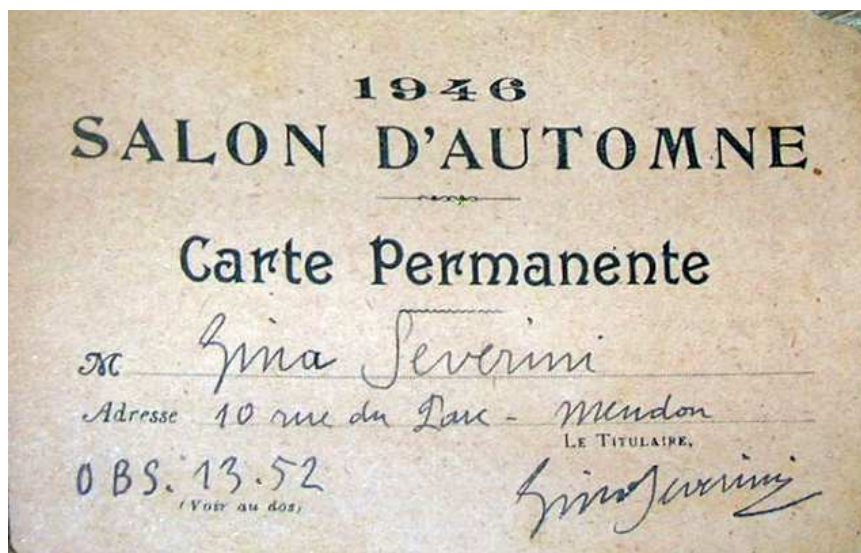
Fra gli avvenimenti che certamente influenzano il modo di guardare e produrre arte di Franchina sono le brevi ma continue residenze a Parigi fra il 1946 e il 1951. La città che lo scultore siciliano sin da giovane aveva mitizzato quale culla della cultura e dell'arte scuote notevolmente lo spirito di Franchina, sancendo l'inizio del percorso che lo avrebbe condotto verso l'astrattismo.

Del suo primo soggiorno parigino, nel 1946, insieme alla moglie Gina, ospitato presso la dimora di Madame Maritain a Meudon, resta in archivio una busta gelosamente conservata dall'artista all'interno della quale sono celati decine di biglietti di spettacoli teatrali e cinematografici, inviti e cataloghi di mostre, recensioni di esposizioni e di eventi culturali di vario genere. I piccoli pezzi di carta assurgono a simbolo del raggiungimento di un traguardo che lo scultore aveva certamente tenuto dentro di sé per tutti quegli anni².

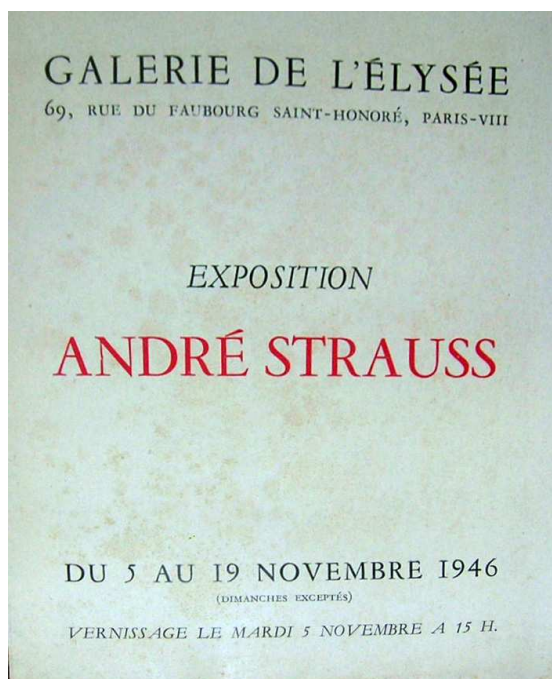


Christian Berard, cartoncino pubblicità profumo, ASF

² Un traguardo raggiunto anche attraverso la partecipazione al Salon d'Automne del 1946, notizia desunta da alcuni degli elenchi autografi di Franchina delle mostre a cui ha partecipato. I numerosi elenchi redatti dallo scultore appartengono ad un arco cronologico che va dall'inizio degli anni Cinquanta fino alla metà degli anni Ottanta. ASF, sezione Franchina, doc manoscritto "Autobiografia", s.d., n. 1259



Pass d'ingresso al Salon d'Automne di Gina Severini, ASF



Brochure mostra di André Strauss, ASF



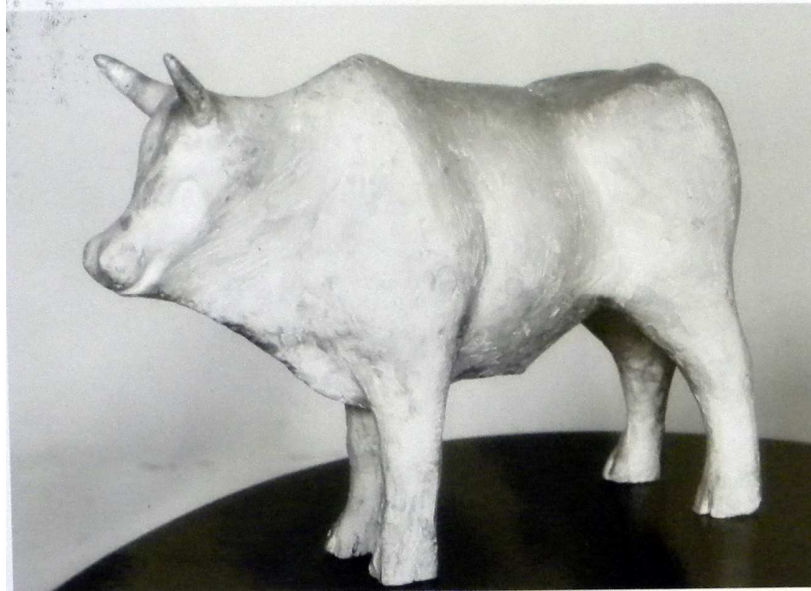
Brochure Theatre Marigny, ASF

Le sculture che Franchina esegue nel 1946 risentono già del clima di grande cambiamento cui stava andando incontro l'artista. Si tratta di opere in gesso in cui appare evidente il carattere di forte sinteticità formale visibile anche attraverso la levigatura della materia³. Il gesto è ormai

³ “Negli anni del dopoguerra lavoravo il gesso, che poi, quando avevo un po' di soldi, trasformavo in bronzo. Lavoravo il gesso direttamente, dandogli quelle forme arcaizzanti che già tendevano all'astratto, prima che facessi il grande salto”. Cfr. C. Costantini, art. cit.

1946-1950. Parigi e le prime sperimentazioni astratte

ampiamente dominato dal pensiero dello scultore che dimostra di aver raggiunto piena consapevolezza esecutiva.



N. F., *Il toro*, gesso, misure non rilevabili, 1946



N. F., *Ritratto di Gina*, gesso, cm 28,5x21, 1946

Nel 1946 inizia anche lo studio e la conseguente rimediazione del tema, caro all'artista, della *Portatrice di pietre* o *Sammarcota* che può considerarsi protagonista assoluta delle prove grafiche e scultoree che Franchina esegue dall'inizio degli anni Trenta fino alla fine dei Quaranta. Il soggetto accompagna in effetti il cammino dello scultore nella sua fase di

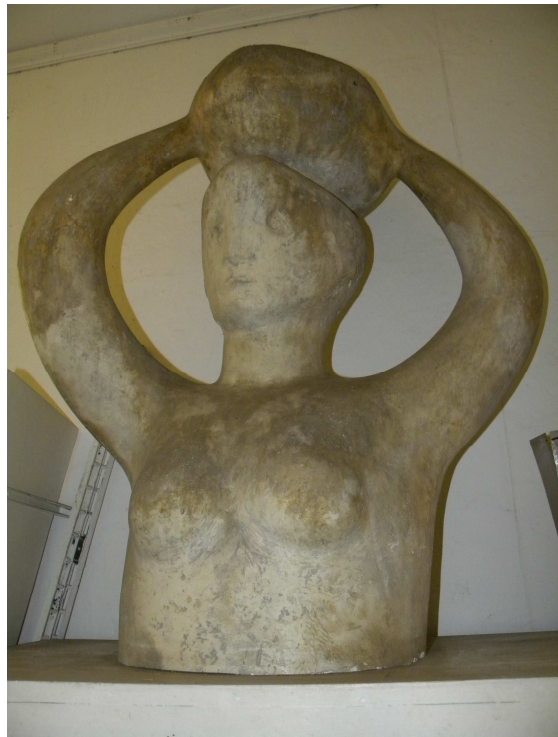
1946-1950. Parigi e le prime sperimentazioni astratte

adesione al realismo e lo affianca anche nel passaggio all'astrattismo. La *Sammarcota* conosce moltissime variazioni nel corso degli anni, ma quella estrema, a cavallo fra 1946 e 1947 è da considerarsi la sua forma definitiva.

La tendenza verso una forma piena prodotta da una linea continua, che Franchina osserva soprattutto nell'opera di Moore, costituisce una delle principali caratteristiche dell'opera di cui esistevano varie versioni scultoree, di diverse dimensioni e materia⁴.



N. F., *Testa di Sammarcota*, gesso, cm 47x29, 1946



N. F., *Busto di Sammarcota*, gesso, cm 78x60, 1947

⁴ Tra le diverse versioni della scultura ve ne sono due in gesso (*Testa di Sammarcota*, *Busto di Sammarcota*), due in bronzo (*Piccola Sammarcota*, *Sammarcota*). Le dimensioni variano dai 47 cm della *Piccola Sammarcota* (1947) conservata presso la GNAM di Roma, ai 180 cm della *Sammarcota* (1947) che lo scultore aveva tenuto con sé, all'interno del suo studio dove ancora oggi si trova la scultura. La prima versione della scultura grande era anch'essa modellata in gesso ed era disposta nel giardino di fronte allo studio di Franchina. Venne fusa successivamente in bronzo quando, a causa delle intemperie a cui l'opera era sottoposta stando all'aperto, aveva cominciato a deteriorarsi. Non sono ancora stati trovati documenti che attestino esattamente in che data Franchina ordinò la fusione della scultura.

1946-1950. Parigi e le prime sperimentazioni astratte

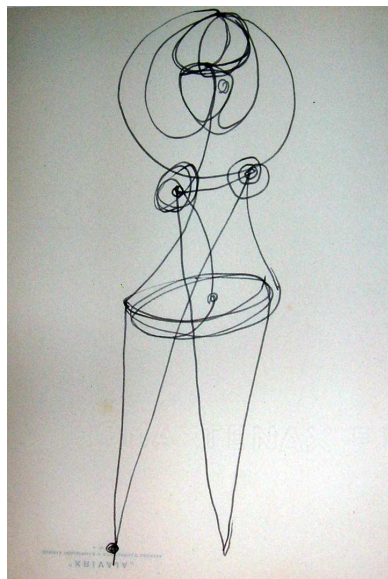


N. F. *Piccola Sammarcota*, bronzo, cm 47x15,5, 1947



N. F., *Sammarcota*, bronzo, cm 180x65, 1946-47

Franchina indugia sul soggetto di cui esegue molteplici opere che possono, a tutti gli effetti, considerarsi prove esecutive. Composte da un'associazione di masse volumetriche pure, le *Sammarcote* e le altre sculture eseguite in questo periodo si presentano come rielaborazione di forme geometriche connesse tra loro da una linea continua. Gli studi grafici eseguiti dallo scultore ne costituiscono una valida documentazione.



N. F., *Sammarcota*, china su carta, cm 28x20, 1947



N. F., *Sammarcota*, acquarello su carta, cm 28x22, 1947

1946-1950. Parigi e le prime sperimentazioni astratte

Attraverso un insieme di cerchi, triangoli e ovali Franchina cerca di raggiungere la purezza della forma mantenendo un legame con la figura che si allenterà solo a partire dal 1948.

Tali risultati artistici sono probabilmente frutto dello studio dell'opera di Arp e Moore e furono probabilmente influenzati anche da un confronto con la scultura di Alberto Viani, con il quale Franchina aveva condiviso l'esperienza della partecipazione al Fronte Nuovo delle Arti di cui si parlerà in seguito.

Nel 1947 a Roma si era formato il gruppo «Forma»,

“orientato in una rotta che da un postcubismo dai modelli guttusiani evolventesi attraverso attenzioni alle proposte francesi, più mirate ai problemi formali, perverrà chiaramente l'anno seguente a formulazioni non-figurative, ormai oltre tale situazione postcubista”⁵.

Franchina non partecipa direttamente alla formazione del gruppo, ma è assai improbabile che non ne resti minimamente influenzato dai legami e rapporti lavorativi e d'amicizia che aveva con quasi tutti i suoi membri e data l'evidente somiglianza del percorso stilistico compiuto e dalla comunanza dei modelli di riferimento.

I risultati delle nuove ricerche stilistiche e formali dell'artista vengono presentati al pubblico in occasione della seconda esposizione personale di Franchina presso la Galleria dello Zodiaco a Roma⁶. La mostra fu inaugurata il 19 aprile e la brochure fu curata dall'artista stesso che scrisse una breve presentazione accompagnata da un “Taccuino dello scultore”, una raccolta di pensieri di grandi artisti e critici sul concetto di scultura. Testimonianza rilevante dell'impegno teorico e creativo di Franchina, la brochure è stata ideata dall'artista con particolare attenzione. Ne è prova un quaderno di appunti conservato in Archivio contenente scritti dello scultore e di altri artisti, corredato dallo schizzo a matita con il progetto di allestimento della mostra stessa. Il documento è inoltre accompagnato da una lettera autografa di Severini in cui il pittore, su richiesta di Franchina, gli propone un paio di frasi che questi

⁵ E. Crispolti, *Frammenti d'una ricerca sul Fronte Nuovo*, in *Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di un'avanguardia*, catalogo della mostra a c. di L. M. Barbero, L. Caramel, E. Crispolti (Vicenza, Basilica Palladiana, 13 settembre – 16 novembre 1997), Neri Pozza Editore, Vicenza 1997, p. 18.

⁶ La mostra rimase aperta fino al mese di maggio del 1947. Franchina vi espose otto sculture e venticinque disegni. Le opere scultoree, che verranno di seguito elencate, sono state eseguite per lo più nel 1947 in gesso e sono: *La Sammarcota* (gesso, 1947); *Donna che beve* (gesso, 1947); *Testa per la Sammarcota* (gesso, 1946); *Testa taurina* (bronzo, 1947); *Testa femminile* (gesso 1946); *Bue* (bronzo, 1947); Bronzetto della *Sammarcota* (1947); Bronzetto della *Donna che beve* (1947).

avrebbe potuto pubblicare all'interno del "Taccuino dello scultore" e che non furono alla fine adoperate⁷.

La brochure e il quaderno costituiscono una documentazione di grande rilevanza per la comprensione della poetica dell'artista. Il testo di presentazione alla mostra pubblicato sulla brochure contribuisce a rivelare le chiavi di lettura importanti per la piena comprensione dell'opera di Franchina. Il brano pubblicato è il risultato finale di una complessa elaborazione di pensieri in cui la necessità dello sviluppo di un linguaggio scultoreo nuovo, il rapporto della scultura con la società e dell'arte italiana in genere con modelli internazionali a cui guardare senza timore di essere accusati di plagio, costituiscono le tematiche principali. Prima di giungere al testo definitivo della brochure Franchina si produce nella scrittura di alcuni brani riportati sul taccuino come una serie di meditazioni connesse tra loro che, in quanto dimostrazione dello spirito critico dello scultore, vale la pena riportare.

“La scultura, come l'architettura, ha sempre raggiunto il massimo della sua espressione nei secoli che anche socialmente avevano acquistato una fisionomia chiara. Oggi la scultura, più della pittura, sente il contrasto dell'epoca e più difficilmente si piega a quelle forme di espressione che in pittura possono trovare ancora una certa vitalità anche se ormai lontane dalla esigenza viva ed attuale che sempre più si precisa nei modi che tengono conto della rivoluzione estetica creata dal cubismo. L'esigenza di un linguaggio nuovo oggi si identifica con la vita stessa e la funzione avvenire della scultura. La 'riforma' di Maillol e Despiau ha esaurito il suo compito, e se la loro lezione, la più viva dopo Rodin, non la si vuol chiudere dentro le anguste mura dell'accademia, bisogna intenderla con lo stesso spirito col quale questi due grandi maestri seppero opporre le loro forme al dialogare della scultura romantica post-rodiniana. Oggi che le frontiere non ci opprimono più e possiamo finalmente 'vedere' cosa si fa in altri paesi già ricchi di una tradizione moderna piena ancora di vitalità, credo che non sia atto di vassallaggio (la paura dei deboli) trarre degli insegnamenti”⁸.

⁷ Le frasi suggerite da Severini – “La scultura esternizza l'umano. Nessuna forma d'arte, osserva Baudelaire, fa pensare più di questa alle cose che non sono della terra” e “La 'forma' porta in se stessa il suo significato, e ciò è più evidente nella scultura che in altre espressioni artistiche” – non compaiono tra quelle scelte da Franchina per la brochure della mostra allo Zodiaco. Si tratta certamente di due pensieri inediti del pittore, proposti come frutto di ragionamento estemporaneo. ASF, sezione Franchina, lettera manoscritta di Gino Severini [Meudon], s.d. [1947], n. 0104.

⁸ Il quaderno conservato presso l'archivio presenta sulla copertina il titolo dattiloscritto “Quaderno di appunti di Nino Franchina = Via Margutta 51 = Roma”. È composto da dieci pagine su cui sono riportate note autografe dello scultore e da pagine vuote su cui Franchina non ha trascritto nulla. È piuttosto probabile che l'autore abbia iniziato a scriverci in occasione della preparazione della mostra alla Galleria dello Zodiaco e che una volta

E ancora:

“Se rompiano il cerchio che limita e deforma oggi in Italia il discorso sulla pittura e scultura e guardiamo senza complessi ciò che si fa in altri paesi dove esiste una tradizione moderna ancora vigente ci accorgiamo che le forze più vive e sensibili non fanno più questione di rinnovamento del linguaggio plastico. Il cubismo non è passato invano e non è stato una delle tante trovate ‘parigine’ come si vuol far credere, ma è nato da un’esigenza nuova di espressione della nostra epoca da una logica conseguente il discorso di Cezanne, da un desiderio di classicità e di rottura con una società e la sua estetica che avevano già detto il massimo di ciò che potevano dire”⁹.

Dopo alcune pagine di ulteriori prove ecco che Franchina arriva alla presentazione definitiva:

“Oggi, quando si cerca di analizzare le cause del disinteresse sempre più generale del pubblico nei riguardi della scultura si gira intorno alla questione evitando quasi sempre di affrontarla in pieno. La scultura sente oggi più di qualsiasi altra espressione d’arte l’esigenza di un rinnovamento di linguaggio appunto per il potere che ha sempre avuto di parlare direttamente ai popoli. I compromessi che ancora la pittura, in gran parte, può avere con la società attuale in via di trasformazione, per la scultura non sono possibili. Essa è sempre stata legata nella storia alle esigenze di particolari momenti di civiltà. La ricerca di un linguaggio nuovo oggi è un’esigenza profonda alla quale è legata la vita stessa della scultura; essa è comune in artisti che operano in paesi diversi e che trovano nella tradizione moderna e vivente del cubismo gli estremi di un discorso da riprendere ciascuno col proprio accento di temperamento, di razza e di cultura diversi. Per la buona pace di chi vuol affrettarsi a dare paternità alle mie sculture, dirò che come artista moderno e sensibile agli avvenimenti estetici del nostro tempo è ovvio che ho ‘guardato’ scultori moderni come Adam e Zadkine, Laurens e Lipchitz e Moore, ma (e questo non sia inteso come affermazione di ‘tradizione’ nel senso ormai corrente che si dà a questa parola) non ho mai dimenticato un solo istante di essere siciliano, di quel

conclusa non vi siano state aggiunte ulteriori note. Il piccolo brano riportato è collocato sulla prima pagina del quaderno. ASF, sezione Franchina, quaderno manoscritto “Quaderno di appunti di Nino Franchina”, s.d. [1947], n. 0105.

⁹ Il breve brano, trascritto sulla terza pagina del taccuino, riporta gli stessi concetti del primo, anche se in tono più perentorio, peccando di una certa immaturità espressiva. ASF, sezione Franchina, quaderno manoscritto “Quaderno di appunti di Nino Franchina”, s.d. [1947], n. 0105.

paese cioè che diede gli scultori delle metope di Selinunte e dei telamoni oggi distesi sul dorso fra le rovine della vallata dei templi d'Agrigento"¹⁰.

Interessante quest'ultimo riferimento alla terra natale dello scultore che, al di là di qualunque forma di provincialismo, ribadisce di aver mantenuto un contatto diretto con una cultura artistica classica assai viva come quella siciliana. In un momento storico in cui il concetto stesso di tradizione viene rivisitato alla luce di una nuova libertà espressiva, Franchina, che sostiene energicamente la nascita di un nuovo linguaggio scultoreo, percepisce la potenza e l'importanza dell'arte antica, della scultura classica di matrice greca.

Fra un brano e l'altro, oltre allo schizzo dell'allestimento della mostra, sono trascritte alcune frasi di artisti e critici che Franchina fece pubblicare sulla brochure della mostra col titolo "Taccuino dello scultore". Questa sezione della brochure è composta da cinque frasi, la prima delle quali è di Boccioni¹¹, seguito da Guaguin¹², Maillol¹³, Leon Gischia e Nicole Vèdrès¹⁴ e infine Gualtieri di San Lazzaro¹⁵, e costituisce il tentativo di costituire un breviario per lo scultore, attraverso delle linee guida già tracciate da altri artisti.

¹⁰ Il testo è stato trascritto fra la settima e l'ottava pagina del taccuino. ASF, sezione Franchina, quaderno manoscritto "Quaderno di appunti di Nino Franchina", s.d. [1947], n. 0105.

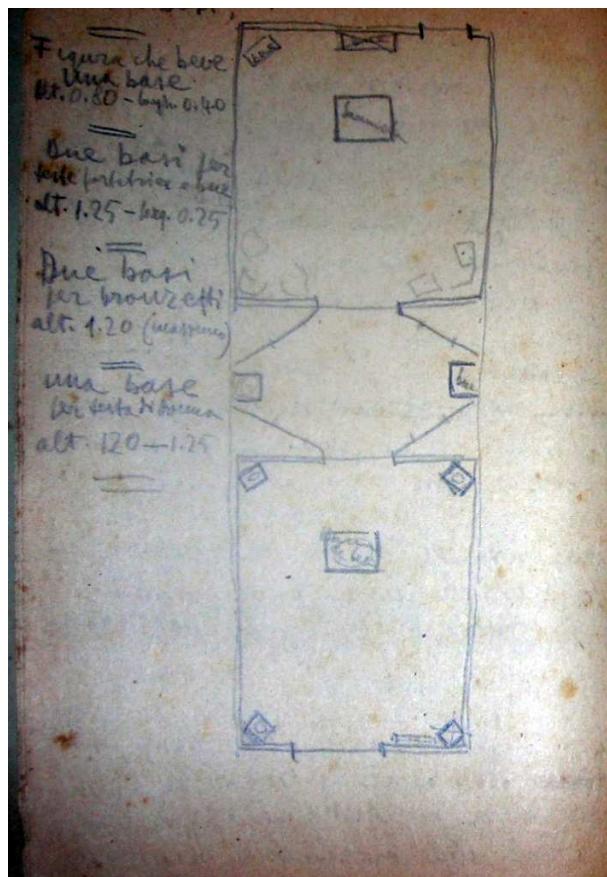
¹¹ "Bisogna considerare un'opera di scultura come la costruzione di una nuova realtà interna che gli elementi della realtà esterna concorrono a costruire per una legge di analogia plastica quasi completamente sconosciuta prima di noi", tratta da U. Boccioni, *Pittura Scultura futuriste (dinamismo plastico)*, Edizioni futuriste di poesia, Milano 1914.

¹² "Fare della scultura può essere assai facile come difficilissimo, facile davvero, quando si guardi alla «natura», ma ben difficile quando ci si voglia esprimere con un po' di mistero, per parabole, trovare delle forme". Il breve testo, verosimilmente acquisito da Franchina durante i suoi anni di studio dell'arte a Parigi, non è stato ancora rintracciato all'interno della produzione critica guaguiniana.

¹³ "Il difficile è uscire dalla natura... la natura è ingannevole, se la guardassi meno non farei reale, farei vero. Bisogna essere sintetici, bisogna, come gli scultori negri, ridurre venti forme in una". La frase originale, in francese "Le difficile c'est de s'échapper de la nature... la nature est decevante, si je la regardais moins je ne ferais pas réel, je ferais vrai... Il faut être synthétique... il faut comme les sculpteurs nègres, réduire vingt forms en une" è tratta da J. Cladel, *Aristide Maillol. Sa vie, son ouvre, ses idées*, Edition B. Grasset, Parigi 1937

¹⁴ "Lo scultore non copia più la natura, non imita più delle apparenze, egli le crea, così come la natura crea una montagna, un uomo, una roccia. Il suo fatto plastico si sostituisce al reale, si destina a soppiantarla". La frase è tratta da L. Gischia, N. Vèdrès, *La sculpture en france depuis Rodin*, Aux Edition du seuil, Parigi 1946, p. 33.

¹⁵ "Bisogna pure decidersi un giorno a discutere il bilancio della scultura contemporanea. Si vedrà allora quanto essa abbia guadagnato legando le proprie sorti a quelle della pittura – e quanto perduto. A me sembra che se si fosse tenuto maggior conto dell'avvertimento di Baudelaire – quando definiva la scultura 'art de caraïbes' – molti errori sarebbero stati evitati. Che la figura umana appartenga per metà a la terra – dai piedi alla cintola – e per metà al cielo – dalla cintola in su – è una constatazione che un pittore deve necessariamente trovare puerile, ma per uno scultore è una constatazione capitale". Secondo quanto scritto dallo stesso Franchina molti anni più tardi, Gualtieri di San Lazzaro scrisse questo breve testo in occasione della mostra dello scultore. ASF, sezione Franchina, doc. manoscritto di N. F., "La chiave della scultura italiana", 27 maggio 1984, n. 1064.

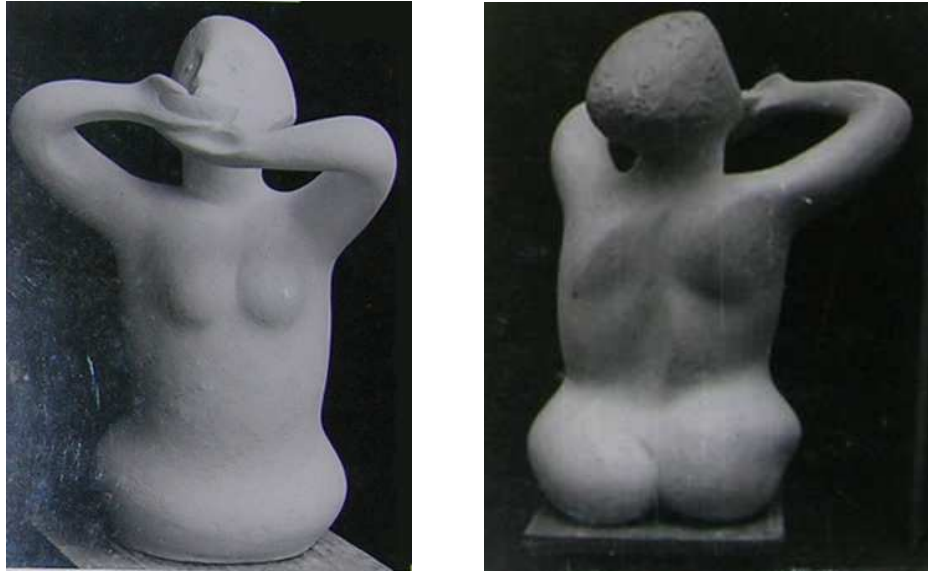


Schizzo allestimento mostra alla Galleria dello Zodiaco con indicazioni misure per le basi delle sculture, 1947 ASF

Le opere esposte da Franchina riscuotono un grande successo di critica¹⁶ e si collocano, in linea con la scultura di Moore o di Laurens, sulla scia di una rivisitazione del postcubismo alla luce di una ricerca espressiva nuova. La *Sammarcota* o la *Donna che beve* costituiscono due delle prove migliori di questa fase della carriera dell'artista. Figure solide, non prive di una propria leggiadria compositiva, le sculture esposte si presentano come masse volumetriche connesse tra loro in un equilibrio compositivo calibrato.

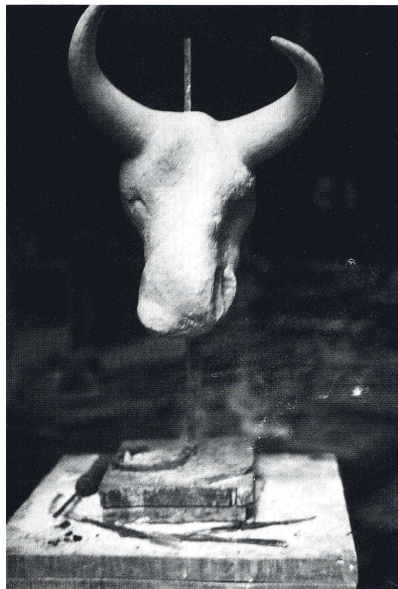
¹⁶ L'esposizione ebbe diverse recensioni positive comparse su alcuni dei principali giornali italiani, cfr. R. Musatti, *Franchina allo «Zodiaco»*, in "La Repubblica", 23 aprile 1947; N. Ciarletta, *Franchina allo «Zodiaco»*, in "L'Espresso", 29 aprile 1947; E. Galluppi, *Franchina*, in "Fiera letteraria", 1 maggio 1947; G. Peirce, *Lo scultore Franchina allo «Zodiaco»*, in "L'Unità", 1 maggio 1947; V. Guzzi, *Neocubismo espressionismo ed altro*, in "L'Illustrazione italiana", 25 maggio 1947. Particolarmente interessante, l'articolo di Peirce, costituisce una prova della chiarezza d'intenti che l'opera di Franchina emanava: "Chi vuole mantenersi attento alle manifestazioni nuove, ai nuovi sintomi e alle nuove strade dell'arte moderna romana deve necessariamente considerare (a parte ogni intrinseca valutazione artistica) l'attuale Mostra delle sculture di Nino Franchina («Galleria dello Zodiaco») forse come uno degli avvenimenti artistici più importanti della presente stagione. [...] Le ricerche di Franchina si realizzano sulla medesima linea che in Francia perseguono Laurens ed altri (che del resto Franchina conosce e cita). Questo vuol dire che esiste oggi, in Europa, uno sforzo comune e un fronte comune: il fronte della poesia. In questo fronte il nostro Franchina porta il suo contributo di ricerche e di coraggio, realizzando, a mio parere, talune eccellenti cose".

1946-1950. Parigi e le prime sperimentazioni astratte



N. F., *Donna che beve* (fronte e retro), gesso, misure non rilevabili, 1947

Pur restando ancorato alla realtà oggettiva, lo scultore comincia a trasfigurare gli elementi che connettono le sue opere ad una figurazione completa. I dettagli descrittivi scompaiono per lasciare spazio ad una ricerca espressiva che si sviluppa su giochi volumetrici di materia che si sviluppa secondo forme piene e linee che si arcuano e che sdrammatizzano l'effetto statico della scultura.



N. F., *Testa taurina*, gesso, misure non rilevabili, 1947

Come espresso da Carandente nel 1968 lo scultore rivela in questa fase della sua carriera di artista:

“un indirizzo preciso, diretto alla conquista di un linguaggio autonomo e implicitamente controcorrente rispetto al tradizionale plasticare o al far *monumenti* [corsivo nel testo, ndr]. La ‘Sammarcota’, la ‘Figura sdraiata’, il ‘Busto femminile’, del 1946-’47, furono le prime opere di quella serie giovanile a rivelare, sia pure ancora timidamente, un’apertura verso una nuova libertà espressiva”¹⁷.

Con il bozzetto della *Sammarcota* e della *Donna che beve* Franchina espone anche alla prima mostra del Fronte Nuovo delle Arti alla Galleria della Spiga¹⁸.

Nonostante lo scultore non sia uno dei firmatari del manifesto che aveva sancito la nascita del gruppo e non sia inserito da Stefano Cairola nell’“Elenco degli artisti promotori” – fra i quali erano gli amici Guttuso¹⁹ e Birolli – Franchina rivendica una comunanza d’intenti tale da essere coinvolto ad esporre col Fronte anche in occasione della Biennale di Venezia del 1948. Franchina, che in quest’occasione espone per la prima volta nella grande mostra veneziana, propone tre opere in gesso: *Busto* (1947), *Testa* (1947) e *Figura sdraiata* (1948), che proseguono la ricerca proposta dalla *Sammarcota* e dalla *Donna che beve* e con le quali lo scultore cerca di collocarsi all’interno di quel dibattito vivo che il Fronte Nuovo delle Arti stava proponendo attraverso la formazione di un gruppo di artisti

“solidali nella richiesta di una fiducia da accordare al loro lavoro nella volontà di opporsi con un atto di fede al pessimismo e allo smarrimento spirituale del tempo”²⁰.

¹⁷ G. Carandente, *Nino Franchina*, Officina Edizioni, Roma 1968, pp. 6-7

¹⁸ La mostra, svoltasi fra il 12 giugno e il 12 luglio del 1947, fu organizzata da Stefano Cairola e da Giuseppe Marchiori a cui si deve anche l’introduzione in catalogo dove il critico definisce le opere dello scultore “sensibili e colte prove stilistiche”, cfr. G. Marchiori, *Introduzione alla Mostra*, in *Prima Mostra del Fronte Nuovo delle Arti* catalogo della mostra (Milano, Galleria della Spiga 12 giugno – 12 luglio 1947), Milano 1947, p. 10.

La presentazione di Franchina in catalogo è di Corrado Maltese che ricostruisce il percorso artistico dello scultore dagli inizi palermitani fino alle ultime esperienze e definisce le ultime sue opere come prodotto di una intensa ricerca espressiva, “Il mondo di travaglio che in esse è racchiuso è veramente importante. In esse è sintesi volumetrica, volontà di chiarezza costruttiva e di precisione”. Maltese individua anche i limiti ancora non superati dall’artista nella tendenza ancora non sopita verso un arcaismo che contrasta con la chiarezza ricercata dallo scultore e conclude sostenendo “è certo che le contraddizioni della sua scultura saranno eliminate e «l’idea» interiore portata a compimento”. C. Maltese, *Nino Franchina*, in *Prima Mostra del Fronte Nuovo delle Arti* ibidem, pp. 27-28.

¹⁹ Come è affermato da Marchiori, fu proprio Renato Guttuso a coinvolgere Franchina nella mostra di Milano e nell’attività del gruppo. Cfr. G. Marchiori, *Il Fronte Nuovo delle Arti*, Giorgio Tacchini Editore, Vercelli 1978, p. 50

²⁰ G. Marchiori, *Il Fronte nuovo delle Arti*, in *Biennale di Venezia*, Edizioni Serenissima, Venezia 1948, p. 166.

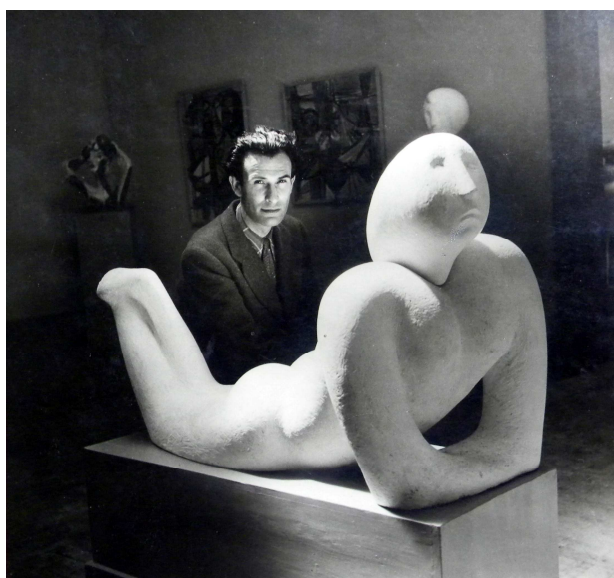
1946-1950. Parigi e le prime sperimentazioni astratte



N. F., *Busto*, gesso, cm 57x46, 1947



N. F., *Testa*, gesso, cm 43x23, 1947



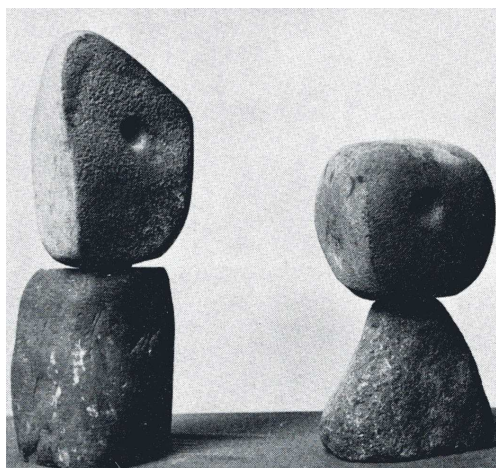
N. F., *Figura sdraiata*, gesso, cm 70x160, 1948

L'opera *Figura sdraiata* eseguita nel 1948 costituisce l'ultimo cardine della proposta figurativa di Franchina il quale, nello stesso anno, inizia a tutti gli effetti a scolpire opere astratte. Il passaggio che dalle sculture del 1947 prosegue verso quelle degli anni immediatamente successivi deve essere colto in una rielaborazione linguistica che trae spunti diversi da Brancusi e da Adam arrivando a proporre un rapporto dialettico fra elaborazione sintetica di una forma essenziale e scomposizione cubista dei volumi. Ne sono prova tangibile le sculture *Immagine dell'uomo* e *Forma*, opere in pietra fluviale in cui si coglie una forte vicinanza alle ricerche formali brancusiane seppur riproposte attraverso l'uso di una materia che non risulta mai, nella produzione di Franchina, totalmente levigata. L'artista siciliano

1946-1950. Parigi e le prime sperimentazioni astratte

sembra adesso rimeditare sul concetto stesso di scultura. Viene meno l'esigenza alla monumentalità che era stata una delle caratteristiche delle opere eseguite fra il 1946 e il 1947, che lascia spazio ad una scultura dalla forte valenza simbolica. Parlando del gruppo di tre sculture *Immagine dell'uomo* Carandente trova una giusta definizione:

“blocchi di pietra di fiume concepiti come *dolmen* o *menhir* [corsivo nel testo, ndR], magici simboli di una forma essenziale, come l'*uovo* [corsivo nel testo, ndR] polito del tran ilvano Brancusi, ma motivi quasi geologici, mediterranei, della materia, con il peso e la fatica che l'artigiano da sempre è destinato a svolgervi, e l'ultimo tremito dell'immagine che emerge appena dalla sua ancestrale identificazione con la terra”²¹.



N. F., *Immagine dell'uomo*, pietra fluviale, (da sx) cm 50x18, cm 40x22, 1948



N. F., *Forma*, pietra fluviale, cm 30x40, 1948

La scultura *Forma*, in particolare, come dice bene Marchiori:

“rappresenta una prima scelta, molto importante per Franchina, lungo quel processo di eliminazione che ogni artista compie per riconoscere e affermare la propria personalità. L'idea di ridurre una pietra di fiume, levigata dal corso delle acque, in una forma esteticamente valida è già ben lontana dalla riflessione sull'antico, sull'insegnamento dei mezzi accademici di un nuovo manierismo. [...] La «Forma» di Franchina ha un precedente nelle proposte brancusiane di un arcaismo senza particolari descrittivi, che ne alterino il carattere elementare. La pietra ha un volume esatto, che prepara ad altre

²¹ G. Carandente, op. cit., p. 8.

1946-1950. Parigi e le prime sperimentazioni astratte

soluzioni di transizione, fino a esaurire la fase arcaico-primitiva, nella quale troppi scultori si sono attardati, senza poter risolvere quei problemi spaziali, che assillano gli scultori lontani dal 'realismo' di Picasso e dall'oggetto-trovato dei surrealisti²².

Nello stesso anno in cui esegue le sculture appena citate Franchina varca definitivamente la soglia dell'astrazione arrivando a individuare alcuni motivi formali che, soprattutto nella produzione grafica, si ripetono ossessivamente fino all'inizio degli anni Cinquanta, e che trovano sublimazione esecutiva fra il 1948 e il 1950. Il cambiamento di linguaggio è evidente e netto; anche da un punto di vista materico si osserva un quasi totale abbandono del gesso e della pietra che lasciano il posto al bronzo. Da questo momento in poi sarà il metallo la materia prediletta dallo scultore.

Le opere che si riferiscono a questo periodo della produzione franchiniana rivelano la rinuncia dell'elemento descrittivo e la ricerca di una forma che sia frutto di sintesi linguistica e volumetrica. In un calibrato gioco di superfici lo scultore scompone i volumi seguendo l'esempio di Gabo e Pevsner, ma non ne rivela l'essenza interiore cercando piuttosto di arrivare a individuare attraverso le sue opere la forma essenziale.

Nelle sculture *Forma chiusa* e *Forma aperta* è già evidente la rottura con il passato scultoreo di Franchina. Le due piccole opere in bronzo sono il frutto di un gioco di rielaborazione della forma mediante una linea continua che viene interrotta solo per volere dell'artista. La superficie delle due sculture è perfettamente levigata, scandita da linee di contorno e di spigolatura che consentono il generarsi di ombre che coprono porzioni di bronzo da qualunque parti si osservi l'opera.



N. F., *Forma aperta*, bronzo, cm 28x16, 1949



N. F., *Forma chiusa*, bronzo, cm 28x13, 1948

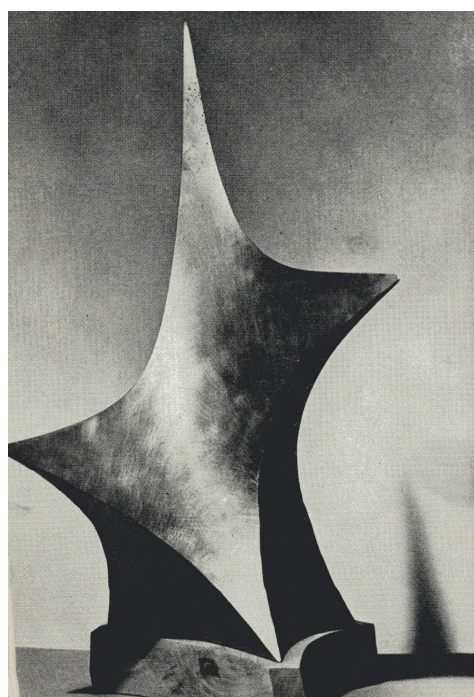
²² G. Marchiori, *Nino Franchina*, De Luca Editore, Roma 1954, p. 15.

1946-1950. Parigi e le prime sperimentazioni astratte

È in questo modo che Franchina inizia a cercare di scandire lo spazio, di lavorare al suo interno attraverso la realizzazione di sculture dalla forma essenziale, ma nel contempo ritmica. Le opere eseguite tra il 1949 e il 1950, cariche di una tensione che prende ispirazione dal razionalismo di Pevsner, si presentano pertanto come forme generate da una connessione di superfici diverse che consentono allo spettatore di non avere una visuale unica della scultura. Tali superfici sono costituite da linee fortemente curvate e da angoli acuti che generano “Punte e spigoli” in grado di squarciare lo spazio intorno.



N. F., *Realtà nuova*, bronzo, cm 56x66, 1949 (foto U. Mulas)



N. F., *Punte e spigoli*, bronzo, cm 90x53, 1949 (foto M. Como)

Nello stesso anno in cui Franchina concepisce il suo nuovo linguaggio scultoreo, l'artista conosce la consacrazione internazionale mediante il coinvolgimento in esposizioni di rilievo come il Salon de la Jeune Sculpture o al Salon des Réalités Nouvelles e soprattutto grazie all'organizzazione della sua terza personale presso la Galerie Pierre a Parigi. Nel 1949 e durante buona parte dell'anno successivo l'artista siciliano lavora molto in Francia, grazie anche al recepimento di una borsa di studio che gli consente di trascorrere diversi mesi presso il capoluogo francese²³.

²³ “Lavora dapprima nel garage della casa che Gino Severini aveva preso in affitto a Meudon e nella quale aveva abitato Jacques Maritain, poi nello studio che gli cede in Rue Rousselot Henriette Nieps, la pittrice-gallerista che è sposata con Gillo Pontecorvo ed è amica di Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre. Conosce Arp, Zadkine, Lipchitz, Magnelli, Fougeron, Jacobsen, Adam, Giacometti, Picasso, Brancusi, di molti dei quali frequenta lo studio”. Cfr. C. Costantini, art. cit.

La mostra alla Galerie Pierre rappresenta un evento di grande importanza per la carriera e la vita dell'artista che intravede per la prima volta la possibilità di far conoscere la propria opera a Parigi e di entrare in contatto con il circolo culturale e artistico all'interno del quale avrebbe voluto da sempre inserirsi. In quest'occasione il giovane Franchina ha modo di conoscere personalmente gli scultori Giacometti, Adam, Arp che, in una lettera scritta a Marchiori qualche mese dopo la mostra, afferma abbiano apprezzato le sue opere²⁴. Franchina stesso e la moglie Gina vivono l'evento con particolare gioia, come il primo vero successo dell'artista²⁵. La personale parigina fu inaugurata il 20 aprile e rimase aperta fino al 5 maggio 1949. Nella scelta delle opere da esporre Franchina, rifiutando totalmente la produzione figurativa, propone un nucleo di sculture eseguite fra il 1947 e il 1949. Fra le opere esposte, oltre alle tre *Immagine dell'uomo*, a *Forma aperta* e la *Sammarcota* compaiono anche un *Telamone gigante* in gesso, una *Trinacria* di cui non si possiede ulteriore testimonianza e *Vittoria avanzante*, scultura astratta dal forte impatto visivo che l'artista esporrà anche in occasione delle altre due mostre a cui parteciperà a Parigi nel '49²⁶. L'opera, di particolare interesse, fa parte dello stesso gruppo di sculture a cui afferiscono *Realtà nuova* e *Punte e spigoli*, nonostante presenti un struttura maggiormente verticale perché composta da un corpo slanciato in alto che culmina con un vertice di forma quasi piramidale.

²⁴ Scritta una volta tornato a Roma, la lettera a Marchiori aveva lo scopo di convincere il critico a perorare il coinvolgimento di Franchina nella Biennale di Venezia del 1950 all'interno della sezione dedicata alla scultura astratta italiana. "Tu non conosci il mio lavoro di questi ultimi anni (le opere della Biennale [si riferisce a quella del 1948, ndr] erano del 46 e 47) ma come avrai visto dal catalogo della mia personale da Pierre a Parigi che ti ho spedito e forse da quello del Salon des Réalités Nouvelles la mia scultura ha evoluto su posizioni astratte. Penso che per i riconoscimenti e consensi che ho avuto a Parigi (da Arp a Giacometti a Adam) e per il lavoro accanito nel quale mi sono tuffato dal mio ritorno a Roma merito di non essere escluso da quella rassegna". Archivio Giuseppe Marchiori, lettera manoscritta, 8 novembre 1949, pubblicata in *Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di un'avanguardia*, op. cit., p. 300.

²⁵ "Ninuzzo caro uscendo per impostare la lettera ho trovato la tua voglio subito dirti quanto io sia felice della notizia della tua mostra, è una cosa bellissima, da Pierre, è quasi una garanzia di successo se tu puoi lavorare bene. Sono certa che una mostra con le sole cose che hai qua e là sarebbe già a Parigi di grande interesse, ma d'altra parte come fare per il trasporto. E per te stare a Parigi è già molto avere lo studio, certo è un peccato che non ci siano i miei, almeno con loro hai il vitto assicurato. Ma basta, tanto riusciamo sempre presso a poco a fare quello che vogliamo ed è per questo d'altronde che si continua a vivere anche se tante volte è stancante. Ma questa è un'occasione caro che non possiamo perdere, crolli il mondo. Sono così certa delle tue opere, anche se talvolta dico il contrario, eppure quando lo dico forse ho avuto ragione. Ho ugualmente molta fiducia in te come scultore". ASF, sezione Franchina, lettera manoscritta di Gina Severini, s.d. [1949], n. 1241.

²⁶ *Premier Salon de la Jeune Sculpture*, catalogo della mostra (Parigi, Museo Rodin 14 maggio – 9 giugno 1949), Parigi 1949; *Salon des Réalités Nouvelles*, Parigi 1949 [non si è attualmente in possesso del catalogo].



N. F., *Vittoria avanzante*, gesso, cm 220x110, 1949
(foto M. Como)

Particolarmente bella, la presentazione in catalogo di Denys Chevalier si sofferma in modo speciale sulle opere che, secondo il critico, più chiaramente legano Franchina alla terra di origine: la *Sammarcota*, il *Telamone* e naturalmente *Immagine dell'uomo*. L'originalità dello scultore viene colta propria in quella capacità che il critico francese gli identificava di partire da una conoscenza e una cultura classica priva di arcaismo rivista attraverso un occhio e una mentalità moderni.

“On ne peut séparer Nino Franchina de sa Sicile natale. Ainsi à travers les influences que firent naître chez le sculpteur, les contacts qu'il établit avec les artistes romains et ceux de l'École de Paris, on perçoit constamment le souvenir d'un folklore familial et la survivance d'une antiquité toujours présente. Le thème de "**Porteuses des pierres**" [grassetto nel testo, ndR], par exemple, est tiré de la plus quotidienne des réalités siciliennes. [...] Pendant quinze ans Nino Franchina s'est servi des ces modèles bénévoles et s'est attaché à en tirer la signification plastique en en éliminant de plus en plus la signification anecdotique. Dans sa grande "**Porteuse des pierres**", l'artiste à

réalisé le maximum des possibilités que lui offraient ces conceptions. Cette sculpture, malgré quelques réminiscences archaïque et grâce à son austère construction architecturale, constitue dans la production de Nino Franchina, un sommet, une sorte de ligne de partage de chaque côté de laquelle deux tendances, deux courants se dessinent et se manifestent. La "**Porteuse des pierres**", marque à la fois un dénouement et un commencement, elle est un point de rupture et un lien. C'est d'elle que descendent en filiation directe ces "**images de l'homme**" [grassetto nel testo, ndR] qui sont chez Nino Franchina, ses premières véritables tentatives vers la non-figuration. [...] Dédaigneux des subterfuges et des compromis, Nino Franchina refuse les facilités de l'imitation ou de la copie d'ancien. Conçues et réalisées en plein air dans un respect quasi géologique de la matière et de ses exigences, ces "**images de l'homme**", ne présentent rien de gratuit ni de fortuit. [...] A cette période que, dans l'œuvre de Nino Franchina on pourrait qualifier de transitoire, succède par un processus logique les dernières sculptures de l'artiste, concrètement non figuratives mais conceptuellement proches de celles qui les ont précédées, c'est-à-dire issues des mêmes mythes siciliens. Avec un sens aigu des exigences de la sensibilité moderne et une claire conscience de l'obéissance due aux lois éternelles de la plastique, Nino Franchina s'est inspiré des gigantesques cariatides (télamoni) abattues parmi les débris de l'immense temple de Giove dans la vallée des temples d'Agrigento. Admirateur de la statuaire grecque, l'artiste n'a pas cherché dans celle-ci un enseignement étroitement formel, il s'est acharné le sens profond, le message, et à en comprendre la mission. C'est parce qu'il a su remonter jusqu'aux premiers principes de la nature et de la fonction de son art, que Nino Franchina n'a pas fait œuvre de restaurateur ou d'amateur de reconstitution, et qu'il mérite d'être reconnu comme un grec selon l'esprit"²⁷.

Chevalier dimostra in questo modo di apprezzare l'opera scultorea di Franchina e di coglierne l'essenza valutandone l'origine, la genesi.

²⁷ D. Chevalier, *Nino Franchina. Sculptures*, brochure della mostra *Nino Franchina. Sculptures* (Parigi, Galerie Pierre 20 aprile – 5 maggio 1949), Imprimerie du Point-du-Jour, Auteuil 1949.



Franchina nello studio tra le sculture, 1950 ASF

La mostra dello scultore siciliano riscosse dunque un certo successo ottenendo alcune buone recensioni²⁸; solo un articolo, pubblicato sul settimanale franco-italiano “La voce d’Italia”, stroncava totalmente l’esposizione di Franchina²⁹.

Non c’è da stupirsi che una bocciatura così netta della scultura di Franchina arrivi proprio durante il periodo in cui più forti erano le tensioni culturali e artistiche al riguardo dello sviluppo crescente del linguaggio astratto. Pienamente partecipe di un dibattito che vedeva coinvolti molti artisti, intellettuali e politici del partito comunista in Italia, Franchina, che si era definitivamente allontanato dal ‘realismo’ e che si considerava nel contempo un comunista militante, si trovò a dover difendere la propria posizione contro il partito a cui

²⁸ Oltre ad una recensione scritta dallo stesso Chevalier e comparsa su “Arts” il 29 aprile 1949 si segnala il breve testo di Jean Marabini, cfr. J. Marabini, *Nino Franchina homme de la Sicile*, in “Combat”, 9 maggio 1949.

²⁹ “Ci siamo trovati di fronte a pezzi di pietra cui è stato dato un nome, a disegni cui è stato imposto un significato. Su undici «opere» esposte, ben cinque sono state realizzate nel 1949. E poiché i cataloghi sono stati stampati alla fine di marzo le predette cinque «opere» sono state realizzate nel termine di appena tre mesi! [...] non spenderemo un rigo per descrivere ai lettori la mostra di Nino Franchina, giovane simpatico intelligente e colto, al quale diamo per queste sue qualità un consiglio: quello di rendersi conto che il mondo non è fatto di cretini”. Cfr. Sammaria, “*Sculture e disegni*” di Nino Franchina, in “La voce d’Italia”, 26 aprile 1949.

aveva aderito in gioventù e in cui continuava a credere e contro l'amico di un tempo, Guttuso, che fino a quel momento lo aveva sostenuto.

Raccontare la politica del P.C.I. e i suoi rapporti con l'arte nell'immediato dopoguerra è naturalmente impresa troppo complessa³⁰. Per ciò che riguarda Franchina, lo scultore partecipò attivamente alle discussioni e ai congressi promossi dalla Commissione Culturale del P.C.I. avvertendo l'importanza e l'urgenza di esprimere la propria visione dell'arte in un momento storico in cui sembrava che la politica stesse nuovamente delineando dei paletti e dei limiti alla libertà espressiva degli artisti.

Sull'articolo di Ghigo De Chiara su via Margutta pubblicato su l'"Avanti"³¹ Franchina veniva così menzionato in relazione ad un'intervista con giornalisti americani a proposito dei suoi rapporti con il P.C.I.:

“Poche settimane fa, mentre era in piedi una ragionevole polemica fra un gruppo di artisti comunisti e la rivista di Togliatti «Rinascita», lo scultore Nino Franchina fu svegliato di soprassalto da un quartetto di energumeni col cappello a sghimbescio e dall'accento straniero; prima che si rendesse conto del putiferio, si vide bersagliato dai lampi delle macchine fotografiche. «Cosa pensate della posizione presa dal partito nei vostri riguardi?», «Come finirà la cosa?», «Qual è la pittura ufficiale del Cominform?», domandarono tutti insieme. Franchina si stropicciò gli occhi, sbadigliò, si accese una sigaretta e rispose: «Premetto che non scriverò *Ho scelto la libertà*». «E se il partito vi scomunicasse?» insistettero gli altri, Nino si mise a ridere «Ma non siamo mica in Vaticano!». «E se lo facesse?», «Signori miei» concluse Franchina «più al bando di come siamo adesso nella società attuale, non potremmo essere mai». Che cosa di questo dialogo uscirà poi sui *reportages* non è dato immaginare [...] Certo non leggeremo che Nino Franchina è artista serio e coraggioso, siciliano accanito [...], europeo per educazione [...] Comparirà sì e no l'avvertimento generico che Nino Franchina è uno scultore «astrattista»³².

³⁰ Per una valutazione complessiva del fenomeno si veda N. Misler, *La via italiana al Realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1973.

³¹ G. De Chiara, *Via Margutta, periferia al centro di Roma. "E se il partito vi scomunicasse?"*, in "Avanti", 26 gennaio 1949.

³² Ibidem. Nino Franchina fu realmente intervistato da cronisti americani. L'intervento dello scultore fu in effetti pubblicato in due articoli apparsi sul "New York Herald Tribune", cfr. B. McGurn, *Red Modernist Artists in Italy Chided by Party*, in "New York Herald Tribune", 3 gennaio 1949; B. McGurn, *Communist Artists in Italy are scolded by party for "Monstrous" Modernism*, in "New York Herald Tribune", 15 gennaio 1949. In entrambi i casi l'autore dell'articolo fa erroneamente riferimento a Franchina come lo scultore esecutore del busto di Antonio Gramsci presente all'interno del palazzo del Parlamento.

L'adesione di Franchina alla discussione sugli eventi che in tal modo animavano la cultura e l'arte italiana nel dopoguerra avvenne dunque mediante un suo coinvolgimento attraverso interviste e soprattutto la redazione di articoli e documenti con i quali gli artisti astrattisti cercavano di rispondere agli attacchi provenienti da una cospicua parte degli intellettuali comunisti.

Fra i documenti conservati in archivio dallo scultore vi è anche un testo dattiloscritto con la relazione finale del “Convegno di artisti e critici” svoltosi a Roma il 22 e il 23 dicembre del 1949 presieduto da Vittorio Sereni e promosso dalla Commissione Culturale del P.C.I. durante il quale veniva riconosciuta l'esistenza di un Sindacato Pittori e Scultori e Grafici. Il testo, che ribadiva il ruolo centrale della classe operaia nella politica comunista, sottolineava l'importanza della capacità comunicativa dell'arte a più livelli. Il fenomeno artistico non doveva pertanto essere visto più come privilegio di pochi, ma come strumento di lotta popolare contro un sistema in cui il capitalismo e il clericalismo coadiuvati da mercanti cosmopoliti avevano sotterrato le speranze dei giovani operai e artisti. Alla relazione fece seguito, un mese dopo nel gennaio 1950, una risposta da parte di alcuni artisti fra cui Franchina, Consagra e Turcato sulla pericolosità di una condanna totale nei confronti del cosiddetto ‘cosmopolitismo’³³. Particolarmente interessante, a tal proposito, è un documento manoscritto senza data, ma certamente afferibile allo stesso periodo del congresso, in cui Franchina svolge la propria riflessione sullo stesso tema individuando le speranze in una naturale evoluzione dell'arte espressione di una lotta di classe. Il testo rappresenta il documento più eclatante relativo ai sentimenti e ai pensieri politici dell'artista che sentiva profondamente la sua unione con l'ideologia comunista. Scritto probabilmente per essere pubblicato, anche se non esiste documentazione che attesti dove e quando precisamente, il testo è una dichiarazione perentoria di speranza nei confronti di un cambiamento sociale che avrebbe necessariamente dovuto coinvolgere l'arte.

“Penso che nel dibattito sulle questioni che ci interessano una parola come quella ‘cosmopolitismo’ abbia finora creato equivoci e sottintesi che minacciano di farla divenire uno slogan a significato unilaterale. E mi spiego: dicendo che il tale artista è affetto di cosmopolitismo comincia a intendersi come per dimostrato che egli è

³³ ASF, sezione Franchina, doc dattiloscritto “Risoluzione Riunione art. e cri”, dicembre 1949, il documento non è stato ancora catalogato e non possiede pertanto numerazione propria; ASF, sezione Franchina, documento dattiloscritto “Alla Commissione del Lavoro Culturale del P.C.I.”, 18 gennaio 1950, il documento non è stato ancora catalogato e non possiede pertanto numerazione propria.

astrattista [...] senza tener conto che anche un'opera verista può ovviamente essere cosmopolita. Se a questa parola diamo il suo significato preciso (cito il vocabolario c. = cittadino del mondo = persona che non ha dimora stabile e non ha preferenze né affetto per un paese più che per un altro). Ora possiamo proprio dire che 'tutti' gli artisti noi compresi comunisti militanti, che da anni siamo impegnati in uno sforzo di rinnovamento del linguaggio plastico ed espressivo non abbiamo preferenza né affetto per il nostro paese? [...] Maltese parlando di astrattismo e surrealismo (superficiale e forzato connubio) ci dice che queste espressioni ci danno un aspetto 'immiserito e larvato' della realtà contemporanea. Io dico innanzi tutto che non è giusto mischiare tutte le carte [...] di un determinato problema ed è proprio compito di un critico attento e vivo di separare le buone dalle brutte. Noi artisti comunisti che ci troviamo oggi in determinate posizioni che genericamente sono chiamate astratte sappiamo bene in quale campo minato ci muoviamo ma abbiamo il coraggio di guardare più avanti, di aver fede nell'uomo nuovo che uscirà fuori dalla nostra lotta ai suoi bisogni alle sue domande future di bellezza. [...] Il realismo attuale è una registrazione di un momento di lotta e partecipazione parziale ad essa. Per noi la parola realismo è la lotta stessa e non l'illustrazione di essa. Penso che oggi altri mezzi di espressione, il cinema per primo sono gli strumenti più validi per esprimere le ansie, le vittorie, le conquiste e le speranze della classe operaia in lotta. Noi speriamo di dare un giorno all'uomo nuovo che verrà fuori da queste lotte ciò di cui egli avrà bisogno e che inconsciamente comincia già a precisare (il suo amore per le linee e le forme nuove delle macchine e degli strumenti della nostra epoca). Non cosmopolitismo quindi il nostro, non protesta, ma prassi della lenta, ma inevitabile trasformazione dell'arte"³⁴.

Il dibattito fra intellettuali, artisti, critici prosegue per alcuni anni durante i quali diversi artisti, fra cui Franchina, si allontanarono dal partito comunista.

Ancora forti le critiche nei confronti dell'arte astratta proseguirono anche in occasione della XXV Biennale di Venezia del 1950, in occasione della quale lo scultore siciliano espose *Realtà Nuova*, scultura in bronzo eseguita nel 1949 che assurge a simbolo e dichiarazione per l'artista del nuovo percorso intrapreso³⁵. L'opera, che richiama gli stessi studi di forma di

³⁴ ASF, sezione Franchina, doc manoscritto s.d. [1949-50], il documento non è stato ancora catalogato e non possiede pertanto numerazione propria.

³⁵ L'attenzione e i giudizi nei confronti delle opere esposte alla XXV Biennale di Venezia si concentrarono in particolar modo sui nuovi esiti plastici degli artisti italiani che ormai si erano dedicati all'espressione astratta

Vittoria avanzante o di *Punte e spigoli*, diviene tema per l'artista della nascita di una nuova espressività dell'arte di cui lo scultore propone visione all'interno di un testo autografo scritto su una lettera del 1951 su carta intestata della "Società Promotrice di Belle Arti di Torino" come discorso appuntato³⁶. Valutando l'importanza di non dare etichette o definizioni strette all'arte, Franchina vede piuttosto nella scoperta di un nuovo linguaggio espressivo lo strumento ideale per descrivere la nuova realtà sociale in cui stava vivendo.

“Ridurre oggi un dibattito di stile ad un puro e semplice dilemma: figurativo o non figurativo? astrattismo o realismo? mi sembra una esemplificazione della questione ed un tentativo (ingenuo) di voler ridurre con la forza [...] un dibattito che trova impegnate e da un campo e dall'altro tutte le forze più vive dell'arte italiana di oggi. [...] Penso che ci sia concesso a noi astrattisti come noi siamo disposti a concedere ai nostri amici figurativi che non basta un'etichetta uguale per tutti per ritenere come cosa fatta un contenuto uguale per tutti, intendo cioè che G. [verosimilmente Guttuso, ndR] per es. con i suoi mezzi usuali di espressione, si trova altrettanto lontano di un poniamo Manzù che pur adopera mezzi di espressione figurativi di quanto possa trovarsi lontano da questi un artista che pure vive e opera in una realtà sociale [...] opposta a quella di quest'ultimo ma che come mezzi di espressione si vale di mezzi non figurativi. [...] Intendiamo dire che la ricerca comune di un linguaggio espressivo nuovo non implica obbligatoriamente la identica concezione di una realtà sociale in mezzo la quale viviamo [...]. Da ciò viene evidente che una determinata concezione della realtà che tutto riempie un artista si rifletterà inequivocabilmente nella sua opera anche se non figurativa e si differenzierà con evidenza da altra opera non figurativa la cui sorgente di ispirazione è opposta ed antitetica a quella della prima. Che cosa unisce questi due tipi di artisti astrattisti? [...] uno sforzo comune, una esigenza comune di stile, di linguaggio [...]. Che cosa divide invece oggi due artisti di identiche convinzioni sociali e di espressioni stilistiche (intendiamo figurativo – non figurativo) diverse? È il diverso significato di realismo. Noi rigettiamo l'accusa di formalismo = non figurativo. Se ci

dell'arte. Se in Francia l'atteggiamento nei confronti delle novità italiane è interpretato in modo positivo (si cfr. C. Estienne, *La Biennale de Venise*, in "L'Observateur", 29 giugno 1950), non altrettanto avviene in Italia dove si assiste ad attacchi violenti da parte di critici legati agli organi editoriali comunisti (si veda in particolar modo M. De Micheli, *Senza bussola naviga l'astrattismo*, in "L'Unità", 11 giugno 1950).

³⁶ Non si conosce l'origine né il fine del manoscritto di Franchina. Si desume la data dalla lettera inviata dall'ing. Giovanni Chevalley presidente della "Società Promotrice di Belle Arti di Torino" in cui egli chiedeva all'artista di inviare un paio di sue opere da esporre in occasione della riapertura del Palazzo Sociale al Parco del Valentino. ASF, sezione Franchina, doc. manoscritto, 1951, n. 0017.

1946-1950. Parigi e le prime sperimentazioni astratte

attacciamo alle parole potremo dimostrare che formalistica può divenire [sottolineato nel testo, ndR] qualsiasi espressione plastica quando perde quella spinta vitale e di contenuto e di stile che sola può renderla valida [...]. I nostri mezzi di espressione non figurativi non escludono uno sforzo continuo [...] una visione sempre più appassionata per raggiungere, per esprimere anche noi la nostra realtà che è la realtà che dividiamo oggi con tutti gli uomini della nostra epoca e che anche attraverso forme e colori può dare speranze e registrare dolori e incertezze, può evadere più concretamente verso zone più ottimistiche perché non dimentichiamo che il fine dell'arte è la gioia per tutti gli uomini e che se possiamo servirci [...] della nostra arte come mezzo di lotta diretto, preciso e responsabile, il nostro sforzo per un'arte nuova, per un mondo nuovo ci insegna una consapevolezza che in quella direzione conquisteremo per noi e per gli uomini tutti la Realtà Nuova³⁷.

³⁷ Ibidem.

IV. Prima metà anni '50. Nuovi materiali, nuovo linguaggio

All'inizio degli anni Cinquanta si assiste al totale abbandono da parte di Franchina del linguaggio figurativo e alla scelta definitiva della forma astratta come strumento espressivo. Da questo momento in poi, acquisita una sicurezza che l'artista non aveva conosciuto ancora, Franchina, forte dei proprio mezzi artistici e intellettuali, intraprende una fase di sperimentazione tecnica e di materiali. Lo scultore comincia, parallelamente, a proporre una propria visione dell'oggetto scultoreo. Rielaborando in modo personale il concetto di *ready-made* e di *object trouvé*, lo scultore si introduce nella realtà delle fabbriche per sfruttare la forma industriale come nuova base linguistica. Iniziando dal 1950 a lavorare presso l'autocarrozzeria di Piero Siena a Bolzano, che costituisce in certo qual modo il suo trampolino di lancio nel mondo dell'astrazione integrale, Franchina brama un mondo di forme razionali e pure.

È questa una delle fasi del suo percorso di artista maggiormente indagate. Marchiori e Carandente si soffermano su questo periodo perché dimostrativo della nuova coscienza che lo scultore aveva acquisito. Da questo momento in poi, in effetti, l'arte di Franchina, che conoscerà ulteriori sperimentazioni materiche e formali, sembra proseguire lungo la strada della semplificazione del dettaglio o oggetto reale mediante una sua scarnificazione formale. Esili strutture in lamiera battuta di metallo, punte di ferro e di bronzo, elementi recuperati dal mondo delle macchine, ingranaggi di un universo nascosto vengono ritrovati dallo scultore adoperati come lettere di un alfabeto sconosciuto per formulare nuove frasi e nuovi codici stilistici. Siamo agli inizi della fase centrale della sua carriera.

Nino Franchina conobbe Piero Siena, secondo una testimonianza di quest'ultimo¹, all'inizio degli anni Quaranta, durante il periodo in cui viveva a Collalbo. In realtà non esistono in archivio testimonianze a tal proposito e il nome di Siena appare nelle biografie dello scultore solo a partire dal 1950, quando l'artista inizia a frequentare l'autocarrozzeria di Bolzano sperimentando un nuovo modo di produrre scultura. Le testimonianze e i testi critici che

¹ Cfr. P. Siena, *Anni e vita*, a cura di P. Tognon, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002, p. 70.

Prima metà anni '50. Nuovi materiali, nuovo linguaggio

trattano quest'esperienza di Franchina sono molteplici, sebbene non sia ancora chiaro cosa spinse lo scultore a iniziare la collaborazione con l'autofficina di Siena. L'amore di Franchina per le macchine, per la loro meccanica e dinamicità, deriva verosimilmente da una rimeditazione sulla poetica futurista di cui si trova traccia in alcuni disegni eseguiti in questi anni.



N. F, *Disegno di macchina*, pennarello su carta, cm20x28, 1950-53

La velocità dell'automobile diventa protagonista assoluta coinvolgendo lo spazio che la circonda come in un turbino. La riflessione sull'avanguardia futurista avviata da Franchina in questi anni lo condurrà a sviluppare delle opere composte da piani che si intersecano e che determinano un nuovo modo di percepire i volumi e lo spazio. Le opere eseguite a Bolzano segnano dunque una svolta per la scultura di Franchina, un passo importante lungo il cammino delle sperimentazioni formali e materiche.

“Le mie sculture, dal 1950 sono realizzate in gran parte in lamiera battuta e verniciata alla nitro. Le realizzo nel reparto carrozzerie di un grande garage di Bolzano località nei cui dintorni da anni trascorro le mie vacanze. I colori più spesso impiegati sono il grigio metallizzato, il nero, e delle note di rosso ‘corsa’, oltre l’innesto a volte, di parti cromate. Gli operai che lavorano con me alla realizzazione sono ormai i miei collaboratori. Se sono costretto a volte dietro loro consiglio a variare qualche tema plastico per ragioni pratiche di costruzione, ho dovuto sempre convenire che la soluzione era alla fine anche dal ‘mio’ punto di vista la migliore”².

Al di là delle indicazioni sul rapporto con gli operai del garage, che denota un atteggiamento di umiltà e capacità critica dell'artista, le indicazioni fornite sono preziose note sull'esecuzione delle sculture di questo periodo. I modelli di riferimento, oltre alla scultura

² ASF, sezione Franchina, doc. manoscritto di N. F., s.d. [1953-54], n. 1242

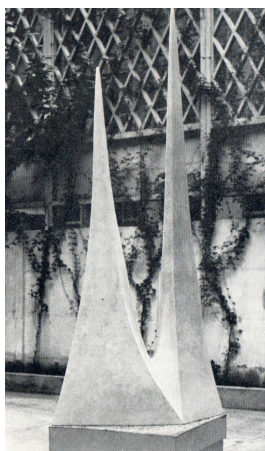
Prima metà anni '50. Nuovi materiali, nuovo linguaggio

futurista, continuano a essere Brancusi, Moore e Picasso a cui si affianca André Bloc che Franchina conosce durante uno dei suoi soggiorni in Francia e che, come sostiene Marchiori,

“è stato molto utile per Franchina, come l’inizio di un colloquio che non doveva portare alle ‘belle statue’, ma a ben altre immagini del tempo, agli oggetti di una nuova realtà”³.

Frutto di questi ragionamenti e confronti sono alcune delle opere di questi anni, alcune delle quali non eseguite a Bolzano, che mantengono ancora un contatto con le fonti della scultura cubista, come *Les Amants* del 1951, che

“nelle forme più rastremate e sottili sembra già preludere alle lingue di metallo degli anni successivi. (Fu Picasso a dare il titolo ‘Les Amants’ a questo oggetto biforme, interpretandone il caloroso sensualismo e rivelandone piuttosto il significato interno che non l’andamento esteriore delle strutture, essenziale e perfino ironico)”⁴.



N. F., *Les Amants*, gesso, cm 200x81, 1951

³ G. Marchiori, op. cit., p. 16.

⁴ G. Carandente, op. cit., p. 14. Il riferimento a Picasso lo si ritrova anche in un’intervista che Costanzo Costantini fece allo scultore nel 1985. In quell’occasione Franchina raccontò come Picasso aveva dato il nome alla scultura: “In un giorno del 1950 ha l’onore di ricevere nel suo studio Picasso, che è in visita alla Galleria della Nieps. L’artista spagnolo è accompagnato da Balenciaga, il pontefice dell’alta moda. Lo scultore sta lavorando a due grandi aste metalliche che partono dalla stessa base per divaricarsi verso l’alto. Picasso gli chiede: «Come la chiamerai?», ma prima che l’autore risponda, aggiunge: «Chiamali *Gli amanti*». «Perché?», chiede Balenciaga. «Non vedi che scopano?», gli risponde Picasso. «Aveva ragione», ricorda ora Nino Franchina. «Le due figure erano legate da un incastro interno. La intitolai infatti *Gli amanti*. Quella scultura restò poi a Parigi e non ne ho saputo più niente. Realizzare quelle prime sculture astratte era stata per me un’esperienza eccitante e terribile. Mi sentivo come chi varchi un passaggio e non possa tornare più indietro». Cfr. C. Costantini, art. cit.

Nonostante questa scultura sia stata considerata da Marchiori prodotto di una parentesi picassiana nella produzione dell'artista, essa si colloca perfettamente all'interno della riflessione sul diverso modo di percepire lo spazio e i volumi che in esso si collocano che Franchina stava compiendo anche all'interno della carrozzeria di Siena. L'uso della lamiera metallica e dei colori alla nitro che improvvisamente donano una forza nuova alle sue sculture, l'elaborazione delle opere all'interno di un contesto non comune come quello di un garage costituiscono un ulteriore passaggio nella definizione del mondo formale franchiniano, portando l'artista a creare

“l'oggetto unico dell'arte, ma coi mezzi della produzione meccanica, che stabiliscono un rapporto molto significativo tra la scultura e l'oggetto prodotto in serie. Lo scultore si è trasformato in operaio, e dagli operai di una carrozzeria di automobili ha imparato un mestiere assolutamente nuovo, e che gli permette di tradurre in realtà le sue nuove concezioni scultorie. [...] Gli «oggetti» costruiti da Franchina, tranciando lamiere, saldandole alla fiamma ossidrica e verniciandole poi alla nitrocellulosa, diventano naturalmente degli «equivalenti della realtà» del nostro tempo, perché esprimono dei valori reali, ma appartenenti all'arte, all'unicità del momento creativo”⁵.

L'operazione compiuta dall'artista all'inizio degli anni Cinquanta, la scelta di andare a lavorare in un ambiente industriale, di adoperare come materiali le lamiere utilizzate per la costruzione e riparazione delle automobili, di saldarle fra loro, colloca Franchina fra i primi artisti che hanno individuato le enormi potenzialità interpretative e intellettuali dei prodotti in serie traslati all'interno di un contesto artistico. Ne sono pratico esempio le sue *Fuori serie* (1951-1953), le sculture in alluminio come *Ritmo di superfici* (1952) e *Come un aereo* (1952) in cui più forte è il riferimento al mondo del volo, o opere composte dall'assemblaggio di materiali e oggetti provenienti dal mondo delle macchine come *Calandra*, *Metallurgica* o *Agricola* tutte del 1953.

Le *Fuori serie*, realizzate tutte a Bolzano fra il 1951 e il 1953, sono un gruppo di quattro sculture: *Fuori serie in grigio e nero* (1951), *Fuori serie in grigio e rosso* (1951), *Fuori serie terza* (1953) e *Fuori serie quarta* (1953). Ad esse si possono aggiungere, per ragioni

⁵ G. Marchiori, op. cit., p. 17.

Prima metà anni '50. Nuovi materiali, nuovo linguaggio

stilistiche e contestuali, *Segnale* eseguita nel 1953 per la Pirelli ed esposta a Brescia⁶ e *Rapace* un copri-comignolo realizzato nel 1952. Il gruppo di sculture, pur non possedendo tutte la stessa forma, è accomunato dal materiale adoperato per la realizzazione, una lamiera metallica policroma con prevalenza di colori metallizzati. La superficie lucida di queste opere ne caratterizza l'aspetto e la forma. Elementi di struttura aerodinamica

“si combinano nella spinta verso l'alto in piani triangolari, a vela, o a forma di picca o d'ala di uccello, come in certe meravigliose macchine leonardesche”⁷.

La svettante essenza di tali opere ne costituisce il fulcro e ne garantisce la bellezza. Come oggetti la cui forma e aspetto sono stati attentamente studiati da tecnici e ingegneri le *Fuori serie* costituiscono la personale riflessione di Franchina sulla produzione in serie. Tali opere, che presentano delle caratteristiche proprie e che, nel risultato finale, non assomigliano a nessun particolare prodotto di fabbrica, rappresentano uno dei primi tentativi svolti in Italia di produzione artistica strettamente connessa con la produzione industriale. Come ben chiarito da Carandente:

“la policromia di quelle lamiere metalliche, battute e piegate con la precisione che si conveniva all'ambiente dal quale esse nascevano in oggetti, teneva anch'essa conto di questo aspetto avveniristico. Furono quelle sculture [...] le prime a impostare questo inedito problema dell'identificazione della forma inventata con la forma desunta dal 'tipo' industriale. Esse furono anche le prime create con un insolito materiale policromo che ne esaltava la qualità-oggetto e l'assoluta estraneità da qualsiasi riferimento naturalistico. La simbiosi tra forma pura e forma industriale era, del resto, da sé la conferma del diverso naturalismo cui l'artista, assertore di un nuovo linguaggio plastico, chiaramente tendeva. [...] La levigatezza, la rifrangenza, la duttilità dei materiali impiegati servivano da contropartita al contributo artigianale che Franchina aggiungeva all'invenzione plastica. La sua concezione fondamentale era quella di un operaio dell'industria, agente di un sistema di responsabili maglie di una catena produttiva, che interveniva con la sua fantasia a liberare dal complesso di apparecchiature della

⁶ L'opera, richiesta come scultura pubblicitaria, fu realizzata in lamiera gialla, rossa e blu in occasione della XXI Mille Miglia ed esposta in piazza della Vittoria a Brescia. Cfr. s.a., *Scultura pubblicitaria*, in “Pirelli”, a. VIII n. 2, aprile 1954.

⁷ Ibidem, p. 19.

Prima metà anni '50. Nuovi materiali, nuovo linguaggio

macchina industriale un oggetto tipico e unico, il prodotto in serie, cioè elevato al rango artistico”⁸.

Fuori serie dunque, realizzate con gli stessi mezzi del prodotto industriale, ma al di fuori di una produzione di massa, queste opere posseggono inoltre come caratteristica comune la modalità con cui esse si collocano nello spazio, quasi squarciandolo. Nonostante di esse si sia sottolineato principalmente l'aspetto che riguarda la meditazione dell'autore sulla forma artistica e sulla forma industriale, è altrettanto interessante constatare che le sperimentazioni di Franchina di questo periodo e gli inizi della sua produzione astratta passino attraverso la necessità di collocarsi nello spazio in modo quasi violento. Lo scultore non sembra interessato a occupare lo spazio con volumetrie importanti, prediligendo forme esili e svettanti composte dall'intersezione di piani di superficie che tagliano l'ambiente in cui si collocano e ne divengono inevitabilmente protagoniste.



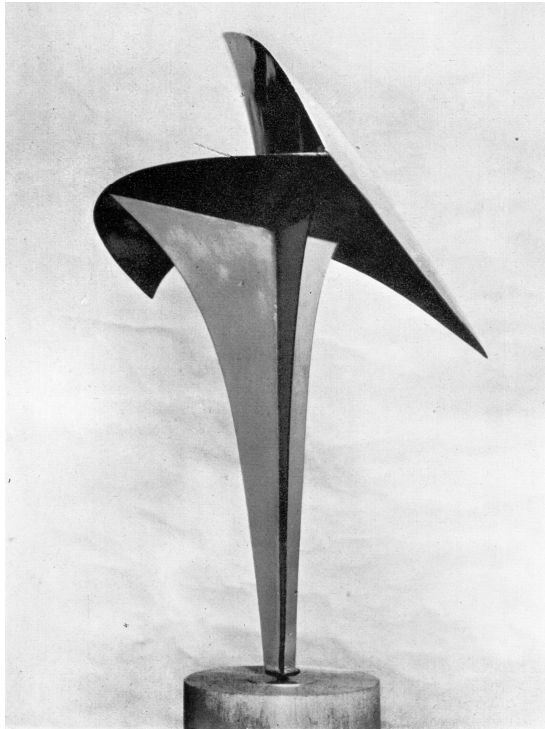
N. F. *Fuori serie in grigio e nero*, lamiera policroma, cm 120x29 1951



N. F., *Fuori serie terza*, lamiera policroma, cm 80x40, 1953

⁸ G. Carandente, op. cit., pp. 14-16.

Prima metà anni '50. Nuovi materiali, nuovo linguaggio



N. F., *Fuori serie quarta*, lamiera policroma, misure non rilevabili, 1953



N. F., *Segnale*, lamiera policroma, misure non rilevabili, 1953

Discorso a sé va fatto per un'altra scultura di questi anni, *Ala rossa*. L'opera, del 1951, pur facendo parte del gruppo di sculture eseguite nel garage di Piero Siena, pur essendo eseguita in lamiera policroma e pur caratterizzata da una forma aerodinamica, presenta delle caratteristiche proprie. La scultura eseguita fra il 1950 e il 1951 può, in effetti, essere considerata una delle più rappresentative di questo periodo e dell'intera produzione di Franchina. Esposta persino alla Biennale di Venezia del 1986, sul lungomare, *Ala rossa* era considerata dal suo stesso autore un'opera fondamentale. Composta da due lamiere lavorate in modo da sembrare delle lunghe piume saldate fra loro, una di colore grigio metallizzato, l'altra di colore rosso, la scultura porta alle estreme conseguenze i risultati degli studi di Franchina sulle forme aerodinamiche. Le lamiere che compongono l'opera, dal forte aspetto allungato, che Franchina ha volutamente lasciate cave, sembrerebbero determinare una visione puramente frontale della scultura: dal primo elemento grigio che presenta forma appuntita, quasi triangolare a simulare il becco di un uccello, parte la seconda componente, un'ala rossa che si slancia verso l'alto e che cattura totalmente l'attenzione dello spettatore.



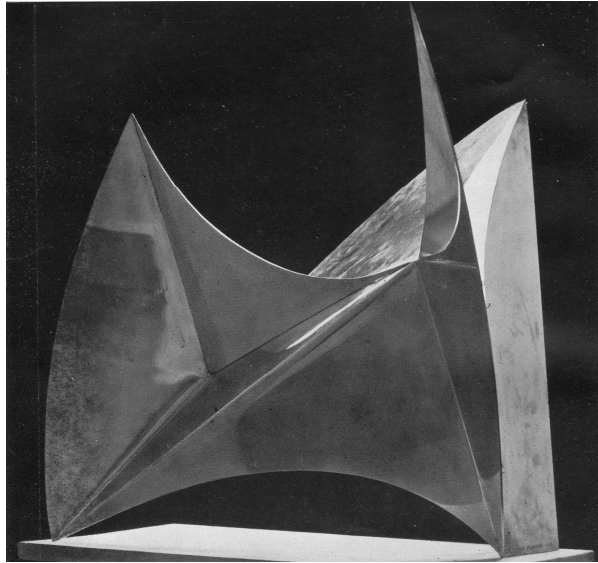
Nino Franchina a Bolzano lavora su *Ala rossa*, 1950
ASF



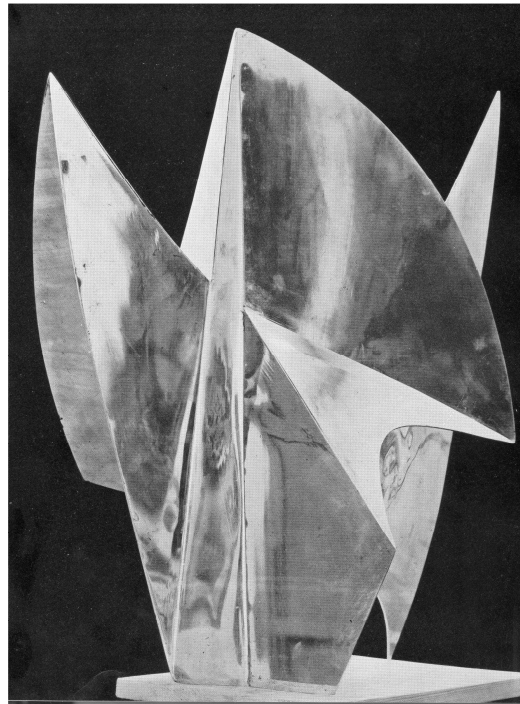
N. F., *Ala rossa*, lamiera policroma,
cm 400x92, 1951

I riferimenti al mondo del volo e lo studio dei volumi che si articolano nello spazio in modo più complesso sono rintracciabili anche in un gruppo di tre sculture eseguite nel 1952: *Come un aereo*, *Ritmo di superfici*, e *Composizione*. Le opere, realizzate in alluminio, costituiscono un ulteriore contributo di Franchina allo studio di un linguaggio scultoreo che accomunasse la tematica spaziale a quella dei diversi piani di superficie. Tali sculture risentono notevolmente dello studio delle opere di Gabo, Pevsner e Brancusi costituendo la prova che l'artista siciliano, forte ormai di un bagaglio conoscitivo culturale ricco, stesse meditando sul problema di rappresentare lo sviluppo di più piani che si intersecano per comporre un unico corpo in metallo. Il risultato di tali ricerche sono delle sculture che, guardate da angolazioni diverse, presentano differenti immagini di sé. L'uso dell'alluminio, insieme ai nuovi schemi compositivi, costituiscono una novità assoluta nell'opera di Franchina. Queste opere infatti costituiscono un unicum nella produzione dell'autore che difficilmente tornerà negli anni successivi a meditare sugli stessi sviluppi di intersezione di piani.

Prima metà anni '50. Nuovi materiali, nuovo linguaggio



N. F., *Come un aereo*, alluminio,
cm 45x50, 1952 (foto Giacomelli)



N. F., *Ritmo di superfici*, alluminio,
cm 65x50, 1952 (foto Giacomelli)

Questo gruppo di opere, insieme alle *Fuori serie* e alle ultime sperimentazioni astratte costituiscono il nucleo di sculture che Franchina espone, nel 1952, in occasione della mostra personale presso la Galleria del Naviglio a Milano e la Galleria del Corso a Merano, uno degli episodi per lui più significativi di questo periodo. La mostra, svoltasi fra il 15 e il 28 marzo a

Milano e fra il 10 e il 20 aprile a Merano, fu presentata dall'amico pittore Antonio Corpora⁹ membro del Gruppo degli Otto, che con Franchina aveva condiviso l'esperienza del Fronte Nuovo delle Arti e il percorso di ricerca che aveva condotto entrambi ad una risoluzione astratto-concreta della propria opera. Corpora individua bene le caratteristiche della scultura di Franchina, ne percepisce le ansie, i desideri, le speranze e, nel contempo, colloca lo scultore nel novero di quegli artisti "non figurativi, astratti, concreti della generazione nostra" che utopisticamente cercano di reinventare un nuovo linguaggio e nuove simbologie liberi dai canoni dell'arte delle epoche precedenti¹⁰.

“È necessario guardando le opere di Nino Franchina, scultore non figurativo, liberarsi da ogni preconconcetto di *bello* [corsivo nel testo, ndR] e di *scultura* [corsivo nel testo, ndR]. Infatti, è bella una scultura greca se la guardate col preconconcetto dei canoni di quella egiziana? E quella del Rinascimento se il vostro *cliché* [corsivo nel testo, ndR] si è fermato all'arte dei primitivi? Sicché anche l'idea della scultura deve sgombrare la vostra mente; e quella aprioristica dell'*Arte* [corsivo nel testo, ndR]. [...] L'arte è un risultato della conoscenza creatrice, e non ci sono schemi o leggi fisse per fabbricarla. Franchina mi sembra essersi posto in questa posizione: intende esprimersi ed esprimere una realtà d'oggi, molto più profondamente di un suo contemporaneo operante in senso figurativo. Se dalle sue opere nascerà un mondo autentico egli avrà raggiunta la scultura, cioè l'arte. La realtà di Nino Franchina ha un aspetto diverso da quella comunemente intesa per tale. Egli lascia alla sua intuizione il compito di scoprire questo *vero* [corsivo nel testo, ndR]. Un vero espresso attraverso le forme più elementari della scultura, forme che tendono all'essenziale. Egli riesce ad essere un puro, libero da sostegni estetico-sentimentali, ha rinunciato all'aiuto di qualsiasi convenzione artistica. Franchina vorrebbe scoprire la misura del monumento all'uomo che ha superato il concetto delle vecchie dimensioni. Può darsi che come tutti noi Nino Franchina si illuda. L'uomo rimane attaccato alla sua realtà oggettiva, e soltanto attraverso questa riesce ad avvicinarsi alle impalpabili conquiste dello spirito. Allora vogliate accettare questa generazione come una generazione di utopisti. Questi suggeriscono spesso agli

⁹ Franchina e Corpora ebbero un lungo rapporto di amicizia e condivisione d'intenti. La scelta di entrambi di muoversi nell'ambito dell'arte astratta fu uno degli elementi chiave del loro legame. Per una valutazione generale sull'opera del pittore si veda: F. De Santi (a cura di), *Corpora. Catalogo generale ragionato*, 2 voll., Di Summa Editore, Roma 2009.

¹⁰ A. Corpora, *Nino Franchina*, presentazione della mostra (Milano, Galleria del Naviglio 15 – 28 marzo 1952), Milano 1952.

Prima metà anni '50. Nuovi materiali, nuovo linguaggio

uomini razionali e logici, le idee più ardite e feconde. Perché anche la realtà oggettiva necessita di un rinnovarsi continuo dei suoi mezzi d'espressione, ed illusi potrebbero essere coloro che cercano di dar vita alla realtà d'oggi chiudendola nel *formalismo* [corsivo nel testo, ndR] di un linguaggio scontato”¹¹.

La mostra fu dunque occasione per Franchina di definire all'interno del mondo dell'arte quali fossero le sue scelte formali, stilistiche e sperimentali. L'eco di stampa e di critica fu in effetti nettamente superiore rispetto a qualunque altra mostra lo scultore avesse fino a quel momento organizzato¹². A dire il vero le recensioni alla mostra furono per lo più negative. Franchina aveva scelto una forma di linguaggio astratto che poco convinceva critici come De Micheli, Borgese o Marussi i quali, seppur in modo diverso, non ne condividevano affatto gli assunti. De Micheli in particolare pone la sua critica su un piano prettamente politico sostenendo la gravità dell'allontanamento dello scultore da una “visione popolare-nazionale della realtà”¹³. Decisamente più critici dal punto di vista dell'estetica, Borgese e Marussi. Il primo sosteneva difatti che

“questo tipo di arte o di attività non meglio qualificabile è veramente legato ai peggiori estetismi e sentimentalismi”¹⁴.

Mentre il secondo, che rimproverava agli scultori astratti la nascita di una nuova forma di accademismo in cui regnava la meccanica senza alcuna forma di poesia, accusava Franchina di essere uno degli artisti autori del declino della scultura.

“La sua posizione [di Franchina] è di netta astrazione. Le ambizioni sono molto alte: scoprire i miti di una nuova simbologia attraverso «altri metodi di investigazione». [...] Piuttosto la parola «investigazione» ci mette in sospetto. È propria del gergo scientifico. [...] Fa pensare ai bisturi, alla vivisezione, al calcolo intestinale, allo studio della

¹¹ Ibidem.

¹² Cfr. M. De Micheli, *Le cronache d'arte. Nino Franchina*, in “L'Unità”, 18 marzo 1952; s.a., *Mostre milanesi*, in “Milanosera”, 21 marzo 1952; L. Borgese, *Mostre d'arte*, in “Corriere della Sera”, 23 marzo 1952; R. Carrieri, *I nodi e chiodi spaziali di Franchina*, in “Epoca”, a. III n. 77, 29 marzo 1952; G. Marussi, *Le strettoie della scultura*, in “La Fiera Letteraria”, 30 marzo 1952; s.a., *Mostra di Nino Franchina alla “Galleria del Corso”*, in “L'Alto Adige”, 11 aprile 1952; s.a., *Alla Galleria del Corso mostra di Franchina*, in “L'Adige”, 11 aprile 1952; s.a., *Inaugurata ieri la personale di Franchina*, in “L'Adige”, 13 aprile 1952; L. Serravalli, *Lo scultore Nino Franchina espone alla Galleria del Corso*, 22 aprile 1952.

¹³ M. De Micheli, art. cit., 18 marzo 1952.

¹⁴ L. Borgese, art. cit., 23 marzo 1952.

molecole. Esclude, perciò, a priori, e sentimento e emozione. È calato dentro all'uomo il freddo del pensiero scientifico ed esso si estrinseca in opere che hanno un unico valore, quello sperimentale”¹⁵.

Al di là delle singole valutazioni sulla sua opera sembra comunque evidente che Franchina avesse delineato di fronte a sé un percorso ben definito, non troppo apprezzato dai critici, ma appoggiato da altri artisti e amici fra i quali Raffaele Carrieri e Piero Siena. Quest'ultimo, in particolare, che fu certamente uno degli organizzatori della mostra di Franchina alla Galleria del Corso di Merano, è stato una delle personalità più care all'artista. Ricordandolo più avanti all'interno di una sua autobiografia, Siena scriveva:

“tra gli artisti che ho conosciuto, Nino Franchina è uno di quelli che mi sono stati più amici. Come quasi tutti gli scultori italiani, aveva per modello Brancusi. Lo affascinava infatti l'idea di accarezzare il marmo, farlo diventare liscio, bello, di una forma ideale. Franchina cercò di unire le forme della scultura di Brancusi con le moderne tecnologie, realizzando ad esempio alcune opere in lamiera verniciata alla nitro. Si appropriava cioè delle forme del passato per proporle in una maniera diversa. Questa operazione era anche ‘popolare’ e piaceva a un largo pubblico. Lo dimostra il fatto che gli operai che lavoravano con lui si rifacevano in piccolo le sue sculture e se le portavano a casa per metterle sopra il televisore. È una grande prova di come le opere fossero amate e avessero una loro funzione. [...] Sono molto grato a Franchina, e alla famiglia Severini, ho imparato molte cose da loro e soprattutto che nell'arte sono espressi i nostri modi di vita, i nostri sogni, i nostri dubbi e le nostre certezze”¹⁶.

La strada delineata da Franchina si palesa sempre di più nelle opere eseguite negli anni successivi. *Calandra*, *Metallurgica* e *Agricola* sono sculture eseguite nel 1953 e costituiscono un ulteriore passaggio nello sviluppo linguistico-formale dell'arte franchiniana. L'uso della tecnologia è adesso totale; l'artista realizza *assemblage* con diverse componenti tecnologiche tratte dal mondo delle macchine e si avvicina in modo più netto ad una scultura che prende ispirazione dal surrealismo e dal *ready-made* e, nel contempo, se ne distanzia rifiutando la

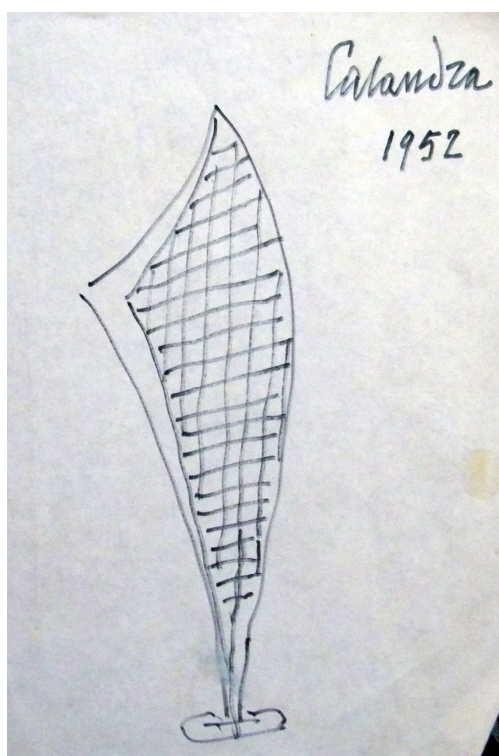
¹⁵ G. Marussi, art. cit., 30 marzo 1952.

¹⁶ P. Siena, op. cit., pp. 73-74.

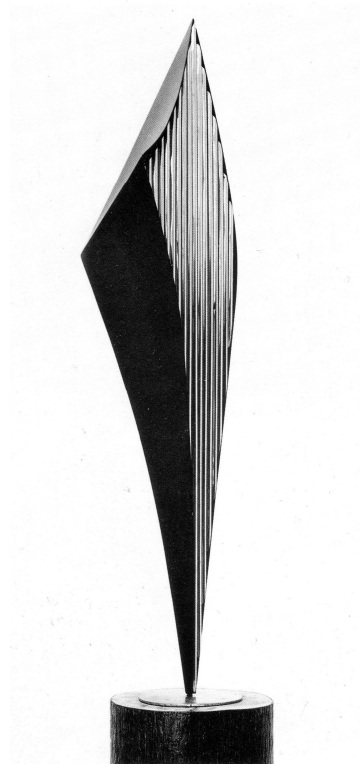
Prima metà anni '50. Nuovi materiali, nuovo linguaggio

gratuità dell'azione e ricorrendo a schemi geometrici che “fa pensare a un ritorno indiretto ai principi (negati) della scultura classica”¹⁷.

Calandra, in lamiera policroma, ricorda ancora le forme di *Fuori serie* per il suo slancio verticale e l'aspetto quasi prismatico, ma se ne distanzia al tempo stesso per un componente aggiuntivo, la grata di un radiatore, che caratterizza una delle sue facce e che, attraverso l'effetto di pieno e vuoto, lascia intendere un suo sviluppo interno. Carandente sottolineava le influenze pevsneriane della scultura, ravvisabili nell'accostamento e combinazione dei “due materiali palesemente desunti dall'ingegneria automobilistica”¹⁸.



N. F., *Calandra*, pennarello su carta, cm 17,5x13, 1952



N. F., *Calandra*, lamiera policroma, cm 115x29, 1953

Piuttosto diversa, anche se nata da presupposti simili, la scultura *Metallurgica*, frutto di una composizione e montaggio di *ready-made*, ‘tondini’ di ferro e un reticolo a forma di triangolo. Un ulteriore passo è stato compiuto dall'artista che si muove nel campo dei montaggi con sempre maggiore maestria. L'opera, colorata di nero e minio, si sviluppa mediante una complessa struttura di linee architettonicamente connesse tra loro per formare un leggero

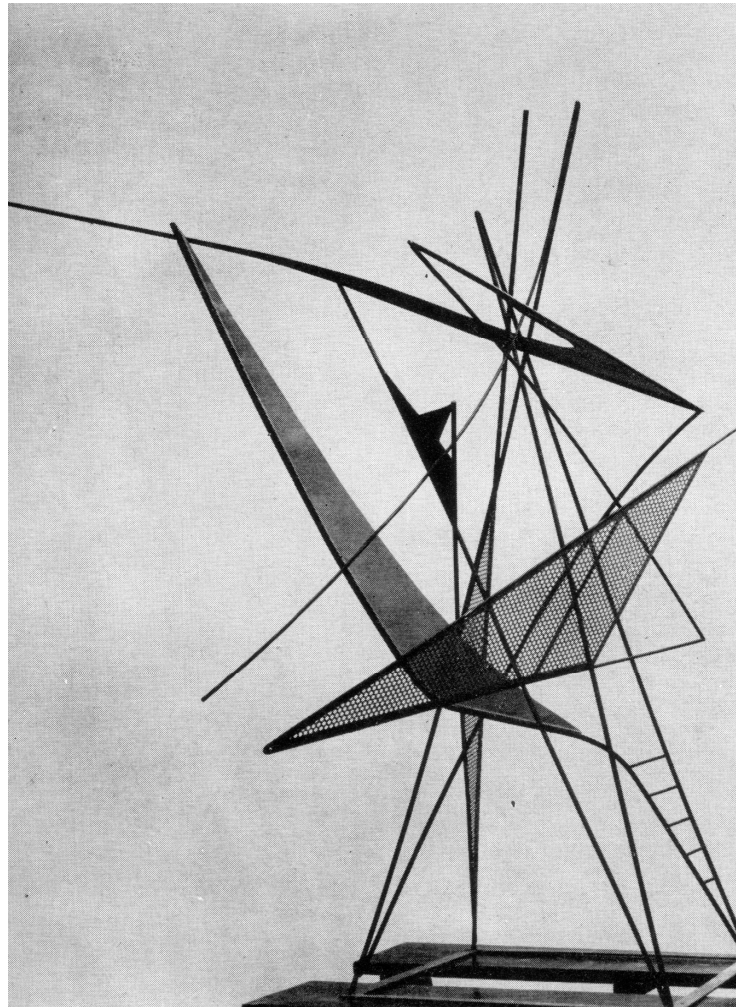
¹⁷ G. Marchiori, op. cit., p. 18.

¹⁸ G. Carandente, op. cit., p. 15.

Prima metà anni '50. Nuovi materiali, nuovo linguaggio

gioco geometrico. Le esili presenze delle linee e delle griglie determinano un effetto di pieno-vuoto ancor più forte che in *Calandra*. Da qualunque lato la si guardi, *Metallurgica* appare:

“scultura vibrante di riflessi sulle superfici lucide; una composizione senza limiti fissi, e che anima il vuoto dello spazio inerte. È un oggetto di grande formato, autonomo, come creazione artistica, e pur vincolato dalle cose che lo attorniano”¹⁹.



N. F., *Metallurgica*, ferro e lamiera policroma,
cm 300x200, 1953

Caso a sé, ma emblematico e esemplificativo di quanto detto sinora quello di *Agricola*, scultura eseguita per la Mostra dell'Agricoltura di Roma del 1953 e replicata, seppur in forme e materiali diversi, per la XXVII Biennale di Venezia del 1954. Mentre della seconda versione esistono riproduzioni che ne consentono una piena valutazione, per la prima è

¹⁹ G. Marchiori, op. cit., p. 20.

necessario affidarsi alle descrizioni fornite da Marchiori e da Carandente dal momento che l'opera è stata demolita dopo la mostra e non sono stati rinvenuti, per il momento, materiali documentari che ne consentano uno studio più approfondito.

“In occasione della Mostra dell'Agricoltura a Roma, nel 1953, Franchina compose «un grande montaggio di cinque metri di altezza con parti di macchine agricole combinate insieme fantasticamente»: e quel montaggio appariva come una delle composizioni più belle per un monumento al lavoro, fatte con elementi reali, che assumevano, nel piano della trasposizione fantastica, la dignità di stile di una grande scultura. Erano forme colorate, di un disegno che si legava in un intreccio energico di singolare coerenza stilistica, e costituivano insieme una macchina fantastica, la più inutile delle macchine, sostenuta da una architettura, che sembrava lungamente meditata e studiata”²⁰.

Carandente la descriveva come:

“risultante dal montaggio di parti di macchine agricole composte fantasticamente in un oggetto che si elevava per cinque metri dal suolo, rivoluzionario ma non irriverente monumento al lavoro dell'uomo, povero nelle sue componenti ma estremamente dignitoso nel suo risultato estetico. Le parti meccaniche *ready-made* avevano di per sé colorazioni decise, industriali; i diversi colori accentuavano la singolarità dell'architettura risultante dall'*assemblage* dei vari pezzi. Se l'artista non avesse tenuto conto minutamente del calcolo geometrico di quell'*assemblage*, la sua operazione di recupero degli scarti industriali sarebbe rimasta a una condizione surrealistica”²¹.

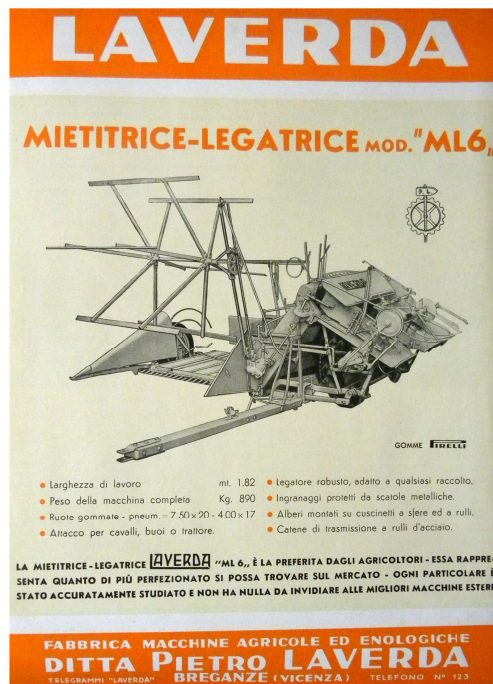
Unica testimonianza di un qualche interesse ritrovata di recente in archivio è una busta contenente cataloghi e volantini pubblicitari di aziende produttrici di macchine agricole. La busta, il cui timbro postale sfortunatamente non si legge, fu inviata allo scultore dal pittore siciliano Bruno Caruso e contiene cataloghi risalenti all'inizio degli anni Cinquanta della Finmeccanica, della Laverda e di altre ditte specializzate nella produzione di macchinari per l'agricoltura.

²⁰ Idem, pp. 17-18.

²¹ G. Carandente, op. cit., p. 17.



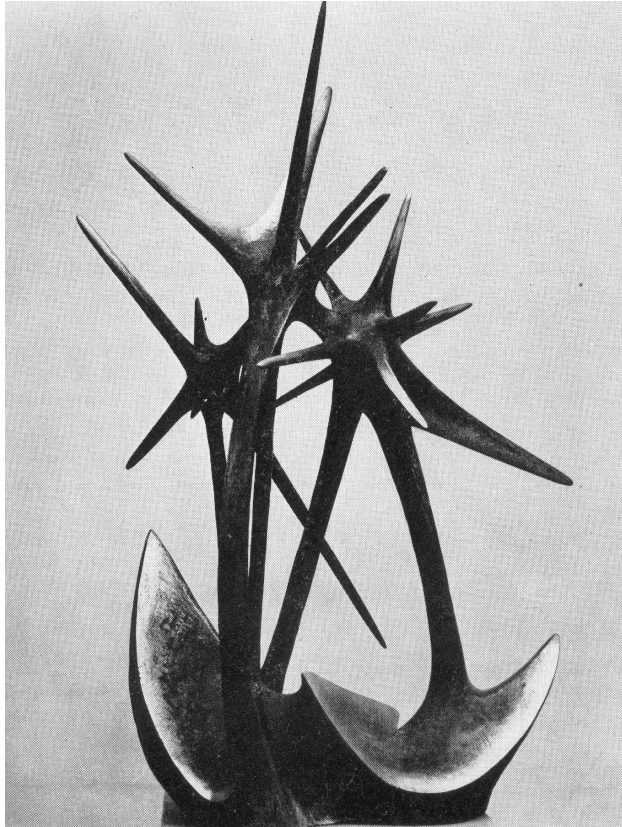
Locandina Officine Meccaniche Suzzara, ASF



Locandina Ditta Laverda, ASF

Il colossale montaggio spinge Franchina a meditare ancora sulle possibilità espressive offerte da singoli elementi meccanici assemblati fra loro e sottratti all'ambito originario di appartenenza per essere collocati in contesto artistico. Frutto di tali meditazioni è la seconda versione di *Agricola*, opera fusa in bronzo nel 1953 e esposta in occasione della Biennale di Venezia del 1954²². Al contrario della prima questa scultura non è composta da un montaggio di parti originariamente sconnesse tra loro; l'autore piuttosto si ispira alle forme dei macchinari agricoli per giungere ad una sintesi formale e stilistica e alla definizione di un'opera dal vago sentore surrealista composta da una base da cui si slanciano esili strutture che terminano in tre masse simili a nuclei esplosi di non facile interpretazione. Il recupero della fusione in bronzo non deve essere interpretato come un abbandono da parte di Franchina delle ultime e innovative scelte materiali, ma piuttosto come desiderio di proporre i risultati delle proprie ricerche anche attraverso tecniche più tradizionali.

²² Ospitato all'interno della XVII sala, Franchina espose tre sculture: *Agricola*, *Aerodinamica* e *Metallurgica*, tutte eseguite nel 1953. *XXVII Biennale di Venezia*, Lombroso Editore, Venezia 1954, p 133.



N. F., *Agricola*, bronzo, cm 59x110, 1953

Probabilmente riferibile a questa scultura, anche se non esistono prove sufficienti al riguardo, un documento dattiloscritto conservato in archivio, scritto dall'artista mentre si trovava a Roma, nell'ottobre 1953 e intitolato "Nascita di una scultura". Il brano, di cui vale la pena riportare il testo intero, è costituito da un breve racconto dal vago sapore mitologico sulla genesi di un'opera, di cui non si conosce il titolo. La narrazione dell'evento poetico si traduce in resoconto di un processo di fusione fra pietra e macchina che non sembra legato ad un'opera specifica, ma piuttosto sembra spiegare l'esatta genesi artistica avvenuta nella mente dello scultore.

“La Macchina era ferma e la Pietra acquattata la guardava fissa. Quel lungo processo che aveva fatto divenire funzionanti e lucide le parti metalliche prima inerti gliela rendeva ancora più astrusa e incomprensibile. La Pietra era ancora là da secoli, vicina al ciglio della strada che tagliava i margini del grande estuario del Furiano – ancora non era stata strappata al greto dalle possenti braccia delle Sammarcote e issata sui capitelli dorici che sono le loro teste, per essere portata sino ai carri e divenire anch'essa elemento funzionante di una casa, un muro, un ponte. La Macchina era sempre ferma

sul margine della strada, ma qualcosa avveniva in essa. Cominciava lentamente a scomporsi – invisibili mani la riordinavano in un disegno nuovo – lo spazio cominciava a intrecciarsi con le sue parti metalliche – la luce batteva e penetrava in essa in giochi fantasiosi. La Pietra cominciava a sentirsi attratta da questo movimento, da questa rigenerazione. Ecco, adesso fra le due branche metalliche che si erano fermate a sostegno di un'architettura armoniosa di forme, librata nel cielo, si creava un vuoto, uno spazio. Questo spazio a poco a poco prendeva la forma concava di un bacino materno e tutta la Scultura vibrava e attendeva di essere compiaciuta. Le possenti braccia della Sammarcota sollevarono la Pietra ma indugiarono a mezz'aria: essa era troppo rotonda, remota, non era abbastanza squadrata per essere utile al muro. E allora l'adagiarono dolcemente in quel cavo materno che l'attendeva e l'Opera fu così compiuta”²³.

La raggiunta consapevolezza espressiva, l'avvio di questo nuovo percorso creativo, le indagini svolte nel campo dei materiali, le riflessioni sul concetto di macchina, di produzione in serie e di produzione artistica valgono a Franchina, dopo le forti critiche ottenute nel 1952 al Naviglio, una prima consacrazione nel 1954 con il volume interamente a lui dedicato da Giuseppe Marchiori, già ampiamente citato. Il testo, seppur breve, corredato da una nota di sapore quasi 'poetico' di Renato Giani, fu per lo scultore uno dei primi veri riconoscimenti a livello nazionale²⁴. Il breve testo, edito da De Luca, rappresenta una delle migliori testimonianze relative all'opera di Franchina con particolare riguardo alle sculture eseguite tra il 1949 e il 1953. Impreziosito da un'attenta valutazione sull'arte dello scultore, il testo di Marchiori si sofferma non solo sulla descrizione dell'artista e del suo operato, ma ne fornisce una valutazione di personalità che, ad oggi, sembra una delle più pertinenti e corrette.

“[Franchina] è un operaio che sa il suo mestiere, come lo conosceva il «maestro» nell'antica bottega. Operaio: questo vuol essere l'artista, e non più il genio folgorato dall'ispirazione. La mitologia romantica è caduta, dell'uomo sulle cime tempestose, di

²³ ASF, sezione Franchina, doc. dattiloscritto di N. F., ottobre 1953, n. 0099. Il testo fu scritto da Franchina come corredo di un disegno pubblicato su L. Sinisgalli (a cura di), *Pittori che scrivono: antologia di scritti e disegni*, Edizioni della Meridiana, Milano 1954, pp. 121-124.

²⁴ Non meno importante come riconoscimento, seppur di minor portata, la citazione dell'opera di Franchina da parte di Pierre Francastel: “[...] A l'opposé de cette double tendance expressionniste, se situent les oeuvres de Jacobsen (né a Copenhague en 1912) et de Franchina (né a Palmanova d'Udine en 1912). Avec Franchina c'est une tentative pour situer la sculpture dans l'usuel, effort très personnel pour dégager de la civilisation machiniste des valeurs esthétiques véritablement neuves et pour informer, en retour, les produits des la machine“. Cfr. P. Francastel, *Les sculptures célèbres*, Mazenod, Parigi 1954, p. 320.

Prima metà anni '50. Nuovi materiali, nuovo linguaggio

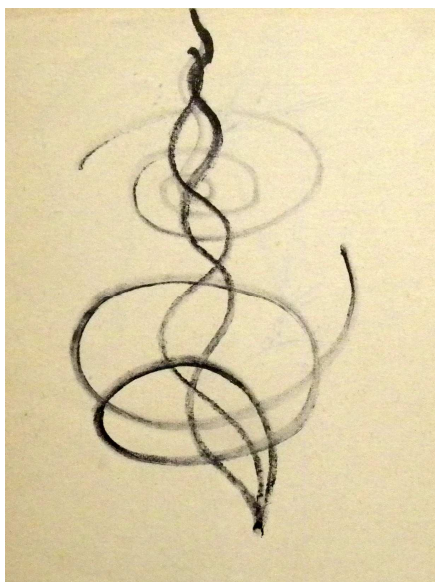
Rodin nella pelle di Michelangelo redivivo. Lo scultore con la bombola di ossigeno e le trince e i martelli per batter la lamiera e ridurla alla forma perfetta; lo scultore che lavora in una carrozzeria d'automobili, è un tipo impreveduto di fabbricatore di oggetti, che non può trincerarsi dietro la magia delle formule e i segreti di studio. È il tipo dell'artista moderno, con la sua umiltà, capace di unire una lamiera grigia e una griglia cromata”²⁵.

²⁵ G. Marchiori, op. cit., p. 20.

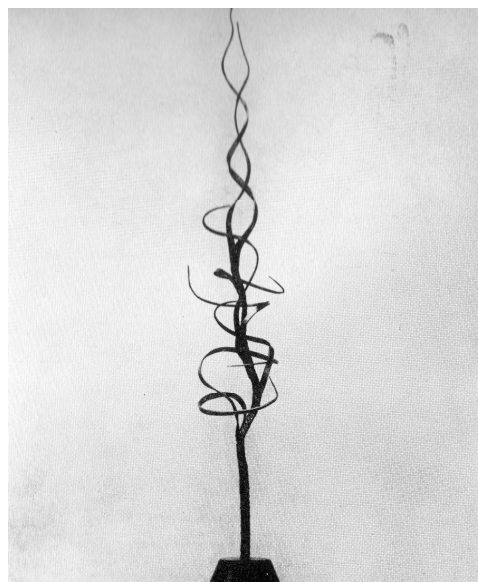
Prima metà anni '50. Nuovi materiali, nuovo linguaggio

V. 1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura

Una volta individuato il proprio percorso stilistico, Franchina procede sicuro dei propri mezzi lungo la strada dell'astrattismo. Non abbandona di certo le sue ricerche sugli sviluppi delle forme nello spazio, ma, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, accentua oltremodo la sua tendenza a creare delle opere in cui il volume non è più protagonista, ma piuttosto il gioco di pieni e vuoti e di ombre. L'opera grafica, che negli anni Trenta e Quaranta aveva, nell'arte di Franchina, un ruolo importantissimo ma a sé stante, diventa adesso una delle guide principali attraverso cui riuscire a interpretare lo spazio. Molti dei disegni eseguiti in questo periodo dall'artista sono il frutto del gioco di intreccio di poche linee che vengono di seguito puntualmente riportate nella dimensione scultorea.

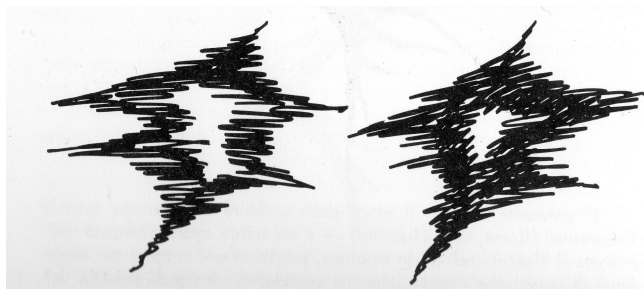


N. F., *Decorativa*, pennarello su carta,
cm 16x12, 1955

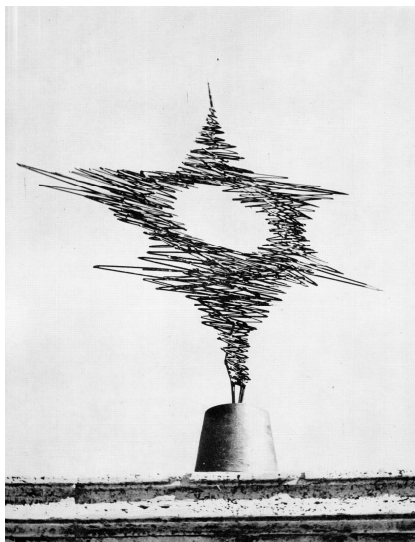


N. F., *Decorativa*, ferro, cm 170x29,
1955

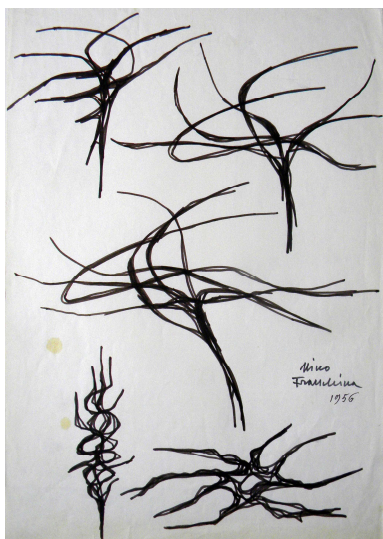
1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura



N. F., *Disegno nello spazio*, pennarello su carta, cm 8x14, 1955



N. F., *Disegno nello spazio*, cm 150x168, 1955



N. F., *Arabesque*, pennarello su carta,
cm 35x24,5, 1956



N. F., *Arabesque*, ferro,
cm 130x180, 1956

Come si evince dalle immagini qui sopra riprodotte, l'attenzione di Franchina si rivolge in questi anni soprattutto su forme esili, longilinee, concepite per muoversi sinuosamente nello

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura

spazio e per disegnarlo o decorarlo. La terza dimensione diventa il luogo in cui lo scultore può concepire delle forme eleganti e fantasiose, ottenute grazie ad una maestria artigianale sempre più evidente. Le opere in questione sembrano in effetti degli esercizi di stile, virtuosismi indicatori delle capacità dell'artista di sviluppare forme che ricordano passi di danza o grovigli elettrici di fili di ferro. Tale metallo diventa in effetti materiale prediletto dall'artista, forgiato e piegato secondo necessità, duttile di fronte alla volontà creatrice di Franchina.

Sicuro di sé lo scultore propone, dalla seconda metà degli anni Cinquanta in poi, un linguaggio del tutto personale che gli fa ottenere importanti riconoscimenti.

A questa fase corrisponde inoltre l'avvio delle prime collaborazioni di Franchina con il mondo dell'architettura. Il contatto fra scultore e architetti si sviluppa attraverso diverse modalità e episodi, tutti di rilevante importanza.

Il primo segnale dell'interessamento del siciliano nei confronti dell'architettura e dei suoi rapporti con le arti plastiche giunge nel gennaio 1956 con l'intervento di Franchina ad una delle rubriche della rivista "L'Architettura. Cronaca e storia" fondata e diretta da Bruno Zevi¹. La rubrica che aveva come titolo "Un pittore/scultore giudica l'architettura" si sviluppava attraverso tre domande alle quali gli artisti convocati dovevano rispondere e che riguardavano l'architettura antica, quella moderna e il rapporto fra le arti².

Franchina risponde rapidamente alle prime due domande della rubrica, dichiarando di prediligere tra le architetture del passato le piramidi egizie e tra quelle moderne lo stadio di Firenze di Pier Luigi Nervi e gli appartamenti sulla Lake Shore Drive a Chicago di Mies van der Rohe. Si sofferma di più invece sul terzo quesito, esprimendosi a favore di una stretta connessione fra architettura e scultura, già prefigurata in fase di progettazione.

¹ N. Franchina, *Uno scultore giudica l'architettura: Nino Franchina*, in "L'Architettura. Cronaca e Storia", a. I, n. 5, gennaio-febbraio 1956, p. 721. L'intervento di Franchina sulla rivista è stato oggetto di recente di un breve intervento, si veda V. Raimondo, *Nino Franchina scultore giudica l'architettura*, in "Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda", n. 4, 2011, pp. 119-120.

² La rubrica fu pubblicata dal 1955 fino al giugno 1962. Fra gli artisti chiamati a rispondere vi sono alcune delle figure più rilevanti della storia dell'arte degli anni cinquanta e sessanta in Italia, come Pietro Consagra (cfr. P. Consagra, *Uno scultore giudica l'architettura: Pietro Consagra*, in "L'Architettura. Cronaca e Storia", a. II n. 7, maggio 1956, p. 62), Giulio Turcato (cfr. G. Turcato, *Un pittore giudica l'architettura: Giulio Turcato*, in "L'Architettura. Cronaca e Storia", a. II, n. 12, ottobre 1956, p. 453), Antonio Corpora (cfr. A. Corpora, *Un pittore giudica l'architettura: Antonio Corpora*, in "L'Architettura. Cronaca e Storia", a. II n. 18, aprile 1957, p. 904), Pericle Fazzini (cfr. P. Fazzini, *Uno scultore giudica l'architettura: Pericle Fazzini*, in "L'Architettura. Cronaca e Storia", a. III n. 21, luglio 1957, p. 202), Renato Birolli (cfr. R. Birolli, *Un pittore giudica l'architettura: Renato Birolli*, in "L'Architettura. Cronaca e Storia", a. IV n. 34, agosto 1958, p. 276), Ettore Colla (cfr. E. Colla, *Uno scultore giudica l'architettura: Ettore Colla*, in "L'Architettura. Cronaca e Storia", a. V n. 5, settembre 1959, p. 350).

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura

“Io ‘vedo’ una mia scultura in determinati spazi esistenti oppure la ‘penso’ per altri determinabili in collaborazione con un architetto. [...] la collaborazione tra architettura e arti plastiche, se operata a posteriori e in fretta, porta a risultati stridenti che finiscono per dare ragione a chi sostiene che una bella, perfetta architettura non ha alcun bisogno dell’apporto di opere di scultura e pittura. [...] La scultura va intesa come una ‘presenza’, non come un correttivo dell’architettura. [...] La mia ambizione è di partecipare a esprimere il nostro tempo legando le mie opere alle architetture che lo rappresentano”³.

In archivio è stato trovato un inedito autografo dello scultore, datato novembre 1955 in cui sono riportate le risposte originali che egli aveva fornito alle tre domande della rubrica, pubblicate solo parzialmente⁴. In risposta al primo quesito Franchina dichiarava di amare le architetture delle piramidi perché chiaro esempio di sintesi e pura astrazione. Motivava poi la predilezione per l’opera di Nervi in quanto ‘raro esempio di bellezza formale’. Più interessanti sono le affermazioni riguardo al terzo quesito, completamente diverse da quelle pubblicate. L’artista polemizzava aspramente nei confronti di un sistema che aveva sancito l’allontanamento fra architettura e arti plastiche, causando il progressivo dilagare di una decorazione priva di valore estetico. Artefici principali di tale situazione erano, a suo parere, proprio gli architetti, di cui Franchina lamentava il crescente disinteresse nei confronti delle arti plastiche.

“Quella che manca è una coscienza combattiva negli architetti (nella gran parte degli architetti) che preferiscono posizioni di comodo a posizioni di ‘movimento’. Da parte nostra [degli artisti, ndr] stiamo a loro come nel campo del cinema gli scenaristi i soggettisti gli attori stanno ai produttori”⁵.

Non sono stati ancora trovati documenti che in qualche modo lascino intendere il motivo per cui Franchina (o la redazione della rivista), abbia così radicalmente modificato la propria risposta passando da un registro decisamente polemico ad uno più evidentemente accomodante. È plausibile però che il tono duro con cui attaccava gli architetti sia stato ritenuto eccessivo e modificato in seguito ad una riflessione più attenta sul fenomeno. Non è

³ N. Franchina, *Uno scultore giudica...* art. cit.

⁴ ASF, sezione Franchina, doc. manoscritto di Nino Franchina, novembre 1955, n. 0422

⁵ *Ibidem*.

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura

da escludere d'altronde che l'umore delle risposte dello scultore derivasse anche da quanto egli stesso stava vivendo in seguito alle vicende relative al concorso per un monumento a Paisiello indetto dal comune di Taranto.

Al concorso, indetto nel 1955, Franchina aveva partecipato insieme all'architetto mantovano Ugo Sissa con un progetto che aveva riscosso numerosi consensi da parte della commissione giudicatrice tanto da essere scelto come vincitore⁶.

“Il monumento a Paisiello costituì per l'artista la prima occasione (purtroppo mancata) di cimentarsi con un'opera di grande mole, posta in rapporto diretto con l'ambiente esterno, paesaggio e architettura”⁷.

Difatti, il monumento ideato da Franchina e da Sissa aveva una precisa impostazione urbanistica. Secondo il bando di concorso infatti il nuovo monumento avrebbe dovuto essere concepito per Piazza Castello a Taranto, all'interno di uno spazio verde dalle forme piuttosto irregolari.

Non si è sfortunatamente in possesso della relazione che Franchina e Sissa presentarono alla commissione, ma i due progettisti ebbero l'occasione di pubblicare una dichiarazione d'intenti sulla rivista “Civiltà delle macchine”⁸ in cui chiarivano motivazioni artistiche e urbanistiche del monumento:

“Siamo stati attratti a partecipare al concorso per il Monumento a Paisiello dal convincimento che la compiutezza formale della sua musica aderisse ad un linguaggio plastico che ci appartiene. Lontani quindi dalla convenzionale concezione di celebrare Paisiello attraverso la sua raffigurazione, abbiamo cercato di trarre delle suggestioni musicali le forme del nostro progetto. Dopo aver constatato sul posto che la vita civica di Taranto ha un punto nevralgico e precisamente il ponte girevole, abbiamo cercato di offrire la visuale del monumento a tutti coloro che attraversano detto ponte secondo le direttrici Città Nuova – Municipio e viceversa ed a tutti coloro che passeggiano lungo la ampia terrazza che costeggia il lato opposto del canale. Abbiamo quindi situato il

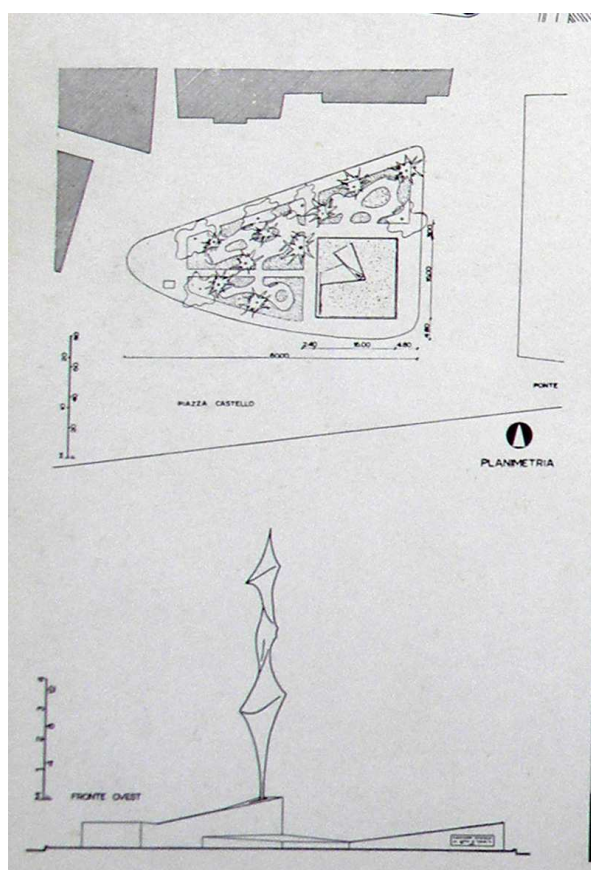
⁶ I giudici che facevano parte della commissione, oltre al sindaco di Taranto e due rappresentanti di enti locali, erano Cesare Brandi, Raffaele Carrieri, Pericle Fazzini, Ignazio Gardella, Virgilio Guzzi, Marco Valsecchi e Bruno Zevi. La commissione, riunitasi la sera del 29 febbraio 1956, aveva deliberato che il primo posto spettasse al progetto Franchina-Sissa, il secondo a quello di Leoncillo, il terzo a Fabbri.

⁷ G. Carandente, op. cit. p. 23.

⁸ N. Franchina, U. Sissa, *Dichiarazioni di Sissa e Franchina. L'iniziativa di Taranto e un monumento di Naum Gabo a Rotterdam*, in “Civiltà delle macchine”, a. IV n. 3, maggio-giugno 1956

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura

monumento sui lati Sud ed Est del giardino assegnato, conservando totalmente gli alberi esistenti sui lati Nord e Ovest i quali costituiranno quindi una quinta vegetale a forma di L. Il monumento sorgerà su un quadrato a prato delimitato da un bordo a forma di listello di vario spessore di pietra di Martina Franca⁹. Esso è composto da una base (in calcestruzzo di cemento con le impronte della cassaforma) che partendo dalla lapide celebrativa (anch'essa in pietra di Martina Franca¹⁰ e che verrà a trovarsi vicina al passaggio di maggior traffico) si snoda con un gioco di cunei inclinati fino al punto dove si slancia una forma scultorea in anticorodal che con il suo vertice raggiunge un'altezza di 11 metri. Il rimanente giardino sarà destinato al piacevole passeggio ed alla raccolta sosta del pubblico grazie ad un disegno che unifica le varie aiuole, rispetta gli alberi esistenti e crea nel contempo l'ambiente complementare al monumento"¹¹.



Progetto e bozzetto del Monumento a Paisiello,
(da "Architettura Cronaca e storia", n. 10, agosto 1956)

⁹ Da una nota di accompagnamento al testo ripubblicato in AA. VV., *Discussione ad alto livello per il monumento di Franchina*, in "Voce del popolo", 30 giugno 1956, si evince che la pietra adoperata dai due artisti non fosse quella di Martina Franca, di colore grigio, ma quella di Trani, di tonalità più chiara.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ N. Franchina, U. Sissa, op. cit.

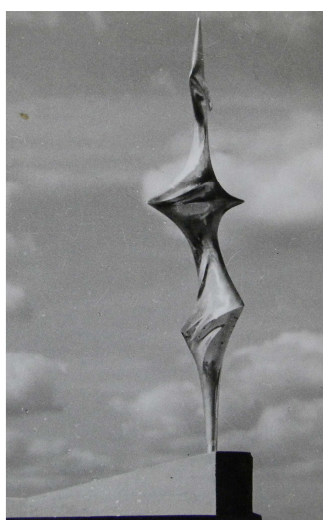
1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura



N. F., Bozzetto Monumento a Paisiello, anticorodal, alt. cm 70, 1955-56, ASF



N. F. e Ugo Sissa, 1956 ASF



N. F., Bozzetto Monumento a Paisiello, anticorodal, alt. cm 70, 1955-56, ASF

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura

L'importanza del concorso per la città di Taranto e per le implicazioni di dibattito ideologico che esso comportava sono ben mostrate da Zevi che, in quanto membro della commissione, si trovò a giudicare tutti i progetti presentati e che chiarì, attraverso la stampa e altri mezzi mediatici, le motivazioni che avevano spinto lui e altri membri della giuria a scegliere il bozzetto di Franchina e Sissa.

“Il concorso nazionale per il monumento a Paisiello in Taranto sarà oggetto di violenti dibattiti nei prossimi mesi. Per esso è in gioco il problema dell'arte astratta, e inoltre quello della scultura monumentale. [...] Per comprendere le ragioni che hanno spinto la maggioranza della giuria a scegliere Franchina [...] bisogna conoscere Taranto e particolarmente il posto destinato al monumento. [...] L'ambiente è architettonicamente inesistente, spazialmente sordo. I palazzi, alcuni dei quali appena dignitosi, non formano una cavità artisticamente racchiusa, né stabiliscono una linea di cielo armonica. La aiuola, densa di brutti alberi e scoscesa, è costituita da un triangolo di risulta nella lottizzazione, e rasenta una strada di traffico pesantissimo diretto, attraverso il ponte girevole, all'altra sponda del canale. [...] Questa dura realtà aveva colto perfettamente Franchina. Aveva capito che non esisteva problema di ambientamento là dove l'ambiente non c'era. Nella tessitura urbana di Taranto, già di per sé mediocre [...], Piazza Castello rappresenta un capitolo particolarmente negativo. Bisognava riscattarlo, innestandovi con audacia un monumento eloquente [...] Anziché situare il suo pezzo nel centro dell'aiuola, come ha fatto la maggior parte dei concorrenti, Franchina ha avuto l'intelligenza di porlo sulla sua estremità alta, in faccia al ponte. Da artista coerente, ha seguito il suo linguaggio astrattista, senza attenuanti o compensi figurativi. Un fuso alto 10,50 metri, lucente, coraggioso”¹².

La forma astratta, il materiale originale e lucente, la mancanza di un unico punto di vista sono alcune delle caratteristiche principali del bozzetto che rientra in pieno nella produzione franchiniana degli anni Cinquanta. Tuttavia, nonostante il parere della commissione, l'amministrazione comunale di Taranto decise di invalidare il concorso dichiarandolo nullo perché il progetto di Franchina e Sissa non rispondeva al gusto dei suoi rappresentanti¹³. Tale

¹² Il testo è tratto da una dichiarazione di Zevi diffusa attraverso il terzo programma RAI della radio, in seguito riprodotto in AA. VV., *Discussione...op. cit.*

¹³ Secondo quanto ricostruito attraverso gli articoli di giornale che documentarono la vicenda i due rappresentanti del comune di Taranto, Brandi e Gardella avevano originariamente espresso la propria preferenza

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura

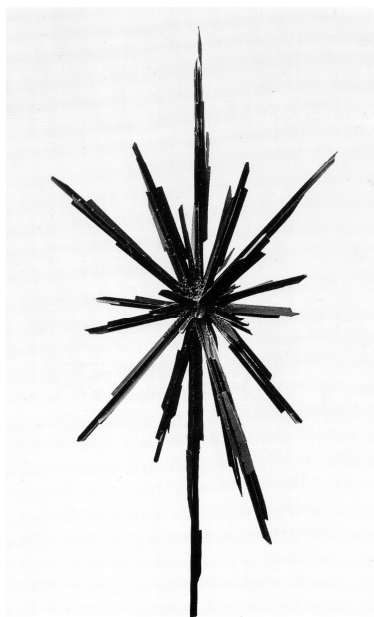
decisione suscitò naturalmente innumerevoli critiche e polemiche nel mondo dell'arte e dell'architettura rinfocolando l'ormai annosa questione relativa agli sviluppi del linguaggio artistico astratto. Il concorso di Taranto costituì pertanto l'ennesima occasione di dibattito e scontro tra i fautori del realismo socialista, portavoce dello schieramento contrario alla realizzazione del progetto di Franchina, e gli intellettuali e artisti che, avendo accolto l'astrattismo nella sua forma d'arte, apprezzavano e sostenevano l'opera dello scultore.

Nonostante la delusione per come si era svolta la vicenda del concorso, nonostante la discussione sull'arte astratta non si fosse ancora esaurita, il percorso del linguaggio scultoreo di Franchina si sviluppa in modo lineare attraverso continue sperimentazioni e continue prese di coscienza.

Fra le sculture realizzate nel 1956 c'è infatti *Ferro e fuoco*, una delle prove più significative della sua carriera di artista, e che costituisce parte del corpus di opere conservate in archivio.

La scultura è stata forgiata in ferro e presenta delle caratteristiche proprie che segnano un ulteriore passo dell'artista nella definizione di un linguaggio personale. Tralasciata l'eleganza decorativa di *Arabesque* o *Decorativa*, subentra nell'opera di Franchina un'aggressività e una carica esplosiva controllate del tutto nuove. Da moderno Vulcano che controlla la fiamma e plasma il metallo lo scultore siciliano fa esplodere la forma perfettamente levigata di brancusiana memoria per far posto alla materia che si distribuisce nello spazio con calibrato equilibrio. Da una massa centrale, nucleo originario si sviluppano dei raggi di metallo irti e taglienti, che in modo prorompente determinano il volume e la forma della scultura.

per il bozzetto presentato da Leoncillo. Dal momento che la maggioranza della giuria si era espressa in favore di Franchina e Sissa anche i giudici contrari avevano infine firmato in favore di questi ultimi. Un mese dopo la proclamazione di vittoria comparve sui quotidiani di Taranto un comunicato del comitato organizzatore, di cui non si è sfortunatamente in possesso, che annullava il concorso. Cfr. s.a., *Non piace perché astratto il Monumento a Paisiello*, in "Il Giorno", 14 giugno 1956; s.a., *Il Monumento a Paisiello*, in "Lo Specchio", 17 giugno 1956; L. Abbagnano, *Concorso nazionale per il monumento a Paisiello a Taranto*, in "L'Architettura. Cronaca e storia", n. 10, agosto 1956, pp. 258-261.



N. F., *Ferro e fuoco*, ferro, cm 150x75, 1956 (foto L. Sansone)

L'opera fa parte del gruppo di sculture che Franchina espose in occasione della mostra personale presso la Galleria Selecta di Roma all'inizio del 1957¹⁴, in occasione della quale il poeta Michele Parrella vi dedicò una poesia rimasta inedita¹⁵. La presentazione in catalogo è di Lionello Venturi che coglie ampiamente il valore dello scultore.

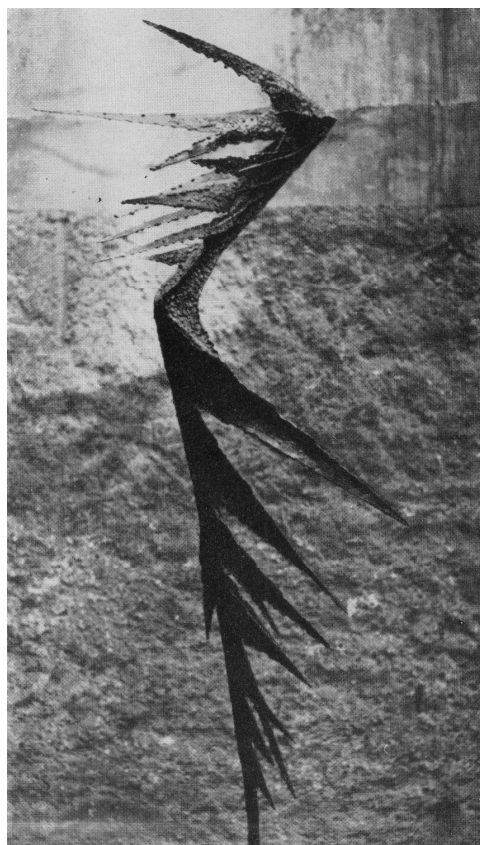
“In questa mostra sono alcune sculture che non costituiscono soltanto un progresso sulle opere precedenti di Franchina, ma sono qualcosa di nuovo, la felice improvvisa schiarita dopo un lungo approcio nel bosco. Guardate «Giano», il grifo creato a forza di martellate sul metallo incandescente, con orribili aculei che lo difendono da ogni parte: nessuno si spaventa perché al di là della rappresentazione del mostro, è facile cogliere la gentilezza, il garbo, l'eleganza, la necessità di misura e proporzione che sono insite in Franchina. È un errore di aver chiamato «Decorativa» un ritmo ascendente di curve, che è essenzialmente espressivo. Come nella fiamma le curve leggere si snodano salendo, e si accordano in una danza ideale. Franchina è sempre stato un appassionato della danza

¹⁴ La mostra ebbe luogo presso la Galleria Selecta dal 6 al 16 febbraio 1957. Franchina vi espose ventidue sculture, alcuni disegni e un tappeto. Fra le opere scultoree esposte vi erano: *Ala rossa* (1951); *Fuori serie in rosso e nero* (1951), *Albero fiorito* (1955), *Araldica* (1955), *Trinacria* (1955), *Decorativa* (1956), *Ferro e fuoco* (1956), *Giano* (1956), una scultura murale, il bozzetto per il monumento a Paisiello.

¹⁵ “Molti uomini giurano / che i giorni passeranno invano, / tutti poi dicono che la vita / è un mare che si agita invano. / Noi cresciuti solo nella tempesta / al ferro e al fuoco educati, / solo pensiamo che niente / succede invano, nulla si agita / per un respiro vano. / Noi nati solo troppo allegri / alla siccità e al pianto temprati, / solo crediamo che tutto avviene / per un respiro vano, un filo / d'erba mai trema invano”. ASF, sezione Franchina, doc. manoscritto di Michele Parrella, 6 febbraio 1957, n. 0322.

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura

ed ora crea ritmi danzanti liberamente, obliandoli nella lastra di metallo. Ed ecco si scopre perché il bozzetto del monumento a Paisiello a Taranto sia un capolavoro. È una figura danzante, una figura musicale che sale senza materia, luce nello spazio, verso il cielo [...]. Ciò che voglio dire qui è che la fama di Franchina non è all'altezza del suo valore e che la critica è pregata di aggiustare meglio il suo tiro. Egli non si preoccupa del lato «umano» della sua opera, ma della forma, della luce, dello spazio, della tessitura della sua scultura. Egli intuisce benissimo che quando forme e colori sono a posto, il lato umano non manca mai. È il modo non solo di vedere e di sentire, ma addirittura di vivere, ch'egli imprime nelle sue aeree figure”¹⁶.



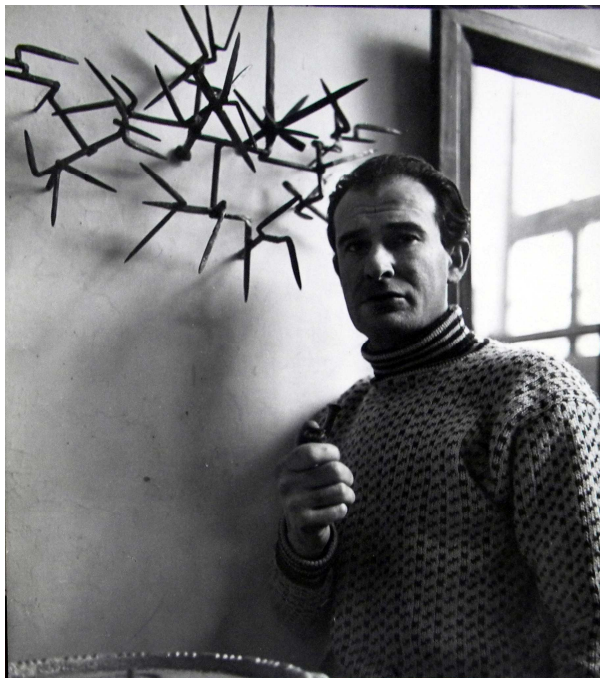
N. F., *Giano*, ferro, cm 140x57,
1956 (foto A. Ferretti)

È la prima volta che un intellettuale come Venturi interviene così attivamente in favore di Franchina, denunciando la scarsa attenzione fino a quel momento data alla sua opera dalla critica italiana.

¹⁶ L. Venturi, *Franchina*, presentazione della mostra (Roma, Galleria Selecta 6 – 16 febbraio 1956), Roma 1956.

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura

Nello stesso 1957 lo scultore ottenne diversi successi: partecipò alla IV Biennale d'arte a San Paolo del Brasile¹⁷ e fu premiato con una medaglia d'oro al II Premio Internazionale del Bronzetto a Padova¹⁸.



Franchina nello studio con *Murale*, 1957, ASF (foto A. Libero)

Ma il riconoscimento più importante, la dimostrazione di aver saputo suscitare interesse attraverso la personale visione e il linguaggio scultoreo, fu conseguito l'anno successivo quando, in occasione della XXIX Biennale di Venezia, all'artista fu dedicata una sala personale. Il nucleo di opere esposte all'interno della XXVII sala a Venezia costituisce l'esempio più significativo per presentare il lavoro svolto dall'artista già dal 1955¹⁹. Le

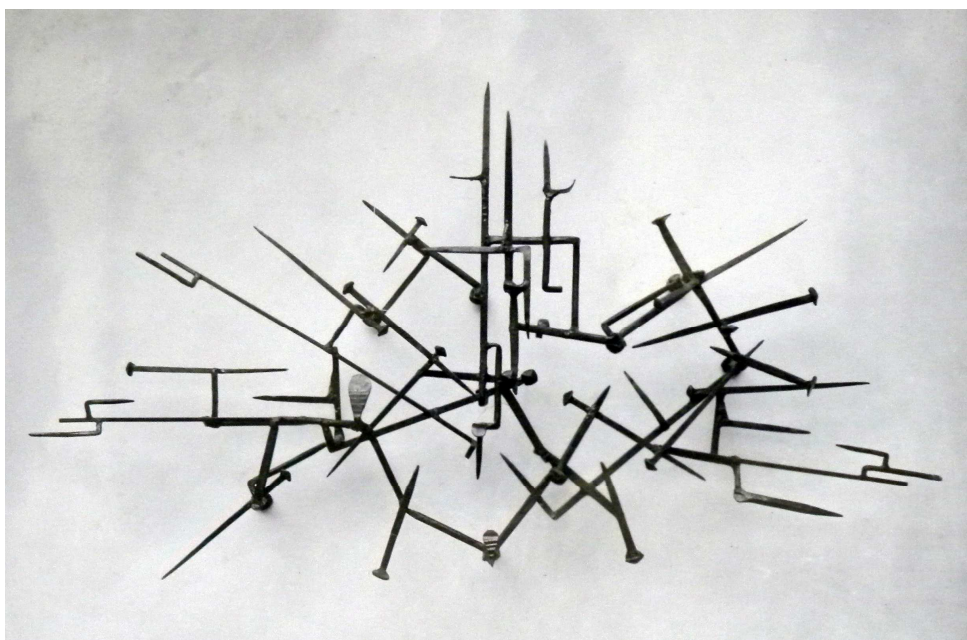
¹⁷ Cfr. *Artistas Italianos de hoje*, in *Na 4ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo – Brasil*, catalogo della mostra (San Paolo, Museo d'Arte Moderna, settembre - dicembre 1957), San Paolo 1957; Franchina espose: *Trinacria* (1955), *Decorativa* (1955), *Ferro e fuoco* (1956), *Giano* (1956), *Arabesque* (1957) [sic.], *Estemporanea* (1957), *Greca* (1957), *Alternata* (1957), *Invenzione* (1957), *Costruzione* (1957). L'apprezzamento per la sua opera è ravvisabile negli articoli pubblicati nel corso dell'anno nella stampa locale e internazionale: L. Wiznitzer, *Vem an Brasil um Dos Maiores Escultores da Italia*, in rivista non identificata, 2 giugno 1957; L. G. Machado, *Dialogo da vespera*, in "Matado de S. Paulo", 21 settembre 1957; L. G. Machado, *A presença do novo*, in "Matado de S. Paulo", 5 ottobre 1957; M. Mendes, *O escultor Franchina*, in "Folha da Manhã", 13 ottobre 1957.

¹⁸ Il II Premio Internazionale del Bronzetto si svolge in occasione della XII Biennale d'Arte Triveneta, a Padova, presso la Sala della Ragione nel mese di ottobre 1957. Lo scultore siciliano presentò, in tale occasione, due bozzetti in ottone, uno dei quali riproduceva *Nike*, scultura che sarà eseguita l'anno successivo. Cfr. *Il Premio Internazionale del Bronzetto - XII Biennale d'Arte Triveneta*, catalogo della mostra (Padova, Sala della Ragione ottobre 1957), Padova, 1957.

¹⁹ Fra le recensioni alla mostra si segnalano: E. Crispolti, *Nino Franchina*, in "I 4 Soli", maggio-giugno 1958, pp. 8-9; M. Venturoli, *Più "astratti" degli artisti i critici commissari*, in "Paese Sera", 17-18 giugno 1958; L. Venturi, *Biennale di Venezia. La sconfitta degli anziani*, in "L'Espresso", 22 giugno 1958; M. Valsecchi,

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura

quattordici sculture che Franchina espose – *Trinacria* (1955), *Giano* (1956), *Ferro e fuoco* (1956), *Arabesque* (1956), *Murale* (1957), *Invenzione* (1957), *Ikebana 1* (1957), *Alterna seconda* (1957), *Piccola araldica* (1957), *Quetzalcoal* (1958), *Nike* (1958), *Enveloppée* (1958), *Ikebana 2* (1958) e *Ikebana 3* (1958) – segnano i sottili ma fondamentali passaggi di un percorso di ricerca. Dal nucleo cellulare esplosivo di *Ferro e fuoco* lo scultore procede evolvendo ulteriormente il proprio linguaggio attraverso *assemblage* di chiodi e elementi appuntiti che, come in una partitura musicale o in una prova calligrafica, generano delle forme che lasciano traccia sullo spazio per mezzo della materia e delle ombre che generano. È il caso di *Murale* o il gruppo *Ikebana* o *Invenzione*, la cui determinante importanza si ravvede in quasi tutte le opere degli anni successivi.



N. F., *Murale*, ferro, cm 70x140, 1957

Polemiche alla Biennale, in "L'Illustrazione Italiana", luglio 1958, pp. 20-32; L. Borgese, *Il «nulla» alla Biennale. Che dire di fronte a lembi di sacco, a legni bruciacchiati, a mazzi di chiodi?*, in "La Domenica del Corriere", 6 luglio 1958; s.a., *Arte "metallurgica" visita alla Biennale di Venezia*, in "Cornigliano", luglio-agosto 1958, pp. 3-5; C. D'Alessio, *La "Nike" dell'era atomica*, in "Voce del popolo", 15 novembre 1958.



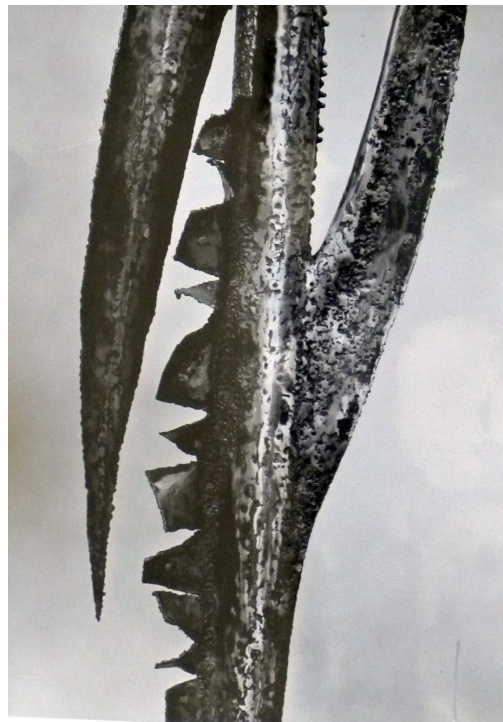
N. F., *Ikebana 3*, ferro, cm 60x11,
1958 (foto Ferruzzi)

Fra le opere esposte alla Biennale, particolare attenzione spetta a *Nike*, scultura totemica, dall'essenza in parte arborea in parte animale composta da una struttura metallica zigrinata da cui partono due rami-ali che si sviluppano l'uno in senso inverso all'altro. La scultura rammenta nelle forme l'aspetto dell'albero, esattamente come la maggior parte delle opere eseguite negli anni Sessanta e nel contempo fa pensare alla stilizzazione estrema di un volatile, chiaro riferimento alla ben nota *Nike* di Samotracia. Franchina difatti elabora un tema di ricerca formale che trova contemporanea espressione nelle realizzazioni dell'americano David Smith. Lo scultore italiano, tuttavia, indugia ironicamente sul dato naturalistico riconoscibile tramutato in oggetto astratto.

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura



Sala XXVII personale Franchina – XXIX Biennale di Venezia, 1958, ASF (foto Ferruzzi)



N. F., *Nike* (particolare), ferro e ottone, cm 280x57 (con base) 1958 (foto Ferruzzi)

L'evidente richiamo alla scultura classica, i riferimenti a una mitologia che Franchina non ha mai dimenticato, costituiscono una delle prove più interessanti di rivisitazione dell'arte tradizionale secondo uno schema moderno. L'astrazione di Franchina ha origine nella

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura

classicità dei suoi punti di riferimento, fagocitati dall'artista, digeriti e riproposti per mezzo di nuove forme.

Presentato in catalogo da Emilio Villa, lo scultore conosce un momento di grande soddisfazione lavorativa.

“La sua scultura si potrebbe descrivere, e le sue ideazioni possono, in apparenza, sembrare paragonabili agli elementi semplici della natura o a nuclei segreti della storia: o vegetali (lo stelo la foglia la spina) o animali (l'ala il pellicano la medusa); o energici (la fiamma l'aria il vettore); o atmosferici (nike kore trinakria). Le opere maggiori però rimangono nella grande direzione dell'obbedienza a misteriosi dettami [...]. Di queste opere non si possono non ammirare l'acre e magistrale tentazione di intaccare a registro frammenti di crisi, di temperie musicalmente graduate e sospese: organismo di intonazioni e di anafore; tesa anatomia di climi e di atmosfere pregiate dalla memoria; tipiche proiezioni degli ideogrammi [...]. Si può leggere così il mondo delle immagini di Nino Franchina: sono immagini colpite dalla sete, di rami scheletrici, difformi, di articolazioni tantaliche, di invenzioni irritate, di materie in cui si amalgama il liscio della lastra, il febbrile dell'epidermide, il rude della scorza; e non può passare senza elogio sincero lo sforzo dello scultore che recupera dai metalli la grazia estrema nel crudele, e l'oscuro senso dell'unità dell'uomo moderno nella crisi dell'espiazione”²⁰.

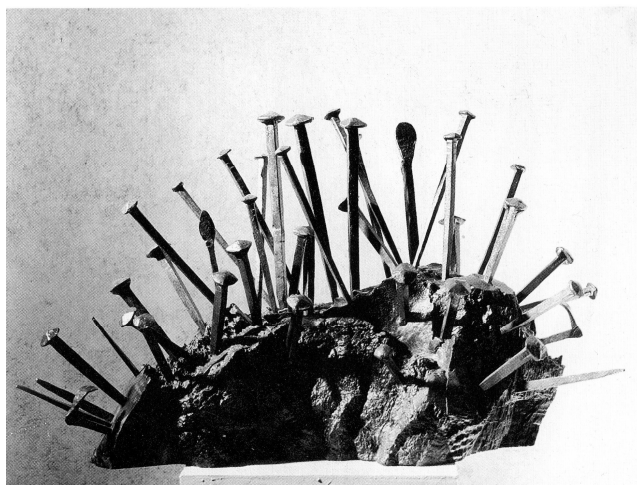
La coscienza filosofica dell'artista, l'ontologica sperimentazione delle forme e dei materiali ritorna nelle composizioni di legno e chiodi di *Come un istrice* o *Magarìa* entrambe eseguite nel 1958. Strumento crudele di tortura, il chiodo viene conficcato nel morbido legno, simbolo di vita straziata per prendere la forma di un animale e di un sortilegio. Con la consueta ironia Franchina genera un'opera dall'aspetto divertente per mezzo di un gesto violento.

“Franchina aveva inteso alla perfezione uno dei più vivi punti di rottura della coscienza artistica contemporanea, che era quello di apparire in stato di grazia adoperando le lettere di un alfabeto aspro e cacofonico, di realizzare un simbolo della bellezza vestendo di ritmo e di armonia l'antico aspetto della crudeltà. In questo gioco degli opposti, dove vibrazione, tensione, resistenza o viluppo si identificano a tratti repentini

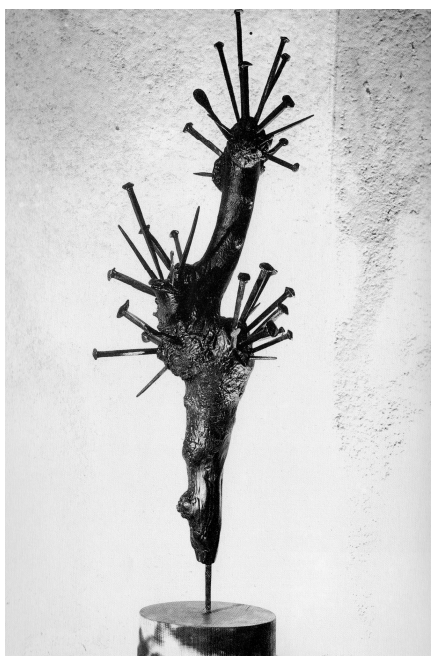
²⁰ E. Villa, *Nino Franchina*, in *29 Biennale Internazionale d'Arte*, Stamperia di Venezia S. p. A., Venezia 1958, pp. 99-100.

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura

con un istante di dolcezza, con un frammento di materia viva, con un emblema della natura o con uno squarcio di apparente *verità* [corsivo nel testo, ndR] della forma, con un ideogramma carico di significati o soltanto con lo scatto lambente della fiamma che sprizza dal fuoco, in questo misterioso momento che dà alla forma inutile l'utilità eterna della contemplazione, risiede il segreto dell'opera di Franchina alle soglie della sua maturità²¹.



N. F., *Come un istrice*, ferro e legno, cm 35x50, 1958 (foto G. Sinigaglia)



N. F., *Magaria*, legno e ferro, cm 100x34, 1958 (foto G. Sinigaglia)

²¹ G. Carandente, op. cit. p. 22.

All'inizio del 1959 Franchina allestì una mostra personale alla Galleria del Grattacielo di Milano. I contatti con il direttore, Enzo Pagani, risalgono ad un periodo precedente di due anni quando per la prima volta allo scultore fu proposto di esporre la propria opera²². La mostra fu inaugurata il 7 febbraio e rimase aperta fino al 21 dello stesso mese. Non è stato finora trovato sfortunatamente il catalogo e non si sa con certezza quali opere l'artista espose²³ e chi scrisse il testo critico. Presso l'archivio tuttavia è conservata una lettera manoscritta di Pagani in cui il direttore chiede a Franchina di inviargli un testo con le risposte a quattro domande che egli non riporta e che sarebbero servite per il catalogo della mostra²⁴. La lettera di Pagani è accompagnata da un documento autografo dello scultore con le quattro risposte richieste che si riportano di seguito integralmente:

“1 – Ho avuto un periodo, dal 1950 al 1954, in cui ho pensato ed eseguite le mie sculture ‘colorate’. Si trattava di forme realizzate in una carrozzeria d'automobili ed era naturale per la tecnica impiegata e per l'ambiente che indirettamente le ispirava che impiegassi il colore. Quasi sempre ho impiegato il nero con il ‘rosso corsa’, grigi metallizzati, qualche parte cromata e qualche nota di azzurro.

2 – Brancusi e Calder. L'uno per avermi fatto afferrare il senso di permanente e di eterno delle forme, l'altro per avermi incoraggiato a ‘rompere’ quel bene acquisito.

3 – La risoluzione dopo dubbi e ripensamenti che avrei trovato fuori dagli schemi che mi imprigionavano in quel momento (1946-47), la possibilità di esprimermi con libertà, con rischio, con maggiore ambizione e con la certezza di essere ‘naturalmente’ nel mio tempo.

4 – Le funzioni di sempre; cioè legate di volta in volta agli incontri felici ed agli incontri infelici. Siano essi legati all'architettura, all'arredamento, alla celebrazione, al gusto del singolo”²⁵.

²² La lettera di invito è incisiva e sintetica: “Caro Franchina, da tempo desidero effettuare una sua personale e penso lei sia del parere conoscendo l'attività del Grattacielo. Se dispone di –OPERE– [così nel testo, ndr] mi sia tempestivo in modo la possa includere nel presente calendario. Ad una sua risposta affermativa le sarò ulteriormente preciso. Mi creda nella stima che ho di lei. Suo Pagani”. Cfr. ASF, sezione Franchina, lettera dattiloscritta di Enzo Pagani su carta intestata “Galleria d'Arte del Grattacielo”, 28 ottobre 1957, n. 0400.

²³ Da un paio di foto ritrovate in ASF scattate da Gian Sinigaglia in occasione della mostra si possono riconoscere alcune delle opere esposte: *Decorativa* (1955); *Ferro e fuoco* (1955), *Murale* (1957), *Nike* (1958).

²⁴ ASF, sezione Franchina, lettera manoscritta di Enzo Pagani su carta intestata “Galleria d'Arte del Grattacielo”, novembre 1958, n. 0511.

²⁵ ASF, sezione Franchina, doc manoscritto di N. F., s.d. [1958], n. 0508.

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura

Fatta eccezione per la seconda domanda in cui evidentemente si chiedeva a Franchina quali artisti lo avessero più influenzato, gli altri quesiti non sono di facile interpretazione, lasciando inevitabilmente incompleto il documento.



Mostra Franchina Galleria del Grattacielo, 1959 (foto G. Sinigaglia)



Mostra Franchina Galleria del Grattacielo sala interna, 1959 (foto G. Sinigaglia)

Durante il 1959 tuttavia ebbe luogo uno degli eventi chiave, di basilare importanza per la carriera dell'artista: la commessa per un'opera di grandi dimensioni - 15 metri - eseguita per conto dell'industria siderurgica Cornigliano in occasione della Mostra delle

Telecomunicazioni organizzata dall'Istituto Colombiano di Genova²⁶ e successivamente collocata sul lungomare della città ligure²⁷.

L'impresa deve la sua rilevanza a diversi ordini di fattori: per la prima volta l'artista si cimentò nella realizzazione di un'opera monumentale eseguita all'interno di uno dei capannoni della Cornigliano avendo quindi la possibilità di ritornare al lavoro di tipo industriale e di proporre per mezzo di un'opera una sintesi estrema della propria poetica. Franchina, che aveva raggiunto una maturità artistica solida, si dedica, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta ad una ricerca materica che ha come principale protagonista il ferro. L'atelier di via Margutta diventa un'officina all'interno della quale il moderno Vulcano forgia attraverso la fiamma le nuove forme dell'arte. L'opportunità di lavorare all'interno di un impianto siderurgico amplifica enormemente le possibilità espressive dello scultore che già in precedenza, all'inizio del decennio, aveva sviluppato un linguaggio scultoreo per mezzo di un contesto semi-industriale come la carrozzeria di Piero Siena. La prima volta che viene fatta menzione della scultura fra le carte conservate in archivio è all'interno di una lettera inviata da Eugenio Carmi il 22 giugno 1959 in cui il pittore spiega a Franchina di aver contattato la Italsider di Cornigliano per chiedere che il monumento venisse realizzato all'interno della fabbrica²⁸. Fatta eccezione per questo documento non ve ne sono altri in archivio che chiariscano il ruolo del pittore nella vicenda. Si suppone tuttavia che l'interessamento iniziale di Carmi debba aver avuto un certo peso nella scelta di Franchina come autore della scultura monumentale. La definitiva approvazione da parte della Cornigliano del progetto avviene qualche mese più tardi attraverso un documento di apertura di commessa, numero 60124²⁹. E proprio *Commessa 60124* sarà il titolo scelto da Franchina per la sua scultura a sottolinearne ulteriormente il valore 'industriale', di prodotto realizzato con elementi fabbricati in serie che saldati insieme generano un nuovo simbolo artistico. La scultura di Franchina, a cui egli lavora con alcuni operai della Cornigliano, era composta da una lingottiera Ilva di ghisa, che

²⁶ La mostra fu inaugurata il 5 ottobre 1960 davanti alle piscine di Albaro a Genova. Dal momento che non si è potuto reperire il catalogo o altra documentazione, non se ne conosce la data di chiusura. Cfr. L. G., *La Mostra delle Comunicazioni alle Piscine d'Albaro*, in "Colombiana", 6 ottobre 1960; s.a., *Inaugurata la Mostra delle Telecomunicazioni*, in "Il Lavoro Nuovo", 6 ottobre 1960.

²⁷ L'opera fu donata dall'Italsider di Cornigliano alla città di Genova subito dopo la mostra e disposta sul lungomare del capoluogo ligure, sull'attuale corso Marconi di fronte a piazza Rossetti, per diversi anni. Mai del tutto accettata dalla cittadinanza che non ne amava le fattezze, in data imprecisata negli anni Settanta dopo un lungo dibattito la scultura fu smantellata. Cfr. s.a., *Commessa 60124 in Corso Marconi*, in "Corriere Mercantile", 12 ottobre 1960; s.a., *Commessa 60124*, in "Il Secolo XIX", 12 ottobre 1960; L. F., *Con quale diritto è stato alzato?*, in "Gazzetta del lunedì", 17 ottobre 1960; T. Bruzzone, *Aperta la discussione sul monumento alla Foce*, 24 ottobre 1960.

²⁸ ASF, sezione Franchina, lettera dattiloscritta di Eugenio Carmi a Nino Franchina, 22 giugno 1959, n. 1231.

²⁹ ASF, sezione Franchina, doc. dattiloscritto Cornigliano, 23 settembre 1959, n. 1224.

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura

lo scultore aveva reperito tra i materiali di scarto della fabbrica genovese, da cui partivano tre grossi tubi Dalmine a cui, a loro volta, erano connesse lamine di ferro saldate elettricamente. I tubi, riempiti di sabbia, erano stati lavorati in maniera tale da curvarli per creare una struttura attorcigliata che dirompeva verso il cielo. Le lamine di ferro erano state realizzate, una ad una, con la fiamma ossidrica strumento congeniale allo scultore siciliano che amava forgiare le proprie opere, realizzarle quasi dal nulla. Franchina fa propria una concezione del fare scultura che nulla ha a che vedere con il gesto michelangiotesco del 'a furia di levare', ma che trae ispirazione dal plasmare la materia, stravolgendone la forma per mezzo del fuoco, lacerandone l'essenza per liberare, secondo un'operazione quasi catartica, lo spirito artistico.



Lamiere Italsider Cornigliano, 1959-60, ASF



Saldatura *Commessa 60124* Cornigliano, 1959-60, ASF

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura

Il risultato finale del lavoro, una stele, un obelisco di 15 metri dalle fattezze moderne, assurse a simbolo delle possibilità creative e artistiche insite nel prodotto industriale e nel calcolo ingegneristico.

“Mai una lingottiera da acciaieria aveva fatto da base ad una scultura, rivelando le sue insospettate qualità plastiche; mai una scultura astratta in ferro, di tali proporzioni, era stata costruita in Italia; mai l’interrogativo angoscioso di questi tempi intorno alla possibile comunione tra arte e industria aveva trovato miglior risposta”³⁰.



Innalzamento *Commissa 60124* sul lungomare di Genova, 1960 ASF (foto Leoni)

³⁰ s.a., “*Commissa 60124*”, in “*Cornigliano*”, n. 5, settembre-ottobre 1959. Diversi articoli di critica accompagnarono il progetto di Franchina. Per una valutazione ulteriore si veda: s.a., *Commissa 60124 alla Cornigliano*, in “*Civiltà delle Macchine*”, n. 5, settembre-ottobre 1959, pp. 50-51; s.a., *Acciaio verso il cielo*, in “*Colombiana*”, 7 ottobre 1959; L. Rebuffo, *Storia di una scultura*, in “*Genova*”, a. XXXVI n. 8-9, ottobre-novembre 1959, pp. 24-25; s.a., *Communications meet is honor to Columbus*, in “*Daily American*”, s.d.; s.a., “*Commissa 60124*”, in “*Vita*”, 5 novembre 1959; A. Pica, *L’arte moderna al servizio dell’industria*, in “*Le Arti*”, 11-12 dicembre 1961; J. Silleck, *Sculpture is a part of the cityscape*, in “*Daily American*”, 27 settembre 1965. Particolarmente interessante l’articolo di Pica, all’interno del quale l’opera di Franchina è citata quale esempio di quella stretta connessione tra produzione artistica e industriale, fra tecnica e arte che l’autore auspica in quanto segno di sintesi suprema fra cultura tecnica e cultura umanistica.

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura



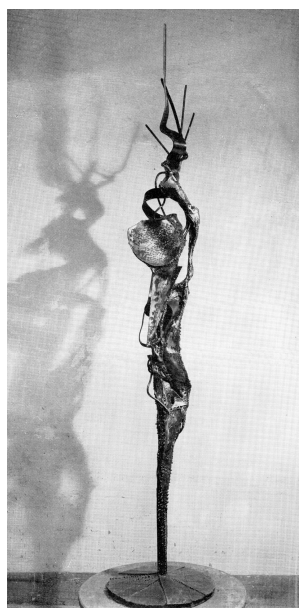
N. F., *Commissa 60124*, ferro, alt. m 15, 1959-60



N. F., *Commissa 60124* (part.), ferro, alt. m 15, 1959-60

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura

Le opere eseguite da Franchina dopo *Commissa 60124* risentono tutte della stessa tensione verticale. Pur realizzando sculture di più modeste dimensioni Franchina continua a creare oggetti dalle fattezze esili e slanciate. La materia prediletta è sempre il ferro, forgiato e trasformato brutalmente dalla fiamma dell'artista. Franchina, che ha ormai acquisito una notevole esperienza 'artigianale', lavora il metallo plasmandolo quasi come fosse cera cercando di trasformare le proprie idee in oggetti. Le sculture vengono forgiate per mezzo del fuoco ma solo raramente la superficie viene battuta in modo da apparire liscia, mantenendo l'aspetto vibrante e le 'escrescenze' dovute alla lavorazione. Alle lamiere di ferro, che compongono la maggior parte delle opere di Franchina di questi anni, spesso vengono aggiunti elementi tubolari di piccolo diametro - realizzati nella stessa materia - che accompagnano la scultura costituendone quasi uno scheletro.

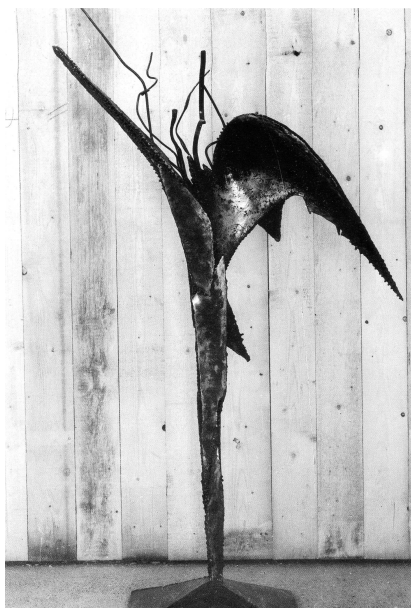


N. F., *Quetzalcoal*, ferro, 260x38,
1960 (foto O. Savio)



N. F., *Chanson de Roland*, ferro, 235x40,
1961 (foto U. Mulas)

Lo stesso discorso vale per *Uccello di fuoco*, scultura del 1960, composta da lamiere, tubi e lingue sottili di ferro. Le lamiere sono saldate tra loro lasciando all'interno della scultura un'intercapedine vuota all'interno della quale sono inseriti gli elementi tubolari e le strisce che, tendendo verso l'alto, sono visibili solo nella parte superiore dell'opera. È una delle poche sculture astratte di Franchina in cui è immediatamente riconoscibile il soggetto, presentando una forma che richiama fortemente quelle dei volatili.



N. F., *Uccello di fuoco*, ferro, 200x113, 1960
ASF, (foto M. Glaviano)

Pienamente consapevole di aver acquisito una padronanza creativa e conoscitiva, Franchina si affaccia nel panorama artistico italiano avendo alle spalle una propria poetica ben salda e dichiarata in tutta la sua produzione. All'inizio degli anni Sessanta lo scultore risponde più frequentemente alle interviste, consapevole di dover dichiarare la propria visione dell'arte delineandone i caratteri formali, spaziali e materici³¹. L'opera possiede una fisicità tutta sua frutto di un percorso poetico che tiene le distanze da approcci troppo teorici. Nonostante Franchina riconosca che molti artisti mantengono un legame strettissimo col pensiero e sviluppino la propria arte solo dopo averla maturato interiormente, egli rivela la propria appartenenza al gruppo di coloro che fanno coincidere il percorso creativo con quello ideale.

“Io sono convinto che solo l'operare chiarisce. Noi scultori siamo innanzi tutto gente di mestiere, o meglio ancora uomini di mano”³².

Ma questa predilezione per la concretezza del fare - quasi 'artigianale' - non significa assenza di un percorso di ricerca formale e linguistica. Franchina, consapevole ricercatore e

³¹ G. Livi, *Inchiesta tra gli scultori italiani. Arrabbiati in fonderia*, in “L'Europeo”, 26 giugno 1960; N. Franchina, *Siamo tutti impegnati*, in “Telesera”, 25-26 marzo 1961; Marussja, *Nino Franchina*, in “Sicilia Oggi”, a. III n. 16, 1961, pp. 40-41.

³² G. Livi, *Inchiesta...* art. cit.

sperimentatore, definisce la scultura propria una “forma con vita integrale nello spazio”³³ che si sviluppa grazie alla riaffermazione del gusto per la materia vivificata e nobilitata attraverso il gesto creatore.

“A volte si sceglie una materia per ribellione. Martini scelse la terracotta, Rodin scelse il marmo. La materia è così legata all'espressione! Negli scultori d'oggi c'è di nuovo il desiderio di lavorare la materia direttamente, di stabilire con lei un rapporto immediato, di domare le materie ostili con la stessa passione artigiana di un Benvenuto Cellini. L'opera nasce tutta calda e compiuta dalle nostre mani, senza la trafila indifferente dell'armatura, della fonderia e via dicendo. E poi con questo sistema noi riaffermiamo l'importanza del pezzo unico. [...] Ogni nostra scultura è lavorata centimetro per centimetro, è quindi unica e irripetibile. [...] Personalmente la materia che amo di più è il ferro [...] così economico, espressivo, generoso. Sì, anche il rame mi piace. Ma il rame e l'ottone sono più ingrati, saltano via, si liquefanno, bisogna rubargli l'espressione come si ruba una perla. Il ferro, invece, si piega docilissimo; quand'è incandescente ha un fascino immenso, si contorce, guizza, si offre, danza. Col ferro si stabilisce immediatamente un rapporto di forza, di altruismo, di fantasia”³⁴.

È questa visione poetica del procedimento creativo e del rapporto intimo con una materia poco ‘nobile’ come il ferro a fare di Franchina uno degli scultori più moderni e innovatori della cultura artistica italiana del secondo dopoguerra. La consapevolezza delle proprie scelte determina una presa di posizione che lo scultore mantiene fino alla fine della sua carriera.

Questo amore per la materia adoperata diventa, da questo momento in poi, carattere riconosciuto dell'opera franchiniana, elemento che ne costituisce connotazione principale. Piena dimostrazione di ciò la presentazione di Lionello Venturi per la mostra personale che Franchina tenne nel 1961 presso la Galleria George Lester a Roma, nella quale il critico ribadisce con forza l'eleganza del procedimento poetico dello scultore, la grazia del gesto e della scultura³⁵.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

³⁵ La mostra si svolse fra il 25 maggio e il 20 giugno 1961 e fu la prima inaugurata dalla galleria. Franchina vi espose le sculture *Nike* (1958), *Tornado* (1960), *Circe* (1960), *Ecorché* (1960), *Dafne*, (1960), *L'Uccello di Fuoco* (1960), *Quetzalcoal* (1960), *Bucranio* (1960), *Polifemo* (1961), *In cima ai miei pensieri* (1961), *La chanson de Roland* (1961), *Réplique* (1961), dieci sculture di piccolo formato e un tappeto eseguito da Gloria Finn. Il testo di presentazione di Venturi è stato pubblicato anche in: L. Venturi, *Franchina*, in “Voce del Popolo”, 27 maggio 1961. Si veda inoltre s.a., *Scultori d'oggi. Nino Franchina*, in “Costume”, maggio-giugno

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura

“Quando s’incontra Nino, e lo si guarda in movimento, o lo si ascolta, si scopre in ogni suo gesto la grazia delle sue sculture che nasce nella lavorazione stessa dell’opera, con lo sviluppo della vita, come il segreto spirituale della creazione”³⁶.



Mostra Nino Franchina presso Galleria George Lester ingresso, 1961
ASF, (foto O. Savio)

1961; M. Volpi, *Sculture di Franchina*, in “Avanti!”, 3 giugno 1961; P. Crivelli, *Personaggi. Nino Franchina*, in “Novità Milano”, luglio 1961; F. Menna, *Vecchie carrozzerie d’auto diventano preziose sculture*, in “Telesera”, 12-13 agosto 1961.

³⁶ L. Venturi, *Nino Franchina*, presentazione della mostra (Roma, Galleria George Lester, 25 maggio – 20 giugno 1961), Tipografica, Roma 1961, p. 2.

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura



Mostra Nino Franchina presso Galleria George Lester interni, 1961
ASF, (foto O. Savio)



Mostra Nino Franchina presso Galleria George Lester interni, 1961
ASF, (foto O. Savio)

L'indagine condotta sulla materia, sul nuovo linguaggio scultoreo e l'essere stato uno dei primi artisti al mondo ad aver iniziato un dialogo diretto con il mondo dell'industria valgono a Franchina la partecipazione alla mostra "Sculture nella città" curata a Spoleto da Giovanni Carandente, evento assai rilevante nella storia dell'arte italiana del secolo scorso.

La mostra, concepita in seno al V Festival dei Due Mondi, riscosse un notevole successo soprattutto grazie al suo carattere di esperimento che la allontanava nettamente da altre forme espositive coeve. L'operazione concepita da Carandente prevedeva che l'intera Spoleto divenisse spazio espositivo e per tale motivo le opere dei cinquantatre scultori invitati furono collocate tra le piazze e le vie del suo contesto urbano. Il critico, all'epoca funzionario della Soprintendenza ai Beni Artistici di Roma, progettò, con questa mostra, una passerella dove far 'sfilare' i migliori scultori dell'epoca ad alcuni dei quali fu affidato l'incarico di realizzare

all'interno delle officine Italsider – sponsor dell'evento – sculture eseguite per l'occasione³⁷. Per la prima volta in Italia un'industria commissionava a un cospicuo numero di artisti la realizzazione di opere di portata monumentale da collocarsi in una realtà urbanistica rimasta ancora legata all'antico. Ristabilendo una pratica del passato l'Italsider si presentava nell'ambiente artistico italiano come moderno mecenate.

I dieci scultori chiamati a sviluppare le proprie idee nelle officine Italsider furono elencati da Carlo Belli in un articolo apparso sulla rivista *Domus*³⁸. Alexander Calder, Pietro Consagra e Carlo Lorenzetti lavorarono presso lo stabilimento di Savona, Arnaldo Pomodoro presso quello di Lovere, Beverly Pepper – unica donna – lavorò a Piombino, Ettore Colla a Bagnoli, mentre a Cornigliano eseguirono le proprie opere Lynn Chadwick, David Smith, Eugenio Carmi e Nino Franchina.

L'artista siciliano, già conosciuto a Cornigliano per avervi eseguito la scultura *Commessa 60124*, progetta quella che Carandente definisce l'opera più riuscita della sua carriera³⁹. Intitolata *Spoletto '62* la scultura di Franchina, alta 12 metri, viene collocata nella piazza comunale, ergendosi come nuova torre campanaria e dialogando apertamente con il contesto medievale. L'opera, composta da un insieme di lamiere di ferro saldate tra loro, presenta una caratteristica forma ad albero che richiama i monumenti eseguiti da Franchina in questo periodo, ma raggiunge un aspetto più armonico che le consente di collocarsi nel contesto urbano spoletino. La scultura dopo la mostra fu donata al Comune di Spoleto e rimase collocata presso la piazza comunale per qualche anno. In occasione dei restauri che coinvolsero il Comune e la zona limitrofa, *Spoletto 62* fu spostata e collocata davanti al Museo Civico, attuale Museo Carandente dove si trova ancora oggi.

³⁷ Tra gli scultori invitati compaiono Arp, Marini, Manzù, Moore, Chillida e molti altri tutti coinvolti in un dialogo fra nuovo e antico che si sviluppò lungo le strade di Spoleto. Il fotografo ufficiale chiamato da Carandente a testimoniare l'evento fu Ugo Mulas che ha raccontato passo dopo passo lo svilupparsi dell'esposizione. Sfortunatamente l'episodio è stato finora indagato solo parzialmente, essendo stato oggetto di un paio di studi pubblicati nel 1992 e nel 2007. Autore di entrambi i volumi Giovanni Carandente, il quale ha rivisitato gli eventi che hanno condotto alla realizzazione della mostra, soffermandosi in particolar modo sulle opere degli artisti che, come Calder e Smith, avevano progettato e eseguito l'opera presso gli stabilimenti Italsider. All'interno dei due volumi, inoltre, è presente una bibliografia aggiornata alla quale si può guardare volendo studiare più approfonditamente l'evento. Cfr. G. Carandente, *Sculture nella città*, in "Spoletium", Edizioni dell'Accademia Spoletina, dicembre 1962, pp. 19-38; G. Carandente (a cura di), *Una città piena di sculture, Spoleto 1962*, Electa Editori Umbri, Perugia 1992; G. Carandente (a cura di), *Sculture nella città. Spoleto 1962*, Comune di Spoleto, Spoleto 2007.

³⁸ C. Belli, *A Spoleto, "sculture nella città"*, in "Domus", settembre 1962, pp. 54-57.

³⁹ G. Carandente, *Sculture...op. cit.*, 1962, p. 21.

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura



N. F., *Spoletto 62 e part.*, ferro, alt. m 12, 1962 (foto U. Mulas)

In occasione della mostra l'artista espose anche altre due opere: lo *Stregone* e il cancello per la casa di abitazione di Carandente a Spoleto. Entrambe le opere sono del 1962 e si differenziano da *Spoletto '62* per dimensioni, mantenendone tuttavia la connotazione e la dimensione quasi 'magiche' probabile frutto dei racconti ancestrali che la mente dell'artista forgiava col ferro.



N. F. e G. Carandente davanti al cancello realizzato dallo scultore per l'abitazione spoletina del critico, 1962 ASF (foto U. Mulas)

1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura

Stregone è una scultura dal forte impatto poetico e nel contempo totemico. È composta da un alto fusto adornato in cima da lamiere dalle forme lunari che si intrecciano tra loro e che presentano delle scanalature segno del tocco violento della fiamma ossidrica. La superficie metallica, che richiama le combustioni di burriana memoria, è così turbata dal gesto dell'artista che vi imprime la sua volontà creatrice.



N. F., *Stregone e part.*, ferro, cm 190x66, 1962 (foto U. Mulas)

VI. 1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

Gli anni Sessanta e Settanta segnarono per Franchina un lungo periodo di successi, di intenso lavoro e di riconoscimenti. L'attività di scultore, ormai dettata da una poetica ampiamente riconosciuta, diventa più mirata e, difatti, il numero di sculture eseguite in questo ampio arco temporale è inferiore a quello di momenti precedenti. Tutta la produzione franchiniana dell'ultimo ventennio, in effetti, sembra frutto di sperimentazioni più mature e definite, da inserirsi all'interno di filoni di ricerca che partono tutti da una stessa base conoscitiva e dallo stesso approccio nella lavorazione del metallo.

Il 1963 è un anno importante per lo scultore: inaugura una personale alla Galleria Gissi di Torino presentata in catalogo da Guido Seborga, realizza il monumento a Luigi Einaudi per il comune di Dogliani collocato a lato della biblioteca progettata da Zevi, vince l'VIII Premio Gubbio alla II Biennale del Metallo e soprattutto, con la scultura *Ommeno*, dà il via alla serie di opere con lo stucco che caratterizza il suo percorso di ricerca fino al 1966¹.

¹ Quelli indicati costituiscono naturalmente solo gli episodi da considerarsi salienti ai fini della ricostruzione del percorso artistico di Franchina. Fra gli eventi di questo anno intenso, tuttavia, andrebbe ricordata anche la partecipazione al concorso per il Monumento alla Resistenza indetto dal comune di Cuneo. Lo scultore partecipa con un progetto ideato insieme all'architetto milanese Vittoriano Viganò. Presso l'archivio esiste ampia documentazione relativa al progetto e ai rapporti lavorativi fra Franchina e Viganò. Il concorso per il monumento prevedeva che lo stesso avrebbe dovuto collocarsi all'incrocio fra viale degli Angeli e corso Dante. Il plastico di Viganò e Franchina prevedeva una struttura dalla pianta irregolare con muri che racchiudevano uno spazio quasi labirintico. Da due lati del complesso usciva una fitta rete di rami e rovi in ferro, opera dello scultore. L'episodio non è stato ancora adeguatamente studiato e non si conoscono pertanto i nomi di tutti coloro che facevano parte della commissione giudicatrice e dei partecipanti. Fra i giudici vi erano certamente Zevi, Ponente e Argan, fra i partecipanti Aldo Rossi e Umberto Mastroianni. A quest'ultimo spettò il primo premio del concorso e l'esecuzione dell'opera ancora oggi visibile a Cuneo.

Fra i documenti trovati all'interno della cartella e conservati da Franchina è da segnalare la presenza di un foglio bianco con poche righe scritte a penna dallo scultore e datato 23 maggio 1963. Sul foglio sono riportate le seguenti frasi: "Sei un retore. Sei ancora fermo alla Bauhaus. Sei un borghese fottuto finto comunista. Mi hai rotto i coglioni", ASF, sezione Franchina, doc. manoscritto di N. F., 23 maggio 1963, n. 0919.

Non si conosce esattamente il destinatario delle affermazioni di Franchina, né si riesce a legare con certezza il testo ad un episodio specifico. Di certo nel mese di maggio la giuria del concorso era ancora in fase di decisione che sarebbe stata presa definitivamente nel mese di settembre dello stesso anno. L'ipotesi più plausibile è che il destinatario degli impropri fosse Argan. I rapporti fra Franchina e il critico non furono mai dei migliori e nello stesso anno lo scontro fu rinnovato in occasione del dibattito scaturito dal convegno "Artisti e Critici" di Verucchio.

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

La mostra da Gissi, che si svolse nel mese di marzo, fu l'occasione per Franchina per ribadire con ulteriore forza quali sviluppi materici e formali avesse percorso la sua scultura². Oltre a un nucleo di opere realizzate fra il 1958 e il 1962, l'artista presentò una decina di sculture eseguite tutte nei primi mesi del 1963, alcune delle quali dal semplice titolo *Ferro 1963*³. Seborga, che scrisse la presentazione pubblicata sul catalogo dell'esposizione, racconta Franchina come un artista che ama la vita appartata e che è fortemente influenzato dall'humus della terra natale. Il testo di Seborga ha un tono assai intimo offrendo una valutazione personale sull'artista e sull'uomo. Franchina è un artista impegnato nella resa armonica e slanciata della forma, poco interessato a proporsi sul mercato e che spesso si dimentica di presentare la propria opera attraverso mostre personali.

“Il più alto rito umano viene scandito e inciso nella suprema magia del ritmo attuale, la possibilità di rompere lo spazio, di fermare l'infinità dello spazio, di collocare l'inconfondibile segno umano, tra sole, cielo, stelle. Queste sculture vive nello spazio illimitato rompono ambiente e tempo, e Franchina come tutti i grandi scultori ci ha ancora nuovamente detto che la scultura non è un oggettino da tenere sul tavolino da notte; e ha risolto un difficilissimo problema di molteplici prospettive: anche una sua scultura diremo piccola che possiamo tenere sul palmo della mano, se l'alziamo nell'aria verticalmente, s'erger immediatamente e se la ingrandiamo senza pur nulla mutarla diventa monumento, obelisco o sfinge, nel senso migliore; Franchina è l'uomo più antico e più attuale che io conosca”⁴.

Fra le sculture esposte *Icaro* del 1963 è una delle più interessanti perché si colloca tipologicamente e matericamente in continuità con opere passate come *Lo Stregone* - dell'anno precedente - ma presenta già in nuce un nuovo respiro che sarà avvertito nelle sue cose successive. Da una base quadrata alta sette centimetri che fa parte dell'opera stessa si sviluppa una lamiera di ferro liscia a cui si connettono altre lastre metalliche di forma lunare. L'opera, pur collocandosi tridimensionalmente nello spazio, sembra avere un recto e un verso, effetto fornito soprattutto dalla base e dalla prima lamiera ad essa connessa. La percezione

² L'esposizione si svolse tra il 2 e il 16 marzo 1963. Il piccolo catalogo fu stampato quasi certamente a Torino, ma manca l'indicazione del tipografo.

³ In occasione della mostra lo scultore espose, oltre una serie di disegni e incisioni, venti sculture: *Nike* (1958), *Ettore Fieramosca* (1960), *Circe* (1960), *Alternata* (1960), *Indimenticabile* (1961), *Polifemo* (1961), *Paladino* (1961), *Spoletina* (1962), *Corinzia seconda* (1962), *Afrodite* (1963), *Icaro* (1963), *Honest John* (1963), *Arta* (1963), cinque sculture dal titolo *Ferro 1963* e due *Argento 1963*.

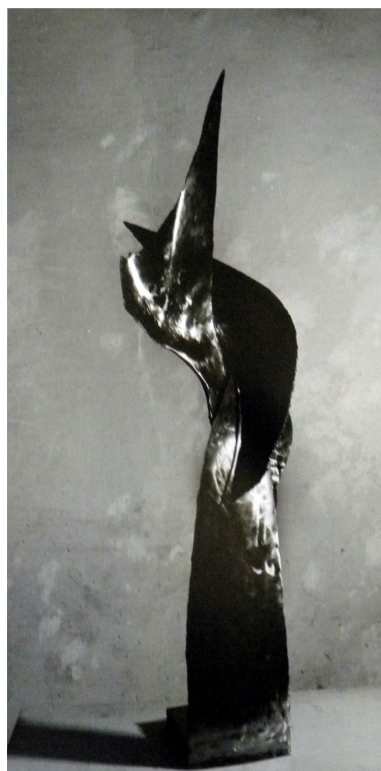
⁴ G. Seborga, *Nino Franchina. La vita del ferro*, presentazione della mostra *Nino Franchina* (Torino, Galleria Gissi, 2 - 16 marzo 1963), Torino 1963, p. 4.

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

della scultura, il gioco delle spazialità costituiscono uno dei *leit motiv* dell'arte di Franchina che indaga le possibilità intrinseche della forma artistica e dei suoi sviluppi dimensionali.



Mostra Nino Franchina Galleria Gissi di Torino, sala interna, 1963
ASF (foto Sarotto)



N. F., *Icaro*, ferro, cm 145x73, 1963
(foto U. Mulas)

Il recupero della lamiera e il suo utilizzo per creare delle sculture che sono frutto di intersezione di piani costituisce uno dei principali esperimenti condotti da Franchina già dall'inizio degli anni Sessanta. È molto probabile d'altronde che lo scultore abbia raccolto delle ispirazioni e influenze dall'essere stato a stretto contatto lavorativo con artisti come Calder, Smith o Chadwick e soprattutto come Pietro Consagra con i quali Franchina aveva condiviso l'esperienza di "Sculture nella città" a Spoleto e soprattutto con i quali aveva lavorato presso l'Italsider a Cornigliano. Una delle opere di Consagra per Spoleto, *Colloquio col vento*, era composta da un insieme di lastre in acciaio collocate l'una accanto all'altra a formare un grande foglio bidimensionale. Sebbene in modo diverso Franchina a partire dal 1963 comincia a sviluppare delle opere composte da lamiere e lastre di materiale differente che, tra loro combinate, propongono giochi ed effetti nello spazio. Lo scultore medita sul concetto stesso di volume generando sia opere che, come *Icaro*, occupano uno spazio limitato, sia sculture come il monumento a Luigi Einaudi che, pur essendo composto da lastre sottili, possiede una forte fisicità.

Il monumento fu commissionato allo scultore da Giulio Einaudi e da Bruno Zevi, il primo dei quali aveva voluto ricordare il padre promuovendo la progettazione di una biblioteca nel centro del comune di Dogliani, in provincia di Cuneo paese d'origine della loro famiglia. L'architetto prescelto per la progettazione dell'edificio fu proprio Zevi il quale ideò una struttura concepita per essere funzionale con unico spazio interno scandito da pareti-scaffali scorrevoli⁵.

Sfortunatamente presso l'ASF non è stata ritrovata documentazione sufficiente a ricostruire l'intera vicenda della commissione e delle sue tempistiche. Dalla brutta copia di una lettera inviata da Franchina al sindaco di Dogliani Luigi Taricco sappiamo che lo scultore ottenne un incarico diretto da parte di Einaudi e Zevi e che la scultura fu realizzata nel mese di luglio del 1963 presso le officine Italsider a Cornigliano, divenuto ormai luogo di lavoro abituale per l'artista⁶.

⁵ "L'ossatura dell'edificio è costituita da un doppio telaio di ferro tracciato su strutture di cemento armato, e i materiali usati sono pannelli di vetro e metallo. L'illuminazione, sia quella naturale che quella artificiale, è indiretta". Cfr. s.a., *Pareti che si muovono...*, in giornale non identificato, s.d.

⁶ "Egregio Sig. Sindaco, come Ella è già a conoscenza sono stato incaricato dall'Architetto Bruno Zevi e dal Dott. Giulio Einaudi di studiare un bozzetto per una scultura commemorativa di Luigi Einaudi da porre all'ingresso della costruenda Biblioteca. Il bozzetto è stato approvato sia da Giulio Einaudi sia da Zevi. Sabato 18 insieme l'Ing. Gigliotti abbiamo presentato a Donna Ida [moglie di Luigi Einaudi, ndR] sia il plastico della biblioteca sia il bozzetto della scultura ed abbiamo avuta la sua piena approvazione. Così desidero metterla al corrente della cosa essendo Ella in rappresentanza del Comune di Dogliani donatore della scultura. Ho ottenuto di poterla realizzare in acciaio negli stabilimenti dell'Italsider di Genova e siccome i tempi stringono e mi sono impegnato di consegnarla per la fine di luglio, mi accingo a partire per Genova per iniziare il lavoro. Come Ella sarà a conoscenza ho previsto il costo dell'opera in cinque milioni. La prego di tener conto che questa cifra la considero un terzo del valore della scultura e sarà soltanto sufficiente per me a coprire le spese vive ed i mesi di

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

La realizzazione del monumento è ben testimoniata da un servizio fotografico di Ugo Mulas. Il fotografo, che ormai da tempo conosceva Franchina⁷, coglie alcuni dei momenti più rilevanti delle fasi di produzione dell'opera.



N. F. lavora al *Monumento Einaudi* all'Itsider di Genova, 1963 (foto U. Mulas)



lavoro, quindi voglia considerarla come un mio personale contributo all'opera altamente morale che ci impegna tutti ad onorare la memoria di Luigi Einaudi. Le sarei quindi grato se anche da parte sua potrà pervenirmi il consenso e possibilmente un terzo della cifra tenendo in considerazione che dovrò subito affrontare le prime spese vive per iniziare l'opera. Con la speranza di conoscerla presto, la prego gradire Signor Sindaco, i miei più cordiali saluti. Scultore N. F.". ASF, sezione Franchina, copia di lettera manoscritta di N. F., s.d. [1963]. Il documento non è stato ancora catalogato, non possiede pertanto ancora numerazione propria.

⁷ Il primo incontro fra i due risale al 1954, in occasione della Biennale di Venezia quando il giovane Mulas per la prima volta ebbe modo di fotografare una grande esposizione d'arte. Durante quell'occasione il giovane fotografo riprese lo scultore in un paio di scatti, mentre osserva un'opera di Boccioni e mentre discorre con Eduardo Chillida dietro *Arabesque*.

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme



N. F. lavora al *Monumento Einaudi* all'Italsider di Genova, 1963 (foto U. Mulas)

La scultura, collocata ancora oggi nel luogo di origine, era stata progettata come un grande fusto composto da lamiere di acciaio che come pagine di libri si curvano e ricoprono l'intera struttura.



N. F., *Bozzetto Monumento Einaudi*, ferro, misure non rilevabili, 1963 (foto G. Cosulich)

La forma creata dall'artista, l'insieme di lamiere non rispondono alla stessa tensione verticale di opere come *Commessa 60124* o *Spoletto 62*. Vi si riconosce invece una tensione nuova, una leggerezza e un dinamismo che lasciano intendere le riflessioni dello scultore e l'esigenza di manifestare la propria arte nell'omaggio a Einaudi. Il monumento si presenta come frutto di

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

una rielaborazione personale di motivi della scultura moderna di stampo cubista e futurista. Le lamiere, saldate tra loro, si compongono secondo una sovrapposizione di piani che l'artista modula affinché comunichino uno slancio in avanti che in parte ricorda l'opera bocconiana e in particolare *Forme uniche nella continuità dello spazio*. Le lastre sono unite tra loro a simulare una figura che ha, nel contempo, aspetto umano e arboreo e che, da qualunque parte la si guardi, si caratterizza per la sua forma peculiare che comunica in modo netto grande leggerezza.

L'opera è probabilmente una delle più interessanti e meglio riuscite della produzione di Franchina degli anni Sessanta perché sintetizza in un'unica forma alcuni dei caratteri precipui della sua scultura frutto delle ultime elaborazioni.



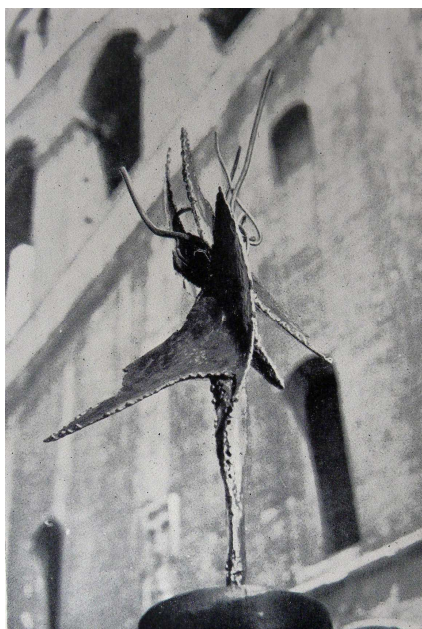
N. F. accanto al *Monumento Einaudi*, acciaio, cm 450x100, 1963 (foto U. Mulas)



N. F., *Monumento Einaudi*, acciaio, cm 450x100, 1963 (foto Moncalvo)

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

Nello stesso anno Franchina, la cui opera è ormai riconosciuta a livello critico e di pubblico, ottiene un ulteriore riconoscimento vincendo l'VIII Premio Gubbio in occasione della II Biennale del Metallo⁸. La scultura per la quale l'artista ricevette il premio, *Corazza*, rientra nel novero delle opere in ferro eseguite tramite saldatura di elementi tubolari con parti di metallo fuse e forgiate dall'artista. Sfortunatamente non si è a conoscenza, per il momento, dell'attuale sede dell'opera che è stata pertanto esaminata solo mediante riproduzione fotografica. La commissione giudicatrice del concorso, composta tra gli altri da Giò Pomodoro e Nello Ponente⁹, assegnò all'unanimità il premio a Franchina, di cui veniva riconosciuta l'innovativa capacità di lavorare e trasformare il ferro, metallo che con lui assurgeva a dignità artistica¹⁰.



N. F., *Corazza*, ferro,
misure non rilevabili, 1963

⁸ La mostra si svolse tra il 10 agosto e l'8 settembre 1963 presso la casa di S. Ubaldo a Gubbio. La presentazione in catalogo fu scritta da Nello Ponente.

⁹ Gli altri membri era Ugo Blasi, Manlio D'Aprile e Rolando Renzoni. Il primo premio assegnato a Franchina corrispondeva alla somma di settecentomila lire del Ministero del Commercio con l'Estero che promuoveva l'evento.

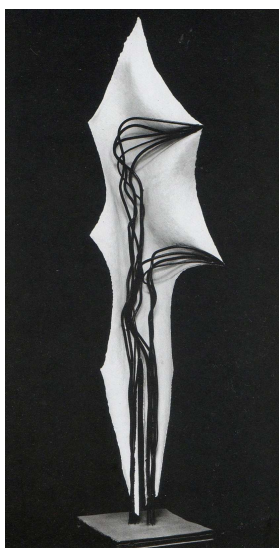
¹⁰ Particolarmente interessante quanto Ponente scrive, a proposito del premio offerto a Franchina. «Il premio maggiore riservato alla scultura è andato giustamente a Nino Franchina, lo scultore di fama internazionale che tutti conosciamo. Il lavoro sul metallo, il senso dell'operare su tale materia, è la componente di base, e imprescindibile, della poetica di Franchina. Al metallo sbalzato, martellato, saldato, egli conferisce una impronta vitale, attraverso di esso realizza quella sua tipica dimensione fantastica, sbrigliata, che non rinuncia mai ad un'eleganza e che pure resta sempre controllata da quelle che Apollinaire avrebbe chiamato «le virtù plastiche». L'opera premiata ha per titolo «Corazza», non è di grandi dimensioni e tuttavia ha una sorprendente energia, che risulta dallo scontro dei piani di metallo da cui sorgono, improvvisi, steli in ferro che non sono certo un'ornamentazione superflua, ma che costituiscono parte integrante del discorso e della visione plastica. «Corazza» è un'opera preziosa e vibrante, non priva di una certa monumentalità. Soprattutto essa appare importante per la precisione tecnica, per la qualità del lavoro sul metallo, che non ostacolano affatto lo sprigionarsi della fantasia dell'artista, anzi la rendono concreta». N. Ponente, *Alla 2ª edizione la Biennale d'Arte del Metallo. A Nino Franchina il Premio Gubbio*, in «Avanti!», 13 agosto 1963.

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

Ma questo stesso tipo di rielaborazione del ferro conosce nel 1963 uno slancio e una sperimentazione successivi attraverso l'introduzione di un nuovo materiale, lo stucco. A quest'anno appartiene *Ommeno*, la prima scultura di una serie realizzata da Franchina durante questi anni fino alla prima metà dei Sessanta. La serie è composta da poche opere tutte realizzate in ferro e stucco di colore preferibilmente chiaro.

Ommeno, traduzione dialettale di uomo¹¹ costituisce il primo tentativo, dopo un lungo periodo caratterizzato dall'uso esclusivo del metallo, di riconciliazione con una materia da plasmare che, associato al ferro, donasse luce e calore alla scultura. Caratteristica principale di quest'opera e della serie intera è l'abbandono pressoché totale del 'tutto tondo' che viene sostituito da un recto e un verso che obbligano lo spettatore ad osservare la scultura solo da due punti di vista¹².

Per realizzare il gruppo di sculture¹³ Franchina torna a Bolzano presso l'autocarrozzeria di Piero Siena. Le opere, tutte eseguite secondo lo stesso procedimento, sono composte da una lamiera in ferro a cui l'artista giustappone l'impasto cromatico dello stucco. Al loro interno elementi tubolari metallici le animano componendone lo scheletro.



N. F., *Ommeno*, ferro e stucco, cm 180x50, 1963

¹¹ Il termine appartiene a molti dialetti dell'area centromeridionale della penisola, dal siciliano, all'ositano (Marche).

¹² “Nel **recto** [grassetto nel testo, ndR], la distesa cromatica (grigi e rosa e un bianco antico com'era sin dall'origine il bianco di Mondrian) dà alla forma una nuova consistenza e stabilità, e si noti la vibrazione del colore sulle superfici e lo impasto smalteo reso **attivo** [grassetto nel testo, ndR] sulla corteccia metallica; nel **verso** [grassetto nel testo, ndR] il ferro scudiscia l'aria: vertebre di figure simboliche, arbusti, rettili bizzosi piegati dal gesto implacabile dell'artista riconducono al precedente repertorio”. G. Carandente, s. t. , in *Nino Franchina*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Pogliani, luglio – agosto 1965), tipografia non indicata, Roma 1965, p. 9

¹³ Le altre sculture che costituiscono la serie degli stucchi sono: *Grande Grigia* (1964), *Stucco rosa* (1964), *Piccola grigia* (1965), *Piccola bianca* (1965), *Astra* (1965), *Murale bianca* (1965), *Imera* (1966) e *Double* (1966).

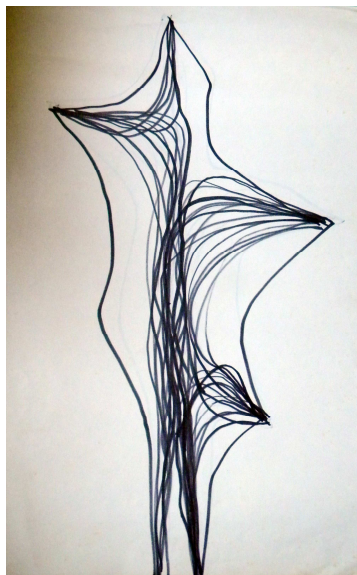
1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

Ommeno, in particolare, è frutto di meditazioni formali partite da basi figurative riconoscibili sia nella scultura, sia nei disegni e studi che l'anno preceduta. La grafica di Franchina del 1963 conosce difatti il recupero dello studio della figura umana. Questi disegni, che ripropongono figure spiritate prive di lineamenti, si presentano come schizzi eseguiti per mezzo di poche tracce nere sul foglio bianco, recupero dei disegni ancestrali e primitivi dell'arte rupestre.

Gli uomini di Franchina, disegnati in questo periodo, si delineano per mezzo di un contorno che ne delimita la presenza sulla carta. Al loro interno lo scultore traccia delle linee che costituiscono lo scheletro o il sistema circolatorio delle figure, studio dei percorsi che il ferro, nell'opera compiuta, svolgerà come nervatura appoggiata sullo stucco.



N. F., Studio per *Ommeno*, pennarello su carta, cm 49x34, 1963



N. F., Studio per *Ommeno*, pennarello su carta, cm 49x34, 1963

Animato da una forte ispirazione, Franchina sviluppa e genera queste opere con grande cura e devozione, proponendo delle forme innovative che non sono frutto di imitazione, ma che ritmicamente occupano lo spazio disegnandolo in modo elegante e sinuoso. La materia, ancora prima della forma, viene artisticamente autenticata dallo scultore che riscuote, con la serie degli stucchi, l'approvazione da buona parte della critica. Nei mesi di luglio e agosto del 1965, sentendo il bisogno di mostrare immediatamente al mondo il frutto delle proprie ricerche, l'artista espone a Roma presso la Galleria Poglioni con una mostra personale presentata in catalogo da Francastel e da Carandente, il quale segue ormai da vicino l'attività dello scultore siciliano. Al contrario di altre esposizioni in occasione delle quali Franchina aveva presentato disegni e opere eseguiti durante periodi differenti, cercando quindi di

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

rivelare il filo del percorso stilistico da lui compiuto, alla Galleria Pogliani sceglie di mostrare solo le sette sculture fino a quel momento realizzate della serie degli stucchi¹⁴. Le peculiarità dinamiche, spaziali e materiali di queste opere e il loro sviluppo all'interno del processo creativo e immaginativo dell'artista sono gli elementi che maggiormente colpiscono Francastel che riconosce a Franchina di essere riuscito a cogliere con forza soluzioni nuove a speculazioni che già in passato lo avevano visto affrontare il tema della scultura e del linguaggio moderno ad essa connesso. Dello scultore siciliano il critico sottolinea la capacità di mantenere il proprio discorso su due fronti tra loro connessi: uno molto concreto della materia e l'altro legato all'immaginazione dell'artista.

“Mon cher Ami, Puisque vous me faites l'amitié de me demander mon avis sur l'opportunité d'une exposition rapide de vos derniers travaux, il n'y a aucune hésitation de ma part à vous encourager à donner suite à ce projet. Lorsque nous avons vu dernièrement à Rome votre atelier, vous avez pu voir l'intérêt que j'avais pris à vos œuvres ; non seulement en raison de leur qualité intrinsèque, mais parce qu'elles soulèvent une série de problèmes auxquelles je suis pour ma part attaché. [...] Si je ne me trompe, votre démarche va dans deux directions. D'une part, vous donnez plus de matière, plus de réalité au lieu où se rassemblent les forces jalonnées par les axes dynamiques liés à l'espace; d'autre part vous définissez avec plus de précision le champ des forces dynamiques immédiatement liées à l'objet de votre création. En fait, vous aboutissez à concrétiser dans une matière, par surcroît admirable, un lieu représentatif des impulsions de votre imagination. Le plus nouveau étant l'existence d'une double délimitation figurative, au niveau restreint de la sculpture et au niveau élargi du champ des forces environnantes”¹⁵.

La mostra riscosse un discreto riscontro critico¹⁶ e fu presentata anche da Nello Ponente ad una trasmissione del terzo programma RAI di cui ancora non si conosce il titolo¹⁷. Consentì

¹⁴ Le opere esposte alla Galleria Pogliani sono: *Ommeno* (1963), *Grande grigia* (1964), *Stucco rosa* (1964), *Piccola bianca* (1965), *Astra* (1965), *Piccola grigia* (1965) e *Murale bianca* (1965).

¹⁵ P. Francastel, in *Nino Franchina* catalogo della mostra (Roma, Galleria Pogliani luglio - agosto 1965), Roma 1965, pp. 5-6

¹⁶ Cfr. A. B., *Mostre d'arte*, in “Il Messaggero”, 17 luglio 1965; V. Martinelli, *Colori luminosi e fantasie di stucchi*, in “Momento sera”, 18 luglio 1965; V. Del Gaizo, *Mirea, Cimara e Franchina*, in “La Fiera Letteraria”, 25 luglio 1965; V. Guzzi, *Mostre d'arte*, in “Il Tempo”, 25 luglio 1965.

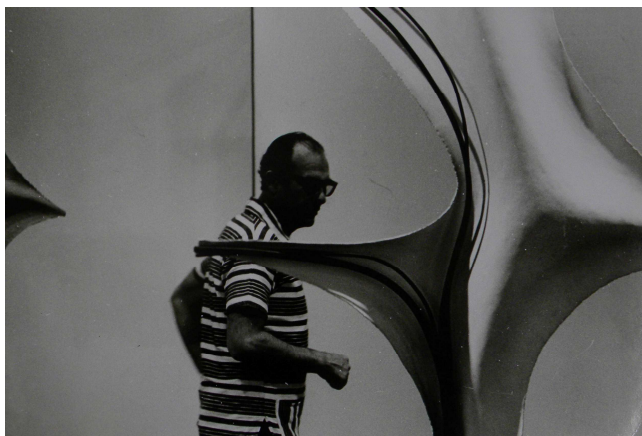
¹⁷ Presso l'ASF è conservato un documento dattiloscritto a firma Nello Ponente a cui sono apposte indicazioni autografe dello stesso Franchina che lo datano al mese di agosto del 1965. Il testo, che voleva essere una presentazione alla mostra da Pogliani, costituisce un resoconto del critico sull'intera produzione dello scultore la cui opera è apprezzata perché frutto di una ricerca attiva che offre valore al panorama artistico italiano.

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

inoltre allo scultore di lavorare per la prima volta col nipote fotografo Marco Glaviano il quale realizzò per l'occasione un servizio di particolare valore in cui Franchina è colto nell'atto di girovagare inosservato tra le sue sculture come un inconsapevole creatore che ha visto scaturire dalla propria mente le opere d'arte che lo circondano.



N. F. davanti a *Murale bianca*, stucco e ferro, cm 130x110, 1965 (foto M. Glaviano)



N. F. dietro *Astra*, stucco e ferro, cm 350x160, 1965 (foto M. Glaviano)

L'accuratezza e la varietà nell'elaborazione di materiale industriali estrapolati dal contesto della produzione di serie e portati a dignità artistica è una delle caratteristiche dell'opera di Franchina che Ponente ama rimarcare. "In Franchina [...] la trasfigurazione e la demistificazione dell'utilitarismo della produzione industriale non provocano una rivolta ed un rifiuto, ma piuttosto un'accentuazione condizionata e dialettica. I materiali impiegati sono quelli che servono alla costruzione e alla rifinitura di carrozzerie di automobili. Le forme che generano appartengono, in qualche modo, al dominio delle nostre conoscenze comuni. Ma nella loro elaborazione c'è un metodo ed una ragione diversa. C'è anche una precisione artigianale che ne fa degli oggetti conclusi e significanti nel loro nitore. [...] Sul piano della qualità estetica, d'altra parte, la tecnica così precisa e considerata produce proprio quei valori autonomi senza i quali ogni altro discorso, in sede artistica, sarebbe inutile. Franchina possiede un'innata qualità di eleganza per cui ogni materiale, ancora prima che ogni forma, viene istintivamente adeguato ad un ritmo che non turba, che non sconvolge, ma che è fatto di scatti sottili, di altrettanto sottili bilanciamenti che tutti concorrono ad una equilibrata armonia. Questa serenità aristocratica del modulo compositivo ci indurrebbe quasi a parlare di arte programmata, data l'esatta definizione geometrica, ma di una geometria non euclidea, di queste sculture". ASF, sezione Franchina, doc. dattiloscritto di Nello Ponente, 10 agosto 1965, n. 1315.

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

Nello stesso periodo, proseguendo l'indirizzo delle sculture in stucco, Franchina cura la scenografia per il balletto "Le Testament", trascrizione musicale di Ezra Pound dei poemi di François Villon, rappresentato in occasione del V Festival dei Due Mondi di Spoleto¹⁸. Come ebbe successivamente a dire in un'intervista pubblicata su "Il Messaggero":

"Che cosa è la danza se non forme in movimento? Ed ecco che la danza è scultura. [...] Il 14 luglio alla prima dell'opera di Ezra Pound la mia nuova scultura sarà sul palcoscenico a Spoleto. Ho disegnato una grande ala che dovrebbe rendere quel senso di morte così diffuso nell'opera. Impossibile realizzarla in lamiera per il palcoscenico: peserebbe troppo"¹⁹.

In effetti, pur simulando lo stucco e il ferro, Franchina scelse di adoperare materiale plastico che consentisse una maggiore leggerezza dell'opera da collocare sul palcoscenico del teatro. Presso l'archivio sono ancora oggi conservati diversi studi preparatori che, con precisione di dettagli e misure, documentano, insieme ad alcune fotografie, la scenografia distrutta dopo lo spettacolo. Come indicato dallo stesso scultore, la scenografia da lui ideata aveva aspetto abbastanza semplice. In mezzo al palcoscenico campeggiava una forma-scultura che doveva rappresentare un'ala, simbolo di morte. La 'scultura' bicromata era composta da una serie di elementi tubolari di colore scuro che richiamavano il ferro e che simulavano uno scheletro o la nervatura della struttura e da un'ala caratterizzata da una sorta di lamiera che, ricordando lo stucco, ne delimitava la forma e l'aspetto.



N. F., *Testament*, pennarello su cartoncino, cm 33x24,5, 1965

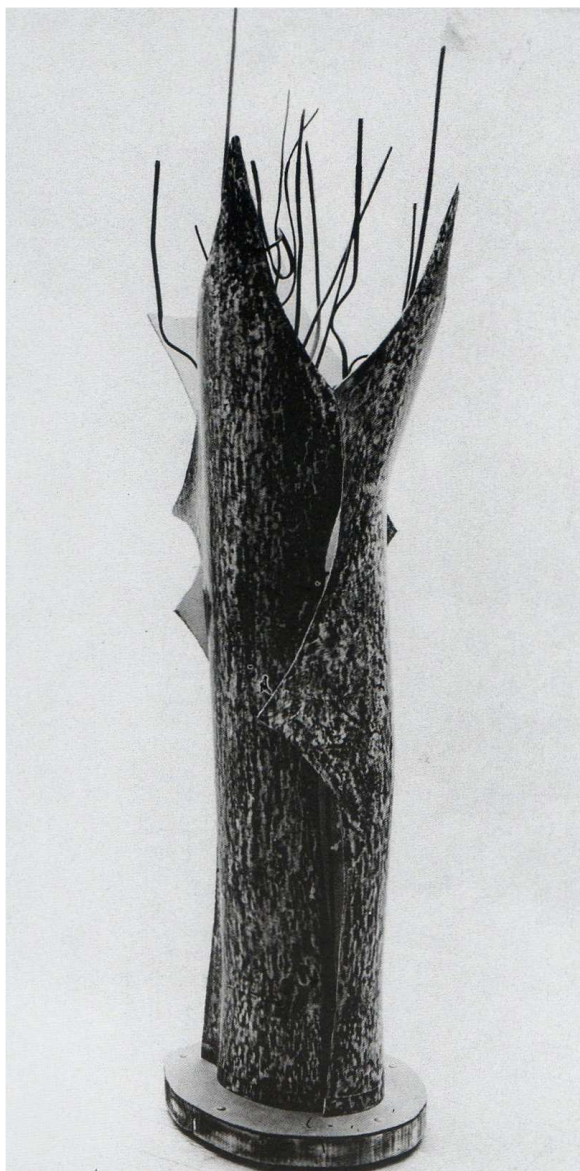
¹⁸ Il coreografo del balletto, che chiamò Franchina per curarne la scenografia, fu John Butler, famosissimo ballerino e coreografo americano. Il balletto andò in scena per la prima volta il 14 luglio 1965.

¹⁹ G. Del Re, *Un Otello «chiacchierato»*, in "Il Messaggero", 26 giugno 1965.



N. F., Scenografia balletto *Le Testament*,
plastica, misure non rilevabili, 1965
(foto P. di Paolo)

La serie di sculture in stucco ebbe termine nel 1966 con la realizzazione di *Imera*, opera monumentale che pur appartenendo al gruppo ne costituiva un superamento. *Imera*, alta 3 metri e mezzo, attualmente conservata presso l'archivio, è opera interessante all'interno della produzione franchiniana. Come un fusto arboreo dalla forte essenza totemica l'opera campeggia sovrastando per la sua grande mole. È composta da due lamiere in ferro che da una base circolare metallica si sviluppano in senso verticale e, come se si abbracciassero, delimitano e nascondono lo spazio interno della scultura, spazio sacro dell'arte. Le due lamiere sono ricoperte all'interno di stucco, elemento che smette in questo modo di costituire una delle due facce della scultura. Dall'interno della struttura così caratterizzata partono una serie di rami in ferro che occupano il centro dell'opera e arrivano fino in cima oltrepassando le lamiere e tendendo verso l'alto in una simbolica ricerca spirituale e di vita. La scultura di Franchina recupera in questo modo il 'tutto tondo', con un'opera massiccia che, al contrario delle precedenti che sfacciatamente rivelavano la propria essenza metallica, cela con fare protettivo la sua anima interna.



N. F., *Imera*, ferro e stucco, (alt.) cm 350, 1966
(foto U. Mulas)

Con questa scultura Franchina chiude uno dei percorsi che la sua arte aveva intrapreso. Non è dunque difficile capire il motivo per cui la stessa opera campeggi al centro della sala personale destinata a Franchina all'interno della XXXIII Biennale di Venezia del 1966.

Spinto a presentare una summa della propria opera, lo scultore siciliano si trova, per la prima volta, a dover riflettere sul proprio percorso di artista allestendo la XXXIX sala all'interno del padiglione italiano con alcune delle sculture da lui ritenute più significative per documentare il suo linguaggio stilistico. Partendo da *Realtà nuova* del 1949 e procedendo lungo gli anni

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

Cinquanta lo scultore offre testimonianza di sé stesso, del suo pensiero proponendo diverse sculture degli anni Sessanta e culminando proprio con *Imera* (1966)²⁰.



Sala personale di N. F. alla XXXIII Biennale di Venezia, 1966 ASF

Nonostante questa sia la seconda sala personale alla Biennale di Venezia, in quest'occasione la presenza di Franchina ottiene maggiori riconoscimenti da parte della critica che ha ormai individuato i caratteri precipi dello stile dell'artista e che inizia a dichiararne il successo²¹. Presentato in catalogo da Nello Ponente che già da qualche anno seguiva con interesse sincero i passi dell'artista, Franchina viene descritto come scultore dotato di grande coerenza, profondo innovatore incapace di ripetere gli stessi moduli e

²⁰ Oltre alle due sculture sopra citate Franchina ne espose due degli anni Cinquanta, *Fuoriserie in grigio e rosso* (1951) e *Nike* (1958) e un cospicuo gruppo di opere dei Sessanta: *Circe* (1960), *L'uccello di fuoco* (1960), *'La chanson de Roland'* (1961), *'Le jour se lève'* (1962), *Icaro* (1963), *Spoletina* (1963), *Grande grigia* (1964), *Stucco rosa* (1965), *'Plein air'* (1965) e *'Double'* (1966). Cfr. *33^a Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione Italia 18 giugno – 16 ottobre 1966), Grafiche Tonolo, Mirano 1966.

²¹ Per una prima valutazione su quanto affermato su quotidiani e riviste dalla critica si veda: U. Apollonio, *Nino Franchina*, in "Le Arti" numero speciale XXXIII Biennale di Venezia, giugno 1966; G. Carandente, *Franchina*, in "La Fiera Letteraria", 16 giugno 1966; M. Bernardi, *Una Biennale monotona e «conformista» tra giochetti logori e trucchi da luna park*, in "La Stampa", 18 giugno 1966; V. Mariani, *S'inaugura oggi la XXXIII Biennale di Venezia. Un itinerario nel mondo del paradossale*, in "Il Giornale d'Italia", 18-19 giugno 1966; L. Trucchi, *Biennale in anteprima*, in "La Fiera Letteraria", giugno 1966; R. M. De Angelis, *La 33^a Biennale di Venezia*, in "Nuova Abtologia", luglio 1966, n. 1987; S. Lari, *La fiera delle vanità*, in "Sguardi dal mondo", luglio-agosto 1966; U. Apollonio, *Scultura alla Biennale*, in "Finsider", settembre 1966.

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

“creatore di forme eleganti non per andamento decorativo ma perché elaborate attraverso un procedimento tecnico perfettamente razionale”, ma anche “pienamente partecipe di quei problemi del linguaggio plastico contemporaneo che sono, al tempo stesso, problemi riferibili ai nostri più complessi comportamenti”²².

Con estrema lucidità e chiarezza Ponente individua gli elementi peculiari e basilari della scultura dell’artista.

“Modulazione autonoma dello spazio interno ed esterno, variabilità continua ed aperta della struttura, elaborazione differenziata delle superfici, sono i caratteri fondamentali dello sviluppo, sempre rinnovato, della sua visione. [...] Le sculture di Franchina, in definitiva, potrebbero anche non sorprenderci perché appartengono ad un repertorio di immagini possibili, che ognuno di noi porta stratificate nel proprio inconscio. E tuttavia esse non sono mai state realizzate prima da altri, non sono paragonabili a forme destinate ad un consumo pratico, soggette alle varie necessità della produzione industriale [...] Sono forme non ulteriormente ripetibili nel loro autonomo significato che le qualifica a livello estetico. Si potrebbe dire piuttosto che queste sculture ci appaiono come dei punti di riferimento nel paesaggio interiore nella nostra esistenza”²³.

Le chiavi di lettura che dell’opera dello scultore dà Ponente sono in effetti un importante strumento con cui codificare l’operare dell’artista. L’attenzione che la sua scultura suscita è resa palese dal maggiore spazio che, specialmente nella seconda metà degli anni Sessanta, la critica riserva allo scultore sulle pagine di quotidiani o riviste. Subito dopo la Biennale di Venezia, all’inizio del 1967, esce con la firma di Cesare Vivaldi un articolo sull’opera dello scultore pubblicato per la rivista “Civiltà delle Macchine”²⁴. Il testo di Vivaldi vuole essere un primo resoconto, seppur sintetico, di tutto il percorso artistico di Franchina, a partire dagli anni Trenta e dalla sua educazione tra la Sicilia, Milano e Parigi. Il critico segue con passionale interesse il cammino stilistico dell’artista, ne delinea i caratteri fondamentali valutando in che modo egli possa essere considerato un artista precursore e creatore di

²² N. Ponente, *Nino Franchina*, in “33^a Biennale Internazionale d’Arte”, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione Italia 18 giugno – 16 ottobre 1966), Grafiche Tonolo, Mirano 1966, p. 66.

²³ *Ibidem*.

²⁴ C. Vivaldi, *Nino Franchina*, in “Civiltà delle Macchine”, gennaio-febbraio 1967, pp. 37-44.

modelli²⁵ e conclude fornendo una delle descrizioni più intense e poetiche dell'uomo e dell'artista.

“L'avventuroso Franchina è arrivato al 1967, attraverso trent'anni di carriera, senza perdere nulla del suo sperimentale animo giovanile e della sua passione di inventore. Se ne avesse la possibilità, egli popolerebbe la terra di sculture: sculture come fontane, come alberi, come rocce, come macchine, come cactus, creature di tutte le fogge e di tutte le dimensioni. Mediterraneo e solare (e siciliano) canta in mille modi un inno alla luce, alla luce creatrice di forme anche attraverso la sua negazione, cioè l'ombra, e al libero spazio nel quale le forme penetrano e dal quale sono penetrate. La scultura di Franchina è meditazione sulla vita, è evocazione di vita: novello Deucalione egli semina la vita, trae una stirpe di esseri arcani dalla pietra e dal metallo. Mitiche e primordiali le sue opere celebrano lo sforzo dell'uomo moderno di attingere lo slancio vitale, la purezza della natura, oltre il ciarpame della civiltà di massa; esse gridano la gloria dell'uomo, nitide fiamme tese a bruciare ogni scoria per svettare in un cielo primigenio e intatto”²⁶.

Di lì a qualche mese un altro critico e amico – Giovanni Carandente – celebrava la scultura di Franchina per le sue intrinseche qualità poetiche²⁷. L'articolo, pubblicato sulla rivista “Il Poliedro”, è omaggio allo scultore e alla sua ultima produzione di sculture bicromate in stucco, ma nel contempo anticipa il testo monografico sull'opera dello scultore che il critico avrebbe pubblicato l'anno successivo²⁸. Ancora una volta le valutazioni sull'arte di Franchina non trascendono da un giudizio sulla sua persona e sulla sua moralità. Figura di artista puro, sincero, lo scultore siciliano viene apprezzato per l'integrità e la serietà con cui produce arte.

“Perché la storia della scultura di Franchina è tutta qui, in questa irrefrenabile antinomia di moti e di acquietamento, il fuoco nato dalla fornace e diventato ombra nera di ferro e

²⁵ Parlando delle prime sculture eseguite presso l'autocarrozzeria di Bolzano afferma: “Quasi senza volerlo [...] con queste sculture Franchina ha aperto una strada che sarà più tardi, negli anni sessanta, percorsa dai giovani: quella della scultura in acciaio policromo, quella della vita urbana (con le sue macchine, i suoi segnali, i suoi colori violenti) assunta come motivo d'ispirazione. La *pop art* [corsivo nel testo, ndr] e alcuni nuovi scultori che accentuano con le vernici colorate il geometrismo delle loro opere hanno in Franchina un autorevole precursore, tanto nelle materie usate quanto nelle fonti alle quali essi attingono: la città moderna, il mondo artificiale e meccanizzato nel quale l'uomo vive oggi”. C. Vivaldi, *Nino Franchina...op. cit.*, pp. 40-41.

²⁶ Ibidem, p. 44.

²⁷ G. Carandente, *Forma ghermita e forma già in volo la scultura di Franchina*, in “Il Poliedro”, fasc. IV/8 agosto 1967, pp. 19-26.

²⁸ Ci si riferisce naturalmente al volume scritto da Carandente pubblicato da Officine Edizioni di Roma già ampiamente citato.

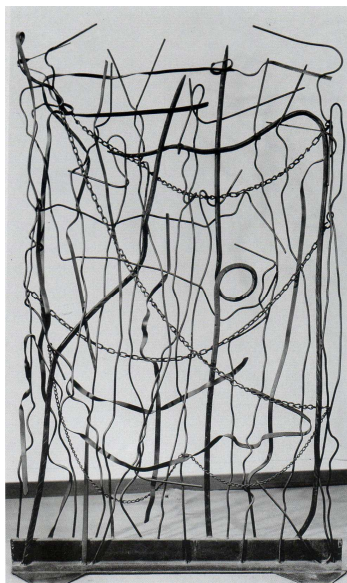
guizzo argenteo, consistenza e sparizione improvvisa, forma ghermita e forma già in volo per l'ispirazione successiva, un goethiano arresto, nell'aria non della giovinezza ma della poesia e dell'eleganza provenienti dalla grezza materia. La scultura di Franchina è sempre nata da questa volontà di imprimere vita alla forma, persino quando il medium non era che una sottile lingua di acciaio, un serpentello, un accento, il fil di ferro di un tappo di champagne [...]. La storia di Franchina scultore va ancora scritta dall'abici: il personaggio vive in mezzo a noi, partecipa della nostra vita di cui è anzi parte viva, ormai maestro e pur sempre focoso e giovanile, appuntito con il suo giudizio infallibile, sagace con la sua calma visione della qualità dei fatti, delle persone, delle cose, furioso come quando si batteva in un mondo di catecumeni; ma la sua arte che trascorre da alcuni decenni in una pienezza e in una felicità senza flessioni, come un intensissimo monologo, con una coerenza e un rigore da anacoreta del Sinai, con la stessa freschezza e libertà di quando si rifugiava nella carrozzeria di Bolzano [...]. Franchina è un esempio tra pochi di una dirittura morale al più alto livello, di un'austerità iconografica e stilistica degne degli antichi amanuensi dei codici, di una elevatezza di pensiero che non transige – e si pensa a Hegel –, di una proprietà lirica espressa nei più semplici modi e con i mezzi più crudi”²⁹.

A questo rinnovato interesse da parte della critica non corrisponde tuttavia un aumento significativo della produzione di Franchina che in questo periodo diminuisce fortemente. Fatta eccezione per la *Griglia Sandro* e per la *Griglia* di casa Giannini eseguite rispettivamente nel 1967 e nel 1968 pochissime sono le testimonianze relative alla sua attività di scultore.

Le due sculture, la prima delle quali eseguita per il figlio in occasione del suo matrimonio³⁰, costituiscono un'ulteriore novità nel suo percorso artistico. La *Griglia Sandro*, in particolare, è un'opera molto interessante per l'apparente disordine con cui catene e lingue di ferro si intrecciano tra loro andando a generare un complesso spartito di segni e simboli di una lingua sconosciuta.

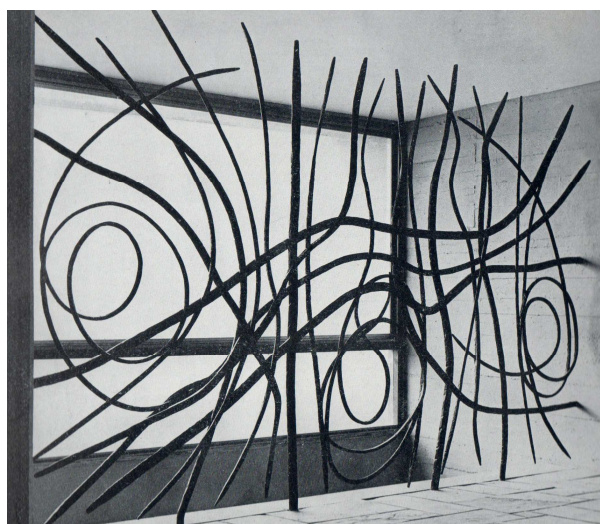
²⁹ G. Carandente, *Forma ghermita...op. cit.*, pp. 21-22.

³⁰ Il figlio di Franchina, Sandro, regista autore di diversi documentari d'arte, di cortometraggi e di “Morire gratis” – film del 1968 con Franco Angeli – sposò l'americana Jennifer Dawes da cui ebbe Alessandra (attuale direttrice dell'ASF) e Daniel (autore di svariati programmi televisivi fra i quali Blob). Pur apprezzato nell'ambiente dei cineasti, la sua opera è stata scarsamente indagata. All'interno dell'archivio sono conservati alcuni materiali a lui afferenti che non sono ancora stati catalogati.



N. F., *Griglia Sandro*, ferro, cm 210x130, 1967

Più armonica nel disegno, sebbene non per questo meno incisiva la *Griglia* per la casa Giannini in ferro battuto. La composizione è tripartita come in un moderno trittico; al centro di ognuno dei tre ‘pannelli’, scanditi dalla presenza di sbarre in ferro più grosse delle altre, un nucleo vorticante, un calligrafico giro di metallo che scandisce il ritmo dell’intera composizione.



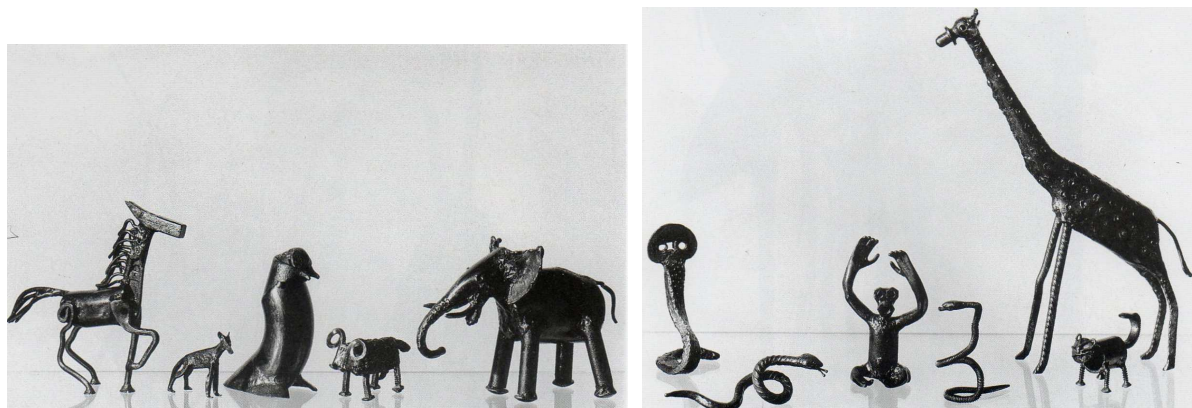
N. F., *Griglia di casa Giannini*, ferro, cm 220x380, 1967

Anche da un punto di vista espositivo il 1967 e il 1968 sono anni meno ricchi. Lo scultore un po’ raccolto in se stesso cura una piccola mostra personale presso la Galleria Piattelli nel novembre del 1968³¹.

³¹ La mostra, inaugurata il 30 ottobre, fu presentata in catalogo da Enrico Crispolti il quale, cercando di dare una definizione all’arte dello scultore affermava: “Franchina è stato uno dei protagonisti della scultura informale in

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

Decisamente più ricco dal punto di vista della produzione e degli stimoli creativi il 1969. L'artista difatti, oltre a curare una mostra personale a Milano presso la galleria "Il Pilastro"³², inizia a realizzare per la nipote appena nata Alessandra un bestiario di animali, piccole sculturine nate dalla lavorazione di chiodi e altro materiale di recupero adattati per creare uno zoo di trenta piccole creature forgiate dalla mano abile dell'artista³³.



N. F., *Bestiario per Alessandra*, ferro, cm 35 max, 1969-80

Italia, ma l'autenticità del suo discorso plastico [...] salda le formulazioni «formali» (anziché «informali») dell'inizio degli anni Cinquanta, con le sue ricerche più recenti, in un'unica prospettiva d'immaginazione plastica volta attorno alla rilevazione di moti psicologici, in un suo peculiarissimo tempo appunto d'«improvviso». E. Crispolti, s.t., in *Nino Franchina* catalogo della mostra (Roma, Galleria Piattelli 30 ottobre – novembre 1968), Galleria Piattelli, Roma 1968. Il catalogo, interessante per la sua veste grafica, per la scelta di adoperare una carta colorata e riflettente, è piuttosto scarso nelle informazioni generali. Non è difatti indicata la data di fine della mostra, né presentato l'elenco delle opere esposte.

³² *Nino Franchina. Sculture e disegni*, brochure della mostra (Roma, Galleria Il Pilastro 19 aprile – 12 maggio 1969), Roma 1969. Sebbene non siano conservati presso l'archivio documenti che attestino con certezza quali opere Franchina espose a Milano in occasione della mostra alla galleria "Il Pilastro", dalla presentazione di Carandente e da alcuni articoli si sa che l'esposizione diede occasione all'artista di presentare opere di piccolo formato e disegni eseguiti fra gli anni Cinquanta e la fine dei Sessanta. Il commento di Carandente sui disegni di Franchina è uno dei pochi sulla sua opera grafica: "La sua vasta e felice produzione grafica merita un cenno a parte, essa costituisce un raro esempio di autenticità iconografica [...] e tuttavia rivela una freschezza sempre intatta del tema. Sono numerosi i fogli, talvolta monocromi, talvolta appena bicolori, più raramente policromi, con l'emblema gestuale di forme ascendenti, rapide, grondanti". Cfr. G. Carandente, *Nino Franchina*, in *Nino Franchina. Sculture e disegni...op. cit.*

³³ Il *Bestiario per Alessandra* fu eseguito nel corso di poco più di un decennio. Nel corso degli anni Settanta e all'inizio degli Ottanta lo scultore si adoperò per aggiungere nuovi pezzi allo zoo per la nipote. Tra le carte d'archivio è recentemente comparsa anche un breve testo scritto da Franchina per Alessandra intitolato "*Bestiario per Alessandra*" in cui l'artista spiega un po' la genesi dell'opera: "Alessandra, sei nata nel 1969, ti sei subito guardata intorno e oltre gli umani hai scoperti gli animali. Il primo di questi che hai individuato e chiamato è stato il gatto, nostro domestico amico; «gagà» lo hai chiamato, ed io per gioco e per amore ho così cominciato il «Bestiario» per te. Per dieci anni, fino al 1980 circa, ho giocato con te, con la mia fantasia, a creare questo bestiario. Penso che l'ultimo pezzo, (li ho smesso, diventavi grande!) sia stato il gabbiano venuto fuori dall'intreccio di due chiavi per catene di buoi eseguito a Cortona. Lì ho eseguito la mucca, il bue Chianino, il maiale, la civetta. Legata alla storia di Pinocchio è la balena, nel cui fondo della pancia c'è un buco che fa trapelare la luce... E poi tutti gli altri, che via via che te li ho dati, li hai amati e rispettati, erano la tua «colezione» come hai cominciato a chiamarla da piccolissima, ed era ed è ancora il nostro particolare ed esclusivo dialogo di quegli anni bellissimi. Nonno Nino". ASF, sezione Franchina, documento manoscritto, 1982. Il documento non è stato ancora catalogato, non possiede pertanto numerazione propria.

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

All'interno di questo percorso anno per anno, attraverso cui si vuole raccontare l'arte e la vita dello scultore, il 1969 segna un momento di passaggio, caratterizzato, oltretutto, dal recupero di un linguaggio e di una capacità dialettica espressa attraverso il tema della "Chanson des gestes" secondo la tradizionale rivisitazione siciliana dei pupi. La storia di Orlando e dei Paladini, la cui trasposizione teatrale e per mezzo di marionette costituisce ancora oggi uno dei simboli della tradizione culturale siciliana, era già stata elaborata dall'artista nel 1961 con la scultura *Chanson de Roland*. Il recupero del tema nel 1969 consente a Franchina di sviluppare ulteriormente i soggetti del poema dando vita alla serie dei "Paladini", un gruppo di disegni, serigrafie e sculture eseguiti soprattutto agli inizi degli anni Settanta e che trova il suo culmine nelle opere *Tenzone* e *Roncisvalle*, entrambe di peculiare bellezza³⁴. La serie è composta da opere spesso piuttosto dissimili fra loro, legate unicamente dal tema. E così se *Oliviero* (1969), scultura in ferro, si presenta come *assemblage* di simboli araldici e di armi che vengono forgiati nel fuoco e saldati a creare una forma di grande eleganza, con *Tenzone*, realizzata nello stesso anno e con lo stesso metallo, Franchina compie un ulteriore passo avanti adattando la propria opera al tema e non viceversa. La scultura è a tutti gli effetti uno scudo composto da un'unica lamiera battuta e tagliata in modo da lasciarne intuire il soggetto: uno scontro tra cavalieri. I due personaggi sono riconoscibili grazie ai due elmi per mezzo dei quali è anche intuibile la separazione fra le due figure. L'opera possiede quindi solo la visione frontale e una connotazione quasi bidimensionale.



N. F., *Oliviero*, ferro, cm 120x38, 1969 (foto C. Boccardi)

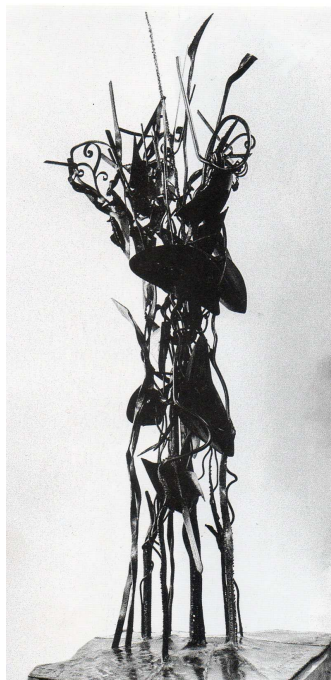
³⁴ Le opere che fanno parte della serie sono: *Oliviero* (1969), *Brandimarte* (1969), *Tenzone* (1969), *Roncisvalle* (1970), *Carlo Magno* (1969-70), *Orlando* (1969-70).

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme



N. F., *Tenzone*, ferro, cm 95x75, 1969

Lo scontro fra cavalieri è il soggetto anche di *Roncisvalle*, scultura in ferro alta tre metri, eseguita nel 1970, in cui l'artista adatta la propria tecnica di fusione e saldatura del metallo per rappresentare il momento di maggiore foga nel combattimento realizzando una scultura di grandissima eleganza. Colti in un gesto ritmico, quasi di danza, i due cavalieri titanici vengono dunque immortalati e consacrati, mentre esili lingue di ferro che si intrecciano fra loro o che si arricciano a simulare le decorazioni delle armature si librano verso il cielo. La monumentalità della scultura si associa ad una raffinatezza estrema che si coglie nelle due figure tra loro saldate nella 'mortal tenzone'.



N. F., *Roncisvalle*, ferro, cm 300,
1970 (foto M. Mulas)

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

Nello stesso periodo viene offerta l'opportunità a Franchina di confrontarsi col progetto di una nuova scultura monumentale, commissionata dall'industria Eutectic-Castolin, produttrice del castolin, una lega risultato della combinazione di diversi metalli che aveva funzione saldante e brasante, da posizionarsi al lato della nuova sede di St. Sulpice vicino Losanna³⁵. Lo scultore, che dopo il monumento di Dogliani per gli Einaudi non si era più confrontato con imprese così colossali, accolse immediatamente la richiesta con grande ardore. Frutto di commissione diretta, l'incarico per la realizzazione della scultura arrivò a Franchina in data 15 ottobre 1969 direttamente da parte di René Wasserman, fondatore del gruppo Eutectic-Castolin, con il quale era già precedentemente entrato in contatto³⁶. La richiesta riguardava un'opera di grandi dimensioni in cui lo scultore avrebbe dovuto celebrare i materiali Castolin e l'attività di saldatura che essi miglioravano attraverso un'opera frutto di assemblaggio di componenti meccaniche di recupero già adoperate all'interno delle loro fabbriche.

“Ce qui nous intéresserait surtout serait une sculpture qui se rapporterait à notre domaine, c'est-à-dire électrodes, fils de soudure continus et pièces mécaniques sauvées. [...] Connaissant le style de vos travaux, je me demande s'il serait possible d'y inclure quelque chose se rapportant à notre industrie “LA REPARATION” [maiuscolo nel testo, ndr]”³⁷.

I lavori per la realizzazione della scultura ebbero inizio nel mese di maggio del 1970. Come indicato dal contratto fu concesso a Franchina di eseguire la scultura all'interno degli

³⁵ L'industria era stata originariamente fondata da Jean-Paul Wasserman che aveva inventato un modo per realizzare saldature a bassa temperatura.

³⁶ Non si conosce con certezza il momento esatto in cui Franchina e Wasserman si conobbero, ma dal tono colloquiale della lettera di incarico si desume che i due si fossero già in precedenza incontrati. Non è improbabile d'altronde che la conoscenza fra i due sia avvenuta in seguito alla ricerca, da parte dello scultore, di nuovi materiali per le sue opere. ASF, sezione Franchina, lettera dattiloscritta di René Wasserman, 15 ottobre 1969, n. 1090.

³⁷ Ibidem.

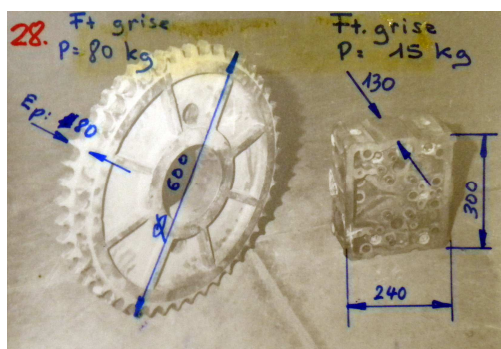
Presso l'ASF è conservata la brutta copia della risposta di Franchina alla lettera di Wasserman.

“Cher René, ta lettre e ta proposition d'une sculpture de Franchina pour le ‘siège’ de l'Institut Castolin a Lausanne m'ont fait un grand plaisir. C'est depuis 1962 [sic] que je ne faisais plus une grande sculpture (la ‘Spoleto62’ de 9 mètres de grandeur qui se trouve a Spoleto), et m'excite beaucoup l'idée de pouvoir encore en réaliser une. Evidemment il s'agit de savoir ou je pourrais la réaliser, si le pièces mécaniques sauvées [...], vous, les trouver et aussi une série de problèmes qu'il faut envisager. En tout cas je t'envoie a part le livre qui est sorti a la fin de l'année dernier on il y a tout mon travail jusqu'au 1968. En attendant je ferai quelques esquisse en espérant qu'on puisse se rencontrer pour mieux définir la question. Encore merci. Avec les meilleurs salutations de moi et de Gina pour toi et Dedette. Nino. Si tu es a Lausanne je pouvais y faire un saut an commencement du mais prochain [l'ultima frase dopo la firma è stata aggiunta da Gina che correggeva le lettere in francese scritte dal marito, ndr]. ASF, sezione Franchina, lettera manoscritta di N. F., 20 ottobre 1969, n. 1091.

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

stabilimenti Castolin e di guidare un'equipe di operai che lo aiutarono nell'assemblaggio delle singole componenti del monumento³⁸.

L'episodio è uno dei meglio documentati della carriera dell'artista. All'interno dell'archivio sono infatti conservati moltissimi documenti che testimoniano le diverse fasi di passaggio del lavoro, dalla commissione al contratto, dalla fase di realizzazione della scultura alle richieste della dirigenza dell'industria perché Franchina apportasse modifiche, in corso d'opera, alla scultura. Fra i documenti relativi all'opera *Castolin 70*, sono conservate anche moltissime fotografie di materiali e componenti meccaniche di vario genere. Su alcune di queste fotografie sono segnate le dimensioni degli oggetti rappresentati o la loro funzione originaria; in moltissimi casi le immagini sono state ritagliate da Franchina e, come in un collage, utilizzate per gli studi preparatori dell'opera.

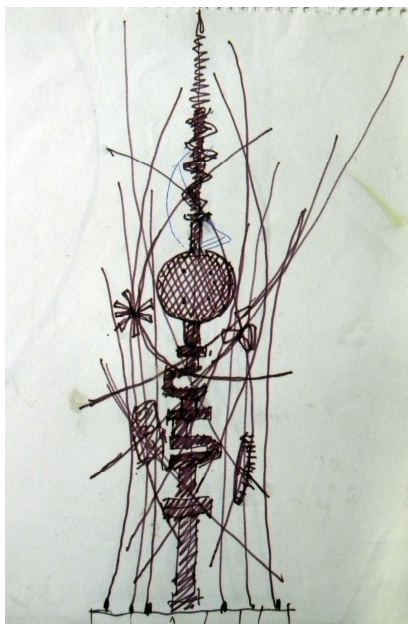


Ruota dentata con misure, 1970 ASF

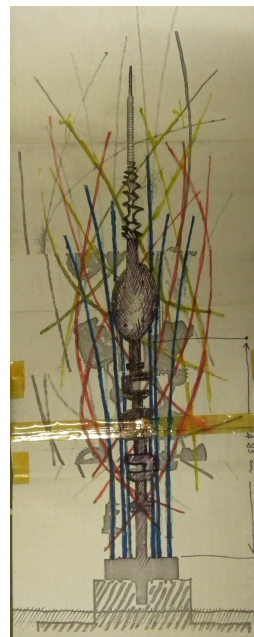


Componenti scultura ritagliati dall'artista, 1970 ASF

³⁸ Secondo il contratto firmato il 24 aprile 1970 Franchina assumeva l'incarico di realizzare una scultura da esterno di 12 metri di altezza che avrebbe dovuto simbolizzare l'attività della Castolin e quindi essere composta da elementi diversi saldati fra loro. I lavori avrebbero dovuto avere inizio il 15 maggio e terminare il 10 giugno 1970. ASF, sezione Franchina, documento dattiloscritto Eutectic-Castolin, contratto ufficiale, 24 aprile 1970, n. 1080.



N. F., Studio per *Castolin 70*, pennarello su carta, cm 26x20, 1970



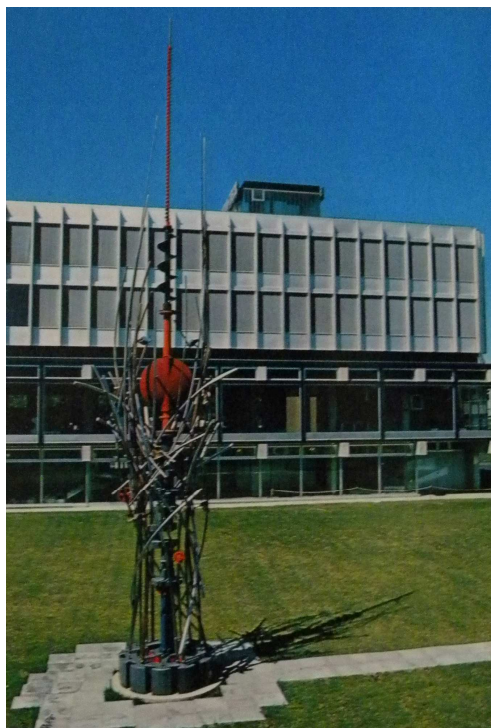
N. F., Progetto *Castolin 70*, pennarello su fotocopia, cm 63x25, 1970

Rispetto alle sculture monumentali che fino a questo momento Franchina aveva realizzato o solo progettato *Castolin 70* presenta caratteristiche piuttosto differenti. Sebbene realizzata attraverso un assemblaggio di materiali industriali di scarto e quindi perfettamente in linea con la poetica dell'artista, questa scultura si allontana dalle altre soprattutto da un punto di vista formale. Nonostante la sua mole l'opera assume l'aspetto di un gigantesco giocattolo colorato frutto dalla fantasia dello scultore, connotato da una fortissima componente ironica. Osservandone i disegni e i progetti o le fotografie del risultato finale dell'opera sembra che Franchina, ormai libero da qualunque costrizione mentale, abbia liberato la sua fonte creativa sviluppando un enorme e divertente totem. Composto da diversi metalli e materiali la scultura è vera celebrazione del lavoro di saldatura e riparazione.

“When you drive into the yard of the Eutectic-Castolin complex at St. Sulpice near Lausanne, your attention is immediately attracted by the ‘thing’. This 10-ton, 40-ft-high welded sculpture by the Italian artist Nino Franchina is different than Picasso’s ‘thing’ in Chicago, and you wonder about it until you have the opportunity to examine it closely. Then you notice that this Franchina sculpture symbolizes the work of the maintenance and repair welder. A cage of steel, copper and brass tubing represents

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

welding rods and electrodes and embraces a central ‘totem’ made up of a crank-shaft, conveyor screw and other industrial parts”³⁹.



N. F., *Castolin 70*, metallo, m 12 (alt.), 1970

L’esperienza Castolin segnò dunque per lo scultore la ripresa del tema della scultura monumentale e del tema della produzione industriale che, dopo la serie delle opere in stucco, era stato parzialmente abbandonato.

Lo stimolo della nuova scultura e del nuovo approccio formale alla materia sembrano indicare a Franchina altre possibilità espressive del metallo e originali indirizzi di ricerca. A partire dal 1972 in particolare, l’artista inizia a sviluppare una nuova forma che fa del cilindro la propria base di partenza.

Anche dal punto di vista espositivo gli anni Settanta segneranno un’intensa attività organizzativa e lavorativa che coinvolgerà tutto l’arco del decennio. Fra il 1971 e il 1972, ad esempio, sono da segnalare la mostra personale alla Galleria Toninelli di Roma e la partecipazione alla XXXVI Biennale di Venezia con una sala in cui lo scultore espone alcune delle opere più emblematiche e significative della sua carriera a partire dagli anni Cinquanta.

Inaugurata a marzo del 1971 la mostra da Toninelli aveva lo scopo di presentare al pubblico e alla critica la serie di sculture della “Chanson de Roland”⁴⁰. Particolarmente apprezzata dalla

³⁹ s.a., *Maintenance welding featured at Eutectic-Castolin*, in “Welding Engineer”, gennaio 1971.

critica⁴¹, l'esposizione segna la conclusione del ciclo di opere legate al mondo di Orlando, dei paladini e dei pupi siciliani, spingendo Franchina verso nuove proposizioni i cui risultati saranno visibili già alla Biennale del 1972.

La partecipazione di Franchina all'esposizione veneziana va in realtà a inserirsi all'interno della mostra curata da Carandente, Marchiori, Andrea Cascella e Quinto Ghermandi intitolata "Aspetti della scultura italiana contemporanea" allestita nel Padiglione italiano, che occupava le sale dalla prima alla quattordicesima e che vedeva come protagonisti alcuni degli scultori italiani di maggiore caratura a livello nazionale e internazionale⁴². Scopo della mostra era di fornire un quadro il più completo possibile della situazione in cui verteva la scultura italiana dalla fine degli anni Quaranta in poi. Franchina espose sette sculture eseguite fra gli anni Cinquanta e i Settanta, tutte di grandi dimensioni e rappresentative di alcuni dei momenti chiave del suo percorso artistico. La fase di allestimento della sala fu fotografata da Maria Mulas, sorella del più noto fotografo da poco scomparso. Dalle immagini scattate si individua il senso della collocazione delle sculture disposte in cerchio, a indicare idealmente la continuità delle ricerche formali dell'artista⁴³.

⁴⁰ Inaugurata il 10 marzo, la mostra rimase allestita fino al 31 dello stesso mese. L'artista vi espose tutte le sculture della serie della "Chanson de Roland" (vedi nota 34):. Tra le carte d'archivio è stata ritrovata una lettera di Romeo Toninelli che mettere meglio in luce la natura stessa dell'esposizione.

"Caro Franchina, sono molto contento di poter presentare la tua mostra nella mia galleria che s'intende viene messa a disposizione gratuitamente dal 10 al 28 marzo. Devo tuttavia ricordarti che non si tratta di una galleria commerciale benché mi auguro qualche risultato soprattutto nel tuo interesse. Io provvederò alle spese e spedizione degli inviti e del depliant del quale tu mi darai in tempo utile il cliché per la copertina. I disegni da esporre essi mi verranno consegnati incorniciati pronti per l'allestimento. Ugualmente da parte tua provvederai ai basamenti per le opere. Sulle vendite spetterà alla galleria la percentuale d'uso. Con sincero compiacimento molti auguri e cordiali saluti. Romeo Toninelli". ASF, sezione Franchina, lettera dattiloscritta di Romeo Toninelli, 15 febbraio 1971. Il documento non è stato ancora catalogato, non possiede pertanto numerazione propria.

⁴¹ Si veda: s.a., *Recenti sculture di Nino Franchina*, in "Linea Diretta", 11 marzo 1971; G. C., *Panoramica romana. Nino Franchina*, in "La Nazione", 19 marzo 1971; E. Schloss, *Rome Galleries*, in "International Herald Tribune", 23 marzo 1971; Vice, *Nino Franchina*, in "Paese Sera", 25 marzo 1971; S. Orienti, *Stridore di ferri ricordando Roncisvalle*, in "Il Popolo", 28 marzo 1971; L. Trucchi, *Paulucci, Franchina, Cremonini*, in "Momento Sera", 3 aprile 1971; C. Paternostro, *Le mostre*, in "Quadrante delle Arti", a. I n. 4, maggio 1971; P. Siena, *Nino Franchina alla Galleria Toninelli di Roma*, in "Il Cristallo", a. XIII n. 2, 1971.

⁴² Furono chiamati a esporre ventiquattro scultori italiani: Pietro Cascella, Alik Cavaliere, Ettore Colla, Pietro Consagra, Beppe Devalle, Lucio Fontana, Nino Franchina, Leoncillo Leonardi, Carlo Lorenzetti, Francesco Lo Savio, Edgardo Mannucci, Piero Manzoni, Umberto Mastroianni, Eliseo Mattiacci, Fausto Melotti, Umberto Milani, Pino Pascali, Pierluca (Degli Innocenti), Arnaldo Pomodoro, Carlo Ramous, Paolo Scheggi, Giuseppe Spagnulo, Valerio Trubbiani, Alberto Viani.

⁴³ Lo scultore espose: *Ala rossa* (1951/72), *Nike* (1958), *L'uccello di fuoco* (1960), *Lo stregone* (1962), *Imera* (1966), *Roncisvalle* (1970) e *Metelliana* (1972). *Ala rossa*, opera eseguita nel 1951, venne per l'occasione modificata: una delle due ali (quella color argento) fu infatti allungata di qualche centimetro nella parte inferiore.



Sala personale di N. F. alla XXXVI Biennale di Venezia
ASF (foto M. Mulas)

Per comprendere il senso della scelta delle opere esposte vale la pena valutare le motivazioni critiche che stavano alla base della mostra nella mostra. Carandente e Marchiori, autori dei due saggi introduttivi presenti in catalogo, spiegano molto chiaramente le ragioni che sottendono l'iniziativa.

“Aspetti’ di una situazione italiana dal 1948 ad oggi, potrebbe sembrare un’intitolazione non obbligate: una sorta di rotto della cuffia da cui i responsabili tentino di uscire senza responsabilità. Invece, almeno per chi scrive, questa mostra è una scelta responsabile e coerente, una scelta operata nella evidente ammissione di improbabilità della scultura come statuaria, presenza fisica o mitologica, dominio di volumi in uno spazio che sarebbe assurdo produrre come panacea di ogni conato a tre dimensioni. [...] questa selezione di scultori italiani, giovani, non più giovani e taluni già defunti, acquista il senso di una verifica storica, ricapitola vicende che tutti conoscono ma soprattutto, presenta aspetti che era legittimo collegare finalmente tra loro”⁴⁴.

E Marchiori aggiunge:

⁴⁴ G. Carandente, *Aspetti della scultura italiana contemporanea*, in “36 Biennale di Venezia. Esposizione internazionale d’arte”, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione italiano 11 giugno – 1 ottobre 1972), La Biennale, Venezia 1972, p. 1.

1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme

“Si è operata una scelta, che ci ha costretto (è onesto riconoscerlo) a talune spiacevoli esclusioni, ma che è stata ispirata dalla necessità di definire nel modo più preciso possibile alcuni fatti della scultura italiana del dopoguerra. [...] Dipanare una simile matassa, semplificare, per rendere comprensibile quanto è accaduto e quanto sta accadendo nel campo più difficile della scultura, non è compito facile, nonostante la ricerca di uno schema con linee (diciamolo pure) di forza, in quanto esse segnano il percorso di alcune esperienze, considerate attivamente vitali”⁴⁵.

Franchina dunque sceglie con cura le opere da esporre e fra di esse presenta anche *Metelliana*, scultura bicromata in rosso e nero del 1972, alta tre metri, in ferro e acciaio. È il risultato del nuovo iter speculativo che Franchina compie per buona parte degli anni Settanta e che sviluppa, secondo modi e forme diversi, il modulo compositivo del cilindro, forma geometrica che viene con particolare forza lacerata e squarciata dall'artista. *Metelliana* è dunque il simbolo del nuovo per lo scultore. Un grande cilindro lacerato nero costituisce l'elemento chiave della struttura. Dallo squarcio compare un altro elemento cilindrico di colore rosso fiammante che funge da nucleo vivo e pulsante dell'intera scultura. I due corpi, l'uno dentro l'altro, sono circondati da tubi di ferro che sembrano servire da protezione o da gabbia.

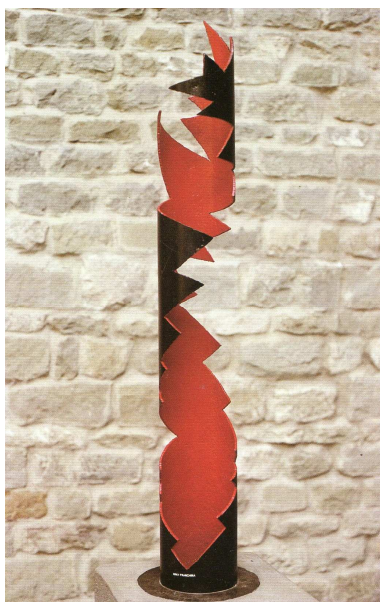


N. F., *Metelliana*, ferro e acciaio, cm 300 (alt.), 1972
(foto A. Randazzo)

⁴⁵ G. Marchiori, *Aspetti della scultura italiana contemporanea*, in “36 Biennale di Venezia. Esposizione internazionale d’arte”, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione italiano 11 giugno – 1 ottobre 1972), La Biennale, Venezia 1972, pp. 2-3.

VII. 1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali

La serie dei *Cilindri* costituisce uno degli ultimi percorsi di ricerca avviati dall'artista sviluppato soprattutto durante la prima metà degli anni Settanta. Dal 1972 al 1976 lo scultore avvia la produzione del gruppo di opere realizzate in ferro e acciaio, per lo più di piccole e medie dimensioni¹, alcune di esse presentano tracce di verniciatura. Benché presentino forma diversa le opere partono tutte da una struttura comune, cilindrica per l'appunto. Il tubo, in ciascuna delle opere, segue un gioco di pieni e vuoti generati dai tagli che si innestano sul metallo e che seguono tracciati differenti, a zig-zag o linee curve. E così, se da un lato Franchina realizza *Lacerazione rossa nera*, del 1975, in cui i vuoti sfrangiati lasciati dal metallo mancante lasciano percepire l'interno rosso della scultura che si sviluppa nello spazio come volume esile, simile a una fiamma; all'anno successivo appartengono *Grande Orso* e *Barocca II* in cui la struttura di inox e ferro si innalza dalla base disegnando volute di metallo che, pur mantenendo la forma cilindrica, ne lascia intuire di meno la forma.



N. F., *Lacerazione rossa nera*, ferro e inox,
cm 120x15, 1975



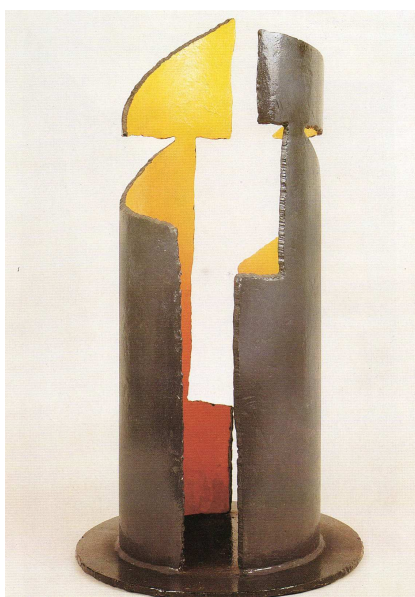
N. F., *Grande Orso*, ferro,
cm 90x19, 1976

¹ Le sculture del gruppo dei *Cilindri* variano per dimensioni dai 54 cm di altezza di *Cilindro giallo* (1974-75) ai 2 m di *Grande cilindro lacerato* (1976).

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali

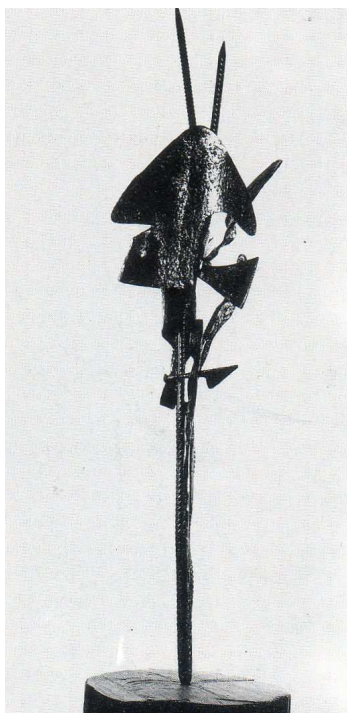
Interessante per il diverso disegno secondo cui è tracciato lo spazio vuoto nel corpo della scultura *Cilindro giallo* del 1974, verniciata all'esterno di colore nero, all'interno di giallo. L'opera è composta da due lamiere curve disposte sulla stessa base, rivolte l'una verso l'altra a simulare un'originaria forma cilindrica. In questo caso, ancora più che per le altre sculture citate della serie, l'artista riesce a lavorare con il metallo e con lo spazio che lo circonda attraverso una mirabile composizione di pieni e di vuoti. L'osservatore che attentamente scruta la scultura non può fare a meno di pensare che un tempo quei due pezzi di lamiera ricurva facessero parte dello stesso cilindro, della stessa anima e che quei tratti che delimitano i due pezzi di metallo altro non sono che elementi di incastro di un puzzle.

In tutta questa serie di sculture Franchina riesce a proporre una nuova percezione dello spazio artistico e del concetto stesso di 'tutto tondo'. Come Lucio Fontana aveva squarciato la tela per lasciarne trapelare lo spazio retrostante, Franchina divide la scultura affinché il vuoto creato diventi nel contempo parte dell'opera d'arte e canale diretto di percezione di tutte le componenti della scultura, sia quelle esterne, che le interne.



N. F., *Cilindro giallo*, ferro e inox,
cm 54x20, 1974-75

La serie dei *Cilindri* non esaurisce l'intera produzione di Franchina di questo periodo che anzi si esplica nella realizzazione di sculture di indubbia importanza come *Girifalco* (1974) o *Agricola 75* (1975) frutto entrambe dell'assemblaggio di componenti di macchine agricole, come vanghe o picconi e chiodi di diverse misure, decontestualizzati e adoperati come oggetti d'arte.



N. F., *Agricola 75*, ferro,
cm 110x30, 1975

Durante il corso degli anni Settanta dunque l'impegno di Franchina nel campo della produzione artistica si intensifica ulteriormente. Discorso simile va affatto a proposito della presenza dello scultore alle esposizioni: lungo tutto l'arco del decennio l'artista viene infatti invitato a partecipare ad alcune mostre di spicco.

Nel 1974 espone a Firenze in occasione della mostra di gioielli d'autore "Aurea 74", la Biennale d'Arte Orafa. L'esposizione, che si svolse a Firenze presso Palazzo Strozzi fra il 21 settembre e il 7 ottobre 1974, aveva come obiettivo di proporre una panoramica della produzione artistica e artigianale di maggiore rilievo in Italia². Franchina, che già dagli anni Cinquanta aveva iniziato a realizzare gioielli adoperando materiali nobili come l'oro e materiali più inusuali come il ferro, aveva trasferito nella produzione orafa la stessa violenta e passionale ansia di lavorare il metallo fondendolo, smembrandolo e squarciandolo. Pur non potendo considerare i gioielli dell'artista uno dei risultati più significativi all'interno del percorso compiuto dallo scultore, la loro presenza non va sottovalutata né sminuita. Questi piccoli oggetti sembrano frutto di una combustione che ne ha generato la forma e l'aspetto assomigliando a sculture dalle dimensioni ridotte.

² *Aurea 74. Biennale dell'arte orafa*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi 21 settembre – 7 ottobre 1974), Grafiche Senatori S.p.A., Firenze 1974. In occasione della mostra, in seno alla sezione "Aurea Arte" curata da Umberto Baldini, Giuseppe Marchiori e Franco Solmi, Franchina espone una spilla in oro e brillantini colorati.

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali

Nello stesso anno, qualche mese più tardi, rispondendo a una lettera inviata da una giovane laureanda che stava svolgendo una tesi con Umbro Apollonio dal titolo “Il problema dell’oreficeria nel panorama dell’arte contemporanea”, Franchina forniva indicazioni relative alla sua produzione di gioielli che ci è ancora oggi molto utile per comprendere questo aspetto della sua carriera finora poco indagato.

“Gentile Signorina, rispondo alla sua del 30 ottobre scorso. Mi è molto duro scrivere comunque per lei faccio uno strappo. Come lei saprà io sono scultore e la mia materia preferita è il ferro ed altri metalli che lavoro direttamente con la fiamma ossidrica per saldare, tagliare e modellare aiutato dai martelli di varie fogge e dimensioni. Ho cominciato a fare gioielli credo intorno il 1954 spinto dal gioielliere romano Masenza³, senza cambiare in nulla tranne la materia e le dimensioni il mio modo di lavorare il ferro. I miei gioielli sono sempre eseguiti da me in pezzi unici, gli orafi aggiungono eventuali cerniere, spille e incastonano eventuali pietre sempre da me scelte e predisposte. Il Masenza è stato il primo gioielliere in Italia a spingere gli artisti a creare gioielli per lui. Da Afro a Mirko a Capogrossi a Severini fino ai più giovani Uncini ed altri, tutti abbiamo eseguito gioielli per lui. Adesso a Roma ci sono i Fratelli Fumanti che ricalcano la sua strada e molti di noi creiamo gioielli per loro. Naturalmente alcuni artisti come Capogrossi per esempio o Severini (che si è limitato a progettare solo 6 spille per Masenza) o altri si limitano a fornire bozzetti che poi vengono eseguiti. Altri forniscono le cere che poi servono per la fusione. Da parte mia non posso che indicarle la mia monografia «FRANCHINA» testo di Gianni Carandente edita da Officina Edizioni 1968 dove ci sono alcune tavole che riproducono i miei gioielli⁴. [...] Potrà inoltre cercare di avere il catalogo di AUREA 74 [maiuscolo nel testo, ndR] Biennale d’Arte Orafa, Firenze, Palazzo Strozzi, dove fra molta paccottiglia ci sono anche le riproduzioni di opere di artisti”⁵.

³ Gioielliere romano, ha prodotto i gioielli di moltissimi artisti, da Mirko a Guttuso, da Afro a Capogrossi. L’oro da lui adoperato possedeva tipicamente una tonalità pallida, da cui l’”oro Masenza”.

⁴ All’interno del testo di Carandente si trova uno dei pochi commenti critici all’arte orafa di Franchina. “La linea di demarcazione, in lui, tra il fabbro e l’orafa è impercettibile. Si potrebbe dire che gli oggetti di oreficeria continuino naturalmente la serie delle sculture [...]. Essi riprendono gli schemi delle invenzioni di più grande mole, ma conservano lo stesso aspetto aggraziato e barbarico, lo stesso contrasto tipico delle sculture. Nel loro minuscolo formato, i gioielli sono come piccole sculture o rilievi, in sé conclusi. La cura del dettaglio, la finitezza delle parti, l’estrosa invenzione delle loro forme ne fanno sempre dei capolavori. Nell’arte orafa, Franchina è tra gli scultori moderni che più l’hanno rinnovata”. G. Carandente, *Franchina op. cit.*, pp. 26-27.

⁵ Presso l’archivio è conservata la fotocopia della lettera inviata dall’artista alla studentessa, ma non quella da lei inviata. ASF, sezione Franchina, lettera manoscritta di N. F., 13 dicembre 1974, n. 1246.

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali

Come si evince dalla lettera lo scultore mantiene la paternità dei suoi gioielli ideandone il progetto e spingendosi nella loro produzione, vero artista e vero artigiano.

Questa capacità di saper lavorare e gestire oggetti di dimensioni assai diverse tra loro lo rende uno scultore tecnicamente assai abile e valido. Franchina mantiene un dialogo aperto con il ferro e i metalli in genere che gli consente di avere una padronanza pressoché assoluta della propria tecnica scultorea. L'uso di leghe, la combinazione di diversi metalli garantisce poi alle sue opere una colorazione finale dagli intensi riflessi naturali e dagli effetti scintillanti.

La sua grande abilità nella lavorazione del metallo gli vale nel 1975 la prima mostra antologica organizzata in seno all'VIII Biennale d'arte del metallo di Gubbio e curata da Enrico Crispolti.

La mostra, svoltasi presso il Salone della Armi del Palazzo dei Consoli di Gubbio, si intitolava "Nino Franchina: trent'anni di scultura 1945 – 1975"⁶. Per la prima volta l'opera dello scultore veniva investigata non solo da un punto di vista critico, ma anche storico. Spettò a Crispolti il compito di indagare l'opera dell'artista individuandone le principali manifestazioni espressive attraverso tre decenni di vita e storia dell'arte italiana. Attraverso un excursus che partiva dagli anni in cui lo scultore elaborava le sue 'Sammarcote', lo studioso arrivava a definire Franchina uno dei principali esponenti internazionali dell'informale in scultura.

"Ripercorrendo trent'anni di scultura di Franchina [...] colpisce subito, da un lato, la disponibilità a sperimentare: cosicché i momenti della sua ricerca sono diversi, variamente caratterizzati, e non solo nel primo di quei tre decenni; dall'altro [...] la fedeltà ad un modo immaginativo e di concretezza del lavoro, che sono a lui propri, e che ne individuano l'opera in un segno estremamente personale"⁷.

⁶ La mostra ottenne un discreto successo di stampa e fu segnalata su diversi quotidiani e riviste, tra le quali si veda: Berenice, *Gubbio: Biennale del Metallo*, in "Settevolante", 19 agosto 1975; s.a., *Si inaugura a Gubbio la mostra del metallo*, in "La Nazione Umbra", 31 agosto 1975; s.a., *Una grande rassegna di scultura figurativa. Franchina, trent'anni*, in "Il Giorno", 21 settembre 1975; P. Siena, *Ottava Biennale d'arte di Gubbio. Omaggio a Nino Franchina*, in "Il Cristallo", a. XVII n. 3, settembre 1975, pp. 132-137; C. Vivaldi, *Ferro a Gubbio*, in "Finsider", a. X n. 3, settembre 1975, pp. 38-40; L. Lambertini, *Ottava biennale a Gubbio. L'arte del metallo*, in "Il Gazzettino", 1 ottobre 1975; L. Lambertini, *Alla rassegna di Gubbio. La Biennale del metallo*, in "Giornale di Bergamo", 29 ottobre 1975; L. Lambertini, *L'arte si veste di lamiera*, in "L'Unione Sarda", 6 novembre 1975; D. B. Frescucci, *Omaggio a Nino Franchina*, in "La voce di Cortona", s.d.

Tra i diversi articoli riguardanti la mostra conservati in archivio è stato trovato un documento dattiloscritto di Sandro Pagliero che sembrerebbe essere un'ulteriore recensione all'esposizione di Gubbio. Sfortunatamente non si è ancora stati in grado di stabilire su quale rivista o quotidiano l'articolo sia stato pubblicato. ASF, sezione Franchina, doc. dattiloscritto di Sandro Pagliero, s. d. [1975]. Il documento non è stato ancora catalogato e non possiede pertanto numerazione propria.

⁷ E. Crispolti, *Nino Franchina: trent'anni di scultura 1945 – 1975*, in "VIII Biennale d'Arte del Metallo" catalogo della mostra (Gubbio, Palazzo dei Consoli 1 – 30 settembre 1975), Stampa Urbani, Perugia 1975, p. 5.

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali

La scelta delle opere esposte risponde al criterio di documentare i momenti chiave del percorso artistico e stilistico dello scultore, tralasciando la prima fase – figurativa – della sua carriera. Partendo dal momento in cui Franchina inizia a sperimentare i possibili esiti di una nuova produzione formale, meno legata alla figurazione oggettiva, e chiaramente testimoniata dalla *Sammarcota*, vengono individuate delle opere che significativamente documentano tutti i momenti cruciali della carriera dell'artista, passando dalle sculture in lamiera policroma prodotte a Bolzano, a quelle in cui il ferro modellato viene contorto, fino agli stucchi, alla serie dei 'Paladini' e ad *Agricola 75*⁸. Presso l'archivio è conservato il comunicato stampa inviato per l'occasione della Biennale in cui viene dichiarato l'intento documentativo dell'antologica su Franchina.

“L'attività di Nino Franchina, uno dei maggiori scultori europei contemporanei, nella quale il lavoro diretto in metallo è essenziale sarà documentata dalla grande scultura figurativa arcaica “Sammarcota” del 1945-46 [sic], fino a opere recentissime. [...] La mostra documenta dunque la ricerca di Franchina in tutto il suo svolgimento, dalle ricerche di astrazione costruttivista dell'inizio degli anni cinquanta, a tutta la lunga stagione informale fra gli anni cinquanta e sessanta, durante i quali Franchina è stato uno dei protagonisti della scultura informale europea, fino agli svolgimenti, sempre molto personali, degli ultimi anni”⁹.

L'operazione di Crispolti diede il via ad una diversa valutazione della scultura di Franchina. Da Piero Siena a Cesare Vivaldi a Sandro Pagliero, diversi critici iniziarono da questo momento in poi a riconsiderare in prospettiva storica l'opera di Franchina.

“Nella mostra è preso in considerazione tutto il lungo periodo di maturità dell'artista, escludendone la fase giovanile, espressionista [...]. La maturità di Franchina coincide con la sua scoperta, dopo iniziali esitazioni, del metallo lavorato direttamente e manualmente (non fuso, quindi, ma lavorato a fuoco, saldato, verniciato) come mezzo

⁸ In occasione della mostra antologica vengono esposte quaranta sculture di Franchina: *Sammarcota* (1946-47), *Realtà Nuova* (1949), *Ala rossa* (1951), *Fuori serie in grigio e rosso* (1951), *Ritmo di superfici* (1952), *Come un aereo* (1952), *Calandra* (1953), *Agricola* (1953), *Ikebana I* (1957), *Nike* (1958), *Magaria* (1958), *Murale quarta* (1959), *L'uccello di fuoco* (1960), *Ettore Fieramosca* (1960), *Ecorché* (1960), *Circe* (1960), *Paladino* (1961), *Polifemo* (1961), *La chanson de Roland* (1961), *Oracolo* (1961), *Le jour se lève* (1962), *Lo stregone* (1962), *Spoletina* (1963), *Icaro* (1963), *Oscar S.* (1963), *Corazza* (1963), *Ommeno* (1963), *Stucco rosa* (1964), *Piccola grigia* (1965), *Imera* (1966), *Gano di Magonza* (1967), *Oliviero* (1968), *Roncisvalle* (1970), *Tenzzone* (1970), *S. Sulpice* (1971), *Metelliana* (1972), *Girifalco* (1973), *Scontro* (1973), *Trasimento* (1974), *Agricola* (1975).

⁹ ASF, sezione Franchina, documento dattiloscritto s. a., s. d. [1975]. Il documento non è stato ancora catalogato, non possiede pertanto numerazione propria.

espressivo d'elezione. [...] Il periodo più alto dello scultore si sviluppa, comunque, a partire dal 1954-'55 quando egli esegue [...] una serie di opere in nudo ferro, senza più bisogno di vernici alla nitrocellulosa e di cromature; ferro assalito con la fiamma ossidrica, saldato, attorto, brunito, reso guizzante in ramificazioni che hanno del vegetale. Il mondo di Franchina (che, sia ben chiaro, non ha nulla di naturalistico), si precisa da quel momento nel senso di un risoluto tentativo di costringere una materia inorganica come il ferro a danzare e levitare nell'aria con l'organicità e la leggerezza di un albero [...]. Danza, naturalmente, nel senso di un disegno dinamico nello spazio con effetti talvolta realmente aerei e danzanti, talvolta drammatici; poiché la scultura di Franchina capovolge il rapporto tra vuoti e pieni tipico della scultura d'impostazione classica, è soprattutto disegno spaziale [...]. Nelle opere recenti Franchina ha ulteriormente approfondito il suo linguaggio e più che mai chiama a collaborare con i suoi «segni» di metallo lo spazio inteso anche nel senso di luce: una luce creatrice di forme pure attraverso la sua negazione, cioè l'ombra. La scultura di Franchina è meditazione sulla vita, e le sue opere mitiche e primordiali celebrano lo sforzo dell'uomo di attingere lo slancio vitale, la purezza della natura, attraverso il ciarpame della standardizzazione disumanizzante»¹⁰.

Il critico che garantisce maggiore individuazione storica nel percorso franchiniano è Piero Siena che arriva a dividere la produzione dello scultore in quattro fasi fondamentali, svoltesi in passaggi sanciti da momenti traumatici di allontanamento dell'artista dal passato determinato dall'esaurirsi dei temi trattati. La prima fase, a cui corrisponde la *Sammarcota*, vede l'artista confrontarsi con uno sviluppo arcaico e primitivo dell'arte. Il secondo momento di cui parla il critico si caratterizza invece tramite le sculture che Franchina realizza a Bolzano presso l'autocarrozzeria di Siena, cioè attraverso opere in cui è evidente una perfetta coincidenza fra progetto e prodotto, fra tecnica e idea. A partire dal 1953 si articola la terza fase della carriera dell'artista durante la quale, abbandonata la lamiera lucida della carrozzeria, Franchina predilige una materia più dura e ruvida, frutto di assemblaggi e saldature, andando a collocarsi direttamente nell'universo degli informali.

“Il quarto è il periodo attuale, esso si avvale delle sperimentazioni passate, è una «summa» di ricerche e ritrovamenti, l'immaginazione viene esaltata nella fruizione delle pratiche esperite, sia industriali che artigiane, la fantasia stimolata dalla sicurezza

¹⁰ C. Vivaldi, *Ferri...op. cit.*, p. 39.

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali

tecnica e dalla manualità corsiva [...]. La verticalità e la grazia, costanti della scultura di Franchina, adempiono anche ora alla loro funzione spaziale, per nulla ornamentale, [...] seguita la rivolta contro il retorico ed il colossale ma qualcosa è mutato [...]. L'icasticità della costruzione, la disciplina del metodo e la manifesta espressività, sono i tre poli intorno ai quali muove la logica operativa dello scultore"¹¹.

L'esperienza eugubina è di chiara importanza per la carriera dell'artista. Qualche anno più tardi, nel 1986 un anno prima della sua morte, ricordando Gubbio Franchina scrive:

“Gubbio per me è stato un incontro che ha segnato una fase della mia “carriera”. Mi riferisco al Premio conseguito con il mio ferro “Corazza” nel 1963 [...]. L'inserimento per me è avvenuto dopo quell'evento ed è maturato “dopo”. Gubbio mi aveva rivelato un'essenza, una musicalità [...] una presenza che mi hanno spinto ad accogliere l'invito alla Biennale del 1975 con una mia Antologica nel magico salone del Palazzo dei Consoli. Nei miei soggiorni in quell'occasione sono entrato nella “cultura” di Gubbio fatta da un artigianato in via di estinzione ma a Gubbio ancora vivissimo, dalle campane ... dalla Corsa dei Ceri, dalla Taverna del Lupo, e dai simpatici ed intraprendenti Eugubini”¹².

Fatta eccezione per *Metelliana* mancano, tra le opere esposte a Gubbio, esemplari della serie dei *Cilindri*, scelta verosimilmente dettata dal fatto che Franchina non sentiva di aver maturato a sufficienza le proposizioni formali, estetiche e espressive dell'ultimo gruppo di opere su cui stava lavorando dal 1973. Come si è precedentemente ribadito, queste sculture dell'artista costituiscono un nuovo sviluppo stilistico e materiale del ferro che, sempre piegato al volere di Franchina, si presenta sotto forma di cilindri in cui la presenza di pieni e di vuoti costituisce una delle caratteristiche salienti. La prima mostra in occasione della quale lo scultore presenta al pubblico il risultato delle ultime ricerche espressive è la personale svoltasi presso la Galleria Grafica Romero, nell'aprile del 1977¹³. All'esposizione da Romero, presentata in catalogo da Carandente il critico che con maggiore attenzione seguiva da tempo

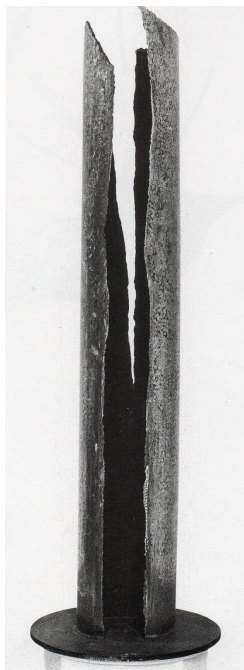
¹¹ P. Siena, *Ottava biennale... op. cit.*, pp. 136-137.

¹² Il breve testo fu scritto per il catalogo della Biennale di Gubbio del 1986. Presso l'archivio è conservata la richiesta ufficiale da parte dell'Azienda di Promozione Turistica di Gubbio e la risposta di Franchina, scritta e inviata il 23 maggio 1986. ASF, sezione Franchina, lettera dattiloscritta Arnaldo Ferranti [su retro doc. manoscritto di N. F.], 5 maggio 1986, n. 1251.

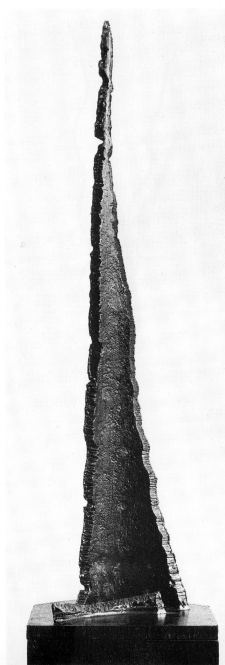
¹³ La mostra fu inaugurata il 19 aprile, ma non si è ancora a conoscenza della data di fine.

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali

il percorso di Franchina, lo scultore decise di presentare diciotto sculture¹⁴ includendo gli ultimi esiti delle sue ricerche: *Grande cilindro lacerato* e *Grande scheggia*, entrambe del 1976. Le due sculture sembrano in apparenza complementari l'una all'altra.



N. F., *Grande cilindro lacerato*,
ferro e acciaio, cm 200x32, 1976



N. F., *Grande scheggia*,
ferro e acciaio, cm 100x19, 1976

Il *Grande cilindro lacerato* presenta una spaccatura, da uno dei lati, che richiama in formato ridotto la forma di *Grande scheggia*. In ambo i casi ancora una volta Franchina si diletta con il ferro e l'inox trasformando una forma 'pura' come quella del cilindro lacerandola e aprendola in maniera tale da renderne visibile l'interno e rendendo lo spazio uno degli elementi della scultura, come nel *Grande cilindro*, o addirittura lasciandone intuire l'aspetto originario mediante una piccola porzione di metallo, un frammento che, come *Grande scheggia*, si caratterizza come reperto archeologico di una forma primordiale. Sottolineando la forte influenza, ancora percepibile, dell'opera di Brancusi, Carandente individua l'esigenza dell'assoluto come origine della scultura di Franchina e in particolare di queste espressioni dal carattere evidentemente antimonumentale¹⁵.

¹⁴ *Lacerazione rosso-nera* (1973), *Cilindro lacerato inox e rosso* (1974), *Lacerazione inox con rosso* (1975), *Lacerazione rosso e nero* (1975), *Il grande orso* (1976), *Cilindro barocco* (1976), *Grande cilindro lacerato* (1976), *Grande scheggia* (1976), *La copula* (1976), *Le tre Grazie* (1976), *Mondrianiana* (1976) e sette altri piccoli cilindri di cui non è indicato il titolo.

¹⁵ "L'antimonumentale si corrobora nella tesi di queste sagome cilindriche [...] e si sostituisce all'arabesco. Non più scrittura nello spazio ma aggressione di esso. Solida, consistente presenza e tuttavia delicata, per l'inserirsi dello spazio nella scultura, come di questa in quello. Captano le luci e la distendono, queste forme, come in una liquidità implicita all'idea del fuoco, senza guizzi o spasimi. Il ferro, violentemente colorato o non, è come acqua

La spiegazione delle scelte formali e rappresentative di Franchina di questi anni vennero da lui stesso dichiarate in un'intervista pubblicata su "La Repubblica", in cui alla domanda "Perché il cilindro?" l'artista rispondeva:

"Ho scelto il cilindro casualmente. Quattro anni fa ho avuto una minaccia di distacco della retina a causa del mio lavoro e sono dovuto rimanere quasi immobile in letto per un lungo periodo. Potevo solo disegnare e poiché volevo fare assolutamente qualcosa mi ero fatto dare dei piccoli cilindri di cartone sui quali disegnavo e poi ritagliavo. Ho visto che così potevano nascere delle forme che poi ho voluto realizzare in metallo, usando in alcuni casi anche il colore. ho cercato di applicare i miei pieni e vuoti a una forma convenzionale come è il cilindro"¹⁶.

Nello stesso anno della mostra da Romero sono da segnalare altri due eventi significativi che costituiscono elementi importanti ai fini del racconto della carriera e della vita dell'artista: la pubblicazione di un articolo a lui dedicato da Nello Ponente¹⁷ e la realizzazione della scultura di dimensioni monumentali *La grande agricola*.

Il testo di Ponente, finora un po' sottovalutato, resta una delle più interessanti e complete testimonianze critiche sull'attività artistica dello scultore. Pubblicato nel mese di febbraio del 1977, in occasione di nessun evento in particolare, l'articolo voleva dimostrare quale fosse il filo di congiunzione che collegava tra loro le opere di Franchina di cui si riconosceva il grande talento tecnico e la capacità poetica di trasfigurazione del reale¹⁸. Indagando nel

e fuoco, scorre e divampa, si liquefa o rapprende. L'assoluto di Brancusi, che fu all'origine dell'arte di Franchina, ancora vige nella coscienza dell'artista, il quale, poi, buon testimone del suo tempo, riconduce la sua scultura a forme primarie per naturale maturazione". G. Carandente, *Nino Franchina. Sculture 1973 – 1976*, presentazione della mostra (Roma, Grafica Romero 19 aprile – maggio 1977), Roma 1977.

¹⁶ N. Franchina, *Ecco i miei cilindri*, in "La Repubblica", 2 maggio 1977. Tra gli altri articoli di recensione alla mostra presso la Grafica Romero sono da menzionare: M. Fagiolo, *Nino Franchina*, in "Il Messaggero", 30 aprile 1977; C. Terenzi, *Dinamismo di Franchina*, in "Paese Sera", 1 maggio 1977.

¹⁷ N. Ponente, *Continuità di Franchina*, in "Documento Arte", a. II n. 4, febbraio 1977, pp. 6-12

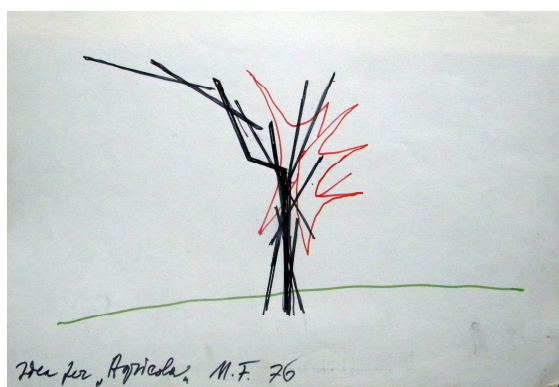
¹⁸ Evitando di trascrivere per intero il testo di Ponente, si è pensato di proporre di seguito alcuni stralci.

"La *Sammarcota* [corsivo nel testo, ndr], nella sua stranezza figurativa e poi subito dopo, il purismo della *Vittoria avanzante* [corsivo nel testo, ndr] e delle altre opere che Franchina andava eseguendo, l'impiego di certi metalli e di certe vernici [...] mi occorrono ancora come punti di riferimento, per ritrovare [...] la presenza coerente di Franchina, così lineare e senza cedimenti, nel panorama della scultura italiana contemporanea. [...] Quali sono i caratteri di questa scultura? In primo luogo bisogna constatare l'accurata e variata elaborazione delle materie che spesso sono state fornite dalla produzione industriale o trattate secondo i procedimenti della produzione industriale, e che sono state piegate [...] ad una diversa finalità. Ma a questo proposito va detto che in Franchina [...] la trasfigurazione e la demistificazione dell'utilitarismo della produzione industriale non hanno provocato una rivolta [...], ma sono stati accettati dialetticamente [...]. Per Franchina il momento della tecnica resta momento primario, dove è possibile ogni verifica ed ogni rimessa in discussione delle sue intenzioni e dei suoi comportamenti. Tal che, con saggezza ma anche con continua volontà di sperimentazione, egli interviene sui materiali, li rigenera, potrei dire, li rende altrimenti funzionali per una struttura compositiva nel cui interno l'incontro e lo scontro delle linee e degli oggetti, la precisazione dei piani generatori di forza e di ritmo, agiscono

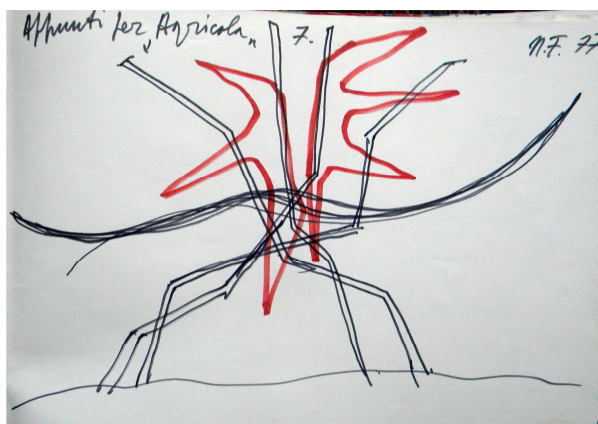
1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali

profondo l'essenza della ricerca formale compiuta dallo scultore, Ponente ne individua il valore da lui stesso definito "straordinario" delle opere dell'artista.

Ancora più importante la creazione de *La grande agricola*, scultura eseguita per la famiglia Durante e posizionata nel giardino della loro abitazione a Cortona. L'opera monumentale, di 4 m di altezza e 7 m di larghezza, segna in modo prepotente la conclusione del lavoro sui cilindri, la ripresa del lavoro sulle grandi dimensioni e il rinnovato accentuarsi dell'interesse dell'artista per il mondo dei macchinari agricoli e delle grandi composizioni e assemblaggi.



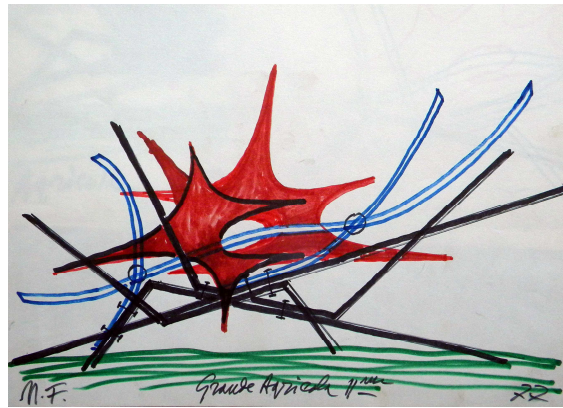
N. F., *Idea per "Agricola"*, pennarello su carta, cm 24x32, 1976



N. F., *Appunti per "Agricola" 7*, pennarello su carta, cm 24x32, 1977

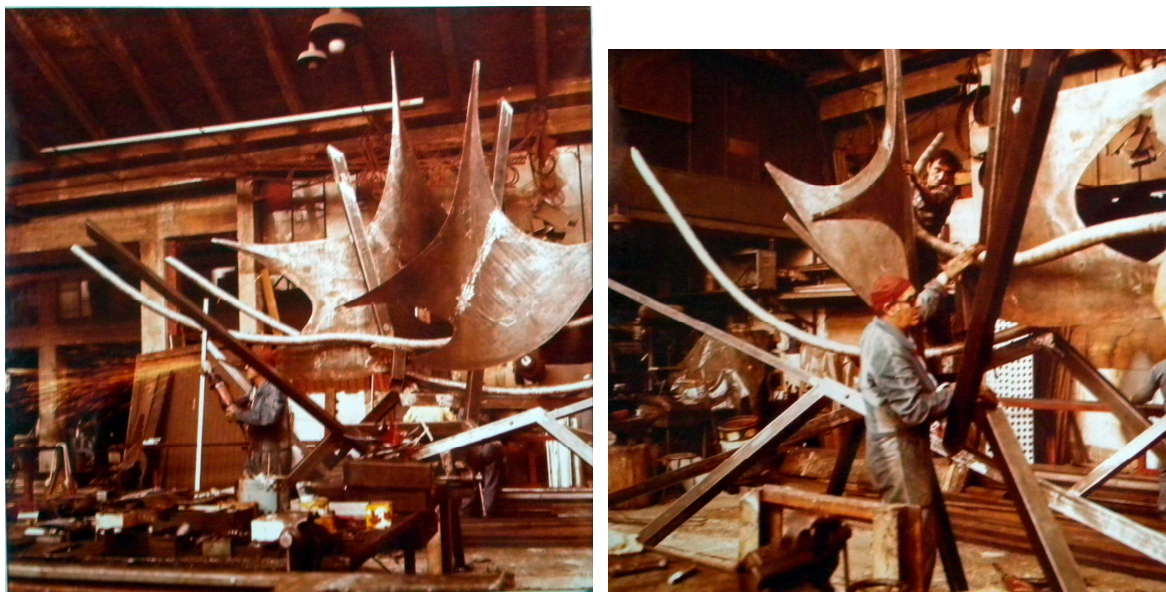
in uno spazio che [...] risulta capace di raccogliere e di evidenziare tutte le sollecitazioni ricevute e la stessa intenzionalità artigianale dei procedimenti. Con questo Franchina dimostra di aver mantenuto chiara l'idea non solo dell'autonomia, ma della necessità dell'operazione artistica, senza che per questo egli voglia affermare, di ella, un valore 'straordinario'. Sul piano ideologico questa presa di coscienza della relatività del valore [...] diventa di estrema importanza proprio perché giustifica, nella continuità ormai pluriennale, la concezione stessa della scultura che Franchina ha sempre avuto, almeno dagli anni immediatamente successivi alla guerra. Una scultura cioè che non si è mai voluta porre come monumento, e dunque come celebrazione, come 'statua', in definitiva come feticcio da guardare con rispetto ma anche con incomprendimento. Al contrario essa è nata, nella semplicità stessa dei suoi organismi per essere offerta ad una percezione che ne colga immediatamente la semplicità". N. Ponente, *Conituità...op. cit.*, pp. 6-8

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali



N. F., *Grande Agricola 11^{ma}*, pennarello su carta, cm 24x32, 1977

Realizzata in ferro e in acciaio la scultura è composta da una struttura di base composta da elementi che ricordano le zampe di un gigantesco animale o di un grande aratro che contiene al proprio interno una lamiera policroma rossa e nera, cuore pulsante dell'opera, ne caratterizza la forma. Disposta in una distesa verde della campagna toscana *La grande agricola* vi si colloca come elemento di disturbo, opera dell'uomo che dialoga con la natura circostante condizionandone la percezione visiva.



N. F., Lavorazione de *La grande agricola*, ferro lamiera policroma e inox, m 4x7, 1977 ASF

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali



N. F., Montaggio de *La grande agricola*, ferro lamiera policroma e inox, m 4x7, ASF, 1977

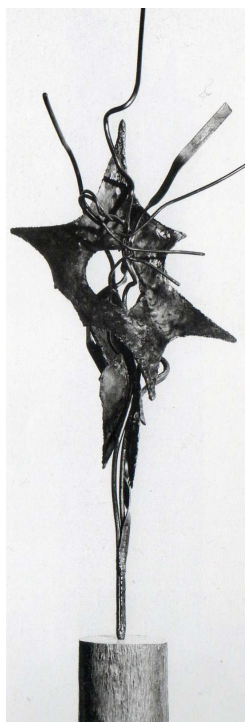


N. F., *La grande agricola*, ferro lamiera policroma e inox, m 4x7, 1977

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali

Alternando momenti di produzione nuova a fasi di recupero e ricordo del percorso artistico compiuto, Franchina si muove nell'ultimo decennio della sua vita seguendo un ritmo più lento di eventi. Fatta eccezione per la mostra svoltasi presso la Galleria di Mara Coccia a Roma, in occasione della quale espose l'ultima serie di opere eseguite, i *Libri del ferro*, tutte le altre esposizioni a cui Franchina partecipa possiedono carattere antologico, quasi riepilogativo.

Nel 1978 l'artista viene invitato a esporre alla Biennale di Venezia all'interno della mostra retrospettiva sul Fronte nuovo delle arti che tuttavia non venne poi organizzata. Per l'occasione realizza la scultura in ferro *Fronte nuovo 78*, ideale omaggio al movimento a cui Franchina aveva aderito e che, insieme all'esperienza di Corrente, aveva rappresentato una prima presa di coscienza artistica.



N. F., *Fronte nuovo 78*,
ferro, cm 130x47, 1978

L'anno successivo, presso la Galleria Giulia di Roma, lo scultore inaugurava una nuova mostra antologica curata da Maurizio Fagiolo e da Ester Coen, in occasione della quale Franchina esponeva quarantotto sculture eseguite nel trentennio fra il 1948 e il 1978¹⁹.

¹⁹ La mostra fu inaugurata il 21 marzo 1979 presso la Galleria Giulia a Roma. Furono esposte le seguenti opere: *Forma chiusa* (1948), *Forma aperta* (1949), *Realtà nuova* (1949), *Ala rossa* (1951), *Murale policroma* (1952), *Come un aereo* (1952), *Ritmo di superfici* (1952), *Calandra* (1953), *Come un istrice* (1958), *Nike* (1958), *Magaria* (1958), *Murale quarta* (1959), *L'uccello di fuoco* (1960), *Circe* (1960), *La Chanson de Roland* (1961), *Le jour se leve* (1962), *Icaro* (1963), *Ommeno* (1963), *Spoletina* (1963), *Astra* (1965), *Imera* (1966), *Tenzone* (1969), *Oliviero* (1969), *S. Sulpice* (1970), *Ropraz* (1970), *Orlando* (1971), *Paladino* (1971), *Lacerazione rosso*

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali

Partendo dall'opera *Forma chiusa*, uno dei primi esemplari di scultura astratta, veniva ripercorso il cammino artistico compiuto dallo scultore durante quasi tutto il corso della sua carriera. Ancora una volta, nella scelta delle sculture da esporre, non vengono presi in considerazione gli esiti delle ricerche precedenti al momento in cui Franchina si dedicò alla scultura astratta. Sentite come poco indicative del percorso compiuto, l'artista tendeva a sottovalutare le sculture figurative, molte delle quali saranno esposte di nuovo solo dopo la sua morte.

La mostra del 1979 presso la Galleria Giulia assume valenza documentaria e riepilogativa delle ricerche astratte di Franchina²⁰. Agli stessi scopi risponde il catalogo pubblicato per l'occasione, curato, anch'esso, da Fagiolo e dalla Coen²¹. Il piccolo volume, edito a Roma da Bulzoni, aveva veste grafica e editoriale piuttosto interessante. Volendo raccontare la carriera dello scultore gli autori decisero, attraverso riproduzioni di fotografie, opere, documenti e testi critici, di ripercorrere le tappe salienti dell'arte di Franchina. Fatta eccezione per un piccolo post scriptum di Fagiolo, nel catalogo non vi è presentazione dei due curatori. Il breve testo di Fagiolo, presente in archivio anche sotto forma di documento dattiloscritto con annotazioni a penna dell'autore²², si suddivide in quattro paragrafi intitolati: "Scultura/Cultura", "Più bella dell'auto da corsa", "Lingua morta?" e "Scultura/Natura". Attraverso di essi Fagiolo ribadisce con forza l'originalità e la grande cultura di Franchina il quale, pur adoperando il ferro, essendo stato associato ad esso in un binomio ormai troppo scomodo, non si reclude in semplici scelte tecniche e formali, ma si colloca nel contesto artistico italiano come artigiano oltre che artista. Avendo recuperato dalle avanguardie, e dal futurismo in particolare, il tema dell'aereodinamismo, Franchina compie un ulteriore passo adoperando la macchina per produrre opere d'arte e generando infine sculture che non vogliono più essere semplici statue, ma veri totem in cui molto forte è il riferimento al mondo della natura.

e nera (1973), *Palino e vipere* (1973), *Deborah* (1974), *Pierle* (1974), *Trasimeno* (1974), *Cilindro lacerato inox e rosso* (1974), *Tourbillon* (1974), *Agricola 75* (1975), *Lacerazione rosso e nero* (1975), *Gubbio* (1975), *Il grande orso* (1975), *Barocca* (1976), *La grande scheggia* (1976), *Grande cilindro lacerato inox e nero* (1976), *Mondrianiana* (1976), *Il Colleoni* (1976), *Bozzetto per Signal* (1976), *Bozzetto per La grande agricola* (1977), *Elmo* (1977/78), *Ultima 78* (1978), *Fronte nuovo 78* (1978).

²⁰ Tra le recensioni alla mostra apparse sui giornali dell'epoca sono da segnalare: s. a., *Nino Franchina*, in "Corriere della Sera", 30 marzo 1979; V. Apuleo, *Nino Franchina*, in "Il Messaggero", 31 marzo 1979; E. Baracchi, *lo scultore Nino Franchina*, in "L'Etruria", 2 aprile 1979; C. Terenzi, *Una mostra di Franchina. Tecnica e arte della scultura*, in "Paese Sera", 14 aprile 1979; D. Micacchi, *Nino Franchina, la «fantasia» del ferro*, in "L'Unità", 18 aprile 1979.

²¹ M. Fagiolo, E. Coen (a cura di), *Nino Franchina*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Giulia 21 marzo – 30 aprile 1979), Bulzoni editore, Roma 1979.

²² ASF, sezione Franchina, doc. dattiloscritto di Maurizio Fagiolo, s. d. [1979]. Il documento non è stato ancora catalogato, non possiede pertanto numerazione propria.

“Scultura come ritmo biologico di crescita naturale, come ottimismo perenne (perché la storia finisce ma le stagioni ricrescono sempre da se stesse), ma anche come indicazione tecnica”²³.

Tra i documenti conservati in archivio relativi alla mostra del 1979 è stato inoltre ritrovato un elenco di opere con indicazione di prezzo, uno dei rari casi che testimoni anche l’aspetto commerciale e economico delle esposizioni di Franchina²⁴. Fatta eccezione per questo, molto poco si conosce delle operazioni mercantili dello scultore che, non associandosi a nessun mercante in particolare, ha preferito mantenere una propria autonomia nella scelta delle opere da vendere e dei prezzi da fare. Non è improbabile che questa ‘mancanza’ di un gallerista/mercante che ne seguisse le operazioni, abbia determinato una sua pressoché totale assenza dal mondo del mercato dell’arte già a pochi anni dalla sua morte.

*Opere disponibili per la Mostra
alla Galleria Giulia di Roma - marzo-aprile 1977*
Mino Franchina

1 - Forma chiusa, bronzo 2/4-1948-Alt. cm 28 Lit. -	3.500.000 -
2 - "Forma aperta", bronzo 2/4-1948 - " " 28 " "	3.500.000 -
3 - "Realta nuova", bronzo (politico) 1949 - " " 56x52 " "	18.000.000 -
4 - "Alta Rossa (Repl. 1972) Lamiere policroma 1951 " 310 + base 65 " "	25.000.000 -
5 - "Murale policroma", 2/3-1952 - Lamiere e inox " 48 x 40 " "	6.000.000 -
6 - "Calandra", 2/3-1953 - Lamiere policroma cm 115 + base cm 75 " "	22.000.000 -
7 - "Magaria", legno e chiodi-1958 - Altezza 110 cm	" 6.000.000 -
8 - "Come un istice", legno e chiodi-1958 - cm 35 x 55	" 4.000.000 -
9 - "Murale quartieri", ferro e chiodi-1959 - cm 70 x 140	" 20.000.000 -
10 - "L'uccello di Sueda", ferro 1960 - Alt. cm 200	" 25.000.000 -
11 - "Circa", Ottone zama e castolin-1960 Alt. cm 100	" 25.000.000 -
12 - "Le jour se leve", ferro 1962 - Alt. cm 255	" 25.000.000 -
13 - "Trono", ferro 1963 - Alt. con base cm 145	" 15.000.000 -
14 - "Ommeo", 1963 - Lamiere ferro estucco Alt. cm 180	" 8.000.000 -
15 - "Astra", lamiere stuccata e fondini ferro-1965 - Alt. cm 350	" 18.000.000 -
16 - "Imera", lamiere ferro e stucco-1966 - Alt. cm 350	" 20.000.000 -
17 - "Teurone", lamiere murale 1969 - cm 95 x 75	" 18.000.000 -
18 - "Oliviero", ferro 1969 - Alt. cm 145 con base	" 8.000.000 -
19 - "S. Sulpicio", castolin 1970 - Alt. cm base 90 cm	" 8.000.000 -
20 - "Deborah", ferro e castolin 1974 - Alt. cm 118 con base	" 8.000.000 -
21 - "Fiorle", ferro 1974 - Alt. cm 190 con base	" 6.000.000 -
22 - "Trasimeno", ferro 1974 - Alt. cm 90 con base	" 6.000.000 -
23 - "Agricola 75", ferro 1975 - Alt. 118 cm	" 6.000.000 -
24 - "Elmo", zama 77-78 - Alt. cm 60	" 6.000.000 -
25 - "Fronte Nuovo 78", ferro 1978 - Alt. 125 cm	" 8.000.000 -
<u>CILINDRI</u>	
26 - "Lacerazione rosso e nera", 1973 Alt. cm 80	" 3.500.000 -
27 - "Cilindro lacerato inox e rosso 1974 - Alt. cm 80 - "	3.500.000 -
28 - "Lacerazione rosso e nera 1975", 2/4 - Alt. cm 120	" 5.000.000 -
29 - "Il grande orso", ferro 1976 - Alt. cm 90	" 8.000.000 -
30 - "Barocca", ferro 1976 - Alt. cm 80	" 8.000.000 -
31 - "La grande scheggia", ferro policroma 1976 - Alt. cm 100 - "	5.000.000 -
32 - "Il grande cilindro lacerato inox e nero, 1976 - Alt. cm 200 - "	18.000.000 -

N. F., “Opere disponibili per la Mostra alla Galleria Giulia di Roma”, 1977, ASF

²³ M. Fagiolo, *Scultura/Natura*, in *Nino Franchina... op. cit.*, Roma 1979, p. 47.

²⁴ ASF, sezione Franchina, doc. manoscritto di N. F. “Opere disponibili per la Mostra alla Galleria Giulia di Roma”, marzo – aprile 1977. Il documento non è stato catalogato, non possiede pertanto numerazione propria.

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali

Il recupero e la testimonianza del passato non escludono la progettazione del nuovo. Franchina, settantenne durante gli anni Ottanta dimostra ancora una volta di essere al passo coi tempi, di non dimenticare la necessità di ricerca dell'artista. Ancora una volta modifica il proprio linguaggio e sperimenta nuovi materiali. In occasione della partecipazione al progetto di ricostruzione artistica di Gibellina si cimenta, per la prima volta in vita sua, con il cemento, realizzando l'opera di maggiori dimensioni della sua carriera, un *Labirinto* che, oltre che scultura, si colloca sul territorio devastato dal terremoto come architettura, arredo urbano, opera di Land Art.

Nel dicembre del 1968 la Valle del Belice in Sicilia era stata devastata da un terremoto che aveva sconvolto l'area al confine delle province di Palermo, Trapani e Agrigento. A partire dalla fine degli anni Settanta, all'interno del processo di ricostruzione che aveva coinvolto l'intero territorio e la città di Gibellina in particolare, era stato previsto un piano di risanamento che prevedesse l'intervento di alcuni degli artisti di maggiore portata a livello nazionale²⁵. L'operazione doveva garantire una ricostruzione totalmente nuova del territorio di Gibellina che sarebbe stata trasformata in città-museo a cielo aperto.

L'intervento di Franchina, datato 1981, assume valore speciale nel resoconto-racconto del suo percorso creativo perché dotato di caratteri assolutamente unici. Le dimensioni dell'opera (otto metri di altezza) lo spinsero irrimediabilmente verso una nuova scelta materica, quella del cemento armato, in grado di sostenere una costruzione così grande. Pur realizzando una vera e propria architettura all'interno della quale lo spettatore può muoversi, Franchina riesce a sviluppare una forma che richiama le sue sculture. Grazie a quest'occasione l'artista riesce a determinare in grande quel passaggio già indagato in passato per cui lo spazio vuoto all'interno della scultura mantiene valenza artistica esattamente quanto lo spazio 'riempito' dall'opera stessa. Il *Labirinto* di Franchina, di cui in archivio sono conservati i tracciati, è composto da tre elementi che si sviluppano lungo una planimetria che ricorda una spirale. tre gigantesche lamiere di cemento crescono in altezza dal terreno, complementari l'una all'altra, per generare una nuova costruzione, contenitore dello spazio sacro dell'arte.

²⁵ Fra di essi basti menzionare Consagra autore di una *Stella* disposta come porta della città, la Accardi che realizzò una parete in maiolica che riproduceva un'opera della pittrice del 1965, Burri che crea un gigantesco cretto, vera opera di Land Art.

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali



N. F., *Labirinto*, cemento armato policromo, m 8 (alt.), 1981

Nello stesso anno Franchina realizza *Abbraccio* una scultura in ferro che si colloca sulla linea delle opere precedenti, della fine degli anni Settanta. Il metallo, sagomato e lucidato, viene piegato dal volere dell'artista che sviluppa ancora una volta una forma danzante, caratteristica ormai peculiare di buona parte della sua produzione.



N. F., *Abbraccio*, ferro, cm 120x20, 1981

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali

Opere come *Abbraccio* lasciano intendere che, avendo ormai maturato il proprio linguaggio Franchina è spinto a cogliere spunti dalla propria tradizione creativa, tracciando un percorso continuo fatto di opere dalla forte componente antiretorica e antimonumentale. Questo carattere della sua scultura non determina una netta presa di posizione nei confronti dell'antico e del moderno. Sebbene tutte le sculture di Franchina siano eseguite in ferro e rispondano perfettamente a esigenze del linguaggio contemporaneo, le sue opere si adattano perfettamente all'interno di contesti monumentali e antichi riuscendo a dialogare col passato e col presente nello stesso tempo. Ne è dimostrazione concreta la mostra personale dell'artista svoltasi a Palazzo Casali a Cortona nell'estate del 1982, curata da Carandente il quale chiariva, nella presentazione per il catalogo:

“È una mostra di uno speciale taglio, provocato dallo stimolante rapporto fra le opere e l'ambiente, le opere non esibite come normalmente, nel neutro spazio museale, ma assunte a arredo lussuoso di un'architettura di grande livello, disposte in un luogo che rifonde estro e nuove luci prospettiche, consapevole modernità e spazi umanistici”²⁶.

La mostra di Cortona, l'ultima grande antologica organizzata sull'opera dell'artista quand'egli era ancora in vita, può essere considerata a tutti gli effetti uno dei maggiori eventi espositivi cui Franchina partecipa²⁷. La realizzazione della mostra proprio a Cortona, d'altronde, assume valore particolare per la famiglia Franchina. Il paese natale di Gino Severini aveva da tempo accolto i suoi discendenti e in particolare lo scultore il quale, qualche anno prima, a proposito della cittadina toscana tanto amata scriveva:

“Cortona è sempre stata la Città magnificata ai miei occhi dal mio amico, oltre che mio suocero, Gino Severini. L'ho avuta da lui descritta tante volte, [...] e finalmente nell'immediato dopoguerra, prima che ripartisse per Parigi, l'ho conosciuta “fisicamente”. Nel 1966 Severini è morto a Parigi, e secondo la sua volontà il suo corpo è stato trasportato a Cortona [...] Ci siamo attaccati ancora di più a questa città, io, mia moglie Gina e mio figlio Sandro, però sentivamo che non doveva divenire per noi

²⁶ G. Carandente, *Nino Franchina*, in “Nino Franchina” catalogo della mostra (Cortona, Palazzo Casali agosto-settembre 1982), Officina Edizioni, Roma 1982, p. 7.

²⁷ Si veda: M. Penelope, *Nino Franchina moderno homo faber*, in “L'Umanità”, 31 luglio 1982; Da. Mi., *Nino Franchina, una campagna tutta di ferro*, in “L'Unità”, 20 settembre 1982; L. Lambertini, *le sculture di Nino Franchina nella corte di Palazzo Casali a Cortona*, in “L'Unione Sarda”, 22 settembre 1982; P. Serra Zanetti, *Ripercorriamo in una nuova mostra l'itinerario di Nino Franchina*, in “L'Unità”, 30 settembre 1982; M. Penelope, *La scultura non è lingua morta*, in “L'Umanità”, 9 ottobre 1982; F. Menna, *Franchina l'irresistibile fascino del ferro*, in “L'Ora”, 9 ottobre 1982.

soltanto il luogo di culto di una persona amata, ma qualcosa di più vivo e meno distaccato. Così abbiamo deciso di trovarci una casetta dove poter venire spesso [...] ci siamo soffermati su una casetta sopra Metelliano, circondata da ulivi e vigne, con la Val di Chiana davanti. Per me siciliano è stata la sensazione di essere tornato all'infanzia. [...] Per il mio lavoro ho sistemato e chiusa una tettoia che esisteva per riparare i carri e gli attrezzi agricoli. Posso lavorarci, realizzare opere di grandi dimensioni”²⁸.

Organizzata dall'ormai fedele critico Carandente, con la collaborazione dell'Assessore alla Cultura di Cortona, Maria Emanuela Velsci²⁹, la mostra ebbe sede all'interno di tre sale, l'androne e il cortile di Palazzo Casali. Le sculture, i disegni e le incisioni esposte, seguendo il racconto dell'arte di Franchina, si collocavano all'interno del contesto medievale testimoniando una forte presenza vitale. Lo scultore stesso fu coinvolto nell'organizzazione della mostra, dalla scelta delle opere alla progettazione dei basamenti³⁰, dall'allestimento alla scelta degli scatti fotografici.

Disposte sia all'interno, che all'esterno della struttura, le opere di Franchina corredevano Palazzo Casali elegantemente raccontando la storia della scultura dell'artista³¹.

²⁸ N. Franchina, *Perché cortonese*, in “Annuario dell'Accademia Etrusca”, XVIII, 1979, pp. non numerate

²⁹ Ecco la lettera che l'assessore cortonese invia a Carandente per comunicargli l'approvazione del progetto di mostra: “Gentile Professore, ho atteso un poco a scriverle dopo il nostro ultimo incontro perché, come ben sa, decisioni amministrative di rilievo ed impegnative come quelle che abbiamo insieme immaginato richiedono tempo e dibattito politico [...]. Posso a questo punto con molta soddisfazione confermarle la volontà della Giunta di inserire nel programma '82 la mostra dedicata alle sculture di Nino Franchina, da collocare in Palazzo Casali per il periodo estivo [...]. La prego quindi di accettare l'incarico di ordinare la mostra”. ASF, sezione Franchina, lettera dattiloscritta di Manuela Velsci (assessore alla cultura di Cortona 1982) a Giovanni Carandente, 3 dicembre 1981. Il documento non è stato ancora catalogato, non possiede pertanto numerazione propria.

³⁰ Presso l'archivio, tra i materiali relativi alla mostra di Cortona, è conservato il foglio di carta su cui lo scultore aveva dato indicazioni precise per i basamenti delle sculture. Anche se testimoniato dalla famiglia Franchina come pratica usuale dell'artista, questo è uno dei pochi casi di cui si è in possesso che testimoni la progettazione delle basi delle sue opere. I moduli progettati in cemento avevano varie dimensioni e alcuni erano dotati di ripiano nero o rosso. ASF, sezione Franchina, doc. manoscritto di N. F., s.d. [1982]. Il documento non è stato ancora catalogato, non possiede pertanto numerazione propria.

³¹ Le trentacinque sculture dislocate fra tre sale, l'androne e il cortile di Palazzo Casali erano così distribuite. Nella prima sala erano esposte: *Forma chiusa* (1948), *Forma aperta* (1949), *Realtà nuova* (1949), *Fuori serie in grigio e rosso* (1951), *Ala rossa* (1951), *Ritmo di superfici* (1952), *Come un aereo* (1952), *Murale policroma* (1952), *Calandra* (1953), *Agricola* (1953); nella seconda sala si trovavano: *Nike* (1958), *Murale IV* (1959), *Ettore Fieramosca* (1960), *Circe* (1960), *L'oiseau de feu* (1960), *La chanson de Roland* (1961), *Le jour se lève* (1962), *Spoletina* (1963), *Barocca* (1963); nella terza sala: *Icaro* (1963), *Stucco rosa* (1964), *Piccola grigia* (1965), *Double* (1966), *Imera* (1966), *Tenzone* (1969), *Pierle* (1974), *Il grande orso* (1976), *Barocca II* (1976); nell'androne era esposta *Roncisvalle* (1970); mentre nel cortile: *Ferro e fuoco* (1956), *Metelliana* (1972), *Lacerazione rosso e nero* (1975), *La grande scheggia* (1976), *Grande cilindro lacerato* (1976) e *Grande Araldica* (1982). Oltre a queste sculture la mostra proponeva una selezione di disegni, incisioni, gioielli e sigilli dell'artista, oltre che il *Bestiario di Alessandra* (1969-1980).

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali



Ferro e fuoco nel cortile di Palazzo Casali
Cortona, mostra antologica, 1982 (foto Sciarri)



Imera nel portico di Palazzo Casali
Cortona, mostra antologica, 1982 (foto Sciarri)



Grande cilindro lacerato e *Lacerazione rossa nera*
nel cortile di Palazzo Casali, Cortona
mostra antologica, 1982 (foto Sciarri)

Specificamente per la mostra e per Cortona, diventata a tutti gli effetti paese d'adozione di Franchina, lo scultore realizza *Grande Araldica*, una scultura in acciaio inox di grandi dimensioni per la quale si avvale dell'aiuto dell'Officina della famiglia Poggioni che aveva già in precedenza aiutato lo scultore nella creazione di sculture quali *Metelliana* (1973) o *La grande agricola* (1975).

Testimone dell'iter esecutivo dell'opera il fotografo Luciano Sansone, chiamato per realizzare un servizio fotografico in officina. Tramite le sue foto sappiamo che Franchina disegnò in prima fase con il gesso la sagoma della scultura su una grande lastra d'acciaio. Seguendo le indicazioni del tracciato il metallo fu dapprima tagliato, in seguito smerigliato.

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali



N. F. lavora a *Grande Araldica*, Cortona 1982 ASF

(foto L. Sansone)



N. F. lavora a *Grande Araldica*, Cortona 1982 ASF (foto L. Sansone)

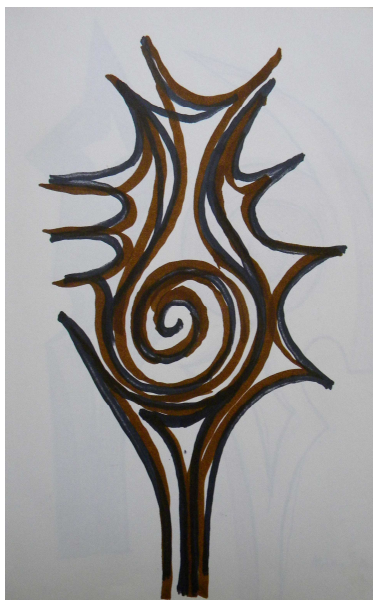
La *Grande Araldica*, opera delle più interessanti fra quelle di Franchina degli anni Ottanta, si ispirava agli stemmi e ai blasoni che ornavano gli edifici della cittadina. Un grande scudo sagomato al cui centro una spirale incisa nel metallo fa da nucleo generatore, mentre i bordi frastagliati da spuntoni che richiamano le ali di un drago o di una fenice ne slanciano l'immagine e la forma.

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali



N. F., *Grande Araldica*, inox, cm630x230 (ca.)
1982 (foto L. Sansone)

Di quest'opera esistono molti disegni preparatori che ne documentano le fasi evolutive e progettuali.



N. F., *Grande Araldica*, pennarello su carta, cm 29,5x20, 1982



N. F., Senza titolo, pennarello e penna su carta, cm 29,5x20, 1982-83

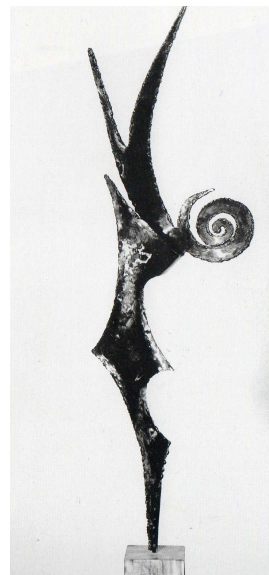
Alcune di queste prove grafiche consentono di comprenderne anche le evoluzioni successive, che troveranno forma nella scultura *La Fenice* realizzata dall'artista l'anno successivo alla

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali

mostra, nel 1983, in cui l'elemento della spirale, elegante e ipnotica, ricompare, anche se di dimensioni ridotte e non più collocata in posizione centrale.



N. F., *Idea per Fenice*, penna su carta
cm 29,5x20, 1983



N. F., *La fenice*, ferro,
cm 120x37, 1983

Allo stesso anno de *La Fenice* appartiene uno degli ultimi scritti di Franchina a proposito della scultura. Più che un testo vero e proprio il documento è l'indicazione dell'itinerario che compie la mente dello scultore prima di realizzare un'opera d'arte. Una sequenza di azioni e pensieri che ermeticamente descrivono il processo creatore supremo:

”Idea – Germe – Avvicinamento – Proiezioni mentali sulla fisicità – Disegni – Disegni – Aggiustamento mentale delle forme – Sagome – Intuizioni formali – Precisazioni formali – Sagome – 1° bozzetto – altre prove – altre ancora – Preparare il materiale – Arriva il giorno! – Via! – Non si torna indietro!”³².

Quasi a voler precisare e enfatizzare l'atto di creazione e la fase di lavoro precedente, Franchina stabilisce delle tappe fondamentali. Specialmente perché individuate quasi al termine della sua carriera, esse aiutano molto a comprendere quanto mentale fosse per lo scultore il processo di creazione dell'opera d'arte. Nonostante infatti, in più di un'occasione

³² Il breve testo, scritto a pennarello su un foglietto di carta, un pizzino che sembra voler essere un promemoria e nel contempo un'indicazione per i posteri, è stato probabilmente scritto per un motivo specifico, una pubblicazione o una richiesta di cui tuttavia non si è ancora scoperto nulla. ASF, sezione Franchina, doc. manoscritto di N. F., “Itinerario di una scultura”, 29 marzo 1983, n. 1245.

Franchina stesso e molti critici a lui vicini lo abbiano definito un artigiano, nel senso più positivo e artistico del termine, lo scultore ribadisce con questo scritto quanto importante fosse il momento della definizione mentale e formale dell'opera che si può sviluppare solo tramite l'aiuto del disegno, quanto rilevante fosse l'idea, l'intuizione, l'estro che sanciscono in inequivocabile maniera la sua artisticità assoluta. Al breve testo se ne connette un altro, scritto a distanza di quasi un anno di cui, come il precedente, non si conosce ancora la destinazione finale. Nel manoscritto Franchina ricorda il valore primordiale e primitivo della scultura:

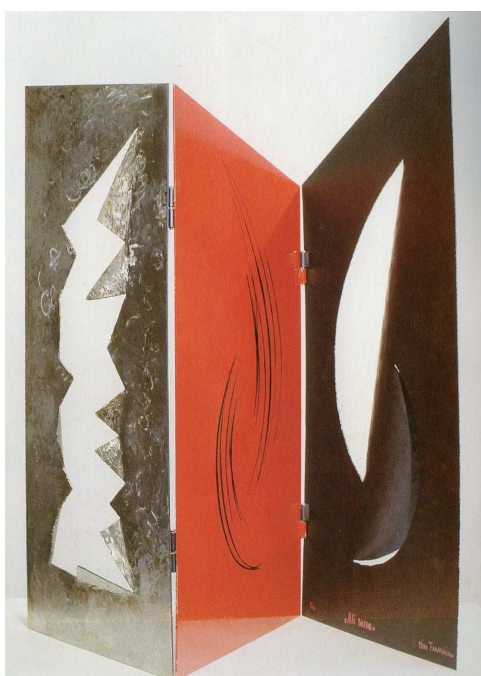
“La scultura è un gesto primordiale, è una continuità che da quel gesto non si staccherà mai. Arriveremo a Brancusi e i Caraibes saranno dietro le vetrate di Rue de Vaugirard e, perché no?, saranno dietro David Smith e dietro Calder. La scultura è espressione primaria dell'Arte e quindi pronta ad essere “letta” dai Caraibes ai contemporanei di Wiligermo a Modena [...]. Esiste una “continuità” della scultura, una “chiave”³³ [...] per aprire la conoscenza di questo mistero “primordiale”, che ancora oggi, nel 1984, si rinnova, si moltiplica fedele alle sue origini, alla sua essenza”³⁴.

³³ All'inizio degli anni Ottanta Franchina partecipa, insieme agli scultori Cascella, Consagra e Melotti ad un'esposizione organizzata presso la Galleria d'arte “Il Millennio”, intitolata “La chiave della scultura italiana” a cui evidentemente fa riferimento il testo. Sfortunatamente non è rimasto quasi nulla in archivio che consenta di ricostruire gli eventi legati all'esposizione. Unico documento un cartoncino d'invito in cui non è specificata nemmeno la data di inaugurazione della mostra. Non sono, d'altra parte, stati trovati finora cataloghi che attestino quando l'esposizione fu realizzata, quali opere siano state esposte e chi scrisse l'eventuale presentazione in catalogo. Ciò che è certo è che nel 1984, oltre al testo sopra trascritto, Franchina è autore di un altro breve saggio intitolato “Le chiavi della scultura” in cui si fa chiaramente riferimento alla mostra e agli scultori espositori. “Le Chiavi della scultura, ovverosia la presunzione, come diranno in molti di essere noi quattro: Andrea Cascella, Pietro Consagra, Nino Franchina e Fausto Melotti i detentori. Evidentemente è un po' una provocazione, ma come tutte le provocazioni, nasce dalla constatazione, come da storia recente, che i filoni di tanta scultura attuale, nascono da questa sorgente. Ci saranno tanti “ma” ed io personalmente, per esempio, penso che uno scultore come Pericle Fazzini bisogna considerarlo come una “Chiave”, più di Arturo Martini o di Marino Marini. Ma se vogliamo considerare Fazzini più “figlio” di Rodin e più a lui vicino, dobbiamo iniziare il discorso da Brancusi in poi. – Andrea Cascella con le date alla mano, (cosa della quale disinvoltamente non si tiene conto) è lo scultore che in Italia con le sue pietre, con i suoi marmi, grezzi e leviganti, che sono cominciati ad apparire intorno il 1960, dà un'impronta al concetto della scultura come forma chiusa e conclusa, agganciata e sganciata, palpitante, con il calore e colore delle pietre diverse adoperate, che tanto segu[ito] ha lasciato e ancora lascia nella scultura contemporanea. – Pietro Consagra è uno Scultore – Scrittore. Le sue forme sono pagine della sua ossessione descrittiva, e sappiamo che l'ossessione è alla radice dell'espressione di un'artista. La sua “frontalità” è stata la sua “ossessione” e l'ha condotta, e la porta avanti con un linguaggio incostabilmente suo, il cui segno e il cui “graffio” ritroviamo nella scultura attuale. – Fausto Melotti l'ho conosciuto (io ventenne) a Milano nel 1933 [sic] insieme a Fontana, Soldati, Reggiani. Era il momento di KN di Carlo Belli (da me conosciuto più tardi a Roma, nel 1937, attraverso Gina Severini poi divenuta mia moglie) e di Sinisgalli e Edoardo Persico. Era una Milano magica e Melotti mi rima[se] sempre come un “Santone” di quel periodo irripetibile. La sua sottile intelligenza critica (in quel periodo mostrava poche cose sue) era così presente e determinante che per noi, giovani allora, è stata una finestra aperta attraverso la quale avremmo negli anni seguenti guardato”. ASF, sezione Franchina, doc. manoscritto di N. F., “La chiave della scultura italiana”, 27 maggio 1984, n. 1064.

³⁴ ASF, sezione Franchina, doc. manoscritto di N. F., 7 maggio 1984, n. 1216.

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali

La volontà di esprimere la propria visione dell'arte e della scultura in particolare è accompagnata, nel 1984, dai lavori sull'ultimo gruppo di sculture che Franchina esegue prima della morte. La serie dei *Libri del ferro*, in tutto dodici sculture realizzate in alluminio fra il 1984 e il 1985, costituisce quindi l'ultimo esperimento linguistico dell'artista che ancora una volta lavora l'amato materiale producendo forme del tutto nuove³⁵. I *Libri del ferro*, difatti, sono tutti realizzati con due o tre lastre sottili di metallo tagliate, limate, battute e unite fra loro con cerniere come fossero pagine di un volume o elementi di moderni dittici e trittici. Le facce esterne sono incise, lavorate, e verniciate con disegni che fungono da 'copertina' e che lasciano trapelare l'interno dell'opera stessa. Con un nuovo alfabeto grafico lo scultore volge alla definitiva intellettualizzazione dell'alluminio trasformandolo nell'oggetto che per eccellenza è sinonimo di cultura, il libro. Questi pesanti volumi, dei veri libri d'artista, costituiscono l'ennesima prova della grande versatilità tecnica oltre che della fervida fantasia dell'artista. I titoli delle sculture fanno per lo più riferimento ai disegni presenti all'interno e sulle 'copertine', fatta eccezione per alcune di esse che invece presentano come titolo *Trittico* con numero progressivo e come sottotitolo ricordano il disegno inciso. Ancora una volta Franchina rovescia e stravolge il senso spaziale della scultura che diventa, in questi casi, bidimensionale e tridimensionale nello stesso tempo.



N. F., *Trittico II. Ali rosse e Astrattista*, acciaio, cm 100x50, 1984



N. F., *Libro del ferro. Oblò*, acciaio, cm 45x30, 1984-85

³⁵ Le sculture *Libri del ferro* sono: *Trittico 1°* (1984), *Trittico 2° Ali rosse Astrattista* (1984), *Pagina lacerata* (1984), *Etrusca* (1984/85), *Graffito in rosso* (1985), *Oblò* (1985), *Nero su bianco* (1985), *Atlantico* (1985), *Trittico 3° La fenice Geometrica* (1985), *Spartito per arpa* (1985), *Alpha 2* (1985), *Pagina sgualcita* (1985).

Presentati da Ester Coen in occasione della mostra personale di Franchina presso lo “Studio Mara Coccia” di Roma³⁶, i *Libri del Ferro* raccolgono immediato assenso critico³⁷.

Le “nuove pagine aperte”, come le definisce la Coen, “simulano moderni dittici, dove forma e disegno si combinano senza intersecarsi. La visione frontale obbliga a leggere attraverso le pagine lacerate [...] e a scoprire segni graffiti e colori campiti a smalto sulla lamina interna. Come orme di un diario poetico, appaiono sulla facciata i gesti del lavoro manuale, il martellare pressante, la paziente molatura: “una scrittura sulla pelle”, come la definisce lo stesso artista”³⁸.

In occasione di questa mostra personale, che sarà la sua ultima, Franchina sceglie di esporre unicamente il frutto degli ultimi due anni di lavoro; nessun riepilogo dunque, solo l’ultima forma espressiva e linguistica elaborata. Queste opere, insieme a poche altre eseguite negli ultimi anni di vita dell’artista, ne rappresentano una sorta di testamento scultoreo. La sacralità dei dittici e dei trittici rielaborata in modo nuovo, con materiali in apparenza freddi come l’acciaio o il ferro, è testimonianza dell’alto valore spirituale che Franchina consegna all’arte della scultura.

Particolarmente intenso l’articolo che Dorazio scrive come recensione alla mostra, che riflette il pieno riconoscimento raggiunto da Franchina quale scultore consacrato nel campo dell’arte italiana e internazionale. Bello il giudizio che su di lui ha l’amico pittore:

“Scegliersi un tema con riferimento alla realtà oggettiva e verificarlo alla luce della fantasia per trasfigurarla e sublimarla, nelle forme plastiche, nella materia e negli spazi della scultura astratta, è il modo di operare che caratterizza la sua lunga carriera creativa. [...] Non c’è una scultura di Franchina che somigli all’idea della scultura del momento; ogni volta egli riesce a spiazzare, a sorprendere la consuetudine

³⁶ La mostra di Franchina, l’ultima personale, fu inaugurata il 12 dicembre 1985 e rimase aperta fino al 14 gennaio 1986. Le uniche opere esposte sono i dodici esemplari della serie *Libri del Ferro* elencati nella nota precedente.

³⁷ Fra i principali articoli di recensione alla mostra sono da segnalare: P. Dorazio, *Libri di ferro*, in “Corriere della Sera”, 2 gennaio 1986; s.a., *Libri del ferro*, in “L’Umanità”, 9 gennaio 1986; D. Micacchi, *Le pagine di Ferro di Nino Franchina che fanno sognare*, in “L’Unità”, 10 gennaio 1986; L. Lambertini, *Se lo spazio è «ferito»*, in “Il Giornale”, 12 gennaio 1986; L. Mango, *Sculture e ambienti*, in “Paese Sera”, 13 gennaio 1986; s.a., *Nino Franchina. I libri del ferro*, in “Il Messaggero”, 17 gennaio 1986; s.a., *Nino Franchina. I «libri del ferro»*, in “Le Arti”, a. V n. 23, marzo-aprile 1986, p. 30.

³⁸ ASF, sezione Franchina, doc. dattiloscritto di Ester Coen, Presentazione mostra “Studio Mara Coccia”, s. d. [1985]. Il documento non è stato ancora catalogato, non possiede pertanto numerazione propria.

dell'osservatore, a lanciare una sfida al conformismo, al buon gusto. I modi in cui egli combina l'immaginazione e la tecnica della lavorazione del ferro diventano fatti concreti [...] Fra i rari scultori che eseguono di persona le proprie opere, egli può vantare una destrezza e una costanza eccezionali, nel modo in cui fa vibrare e brillare di luce propria il ferro inerte a colpi di martello e cesello, nel modo in cui dà forma e vita alla materia con il fuoco, finché le superfici diventino come pelli tese e mosse. Franchina torna alla ribalta sicuro di sé con questo tema del libro come scultura con le pagine aperte, del libro come spazio che si apre e si chiude, ma resta spazio potenziale. [...] Qualche pagina è poi traforata, ornamento o lacerazione [...]. L'occhio può così penetrare all'interno dei volumi vuoti dove lo spazio si concentra e dei piani delle singole sculture che recano il mutuo contrasto, segni, materia tormentata o macchie di colori, si segue così un percorso affascinante”³⁹.

Fra le opere che appartengono alla serie *Libri del ferro* esposte da Mara Coccia discorso a parte va fatto per *Pagina sgualcita*, scultura in acciaio che, sebbene il titolo ne indichi l'appartenenza al gruppo, si presenta nella forma piuttosto diversa dalle altre. L'opera infatti non è composta da lastre unite a cerniera, ma da un'unica lamiera d'acciaio che, stretta alla base, si slancia allargandosi verticalmente. Nella parte superiore della scultura, la lamina è sfrangiata, a simulare i tagli della carta o ancora di più a sottolineare, con un climax ascendente, l'esplosione della forma che si apre nello spazio occupandolo.

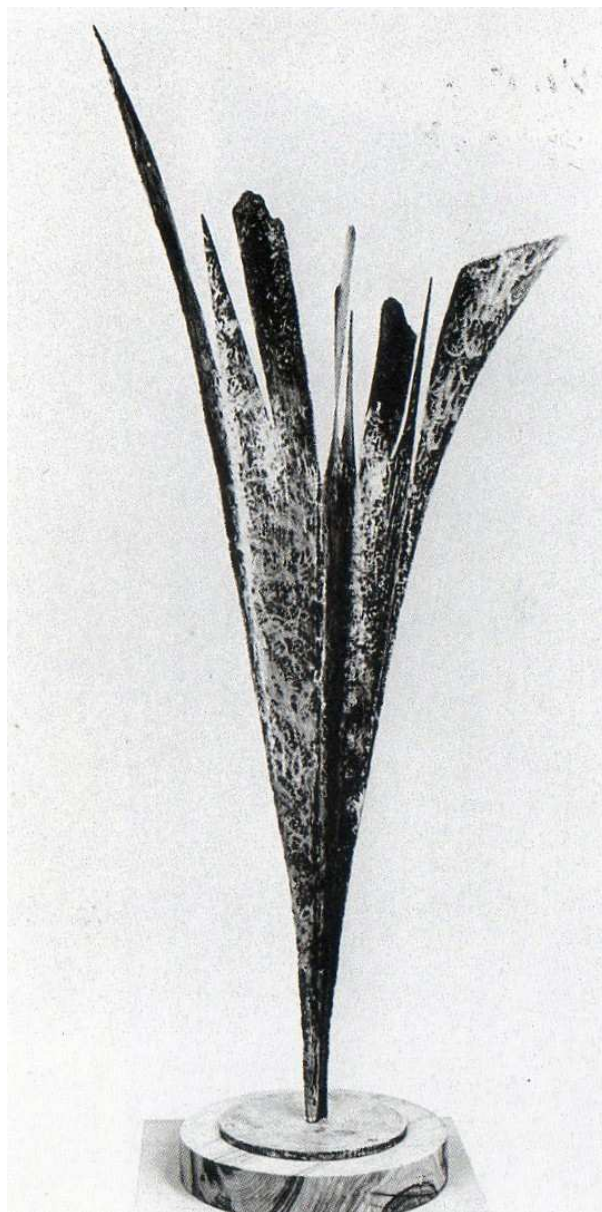
“Particolarmente emozionante è «La pagina sgualcita», un getto di acciaio luminoso che si innalza da un solo punto alla base, aprendosi come un fascio d'ali o un fiore, a ventaglio. Ecco un'immagine dinamica, la lamiera martellata esprime vibrando nel

³⁹ P. Dorazio, *Libri...* art. cit.

Già in precedenza il pittore aveva scritto a proposito dell'opera di Franchina. In occasione di una mostra personale dell'artista svoltasi presso il Circolo dei lavoratori delle Acciaierie di Terni nel 1980 e di cui non resta documentazione sufficiente, Dorazio ne aveva scritto la presentazione. “Fra i protagonisti della scultura Italiana di questo secolo Nino Franchina è il più originale. Le sue opere sono difficili da leggere, infatti non somigliano a niente, anche potrebbero ricordare tutto. [...] Ho visto lavorare Franchina da quando lo conosco e cioè da 34 anni, con la cera e con il gesso,, come Medardo Rosso e Boccioni; da lì viene la sua passione per le superfici sensibili alla luce, la sua abilità nel comporre con dei frammenti un insieme, il suo rispetto per il “modellato” e per la materia che danno carattere alla forma. L'ho visto lavorare il gesso e la pietra come Brancusi e da lì viene la sua devozione alla spontaneità, alla essenzialità, alla forma pura come simbolo o scelta morale, e poi il suo carattere lineare. L'ho visto poi lavorare con i metalli [...] intorno al 1950 li colorò con i colori dell'iride, prima che altri scultori si cimentassero in questa tecnica pericolosa. [...] Da allora Nino ha continuato con tenacia e sempre cercando i motivi più complicati, a lavorare il ferro e a costruire i suoi emblemi con un'immaginazione sempre più vivace”. ASF, sezione Franchina, doc. dattiloscritto di Piero Dorazio su carta intestata “Grafica Romero”, “Per Nino Franchina”, 30 gennaio 1980, n. 1313.

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali

tempo proprio la fragilità, la leggerezza della carta, ma anche la sua permanenza, quando essa contiene un messaggio che vale”⁴⁰.



N. F., *Pagina sgualcita*, acciaio,
cm 180x77, 1985

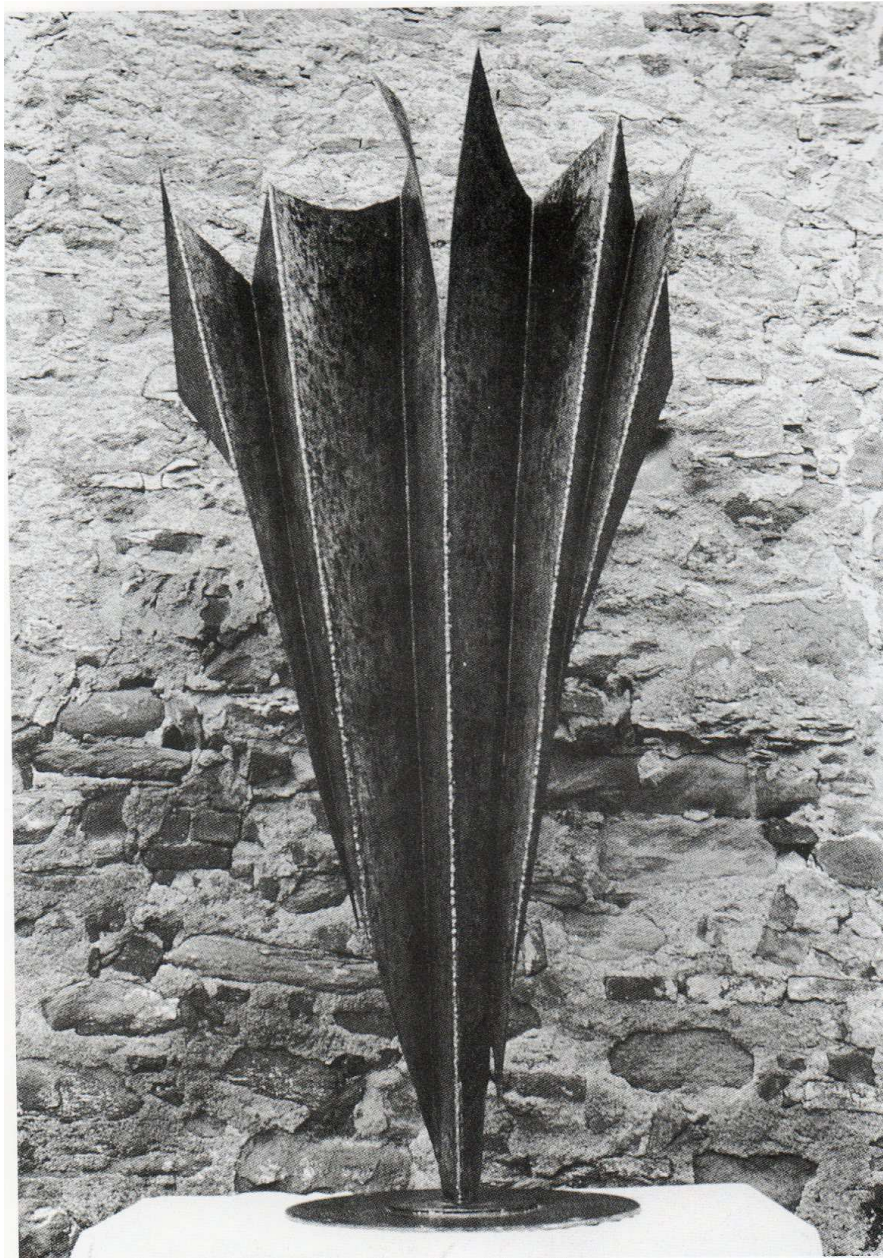
Dalla forma di *Pagina sgualcita* Franchina elabora un'altra opera significativa: *Oro del ferro*, scultura di grandi dimensioni realizzata in ottone e ferro.

Composta da dieci sottili lamiere di metallo di diverse dimensioni saldate fra loro secondo una forma a ventaglio che, dalla base verso la parte superiore dell'opera, si apre, *Oro del ferro* è una sorta di paravento metallico che si colloca nello spazio disturbandone la dimensione e sfrangiandolo. La visione dell'opera, nella sua interezza, è puramente frontale, ma il suo

⁴⁰ P. Dorazio, *Libri...* art. cit.

1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali

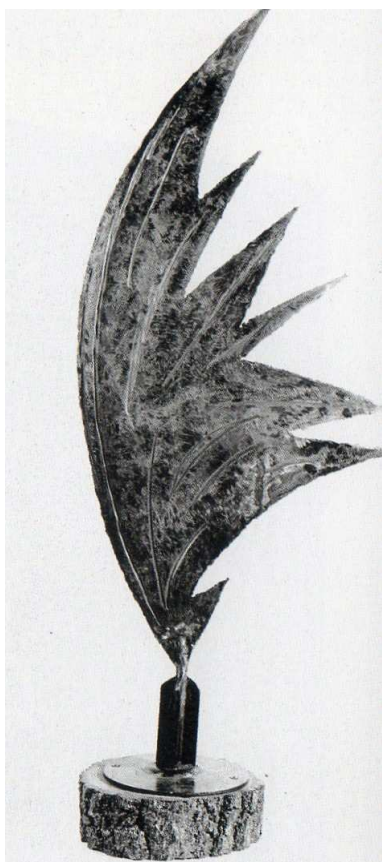
sviluppo tridimensionale, che avviene per mezzo delle 'pieghe' del ventaglio, ne impedisce una netta categorizzazione.



N. F., *Oro del ferro*, ferro e ottone, cm 215x94,
1986 (foto L. Sansone)

Puramente bidimensionale è invece *Sagoma frantumata*, scultura in ferro eseguita fra il 1984 e il 1987, ultima opera a cui Franchina lavora. La lastra metallica che compone la scultura è stata verosimilmente lavorata come quella di *Grande Araldica*. Il disegno tracciato sulla lamiera è stato ritagliato, battuto, smerigliato e inciso. L'ultima opera che ci lascia Franchina

ha la forma di un'ala, soggetto caro, riproposto in più occasioni a partire dall'inizio degli anni Cinquanta.



N. F., *Sagoma frantumata*, ferro, cm 84x32, 1984-87

Ironico in effetti il tentativo di Franchina di associare il volo degli uccelli al metallo pesante e immobile, di bloccare nell'attimo eterno dell'opera d'arte il vibrarsi nell'aria. Non è improbabile, d'altronde, che l'artista desiderasse in questa maniera dimostrare ancora una volta la superiorità della scultura e la sua capacità di percepire la vibrante essenza dello spazio, la dinamicità dei volumi e delle dimensioni, la sua possibilità di librarsi in volo.

Franchina si spense a Roma, il 20 aprile del 1987⁴¹.

⁴¹ Secondo il ricordo della nipote Alessandra, lo scultore ritornò il 20 aprile dallo studio di via Margutta, dove aveva lavorato tutta la giornata, lamentando di non sentirsi bene. Si addormentò ed entrò in coma non risvegliandosi più. Il lavoro che lo sottoponeva all'esalazione di fumi tossici, la mancanza di un polmone, collassato anni prima, gli furono fatali. Ma, è proprio il caso di dirlo, Franchina diede la vita per la sua scultura, forgiando il suo caro amico ferro fino all'ultimo giorno di vita.

Fra i necrologi che appaiono sui giornali sono da segnalare: D. Micacchi, *La scomparsa a 75 anni dello scultore siciliano. Franchina e il suo giardino di ferro*, in "L'Unità", 22 aprile 1987; V. Apuleo, *La morte dello scultore Nino Franchina. Come l'acciaio sfidò la tecnica*, in "Il Messaggero", 22 aprile 1987; L. Trucchi, *La scomparsa a Roma dello scultore siciliano. Franchina, lo spazio disegnato*, in "Il Giornale", 22 aprile 1987.

Appendice – L’archivio Nino Franchina

“Son qui da quasi quarant’anni, quando presi questo studio Roma era ancora invasa dai tedeschi [...] Allora qui ci lavoravo e ci abitavo, con mia moglie Gina Severini e con Sandro. In quella piccola stanza, in fondo, c’era il letto di Sandro e un cucinino con bagno e doccia; qui, in quell’angolo, sulla destra, c’era un divano-letto a due piazze, e in quell’altro angolo c’era il tavolo da pranzo. Facevamo la *bohème* [corsivo nel testo, ndr]. [...] Era uno studio aperto, nel quale tutti potevano entrare [...] ci venivano tutti, specialmente il sabato e la domenica. Fra gli ospiti abituali c’erano Celeste Negarville¹, il giornalista comunista francese Pierre Courtade, il grande critico belga Leon Degand. Con Jea-Paul Sartre cantavamo le canzoni della mala, da osteria o da caserma, alla Edith Piaf, bevendo vino dei Castelli, vodka e grappa”².

Questa una delle poche testimonianze autobiografiche di Franchina sul proprio studio d’artista, sulla vita che vi conduceva, su alcune delle persone che abitualmente lo frequentavano. L’atelier sorge tuttora all’interno del condominio 51 A di via Margutta, al primo piano di una scala che, addentrandosi e adagiandosi sul Pincio, serpentatamente si sviluppa quasi a ridosso di Trinità dei Monti.

“Vi si entra, varcato un cancello di legno giallo, da un piccolo giardino nel quale giacciono sculture corrose, coperte di terriccio e di sterpi; riceve luce da una vetrata dagli infissi verdi che si estende per una parte del soffitto e da una finestra che s’apre nello stanzino in cui una volta dormiva Sandro [...] Uno studio angusto, povero, ma vivo, vibrante, ricco di eventi, nel quale son passati, lungo gli anni roventi dell’immediato dopoguerra, artisti famosi, nomi grandi o sommi nella storia dell’arte e della letteratura, personaggi entrati nella leggenda, dal Paul Eluard a Jean-Paul Sartre, da Arp a Zadkine, da Tristan Tzara a Calder, da Leonor Fini a Roger Vailland, da André Frenaud a Burri, da Guttuso a Moravia, nonché uomini politici, giornalisti, critici, galleristi, editori. [...] Uno studio che rispecchia in maniera quasi tattile la personalità dello scultore. Una proiezione di sé, che va oltre le opere, oltre ciò che si vede tutt’intorno, per rifletterne la sfera intima, l’animo, lo spirito. Lo studio rispecchia lui,

¹ Politico italiano, esponente del PCI, fu il primo redattore, nel 1944, del quotidiano “L’Unità” e uno degli sceneggiatori, nel 1945, del film di Rossellini “Roma città aperta”.

² C. Costantini, art. cit.

lui rispecchia lo studio, le opere rispecchiano lo studio e lui, in una immagine speculare triplice, o triangolare”³.

Ecco come lo studio dello scultore si presentava a chi vi entrava nel 1985, quando l’artista era ancora in vita e ancora vi lavorava.

Dopo la morte dello scultore per moltissimi anni l’ambiente del vecchio *atelier* è rimasto sostanzialmente intatto. Gli attrezzi da lavoro appesi sul muro, le tenaglie, le maschere, la fiamma ossidrica, la carta-vetro e accanto le sculture, i bozzetti, i libri, i documenti, i disegni e le fotografie. Nel mondo infinito contenuto in pochi metri quadrati dello studio di via Margutta si legge chi era Franchina, come viveva, cosa faceva, cosa significava per lui la parola ‘arte’. Negli ultimi anni, a causa di uno sfratto che grava sul locale, l’atmosfera che si respirava un tempo nell’atelier sembra essersi dileguata: scatoloni che contengono materiali di Franchina e del suocero Severini sono accatastati uno sull’altro e poggiati alle pareti all’interno di un ambiente desolato che sembra essersi dimenticato dei fasti di un tempo.

Eppure l’ASF resta lo strumento fondamentale per seguire i passi compiuti dallo scultore, il suo percorso artistico. I materiali di vario genere, in esso conservati, costituiscono un’importante traccia per ricostruire la vita di Franchina.

Dal momento che la ricerca di questa tesi si è svolta fondamentalmente grazie alla documentazione dell’archivio, si è ritenuto opportuno di proporre un’appendice finale con lo scopo di descrivere, seppur in modo parziale, alcuni dei fondi che rendono questo spazio così prezioso. In modo particolare si è pensato di dedicare tre paragrafi che rispettivamente descrivano il corpus dei disegni, delle sculture e delle fotografie. I tre fondi presentano delle notevoli e evidenti differenze, soprattutto per la quantità degli elementi che li compongono: mentre i disegni conservati in archivio raggiungono un numero di poco più di duemila esemplari, le sculture sono poco più di cinquanta mentre per le fotografie ancora non si può dare una stima effettiva dal momento che la catalogazione del fondo fotografico non ha ancora avuto termine. A ciò si aggiungono le differenze materiche o autografe dal momento che i disegni e le sculture sono opere di Franchina, mentre le fotografie no. Pertanto i tre fondi sono stati descritti tenendo presenti le differenze intrinseche dei materiali in essi contenuti. Per i disegni, ad esempio, dal momento che sono i documenti più rappresentati in archivio risultava operazione tediosa, una loro valutazione pezzo per pezzo, si è pensato di descrivere gli album e i contenitori all’interno dei quali i disegni sono direttamente conservati. Per le

³ Ibidem.

sculture invece si è ritenuto più opportuno realizzare delle piccole schede descrittive accompagnate dalla foto dell'opera e dai suoi dati tecnici. Per le fotografie si è scelto di concentrarsi su alcuni autori di particolare pregio e su alcuni servizi di maggiore rilevanza ai fini di una valutazione sull'opera di Franchina.

Tutti e tre i paragrafi di questa appendice hanno lo scopo di essere strumento di valutazione e ricerca e sono pertanto corredati da un apparato fotografico che dovrebbe accompagnare il lettore e rendere nel modo più chiaro possibile il percorso attraverso alcuni dei fondi documentari più rilevanti dell'ASF.

Naturalmente i corpus descritti riguardano unicamente la sezione Franchina che è la parte originaria dell'archivio e che è quella consultata ai fini di questa ricerca.

Opere Grafiche (1935-1987)

Il fondo dei disegni dello scultore Nino Franchina costituisce uno dei nuclei più corposi conservati presso l'archivio di via Margutta a Roma. L'opera grafica di Franchina, d'altra parte, rappresenta una componente fondamentale per la comprensione della personalità dello scultore, presentandosi come una delle prove più rappresentative delle evoluzioni artistiche e stilistiche che ne hanno caratterizzato il percorso creativo. Come già Bonifacio ebbe a sostenere, i disegni dell'artista possono essere categorizzati all'interno di ben determinate fasi cronologiche che si distinguono più che per i soggetti raffigurati, per le diverse tecniche esecutive¹. I disegni conservati presso l'archivio Franchina costituiscono una testimonianza dell'intero arco di attività dello scultore, a partire dal 1935, fino al 1987, anno della sua scomparsa. Al fine di analizzare con maggiore attenzione e ricchezza di dettagli la sua produzione grafica si propone qui una suddivisione del corpus di opere in due differenti gruppi, corrispondenti ad altrettante fasi stilistiche dell'artista: il primo, di cui fanno parte i disegni del periodo realista e che coinvolge l'intero arco temporale degli anni Trenta, protrahendosi fino al 1946; del secondo invece fanno parte sia le opere sviluppate durante il periodo di transizione in cui la ricerca di una nuova forma stilistica diventa essenziale come logica conseguenza del cambiamento artistico e del passaggio dal realismo all'astrattismo (1947-1949) sia le prove grafiche che appartengono all'astrattismo che, a partire dagli anni Cinquanta, fino alla scomparsa dell'artista può considerarsi l'approdo finale dello scultore, innesco di innumerevoli processi produttivi.

¹ T. Bonifacio, *I segni della scultura*, in *Nino Franchina op. cit.*, 1997 pp. 29-66

1935-1946

Si procede adesso ad una dettagliata descrizione del primo gruppo di disegni, valutando la consistenza numerica del fondo in questione, le unità all'interno delle quali tali opere sono conservate, le dimensioni dei fogli, le tecniche esecutive e naturalmente ci si soffermerà anche su un'analisi iconografica delle opere in questione.

I disegni eseguiti da Franchina fra il 1935 ed il 1946 sono poco più di un migliaio e sono raggruppati all'interno di album, cartelle e blocchi, nello stesso ordine in cui lo scultore li aveva conservati quando era ancora in vita. Il mantenimento della struttura che già l'artista aveva dato al proprio archivio si rivela interessante ai fini di una valutazione ancora più approfondita del valore che tali opere grafiche avevano per Franchina. I disegni di cui si sta parlando sono spesso stati eseguiti su fogli che mantengono la rilegatura originale all'interno degli album e dei blocchi e, pertanto, si rilevano di estremo interesse per comprendere l'esatta sequenza cronologica con cui sono stati realizzati. Sulla copertina di quasi tutti questi contenitori, inoltre, lo scultore ha segnato non solo le date, ed in particolar modo, gli anni in cui i disegni sono stati eseguiti, ma spesso anche i luoghi in cui questa opere sono state eseguite. Come tracce di orme sul terreno, i disegni di Franchina permettono di seguire con approssimazione il suo percorso formativo.

Le opere grafiche dell'artista sono divise fra dieci cartelle, diciotto album, sette blocchi ed una scatola, a cui si aggiungono alcuni disegni incorniciati ed altri che si trovano sulle pagine di due quaderni di appunti sull'arte dello scultore. Nonostante all'interno di alcune di queste unità siano conservati disegni appartenenti ad annate differenti, nel complesso ogni cartella, album o blocco contiene opere eseguite nello stesso periodo, pertanto si ritiene utile procedere ad una descrizione del fondo valutando specificatamente le singole unità, procedendo secondo un ordine cronologico e mantenendo la nomenclatura originale dei contenitori di disegni, procedura che verrà seguita anche nella descrizione dei disegni appartenenti a periodi successivi.

Scatola Kodak:

La scatola contiene nove fogli, uno dei quali presenta un disegno anche sul retro, per un totale di dieci opere grafiche. Fatta eccezione per uno dei fogli, di dimensione maggiore (cm 30,5x20,5), gli altri sono tutti di identiche misure (cm 29x23).

I disegni raccolti all'interno di questa unità sono stati realizzati nel 1935 quando l'artista era ancora in Sicilia, e sono stati eseguiti a matita e con inchiostro di china e, quasi tutti, sono firmati e datati. Da un punto di vista stilistico i dieci disegni rientrano perfettamente fra le opere di sperimentazione iniziale dell'artista: il tratto è ancora un po' insicuro e concitato, ma è evidente il tentativo da parte dello scultore di trovare, almeno nel disegno, forme espressive sintetiche, che mantengano una componente di liricità ricercata. La maggior parte di queste opere sono scollegate da qualunque discorso di progettazione scultorea. Fanno eccezione solo due disegni, il *Disegno per il boscaiolo* ed il *Disegno per figura in un tronco*, che sono evidentemente studi preparatori per opere di scultura.

Fra questi disegni compare anche uno dei primi esemplari di *Portatrice di pietre*, tema che troverà, nel lavoro di Franchina, una fortuna particolare trasformandosi nella *Sammarcota*, soggetto prediletto dallo scultore, di cui restano svariati disegni e tre sculture.



Disegno per il boscaiolo, matita,
cm 30,5x20,5, 1935



Disegno per figura in un tronco, matita,
cm 23x29, 1935

Album disegni 1935 Torrenova 1936 Bolzano:

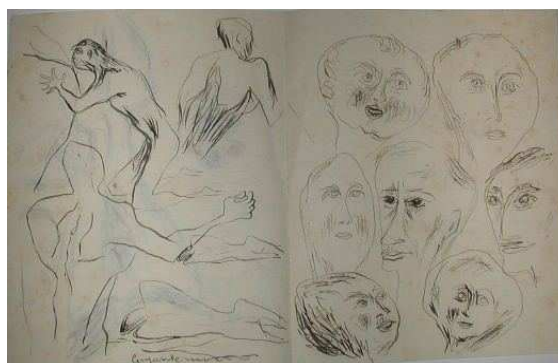
L'album contiene undici disegni dell'artista, eseguiti fra il 1935 ed il 1936 durante il periodo in cui Franchina si trovava a Torrenova, paese in provincia di Messina, e a Bolzano. Le dimensioni di quasi tutti i fogli sono identiche (cm 27x22) e anche da un punto di vista tecnico è riscontrabile un'uniformità data dall'utilizzo dell'inchiostro nero e rosso, due dei colori più frequentemente adoperati da Franchina disegnatore. Non molte sono le differenze

riscontrabili con i disegni conservati nella scatola Kodak: il tratto veloce e concitato caratterizza anche queste opere, così come è ravvisabile la vicinanza con l'opera grafica di Corrado Cagli che, in quegli anni, era stato scoperto e conosciuto da Guttuso e che aveva lasciato profonde influenze sull'opera dei due giovani artisti siciliani. Figure longilinee, che si allungano nello spazio, con forme ondulate e vibranti costituiscono una caratteristica comune dei disegni di molti artisti dell'epoca, tutti ugualmente suggestionati dall'opera del pittore romano.

Fra gli esemplari eseguiti da Franchina e contenuti in questo album sono certamente da segnalare il *Disegno per soldato che spara* ed il *Disegno per mitragliere*, per la ricerca di una soluzione grafica che rendesse il modellato vibrante che Franchina imprimeva alla sculture in terracotta realizzate durante questi anni. Di notevole interesse anche il *Gigante morto*, disegno in china nera, in cui la monumentalità della figura, rappresentata sia distesa, sia nell'atto di bere da una sorgente di montagna, è addolcita da un tratto sintetico che sprigiona un carattere fiabesco.



Disegno per mitragliere, china,
cm 22x27, 1935

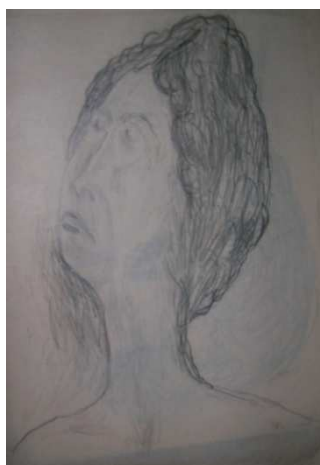


Il gigante morto, china, cm 18x28,5, 1935

Album Draconis estate 1936:

I disegni che formano questa unità sono stati eseguiti dall'artista in Sicilia, nel 1936, prima del suo trasferimento a Milano. Nonostante tanto nelle dimensioni, quanto nella tecnica esecutiva queste opere grafiche siano simili a quelle precedenti, da un punto di vista stilistico comincia a vedersi in Franchina lo spiraglio di un nuovo tipo di ricerca formale che si sviluppa su temi e soggetti per lui soliti: portatrici di pietre, pastori, figure appartenenti al mondo contadino, ritratti, nudi. Personaggi appartenenti ad un mondo conosciuto dall'infanzia, di millettiana memoria, si sviluppano secondo delle forme un po' spiritate, in cui appare evidente l'influenza dell'espressionismo d'oltralpe mediato attraverso la visione

delle opere di Guttuso, Birolli, Mafai con i quali Franchina ebbe modo di confrontarsi durante gli anni della sua formazione. Una caratteristica comune di molti disegni contenuti all'interno di quest'album e di quelli realizzati durante il periodo milanese è la scelta di raffigurare gli occhi dei personaggi come un nucleo caotico di linee circolari, vortice che assorbe il resto del disegno e che contrasta con il tratto sintetico che contorna i corpi e i volti dei soggetti rappresentati. Nonostante questi disegni sembrerebbero disgiunti da una qualsiasi ricerca progettuale scultorea, da un'osservazione delle opere in terracotta realizzate da Franchina durante gli anni Trenta appare evidente che il percorso grafico e quello scultoreo procedano in lui di pari passo. Di particolare interesse il ritratto femminile eseguito interamente a matita, che dimostra un'attenzione evidente all'opera di Modigliani.



Ritratto femminile, matita
cm 24,5x37,5, 1936



Pigiatore, matita, cm 28x22,
1936

Cartella disegni Milano 1936-37:

Nel novembre del 1936 Franchina, plausibilmente spinto dall'esperienza dell'amico Guttuso, decise di trasferirsi a Milano, città dove già aveva esposto, nel 1934, quale esponente del Gruppo dei Quattro, presso la Galleria del Milione. L'esperienza della mostra e la conoscenza degli artisti che in quel periodo gravitavano intorno alla galleria milanese (Manzù, Mucchi, Birolli, Ghiringhelli, Fontana, etc.) lo aveva mosso a decidere di andar via dalla Sicilia, per cercare un confronto con una realtà più viva da un punto di vista artistico. I disegni contenuti all'interno di questa cartella sono stati realizzati quasi tutti durante l'esperienza nel capoluogo lombardo conclusasi nell'aprile del 1937. Si tratta di quarantotto esemplari a cui si aggiungono due raccolte, "Disegni con Bianca" (quindici disegni) ed "Estate 1937" (tredici disegni), che appartengono ad una fase successiva al suo rientro in Sicilia da Milano.

I disegni eseguiti durante il periodo milanese risentono moltissimo delle suggestioni che l'artista accolse nel capoluogo lombardo, in seguito alla frequentazione di artisti come Birolli e Sassu, presso gli studi dei quali Franchina risiedette in quei mesi, come Marini, alla cui opere si ispirano alcuni di questi esemplari grafici. A Milano lo scultore ebbe la possibilità di studiare in modo più approfondito l'opera di grandi maestri che già in Sicilia aveva preso come modello di riferimento, primi fra tutti Martini e Modigliani.

I disegni contenuti in questa cartella sono per lo più ritratti. Volti femminili, maschili, autoritratti costituiscono una costante dell'intera opera grafica dello scultore. Nella maggior parte dei casi è piuttosto difficile capire chi sia l'effigiato dal momento che Franchina adopera il ritratto come strumento per la sua sperimentazione grafica e stilistica. Non fanno eccezione i disegni di questa cartella, la cui caratteristica principale è riscontrabile sia nelle novità dei materiali adoperati – da questo momento in poi Franchina comincia ad adoperare, oltre la matita e l'inchiostro di china, anche l'acquarello ed i pastelli, introducendo in questo modo una componente coloristica che dà luce e forza espressiva alle sue opere – sia nelle scelte stilistiche. Franchina dimostra la volontà di osservare e studiare l'opera degli artisti che frequenta a Milano, traendone spunto e rielaborando ciò che vede in nuove forme. Sono Birolli e Sassu gli amici con cui il confronto è più diretto: del primo rielabora l'elemento formale caotico, nucleare che si trova nella rappresentazione soprattutto degli occhi delle sue figure; dal secondo riprende l'accostamento cromatico del blu col rosso – ravvisabile soprattutto nei disegni appartenenti alla Raccolta "Estate 1937"- il tratto virtuoso, quasi manierista, di certe forme, l'uso della linea, a volte asciutta, a volte concitata. La relazione, la stretta connessione fra alcuni dei disegni di Franchina e di Sassu è tale da far pensare ad un contatto molto diretto e reciproco fra i due artisti.



Senza titolo, matita su carta,
cm 31,5x21,5, 1937



Senza titolo, acquarello su carta,
cm 28x22, 1937

Album (beige):

I disegni presenti all'interno di quest'album sono dedicati a raffigurazioni di vedute della città di Parigi. Si tratta di otto esemplari, tutti delle medesime dimensioni (cm 24x29,5) e tutti datati 1936. Poiché è certo che Franchina, durante quell'anno, non si recò nella capitale francese, l'ipotesi più plausibile, per spiegare la genesi di tali opere, è che questi disegni siano stati realizzati sulla base di cartoline o di fotografie della città. Osservandoli nel loro insieme, in effetti, la sensazione che essi producono è sostanzialmente quella di trovarsi di fronte a delle vedute panoramiche, con una prospettiva non propriamente pittorica, ma più documentaria e fotografica. Non va dimenticato che uno dei primi artisti che Franchina contattò, prima di trasferirsi a Milano fu Renato Birolli che si era recato a Parigi per un periodo di quindici giorni durante il quale Franchina era rimasto ospite presso il suo studio a Milano. Non è improbabile che al rientro dalla capitale francese Birolli abbia recato con sé delle cartoline o fotografie con vedute della città, che Franchina, a Milano, decise di riprodurre. Parigi suscitò sempre sullo scultore un fascino del tutto incondizionato, tanto che per anni Franchina, nel proprio studio a Palermo, tenne appesi degli striscioni che inneggiavano alla città, da sempre concepita quale simbolo di libertà e di arte.

Questi disegni parigini presentano dei caratteri abbastanza peculiari rispetto alle altre prove grafiche eseguite dall'artista. Nonostante essi siano stati realizzati con un tratto sicuro, proprio di un artista che stava maturando nell'ambito delle proprie esperienze una significativa evoluzione della propria arte, tali disegni presentano anche un carattere impersonale, verosimilmente dovuto al fatto di non essere stati eseguiti dal vero.



Montmatre Moulin Radet, china
cm 29,5x24, 1936



Senza titolo, china, cm 29,5x24
1936

Blocco Tiberio Disegni Estate 1937:

Tornato in Sicilia, Franchina mise immediatamente a frutto gli spunti acquisiti a Milano. Questi ventisei disegni, realizzati subito dopo il rientro in Sicilia, ne sono una specifica prova. Le opere grafiche hanno pressoché le stesse dimensioni (cm 28x22) e, fatta eccezione per pochi casi, sono tutte realizzate a china. I ritratti sono ancora il soggetto prediletto, anche se non mancano le raffigurazioni di lavandaie e briganti, soggetti appartenenti ad un bagaglio culturale di sapore ancestrale fortemente connesso alle origini dell'artista ed alla sua esigenza di manifestare un contatto diretto con un mondo di umili che, nei disegni del periodo realista, trovano espressione. La linea che delimita il contorno delle figure rappresentate è spezzata e nervosa, adoperata come strumento per generare volume e profondità nel disegno. Particolarmente intenso il *Ritratto d'uomo con cicatrice*, in cui l'artista si dimostra in grado di rappresentare la profondità dello sguardo del personaggio attraverso il ricorso a poche linee di contorno; altrettanto bello il disegno con studio della lavandaia, vibrante per il modo in cui la china diventa elemento generatore di volume, ed in cui il ricordo del realismo ottocentesco si fa vivo in maniera prepotente.



Senza titolo, china, cm 28x22, 1937



Senza titolo, china, cm 28x22, 1937

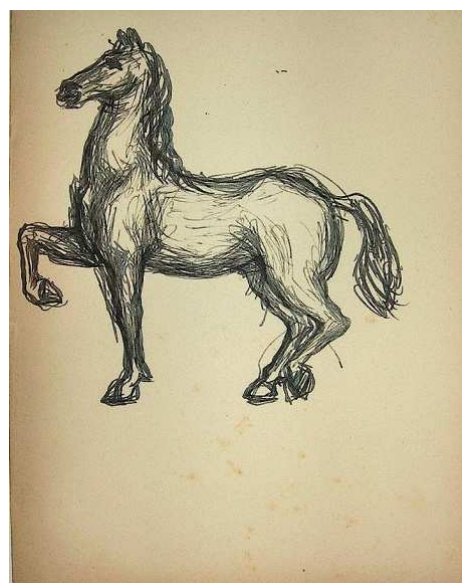
Blocco Caneba disegni 18 novembre 1937 - gennaio 1938:

I trentaquattro disegni che compongono quest'album presentano un carattere di unità stilistica e di medium tecnico, il pennino ad inchiostro di china, che li inserisce perfettamente nel canale della ricerca espressiva che lo scultore stava affrontando in quel momento nella sua

opera grafica. I fogli presentano le medesime dimensioni (cm 27x22) ed i soggetti in essi raffigurati sono per lo più quelli che Franchina rappresentò con maggiore frequenza durante gli anni Trenta e Quaranta: i ritratti ed i nudi. All'interno di questo blocco, tuttavia, si trovano anche alcuni disegni con cavalli ed un paio con raffigurazioni di pugili, soggetti che consentono di cogliere la forte vicinanza ed il confronto con l'opera del pittore Aligi Sassu. Da un punto di vista stilistico queste opere presentano le stesse caratteristiche di tratto e di linea, marcati ed adoperati per determinare il volume delle figure, che si riscontra nei disegni realizzati fra il 1937 ed il 1939.



Senza titolo, china, cm 27x22, 1937-38

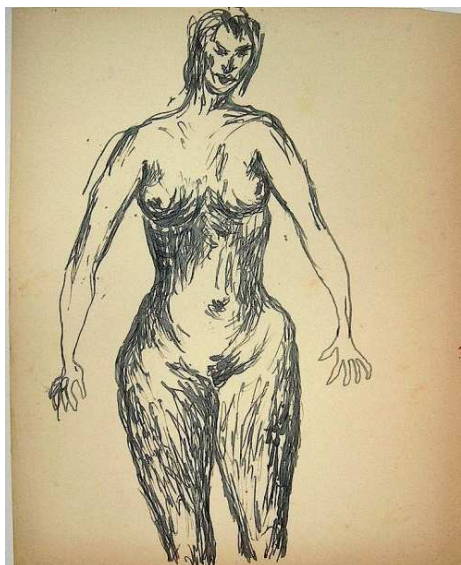


Cavallo, china, cm 27x22, 1937-38

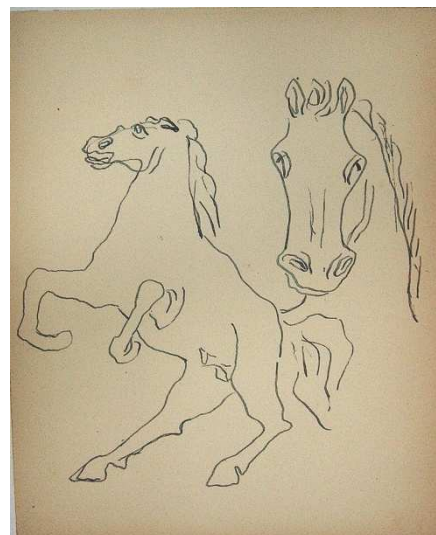
Blocco Caneba gennaio 1938:

Questo blocco è da concepire in stretta relazione con quello precedente. I trenta disegni presentano gli stessi soggetti eseguiti fra il novembre 1937 e gennaio 1938. I volti delle persone ritratte sono gli stessi, viene persino ripreso il tema del cavallo, le dimensioni dei fogli sono identiche (cm 27x22), e ancora una volta le opere sono state eseguite con inchiostro di china. Più della metà dei disegni raffigurano la stessa modella, di cui l'artista fa il ritratto o ne disegna il nudo. La donna ha forme un po' sgraziate, ed il viso irregolare, ma sarà una delle

figure più spesso rappresentate da Franchina in questo periodo, diventando una vera protagonista dell'opera grafica e scultorea dell'artista².



Nudo femminile, china, cm 27x22, 1937-38



Cavallo, china, cm 27x22, 1937-38

Blocco Caneba marzo 1938:

Questi trentasei disegni non si discostano, né da un punto di vista iconografico, né tecnico o stilistico, dalle opere grafiche contenute nelle unità descritte precedentemente.

Gli unici elementi d'eccezione sono costituiti dalla raccolta di ritratti eseguiti presso l'Isola delle femmine a Palermo, il 15 dicembre 1937, appartenenti quindi ad un periodo precedente rispetto agli altri disegni ma che si inseriscono perfettamente in seno alle ricerche stilistiche condotte dall'artista in questo momento di passaggio, e due illustrazioni per il romanzo *Thérésè Desqueyroux* di François Mauriac. Le due illustrazioni hanno come soggetto la protagonista del romanzo raffigurata in due momenti differenti dello svolgimento della storia: lo si evince dalle differenze riscontrabili fra i due disegni che presentano delle caratteristiche stilistiche comuni ma una delle due donne appare più giovane dell'altra ed abbigliata con minore eleganza. Il tratto delle due illustrazioni è concitato, carico e piuttosto scuro; la linea ripetuta e ricalcata viene usata spesso dall'artista come mezzo per plasmare la sua figura sul foglio di carta, rivelando inevitabilmente il suo approccio all'arte di tipo inequivocabilmente scultoreo.

² Presso la collezione di opere d'arte degli eredi di Lia Pasqualino Noto, a Palermo, esiste una scultura di Franchina, eseguita nel 1937, in cui è rappresentata la modella più volte ritratta dall'artista. La scultura, di piccole dimensioni, raffigura un nudo di donna in posizione eretta.



Illustrazione per Teresa Dusqueyroux,
china, cm 27x22, 1938

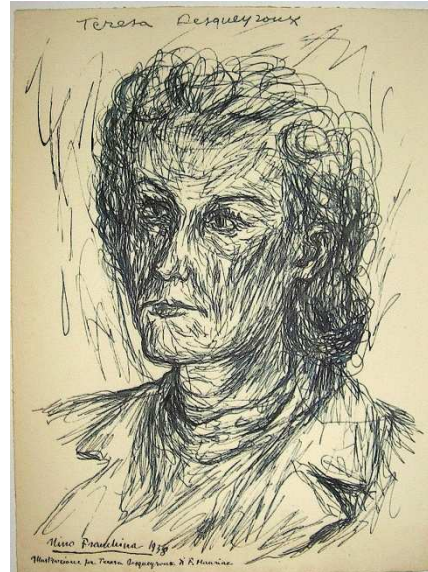
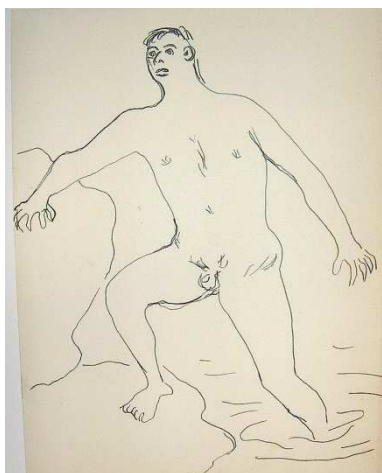


Illustrazione per Teresa Dusqueyroux,
china, cm 27x22, 1938

Blocco maggio 1938:

Il blocco conserva cinquantatre disegni, eseguiti a matita e con inchiostro di china. Tra i soggetti raffigurati si ritrovano i pugilatori, ricordo della vicinanza con l'opera di Sassu e Manzù, e le Sammarcote, rappresentate per lo più di spalle, a cui si aggiungono figure dall'aspetto mitologico, oltre che i consueti studi sul nudo femminile e naturalmente i ritratti. Ciò che contraddistingue buona parte di questi disegni da quelli esaminati finora è l'uso da parte dell'artista di un tratto non più insistito e ricalcato, ma sintetico e lineare, attraverso il quale Franchina crea degli abbozzi di figure, veri e propri studi preparatori ed elaborazioni grafiche dell'artista.



Senza titolo, china, cm 28x22, 1938



Pugilatore, china, cm 22x28, 1938

Blocco Caneba luglio 1938:

Il 1938 rappresenta per Franchina un anno di passaggio e, nel contempo, di nuovo inizio, è l'anno, infatti, in cui si trasferisce a Roma, città che lo accoglierà in maniera completa e definitiva fino alla fine dei suoi giorni. A Roma Franchina conosce Gina Severini, sua futura moglie, i cui primi ritratti si trovano all'interno di questo blocco contenete trentacinque disegni eseguiti in parte a matita, in parte con inchiostro di china. Nonostante lo scultore continui ad esercitarsi con dei temi per lui "classici" (ritratto e nudo), si nota un approccio tecnico e stilistico differente. Il piglio quasi aggressivo dei suoi disegni precedenti comincia a svanire, per lasciare spazio ad una maggiore descrittività e, probabilmente, ad una maggiore sicurezza tecnica e formale.



Ritratto di Gina, china, cm 27x22, 1938



Padre Angelico Romiti, china, cm 27x22, 1938

Blocco ottobre 1938:

I disegni conservati all'interno di questo blocco, in tutto trentaquattro, costituiscono un caso del tutto eccezionale nella produzione grafica di Franchina. Il momento di passaggio è quasi giunto al termine operando una trasformazione stilistica rilevante per la comprensione dell'opera dell'artista. Osservando, d'altra parte, il contesto all'interno del quale Franchina si trova ad operare verso la fine del 1938, il confronto con artisti e amici (Guttuso, Sassu, Birolli, Mafai, Fontana, Martini), l'osservazione attenta delle opere del passato il cui studio, dopo il trasferimento a Roma, diventa elemento fondamentale per comprendere l'opera dello scultore, rappresentano dei tasselli importanti senza i quali non è possibile leggere l'evoluzione stilistica dell'artista. I disegni in questione sono realizzati per lo più con

inchiostro di china e matite colorate (marrone – nero). Tutta l’aggressività che Franchina esprimeva nei suoi disegni attraverso l’uso di un tratto concitato qui si attua nell’acquisizione di una nuova coscienza volumetrica. Le figure che animano queste sue opere sono adesso espressione di un mondo mitico in cui una forma un po’ manierista prende piede in modo determinante. I soggetti sono tutti ripresi dal mondo antico greco-romano: telamoni, Paride, Ercole, figure rappresentate nella tradizionale posa di Mitra che uccide il leone sono prova di un approccio nuovo di Franchina nei confronti dello studio dell’arte passata. Alcuni di questi disegni riportano anche la scritta “Da Watteau” a simboleggiare che non solamente il mondo antico viene scelto come libro da cui attingere. L’uso di una linea tondeggiante indica una ricerca virtuosistica della volumetria che indubbiamente caratterizza questi disegni all’interno dell’intera produzione grafica dell’artista. L’approccio di Franchina nei confronti dell’opera su carta diventa a questo punto più sicura e più diretta al fine della realizzazione scultorea, lo dimostrano i due disegni con nudo femminile colto nell’atto di svestirsi, da cui l’artista partirà per la realizzazione della scultura del 1942 attualmente conservata presso la Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma.



Nudo che si sveste, china, cm 27x22, 1938

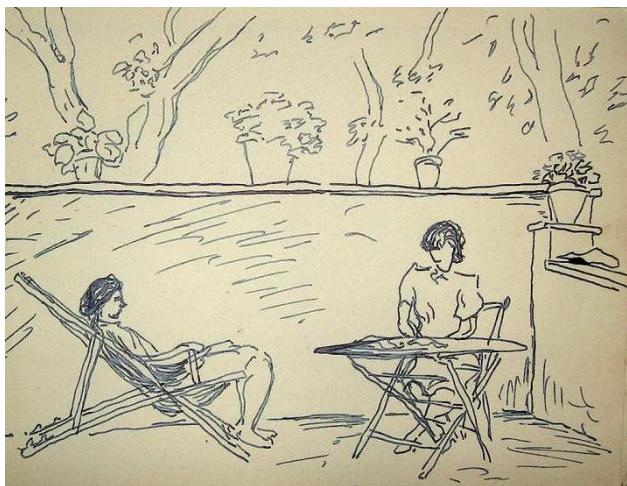


Senza titolo (Ercole), matita marrone, cm 31x21, 1938

Album Olevano Romano luglio 1939:

L’album contiene ventotto disegni di identiche dimensioni (cm 29,5x23), eseguiti durante il mese di luglio del 1939 quando Franchina con la moglie Gina Severini ed il figlio Sandro appena nato, si trovavano in villeggiatura presso la località di Olevano Romano. I disegni

sono stati tutti realizzati con inchiostro di china e da un punto di vista tematico si caratterizzano per una forte componente intimistica. Il soggetto prediletto dall'artista è Gina, ritratta mentre allatta il figlio o mentre lo tiene in braccio.



Senza titolo, china, cm 23x29,5, 1939



Gina e Sandro, china, cm 29,5x23, 1939

Cartella ritratti anni '30:

La cartella contiene quarantadue disegni eseguiti fra il 1937 ed il 1938 su fogli di carta di dimensioni molto differenti tra loro. Le opere grafiche, prevalentemente dei ritratti, sono state realizzate a matita, ad acquarello e con inchiostro di china. I disegni risentono notevolmente delle suggestioni artistiche avvertite da Franchina a Milano, tanto che, per alcuni ritratti ad acquarello, si riscontra una notevole vicinanza con l'opera di Sassu. Il colore, rosso o nero, adoperato soprattutto nel 1937, viene distribuito dall'artista con larghe pennellate sul foglio di carta, sfumandolo con gesto rapido e secco; i lineamenti delle figure sono scarsamente individuabili tanto da rendere difficile il riconoscimento dei soggetti ritratti. Nelle opere datate 1938, tuttavia, si riscontrano notevoli differenze stilistiche dettate da un approccio più meditato nei confronti del medium grafico. Se i disegni del 1937 rivelano, infatti, una maggiore aggressività espressiva, un'ansia di trovare una propria cifra stilistica attraverso la sperimentazione e l'uso di un medium come l'acquarello adoperato soprattutto quando Franchina si trovava a Milano; le opere del 1938 dimostrano una maggiore sicurezza tecnica e sono prova della scelta dello scultore di indirizzare le proprie ricerche artistiche verso il realismo.



Senza titolo, acquarello, cm 28x22, 1938



Senza titolo, china, cm 37,5x25, 1938

Disegni incorniciati anni '30:

Fra i disegni conservati presso l'archivio Franchina ve ne sono alcuni già incorniciati perché esposti in occasione di alcune mostre. Fra di essi ve ne sono quattro datati fra il 1935 ed il 1937. Si tratta di opere realizzate con inchiostro di china, particolarmente interessanti e particolari. La prima, del 1935, è un ritratto femminile in cui evidenti sono le suggestioni di Modigliani; un tratto sintetico, sottile delimita il volto della figura dall'aspetto trasognato. Il secondo disegno, del 1936, ha come soggetto lo studio dell'artista.

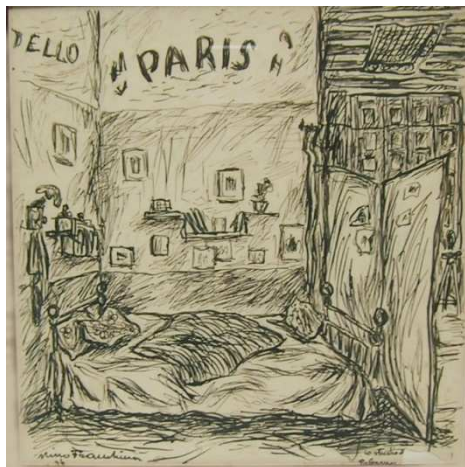
Questo disegno costituisce l'unico caso in cui l'artista sceglie come soggetto della propria opera un ambiente interno, come il proprio studio. Franchina, difatti, nel corso della propria carriera e, specialmente durante il periodo figurativo, difficilmente rappresentò, nei propri disegni, soggetti differenti dalla figura umana, assoluta protagonista della sua opera dagli anni Trenta fino agli anni Quaranta.

Lo studio di Palermo, pertanto costituisce un unicum nella sua opera. Nel disegno viene descritto lo studio in cui Franchina visse e lavorò durante il periodo di permanenza in Sicilia. Lo spazio abitativo, in un primo momento, fu condiviso dall'artista con l'amico scultore Giovanni Barbera. Dopo la morte di quest'ultimo, Franchina vi rimase ancora durante il 1936, e per parte del 1937 e del 1938, fino al suo definitivo trasferimento a Roma (novembre 1938). Il disegno descrive, con accuratezza di dettagli, lo spazio in cui Franchina abitava, tralasciando qualunque elemento ricollegabile al suo lavoro di scultore, segno evidente di una nuova percezione dello spazio. Lo studio è visto dall'artista come luogo del tutto privo di qualunque connotato artistico, come se l'ispirazione creativa che un tempo vi albergava, sia quasi del tutto scomparsa.

Il terzo e il quarto disegno sono datati 1937 e raffigurano una Sammarcota ed un ritratto femminile che da un punto di vista stilistico si inseriscono pienamente nell'ambito della ricerca artistica compiuta da Franchina durante quell'anno.



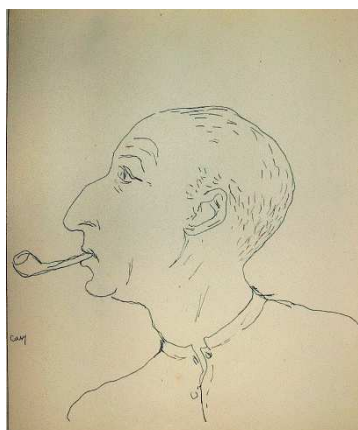
Ritratto femminile, china, cm 27x22,
1935



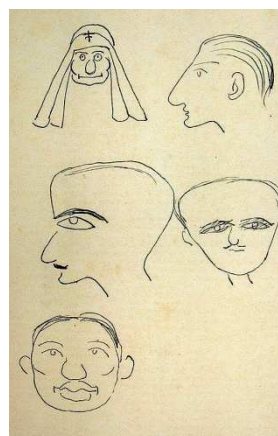
Lo studio di Palermo, china, cm 23x22,
1937

Album febbraio-giugno 1940:

L'album contiene quarantotto disegni, la maggior parte dei quali eseguiti durante i primi sei mesi del 1940. Tali opere, per lo più delle stesse dimensioni (cm 29,5x23), sono tutte realizzate con inchiostro di china e, dal punto di vista tematico, sono strettamente connesse ad i disegni contenuti all'interno dell'album soprannominato "Furore". Sebbene all'interno di questo contenitore siano presenti diversi ritratti di Gina, qualche nudo femminile ed alcune interessanti caricature, la maggior parte dei soggetti ritratti sono degli studi per la raffigurazione di personaggi tratti dal romanzo di John Steinbeck *Furore*. Da una prima indagine non risulta che le opere in questione siano state realizzate per illustrare un'edizione del romanzo, ma appare probabile che questi disegni, eseguiti poco dopo il soggiorno presso l'Istituto Forlanini di Roma, dove l'artista fu ricoverato a causa di una pleurite. E' possibile che Franchina abbia letto il libro di Steinbeck, o ne abbia parlato con la moglie Gina, durante la sua permanenza in ospedale e che questi disegni siano il frutto di uno studio sui personaggi di *Furore*. Da un punto di vista stilistico, questi disegni si caratterizzano per l'uso, da parte dell'artista, di un tratto piuttosto sintetico e lineare. Particolarmente interessanti sono anche le caricature presenti all'interno dell'album. Si tratta di cinque disegni, alcuni realizzati a china, altri a matita rossa e blu, dal carattere un po' fumettistico, piuttosto inusuali nella produzione dell'artista di questa fase.



Casy, china, cm 29,5x23, 1940



Caricature, china, cm 29,5x21, 1940 (?)

Album "Furore":

Questo contenitore presenta le medesime caratteristiche di quello precedente. I disegni, in tutto quarantatre (cm 30x23), sono stati realizzati all'inizio del 1940, il medium prediletto è l'inchiostro di china, i soggetti sono gli stessi, tanto da lasciar pensare ad una esecuzione immediatamente successiva o pressoché contemporanea delle opere presenti all'interno dei due album. Anche questo contenitore conserva al suo interno studi per i personaggi di *Furore*, realizzati con il medesimo stile, un po' asciutto, ma netto.

Particolarmente interessanti alcuni ritratti della moglie dello scultore e gli studi per nudi femminili, per i quali il tratto adoperato dall'artista si fa più intenso e si percepisce anche una maggiore sicurezza esecutiva.



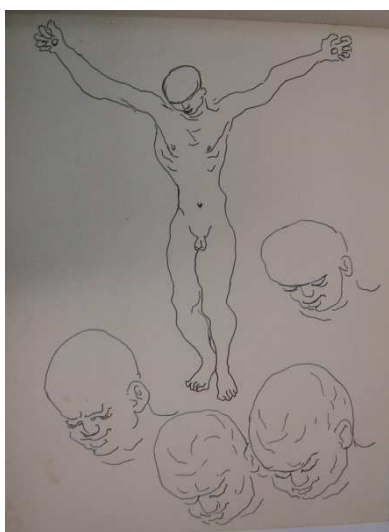
Gina, china, cm 30x23, 1940



Studio per nudo femminile con telo, china, cm 30x23, 1940

Album Collalbo 1941:

I quarantanove disegni conservati all'interno di quest'album costituiscono la prova tangibile dell'evoluzione stilistica che l'arte grafica di Franchina subì negli anni Quaranta. Un'acquisita sicurezza tecnica, a cui si aggiunge una ricerca tematica che coinvolge nuovi soggetti e studi per la realizzazione di sculture e monumenti, caratterizzano questi disegni eseguiti a Collalbo, durante il periodo in cui lo scultore, insieme alla famiglia, si era rifugiato in Trentino Alto Adige come indicazione terapeutica dopo la malattia. Il periodo bellico, d'altra parte, segnò profondamente la sua produzione artistica e in particolar modo quella grafica. All'interno dell'album, infatti, sono conservati alcuni disegni con raffigurazioni di crocifissioni, di fucilazioni, opere in cui l'uomo, con tutta la sua sofferenza, diventa principale soggetto da disegnare. Non è un caso, infatti, che gli uomini rappresentati nei disegni dello scultore non abbiano volto, simbolo di un'umanità vittima degli orrori. Intensi sono anche gli studi di nudi femminili, tema assai caro all'artista. I disegni sono per lo più realizzati con inchiostro di china e, la maggior parte di essi, sono ancora attaccati alla matrice dell'album.



Crocifissione, china, cm 30x23, 1941



Nudo femminile, china, cm 30x23, 1941

Album Collalbo aprile 1941 - febbraio 1943:

L'album contiene trentotto disegni di piccole dimensioni (cm 14x17) eseguiti in buona parte con inchiostro blu. Trentaquattro di queste opere grafiche sono certamente afferibili al 1941, mentre gli ultimi quattro fogli presentano disegni realizzati nel 1943 che si discostano dagli altri sia per tecnica che per medium adoperato – il tratto è più marcato e fluido, l'inchiostro rosso adoperato è stato steso con un pennello che ha reso la linea più spessa donando una sensazione volumetrica al disegno. Mentre i disegni del 1943 sono tutti dei ritratti, gli altri

presentano una vera miscellanea di soggetti. Fra le opere eseguite durante il mese di aprile del 1941, difatti, si trovano ritratti di persone conosciute a Collalbo, schizzi di paesaggi montani, studi di animali, studi per Sammarcote e, ancora una volta torna il tema del crocifisso che l'artista affronterà solo in questa fase della sua carriera.



Siffiano, china, cm 14x17, 1941



Ritratto maschile, china rossa, cm 17x14, 1943

Quaderno Collalbo agosto 1942:

Durante il periodo trascorso a Collalbo Franchina si dedicò alla compilazione di due quaderni dove raccogliere le proprie idee riguardo l'arte e, più in particolare, la scultura, fornendo, nel contempo, delle indicazioni sulle vita da lui condotta a partire dal suo trasferimento a Milano che si rivelano estremamente utili per rintracciare il percorso compiuto dall'artista in quegli anni di guerra.

Fra le pagine di uno di questi quaderni, i pensieri dell'artista sono intervallati da dodici studi di figure particolarmente interessanti. A partire dal 1942, fino a buona parte degli anni Quaranta, Franchina acquisisce una maturità tecnica che si esprime attraverso la realizzazione di disegni dal tratto più sicuro. I corpi ed i volti delle figure rappresentate assumono uno spessore volumetrico che farebbe pensare a studi preparatori per sculture.



Senza titolo, china, cm 21x16,5, 1942



Senza titolo (studi di teste), china
cm 21x16,5, 1942

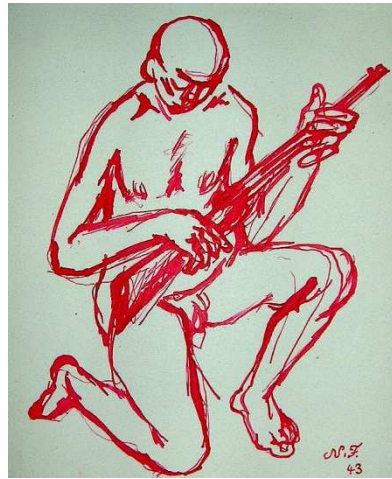
Cartella Sant'Agata aprile 1942:

Durante il 1942 Franchina ebbe modo, insieme alla moglie e al figlio, di partire da Collalbo per andare a trovare la sua famiglia in Sicilia. La maggior parte dei disegni conservati all'interno di questa cartella sono frutto degli studi realizzati dallo scultore durante il periodo di permanenza presso la sua terra natale. I disegni in questione sono cinquantaquattro, la maggior parte di essi realizzati nel 1942 a Sant'Agata di Militello, paese originario della famiglia Franchina in provincia di Messina, un piccolo gruppo si dissocia trattandosi di esemplari del 1943. Visioni familiari si intervallano a studi di nudi femminili eseguiti per lo più con inchiostro nero e a matita. Fra le opere del 1943, per le quali Franchina adoperava come medium il caratteristico inchiostro rosso, ritroviamo ritratti, studi di Sammarcote e, studi di soldati. Nudi maschili senza volto che rappresentano la lotta della resistenza corrispondono al contributo dello scultore ad un moto culturale ed artistico di ribellione le cui radici sono possibilmente rintracciabili nella partecipazione di Franchina al movimento di Corrente.

I disegni eseguiti nel 1942 si differenziano da quelli del 1943 anche per le dimensioni: più piccoli questi ultimi (cm 14x17), più grandi i primi (cm 28x22).



Senza titolo, china, cm 28x22,
1942



Studio per soldato con fucile,
china rossa, cm 17x14, 1943

Album da disegno:

L'album contiene tredici disegni delle medesime dimensioni (cm 20,5x16,5), realizzati con inchiostro di china rossa. Il soggetto prevalentemente rappresentato è lo studio del corpo femminile, raffigurato in una possente volumetria che lascia intravedere suggestioni provenienti dall'arte classica. Queste opere grafiche, per il tratto adoperato dall'artista e per il carattere un po' estemporaneo, lasciano pensare a studi sulla gestualità e sul corpo femminile. Di certo interesse, per la matrice picassiana, i quattro disegni con raffigurazione di donna urlante con cavallo sbizzarrito che lascerebbe supporre una meditazione dell'artista su *Guernica*, probabile modello di riferimento.

Tali opere non sono datate, ma, da analisi stilistica, possono con una certa sicurezza essere inserite nel catalogo di quelle realizzate fra il 1942 ed il 1943.



Nudo di spalle, china rossa acquarellata
cm 20,5x16,5, 1942-43



Senza titolo, china rossa
cm 16,5x20,5, 1942-43

Quaderno ritratti di famiglia Collalbo gennaio 1943:

Il quaderno conserva fra le proprie pagine dieci disegni eseguiti dall'artista all'inizio del 1943. Sette di queste opere sono effettivamente ritratti dei componenti della famiglia Franchina: il figlio Sandro, la moglie Gina, lo scultore stesso e Romana Severini. I ritratti, eseguiti con inchiostro di china rossa, sono di particolare e intensa bellezza e rivelano un'acquisita maturità espressiva che si esplica nella grande sicurezza del tratto e nell'uso dell'inchiostro rosso come elemento esaltante delle forme e dei particolari fisionomici degli effigiati, guardati dall'artista con un'attenzione fortemente intimistica.

I restanti tre disegni, eseguiti con inchiostro di china nero, sono invece stati realizzati dallo scultore durante una fase successiva, nel 1944 e presentano il medesimo soggetto: una figura femminile avvolta da un pesante velo accovacciata su un piedistallo. Una delle braccia della donna è poggiata sul fianco, mentre l'altra regge la testa della figura. Alla base di uno dei tre disegni Franchina ha scritto, indicando verosimilmente il titolo del disegno "Nascita di una scultura".



*Ritratto di Romana Severini, china rossa
acquerellata, cm 20,5x16,5, 1943*



*Nascita di una scultura, china
cm 20,5x16,5, 1944*

Album Collalbo giugno 1943:

I diciannove disegni che compongono quest'album, tutti eseguiti durante l'estate del 1943 a Collalbo, costituiscono una delle prime prove dell'attenzione che Franchina rivolse verso l'arte di Picasso e del cubismo in genere. Le opere grafiche, che presentano tutte il medesimo soggetto, studi di corpi femminili, rivelano un'attenzione accentuata per lo studio delle forme e dei volumi. Nessun dettaglio descrittivo caratterizza i volti delle figure, studiate attraverso la resa in pose diverse. Figure sedute, sdraiate sul fianco o in piedi animano questi disegni, quasi tutti (diciotto) eseguiti con inchiostro di china nero. Dalle forme rotonde, un po' pesanti di

queste *Pomone*, simbolo di carnalità, si comincia ad intuire quel connubio che nell'arte di Franchina si attua fra un classicismo – frutto delle meditazioni soprattutto sulla statuaria classica e di Maillol – e le suggestioni picassiane che probabilmente derivavano all'artista dalle esperienze artistiche (Corrente) o dalle personalità (Gino Severini) con cui era entrato in contatto in quegli anni. Disegni di questa tipologia rivelano inoltre un utilizzo della grafica più legato alla progettazione scultorea. Se fino a questo momento, infatti, Franchina aveva mantenuto i due campi, quello del disegno e quello della scultura, abbastanza slegati fra loro, a partire dagli anni Quaranta avrà inizio quel processo che porterà l'artista a concepire l'opera grafica in termini di maggiore vicinanza ai processi di progettazione delle sculture.



Studio, china, cm 27x18
1943



Studio, china rossa,
cm 27x18, 1943

Album Fiesole agosto 1943:

L'album costituisce una testimonianza del passaggio di Franchina da Fiesole nel 1943, occasione durante la quale, come racconterà successivamente ai propri familiari³, avrà modo di osservare da lontano i bombardamenti della città di Firenze.

Se il tratto stilistico ed i soggetti della maggior parte dei disegni conservati nell'album resta simile a quelli dell'album realizzato nel giugno del 1943, fra le tredici opere grafiche di piccole dimensioni (cm 20,5x16,5) compaiono alcune delle prime prove in cui l'artista si confronta con il tema della guerra, vista attraverso l'umanità sofferente. Nessuna caratterizzazione fisionomica interessa all'artista che propone, in questi anni, un proprio

³ Si è venuti a conoscenza di quest'evento della vita di Franchina da testimonianze orali riferite dai suoi eredi.

racconto degli eventi bellici, come un diario in cui alcuni soggetti – donne urlanti in fuga, uomini legati in attesa di essere giustiziati – sono ricorrenti e costituiscono il suo frasario prediletto.

La nudità dei soggetti studiati e raffigurati è probabilmente un richiamo all'arte classica, rivista e trasformata dall'artista attraverso suggestioni espressioniste, cubiste ed in particolar modo picassiane.



Senza titolo, china rossa
cm 20,5x16,5, 1943



Fucilazione, china rossa
cm 20,5x16,5, 1943

Album Raffaello Fiesole settembre 1943/ Album Leonardo Da Vinci Fiesole settembre 1943:

I disegni presenti nei due album, essendo stati realizzati nello stesso periodo presentano molte caratteristiche comuni. I dodici disegni, distribuiti nelle due unità, hanno tutti le stesse dimensioni (cm 24,5x17) e sono stati eseguiti con inchiostro di china rosso.

Tanto da un punto di vista tematico, quanto stilistico i disegni fanno parte della serie di opere realizzate durante la II guerra mondiale, contraddistinte da un tratto piuttosto spesso, a volte caricato per l'uso del pennello sull'inchiostro di china che definisce volumetricamente le figure rappresentate dall'artista. I soggetti, uomini e donne straziati dal dolore degli eventi bellici, sembrano uscire fuori da alcune opere di Picasso, lasciando chiaramente intravedere l'influenza che Franchina subì dalla conoscenza dell'opera dell'artista spagnolo.



Senza titolo, china rossa,
cm 24,5x17 1943



Senza titolo, china rossa,
cm 24,5x17 1943

Album (disegno Franchina sulla copertina):

I quindici disegni (cm 21x16,5) conservati all'interno di questo album sono stati realizzati verosimilmente fra il 1943 ed il 1944. Nonostante l'artista non abbia, infatti, indicato la data di esecuzione, da un punto di vista stilistico sono perfettamente collocabili fra le opere eseguite durante questi anni. Si tratta per lo più di studi di figure, le cui forme appaiono dilatate e parzialmente scomposte da una linea tendenzialmente curva, a tratti spigolosa.



Senza titolo, china, cm 16,5x21
1943-44



Senza titolo, china rossa
cm 21x16,5, 1943-44

Album Illustrazioni Roma dicembre 1943:

L'album, che contiene ventisette disegni di dimensioni e soggetti diversi tra loro, costituisce un caso unico per il fondo grafico dell'Archivio Franchina. I disegni conservati al suo interno, infatti, sono tutti illustrazioni di cui sfortunatamente non si conosce l'origine. Nessuno dei disegni in questione, difatti, è datato, né sono presenti altre indicazioni che possano

permetterci di individuare la fonte di tali opere grafiche, fatta eccezione per la frase “Sui terrapieni delle prigioni sentinelle armate di sciabola eseguivano lenti mulinelli” che si trova in basso ad uno dei fogli. Le illustrazioni presentano alcune scene, diverse tra loro, alle quali sono dedicati più disegni: una rissa davanti ad un’edicola a New York, delle figure raccolte all’interno di un ambiente che sembra il palcoscenico di un teatro attendono non si sa bene cosa, un cowboy in bicicletta cerca di prendere al lasso le sue mucche, una figura mascherata si arrampica sulle finestre della città. La ripetitività della raffigurazione di stessi soggetti e l’uso di un tratto quasi fumettistico non lasciano molti dubbi sull’ipotesi che queste opere siano state realizzate per accompagnare un testo o magari per essere pubblicate su una qualche rivista. Sfortunatamente in archivio non si sono ancora trovate tracce documentarie che possano spiegare la genesi di questi disegni così differenti rispetto alla solita produzione grafica dello scultore.



Sui terrapieni delle prigioni....,
china, cm 22,5x16,5, 1943



Rissa a New York, china, cm 24x32, 1943

Album Roma gennaio 1944:

Il nudo femminile, spesso scomposto formalmente in modo da ricordare il *Grande nudo* di braquiana memoria, costituisce il soggetto principale dei trentotto disegni contenuti all’interno di quest’album. Corpi raffigurati in pose diverse, donne accasciate, in ginocchio, sdraiate lungo il fianco, animano queste opere grafiche, tutte rappresentate secondo una ricerca formale e stilistica che evidentemente passava attraverso delle meditazioni sul cubismo. Non è da dimenticare, a tal proposito, il rapporto che Franchina ebbe con il suocero, Gino Severini,

con cui instaurò un rapporto di stima ed affetto reciproci, e che indubbiamente dovette in qualche modo influenzare la sua opera, aiutandolo ad intraprendere precise ricerche stilistiche. I disegni contenuti in quest'album, eseguiti con inchiostro rosso o nero e con carboncino, sono il frutto di una riflessione condotta dallo scultore nei confronti di forme d'arte internazionale come il cubismo o l'espressionismo. Lo studio delle figure diventa per Franchina strumento di ricerca e sperimentazione formale.



Senza titolo, carboncino, cm 23,5x29,
1944



Senza titolo, carboncino,
cm 29x23,5, 1944

Album gennaio 1944:

Realizzate durante il mese di gennaio del 1944, come i disegni dell'album appena descritto, le venticinque opere grafiche conservate all'interno di quest'unità presentano le medesime caratteristiche di quelle di cui si è più sopra discusso. Ancora una volta Franchina rielabora forme cubiste adattandole alle tematiche che più gli stavano a cuore in quel periodo. Oltre agli studi sul nudo femminile ricompaiono in quest'album delle raffigurazioni di vittime di guerra e alcuni ritratti della moglie e del figlio.

All'inchiostro rosso e nero si aggiunge adesso l'uso frequente della matita nera e del carboncino; mentre la linea si fa sempre più marcata, quasi ad esprimere la matericità delle figure rappresentate.



Senza titolo, china rossa,
cm 24x16,5, 1944

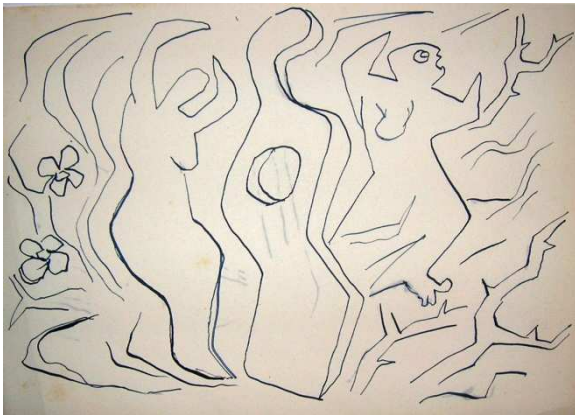


Senza titolo, carboncino,
cm 24x16,5, 1944

Album schizzi e disegni anni '40:

Il blocco conserva cinquantadue disegni eseguiti con i media tecnici consuetudinari come l'inchiostro di china nero, rosso e la matita. Le dimensioni dei fogli è variabile dal momento che non vi sono conservati solo i fogli che di esso originariamente facevano parte. Molti di questi disegni non presentano datazioni certe, ma da un'analisi stilistica si può certamente asserire che siano stati realizzati nella prima metà degli anni Quaranta.

Da un punto di vista tematico i disegni che compongono quest'unità ripropongono soggetti che l'artista aveva già studiato – nudi femminili, studi di teste, ritratti – collocandosi all'interno di una ricerca che conduceva lo scultore a proporre con una certa ripetitività le stesse figure. Nove di queste opere, tuttavia, si allontanano decisamente dalle altre per la complessità del soggetto e per le scelte tematiche che possono sembrare fuori dal comune. In effetti questi disegni, in cui Franchina descrive un ambiente di vago gusto surrealista dove elementi naturali, uomini e strumenti musicali si fondono per generare un'atmosfera onirica, sono molto diversi da quelli che l'artista aveva rappresentato finora e, data la forte componente realistica evidente sia nella produzione grafica che scultorea di Franchina di questo periodo, sembrano costituire un primo approccio ad un nuovo tipo di ricerca che travalichi dal più stretto figurativismo. Tuttavia, osservando nel complesso tutte le opere grafiche realizzate dallo scultore nell'arco della sua carriera è possibile notare un forte attaccamento allo studio della figura umana, anche se tramutata in forme astratte, esattamente come accade per questi disegni. E' frequente inoltre che Franchina si lasci andare a suggestioni momentanee che non devono essere lette come mutamenti di rotta, ma piuttosto come digressioni da un certo tipo di ricerca artistica.



Senza titolo, china, cm 21x29,5, 1942-44



Nudo di donna, china rossa e nera, cm 22x28, 1942-43

Cartella 1930-1940-45:

La cartella contiene disegni realizzati per lo più fra il 1940 ed il 1945, fatta eccezione per una raffigurazione di Teresa Dusqueyroux, dal libro di Mauriac, di cui già in precedenza si erano esaminati due esemplari del 1939.

Fra i disegni raccolti in questa cartella, tutti di diverse dimensioni ed eseguiti per la maggior parte dei casi con inchiostro rosso a volte acquerellato, dominano le raffigurazioni di scenari bellici. Non è la lotta degli eserciti regolari che interessa Franchina, ma la lotta degli uomini qualunque contro i soprusi della tirannia. I soldati raffigurati dall'artista non hanno divisa e lottano non con armi di ferro, ma con sassi; le donne di questi disegni non si rassegnano alla condizione di disperazione e di dolore e la loro reazione si manifesta attraverso le urla ed il pianto.

Da un punto di vista stilistico questi disegni, assieme ai vari studi di nudi femminili, di teste e di ritratti – fra i quali particolarmente inteso è il ritratto di Gina Severini che lascia intravedere le forti suggestioni del *Ritratto di Gertrude Stein* di Picasso – si rivelano interessanti per le particolari rielaborazioni che lo scultore propone del realismo artistico a cui aveva aderito soprattutto in seguito all'esperienza di Corrente. Se infatti la figuratività di queste opere è evidente, altrettanto nota è la scelta che lo scultore ha compiuto di offrire una propria interpretazione dei modelli artistici di riferimento. In questa fase in particolare è indispensabile comprendere l'apporto che Severini diede alla ricerca di Franchina. La frequentazione del pittore cortonese determinò per lo scultore la conoscenza più approfondita di ulteriori fonti e modelli di riferimento, ma soprattutto un'apertura nei confronti delle

esperienze artistiche internazionali, in particolar modo francesi, che tramite il suocero si insinuarono nella sua produzione artistica.



Combattente con pugno alzato,
china rossa acquerellata, cm 28,5x22, 1943



Ritratto di Gina, china rossa e nera
cm 30x22, 1942-44

Cartella Gubbio Roma sotto le stelle Palazzo delle Esposizioni:

La cartella contiene i disegni inviati nel 1994 alla mostra *Roma sotto le stelle del '44: storia, arte e cultura dalla guerra alla liberazione*⁴. Si tratta di tredici opere grafiche, per lo più in china rossa, di dimensioni differenti, accomunate dalla tematica della guerra. Il tratto descrittivo, ma essenziale, talvolta sintetico, talvolta adoperato per generare volumetria, definisce episodi e figure che animano i disegni di Franchina, da cui scaturisce una forte vitalità espressiva.

Particolarmente intensi i disegni sui combattenti in cui figure di nudi, definite secondo modelli della statuaria, lasciano pensare a studi per sculture monumentali.

Il richiamo alla tradizione artistica classica si riscontra in uno dei disegni contenuti in questa cartella. Si tratta di una raffigurazione di nudo femminile definito secondo degli schemi che lasciano trapelare l'approccio scultoreo all'arte da parte di Franchina. Se fino alla fine degli anni Trenta, l'artista aveva disegnato direttamente ispirato da un'esigenza espressiva vorace ed assoluta, a partire dal decennio successivo matura in lui la capacità di trasmettere nella grafica quelle componenti materiche che sono parte fondamentale della sua produzione.

⁴ Mostra a cura di Irene de Guttry e Maria Paola Maino (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 dicembre 1994 – 28 febbraio 1995)



Combattenti, china rossa, cm 23x30,5, 1943



Nudo femminile, china rossa
cm 24x24,5, 1943

Disegni sparsi anni '40:

Fuori dai contenitori descritti finora, all'interno dell'archivio sono conservati altri cinque disegni eseguiti fra il 1943 ed il 1944. Tali opere, realizzate su fogli di dimensioni diverse fra loro, presentano le stesse caratteristiche dei disegni fino ad adesso descritti. Il medium tecnico prevalente è l'inchiostro rosso. Solo uno dei cinque disegni, infatti, è stato realizzato a carboncino e presenta come tema una raffigurazione di partigiani. L'unico tocco di rosso è usato per la rappresentazione di una bandiera che si staglia al centro del disegno, e che assume un valore simbolico, oltre che politico.

Fra queste opere c'è anche una raffigurazione di Sammarcota ripresa di spalle. Il disegno lascia intravedere delle suggestioni che probabilmente derivano dall'osservazione delle opere dell'amico Guttuso, a cui si aggiungono delle riflessioni sull'arte francese, di Maillol in particolar modo.



Partigiani con bandiera rossa, carboncino
e china rossa, cm 23,5x29, 1944



Sammarcota, china rossa
cm 29x23,5, 1943

1947-1987

Gli album contenenti opere grafiche di Franchina fino alla metà degli anni Quaranta mantengono una rigorosa unità, quantomeno cronologica. A partire dalla fine dello stesso periodo, tuttavia, lo scultore non dimostra più particolare attenzione nel conservare insieme i disegni realizzati nello stesso periodo, lasciando spesso conservati all'interno di medesime unità opere realizzate in fasi artistiche assai differenti tra loro, creando un'apparente condizione di disordine. Le cartelle e gli album di cui si produrrà qui di seguito una descrizione contengono opere grafiche raggruppate secondo criteri tematici o apparentemente casuali, essendo costituiti da disegni appartenenti ad epoche diverse tra loro.

Questa maggiore 'confusione' tra le carte dello scultore è verosimilmente imputabile ad un cambiamento evidente nel suo rapporto con la grafica. Se a partire dagli anni Trenta, fino alla metà dei Quaranta, Franchina aveva adoperato il disegno come strumento di esercizio costante, soprattutto durante i periodi in cui per lui era più difficile dedicarsi all'attività scultorea, a partire dal secondo dopoguerra, arrivata una fase di assestamento, stabilitosi definitivamente a Roma, l'artista usa il disegno quasi esclusivamente come mezzo per lo studio delle sue opere di scultura. Le opere su carta realizzate a partire dal 1947 fino al 1987, anno della morte di Franchina, sono chiaramente degli studi preparatori per buona parte delle opere che l'artista effettivamente realizzò durante gli anni più intensi della sua carriera di scultore, caratterizzati dal successo professionale e da importanti riconoscimenti che segnarono la sua fortuna artistica.

Il fatto che questi disegni siano conservati secondo un ordine apparentemente più casuale non vuol dire che, attraverso la loro lettura, non si possa percepire il percorso evolutivo dell'arte di Franchina. La fine degli anni Quaranta, d'altra parte, segna una svolta decisiva nella sua carriera di scultore, determinata da un netto allontanamento dalla figuratività, ed una sempre più forte adesione all'astrazione. Le dinamiche delle mutazioni formali intervenute nell'opera di Franchina sono ben leggibili nella produzione grafica di questi anni, nella quale si possono riscontrare dei passaggi chiave che prendono le mosse dalle meditazioni sull'opera di grandi scultori come Henry Moore o Constantin Brancusi, che l'artista siciliano ebbe di certo modo di conoscere a partire dal 1946-47, durante un periodo trascorso a Parigi, presso il suocero Gino Severini.

Gli album che si andranno di seguito ad esaminare contengono opere realizzate in un arco di tempo piuttosto vasto, all'interno del quale è possibile leggere il percorso dell'arte di Franchina e il passaggio attraverso delle fasi che hanno determinato svolte importanti per la sua carriera.

Nonostante la mancanza di vero e proprio ordine cronologico nella sistemazione di questi disegni si è, tuttavia, tentato di ordinare gli album in base agli anni in cui le singole opere sono state realizzate. In alcuni casi gli album contengono disegni dell'artista riferiti ad un arco di tempo limitato a pochi anni, in altri si possono trovare delle "miscellanee" di opere che raccolgono studi a partire dal 1948/49 fino agli anni Ottanta.

I disegni che saranno qui descritti, poco più di millecinquecento, sono conservati all'interno di ventidue cartelle, quindici album e tredici blocchi. Come nel caso dei disegni appartenenti alla prima fase della produzione di Franchina anche per questi altri si procederà con una descrizione non delle singole opere grafiche, ma delle unità all'interno del quale esse sono contenute.

Cartella (con macchia bruciatura):

La cartella contiene uno dei più corposi gruppi di disegni dello scultore. Le centosettantasette opere conservate all'interno sono state eseguite a partire dal 1935 fino al 1950.

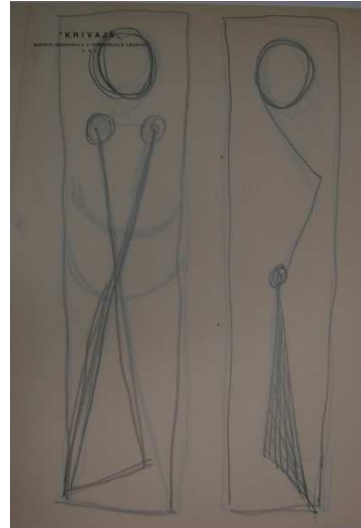
Da un punto di vista tecnico è possibile riscontrare una differenziazione a seconda della fase cronologica a cui tali disegni appartengono: se infatti quelli degli anni Trenta sono stati eseguiti per lo più con inchiostro di china nero e ad acquarello, quelli di inizio degli anni Quaranta sono tutti in china rossa, mentre i fogli dal 1948 al 1950 presentano come novità l'introduzione della penna a sfera quale strumento per la realizzazione di studi dal carattere immediato.

Osservare uno alla volta i disegni, d'altra parte, aiuta molto per comprendere le fasi di quel processo formale che l'arte di Franchina subì a partire dal secondo dopoguerra, sul finire degli anni Quaranta. Confrontando medesimi soggetti rappresentati durante il quarto decennio del XX secolo e alla fine del quinto decennio è possibile notare una semplificazione sempre maggiore della linea che corrisponde in scultura ad una ricerca di forme piene, quasi assolute che ricordano le soluzioni artistiche proposte da Brancusi. Le Sammarcote ed i Telamoni di Franchina della fine degli anni Quaranta diventano figure scomposte geometricamente in un fascio di linee dritte e curve, unione di triangoli e cerchi. All'interno dell'album sono conservati anche i primi studi per *Immagine dell'uomo*, una serie di sculture realizzate in pietra di fiume in cui si legge chiaramente una meditazione da parte dell'autore sul concetto stesso di scultura. Abbandonati i consueti soggetti e temi, abbandonato il ritratto ed il nudo, Franchina si mette alla prova tentando di produrre un'immagine assoluta dell'essere umano che ricorda da vicino la *Musa dormiente* di brancusiana memoria.

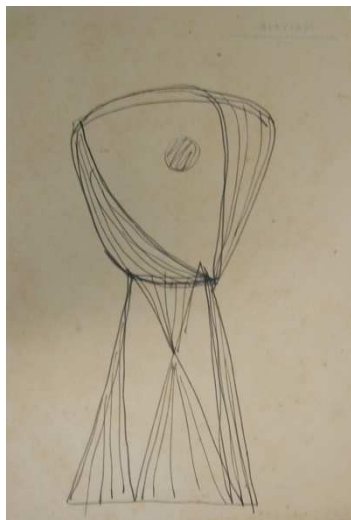
Particolarmente interessanti gli studi per *Vittoria avanzante*, opera in gesso del 1950, estrema esemplificazione di quel processo di riduzione dei volumi che investe la grafica di Franchina in questa particolare fase del suo percorso d'artista.



Telamone, china, cm 28x22, 1937



Telamoni, matita, cm 28x22, 1948



Studio per Immagine dell'uomo,
china, cm 28x22, 1948



Studio per Vittoria avanzante,
penna, cm 29x22, 1949-50

Cartella anni '40 Sammarcota:

Come la cartella precedentemente descritta, anche questa contiene disegni realizzati nell'arco temporale di un decennio, a partire dal 1937 fino al 1949. Le opere conservate al suo interno sono centotrentatre, per lo più realizzate a matita, inchiostro di china, acquarello, penna a sfera.

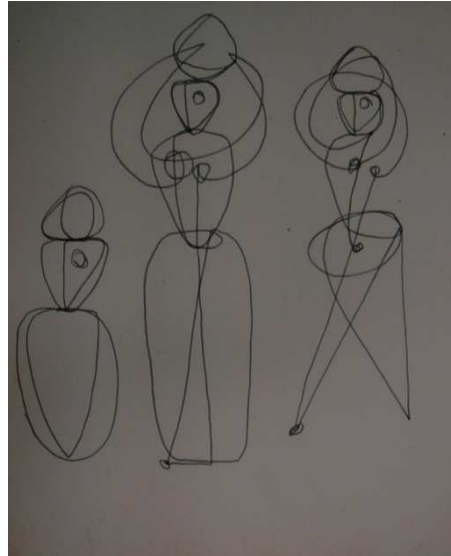
Il soggetto più spesso raffigurato, come dice anche il titolo della cartella, è la Sammarcota, tema ricorrente nel primo ventennio della produzione grafica e scultorea di Franchina che segna il contatto con la sua terra di origine e dimostra altresì la sua voglia di sperimentazione.

Il passaggio dagli anni Trenta alla fine dei Quaranta, d'altra parte, dimostra il processo di

trasformazione dell'arte dello scultore che, attraverso una geometrizzazione della figura arriva a meditare sull'opera di Henry Moore. Se tra il 1947 ed il 1948 le figure, un tempo volumetricamente piene e "reali", si smaterializzano in un fascio di linee; a partire dal 1949 il volume torna ad essere componente su cui produrre le proprie sperimentazioni artistiche attraverso studi di forme piene, quasi del tutto prive di spigoli, in cerca di una definizione assoluta e *perfecta* della figura umana.



Sammarcota, china rossa,
cm 31x21, 1944



Studi per Sammarcota, china, cm 28x20, 1948



Studio di figura, matita, cm 19x16, 1949-50

Album per schizzi Roma giugno 49 Nino Franchina:

L'album contiene nove disegni realizzati a matita, tutti di matrice astratta. Le ricerche di Franchina verso forme aerodinamiche dotate di slancio verticale sembrano segnare un passaggio importante nella produzione dell'artista dalla fine degli anni Quaranta. I disegni in questione, che appaiono come schizzi, si riferiscono a sculture come *Realtà nuova* o *Vittoria avanzante*, *Les Amants* o *Fuori serie*, proponendosi come studi formali che si muovono sullo stesso percorso formale. Pur essendo dissimili fra loro, infatti, appare evidente che essi siano il frutto della ricerca di una nuova forma e di un nuovo modo di interazione con lo spazio ed il volume.



Senza titolo, matita, cm 17x14, 1949-50

Cartella (tipo serpente):

I sessantasette disegni contenuti all'interno di questa cartella sono alcune fra le prove grafiche più intense ed interessanti dell'intera produzione dell'artista. Le opere, eseguite per lo più a cavallo fra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta, sono in buona parte stati realizzati con inchiostro di china o ad acquarello verde e rosso. I colori complementari, associati da Franchina, giocano in questi disegni un ruolo rilevante, garantendo alle opere un tratto distintivo, assai pittorico, più unico che raro considerando l'intera produzione grafica dello scultore.

Evidentemente non si tratta di studi preparatori per sculture, ma di opere che presentano una propria autonomia estetica. Le figure che compaiono su questi fogli, per alcune delle quali è

evidente l'ascendenza dall'opera di Moore, sono ben calibrate volumetricamente e presentano una pienezza di forme garantita da una linea continua che le racchiude. I soggetti prevalenti sono figure umane stilizzate in una linea sintetica che non ne rende riconoscibili i lineamenti. Queste figure sono l'involucro di un'umanità che fa da modella all'artista e si lascia scomporre in un processo di ricerca dell'unità di misura attraverso cui poter leggere la natura che ci circonda. Franchina dimostra in questo modo di aver acquisito maggiore consapevolezza di artista, cercando di proporre per sé un ruolo più che attivo all'interno del mondo culturale che lo circonda e lo stimola. È questo il momento in cui lo scultore più si affranca dalla sua produzione iniziale e dai legami molto forti con l'opera di Guttuso e di Martini, rielaborando in modo personale le influenze derivate dalla conoscenza dell'opera scultorea di Moore, Brancusi, Maillol.



Studio di figura, acquarelli,
cm 24x20, 1947-48



Studio di figura, china,
cm 32,5x23,5, 1947

Cartella Vicenza Fronte Nuovo:

La cartella contiene i disegni che sono stati presentati a Vicenza per la mostra sul “Fronte Nuovo delle Arti”, organizzata da Luca Massimo Barbero, Luciano Caramel ed Enrico Crispolti nel 1997⁵.

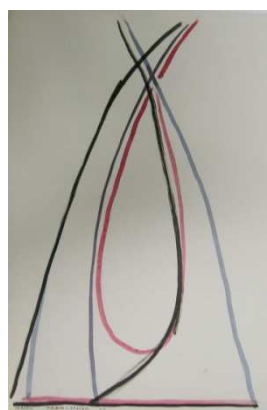
La raccolta di opere quindi è frutto della scelta della moglie dell'artista Gina Severini e della nipote Alessandra Franchina.

I ventotto disegni conservati all'interno della cartella danno testimonianza della partecipazione di Franchina al “Fronte Nuovo delle Arti”, delle sue meditazioni sull'opera di

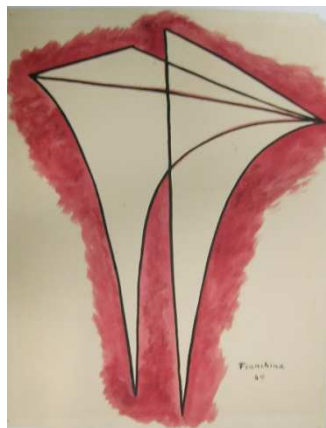
⁵ *Fronte Nuovo delle Arti...* op. cit.

Picasso e di quel processo di smembramento della figura e della realtà che si poteva cogliere nei disegni fino a questo momento descritti. Fra le opere grafiche qui raccolte si aggiungono inoltre quelle in cui l'artista propone per la prima volta un allontanamento sostanziale dalla figuratività per una soluzione di forme e linee più aereodinamiche.

Studio per Les Amants (1949) o i primi studi per le sculture in metallo come *Studio per scultura (Punte e spigoli)* (1949) segnano un superamento della raffigurazione 'naturale' della realtà, che lascia spazio a nuove sperimentazioni scultoree in cui non sono più la forma ed il volume ad essere investigate, ma piuttosto le superfici, piane e curve. Le sculture ed i disegni che caratterizzano la produzione di Franchina del 1949 e dei primi anni Cinquanta hanno un sentore di ricerca geometrica di intersezione di piani e superfici.



Les Amants, china matita e acquarello, cm 36x26,1949



Studio per scultura, china matita e acquarello, cm 42x34,1949

Cartella pre e post Sammarcota:

I disegni conservati all'interno di questa cartella appartengono quasi tutti ancora alla fase di riflessione sull'approccio formale realista allo studio della figura umana. Le opere, in tutto settantadue, eseguite per lo più a china nera e rossa, ripropongono temi cari allo scultore: la sammarcota, il telamone, lo studio della figura nuda femminile. A essi si aggiungono alcuni dei disegni di 'guerra' in cui il tema bellico, visto attraverso la raffigurazione delle vittime – in questo caso gli sfollati – suggerisce da parte dello scultore un contatto con gli artisti di Corrente, la maggior parte dei quali Franchina conosceva bene, e una riflessione sugli eventi che stavano sconvolgendo il mondo durante quegli anni. Tale riflessione conduce l'artista a proporre l'arte come strumento di impegno civile e di denuncia della sofferenza e delle ingiustizie patite dalle vittime di guerra. Particolarmente interessanti i due disegni, a china

rossa, intitolati *Piazza del Viminale 6 marzo 1945*, vero documento che testimonia la liberazione di Roma dai fascisti. Il tratto sinuoso e nel contempo scattante ricorda quello delle illustrazioni. Di nessuna delle figure che animano vivamente il foglio si coglie il ritratto; è l'evento in sé il protagonista dei due disegni, rappresentato con toni guizzanti di festosità per il termine della guerra.

Tra i disegni contenuti nell'album, ve ne sono alcuni eseguiti a china rossa acquerellata su foglio dal colore giallo intenso⁶, tre dei quali sembrano appartenere ad uno stesso schema iconografico, di cui, tuttavia, non resta altra traccia in nessuno degli altri disegni e album conservati in archivio. In queste opere sono rappresentate delle figure femminili e maschili che sembrerebbero simboleggiare il primo uomo e la prima donna, inseriti in un contesto paesaggistico brullo, di montagna, mentre nudi attendono che la luce compaia dai monti. Pur ricordando il simbolismo de *La Tempesta* di Giorgione, i tre disegni, tutti simili tra loro, costituiscono piuttosto una rappresentazione dei primordi dell'umanità, tema che appare, nell'opera dello scultore, solo in questa sede. Le opere non sono datate e risulta difficile stabilire con esattezza l'anno della loro esecuzione che, tuttavia, si può molto plausibilmente collocare nella seconda metà degli anni quaranta.

All'interno della cartella sono inoltre conservate opere grafiche eseguite tra il 1947 e il 1948, frutto delle prime sperimentazioni formali compiute da Franchina sulla figura umana, semplificata e ridotta ad una forma nucleare essenziale o quasi scarnificata fino alla sua geometrizzazione. È l'opera grafica e scultorea di Henry Moore, a questo punto, ad affascinare l'artista siciliano che meditando sui soliti temi e soggetti, li ripropone, alla fine degli anni quaranta come masse volumetriche essenziali. Dell'influenza dell'opera di Brancusi resta invece un disegno della scultura *Immagine dell'uomo*, opere eseguita da Franchina nel 1948, adoperando materiale lapideo di fiume.

Le opere grafiche più tarde fra quelle conservate all'interno della cartella appartengono al 1953. Si tratta di cinque disegni a pennarello nero raffiguranti nudi di donna. Anche quando era ormai approdato definitivamente all'astrattismo, Franchina, sporadicamente, continuò a disegnare nudi femminili. Tali disegni non si tradussero mai in studi per sculture costituendo piuttosto degli esercizi di stile compiuti dall'artista fino agli anni settanta.

⁶ Questi fogli di colore giallo sembrerebbero quelli adoperati per l'imballaggio o l'incartamento di beni alimentari. Non è improbabile che Franchina, i cui zii in Sicilia possedevano un pastificio, si facesse dare anche questo tipo di carta per i propri studi e disegni.



Senza titolo, china acquerellata, cm 18,5x30, s.d.

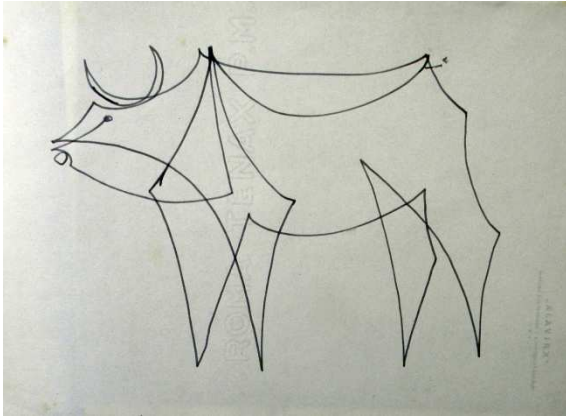


Studio di figura, china, cm 31,5x23, 1947

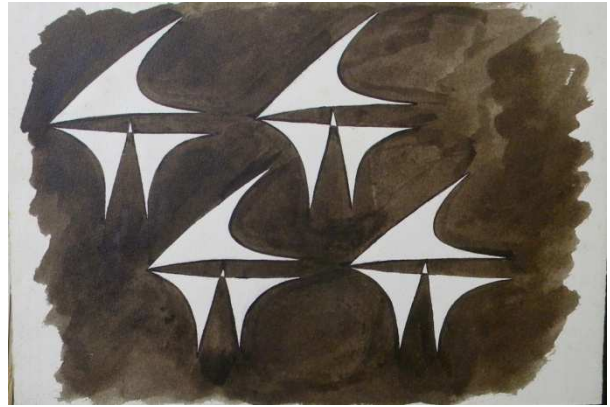
Cartella Il Vasaio:

Il nome della cartella deriva dalla presenza, al suo interno, di una serie di disegni datati 1951 eseguiti a penna rossa con raffigurazione di due mani che plasmano un vaso. I sessantaquattro disegni in essa conservati appartengono alla fase di passaggio fra linguaggio formale figurativo e linguaggio formale astratto. Le opere grafiche, pertanto, documentano le modalità attraverso cui Franchina iniziò a meditare su un nuovo modo di concepire l'arte e lo sviluppo della scultura e del suo volume nello spazio. Una parte dei disegni in questione, tutti del 1947, propongono raffigurazioni di nudi femminili e di tori la cui rappresentazione ha ormai superato qualunque forma di realismo proponendo una semplificazione e sintesi formali notevoli. I disegni, fortemente bidimensionali, frutto di un gioco di linee e di geometrie, non sono bozzetti di sculture, ma esercizi, prove che l'artista compie come studio di un nuovo approccio all'arte.

La maggior parte dei disegni conservati nella cartella, tuttavia, costituiscono i primi studi di sculture astratte, opere dalle linee slanciate, fortemente aerodinamiche, come il disegno per *Fuoriserie*, opera in lamiera policroma eseguita nel 1951, in cui il gioco di linee spezzate, arcuate e di spigoli acuti si traduce in esercizi formali in cui Franchina sperimenta un approccio bidimensionale e geometrico, quasi pittorico, alla scultura come negli studi per *Murale policroma*.



Toro, china, cm 20x28, 1947



Studio per Murale policroma, acquarello, cm 20x25, 1949



Il vasaio, penna e matita, cm 32,5x23,5, 1951

Cartella gialla:

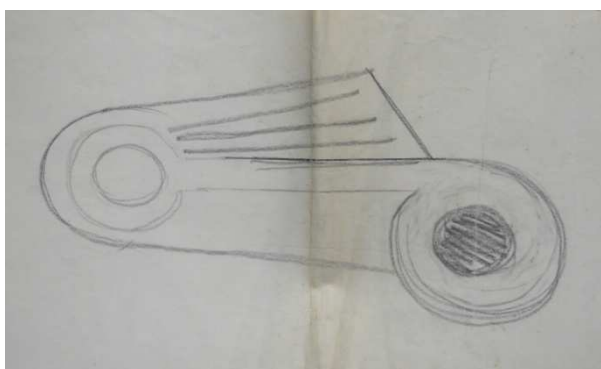
La cartella contiene un corposo nucleo di disegni, centoquarantacinque, eseguiti per lo più con penne a sfera colorate e ad acquarello presentando carattere abbastanza disomogeneo fra loro. Oltre a un notevole numero di studi per sculture effettivamente eseguite, le opere grafiche in essa conservate costituiscono la documentazione più puntuale che si possiede degli studi compiuti dall'artista, durante gli anni Cinquanta, nel tentativo di trovare un personale approccio allo sviluppo dell'opera d'arte nello spazio. Gli anni che vanno dal 1949 al 1952 segnano infatti per l'artista un momento essenziale di riflessione. Superato definitivamente l'approccio figurativo Franchina si rende conto della necessità di sviluppare un nuovo modo per far interagire il volume e la materia con lo spazio circostante. È indubbio che l'esperienza

parigina, compiuta in quegli stessi anni, abbia condotto l'artista a concepire l'arte in modo del tutto rinnovato. Per tale motivo, soprattutto in questa fase, i suoi interessi e studi prendono spunto da molte fonti diverse tra loro. Se infatti da una parte Franchina viene colpito dalle macchine da corsa e dai loro componenti meccanici che l'artista disegna e che troverà punti di contatto con l'opera di Tinguely, dall'altra propone uno studio di masse e volumi che richiama Hans Arp e, nel contempo, continua il suo lavoro sulle forme aerodinamiche che si stagliano nello spazio disegnandolo e proponendo uno sviluppo tridimensionale per piani come per il disegno della scultura *Ritmo di superfici*. A queste prove si aggiunge anche la serie di studi per *Murale policroma* in cui è il piano bidimensionale ad essere sperimentato come nuovo modo di proporre lo sviluppo delle forme scultoree. In quest'ultimo caso i disegni realizzati da Franchina, per lo più studi ad acquarello e pennarello del 1951-52, costituiscono i bozzetti della scultura attraverso i quali è possibile comprendere il gioco di intreccio di linee che condusse all'ideazione dell'opera scultorea.

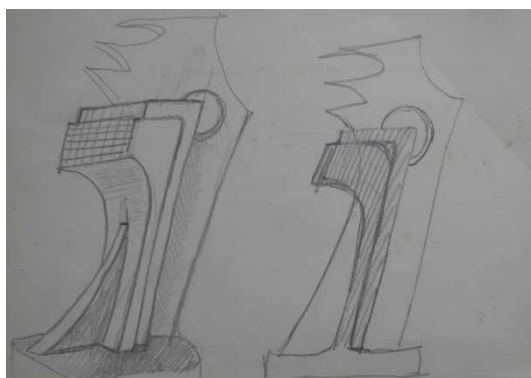
Particolarmente interessanti i disegni delle auto da corsa e dei componenti meccanici che, isolati rispetto al contesto, assumono una valenza e significato autonomo, quasi da *object trouvé*. Tali studi sono frutto della collaborazione di Franchina con Pierluigi Siena che, a Bolzano, era proprietario di un garage di auto e per il quale lo scultore siciliano realizzò diverse opere tra le quali anche *Contrasto*, i cui studi sono anch'essi contenuti all'interno di questa cartella. L'opera, che fu realizzata in legno, è costituita da un corpo doppio ad U capovolte l'una sull'altra. I disegni, per lo più ad acquarello marrone, sono fortemente bidimensionali e non rivelano uno studio particolare dei volumi, come se il principale interesse dell'artista fosse lo studio della forma della scultura vista frontalmente. L'unico dato che è possibile cogliere da tali prove grafiche infatti sono le differenze fra i due elementi, quello superiore caratterizzato nell'intercapedine della U da una linea curva più dolce, quello inferiore da una linea spigolosa più netta.

All'interno della cartella sono inoltre conservati gli studi per *Ala rossa*, opera del 1951. I disegni appartengono ad una fase di studio formale della scultura. Poche linee tracciate sul foglio lasciano intravedere che forma Franchina voleva creare, anche se tali bozzetti non possiedono ancora del tutto il forte sviluppo verticale che caratterizzerà l'opera scultorea. Le opere grafiche dell'inizio degli anni '50 possiedono caratteri comuni e si presentano come profili di una forma che non trova una definizione volumetrica. La maggior parte dei disegni di questa cartella e di quelle successive rivelano la direzione in cui si muove la ricerca di Franchina, una ricerca che si attuerà nelle sculture prodotte a Bolzano presso l'autocarrozzeria

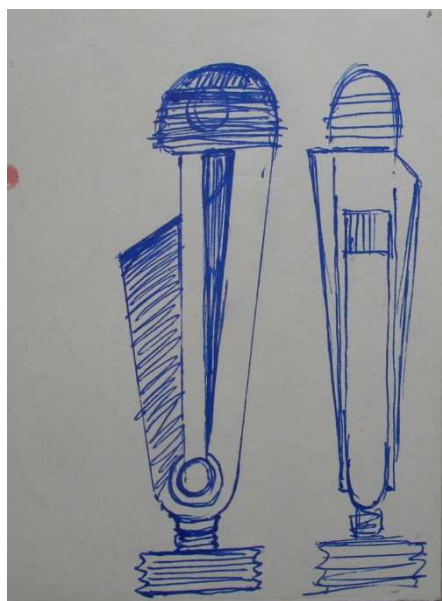
di Piero Siena. Come sostiene Bonifacio: “Franchina nel 1951 acquista definitivamente la necessità di un nuovo linguaggio estetico, guarda con curioso interesse alle possibilità progettuali consentite dalla tecnologia industriale e dai nuovi e raffinati materiali prodotti a uso delle fabbriche automobilistiche [...] L’esperienza dell’autocarrozzeria segnerà profondamente l’opera dell’artista che, rielaborando la già frequentata lezione plastica brancusiana, riadatterà la forma pura e statica in una scultura disposta ritmicamente nello spazio”⁷.



Senza titolo, matita, 22x28, 1948-49



Senza titolo, matita, cm 22x28, 1948-49



Senza titolo, penna, cm 28x22, 1949-50



Studio per Murale policroma, acquarello
cm 25x20, 1949

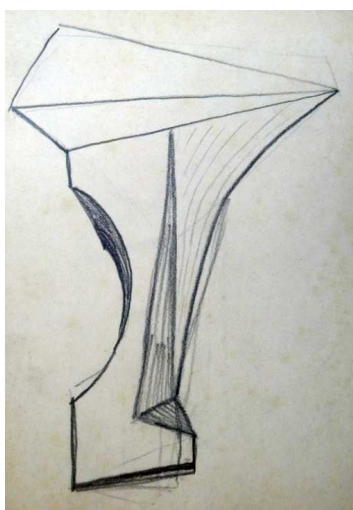
⁷ T. Bonifacio, *op. cit.*, p. 59

Blocco schizzi e disegni alfa:

I sedici disegni contenuti all'interno del piccolo blocco presentano tutti le medesime dimensioni, cm 27x18, tutti databili fra il 1950 e il 1952. Le opere grafiche, disegni e schizzi, sono state eseguite a matita o utilizzando una penna a sfera.

Tra le sculture disegnate ritroviamo *Les Amants* e *Vittoria avanzante*. Di particolare interesse, soprattutto per la loro unicità, gli studi di rocce che lasciano intravedere un'ulteriore meditazione dell'artista sul volume e sulla materia scultorea.

Gli ultimi di questi disegni, i cui fogli sono ancora attaccati al blocco a spirale, costituiscono invece uno studio per una forma evoluta di *Murale policroma*, un gioco di archi e spigoli che poggiano su due piani di livelli diversi, sfalsati. Partendo dal moto di linee curve che si susseguono Franchina gioca con gli sviluppi spaziali cercando di trovare un modo per sovrapporre figure diverse su piani paralleli. I disegni frutto di queste sperimentazioni costituiscono una delle prove iniziali di interazione fra forma e spazio che segnano i primi passi dell'artista nel mondo dell'astrazione.



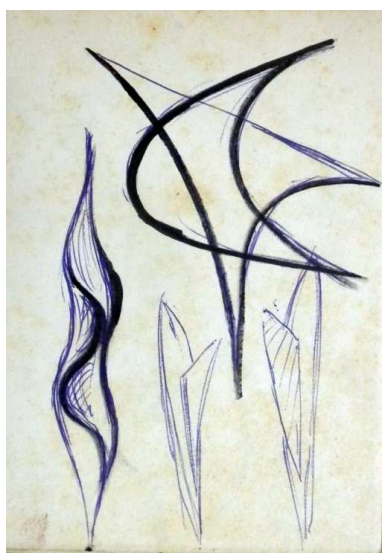
*Studio per Vittoria Avanzante, matita
cm 27x18, 1950-52*

Blocco per schizzi serie 9:

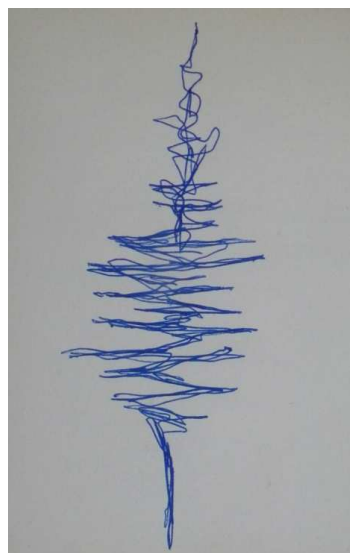
I disegni contenuti all'interno di questo blocco, tutti ad esso ancora attaccati, sono in tutto quarantadue e presentano le stesse dimensioni: 17,5x12 cm. Da una rapida analisi sembrano essere stati eseguiti in un arco temporale che va dal 1950 al 1955. All'interno del blocco i disegni si distinguono in due gruppi in base al differente mezzo con cui sono stati eseguiti. Quasi tutte le opere sono state realizzate con un pennarello nero, mentre per gli ultimi sei disegni l'artista ha adoperato una penna a sfera di colore blu.

Queste opere costituiscono degli studi di vario genere che partendo dal disegno per la scultura *Vittoria avanzante* o *Ala rossa* sviluppano delle evoluzioni di linee che afferiscono, come effetto finale, alle sculture dell'artista *Calandra*, *Aerodinamica*, *Metallurgica* e *Agricola*, opere del 1953. È assai probabile che i disegni in nero siano stati eseguiti prima del 1953, mentre gli altri in fasi poco successive.

I disegni in blu, invece, costituiscono degli studi sul movimento generato dalla ripetizione della linea sullo stesso tratto di spazio. Con un approccio gestuale che rivela un'attenzione di Franchina al movimento Informale, lo scultore propone dei disegni di strutture esili, vere e proprie antenne, generate dall'ossessiva ripetizione delle linee. Gli sviluppi scultorei di queste prove grafiche saranno visibili in un'opera come *Disegno nello spazio*, scultura in ferro del 1955.



Senza titolo, penna, cm 17,5x12
1951-53

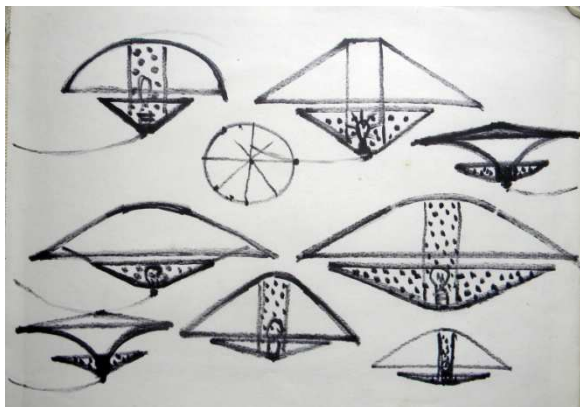


Senza titolo, penna, cm 17,5x12, s.d.

Album 100 fogli di carta Fabriano per schizzi:

I tredici disegni contenuti all'interno dell'album si distinguono per tematica dalle altre prove grafiche prodotte dall'artista in questo periodo. I primi otto disegni di quest'album sono dei probabili studi per lampadario, anche se non si è attualmente a conoscenza di commissioni di tal tipo. Questi disegni pertanto costituiscono un caso unico nella sua produzione. I fogli – tutti delle medesime dimensioni (32,5x24 cm) – contengono diversi schizzi per lampade con plafoniera forata da cui doveva comparire una lampadina di grandi dimensioni. Il tema

dell'elettricità e della luce costituisce lo spunto per i cinque disegni successivi, tutti del 1955 e tutti dal titolo *Elettrochoc*. Queste prove grafiche sono costituite da una griglia disegnata con pennarello nero all'interno della quale Franchina propone una propria interpretazione del concetto di energia. Nelle griglie composte da linee ondulate che si intersecano si stagliano dei lampi realizzati con tratto più marcato o dei nuclei di spirali. L'artista che ama le sperimentazioni e che osserva con curiosità il mondo della tecnologia si lascia influenzare in questo caso dal concetto di elettricità e di energia. La sua rappresentazione si manifesta in senso figurativo e gestuale. Il movimento rapido e 'energico' che si intravede in queste opere si inserisce pienamente nel contesto produttivo dell'artista.



Progetto per lampada, pennarello,
cm 24x32,5, 1955

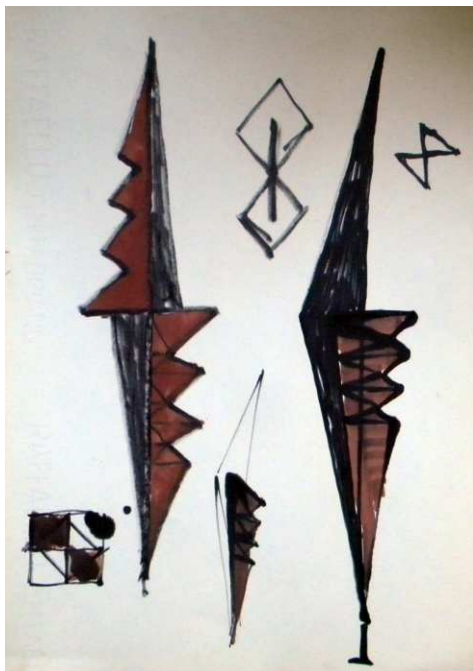


Elettrochoc, pennarello,
cm 32,5x24, 1955

Album L'artistica:

L'album conserva sedici disegni eseguiti verosimilmente tra il 1955 e il 1959, a pennarello nero e marrone. Le opere seguono diversi spunti di ricerca formale. I primi tre disegni sembrano seguire o proseguire lo studio della scultura *Ala rossa*. Le linee del disegno si intrecciano generando profili di spazio pieno e vuoto. Nelle opere successive si riscontra una meditazione sulle basi delle sculture brancusiane. La forma di queste steli disegnate dall'artista è una derivazione evidente da quelle di Brancusi e saranno realizzate dallo scultore siciliano come basi per buona parte delle sue opere fino agli anni '70.

Fra i disegni ve ne sono un paio che propongono un tema che Franchina svilupperà più tardi in alcune serigrafie senza titolo. Un guscio scuro contiene all'interno, per mezzo di linee frastagliate, un nucleo bianco generando un insieme inscindibile, un abbraccio fra forme.



Studio per scultura seriale MIM,
pennarello, cm 28x22, 1955-59



Senza titolo, pennarello,
pennarello, cm 28x22, 1955-59

Blocco schizzi e disegni gamma:

I disegni, in tutto diciannove, eseguiti fra il 1955 e il 1957 a penna e a pennarello, sono per la maggior parte degli studi di sculture realizzate da Franchina in questo lasso di anni.

Fra gli studi preparatori si trovano quelli di *Trinacria* (1955), *Araldica* (1955), *Decorativa* (1955) e *Ferro e fuoco* (1956). Al contrario di altri album finora descritti, questo conserva solo studi preparatori per sculture effettivamente realizzate dall'artista. La caratteristica interessante è che al suo interno sono conservati gli studi di opere che, seppur eseguite in un lasso di tempo piuttosto limitato, sembrano essere il risultato di sperimentazioni diverse. Se *Trinacria* propone delle forme più essenziali, determinate dall'unione di un elemento di ferro tripuntito a cui si legano, intersecandosi, fili di metallo che irrompono nello spazio generando giochi di ombre, *Decorativa* mostra piuttosto una meditazione sulla sinuosità e sull'eleganza della linea che si libera verticalmente nello spazio.

Gli studi per *Ferro e fuoco*, per concludere, costituiscono un'ulteriore linea di ricerca dell'artista che propone in questo caso nuclei di materia densa in esplosione.



Studio per Decorativa, pennarello,
cm 20,5x14, 1955

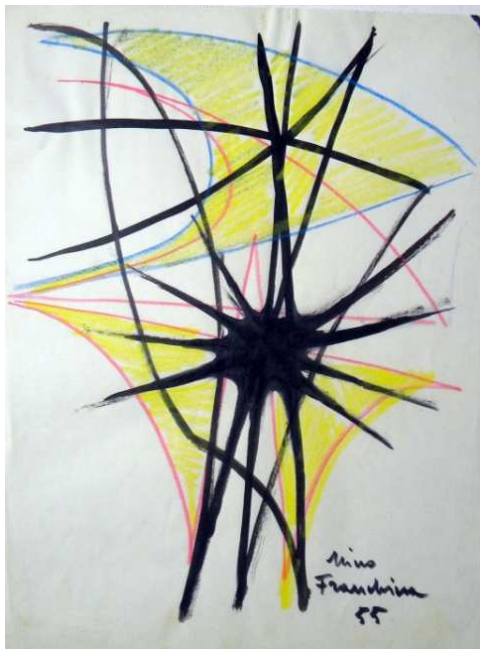


Studio per Trinacria, pennarello,
cm 20,5x14, 1955

Cartella 1950:

La cartella contiene settantasei disegni eseguiti tutti nella prima metà degli anni '50. Le opere grafiche sono state realizzate su fogli di diverso formato e presentano notevoli differenze tra loro, tanto da rendere assai complessa una sintetica descrizione del contenuto della cartella, nonostante l'arco di tempo nel quale sono state eseguite sia piuttosto limitato. Anche dal punto di vista della tecnica le opere in questione presentano notevoli differenze, eseguite a pennarello, a matita, a penna o a pastello. Un gruppo piuttosto corposo di questi disegni ripropone lo studio dei nuclei di materia densa da cui partono sviluppi di linee sinuose che delimitano lo spazio. Ad essi si aggiungono gli studi per sculture generate dall'intersezione di tre elementi. In tutti i disegni è notevole il tentativo dell'artista di riproporre sul piano bidimensionale delle sperimentazioni artistiche che trovavano la loro massima definizione nello spazio tridimensionale. L'attività grafica dello scultore in questi anni denuncia un desiderio di comprensione, possesso e sviluppo di forme nello spazio che viene applicato anche sul foglio da disegno. Non ci troviamo più davanti ai puri profili di linee dei primissimi anni '50, ma ad un passaggio successivo in cui urgente diventa la gestualità dell'artista e le sue sperimentazioni materiche. Dalla metà degli anni '50 in poi la grafica viene quasi del tutto

assoggettata all'attività scultorea di Franchina, il quale si esprime prevalentemente attraverso il metallo plasmato e fuso.



Senza titolo, matita e pennarello
cm 32,5x24, 1955



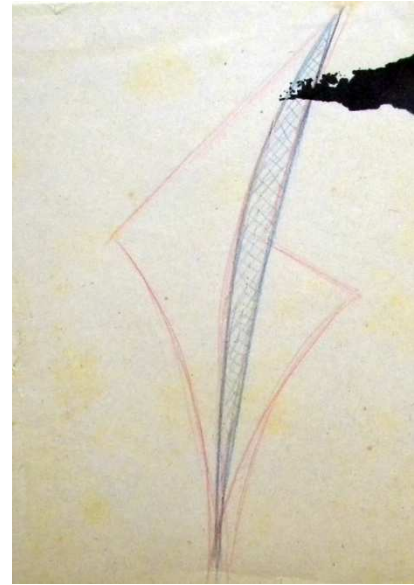
Senza titolo, pastelli,
cm 29x16, 1955

Album Disegno geometrico:

L'album contiene quindici disegni di dimensioni varie eseguiti in parte a matita, in parte a penna a sfera. Un nucleo di sette di queste opere grafiche costituisce lo studio per una scultura-insegna che Franchina stava progettando per il Garage Touring di Piero Siena a Bolzano. L'uso delle lamiere, abitualmente adoperate per la carrozzeria delle macchine, costituisce per l'artista un nuovo strumento di interpretazione dell'arte scultorea alla luce di un nuovo rapporto con la tecnologia avanzante delle macchine. Gli altri disegni conservati all'interno di quest'album sono infatti studi per sculture come *Fuoriserie*, in cui è ravvisabile il percorso di ricerca compiuto dall'artista nella prima metà degli anni '50 quando, da poco rientrato da Parigi, Franchina si era interrogato non solo sul suo rapporto con le avanguardie storiche e in particolare con il futurismo, ma meditava nel contempo sul nuovo approccio alla scultura moderna, non più arte monumentale e statica.



*Studio per scultura Garage Touring, penna,
cm 14x10,5, 1951-52*



*Studio per Fuoriserie, matita,
cm 14x10,5, 1951-52*

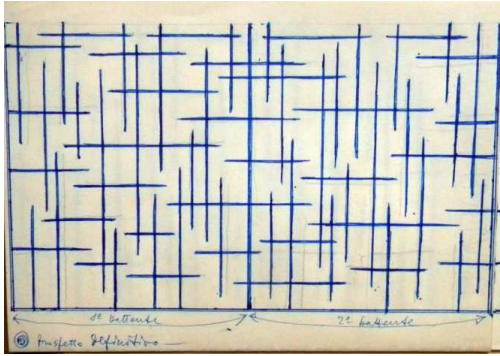
Album L'artistica scarabocchiata:

L'album contiene quindici disegni eseguiti in un arco cronologico certamente iscrivibile nella seconda metà degli anni '50 del XX secolo. Le opere, di varie dimensioni, sono eseguite per lo più con penna a sfera blu e con pennarello nero.

I primi disegni costituiscono gli studi di progetto per una cancellata d'altare di cui non si è finora trovata documentazione presso l'archivio. Tali disegni sono accompagnati da cinque fotografie della piccola cappella e dell'altare che il cancello dello scultore avrebbe dovuto richiudere. Il progetto di Franchina, semplice nelle forme, prevede un motivo a ripetizione di croci di diverse dimensioni. Le croci si intersecano secondo uno schema asimmetrico. È indubbio, nonostante non vi sia traccia alcuna, che il progetto dovesse prevedere l'uso del metallo e, in particolare, del ferro.

Di particolare interesse tre disegni caricaturali realizzati nel 1958 durante un viaggio in Sicilia, a Lipari e a Tindari. Il tratto nervoso e rapido lascia intuire la natura 'immediata' del disegno eseguito verosimilmente in poco tempo, durante le gite.

Le ultime opere grafiche costituiscono invece degli studi per sculture. Il tratto è più concitato, rapido ma deciso. La gestualità che sta alla base di questi disegni determina sviluppi delle linee nello spazio di grande espressività grafica.



Progetto di cancellata d'altare, penna,
cm 23x33, 1958



Lipari "Gli scavi", penna,
cm 23x33, s.d.

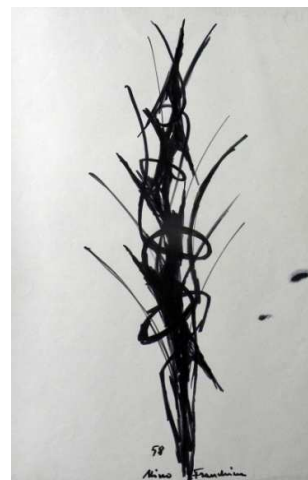
Cartoncino grigio:

All'interno di questa cartella sono conservati due disegni datati entrambi 1958. Si tratta di due studi di sculture, eseguiti a pennarello su un foglio di cm 46x34.

Le sculture riproposte sono *Torquemada* e *Quetzalcoal*, entrambe in ferro e realizzate nel 1960. Al di là dei riferimenti storico-letterari all'inquisitore Tomás de Torquemada e al serpente piumato *Quetzalcoatl* della tradizione azteca, sembra che lo scultore abbia tratto ispirazione, nel primo caso alle vicende dell'inquisizione in Sicilia sviluppando un disegno di scultura con struttura appuntita da cui partono delle croci di varie dimensioni che hanno l'aspetto di aghi che si intersecano occupando lo spazio oltre la struttura della scultura. Nel secondo caso il riferimento all'animale sacro per le civiltà messicane è facilmente riconoscibile nella struttura stessa del disegno. Un elemento centrale composto da una linea che più volte si incurva su stessa è accompagnato da segni che violentemente si dipartono da esso come piume appuntite.



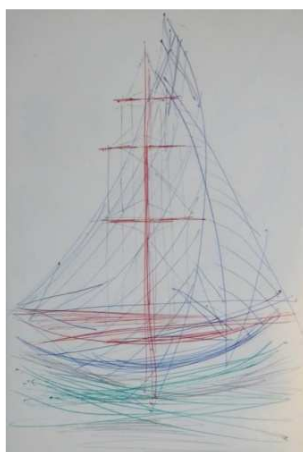
Torquemada, pennarello
cm 46x34, 1958



Quetzalcoal, pennarello
cm 46x34, 1958

Blocco schizzi e disegni beta:

I dodici schizzi su fogli di cm 21x14 ancora attaccati al piccolo blocco sono stati realizzati dall'artista alla fine degli anni '50. Fatta eccezione per un disegno di barca a vela, che pur avendo carattere di schizzo possiede degli elementi riconoscibili, la maggior parte dei disegni del blocco è costituita da veri e propri giochi di linee generati da impulsivi gesti dell'artista che, pur lasciando intravedere una meditazione di forme e sviluppi, non costituiscono studi di sculture.



Barca a vela, penna
cm 21x14, 1955-59

Cartella “Nino Franchina disegni 1948-60”:

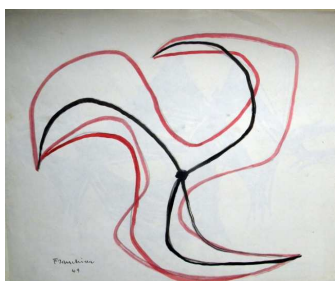
L'album contiene alcuni dei disegni più belli realizzati dall'artista a partire dal 1948 fino al 1960. Le opere, in tutto settantotto, costituiscono una utile fonte per tracciare il percorso di evoluzione artistica dello scultore, rappresentando nel contempo una summa dei risultati degli studi formali compiuti all'inizio del suo approdo all'astrattismo. I disegni sono stati eseguiti su fogli di dimensioni assai diverse fra loro, a pennarello, a penna, a matita. Questo è uno degli album in cui più facilmente si possono trovare le tracce della inesauribile e prolifica vena artistica di Franchina. Tra le opere grafiche troviamo studi per sculture, come per *Les Amants* o *Metallurgica*, e disegni con raffigurazioni della Trinacria, simbolo della Sicilia, la terra che segna l'origine e la fonte primaria per l'arte dello scultore che anche nel processo di piena adesione all'astrattismo trae dalla sua terra spunto continuo.

I disegni della fine degli anni '40 ripropongono per lo più i temi di ricerca che hanno maggiormente coinvolto Franchina: gli studi per *Figura dell'uomo*, per *Abbraccio* in cui la componente umana viene ridotta all'essenziale di linee e figure circolari che costituiscono il

nucleo dell'essenza umana, l'archetipo grafico che sta all'origine di tutto da cui lo scultore deve partire per poter giungere a una nuova rielaborazione delle forme geometriche e a *Murale policroma* o *Ala rossa* degli anni successivi. Ancora una volta il segno dell'artista è puro contorno e non gioca a generare volumi che si percepiscono appena.

Ed ecco un'auto rombante, prova evidente dell'incontro artistico non con il suocero Severini, ma con quel movimento artistico a cui è appartenuto, il futurismo, da cui Franchina sembra attratto irrimediabilmente, anche se attraverso rielaborazioni personali.

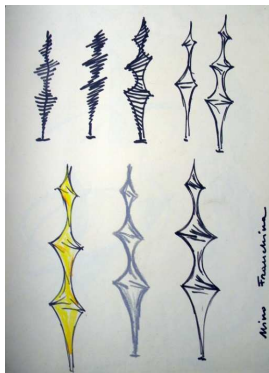
La cartella è ricca anche dei disegni della seconda metà degli anni '50 quando l'artista sembra essere attratto dalla visione di nuclei di materia densa da cui partono fasci di linee o scariche elettriche, o dagli sviluppi volumetrici prodotti dall'intersezione di corpi, o da figure e essenze quasi arboree ma spoglie e piene di spine. Ecco i disegni di buona parte delle sculture che Franchina realizzerà fino agli inizi degli anni '60, quando il suo interesse sarà quasi del tutto attratto dalle possibilità artistiche di un altro materiale, per lui del tutto nuovo: lo stucco. Fra i disegni conservati all'interno di questa cartella ce n'è uno anche della scultura *Ommeno*, uno dei casi più eclatanti e interessanti fra le opere in stucco dell'artista. *Ommeno* è composto da una struttura che assomiglia a una figura umana al cui interno, come vene a arterie, si districano linee che richiamano cavi di ferro e che lo percorrono, animandolo.



Trinacria, pennarello, cm 35x43, 1949



Auto in corsa, pastelli, cm 31x46, 1949-52



Studio per Monumento a Paisiello, pennarello, cm 46x34, 1956-60

Album L'Artistica anni 60:

I diciotto disegni conservati all'interno dell'album sono stati eseguiti tra il 1956 e il 1968. Sono tutti datati e firmati e realizzati con pennarello nero. Se fino agli inizi degli anni '50 gli sviluppi artistici di Franchina ancora risentivano dell'influenza determinante dell'opera di altri scultori come Brancusi o Moore, adesso si cominciano a intravedere i frutti di ricerche del tutto personali. Lo scultore siciliano non vive avulso dal contesto artistico da cui è circondato o condizionato, ma di certo le opere a partire degli anni '60 costituiscono uno dei capisaldi della sua produzione. I disegni presenti nell'album ne costituiscono testimonianza. Un tratto marcato e deciso sviluppa forme che generano volumetria anche sul foglio di carta lasciando intuire le ombre che produrranno una volta resi nella terza dimensione. La componente gestuale di queste opere grafiche è notevole lasciando intravedere la sicurezza con cui l'artista procede fluido sul foglio. Le sculture, di cui questi disegni costituiscono lo studio, sono piccole presenze totemiche, arboree. Da un tronco esile si sviluppano rami appuntiti o arcuati, rovi di spine che non lasciano possibilità di cogliere il nucleo dell'opera d'arte, gelosamente protetto.

L'album è arricchito ulteriormente dai primi studi per *Monumento a Paisiello*, opera realizzata per il concorso di Taranto.

Gli ultimi due disegni sono invece studi per candelabri, uno dei quali arricchito da indicazioni di misure. Un girotondo di figurine animate e unite da un abbraccio collettivo costituisce lo sviluppo dello studio.



Senza titolo, pennarello
cm 24,5x15,5, 1959



Studio per candelabro
pennarello, cm 33,5x22,5, 1960-68

Blocco per schizzi Etne:

Il blocco conserva al suo interno cinque disegni eseguiti in un periodo tra il 1958 e il 1963 per lo più con pennarello nero. L'unica eccezione è costituita dal primo, eseguito con pastelli a cera su un foglio di dimensioni minori rispetto agli altri. Fatta eccezione per questo caso, tutte le opere grafiche del blocco, ad esso ancora attaccate, presentano le medesime dimensioni (cm 49x34).

Il disegno a pastello presenta notevoli differenze rispetto agli altri che costituiscono degli studi per un'unica scultura, *Ommeno*. Esso sembra difatti essere piuttosto lo studio per una serigrafia.

I disegni con *Ommeno* invece costituiscono uno dei tanti nuclei di opere grafiche dedicate dall'artista alla serie delle sculture di ferro e stucco. L'elemento freddo dello stucco a cui si contrappone la durezza del ferro si incontrano anche nella grafica dell'artista da cui si chiarisce la genesi di tali opere. Dallo studio della figura umana che si liquefa in una forma che ha un senso quasi spirituale, Franchina arriva alla definizione di un percorso artistico molto fortunato in cui il metallo non è più unico protagonista ma soggioga e viene soggiogato da un altro materiale che si affianca ad esso.



Senza titolo, pennarello, cm 46x34
1963-65



Studio per Ommeno, pennarello
cm 49x34, 1963-65

Album L'Artistica "Nudi 3 bei disegni":

L'album conserva ventuno disegni che possiedono delle caratteristiche differenti rispetto alle opere grafiche finora descritte. I fogli, ancora attaccati all'album, hanno tutti le medesime dimensioni, cm 45,5x34. I disegni sono stati eseguiti nello stesso anno, il 1961 e presentano – eccetto gli ultimi tre fogli – lo stesso tema più volte riprodotto: il nudo femminile. Un vero e proprio esercizio di stile compare sfogliando l'album. L'artista Franchina, che ha totalmente abbandonato il figurativismo nella sua opera scultorea ha adesso a che fare con l'esigenza di riproporre nel disegno dei temi tratti dall'osservazione pedissequa del corpo femminile. Il tema, già più volte sviluppato nei disegni dei primi anni di formazione, è adesso colto attraverso tecniche e sfumature decisamente più mature. I disegni, tutti eseguiti con pennarelli di diversi colori, propongono allo spettatore studi del corpo femminile.

Gli ultimi tre disegni, firmati e datati, costituiscono studi per sculture. Si riconosce, in particolare, la scultura *Lo stregone*, che di lì a un anno lo scultore avrebbe esposto a Spoleto. L'opera, di cui si può percepire appieno l'essenza solo girandovi intorno, è disegnata secondo un unico punto di vista dovendosi adattare allo spazio bidimensionale.



Nudo, pennarello, cm 45,5x34,
1961



Lo stregone, pennarello,
cm 45,5x34,1961

Album L'Artistica "Bejart":

Sulla copertina dell'album che conserva ventitre disegni, a pennarello, con tratto molto ricalcato Franchina ha scritto il nome Bejart.

Maurice Bejart fu un ballerino e coreografo di grandissima importanza. All'interno dell'album è conservata la brutta copia di una lettera scritta da Franchina al coreografo francese e inviata in data 2 ottobre 1961 in cui spiega la genesi dei disegni conservati nell'album stesso. Nella lettera lo scultore parla di due bozzetti per una scenografia. Non è dato purtroppo sapere per quale balletto la scenografia dovesse essere, né se fu mai realizzata. I disegni che ci restano, quasi tutti eseguiti con pennarello nero, costituiscono degli studi di una struttura che doveva essere composta da diversi elementi differenti che si intrecciavano in un gioco di danza, lasciando intravedere, nel primo stadio del bozzetto, delle figure antropomorfe e dalle forme che rievocano strutture arboree. Nel secondo stadio, da un piedistallo composto da due strutture appuntite si slanciano elementi che sembrano vere e proprie ali e che verosimilmente dovevano, allo stato della scenografia, garantire un interessante gioco di ombre e volumi nello spazio scenico.

Alcuni dei disegni dell'album, eseguiti a penna nel 1961, sono costituiti da poche linee disposte sul foglio secondo una silhouette che mima i passi di danza. Il tema del ballo, d'altra parte, è stato più volte ripreso dall'artista sia attraverso sculture, sia attraverso realizzazioni scenografiche. Il soggetto della ballerina, così caro ad artisti come Degas e lo stesso Severini, viene adesso riproposto come immagine di un gesto, *mimesis* di un movimento attraverso cui si comprendono meglio le ragioni delle scelte artistiche di Franchina. L'astrazione dello scultore non è determinata dalla scelta di rinnegare l'arte come imitazione della natura, ma piuttosto dalla scelta di proporre l'imitazione di concetti, pensieri che visceralmente fanno parte della mente dell'artista.



Bozzetto per scenografia,
pennarello, cm 33x23,5, 1961

Cartella anni 60 Spoleto “Il Testamento”:

I diciannove disegni conservati all'interno della cartella sono gli studi per la scultura realizzata da Franchina come elemento scenografico del balletto *Le Testament* eseguito su musiche di Ezra Pound e testi di Jacques Villon in occasione del Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1965.

I disegni presentano dimensioni diverse, sono stati tutti eseguiti con pennarelli colorati e, per la maggior parte, datati 1965.

La scultura proposta come scenografia da Franchina fa parte della serie di opere in cui lo scultore coniugava materiali diversi come il ferro e lo stucco, come nel caso di *Astra* e *Ommeno*, realizzate durante gli stessi anni. La struttura della scenografia tuttavia richiama solo lo stucco e il metallo, essendo invece stata realizzata in plastica, materiale più leggero e più facilmente collocabile sul palcoscenico.



Le Testament, pennarello, cm 34x45,5, 1965

Cartella trasparente:

Il disegno datato 1965 (cm 47x33) a pennarello nero vuole essere un omaggio al dipinto di Courbet *L'origine del mondo* (1866). Anche in questo caso della modella Franchina non ritrae il volto, ma il pube che troneggia in primo piano. Peculiare la scelta dello scultore astratto di riprendere come modello il dipinto che costituisce una delle opere più emblematiche del realismo.

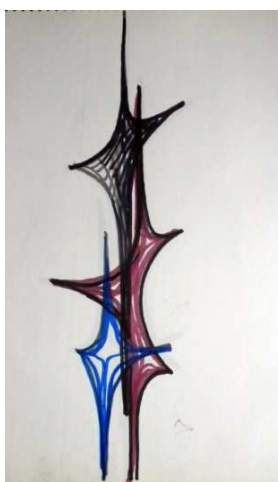


Nudo, pennarello,
cm 47x33, 1965

Blocco per schizzi agosto 66:

Il blocco presenta sedici disegni, eseguiti tutti nel 1966 con pennarelli colorati. I fogli hanno tutti le medesime dimensioni (cm 34,5x25).

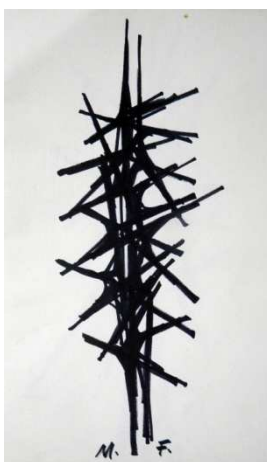
I soggetti di tali opere grafiche costituiscono sostanzialmente degli studi per sculture e per ipotetiche loro basi. Non si riescono a individuare, all'interno della produzione di Franchina, delle opere che potrebbero ricollegarsi a tali disegni. Alcuni di essi ricordano in qualche modo la grande scultura in stucco e ferro *Imera*, ma in definitiva non si può affermare che si tratti di effettivi studi per specifiche opere. Solo nel caso di tre disegni senza titolo, in cui Franchina propone la sovrapposizione di tre elementi appuntiti che sembrano formare una stele, è stato ritrovato un piccolo bozzetto in ferro con base in legno. L'opera in questione non è mai stata realizzata.



Studio per scultura, pennarello
cm 34,5x25, 1966

Blocco per schizzi 27x20:

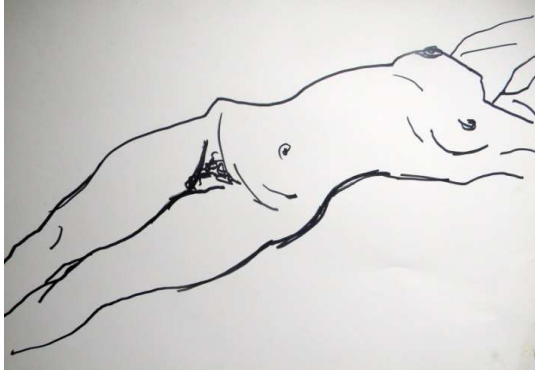
I tredici disegni conservati all'interno del blocco, tutti realizzati a pennarelli colorati nella prima metà degli anni Sessanta, sono sicuramente studi per sculture. Nonostante si tratti di più soggetti, in tutti i casi la sperimentazione di Franchina sembra muoversi verso la realizzazione di sculture-steli che svettano verticalmente. Tali studi, in cui un groviglio di segni si ammassa a formare il nucleo centrale della composizione, presentano come caratteristica comune uno sviluppo verso l'alto, una tensione creatrice che attraverso la combinazione di tali elementi genera una scultura-totem.



Senza titolo, pennarello,
cm 27x20, 1961-62

Blocco per schizzi “Nudi anni 60”:

I disegni del blocco, venticinque in tutto realizzati a pennarello, costituiscono un corpus a sé all'interno della produzione grafica degli anni Sessanta. Si tratta infatti di disegni con raffigurazioni di nudi femminili, vero esercizio di stile per Franchina che aveva quasi del tutto abbandonato la consuetudine di disegnare tali soggetti. Le pose in cui l'artista ritrae le modelle sono diverse e rivelano uno studio della composizione dei corpi. Facendo un raffronto con i nudi disegnati durante gli anni Trenta e Quaranta appare evidente la maturazione del tratto dell'artista. Le opere presenti all'interno del blocco, pur essendo degli studi, sembrano essere stati realizzati in fretta, come fossero degli schizzi. Il tratto, pur essendo spesso ricalcato, è fermo e sicuro.



Nudo, pennarello, cm 34x45 1960-65



Nudo, pennarello, cm 34x45 1960-65

Album anni '60 vari:

Le trentanove opere grafiche che compongono l'album costituiscono una sintesi piuttosto completa delle sperimentazioni formali dell'artista della prima metà degli anni sessanta.

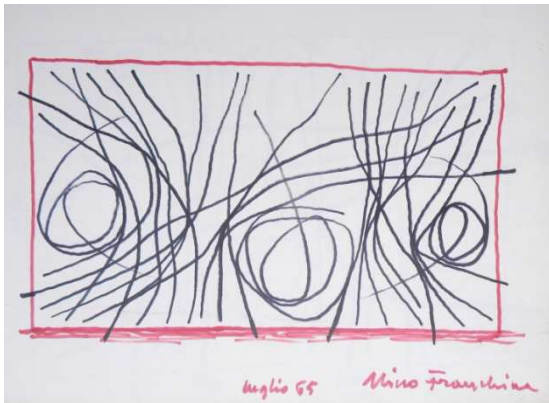
I disegni, tutti eseguiti con pennarelli colorati, ripropongono il tema della stele, quello della convergenza materica fra stucco e metallo, quello dello studio del movimento di danza che si trasforma in segno e di conseguenza in scultura.

Fra le opere grafiche si segnalano alcuni studi per sculture-totem composte dal gioco di linee che procedono sul foglio secondo un movimento continuo e che determina lo sviluppo di elementi pieni e vuoti assai vicini agli effetti proposti dall'artista nelle sue sculture.

Si segnala anche lo studio per una delle sculture con stucco di cui non si conosce il nome, né si sa se effettivamente fu realizzata da Franchina. I disegni che propongono questo soggetto sono sei, a cui si aggiunge uno studio per la scultura *Ommeno*. Coniugare materie diverse fu per Franchina frutto di una ricerca espressiva che ha prodotto opere di notevole valore. Gli studi di queste sculture possiedono, nonostante la bidimensionalità del foglio, un valore spaziale che ce ne lascia percepire lo sviluppo volumetrico.

Estremamente interessanti anche alcuni disegni in cui Franchina trasforma il corpo e i movimenti di una ballerina in scultura, in stele, opera che si slancia verticalmente.

All'interno dell'album sono inoltre conservati gli studi preparatori per il cancello realizzato dall'artista per la casa di dei Giannini a Cortona. La cancellata, in ferro battuto, fu realizzata nel 1965. I disegni, fra i quali ne compare uno con indicazioni di misure, ne costituiscono uno studio puntuale, probabilmente lo stadio finale prima dell'esecuzione vera e propria del cancello. Nel disegno è possibile vedere una serie di linee che partono dal basso e arcuandosi generano, al centro della griglia, dei vortici, per poi proseguire verso l'alto.



Studio per cancello casa Giannini, pennarello
cm 24,5x34,5, 1965



Senza titolo (Ballerina),
pennarello, cm 32,5x24,5, 1966

Album “Astra”:

Il nucleo di ventisei disegni che fanno parte di quest’album, il cui titolo è stato aggiunto da Franchina, costituiscono un esempio peculiare della produzione di caricature realizzate dall’artista. Il nome “Astra” deriva da una barca a vela sulla quale lo scultore e la moglie, durante gli anni Sessanta, effettuarono alcuni viaggi. Non si conosce il nome del proprietario dell’imbarcazione, che di certo era un amico della coppia; unica documentazione di tali vacanza questi disegni-caricature. Eseguiti con matite e pastelli colorati, Franchina propone le caricature di tutto l’equipaggio e cui si aggiungono tre disegni raffiguranti la barca di grande bellezza. Con poche linee lo scultore delinea la figura elegante della vela sul mare.



Autoritratto, matite e pastelli,
cm 32,5x24,5 1960-69



Astra, matite e pastelli
cm 32,5x24,5 1960-69

Cartella disegni 1960-70:

I sedici disegni presenti all'interno della cartella, eseguiti tutti a pennarello, appartengono anch'essi alla fase di passaggio fra gli anni Sessanta e Settanta e costituiscono degli esemplari interessanti all'interno della produzione grafica di quegli anni. Se i disegni realizzati fino al 1968 possiedono caratteristiche comuni, legate alle sperimentazioni stilistiche di Franchina, alla tendenza verso la produzione di sculture connotate da forte valenza simbolica, quasi spirituale, generata da insiemi e giochi di linee e volumi che percorrono i movimenti dell'animo dello scultore, a partire dal 1969 i disegni conservati nella cartella propongono un nuovo tema, una riscoperta di soggetti provenienti dal mondo letterario della *Chanson de Roland* di cui la cultura artistica siciliana, mediante gli spettacoli dei pupi è fortemente impregnata.

Gano di Magonza e *Ciao Carlo Magno!* costituiscono solo i primi casi di studio del soggetto. Se nel primo caso è riscontrabile una raffigurazione della testa del personaggio prodotta dall'artista che verosimilmente doveva essere lo studio per una serigrafia; nel secondo ci troviamo di fronte allo studio di una scultura vera e propria, dalla forma particolarmente elegante, ma di difficile interpretazione.



Gano di Magonza, penna e pennarello, cm 46x33, 1970



Ciao Carlo Magno!, pennarello cm 46x33, 1973

Blocco “Nino Franchina Disegni Metelliano 1973”:

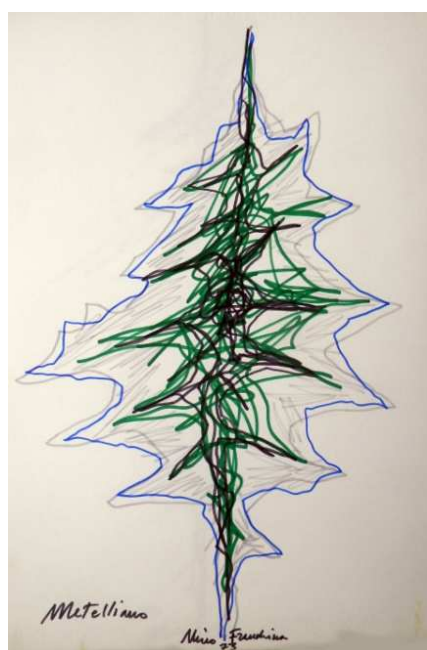
L'album contiene dieci disegni, tutti studi per incisioni.

Fatta eccezione per uno dei disegni, realizzato nel 1979 e raffigurante uno scudo, le altre opere grafiche sono state tutte eseguite nel 1973.

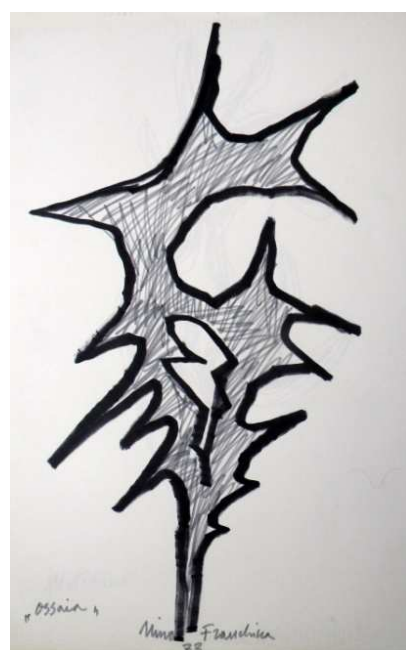
I disegni, a pennarello, propongono degli studi per le serigrafie *Metelliano* e *Ossaia*.

Come un albero che svetta, un flusso di energia cosmica, ricco delle sue componenti, *Metelliano*, opera che prende il suo nome dall'omonima località prossima a Cortona, paese natale di Severini, dove Franchina e la moglie avevano acquistato casa, si presenta come un'antenna naturale. Difficilmente l'elemento natura compare nell'opera dello scultore, questo pertanto è uno dei pochi casi in cui il suo disegno, per il suo colore e per la sua forma, ne richiama da vicino l'essenza.

Ossaia invece, di cui è presente all'interno dell'album un solo disegno, ci appare costituito da un corpo di punte e spigoli, di colore grigio, che ricorda stalattiti di pietra.



Metelliano, pennarello,
cm 47,5x32,5, 1973



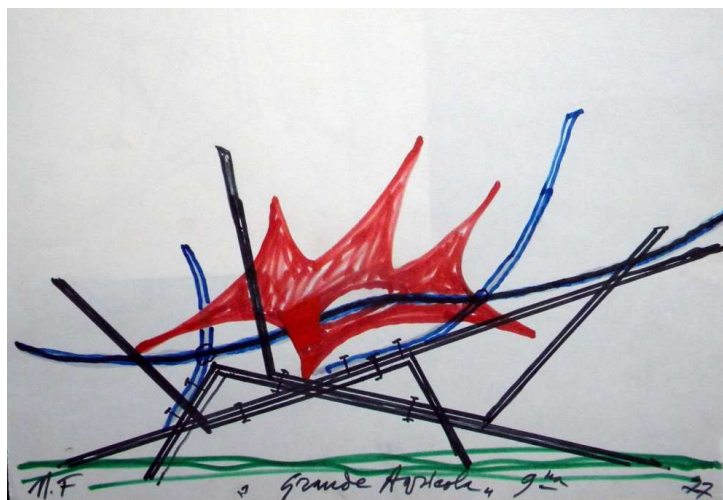
Ossaia, pennarello,
cm 47,5x32,5, 1973

Blocco “Grande Agricola”:

L'album conserva quindici disegni realizzati fra il 1976 e il 1977 a pennarello su fogli di carta normale e lucida di diverse dimensioni. L'unico soggetto di tali opere grafiche è la scultura *Grande Agricola*, eseguita dall'artista nel 1977, attualmente conservata a Cortona. La scultura fa parte di una serie di opere, tutte degli anni Settanta, in cui Franchina ritorna all'uso della lamiera policroma e in particolare della vernice rossa. Una struttura in ferro costituisce la base dell'opera che contiene al suo interno, come un ragno che cattura la sua preda, più lamiere sovrapposte. I disegni in questione costituiscono pertanto lo studio della scultura in tutte le

sue componenti, quelle in lamiera e quelle in ferro. Queste opere grafiche sono di particolare importanza perché da esse si comprendono i passaggi attraverso cui l'artista ha generato la propria scultura.

In una prima fase del progetto, infatti, Franchina aveva pensato che la struttura portante in ferro dovesse accompagnare, ma non contenere il nucleo in lamiera, solo più tardi, nel 1977, sviluppa l'idea definitiva che svilupperà in grandezza e volumetria.



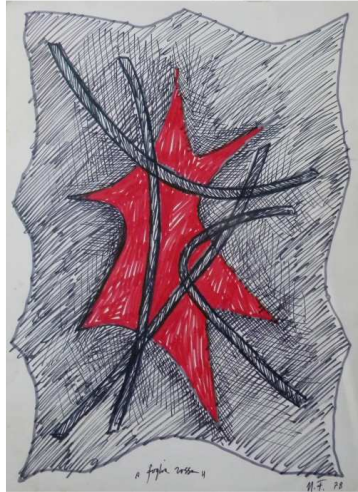
Grande agricola, pennarello, cm 32,5x47, 1977

Studi per “Foglia rossa”:

I dieci disegni sono conservati all'interno di una cartellina che arrega il titolo di una delle serigrafie realizzate dall'artista nel 1978.

Sei delle opere grafiche che fanno parte di questa cartella sono effettivamente degli studi per la serigrafia dal titolo *Foglia rossa*, mentre i rimanenti quattro sono delle prove per un'altra incisione, *Pas des deux* del medesimo anno.

Nel primo caso, in particolare, troviamo degli elementi comuni ad alcune delle sculture eseguite durante quegli anni, come *Grande agricola* o *Metallurgica*. La presenza di un nucleo rosso, un cuore che divampa all'interno di una struttura fatta di lamiere e tubi di colore scuro, sembra rappresentare la vita pulsante conservata all'interno di strutture meccaniche. Gli elementi tubolari, che ricordano la struttura portante di *Grande agricola*, non sono solo ornamento nel disegno, ma griglia che contiene e imprigiona il nucleo rosso. I colori vivi di questi disegni, la calibrata espressione formale, l'eleganza del tratto ne fanno delle prove di indiscutibile interesse.



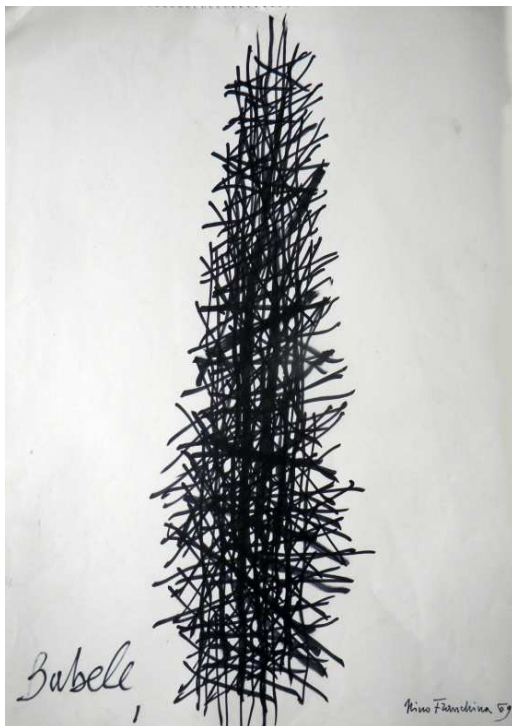
Foglia rossa, pennarello,
cm 32x24, 1978



Pas de deux, pennarello
cm 32x24, 1978

Cartella di carta velina:

Il foglio di carta velina conserva al suo interno due disegni: *Babele* del 1969 e *Quattrocchi* del 1977. Entrambi i disegni sono degli studi per incisioni, il primo è stato eseguito a pennarello nero, il secondo con gessetti di diverso colore e presenta quattro vortici circolari, quattro occhi che fluttuano ancorati a una stele.



Babele, pennarello, cm 49,5x34,5, 1969

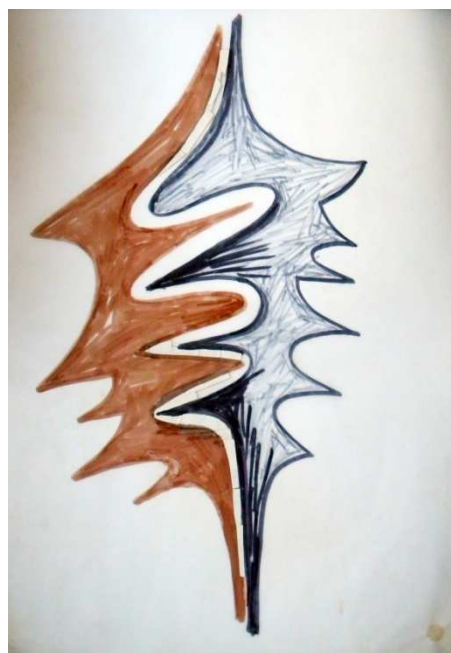


Quattrocchi, gesso, cm 49,5x34,5, 1977

Album Fabriano disegno 84:

L'album contiene al suo interno diciassette disegni tutti eseguiti a pennarello. Tali opere grafiche costituiscono degli studi e degli sviluppi di ricerca che lo scultore produsse fra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta. Si tratta in effetti di disegni piuttosto diversi tra loro, eseguiti in un arco di tempo vasto.

Alcune di queste opere sono verosimilmente state realizzate come progetto per incisioni (*Il Gabbiano*), altre sono studi per sculture come *Ingranaggio*. Di questo disegno ne esistono tre esemplari grazie ai quali Franchina sembra aver acquisito all'interno del proprio linguaggio stilistico elementi della poetica di David Smith. I due scultori, che si conoscevano bene, presentano elementi comuni nelle opere di questi anni. Il recupero di elementi, ingranaggi, *objets trouvés* del mondo della meccanica che assemblati propongono qualcosa di nuovo che colpisce l'immaginario dello spettatore, costituiscono ovviamente dei rimandi ad operazioni che prima di loro altri artisti come Duchamp, Kupka o Picabia avevano già svolto. Nel caso di Franchina, e anche di Smith, tuttavia, manca una dimensione simbolica dell'assemblaggio. Lo scultore siciliano inoltre non mette insieme oggetti recuperati altrove, ma li 'fabbrica' lui stesso. Alcuni degli elementi che arricchiscono le sculture e di conseguenza i disegni di questi anni sono piccoli elementi decorativi, nuclei di materia che impreziosiscono la scultura e che, nell'opera grafica, si sviluppano come componenti virtuosistiche.



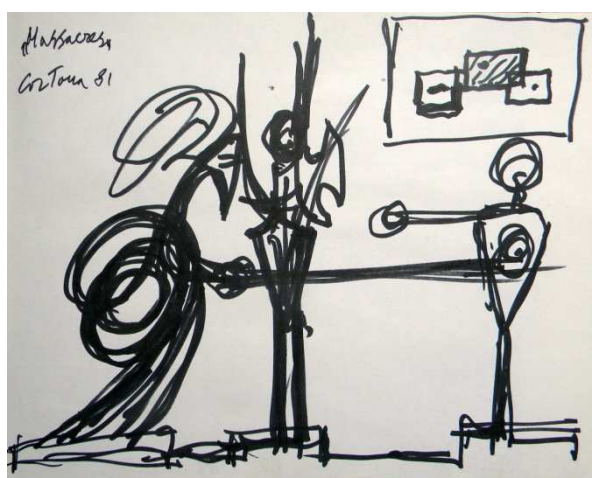
Senza titolo, pennarello, cm 50x35
1970-79



Ingranaggio, pennarello, cm 50x30,
1979

Album “Cortona 1 Scacchi e Massacres”:

I disegni conservati all’interno dell’album, in tutto tredici, sono stati eseguiti nel 1981 mentre l’artista era presso la propria casa a Cortona. Dal momento che i disegni non sono altro che studi per statuine del gioco degli scacchi non è improbabile che lo scultore avesse ricevuto una commissione o stesse seguendo un proprio impulso. Non si è a conoscenza dell’effettiva realizzazione delle statuine progettate da Franchina. Non si può d’altro canto escludere che i disegni non siano altro che un esercizio di stile dell’artista. Le figure degli scacchi sono rappresentate da Franchina come se stessero realmente duellando, composte da grovigli di linee che ne delimitano la forma, queste macchiette posseggono notevole forza espressiva.



Massacres, pennarello, cm 24x30, 1981



Cavallo alfiere torre regina, pennarello, cm 24x30, 1981

Blocco spirale Griglia Filograno:

I due disegni conservati nel blocco sono entrambi studi per un’incisione. La forma del disegno e la data di esecuzione lascia pensare che si tratti di uno studio iniziale o di una rielaborazione della serigrafia *Etrusca*, eseguita nel 1983.

Da un punto di vista grafico gli anni Ottanta, fase finale della carriera dell’artista, rivelano una grande libertà gestuale nel segno di Franchina. In questi due disegni ricompare una delle forme più care all’artista, composta da un insieme di linee curve connesse tra loro che generano pieni e vuoti. Il segno scivola via con rapidità come se lo scultore riuscisse ormai a riprodurre in maniera immediata sul foglio ciò che dall’interno del proprio animo creativo si forma.



Etrusca, pennarello, cm 28x22, 1983

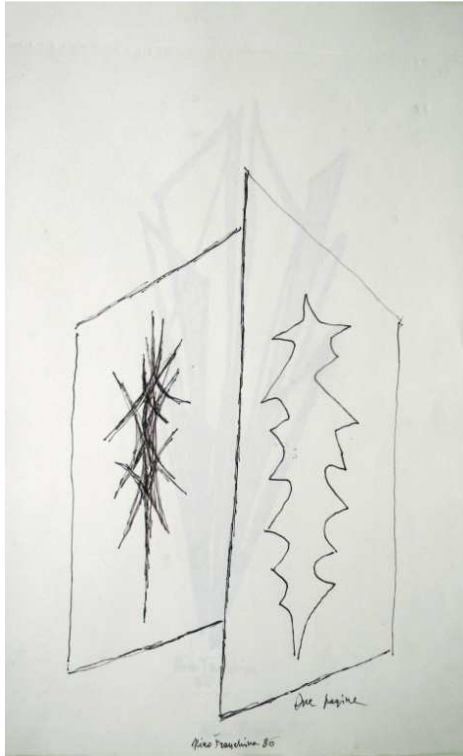
Cartella tigrata marrone e nera 87:

Diciassette disegni sono conservati all'interno della cartella, databili fra il 1984 e il 1987 anno della morte di Franchina. Si tratta pertanto degli studi per le ultime sculture eseguite dall'artista, i *Libri del ferro*, *Pagina sgualcita* e *Oro del ferro*.

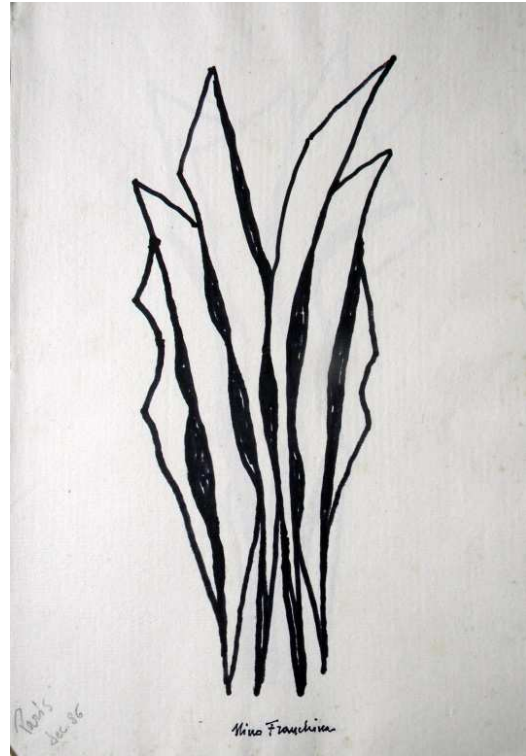
Le opere grafiche nella cartella sono tutte di grande bellezza. Gli studi per la serie dei *Libri del ferro*, eseguite a Parigi nel 1984, propongono un vasto campionario di immagini che lo scultore ipotizzava di poter adoperare come copertina delle sue creazioni. Composte da due o tre lastre metalliche unite fra loro da cerniere che si aprono e chiudono come una pagina di un libro, queste sculture, come le altre sopraindicate, sono l'ultima delle sperimentazioni di Franchina. Diverso è il caso della pagina sgualcita in cui sopravviene un'operazione di piegamento della lamiera di ferro su se stessa e su più strati, quasi 'a fisarmonica' che si caratterizza per una forma a ventaglio che spezza lo spazio. La pagina sgualcita viene disegnata dall'artista in un gioco virtuoso di giustapposizione di piani.

Naturalmente il progetto grafico non riesce a far cogliere in pieno la particolare volumetria del corrispettivo scultoreo, ciò nonostante la precisione dei dettagli e la peculiare forza espressiva del segno e del gesto su foglio dimostrano una coscienza artistica notevole.

Tutti questi disegni sono accomunati dall'uso di un tratto marcato e sicuro, privo di sbavature. Il progetto della scultura è già stato ampiamente elaborato nella mente dello scultore e da lì trasposto su carta, senza bisogno di fasi intermedie.



Libro del ferro. Due pagine,
cm 29x21, 1984



Oro del ferro, pennarello,
cm 36,5x26, 1986

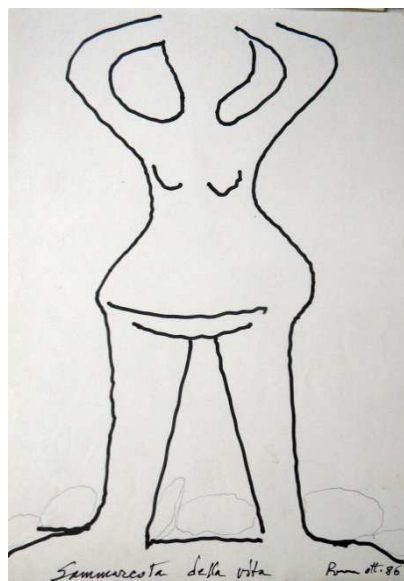
Album “per la Sicilia 87”:

All'interno dell'album sono conservati dieci disegni delle medesime dimensioni (cm 32,5x24) realizzati a pennarello e con colori a vernice. Fatta eccezione per i primi due disegni, che non sono altro che rivisitazioni del tema della *Sammarcota* realizzati nel 1986, gli altri sono tutti studi per sculture, anche se non è possibile parlare di veri e propri stadi preliminari, ma piuttosto di opere grafiche dotate di propria autonomia rispetto alla scultura di riferimento.

I disegni, eseguiti con colori a vernice argentati e dorati sembrano infatti essere stati realizzati dall'artista per essere incorniciati. Non si tratta pertanto di fasi di ricerca e sperimentazione formale, ma piuttosto di opere di accompagnamento alle sculture.

Le *Sammarcote* invece si presentano come puro e sintetico segno, una linea nera che percorre il foglio bianco e traccia la forma della scultura con le mani sulla testa. Ultimo omaggio al

soggetto prediletto da una vita, questo disegno è probabilmente uno dei testamenti spirituali dell'artista che morì pochi mesi più tardi dall'esecuzione.



Sammarcota della vita, pennarello,
cm 32,5x24, 1986



Senza titolo, pennarello,
cm 32,5x24, 1987

“Disegni inediti quaderno nero”:

Il quaderno contiene cinquanta disegni eseguiti per la maggior parte fra il 1983 e il 1984 a Merano. I temi cari all'artista ricompaiono nella loro complessità. Accanto agli studi per *Libri del ferro* e *Pagina sgualcita*, questa volta compare il disegno per un'altra scultura realizzata da Franchina nel 1983, *La Fenice*. Già dall'opera grafica è percepibile un carattere fortemente decorativo della scultura che trae origine dalla *Grande Araldica* del 1982.

I disegni presentano una componente strutturale, che si staglia sul foglio secondo una forma fatta di punte e spigoli, a cui si aggiunge una piccola spirale, ricciolo che impreziosisce l'opera.

Oltre ai disegni per *La Fenice*, nello stesso anno, Franchina propone un altro studio per scultura, che molto verosimilmente non fu mai eseguita. Il disegno di scultura è il nuovo totem dell'artista e come tale possiede la stessa funzione straniante: appare come soggetto di diversi disegni all'interno del quaderno, riprodotto nei suoi diversi stadi di studio nominato infine *Gilf*.

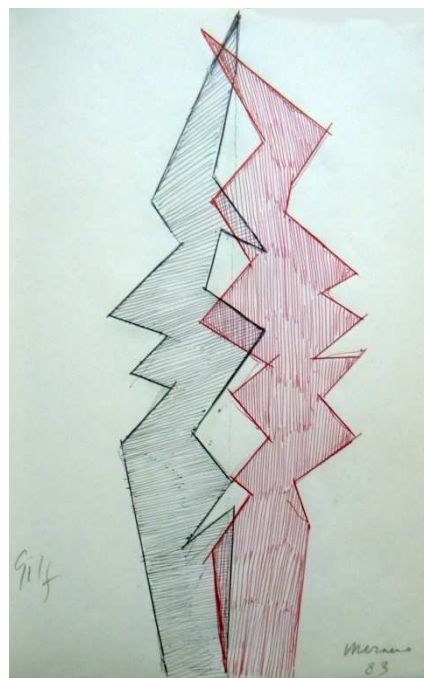
A questi disegni se ne aggiungono altri che costituiscono prove per incisioni o opere grafiche realizzate dall'artista come fini a se stesse, in cui manca del tutto una forma delimitata da

contorno nero, ma il colore è liberamente disposto su foglio senza cercare in alcun modo di creare un effetto volumetrico.

Come recita la scritta autografa di Franchina, in bianco, sulla copertina del quaderno, i disegni sono tutti degli inediti.



La Fenice, penna e pennarello, cm 29,5x20, 1983

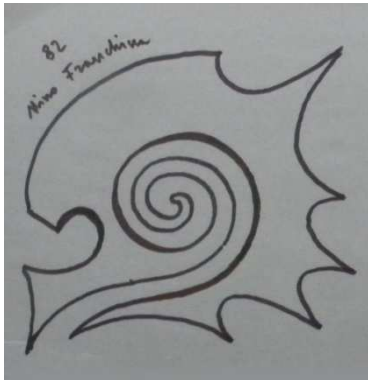


Gif, penna, cm 29,5x20, 1983

Cartella verde:

La cartella conserva ventotto disegni eseguiti a pennarello durante i primissimi anni Ottanta. Fra di essi diversi studi per la scultura di Cortona *La Grande Araldica* (1982). Tali studi ripropongono la sagoma dell'opera in maniera puntuale, un grande scudo dalla forma elegante articolata su una spirale che parte dal suo centro.

Gli altri disegni presenti nella cartella sono per lo più studi per serigrafie o opere dotate di propria autonomia. Particolarmente interessante il disegno de *L'occhio di Polifemo*, del 1982. In basso a sinistra si trova scritto il numero 3, probabile riferimento al numero della versione del disegno. Una massa blu, che ovviamente ricorda il mare, è circondata da linee semicurve che richiamano le onde e che la delimitano come fosse un occhio. La maggior parte dei disegni e delle sculture dell'ultimo periodo di Franchina posseggono in effetti un carattere quasi nostalgico, legato ad un mondo di miti riproposti dall'artista con grande eleganza del tratto. Un mondo ormai scomparso a cui Franchina reca omaggio riportandolo alla memoria.



Studio per La Grande Araldica,
pennarello, cm 15x15, 1982



L'occhio di Polifemo, pennarello, cm 21x30, 1982

Cartella marrone poix bianchi 80:

I quindici disegni presenti in questa cartella, eseguiti tutti a pennarello, sono stati realizzati in un arco di tempo ventennale. Fra di essi infatti si trovano alcuni studi del 1963 per la scultura *Ommeno*, e altri per *La Grande Araldica* del 1982. Particolarmente interessanti anche i disegni per incisioni come *Graffito* che sarà ripreso come “copertina” di uno dei *Libri del ferro* e come lo studio per una croce, tema raramente affrontato dallo scultore che non ha mai lavorato nell’ambito dell’arte sacra.



Studio per La Grande Araldica,
pennarello, cm 48x34, 1982



Senza titolo (*Croce*), pennarello
cm 48x34, 1981-82

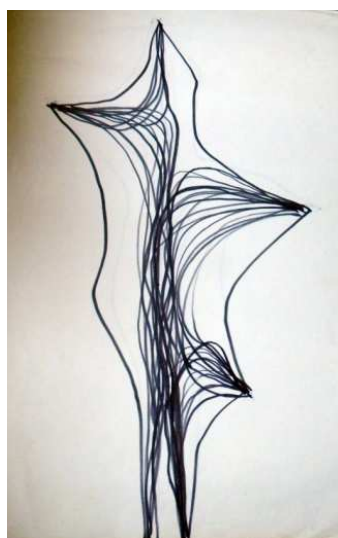
Cartella b/grigia righe:

La cartella contiene dodici disegni eseguiti fra gli anni Sessanta e gli Ottanta, fra cui una del 1987, anno della morte dello scultore.

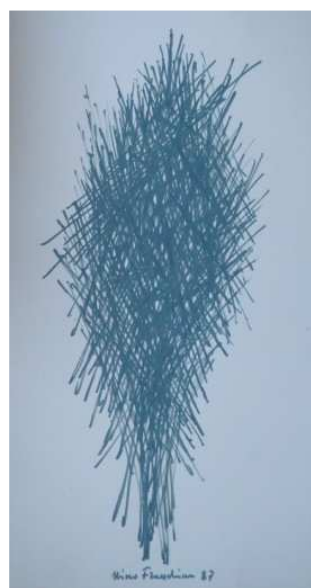
I primi disegni, eseguiti con pennarello nero, non sono altro che studi per *Ommeno*, una delle sculture di cui esistono più disegni.

Fra i disegni di epoca successiva si segnala uno studio per scultura alta quindici metri datato 1974. L'opera che verosimilmente non fu mai realizzata ripropone delle forme stilistiche che si richiamano a sculture come *Commissa 60124* o come *Spoletina*.

Fra i disegni degli anni Ottanta, oltre ad alcuni studi per *La Grande Araldica*, se ne trova uno del 1987 che plausibilmente non costituisce un progetto di scultura. Il disegno si caratterizza perché propone una sagoma composta da una fittissima rete di linee disposte secondo un ordine ben preciso. L'opera richiama da vicino gli studi per la serigrafia *Babele*, anche se non possiede la forma turrata che Franchina aveva dato alla sua incisione.



Studio per Ommeno, pennarello
cm 32,5x24,5 1963



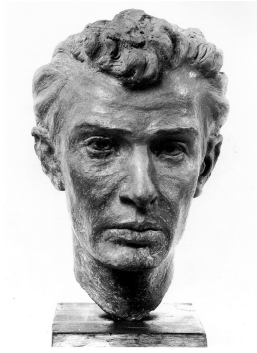
Senza titolo (*Babele*), pennarello
cm 48x34, 1987

Sculture (1938-1987)

Per delineare un quadro completo dell'archivio e dei materiali in esso conservati non è possibile tralasciare il corpus di sculture che fanno pienamente parte del patrimonio artistico e culturale dell'ASF. Le opere contenute all'interno dell'ex atelier di Franchina, mantenute nello stesso ambiente in cui lo scultore le ha realizzate, costituiscono, insieme ai disegni, un corpus di estrema importanza attraverso il quale è possibile rintracciare il filo del cammino artistico da lui compiuto. All'interno del vecchio studio si trovano ancora le prove della sua fase realista (*Ritratto di Charlotte Brand, Ritratto di Gina*), le testimonianze del sofferto passaggio all'astrattismo (*Sammarcota, Immagine dell'uomo*) e un corposo gruppo di sculture che vivacemente testimoniano tutti i passaggi che Franchina ha compiuto durante la sua vita di scultore astratto, tutte le evoluzioni che la sua arte ha subito. Il corpus di sculture è formato dunque da cinquantadue opere che coprono un arco temporale che va dal 1938 fino al 1986.

Come per i disegni, per i quali si è proceduto con una descrizione degli album all'interno dei quali sono ancora conservati, operazione che consente di valutare nel suo insieme uno dei maggiori corpus documentari dell'ASF, si è pensato di introdurre tutte le sculture presenti in archivio per mezzo di una breve scheda tecnica che renda noti i dettagli dell'opera e ne presenti una piccola descrizione. Dal momento che di buona parte delle sculture in questione si è già avuto modo di parlare nel testo su Franchina, alla scheda verrà aggiunto un rimando esatto al capitolo e alle pagine in cui l'opera viene citata. Si procederà inoltre secondo un criterio cronologico, in maniera tale da meglio consentire la percezione e la piena comprensione del percorso che l'artista ha compiuto durante gli anni della sua carriera.

Come per i disegni, sarebbe possibile in questa sede delineare due gruppi di sculture: quelle ancora legate al realismo e quelle astratte. Tuttavia, dal momento che il numero di opere scultoree conservate in archivio non eguaglia certamente quello dei disegni, non si ritiene opportuno effettuare una divisione di tale genere, tanto più che il numero di sculture appartenenti al primo gruppo è di certo esiguo rispetto a quello del secondo.



Autoritratto

1938

Terracotta, cm 30 x 18

La scultura, eseguita lo stesso anno del trasferimento di Franchina a Roma, costituisce parte integrante del gruppo di opere 'veriste' realizzate dall'artista nel periodo a cavallo fra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta. Improntata da un forte carattere realistico, la testa ritratto costituisce l'ennesima prova del conseguimento di una maturità artistica e tecnica che Franchina cercava ormai da tempo. La terracotta, materia prediletta all'epoca, viene dall'artista modellata in modo vibrante e sapiente; i dettagli del volto sono resi con precisione e maestria privi di accademismo. In quest'opera Franchina sceglie di rappresentare se stesso, il proprio essere: lo sguardo pensoso e un po' trasognato trapela dall'immagine donando ulteriore forza alla scultura.



Ritratto di Charlotte Brand

1938

Terracotta colorata, cm 29 x 21

Discorso simile a quello per la scultura precedente va fatto a proposito di quest'altra scultura, per la quale si veda anche il cap. II p. 36. Il ritratto della donna risponde a canoni di un verismo accompagnato da una percezione espressionistica della materia. Il modellato vibrante della terracotta dona vigore e vita al ritratto. Sguardo deciso, labbra appena aperte, Franchina ci offre la propria visione del volto della donna mediante una capacità tecnica ormai perfettamente posseduta.



Ritratto di Gina

1941

Gesso patinato, cm 30 x 19

Anche per il ritratto della moglie Gina Severini Franchina dimostra di aver acquisito piena maturità e coscienza artistica. Un ritratto di stampo classico, in cui il dettaglio veristico prevale sulla resa impressionistica della materia. Sguardo fisso e fiero, Franchina ‘fotografa’ lo spirito della moglie, ne coglie intimamente lo sguardo e cerca, in questo modo, di esercitare la propria capacità espressiva e tecnica

Per ulteriori dettagli sull’opera si veda il cap. II p. 44



Nudino accosciato

1942

Gesso, cm 29,5 x 12

La piccola scultura è stata realizzata dall’artista quasi certamente a Collalbo, paesino nei dintorni di Bolzano presso il quale Franchina visse fra il 1941 e l’inizio del 1943. Avendo ormai superato la fase in cui predominava una resa espressionistica della materia, lo scultore mette in chiaro di essere giunto ad una nuova visione della scultura. Avendo fatto di Maillol il proprio modello – l’artista francese era considerato da Franchina il padre della scultura moderna – egli sviluppa il tema del nudo femminile che si presenta con forme ben tornite e levigate nella modellazione, in pose che, oltrepassando la tradizione classica, costringono ad una nuova resa plastica.



Nudino accosciato [con mano sulla testa]

1942

Gesso, cm 32 x 17

Per questa scultura va fatto discorso analogo a quella precedente. Il piccolo nudo femminile è rincagnato in una posa un po' forzata che però sviluppa dinamicamente le forme nello spazio. Rispetto all'opera precedente c'è una variazione: il braccio alzato della figurina femminile dona ulteriore movimento alla scultura.



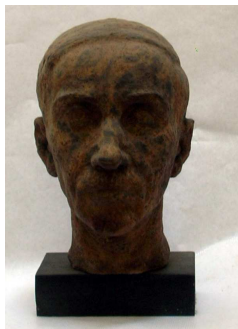
Nudino accosciato [con due mani sulla testa]

1942

Cera, cm 33,5 x 18

L'opera esposta alla prima mostra personale di Franchina, presso la Galleria Minima del Babuino, nel 1943, è stata presentata nello stesso anno alla IV Quadriennale d'arte presso il Palazzo dell'Esposizioni a Roma. Da un punto di vista formale, anche per questa vale lo stesso discorso delle due sculture precedenti. Una delle poche sculture in cera conservate all'interno dell'ASF, quest'opera di piccole dimensioni conserva traccia sulla sua superficie della modellazione diretta di Franchina.

Per ulteriore approfondimento si veda il cap. II p. 55.



Ritratto di Gino Severini

1942-44

Gesso patinato, cm 26 x 16

Ritratto fedele del suocero, quest'opera potrebbe essere stata realizzata durante uno dei numerosi soggiorni di Severini a Collalbo, dove si recava per fare visita alla figlia e al genero fra il 1942 e l'inizio del 1943. La scultura è sintatticamente simile alle altre eseguite negli stessi anni, presentando medesima attenzione nei dettagli e medesima vibrante modellazione. Il ritratto, di tipo intimo, scorge il pittore in un aspetto quotidiano, quasi dimesso; non più semplicemente Severini, ma Gino appare agli occhi dello spettatore.



Senza titolo [Busto di donna]

1942-44

Cera, cm 38 x 35

Ancora forte il realismo espressivo di questo busto raffigurante una giovane donna di cui non si conosce l'identità. La modellazione della cera permette allo scultore di rendere i particolari del volto della fanciulla e nel contempo di studiare nuove forme secondo la rifrazione della luce sulla materia appena increspata.

Non si conosce ancora l'identità della donna ritratta e non si esclude che l'opera sia una di quelle eseguite durante il soggiorno a Collalbo durante il quale Franchina lavora molto la cera procuratagli da Mazzacurati a Roma.



Senza titolo [Ritratto di donna con capelli legati]

1942-44

Cera, cm 38 x 19

Testa possente, sguardo severo, questo ritratto di donna di cui non si conosce l'identità sembra ispirato a Franchina direttamente dalla

ritrattistica classica romana. Anch'essa improntata a un forte verismo, l'opera, in cera, è ulteriore prova delle sperimentazioni scultoree condotte da Franchina durante quelli che furono gli ultimi anni di adesione al realismo prima di spingersi definitivamente nel mondo dell'astratto.



Senza titolo [Donna seduta]

1944

Terracotta, cm 33 x 9

Assai peculiare, la piccola scultura si colloca all'interno della produzione di Franchina come opera a sè stante, non potendo perfettamente definirsi realista, ma neanche astratta. Piccolo esperimento che lascia intendere quanto Franchina abbia guardato l'opera di Mirko Basaldella o di Giovanni Paaganin e si sia lasciato influenzare tanto da Corrente quanto dall'ambiente artistico romano. La terracotta colorata raffigura una donna seduta, i lineamenti e la figura appena abbozzati dalla modellazione veloce e fluida; una borsetta in mano lascia intravedere uno scenario: sul tram o in attesa dal *coiffeur*. La piccola scultura dimostra una totale lontananza dalla monumentalità e dalla retorica. Per essa si veda cap. II p. 60.



La signorina

1944-45

Terracotta colorata, cm 44 x 10

La signorina, ovvero 'La prostituta' è un soggetto che sembra direttamente appropriato dal neorealismo artistico e cinematografico.

L'opera, in terracotta colorata, fu certamente eseguita a Roma, dopo il rientro da Collalbo dello scultore. La figura femminile, di piccolo formato, presenta lineamenti volutamente grossolani, volgari, indossa una gonna rosa ma non ha nessun indumento che le copra il seno; i capelli sono colorati di biondo, ma il colore stesso sembra posticcio. La donna, dall'aspetto quasi dimesso, tiene in mano una borsa appoggiata sulla gonna, quasi a voler ulteriormente coprire le nudità.

Dalla sculturina nel complesso si percepisce lo sguardo descrittivo dell'artista, velato da nessuna forma di pietismo.



Sammarcota

1946-47

Bronzo, cm 180 x 65

L'opera originariamente eseguita in gesso fu, diversi anni più tardi, fusa anche in bronzo. L'esemplare che oggi resta in archivio è quello in metallo e rappresenta a tutti gli effetti la documentazione più importante della fase di passaggio da figurativo ad astratto compiuta dallo scultore alla fine degli anni Quaranta del secolo scorso.

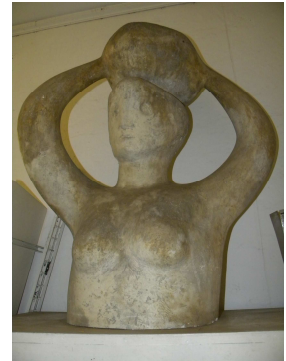
Della scultura e del significato della *Sammarcota* per Franchina si è ampiamente già parlato; si rimanda pertanto al III capitolo della tesi (pp. 68-69) per una descrizione dell'opera.



Testa di Sammarcota

1947

Gesso, cm 47 x 29



Busto di Sammarcota

1947

Gesso, cm 78 x 60

Insieme alla *Sammarcota*, prima vera scultura di grandi dimensioni che Franchina realizza, lo scultore effettua diversi studi sulla figura da cui nascono questa *Testa di Sammarcota* e il successivo *Busto*. Anche per queste opere vale il discorso fatto a proposito della *Sammarcota*, dal momento che anche esse documentano ampiamente il passaggio di Franchina dal figurativo all'astratto. Attratto profondamente dall'opera di Moore e Lipschitz che ha modo di conoscere durante i soggiorni parigini di questi anni, Franchina esplora il mondo dell'immaginario e della forma neocubista. La *Testa di Sammarcota* altro non è che l'abile gioco di solidi geometrici sovrapposti che richiamano ancora la figura umana. Lo stesso vale per il *Busto*, composizione più complessa di sfere, coni e archi, che richiama puntualmente la *Sammarcota* intera.



Testa

1947

Bronzo, cm 43 x 23

La scultura di Moore, la costruzione della forma per mezzo di forme apparentemente semplici, la percezione quasi geometrica delle figure costituiscono elementi di fascino che lo

scultore siciliano sviluppa sul finire degli anni Quaranta. Questa *Testa* ne è piena dimostrazione, emblematico documento di una fase di passaggio che l'artista attraversa.

Con sguardo muto, il volto è appena accennato da un profilo fatto di pochi elementi lineari. Anche questa scultura era originariamente stata realizzata in gesso. Questa versione in bronzo appartiene a un periodo successivo.

L'opera originaria fu esposta in occasione della Biennale di Venezia del 1948, insieme al Fronte Nuovo dell'Arti. Per ulteriore descrizione si veda il cap. III p. 76.



Busto

1947

Gesso, cm 57 x 46

Anch'essa esposta in occasione della Biennale del 1948, questo *Busto* costituisce un'ulteriore evoluzione del linguaggio franchinesco degli anni fra il 1947 e il 1948. Avendo ormai acquisito piena maturità linguistica, lo scultore padroneggia pienamente un linguaggio fatto di volumi geometrici pieni e solidi. Il *Busto*, di icastica austerità, richiama nell'aspetto una sfinge che chiusa nel proprio silenzio nasconde una fonte di sapere. Il volto della donna, privo di particolare espressione, è sofisticato gioco di linee concave e convesse che ne costruiscono la volumetria; la chioma di capelli circonda il volto come un'aureola; il busto ripropone in diverse pose lo stesso elemento, una curva che disegna seni, braccia e spalle della figura. Opera di particolare interesse, è fra le poche realizzate in gesso durante quegli anni che l'artista ha conservato nella materia originale trattata in maniera tale da lasciare perfettamente levigata la superficie.



Ritratto di Gina

1947

Gesso, cm 28,5 x 21

Piccolo ritratto in gesso, quest'opera presenta i caratteri delle sculture eseguite da Franchina nel 1947 a cui si aggiunge un forte tono intimo che dona all'opera ulteriore valore. La piccola scultura è una delle meno conosciute all'interno della produzione dell'artista. Eseguita probabilmente come dono esclusivo alla moglie, verosimilmente non è stata concepita per essere esposta. Molto diverso dal ritratto del 1941, questo sviluppa forma e materie totalmente differenti dal precedente. Il gesso è levigato tanto da non lasciare increspature sulla superficie, preannunciando gli sviluppi successivi sulla scia di Brancusi che caratterizzeranno l'opera di Franchina degli anni immediatamente successivi. Ancora una volta la forma prevalente è quella geometrica che determina il volto, il profilo e la testa di Gina. Tuttavia, come nel ritratto precedente, lo scultore riesce a cogliere lo sguardo fisso e fiero della moglie. Sebbene sia complessivamente più algido, nei toni cromatici e nella resa formale complessiva, Franchina non si lascia sfuggire l'opportunità di sperimentare il genere del ritratto intimo attraverso un approccio stilistico che punta al raggiungimento di una forma pura e pertanto impersonale.



Immagine dell'uomo I

1948

Pietra fluviale, cm 36 x 22,5

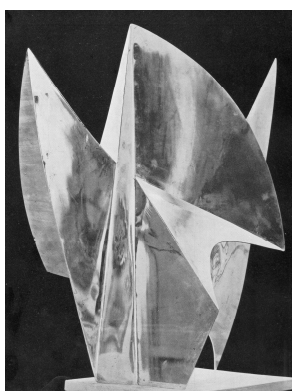
Immagine dell'uomo III

1948

Pietra fluviale, cm 30 x 21,5



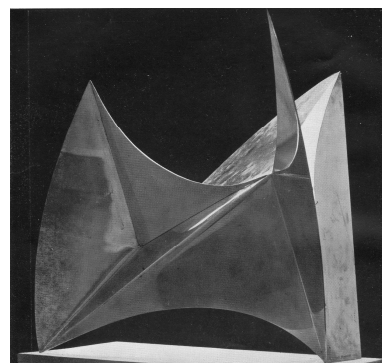
Vere prime sperimentazioni astratte, queste sculture costituiscono una novità nel processo creativo di Franchina tanto nella forma quanto nella materia. Realizzate in pietra fluviale le due opere, parte di una serie i cui elementi rimanenti sono a Parigi in collezione privata, sono il primo tentativo dello scultore di evoluzione formale. Il modello brancusiano prende il sopravvento nel tentativo di recuperare l'essenza formale e immaginifica dell'uomo attraverso quelli che Carandente chiama "dolmen". Come l'uovo di Brancusi, queste pietre racchiudono in se stesse il significato profondo della scultura per Franchina. Per ulteriore descrizione si veda il cap. III pp. 77-78.



Ritmo di superfici

1952

Alluminio, cm 65 x 50



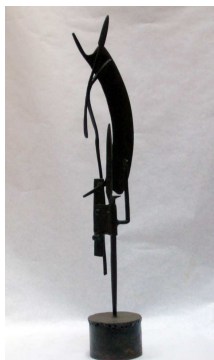
Come un aereo

1952

Alluminio, cm 45 x 50

Forte di un bagaglio culturale e artistico ormai solido, che lo aveva indirizzato ad adoperare in modo del tutto personale materiali di tipo industriale come le lamiere per le carrozzerie d'auto, Franchina recupera la visione scultorea di Pevsner o Gabo e produce queste due opere in cui la sovrapposizione di piani costituisce caratteristica di fondamentale importanza. Le lamiere combinate in un unico corpo determinano una forma le cui facce sono tutte diverse tra loro e di uguale importanza. Anche lo spazio vuoto tra una lamiera e l'altra entra a far parte dell'opera d'arte. La superficie specchiante dell'alluminio stabilisce delle relazioni con

l'ambiente che la circonda. La dinamicità della forma, suggerita dai titoli dati alle sculture, dimostra la piena coscienza di Franchina che per primo fra gli scultori in Italia lavora con il mondo delle fabbriche adoperandone i materiali e gli elementi che decontestualizzati diventano opera d'arte. Si fornisce completa descrizione delle opere nel cap. IV pp. 98-99.



Senza titolo [Scultura con falce]

1953

Ferro, cm 56 x 8

Nel 1953 Franchina realizzò un grande *assemblage* per la mostra dell'agricoltura di Firenze. L'esperienza fu talmente significativa per lui da spingerlo a prodursi in sperimentazioni scultoree per mezzo di elementi recuperati dal mondo della coltivazione agricola. Questa scultura inedita ne è prova tangibile. Recuperata parte di una falce, Franchina vi costruisce intorno una scultura in ferro in cui l'elemento un tempo appartenuto al mondo della produzione rurale viene completamente decontestualizzato per diventare parte integrante dell'opera d'arte stessa. Connessi alla falce una serie di chiodi di grandi dimensioni, probabilmente anch'essi materiale di recupero scelto dall'artista e fuso insieme alla falce.



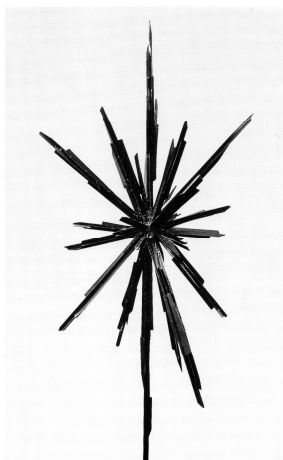
Bozzetto Araldica

1954-74

Ferro, cm 36 x 24

La scultura è chiaro esempio delle capacità acquisite dall'artista nella modellazione del metallo. Una leggiadra figurina danzante costituisce soggetto e forma dell'opera. Il bozzetto è difatti realizzato con lamina metallica forgiata secondo un disegno stilizzato che ricorda la gestualità della danza classica. Da una prima componente quasi tubolare che fa da base dell'opera si slancia il resto della struttura che segue una forma arcuata e termina come due braccia che alzate si ricongiungono in aria. Nonostante l'opera sia del 1954, Franchina realizza altri bozzetti negli anni successivi,

prodotti in serie. Sulla base della sculturina, infatti, è presente una targhetta che reca come seconda datazione il 1974.



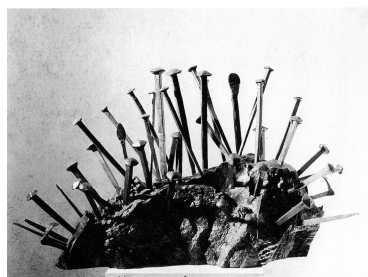
Ferro e fuoco

1956

Ferro, cm 150 x 75

Della scultura è stata già fatta ampia descrizione nel cap. V pp. 117-118. Opera fra le più importanti del corpus scultoreo di Franchina, *Ferro e fuoco* costituisce la dichiarazione di poetica dell'artista, delle

sue capacità tecniche nella lavorazione del metallo. La scultura si sviluppa come opera a tutto tondo, priva di un'asse verticale o orizzontale di riferimento visivo, come nucleo o massa che esplose. I raggi che si diramano dal centro dell'opera sono spessi e si caratterizzano per la presenza di scanalature volutamente elaborate dall'artista per ulteriormente accentuare l'aspetto e la forma metallica.



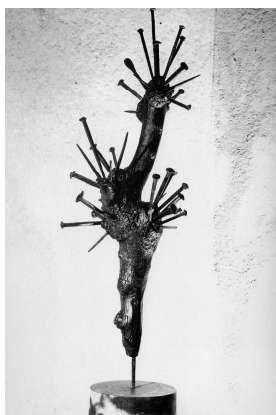
Come un istrice

1958

Legno e ferro, cm 35 x 50

Sul finire degli anni Cinquanta, avendo ormai sperimentato in quasi tutti i modi possibili la forgiatura del ferro, Franchina recupera l'idea dell'*assemblage* e del recupero di materiali e forme che originariamente avevano funzione diversa da quella propriamente artistica. A questo stimolo stilistico appartiene quest'opera, una delle poche di questi anni che mantiene e sviluppa una forma così vicina al figurativo. Il piccolo animale è rappresentato da un tocco di legno infilzato da una serie di chiodi di ferro di grandi dimensioni che, simbolo di sacrificio, lo lacerano. La scultura appartiene ad una delle fasi più carnali e passionali dell'opera franchiniana. Il metallo brutalizzato dall'artista nella fusione e forgiatura, nella battitura e lavorazione, diventa in questo caso strumento di tortura che sfoga

la propria violenza sul morbido legno. Per un'ulteriore descrizione dell'opera si veda il cap. V pp. 124-125.



Magarìa

1958

Legno e ferro, cm 100 x 34

Come per l'opera precedentemente descritta, anche per questa lo scultore sceglie di associare l'abituale ferro ad una materia più naturale quale il legno. Il termine *magarìa* in siciliano indica un incantesimo, una fattura di sapore ancestrale che ricorda antichi riti femminili. Volendo ancora una volta rendere omaggio e descrivere la propria terra di origine, Franchina sceglie di adoperare un tronco bitorzolato, pieno di nodi, infilzato con forza da chiodi che appaiono come spilli dalla testa larga e che si dispongono soprattutto sulla parte superiore del pezzo di legno e sui fianchi. Incoronato e martoriato dal metallo, il tocco di legno diventa simbolo di unione del mondo dei culti misterici, della superstizione e dei riti cattolici.

La scultura è stata ulteriormente descritta nel cap. V pp. 124-125.



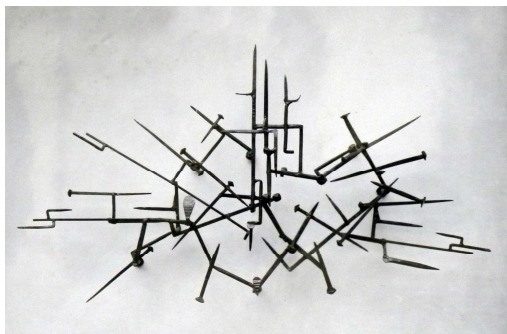
Stromboli

1958

Rame e castolin, cm 61 x 11

Ulteriore omaggio alla terra di origine, questa scultura, sebbene meno conosciuta, è documento visivo della capacità di Franchina di mantenere più filoni di ricerca contemporaneamente. Mentre lavora alle sculture con i chiodi, lo scultore mantiene vivo il rapporto con altri metalli di cui esplora le capacità espressive. Il castolin, in particolare, adoperato come coadiuvante nelle

saldature e brasature, si trasforma in zampillo di lava che compare dalla struttura in rame, simbolo del vulcano. Forgiatore e moderno Vulcano, Franchina associa in questo caso l'aspetto mitologico e culturale della Sicilia, alla visione nuova del linguaggio scultoreo.

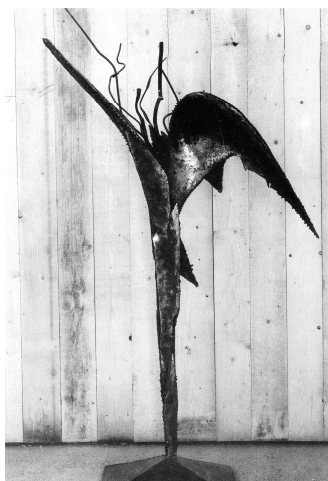


Murale IV

1959

Ferro, cm 70 x 140

In seno alla produzione scultorea di Franchina, e specificamente fra le opere realizzate con i chiodi, questa *Murale IV* è una delle più interessanti. Lasciato da parte il connubio fra ferro e legno, Franchina sceglie di operare esclusivamente con il metallo. Forgiati come chiodi, i pezzi di ferro vengono fusi tra loro fino a realizzare una sorta di composizione geometrica che ha l'aspetto di un quadro. Appeso al muro, l'opera possiede molte delle caratteristiche dei dipinti. Presentando unicamente percezione frontale, la scultura si sviluppa secondo una composizione geometrica rigida che imprigiona lo spazio artistico all'interno della sua griglia. Si veda il cap. V p. 121 per ulteriore descrizione dell'opera.



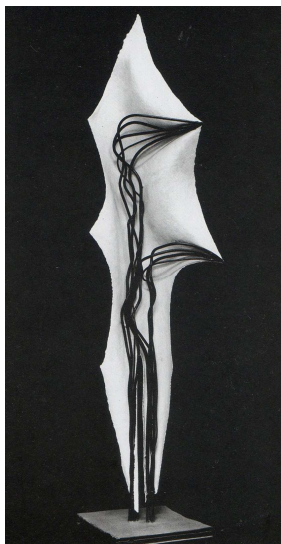
L'uccello di fuoco

1960

Ferro, cm 200 x 113

Realizzata nello stesso anno di *Commissa 60124*, importante opera eseguita per il lungomare di Genova, *L'uccello di fuoco* risente fortemente dell'esperienza di lavoro e rielaborazione formale avvenuta presso la fabbrica Italsider di Cornigliano dove lo scultore aveva avuto occasione di operare per la scultura ligure. In un equilibrato connubio fra lamiera di ferro, elementi tubolari e lingue dello stesso metallo, Franchina esegue un'opera in cui riesce a lavorare con leggiadria la materia pesante. Scultura dalla forma elegante e

slanciata, essa rappresenta uno dei capisaldi dell'opera di Franchina costituendo prova della grande capacità inventiva e tecnica dell'artista. Per ulteriore descrizione si veda il cap. V pp. 132-133



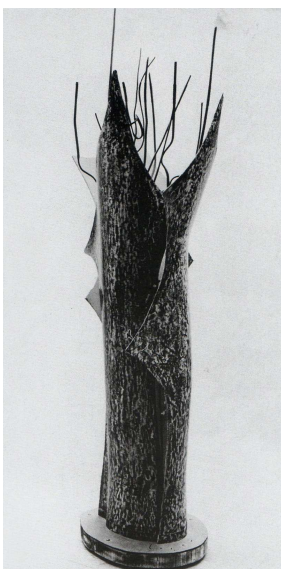
Ommeno

1963

Stucco e ferro, cm 180 x 50

Con la scultura *Ommeno* ha inizio una delle serie più fortunate della produzione artistica di Franchina, quella delle opere con gli stucchi. Una figurina spiritata, algida fiammella, si sviluppa verticalmente e si presenta all'osservatore secondo una doppia prospettiva. Una scultura a due facce, una di stucco biancastro che caratterizza l'opera per una certa freddezza, l'altra metallica, composta da elementi tubolari che si insinuano all'interno della struttura dell'opera, quasi a fungerne da scheletro, e quindi a sorreggerne la struttura.

L'opera è già stata oggetto di descrizione nel cap. VI pp. 148-149.



Imera

1966

Ferro e stucco, (alt.) cm 350

La serie delle sculture eseguite con lo stucco ha termine nel 1966 con questa monumentale opera che deriva il suo nome dal fiume siciliano che scorre a nord dell'isola per 35 km quasi parallelamente al Tirreno. Struttura dall'aspetto arboreo, questa scultura appare composta da lamiere di ferro che, disposte secondo una linea circolare, simulano il tronco di un albero. Nella parte interna il ferro è ricoperto da stucco e, dalla base, partono dei rami metallici che si percepiscono interamente solo nella parte superiore dell'opera. Insieme alla *Sammarcota*, questa è una delle più imponenti sculture attualmente conservate all'interno dell'ASF.

Per sua ulteriore descrizione si veda il cap. VI pp. 153-154.



Oliviero

1969

Ferro, cm 120 x 38

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo, Franchina affronta una nuova tematica: quella della *Chanson de gestes* e la *Chanson de Roland*. Il mondo di Orlando, dei paladini di Carlo Magno, viene recuperato dall'artista che, immaginificamente ne rende la grazia attraverso la propria scultura. *Oliviero*, paladino e amico di Rolando, diventa personaggio della scultura di Franchina. L'opera è composta dalla fusione di parti laminate di ferro, di lingue dello stesso metallo e di catene di diverse dimensioni, probabile simbolo del forte legame che il cavaliere aveva, di onore e alleanza, con Rolando. Particolare grazia stilistica sottende l'opera nella quale lo scultore si esprime secondo un linguaggio di particolare eleganza formale. La scultura è stata ulteriormente descritta nel cap. VI pp. 161-162.



S. Sulpice

1970-71

Castolin, cm 100 x 33

Opera realizzata interamente in castolin, questa scultura di Franchina possiede una grazia e eleganza accentuate dalla forma quasi decorativa. Il titolo probabilmente deriva dall'omonima chiesa parigina, anche se non esistono documenti che avvalorino l'ipotesi o dalla località svizzera presso la quale si collocava l'Eutecnic, fabbrica

di castolin. Da un piede lungo e stretto, su cui si poggia la struttura dell'opera, partono delle lamine di castolin forgiate e intrecciate fra loro come fossero foglie o mani. L'eleganza e la preziosità della composizione sono ulteriormente rimarcate dal colore della lega metallica che possiede tonalità vagamente auree.



Bozzetto per Metelliana

1972

Ferro, cm 42 x 17,5

La serie dei *Cilindri*, sculture in ferro e acciaio sviluppate nella prima metà degli anni Settanta in cui Franchina recupera il solido geometrico per indagare un'altra possibile forma con cui forgiare il metallo, ha inizio con l'opera *Metelliana*. Presso l'ASF è conservato il suo bozzetto che, rispetto alla scultura definitiva in ferro e acciaio è realizzato unicamente nel primo dei due materiali. La piccola struttura presenta caratteri simili a quella della scultura finale. Da una base piatta in metallo si innalza una struttura cilindrica di colore scuro da cui ne esce un'altra di colore rosso. Come una recinzione, sbarre di ferro racchiudono il cilindro all'interno di uno spazio angusto, bloccandone ogni possibilità dinamica. La componente rossa fuoriesce da quella nera squarciandone la struttura che presenta sul lato frontale una frattura profonda che arriva quasi alla base dell'opera. Più in alto di qualsiasi altra componente, il cilindro rosso spicca come nucleo, cuore pulsante della scultura.



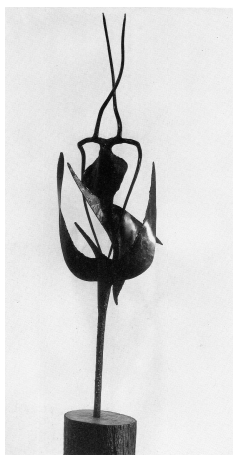
Palino e Vipere

1973

Ferro, cm 73 x 19

La scultura, dal misterioso titolo, è composta dall'intreccio alcuni elementi tubolari scanalati come dei grossi chiodi avvolti da un'unica

lamina di metallo che si avvolge fra essi. La composizione si presenta come scultura a tutto tondo non possedendo un punto di vista predefinito o principale. Franchina fornisce prova della capacità di padronanza del metallo che rasenta il virtuosismo tecnico.



Pierle

1974

Ferro, cm 107 x 27,5

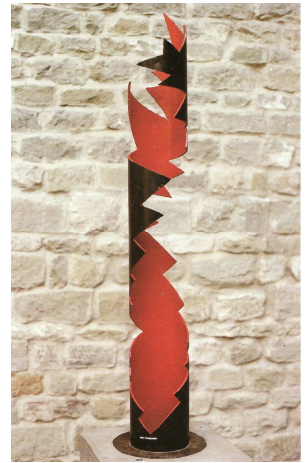
Frazione di Cortona, paese toscano caro a Franchina, Pierle è famoso per la presenza di un'antica fortezza medievale costruita intorno al 1300. La scultura di Franchina, in ferro, è composta dalla fusione di leggere lamine che si intrecciano fra loro e da cui partono dei filamenti metallici che si sviluppano nella parte superiore della scultura e nella sua parte mediana. Osservando l'opera si ha la sensazione di trovarsi di fronte a sagome zoomorfe: alcune delle lamine possiedono infatti l'aspetto di rondini in volo, osservando da altri punti di vista sembra di vedere un toro o la testa di qualche insetto.



Inox lacerazione rossa

1974

Inox e ferro, cm 75 x 16



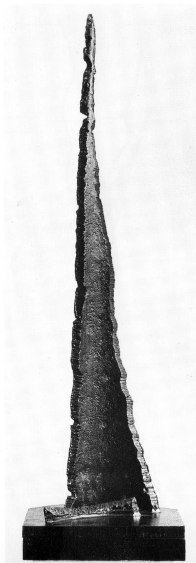
Inox lacerazione rossa e nera

1974

Inox e ferro, cm 120 x 15

Di entrambe le sculture si è già avuto modo di parlare nel cap. VII p. 171-172 della tesi.

La serie dei *Cilindri* si caratterizza per il materiale adoperato, per i colori e per i titoli che spesso presentano la parola 'lacerazione' al loro interno. Le due sculture conservate in ASF presentano tutte le caratteristiche fondamentali della serie. Sono eseguite in acciaio e ferro verniciati e possiedono una caratteristica forma 'lacerata'. Le sculture difatti presentano un gioco di pieni e di vuoti permesso da una rifinitura a zig-zag che li taglia all'interno e che genera una sensazione di rottura. Giocando con i tagli sul materiale Franchina lascia vedere l'esterno e l'interno delle sue sculture, rivelandone l'essenza intima e producendo un effetto di rottura.



Grande scheggia

1976

Inox e ferro, cm 100 x 19

Fra le opere facenti parte della serie dei *Cilindri* compare anche la *Grande scheggia*, scultura dal mistico sentore lunare. Resto di cilindro, quest'opera si colloca tra le più significative nella produzione dell'artista. Il solido geometrico, scarnificato fino a restare sotto forma di scheggia, diventa occasione per ulteriore sperimentazione formale. La scultura si caratterizza

per una forma triangolare, col vertice superiore molto allungato. Moderno totem, l'opera assume quindi un sentore decisamente spirituale. Per essa si veda il cap. VII p. 179.



Grande orso

1976

Ferro, cm 90 x 19



Elmo

1977-78

Ferro, cm 60 x 27



Barocca II

1976

Ferro, cm 80 x 20

All'interno della produzione dei *Cilindri* Franchina realizza tre sculture, *Grande orso*, *Elmo* e *Barocca II*, che presentano caratteristiche diverse rispetto alle altre opere della serie. Abbandonati il colore e i tagli a zig-zag, lo scultore propone delle opere che derivano originariamente dai cilindri, ma le cui forme sono più docili, non producendo in nessun modo l'effetto di rotture e lacerazioni. Usando come modello totem tribali, Franchina sviluppa delle opere per cui vale il gioco dei pieni e dei vuoti tipico della sua scultura, ma in cui le parti mancanti di metallo non sono sottratte all'opera secondo un procedimento violento che lasci intendere una rottura. È così che da un tubo rielaborato si genera un *Elmo* o una figura animale come quella dell'orso che docilmente avvolge lo spazio, senza mai lacerarlo.



Sculptura con rastrello

1980

Ferro, cm 68 x 13

All'inizio degli anni Ottanta, ricordando la tecnica degli *assemblages* ottenuti mediante la fusione di materiali di recupero, Franchina elabora alcune sculture che prendono vita da oggetti provenienti dal mondo dell'agricoltura. Il rastrello presente in questa scultura non è forgiato dall'artista, ma è elemento trovato e recuperato e collocato dall'artista al centro di un'opera d'arte. Seguendo una tradizione sperimentale che già molti anni prima aveva avuto inizio, Franchina rievoca in questo modo un mondo linguistico ancora presente, oltre che la capacità di esprimersi artisticamente mediante oggetti provenienti da un mondo popolare. La scultura è di modeste dimensioni e sembra costruita intorno al rastrello che resta suo elemento fondamentale.



Abbraccio

1981

Ferro, cm 120 x 21

Abbraccio è una delle opere degli anni Ottanta che mantengono i contatti con l'apparato linguistico e formale sviluppato fra gli anni Sessanta e Settanta. Sebbene l'opera sia stata eseguita nel 1981, quando lo scultore stava già elaborando l'ultima serie dei *Libri del ferro*, questa scultura è da collocare sulla linea evolutiva di opere che da *Spoletto 62* arrivano fino a *Fronte nuovo* 78. Il gioco di lamiere metalliche legate da fili di ferro di diametro non inferiore al centimetro, lo sviluppo di una forma per mezzo della fiamma ossidrica che piega

tutto al suo volere, sono elementi chiave di tutta la produzione dell'artista che in questo caso particolare, attraverso il titolo dell'opera, recupera una dimensione intima quale quella dell'atto affettuoso dell'abbraccio per visualizzarla su un materiale freddo e meccanico.



Parechoc

1981

Ferro, cm 127 x 25,5

Discorso simile a quello di *Abbraccio* va fatto per questa scultura il cui titolo è la traduzione francese di paraurti. *Parechoc* è frutto di un recupero di materiali industriale riadoperati come opera d'arte che costituisce di certo una delle tematiche di primario interesse della scultura di Franchina. Il paraurti segnalato nel titolo dell'opera è in effetti presente nella scultura rivestendo un ruolo di fondamentale importanza, costituendo la base stessa dell'intera struttura. Avendo perso completamente la sua funzionalità il *pare choc* non possiede più valore di oggetto industriale, ma recupera un significato puramente artistico. La scultura raffigura una struttura di forma esile che appare allo spettatore come una piccola pianta, un cactus di metallo acquisendo un significato completamente diverso da quello iniziale.



Libro del ferro. Etrusca

1984-85

Acciaio, cm 45 x 30 (dimensioni da chiuso)

Trittico III. La Fenice. Geometrica

1985

Acciaio, cm 100 x 60 (dimensioni da chiuso)



L'ultima serie a cui Franchina lavora prima di morire è quella dei *Libri del ferro*, una serie di sculture di cui si è ampiamente parlato nel cap. VII pp. 196-199.

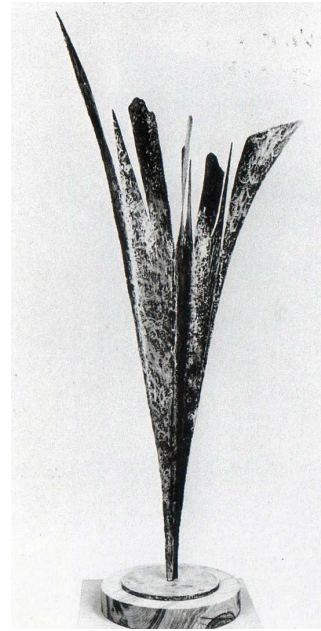
Queste due opere, entrambe in alluminio, sono formate dall'unione tra loro di due o tre lastre per mezzo di perni che consentono di aprire e chiudere facilmente questi grandi fogli come fossero le pagine di un libro o i componenti di un polittico a sportelli richiudibili. Sulle pagine di alluminio, come frontespizio e retro delle sculture Franchina ha inciso alcuni dei suoi disegni più significativi generando un gioco di pieni e vuoti che lascia trapelare la vista all'interno della struttura.



Bozzetto Pagina sgualcita

1985

Ferro, cm 42,5 x 22,5

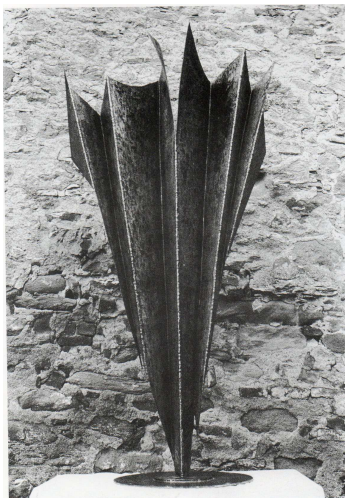


Pagina sgualcita

1985

Acciaio, cm 188 x 77

Fra le sculture più intense della serie dei *Libri del ferro*, nonostante presenti delle caratteristiche assai diverse rispetto alle opere precedentemente descritte, è da ricordare la *Pagina sgualcita*, di cui, presso l'ASF, è conservato anche il bozzetto. L'opera appare come un getto di acciaio che si genera da un unico punto e si sviluppa aprendosi con una forma a ventaglio. Lo scultore riesce in questo modo a rendere in modo dinamico l'acciaio e a sviluppare una forma che attraverso le pieghe e le sfrangiature del metallo occupi lo spazio e crei gioco di ombre. In questo modo il volume dell'opera, sebbene modesto, si amplifica nettamente. La scultura di Franchina diventa bidimensionale e tridimensionale nello stesso tempo. Per ulteriore descrizione si veda il cap. VII pp. 197-199.



Oro del ferro

1986

Ferro e ottone, cm 215 x 94

Discorso analogo a quello per *Pagina sgualcita* va fatto anche a proposito di *Oro del ferro*, una delle ultime opere a cui lavora l'artista. Struttura simile a quella dell'opera precedente, anche in questo caso la scelta di rappresentare una forma con diverse sfaccettature consente un gioco dimensionale nello

spazio circostante l'opera. Diverse lamiere di ferro, unite fra loro per mezzo di bacchette di ottone fuso, si sviluppano da uno stesso punto, determinando una forma a ventaglio. L'ottone, di colore più chiaro, tendente all'oro, genera una luminosità che dona movimento all'intera struttura in ferro. Paravento metallico, la scultura irrompe nello spazio volutamente rompendo qualsiasi forma di armonia, e nel contempo preservandola.

Per ulteriore descrizione dell'opera si veda il cap. VII pp. 199-200.



Zag

1986

Ferro e ottone, cm 89 x 31,5

Meno conosciuta e formalmente differente rispetto alle ultime opere descritte, questa scultura di Franchina si staglia bidimensionalmente nello spazio, caratterizzandolo e disegnandolo, come segno, moderna calligrafia scultorea. Composta da una lamina di metallo tagliata ai bordi secondo un segmento zigrinato, l'opera è vuota anche al suo interno, dove una stretta striscia segue l'andamento dei contorni esterni. Se non fosse per quest'anima interna, la scultura avrebbe puro carattere calligrafico, di esercitazione nel taglio del metallo. Lo spazio lasciato vuoto al centro, vena aurifera da cui lo spettatore è immediatamente attratto, diventa improvvisamente fonte da cui non solo la scultura, ma tutto ciò che la circonda trae origine. L'opera, di non grandi dimensioni, possiede una forte componente ironica, di gioco che viene fuori dalla sua sagoma e che la colloca fra le sculture più peculiari di Franchina.

Fotografie (1932-1987)

Per comprendere appieno l'essenza stessa dell'ASF e per valutare in modo completo la stessa figura di Franchina si ritiene necessario fare un piccolo riferimento al fondo fotografico conservato in archivio. È uno dei pochi fondi la cui catalogazione non si è ancora conclusa, sebbene, tra le fotografie catalogate si sia arrivati a contare poco meno di 1300 esemplari tra esemplari in bianco e nero e a colori, negativi e fotocolor. Il patrimonio di fotografie conservate presso l'ASF è di notevole interesse perché possiede valore documentario costituendo testimonianza di primaria rilevanza per ricostruire il percorso e l'evoluzione della scultura di Franchina. Il fondo, naturalmente, presenta caratteristiche differenti rispetto a quelli finora descritti. I beni in esso contenuti difatti non appartengono al gruppo di opere che l'artista ha direttamente eseguito e, per tale motivo, si è scelto di trattarne la descrizione in maniera diversa. Se per il fondo grafico e per quello delle sculture si è, infatti, proceduto con una descrizione puntuale del materiale che essi contengono; per le fotografie si è pensato di sviluppare un discorso relativo ai singoli autori rappresentati nel fondo: i fotografi che hanno lavorato fianco a fianco con lo scultore e che attraverso interi servizi contribuiscono alla ricostruzione storica del personaggio Franchina.

Non è possibile, d'altra parte, dimenticare che il valore di molti scatti è di tipo più documentario che artistico. Sia le riproduzioni delle opere di Franchina, sia le fotografie delle sue mostre rappresentano una traccia importantissima per studiare la sua scultura.

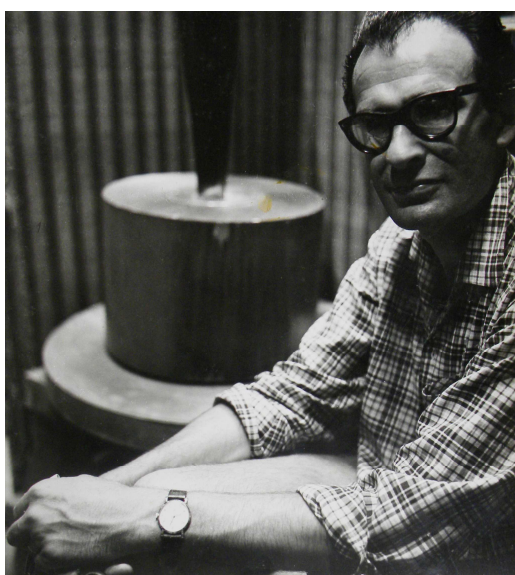
A questa tipologia di scatti è da aggiungere la ritrattistica: all'interno dell'archivio sono conservate molte fotografie dello scultore, ripreso mentre lavora, a casa propria o durante alcune occasioni mondane e espositive.

Una parte consistente di tali scatti resta sfortunatamente anonima, tuttavia gli autori di cui si trova traccia sono indubbiamente fotografi di primaria importanza: Sandford Roth, Guido Cosulich, Giacomelli, Ugo Mulas, Maria Mulas, Marco Glaviano, Enzo Sellerio, Luciano Sansone, Sandro Battaglia. Trattare di tutti i servizi o di tutti gli scatti conservati in archivio sarebbe operazione troppo lunga e poco significativa. È per tale motivo che si è pensato piuttosto di focalizzare l'attenzione su alcuni fotografi e servizi.

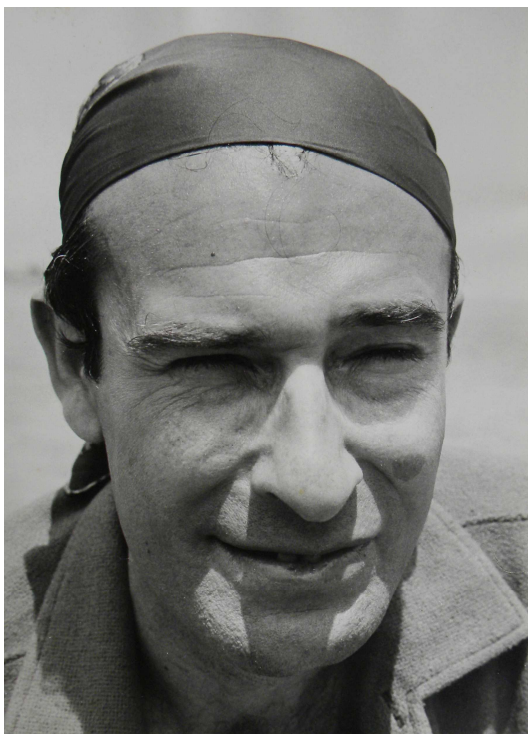
Primaria attenzione spetta naturalmente a Ugo Mulas il fotografo degli artisti, che riesce a indagare la scultura e la vita di Franchina. A lui si aggiungono Maria Mulas, sorella di Ugo, e Marco Glaviano, nipote dello scultore e principalmente fotografo di moda. Un discorso sul fondo fotografico dell'ASF non prescinde dai servizi di Luciano Sansone e Sandro Battaglia

che – entrambi degli anni Ottanta – colgono Franchina nella fase terminale, seppur prolifica, del suo lavoro.

Prima di soffermarsi sugli autori e i servizi di cui si è detto va tuttavia aggiunto che alle immagini scattate dai grandi fotografi si uniscono quelle prodotte da artisti, frutto di sperimentazioni visive, di tentativi di approccio al mezzo fotografico come strumento alternativo. È così che accanto al ritratto di Franchina eseguito dal fotografo siciliano Enzo Sellerio nel 1956 in cui l'artista appare in primo piano, a fuoco mentre sullo sfondo, tagliata e sfocata, la base di una delle sue sculture (ritratto caratterizzato da un atteggiamento di Franchina quasi dimesso, molto strano per un personaggio come lui, il cui narcisismo caratterizza una parte consistente dei ritratti che gli verranno fatti nel corso degli anni), sono conservati altri ritratti eseguiti da Alberto Burri e Mario Schifano, il primo eseguito a Venezia nel 1958. Franchina, in primissimo piano ha gli occhi socchiusi, probabilmente infastidito dalla luce – nessun elemento della foto ci permette di localizzarla a Venezia, se non fosse per le annotazioni aggiunte dallo stesso Franchina sul retro. Il secondo ritratto, quello del pittore Mario Schifano è stato invece eseguito nel 1961. Franchina è dentro il suo atelier, ritratto in abiti da lavoro, con gli occhiali che indossava quando usava la saldatrice. La fotografia, che rivela, rispetto a quella di Burri, un approccio più “serio”, più meditativo, è un'ulteriore testimonianza che, in effetti, in quegli anni gli artisti lavoravano a quella fusione tra il mondo dell'arte propriamente detta, e quello della fotografia, fusione o accompagnamento di cui Ugo Mulas fu testimone e protagonista più illustre.



Franchina nel suo studio, 1956 (foto E. Sellerio)



Franchina alla Biennale di Venezia del 1958
(foto A. Burri)



Franchina nel suo studio mentre lavora, 1961
(foto M. Schifano)

Il fondo di fotografie di Ugo Mulas conservato presso l'ASF conta un centinaio di fotografie, scattate fra il 1958 e il 1966. Come un osservatore attento Mulas testimonia l'attività dello scultore attraverso servizi fotografici di grande bellezza e di estremo interesse.

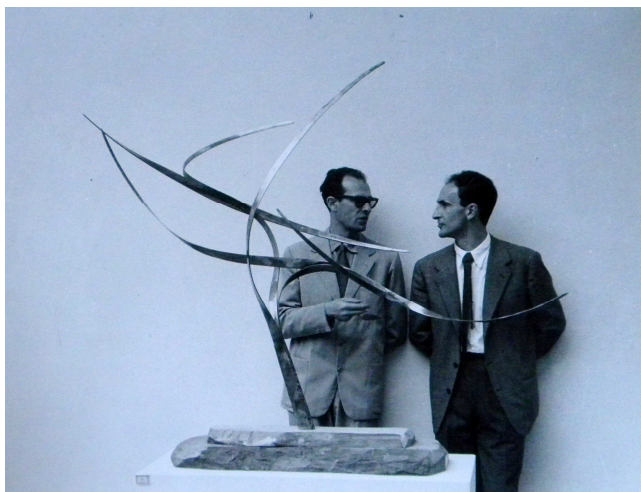
Le foto sono tutte in bianco e nero e per la maggior parte stampate su carta agfa. I formati sono piuttosto diversi tra loro, talvolta uno stesso scatto e stampato su fogli di dimensioni diverse.

L'incontro fra lo scultore e il fotografo avviene per la prima volta a Venezia, in occasione della Biennale del 1958. Franchina ha già da un decennio intrapreso il cammino dell'arte astratta; il fotografo ha da poco cominciato a fotografare gli artisti alle Biennali, ama coglierne lo sguardo, la meditazione, non soffermandosi strettamente sulla loro opera preferisce di gran lunga produrre dei ritratti che siano in grado di cogliere il processo mentale che emana dai loro occhi, dai loro gesti. È per questo che Franchina, che ancora medita sulla forma e sullo sviluppo del volume nello spazio, è colto nell'atto di sbirciare, studiare *Forme uniche della continuità nello spazio* di Boccioni, l'opera che per eccellenza apre la scultura, ed in particolar modo quella italiana, al dibattito su un nuovo modo di concepire l'opera d'arte nello spazio, nella sua dimensione monumentale.



Franchina contempla *Forme uniche di continuità nello spazio* alla Biennela di Venezia del 1954, (foto U. Mulas)

Il secondo scatto inquadra Franchina e Chillida che parlano dietro una scultura del primo dei due artisti *Arabesque*. Vera protagonista della foto, l'opera d'arte si staglia nello spazio che viene in questo modo 'tagliato' dalle linee arcuate della scultura di cui si percepisce il valore tridimensionale.



Franchina e Chillida dietro *Arabesque* alla Biennale di Venezia del 1954, (foto U. Mulas)

La prima vera occasione di incontro professionale e personale fra Franchina e Mulas avviene nel 1962 a Spoleto in occasione della mostra di Carandente "Sculture nella città".

L'occasione è una delle più propizie sia per lo scultore che per il fotografo. Franchina ha modo di partecipare ad una delle esposizioni di scultura più importanti fra quelle che si svolgeranno durante gli anni Sessanta. "Sculture nella città" vuole infatti essere una mostra in cui la scultura moderna, astratta dialoga direttamente non con lo spazio limitato di un museo che ne comprime le capacità espressive, ma con un centro storico medievale fatto di stradine e di monumenti architettonici di grande rilevanza e bellezza. Mulas si trova coinvolto all'interno di un grande laboratorio di scultura e architettura in cui antico e nuovo si trovano a coesistere. *Spoletina 62*, l'opera che lo scultore siciliano realizza per l'occasione, viene collocata in cima alla scalinata di fronte al municipio. Fra le foto di Mulas conservate presso l'archivio esistono diversi scatti che riprendono direttamente l'opera. Fotografata quasi sempre dal basso, per accentuare il senso della verticalità della scultura e per sottolineare ulteriormente l'importanza della sua localizzazione, in cima alla scalinata, le immagini di Mulas offrono uno scorcio del colloquio con l'antico che l'artista ha instaurato. Presentata come parte di una scenografia teatrale *Spoletina 62* si staglia verticalmente nello spazio senza invaderlo troppo volumetricamente, piuttosto offrendo un moderno totem arboreo che Mulas percepisce spiritualmente.



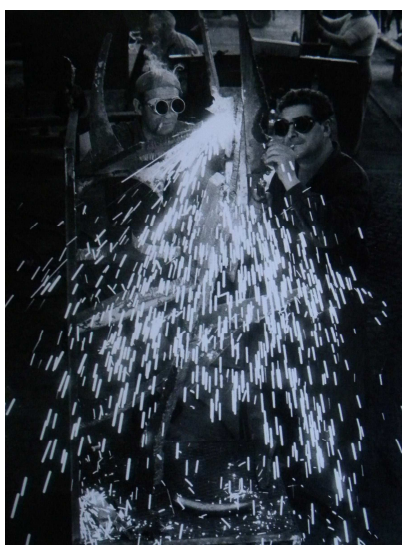
Franchina e *Spoletina 62* davanti al Municipio di Spoleto, 1962 (foto U. Mulas)

Franchina a Spoleto, 1962 (foto U. Mulas)

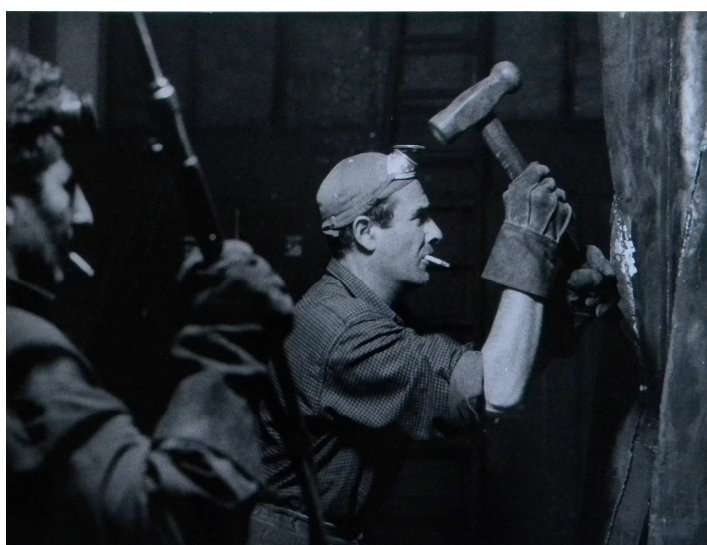


Spoletina 62 a Spoleto, 1962 (foto U. Mulas)

Nel 1963 il primo servizio interamente dedicato a Franchina, fotografato presso gli stabilimenti Italsider di Genova mentre lavora alla scultura monumentale da disporre di fronte alla biblioteca pubblica “Luigi Einaudi” progettata da Zevi a Dogliani. Come una monumentale presenza che sembra vivere di vita autonoma la scultura è osservata da Mulas che testimonia ogni fase del lavoro di saldatura e brasatura fino all’assemblaggio finale. Il fotografo coglie in pieno la poetica di Franchina, il suo rapporto con il metallo e con gli operai che lo aiutano. Lo scultore che disegna lo spazio e cerca la vitalità della natura nell’arte si trova davanti alla propria opera, ci lavora come se in realtà fosse sempre esistita, come se gli strumenti con cui viene assemblata non facciano altro che sancire un evento già capitato.



Franchina agli stabilimenti Italsider di Genova mentre realizza il Monumento a Einaudi, 1963 (foto U. Mulas)



Franchina agli stabilimenti Italsider di Genova mentre martella la lamiera del Monumento a Einaudi, 1963 (foto U. Mulas)



Franchina a colloquio coi brasatori dello stabilimento Italsider di Genova, 1963
(foto U. Mulas)



Franchina nello stabilimento Italsider di Genova davanti al Monumento Einaudi, 1963 (foto U. Mulas)

Ma il servizio fotografico più bello realizzato da Mulas per Franchina è quello del 1964, quando lo scultore e il fotografo si incontrano a Roma, presso l'atelier di via Margutta. Mulas è immediatamente affascinato dal mondo di Franchina, dalla sua capacità di produrre delle opere che entrano a far parte dello spazio naturale in cui sono collocate in modo del tutto inconsapevole, quasi distratto. Il giardino di fronte allo studio, con le sue piante, le sculture in gesso fortemente degradate e alcuni rottami diventano spiriti protagonisti di queste fotografie che sono delle vere e proprie opere d'arte. Ecco la chiave di lettura assolutamente personale proposta da Mulas per la comprensione del mondo interiore dello scultore. Se di Lucio
CXII

Fontana Mulas coglie lo spirito vivo che si percepisce nella gestualità del segno, nell'atto del taglio della tela; di Nino Franchina il fotografo coglie un'attitudine di decadenza e smarrimento, frutto probabilmente della matrice culturale di origine. La Sicilia dei giganti, dei telamoni riappare adesso mantenendo una propria maestosità, ma in condizioni di degrado. Le ultime opere di forma realista, che raffigurano presenze umane, sono definitivamente sovrastate da una natura che irrimediabilmente le divora. È la prima e unica volta che l'opera di Franchina viene letta in questa chiave. Lo stesso Mulas che fotografa ancora Franchina, sia nel 1965, nello stesso studio dell'artista insieme alla moglie Gina, sia nel 1966, in occasione dell'allestimento della sala personale dello scultore alla XXXIII Biennale di Venezia, non poserà più lo stesso sguardo indagatore su di lui.



Giardino davanti allo studio di via Margutta, 1964
(foto U. Mulas)



Giardino davanti allo studio di via Margutta, 1964 (foto U. Mulas)



Giardino davanti allo studio di via Margutta, 1964 (foto U. Mulas)

Le fotografie della sala personale a Venezia costituiscono gli ultimi scatti certamente datati realizzati per Franchina. Le opere dello scultore sono disposte in cerchio, al centro svetta *Imera* scultura monumentale realizzata in ferro e stucco e alta più di tre metri. Ancora una volta, come presenze totemiche arboree, le opere d'arte si dispongono su un cerchio rituale mentre il fotografo-osservatore si nasconde dietro una delle sculture di maggiori dimensioni, sbirciando nello spazio sacro della sala all'interno della quale non si manifesta nessuna traccia dell'artista demiurgo.



Sala personale Franchina alla Biennale di Venezia del 1966 (foto U. Mulas)

Da segnalare anche le fotografie che propongono immagini di singole sculture, ritratti alle opere d'arte. La capacità più straordinaria di Mulas consiste nel riuscire a cogliere l'essenza delle opere d'arte che fotografa e, di conseguenza, il mondo interiore della *poiesis* dell'artista.

Le fotografie delle sculture rivelano e quasi giustificano un dialogo ininterrotto dell'opera d'arte con l'ambiente che la circonda. I set fotografici allestiti per le singole sculture, difatti, non hanno nulla di asettico, ma propongono uno spazio in cui è possibile cogliere il gioco perenne di luci e ombre che costituisce una prosecuzione della scultura stessa nell'ambiente, come un muto colloquio che non si conclude mai.

Il rapporto personale fra Franchina e Mulas continua certamente fino al 1973, anno della morte del fotografo.

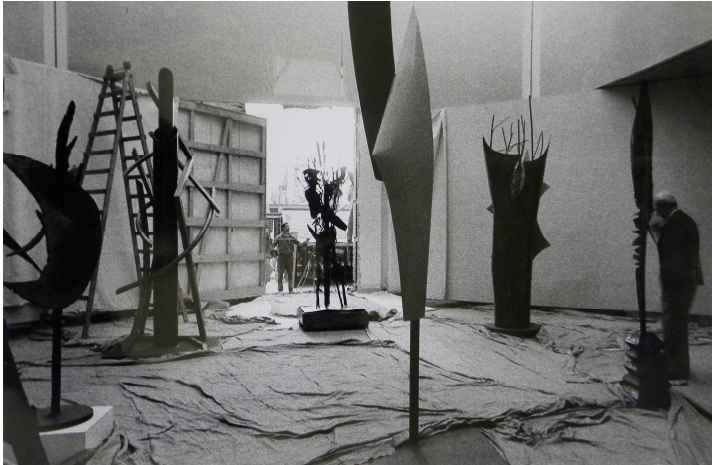
Breve cenno merita anche il gruppo di fotografie scattate da Maria Mulas, sorella di Ugo, fotografa d'arte di talento, sebbene molto meno famosa del fratello.

Maria realizza diversi servizi fotografici per Franchina, in occasione dell'allestimento della sala personale alla Biennale di Venezia del 1972, fotografa spesso anche i componenti della famiglia Franchina; ma le fotografie più interessanti realizzate dalla Mulas per lo scultore sono di certo quelle che lo riprendono a lavoro, nel suo studio, servizio realizzato del 1971.

L'artista forgiatore del ferro è colto nell'atto di lavorare all'interno del proprio *atelier*. Fiamme e scintille provenienti dalla fiamma ossidrica campeggiano in prima linea, mentre di Franchina a stento si riconosce il volto.



Franchina lavora nel suo studio con la fiamma ossidrica, 1971 (foto M. Mulas)



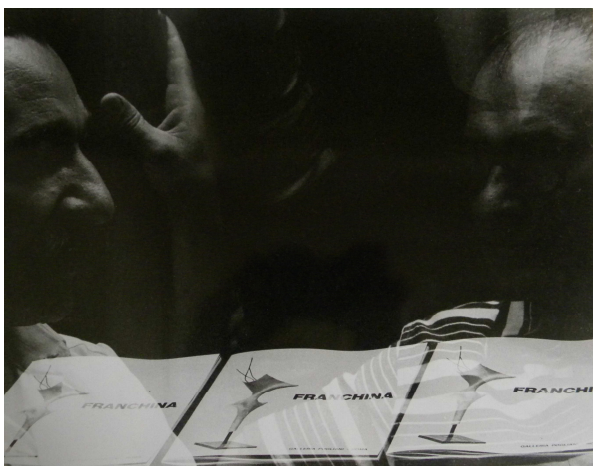
Allestimento sala personale di Franchina
alla Biennale del 1972
(foto M. Mulas)



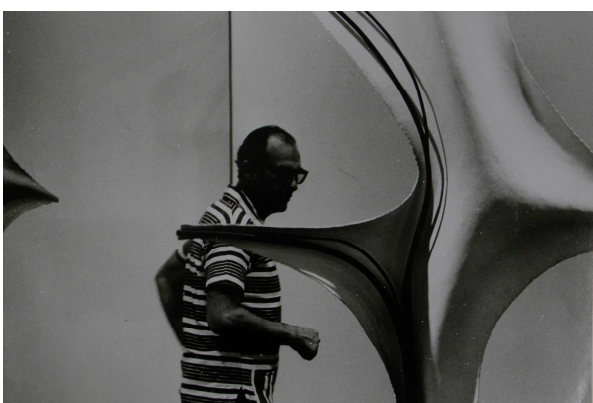
I più importanti servizi eseguiti da Glaviano per lo zio scultore sono entrambi del 1965: in occasione della mostra personale presso la Galleria Pogliani e dentro al proprio studio mentre lavora alla scultura *Plein Air*.

Marco Glaviano è il figlio della sorella di Franchina. Si dedica da giovane alla fotografia fino a diventare un apprezzato fotografo di moda lavorando per anni per Vogue e per le principali case di produzione stilistica internazionali. Ha un approccio diverso da quello dei fotografi citati finora, eppure, con dolcezza e una certa vena melanconica insegue lo zio scultore la cui vita viene interpretata come fosse intrappolata nel mondo delle sue opere.

In occasione della mostra da Pogliani, per esempio, Franchina è fotografato mentre passeggia senza meta fra le sue sculture di cui si percepisce appena la presenza. L'opera d'arte non è protagonista dei suoi scatti, ma è solo una scenografica apparizione dai sogni dell'artista, una trappola di stucchi e di ferro che tiene l'artista in un mondo 'altro'.



Franchina riflesso nella vetrina della Galleria Pogliani, 1965 (foto M. Glaviano)



Mostra personale di Franchina alla Galleria Pogliani, 1965 (foto M. Glaviano)



Mostra personale di Franchina alla Galleria Pogliani, 1965 (foto M. Glaviano)



Anche quando lavora a *Plei Air*, Franchina è fotografato dal nipote in lontananza e sfocato, come se visse in un'altra dimensione, mentre la moglie Gina che appare in un angolo delle fotografie è in primissimo piano e a fuoco, simbolo dello spettatore che vive nel mondo al di qua dell'opera, un mondo fatto di concretezza da cui si può appena percepire l'universo parallelo dell'arte.



Gina Severini osserva Franchina mentre lavora alla scultura
Plein Air, 1965 (foto M. Glaviano)

Luciano Sansone, fotografo legato al mondo del giornalismo, fotografa spesso Franchina all'inizio degli anni Ottanta. Particolare pregio va riconosciuto al servizio fotografico che dedica allo scultore mentre, nel 1982, lavora alla scultura *Grande Araldica* realizzata in una carrozzeria di Arezzo per la mostra a Cortona presso Palazzo Casali. È uno dei servizi più completi conservati all'interno dell'archivio e uno dei migliori per riconoscere tutti i passaggi attraverso cui Franchina realizza la grande opera. Il servizio di Sansone, di grande bellezza, ha un taglio documentario e giornalistico ma, nel contempo, mantiene uno sguardo sulla poesia del far scultura che lo rende uno dei più interessanti fra quelli presenti nell'ASF.

Franchina e gli operai sono fotografati nell'atto di creare l'opera attraverso i passaggi fondamentali, dal disegno in gesso sulla lastra di metallo, al taglio fusione e brasatura della stessa. Fra le fotografie ne compare una di una mano che tiene l'attrezzo adoperato per tagliare l'acciaio. Non si sa esattamente a chi la mano appartenga, anche se sembra plausibile sia quella di Franchina. Lo scatto si focalizza sull'atto puro, sul gesto concreto e materiale del taglio; eppure nell'immagine appare un mondo di mistero che non finisce e che lascia lo spettatore in una condizione di sorpresa.

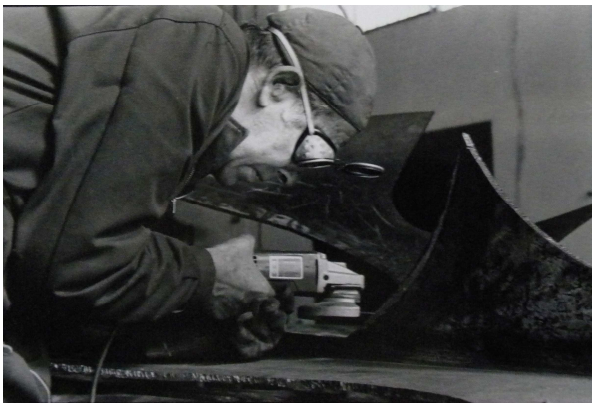
La stessa sensazione viene riprodotta in un'altra delle foto di Sansone, uno scatto che ritrae il metallo appena brasato e in cui appaiono tutte le sue sfaccettature cromatiche dell'acciaio che, a seconda della luce, rispondono ai riflessi esterni.



Franchina lavora a *Grande Araldica*, 1982 (foto. L. Sansone)



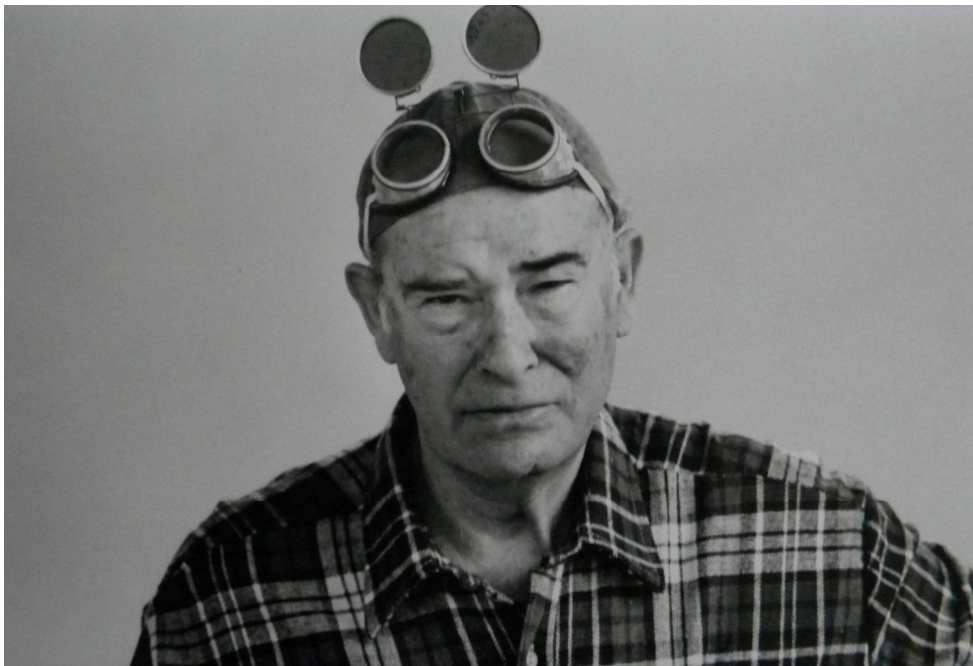
Franchina taglia la lamiera per la *Grande Araldica*, 1982 (foto L. Sansone)



Franchina 'brasa' *Grande Araldica*, 1982 (foto L. Sansone)



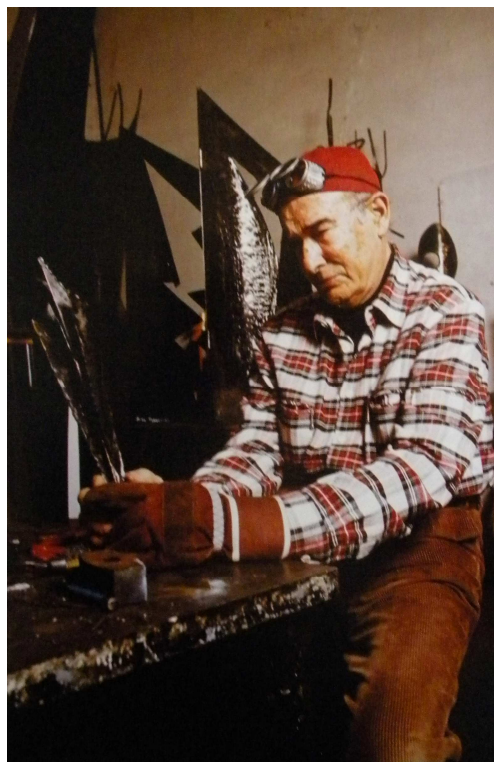
Lastra di metallo di
Grande Agricola, 1982
(foto L. Sansone)



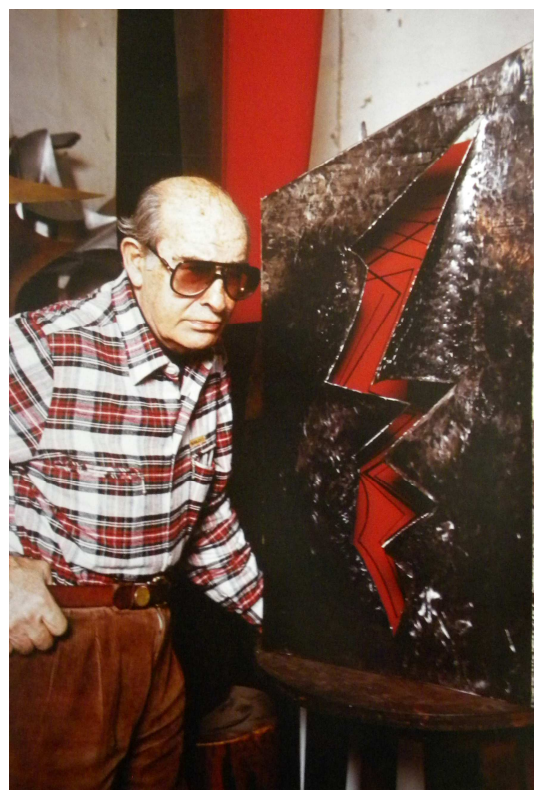
Franchina dopo il lavoro di *Grande Araldica*, 1982 (foto L. Sansone)

È utile fare menzione anche all'ultimo servizio su Franchina, che spetta a Sandro Battaglia, nel 1985. Realizzato a colori, rispetto agli altri eseguiti negli anni Ottanta, sviluppa un'immagine dell'uomo-artista più malinconica, che nonostante sia avanti negli anni continua il suo lavoro con imperterrita forza e volontà. È probabilmente il più dimesso dei servizi dedicati allo scultore e per questo rimasto sostanzialmente inedito. Franchina viene rappresentato all'interno dello studio mentre realizza il bozzetto di *Pagina sgualcita*, mentre

lavora a *Sagoma frantumata* e mentre stanco, si appoggia a uno dei suoi *Libri del ferro*, sostenuto dalla sua scultura, forte carica vitale senza la quale sarebbe perso.



Franchina lavora a una scultura, 1985 (S. Battaglia)



Franchina davanti a *Libro del ferro*, 1985
(foto S. Battaglia)

Bibliografia essenziale

Cataloghi di mostre

III Esposizione del Sindacato Regionale Fascista delle Belle Arti di Sicilia, catalogo della mostra (Palermo, gennaio 1932), Palermo 1932

Quarta Esposizione del Sindacato Regionale fascista delle Belle Arti di Sicilia, catalogo della mostra (Catania, marzo – aprile 1933), Catania 1933

Mostra di Pitture e Sculture di 20 Artisti di Sicilia, catalogo della mostra (Palermo, Teatro Massimo dicembre 1933 - gennaio 1934), Palermo 1933

Quinta mostra del Sindacato Belle Arti di Sicilia, catalogo della mostra (Palermo, Teatro Massimo maggio – giugno 1934), Palermo 1934

VI Mostra d'arte del Sindacato interprovinciale fascista Belle Arti di Sicilia, catalogo della mostra (Palermo, maggio-giugno 1935), Palermo 1935

VII Mostra Sindacale Interprovinciale Fascista Belle Arti di Sicilia, catalogo della mostra (Siracusa, aprile-maggio 1936), Siracusa 1936

VIII Mostra d'Arte del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti di Sicilia, catalogo della mostra (Palermo, Teatro Massimo aprile-maggio 1937), Palermo 1937

Nino Franchina, Renato Guttuso, Lia Pasqualino Noto, catalogo della mostra (Roma, Galleria della Cometa, 10-24 giugno 1937), Roma 1937

Cinque artisti siciliani. Bevilacqua, Castro, Franchina, Guttuso, Pasqualino, catalogo della mostra (Palermo, Galleria Mediterranea, 20 agosto – 20 settembre 1937), Palermo 1937

Mostra di sessanta artisti italiani alla Galleria Mediterranea, catalogo della mostra (Palermo, Galleria Mediterranea dicembre 1937 - gennaio 1938), Palermo 1937

III Quadriennale Nazionale d'Arte, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni febbraio-luglio 1939), Editoriale Domus, Milano 1939

Disegni e sculture di Nino Franchina, brochure della mostra (Roma, Galleria Minima del Babuino 26 aprile – 5 maggio 1943), Roma 1943

IV Quadriennale d'Arte Nazionale, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Roma 1943

Arte contro le barbarie. Artisti romani contro l'oppressione nazi-fascista, catalogo della mostra a c. di V. Spano (Roma, Galleria di Roma 23 agosto – 5 settembre 1944), Edizioni de "L'Unità", Roma 1944

Prima mostra d'arte "Italia libera", (Roma, Galleria di Roma 7 – 27 settembre 1944), Novagrafia, Roma 1944

Presentazione, in *1ª Mostra Libera Associazione Arti Figurative*, catalogo della mostra (Roma, Galleria San Marco 20 gennaio – 4 febbraio 1945), Roma 1945

Nino Franchina, brochure della mostra (Roma, galleria dello Zodiaco 19 aprile – maggio 1947), Roma 1947

Prima Mostra del Fronte Nuovo delle Arti catalogo della mostra (Milano, Galleria della Spiga 12 giugno – 12 luglio 1947), Milano 1947

XXIV Biennale di Venezia, Edizioni Serenissima, Venezia 1948

Nino Franchina. Sculptures, catalogo della mostra a c. di D. Chevalier (Parigi, Galerie Pierre 20 aprile – 5 maggio 1949), Imprimerie du Point-du-Jour, Auteuil 1949

Premier Salon de la Jeune Sculpture, catalogo della mostra (Parigi, Museo Rodin 14 maggio – 9 giugno 1949), Parigi 1949

XXV Biennale di Venezia, catalogo della mostra, Alfieri, Venezia 1950

Arte astratta e concreta, catalogo della mostra a cura dell'Art Club (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 3 – 28 febbraio 1951), Roma 1951

Nino Franchina, brochure della mostra (Milano, Galleria del Naviglio 15 – 28 marzo 1952), Milano 1952

XXVII Biennale di Venezia, Lombroso Editore, Venezia 1954

Premier Salon de la Sculpture abstraite, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Denise René 10 dicembre 1954– 15 gennaio 1955), Parigi 1954

Calò Consagra Franchina La Regina Turcato Vedova, brochure della mostra (Roma, Galleria delle Carrozze 10 – 19 dicembre 1955), Roma 1955

Franchina, brochure della mostra (Roma, Galleria Selecta 6 – 16 febbraio 1956), Roma 1956

II Premio Internazionale del Bronzetto - XII Biennale d'Arte Triveneta, catalogo della mostra (Padova, Sala della Ragione ottobre 1957), Padova, 1957

Artistas Italianos de hoje, in *Na 4ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo – Brasil*, catalogo della mostra (San Paolo, Museo d'Arte Moderna, settembre - dicembre 1957), San Paolo 1957

E. Villa, *Nino Franchina*, in *29 Biennale Internazionale d'Arte*, Stamperia di Venezia S. p. A., Venezia 1958, pp. 99-100

Nino Franchina, brochure della mostra (Milano, galleria del Grattacielo 7 febbraio), Milano 1959

II Documenta, Skulptur, catalogo della mostra (Kassel 11 luglio – 11 ottobre 1959), Kassel 1959

Nino Franchina, catalogo della mostra (Roma, Galleria George Lester, 25 maggio – 20 giugno 1961), Tipografica, Roma 1961

Disegni di scultori, catalogo della mostra (Roma, Galleria Passeggiata di Ripetta 26 marzo), Roma 1962

Nino Franchina. La vita del ferro, brochure della mostra (Torino, Galleria Gissi, 2 – 16 marzo 1963), Torino 1963

II Biennale d'Arte del Metallo, catalogo della mostra (Gubbio, Casa di San Ubaldo 10 agosto – 8 settembre 1963), s.n. 1963

- Nino Franchina*, brochure della mostra (Roma, Galleria Pogliani, luglio – agosto 1965), Roma 1965
- 33^a Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione Italia 18 giugno – 16 ottobre 1966), Grafiche Tonolo, Mirano 1966
- Mostra di sculture di piccolo formato*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Piazza di Spagna 12 aprile – 20 maggio 1967), Roma 1967
- Nino Franchina*, brochure della mostra (Roma, Galleria Piattelli 30 ottobre – novembre 1968), Galleria Piattelli, Roma 1968
- Nino Franchina. Sculture e disegni*, brochure della mostra (Roma, Galleria Il Pilastro 19 aprile – 12 maggio 1969), Roma 1969
- Aspetti della scultura italiana contemporanea*, in *36 Biennale di Venezia. Esposizione internazionale d'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione italiano 11 giugno – 1 ottobre 1972), La Biennale di Venezia, Venezia 1972
- Scultori italiani contemporanei*, catalogo della mostra a cura della Quadriennale (Tokio, Museo all'aperto di Hakone 27 maggio – 30 novembre 1972), Tokio 1972
- Fazzini Franchina, Manzù Mastroianni*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Lo Spazio dicembre 1972 - gennaio 1973), Roma 1973
- Aurea 74. Biennale dell'arte orafa*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi 21 settembre – 7 ottobre 1974), Grafiche Senatori S.p.A., Firenze 1974
- Nino Franchina: trent'anni di scultura 1945 – 1975*, in *VIII Biennale d'Arte del Metallo* catalogo della mostra a c. di E. Crispolti (Gubbio, Palazzo dei Consoli 1 – 30 settembre 1975), Stampa Urbani, Perugia 1975
- Gli artisti siciliani 1925-1975. Cinquant'anni di ricerche. XVI Mostra Nazionale*, catalogo della mostra a cura di V. Fagone e E. Di Stefano (Capo d'Orlando dicembre 1975 – gennaio 1976), Stass, Palermo 1976
- Nino Franchina. Sculture 1973 – 1976*, brochure della mostra (Roma, Grafica Romero 19 aprile – maggio 1977), Roma 1977
- Nino Franchina*, catalogo della mostra a c. di M. Fagiolo e E. Coen (Roma, Galleria Giulia 21 marzo – 30 aprile 1979), Bulzoni editore, Roma 1979
- Nino Franchina*, brochure della mostra (Terni, Circolo dei Lavoratori, Acciaierie 28 marzo – 11 aprile 1980), Terni 1980
- Nino Franchina*, catalogo della mostra a c. di G. Carandente (Cortona, Palazzo Casali agosto-settembre 1982), Officina Edizioni, Roma 1982
- Lia Pasqualino Noto: a Palermo dagli anni '30 a oggi*, catalogo della mostra a cura di E. Di Stefano (Palermo 20 dicembre 1984 – 27 gennaio 1985), Mazzotta, Milano 1984
- Dentro e fuori l'informale (1957-1965)*, brochure della mostra (Roma, Galleria La Salita 12 dicembre), Roma 1984
- Nino Franchina. I Libri del ferro*, brochure della mostra (Roma, Studio Mara Coccia, 12 dicembre 1985 – 14 gennaio 1986), Roma 1985

Renato Guttuso dagli esordi al Gott mit Uns 1924-1944, catalogo della mostra (Bagheria, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Villa Cattolica, 27 giugno-30 settembre 1987), a cura di M. Calvesi, D. Favatella Lo Cascio, Sellerio, Palermo 1987

Nino Franchina, brochure della mostra a cura di G. Carandente (Roma, Galleria Editalia 27 gennaio – 27 febbraio 1988), Roma 1988

Oro d'autore. Materiali e progetti per una nuova collezione orafa. Omaggio a Franchina, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Archeologico 3 settembre – 2 ottobre 1988), Nuova grafica fiorentina, Firenze 1988

Nino Franchina. Disegni Sculture 1935-1987, catalogo della mostra (Bolzano, Museo d'Arte Moderna 9 marzo – 28 aprile 1990), Mari Arti Grafiche, Todi 1990

Nino Franchina, catalogo della mostra a cura di G. Ballo (Milano, PradaMilanoarte 26 novembre 1993 – 10 gennaio 1994), Charta, Milano 1993

Arte in Sicilia negli anni Trenta, catalogo della mostra a cura di S. Troisi (Marsala, Ex Convento del Carmine 13 luglio– 15 settembre 1996), Electa, Napoli 1996

Nino Franchina Antologica, catalogo della mostra (Palermo, Chiesa di S. Maria dello Spasimo 12 settembre – 12 ottobre 1997), Sellerio editore, Palermo 1997

Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di un'avanguardia, catalogo della mostra a c. di L. M. Barbero, L. Caramel, E. Crispolti (Vicenza, Basilica Palladiana, 13 settembre – 16 novembre 1997), Neri Pozza Editore, Vicenza 1997

Il gruppo dei Quattro: Renato Guttuso, Lia Pasqualino Noto, Nino Franchina, Giovanni Barbera: una situazione dell'arte italiana degli anni '30, a cura di S. Troisi (Palermo, Palazzo Ziino, 11 dicembre 1999 – 11 febbraio 2000), ed. Comune, Palermo 1999

XIV Quadriennale di Roma. Retrospective 1931/1948, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 9 marzo – 31 maggio 2005), Electa, Milano 2005

Futurismo in Sicilia, catalogo della mostra a cura di A. M. Ruta (Taormina, Chiesa del Carmine 27 maggio – 16 ottobre 2005), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005

La scultura italiana del XX secolo, catalogo della mostra a cura di M. Meneguzzo (Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro 24 settembre 2005 – 22 gennaio 2006), Skira, Milano 2005.

Nino Franchina. Disegni 1943-1945, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Corrente 11 maggio – 24 giugno 2011), a cura di V. Raimondo, Scalpendi editore, Milano 2011

Testi monografici

J. Cladel, *Aristide Maillol. Sa vie, son oeuvre, ses idées*, Edition B. Grasset, Parigi 1937

J. Girou, *Sculpteurs du midi*, Librairie Floury, Parigi 1938

L. Gischia, N. Vèdrés, *La sculpture en France depuis Rodin*, Aux Edition du seuil, Parigi 1946

R. Carrieri, *Pittura e scultura d'avanguardia*, La Conchiglia, Milano 1951

G. Marchiori, *Nino Franchina*, De Luca Editore, Roma 1954

- L. Sinisgalli (a cura di), *Pittori che scrivono: antologia di scritti e disegni*, Edizioni della Meridiana, Milano 1954
- P. Francastel, *Les sculptures célèbres*, Mazenod, Parigi 1954
- G. Marchiori, *Scultura italiana del dopoguerra*, Schwart, Milano 1958
- C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Giulio Einaudi editore, Torino 1960
- G. Marchiori, *Arte e Artisti d'avanguardia in Italia 1910-1950*, ed. di Comunità, Milano 1960
- G. Carandente, *Dictionnaire de la Sculpture moderne*, Hazan, Parigi 1960
- R. Salvini, *Scultura italiana contemporanea*, Silvana, Milano 1961
- G. Dorflès, *Ultime tendenze nell'arte oggi*, Feltrinelli, Milano 1961
- G. Veronesi (a cura di), *Edoardo Persico. Tutte le opere*, Comunità, Milano 1964
- P. Bucarelli, *Scultori italiani contemporanei*, Martello, Milano 1967
- D. Vallier, *L'Art abstrait*, Le livre de poche, Parigi 1967
- G. Carandente, *Nino Franchina*, Officina Edizioni, Roma 1968
- N. Misler, *La via italiana al Realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1973
- Aa. Vv., *Douze siècles de sculpture italienne*, Electa Weber, Milano 1971
- G. Marchiori, *Il Fronte Nuovo delle Arti*, Giorgio Tacchini Editore, Vercelli 1978
- M. De Micheli, *La scultura del novecento*, Utet, Torino 1981
- G. La Monica, *Gibellina. Ideologia e utopia*, Renzo Mazzone editore, Palermo 1981
- L. Strozzi, *Quattordici artisti*, Casellario dell'arte Umbria Editrice, Perugia 1982
- D. Vallier, *L'arte astratta*, Garzanti, Milano 1984
- C. Pirovano, *Scultura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1991
- Aa.Vv., *Disegno italiano del Novecento*, Electa, Milano 1992
- G. Carandente (a cura di), *Una città piena di sculture, Spoleto 1962*, Electa Editori Umbri, Perugia 1992
- P. Segal Serra Zanetti, *Arte astratta e informale in Italia (1946-1963)*, Clueb, Bologna 1995
- A. Sassu, *Un grido di colore*, Todaro, Lugano 1998
- R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano 1998
- S. Salvagnini, *Il Sistema delle Arti in Italia, 1919-1945*, Minerva, Bologna 2000

P. Siena, *Anni e vita*, a cura di P. Tognon, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002

G. Carandente (a cura di), *Sculture nella città. Spoleto 1962*, Comune di Spoleto, Spoleto 2007

G. De Marco, "*L'Ora*". *La cultura in Italia dalle pagine del quotidiano palermitano (1918-1930)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007

G. Radin (a cura di), *Correspondance Gino Severini Jacques Maritain (1923-1966)*, Leo S. Olschki Editore, Perugia 2011

Articoli di giornali e riviste

G. Barbera, *Visita alla Mostra d'Arte di Firenze*, in "*L'Ora*", 15-16 maggio 1933

N. Franchina, *Giovani del nostro tempo*, in "*Il Tevere*" 27 luglio 1933

X Y, *Nino Franchina*, in "*L'Ora*", 19-20 settembre 1933

M. Benuani, *Discorsi sulla Mostra dei '20*, in "*L'Ora*", 2-3 gennaio 1934

P. Mignosi, *2 pittori e 2 scultori siciliani*, in "*Bollettino della Galleria del Milione*", n. 29, 26 maggio/12 giugno 1934

L. Sinisgalli, *Mostre milanesi. Quattro siciliani al "Milione"*, in "*L'Italia Letteraria*", anno X n. 23, 9 giugno 1934

C. Carrà, *Mostre d'arte. I Siciliani (Galleria del Milione)*, in "*L'Ambrosiano*", 15 giugno 1934

M. T., *Pasqualino Guttuso Franchina alla Cometa*, in "*L'Ora*", 18 giugno 1937

G. D'Anna, *Pasqualino Guttuso Franchina alla Cometa*, in "*Gazzetta di Messina*", 24 giugno 1937

P. Rizzo, *Pittori e scultori italiani alla Galleria Mediterranea*, in "*L'Ora*", 26 agosto 1937

C. L. Ragghianti, *La III Quadriennale romana*, in "*La Critica d'Arte*", a. IV, fasc. XIX, 1939

Mostra di Corrente, in "*Corrente*", a. II numero catalogo, 15 dicembre 1939

A. Francini, *Mostre romane*, in "*La Tribuna*", 2 maggio 1943

G. Visentini, *Mostre romane. Franchina*, in "*Il popolo di Roma*", 4 maggio 1943

s.a., *Vie degli artisti. Nino Franchina*, in "*Il Piccolo*", 4 maggio 1943

A. Peyrot, *La scultura alla IV Quadriennale*, in "*Il Piccolo*", 22 maggio 1943

P. Rizzo, *La IV Quadriennale d'Arte*, in "*Quadrivio*", 23 maggio 1943

P. Rizzo, *La scultura alla IV Quadriennale*, in "*Quadrivio*", 3 giugno 1943

E. Maselli, *L'arte contro le barbarie*, in "*Avanti!*", 30 agosto 1944

M. Mazzazcurati, *Des jeunes sculteurs parlent*, in "*Presence*", 26 novembre 1944

Galleria dell'Art Club, n. 1, ottobre 1945

R. Giani, *Gente di via Margutta*, in "Fiamma", marzo 1946

G. Severini, *Una foresta di sculture*, in "Avanti!", 15 agosto 1946

R. Musatti, *Franchina allo «Zodiaco»*, in "La Repubblica", 23 aprile 1947

N. Ciarletta, *Franchina allo "Zodiaco"*, in "L'Espresso", 29 aprile 1947

E. Galluppi, *Franchina*, in "Fiera letteraria", 1 maggio 1947

G. Peirce, *Lo scultore Franchina allo «Zodiaco»*, in "L'Unità", 1 maggio 1947

A. P., *Franchina allo Zodiaco*, in "Italia Nuova", 4 maggio 1947

V. Guzzi, *Neocubismo espressionismo ed altro*, in "L'Illustrazione italiana", 25 maggio 1947

G. Marchiori, *Finalmente un soffio di vita nella necropoli della scultura italiana*, in "Il Mattino del Popolo", 11 maggio 1948

M. Cesarini Sforza, *Margutta zoologica*, in "Omnibus", 15 settembre 1948

B. McGurn, *Red Modernist Artists in Italy Chided by Party*, in "New York Herald Tribune", 3 gennaio 1949

B. McGurn, *Communist Artists in Italy are scolded by party for "Monstrous" Modernism*, in "New York Herald Tribune", 15 gennaio 1949

G. De Chiara, *Via Margutta, periferia al centro di Roma. "E se il partito vi scomunicasse?"*, in "Avanti", 26 gennaio 1949

s.a., *Un sculpteur expose à la Galerie Pierre*, in « Ce Soir », 21 aprile 1949

Sammaria, *"Sculture e disegni" di Nino Franchina*, in "La voce d'Italia", 26 aprile 1949

F. Elgar, *Les Expositions*, in "Carrefour", 27 aprile 1949

J. Modigliani, *Les expositions – Nino Franchina*, in "Action", 5 maggio 1949

J. Marabini, *Nino Franchina homme de la Sicile*, in "Combat", 9 maggio 1949

M. De Micheli, *Senza bussola naviga l'astrattismo*, in "L'Unità", 11 giugno 1950

C. Estienne, *La Biennale de Venise*, in "L'Observateur", 29 giugno 1950

E. Rusconi, *Un giorno alla Biennale*, in "Oggi", 20 luglio 1950

A. Podestà, *Gli scultori alla XXV Biennale*, in "Emporium", vol. CXII n. 699, settembre 1950

s.a., *Nino Franchina à la Galerie Henriette Niepce*, in "Art d'aujourd'hui", luglio 1951

M. De Micheli, *Le cronache d'arte. Nino Franchina*, in "L'Unità", 18 marzo 1952

s.a., *Mostre milanesi*, in "Milanoserà", 21 marzo 1952

- L. Borgese, *Mostre d'arte*, in "Corriere della Sera", 23 marzo 1952
- R. Carrieri, *I nodi e chiodi spaziali di Franchina*, in "Epoca", a. III n. 77, 29 marzo 1952
- G. Marussi, *Le strettoie della scultura*, in "La Fiera Letteraria", 30 marzo 1952
- E. Somarè, *La gelida musa*, in "Tempo" n. 14, marzo 1952
- s.a., *Mostra di Nino Franchina alla "Galleria del Corso"*, in "L'Alto Adige", 11 aprile 1952
- s.a., *Alla Galleria del Corso mostra di Franchina*, in "L'Adige", 11 aprile 1952
- s.a., *Inaugurata ieri la personale di Franchina*, in "L'Adige", 13 aprile 1952
- L. Serravalli, *Lo scultore Nino Franchina espone alla Galleria del Corso*, 22 aprile 1952
- s.a., *Scultura pubblicitaria*, in "Pirelli", a. VIII n. 2, aprile 1954
- N. Franchina, *Uno scultore giudica l'architettura: Nino Franchina*, in "L'Architettura. Cronaca e Storia", a. I, n. 5, gennaio-febbraio 1956, p. 721
- N. Franchina, U. Sissa, *Dichiarazioni di Sissa e Franchina. L'iniziativa di Taranto e un monumento di Naum Gabo a Rotterdam*, in "Civiltà delle macchine", a. IV n. 3, maggio-giugno 1956
- s.a., *Non piace perché astratto il Monumento a Paisiello*, in "Il Giorno", 14 giugno 1956
- s.a., *Il Monumento a Paisiello*, in "Lo Specchio", 17 giugno 1956
- AA. VV., *Discussione ad alto livello per il monumento di Franchina*, in "Voce del popolo", 30 giugno 1956
- L. Abbagnano, *Concorso nazionale per il monumento a Paisiello a Taranto*, in "L'Architettura. Cronaca e storia", n. 10, agosto 1956, pp. 258-261
- F. Mille, *Sculture di Franchina*, in "La Giustizia", 14 febbraio 1957
- L. Trucchi, *Mostre romane. Franchina alla Selecta*, in "Fiera Letteraria", 24 febbraio 1957
- Etna, *Franchina*, in "Il Giornale del Mezzogiorno", 28 febbraio 1957
- L. Wiznitzer, *Vem an Brasil um Dos Maiores Escultores da Italia*, in rivista non identificata, 2 giugno 1957
- L. G. Machado, *Dialogo da vespera*, in "Matado de S. Paulo", 21 settembre 1957
- B. Aggiunto, *Nino Franchina ed Emilio Greco*, in "Casa Nostra", n. 73, settembre 1957
- L. G. Machado, *A presença do novo*, in "Matado de S. Paulo", 5 ottobre 1957
- M. Mendes, *O escultor Franchina*, in "Folha da Manha", 13 ottobre 1957
- E. Crispolti, *Nino Franchina*, in "I 4 Soli", maggio-giugno 1958, pp. 8-9
- M. Venturoli, *Più "astratti" degli artisti i critici commissari*, in "Paese Sera", 17-18 giugno 1958
- L. Venturi, *Biennale di Venezia. La sconfitta degli anziani*, in "L'Espresso", 22 giugno 1958

- M. Valsecchi, *Polemiche alla Biennale*, in "L'Illustrazione Italiana", luglio 1958, pp. 20-32
- L. Borgese, *Il «nulla» alla Biennale. Che dire di fronte a lembi di sacco, a legni bruciacchiati, a mazzi di chiodi?*, in "La Domenica del Corriere", 6 luglio 1958
- M. Drudi Gambillo, *Franchina*, in "Notizie", II n. 6, luglio 1958
- s.a., *Arte "metallurgica" visita alla Biennale di Venezia*, in "Cornigliano", luglio-agosto 1958, pp. 3-5
- C. D'Alessio, *La "Nike" dell'era atomica*, in "Voce del popolo", 15 novembre 1958
- M. Valsecchi, *L'alfabeto di ferro*, in "Il Giorno" 13 febbraio 1959
- Vice, *Nino Franchina*, in "Corriere Lombardo", 17 febbraio 1959
- R. Carrieri, *Roteazioni dei ferri in Nino Franchina*, in "Epoca", 22 febbraio 1959
- G. Schonenberger, *Nino Franchina*, in "Gazzetta Ticinese", 23 febbraio 1959
- s.a., *Le mostre a Milano*, in "Avanti", 14 marzo 1959
- s.a., *"Commissa 60124"*, in "Cornigliano", n. 5, settembre-ottobre 1959
- s.a., *Commissa 60124 alla Cornigliano*, in "Civiltà delle Macchine", n. 5, settembre-ottobre 1959, pp. 50-51
- s.a., *Acciaio verso il cielo*, in "Colombiana", 7 ottobre 1959
- L. Rebuffo, *Storia di una scultura*, in "Genova", a. XXXVI n. 8-9, ottobre-novembre 1959, pp. 24-25
- s.a., *"Commissa 60124"*, in "Vita", 5 novembre 1959
- G. Livi, *Inchiesta tra gli scultori italiani. Arrabbiati in fonderia*, in "L'Europeo", 26 giugno 1960
- M. I., *Quattro artisti romani (Franchina, Gentilini, Mafai, Turcato)*, in "L'Espresso", 26 giugno 1960
- L. G., *La Mostra delle Comunicazioni alle Piscine d'Albaro*, in "Colombiana", 6 ottobre 1960
- s.a., *Communications meet is honor to Columbus*, in "Daily American", s.d. [1960]
- s.a., *Inaugurata la Mostra delle Telecomunicazioni*, in "Il Lavoro Nuovo", 6 ottobre 1960
- s.a., *Commissa 60124 in Corso Marconi*, in "Corriere Mercantile", 12 ottobre 1960
- s.a., *Commissa 60124*, in "Il Secolo XIX", 12 ottobre 1960
- L. F., *Con quale diritto è stato alzato?*, in "Gazzetta del lunedì", 17 ottobre 1960
- T. Bruzzone, *Aperta la discussione sul monumento alla Foce*, 24 ottobre 1960
- N. Franchina, *Siamo tutti impegnati*, in "Telesera", 25-26 marzo 1961
- Marussja, *Nino Franchina*, in "Sicilia Oggi", a. III n. 16, 1961, pp. 40-41
- L. Venturi, *Franchina*, in "Voce del Popolo", 27 maggio 1961

- s.a., *Scultori d'oggi. Nino Franchina*, in "Costume", maggio-giugno 1961
- M. Volpi, *Sculture di Franchina*, in "Avanti!", 3 giugno 1961
- F. Vt., *Franchina alla Lester*, in "La Voce Repubblicana", 6 giugno 1961
- An., *Le mostre d'arte romane: Franchina*, in "La Fiera Letteraria", 11 giugno 1961
- P. Crivelli, *Personaggi. Nino Franchina*, in "Novità Milano", luglio 1961
- F. Menna, *Vecchie carrozzerie d'auto diventano preziose sculture*, in "Telesera", 12-13 agosto 1961
- Marussi, *Nino Franchina*, in "Sicilia d'oggi", a. III n. 16, 1961
- A. Pica, *L'arte moderna al servizio dell'industria*, in "Le Arti", 11-12 dicembre 1961
- F. Sossi, *Il Monumento a Paisiello*, in "Corriere Meridionale", 18-25 febbraio 1962
- A. Bandiera, *Disegni di scultori italiani*, in "Arte oggi", marzo 1962
- V. Martinelli, *Disegni di scultori alla "Ripetta"*, in "Momento Sera", 25-26 aprile 1962
- G. Manzione, *Spoletto. Un miliardo in piazza*, in "Realtà turistica", a. I, n. 8, 29 giugno 1962
- P. Villeneuve, *Les arts plastiques à Spoleto*, in "Aujourd'hui, art et architecture", n. 38, settembre 1962
- C. Belli, *A Spoleto, "sculture nella città"*, in "Domus", settembre 1962, pp. 54-57
- G. Pecorini, *Videro le muse negli altiforni*, in "L'Europeo", 30 settembre 1962, pp. 20-29
- G. Carandente, *Sculture nella città*, in "Spoletium", Edizioni dell'Accademia Spoletina, dicembre 1962, pp. 19-38
- P. Rosso, *Nino Franchina alla Gissi*, in "L'Italia", 10 marzo 1963
- L. C., *Sculture di Franchina*, in "Gazzetta del Popolo", 26 marzo 1963
- N. Ponente, *Alla 2ª edizione la Biennale d'Arte del Metallo. A Nino Franchina il Premio Gubbio*, in "Avanti!", 13 agosto 1963
- G. Del Re, *Un Otello «chiacchierato»*, in "Il Messaggero", 26 giugno 1965
- G. Tani, *Trionfo della danza al festival di Spoleto*, in "Il Messaggero", 15 luglio 1965
- A. Bovi., *Mostre d'arte*, in "Il Messaggero", 17 luglio 1965
- V. Martinelli, *Colori luminosi e fantasie di stucchi*, in "Momento sera", 18 luglio 1965
- V. Del Gaizo, *Mirko, Cimara e Franchina*, in "La Fiera Letteraria", 25 luglio 1965
- V. Guzzi, *Mostre d'arte*, in "Il Tempo", 25 luglio 1965
- J. Silleck, *Sculpture is a part of the cityscape*, in "Daily American", 27 settembre 1965

- U. Apollonio, *Nino Franchina*, in "Le Arti" numero speciale XXXIII Biennale di Venezia, giugno 1966
- G. Carandente, *Franchina*, in "La Fiera Letteraria", 16 giugno 1966
- M. Bernardi, *Una Biennale monotona e «conformista» tra giochetti logori e trucchi da luna park*, in "La Stampa", 18 giugno 1966
- V. Mariani, *S'inaugura oggi la XXXIII Biennale di Venezia. Un itinerario nel mondo del paradosso*, in "Il Giornale d'Italia", 18-19 giugno 1966
- L. Trucchi, *Biennale in anteprima*, in "La Fiera Letteraria", giugno 1966
- R. M. De Angelis, *La 33ª Biennale di Venezia*, in "Nuova Abtologia", luglio 1966, n. 1987
- S. Lari, *La fiera delle vanità*, in "Sguardi dal mondo", luglio-agosto 1966
- U. Apollonio, *Scultura alla Biennale*, in "Finsider", settembre 1966
- C. Vivaldi, *Nino Franchina*, in "Civiltà delle Macchine", gennaio-febbraio 1967, pp. 37-44
- B. Cordaro, *L'arte gli ha insegnato a riconoscere se stesso*, in "Telestar", 1 marzo 1967
- G. Carandente, *Forma ghermita e forma già in volo la scultura di Franchina*, in "Il Poliedro", fasc. IV/8 agosto 1967, pp. 19-26
- C. Vivaldi, *La gloria dell'uomo nella scultura di Franchina*, in "Avanti", 15 novembre 1968
- s.a., *Franchina alla Piattelli*, in "Momento Sera", 15-16 novembre 1968
- L. Trucchi, *Franchina alla Piattelli*, in "Momento Sera", 16 novembre 1968
- s.a., *Nino Franchina*, in "La Sicilia", 21 dicembre 1968
- G. Pompei, *Nino Franchina*, in "Il Cavour", 1 gennaio 1969, a. II
- s.a., *Mostre romane*, in "L'Unità", 11 maggio 1969
- s.a., *Mostre d'arte*, in "L'Eco di Ceresio", 31 maggio 1969
- s.a., *Maintenance welding featured at Eutectic-Castolin*, in "Welding Engineer", gennaio 1971
- s.a., *Recenti sculture di Nino Franchina*, in "Linea Diretta", 11 marzo 1971
- G. C., *Panoramica romana. Nino Franchina*, in "La Nazione", 19 marzo 1971
- E. Schloss, *Rome Galleries*, in "International Herald Tribune", 23 marzo 1971
- Vice, *Nino Franchina*, in "Paese Sera", 25 marzo 1971
- S. Orienti, *Stridore di ferri ricordando Roncisvalle*, in "Il Popolo", 28 marzo 1971
- L. Trucchi, *Paulucci, Franchina, Cremonini*, in "Momento Sera", 3 aprile 1971
- C. Paternostro, *Le mostre*, in "Quadrante delle Arti", a. I n. 4, maggio 1971

- P. Siena, *Nino Franchina alla Galleria Toninelli di Roma*, in "Il Cristallo", a. XIII n. 2, 1971
- G. Albenga, *La XXXVI Biennale di Venezia*, in "Civiltà delle macchine", a. XX nn. 3-4, maggio-agosto 1972
- Berenice, *Gubbio: Biennale del Metallo*, in "Settevolante", 19 agosto 1975
- s.a., *Si inaugura a Gubbio la mostra del metallo*, in "La Nazione Umbra", 31 agosto 1975
- s.a., *Una grande rassegna di scultura figurativa. Franchina, trent'anni*, in "Il Giorno", 21 settembre 1975
- P. Siena, *Ottava Biennale d'arte di Gubbio. Omaggio a Nino Franchina*, in "Il Cristallo", a. XVII n. 3, settembre 1975, pp. 132-137
- C. Vivaldi, *Ferro a Gubbio*, in "Finsider", a. X n. 3, settembre 1975, pp. 38-40
- L. Lambertini, *Ferro e scultura*, in "Il Giornale", 4 settembre 1975
- L. Lambertini, *Ottava biennale a Gubbio. L'arte del metallo*, in "Il Gazzettino", 1 ottobre 1975
- L. Lambertini, *Alla rassegna di Gubbio. La Biennale del metallo*, in "Giornale di Bergamo", 29 ottobre 1975
- L. Lambertini, *L'arte si veste di lamiera*, in "L'Unione Sarda", 6 novembre 1975
- D. B. Frescucci, *Omaggio a Nino Franchina*, in "La voce di Cortona", s.d. [1975]
- N. Ponente, *Continuità di Franchina*, in "Documento Arte", a. II n. 4, febbraio 1977, pp. 6-12
- M. Fagiolo, *Nino Franchina*, in "Il Messaggero", 30 aprile 1977
- C. Terenzi, *Dinamismo di Franchina*, in "Paese Sera", 1 maggio 1977
- N. Franchina, *Ecco i miei cilindri*, in "La Repubblica", 2 maggio 1977
- S. Orienti, *Franchina*, in "Il Popolo", 7 maggio 1977
- s.a., *L'abbraccio d'acciaio di Nino Franchina*, in "La Repubblica", 26 marzo 1979
- s. a., *Nino Franchina*, in "Corriere della Sera", 30 marzo 1979
- V. Apuleo, *Nino Franchina*, in "Il Messaggero", 31 marzo 1979
- E. Baracchi, *Lo scultore Nino Franchina*, in "L'Etruria", 2 aprile 1979
- C. Terenzi, *Una mostra di Franchina. Tecnica e arte della scultura*, in "Paese Sera", 14 aprile 1979
- E. Baracchi, *Nino Franchina*, in "L'Etruria", 15 aprile 1979
- D. Micacchi, *Nino Franchina, la «fantasia» del ferro*, in "L'Unità", 18 aprile 1979
- L. Lambertini, *Geometrie quasi musicali*, in "Il Giornale dell'Arte", 4 maggio 1979
- N. Franchina, *Perché cortonese*, in "Annuario dell'Accademia Etrusca", XVIII, 1979, pp. non numerate

- M. Penelope, *Nino Franchina moderno homo faber*, in "L'Umanità", 31 luglio 1982
- M. Novi, *Quel ferro con le ali*, in "La Repubblica", 20 agosto 1982
- Da. Mi., *Nino Franchina, una campagna tutta di ferro*, in "L'Unità", 20 settembre 1982
- L. Lambertini, *le sculture di Nino Franchina nella corte di Palazzo Casali a Cortona*, in "L'Unione Sarda", 22 settembre 1982
- P. Serra Zanetti, *Ripercorriamo in una nuova mostra l'itinerario di Nino Franchina*, in "L'Unità", 30 settembre 1982
- M. Penelope, *La scultura non è lingua morta*, in "L'Umanità", 9 ottobre 1982
- F. Menna, *Franchina l'irresistibile fascino del ferro*, in "L'Ora", 9 ottobre 1982
- L. Lambertini, *Quando lo scultore si diverte*, in "Il Gazzettino", 26 ottobre 1982
- C. Costantini, *E Guttuso si fece prestare lo smoking*, in "Il Messaggero", 15 aprile 1985
- V. Apuleo, *Nino Franchina. I libri del ferro*, in "Il Messaggero", 17 dicembre 1985
- P. Dorazio, *Libri di ferro*, in "Corriere della Sera", 2 gennaio 1986
- s.a., *Libri del ferro*, in "L'Umanità", 9 gennaio 1986
- D. Micacchi, *Le pagine di Ferro di Nino Franchina che fanno sognare*, in "L'Unità", 10 gennaio 1986
- L. Lambertini, *Se lo spazio è «ferito»*, in "Il Giornale", 12 gennaio 1986
- L. Mango, *Sculture e ambienti*, in "Paese Sera", 13 gennaio 1986
- s.a., *Nino Franchina. I libri del ferro*, in "Il Messaggero", 17 gennaio 1986
- s.a., *Nino Franchina. I «libri del ferro»*, in "Le Arti", a. V n. 23, marzo-aprile 1986
- s.a., *Morto lo scultore Nino Franchina*, in "Gazzetta di Parma", 21 aprile 1987
- s.a., *È morto Nino Franchina lo scultore «fuoriserie»*, in "Il Centro", 21 aprile 1987
- s.a., *Morto lo scultore Nino Franchina*, in "Il Resto del Carlino", 21 aprile 1987
- s.a., *Roma, è morto in ospedale lo scultore Nino Franchina*, in "La Repubblica", 21 aprile 1987
- s.a., *Lo scultore della luce*, in "L'Ora", 21 aprile 1987
- P. Brunori, *Franchina lo scultore del ferro*, in "Il Tempo", 21 aprile 1987
- V. Apuleo, *La morte dello scultore Nino Franchina. Come l'acciaio sfidò la tecnica*, in "Il Messaggero", 22 aprile 1987
- D. Micacchi, *La scomparsa a 75 anni dello scultore siciliano. Franchina e il suo giardino di ferro*, in "L'Unità", 22 aprile 1987
- L. Trucchi, *La scomparsa a Roma dello scultore siciliano. Franchina, lo spazio disegnato*, in "Il Giornale", 22 aprile 1987

F. Grosso, *Fiore d'acciaio*, in "L'Ora", 23 aprile 1987

E. Siciliano, *Franchina, il senso ironico della vita*, in "Corriere della Sera", 26 aprile 1987

s.a., *Nino Franchina. Scultura, immagine dell'uomo*, in "Cahiers d'Art", n. 10, marzo 1996

V. Raimondo, *Nino Franchina a Milano (1936-1937)*, in "L'Uomo nero", n. 6, 2008 pp. 400-411

V. Raimondo, *Nino Franchina scultore giudica l'architettura*, in "Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda", n. 4, 2011, pp. 119-120

Indice

Introduzione

I. 1930-1937. Gli esordi e i rapporti con l'ambiente artistico milanese
p. 1

II. 1938-1945. Il trasferimento a Roma e gli anni del conflitto bellico
p. 36

III. 1946-1950. Parigi e le prime sperimentazioni astratte
p. 66

IV. Prima metà degli anni Cinquanta. Nuovi materiali, nuovo linguaggio
p. 93

V. 1955-1962. Gli anni della consacrazione e il rapporto con l'architettura
p. 113

VI. 1963-1972. Sperimentazione di nuovi materiali e nuove forme
p. 145

VII. 1973-1987. Sviluppi finali di ricerche linguistiche e formali
p. 176

Appendice. L'Archivio Nino Franchina
p. I

Opere grafiche (1935-1987)
p. IV

Sculture (1938-1987)
p. LXXXIX

Fotografie (1932-1987)
p. CV

Bibliografia