



A cura di / Curated by
Simona Campus
Paolo Cortese

FRANCA CASO MINWO



MUSEO DI VILLA CROCE
E DEI CULTURI CONTEMPORANEI



A CURA DI/CURATED BY
SIMONA CAMPUS
PAOLO CORTESE

FRANCA SONNINO

Thread, Sign, Space/ Il filo, il segno, lo spazio

**MUACC Museo universitario delle arti
e delle culture contemporanee**, Cagliari
Gramma_ Epsilon Gallery, Atene

Cagliari, MUACC: 12/10/2022 - 12/01/2023
Atene, Gramma_ Epsilon Gallery: 15/10/2022 - 12/01/2023

In collaborazione con/ *In collaboration with:*

Repetto Gallery, Londra
Archivio **Lettera_E**, Roma

Università degli Studi di Cagliari/
University of Cagliari
MUACC Museo universitario delle arti
e delle culture contemporanee/
*University Museum of Contemporary
Arts and Culture*

Magnifico Rettore:
Francesco Mola

Direttore Generale/ *General Director:*
Aldo Urru

Direzione per i Servizi Bibliotecari e Attività Museali/
University Libraries and Museums Activities Management:
Dirigente **Roberto Alba**

Referente Scientifico/ *Scientific Advisor:*
Rita Pamela Ladogana

Curatrice/ *Curator:*
Simona Campus

Mostra e catalogo a cura di/
Exhibition and catalogue curated by:
Simona Campus, Paolo Cortese

Testi di/ *Texts by:*
**Simona Campus, Tania Coen-Uzzielli, Paolo Cortese,
Rita Pamela Ladogana**

Apparati/ *Apparatus:*
Agnieszka Smigiel

Traduzioni di/ *Translated by:*
Georgina Pirt

Foto di/ *Photos by:*
**Alessandro Alimonti, Daniele De Lonti, Oscar Savio,
Corinto Marianelli, Riccardo Ragazzi**

Progetto grafico/ *Art direction:*
Andrea Germoleo

Allestimenti/ *Exhibition set up by:*
IPEC STUDIO

Trasporti/ *Transport:*
Full Media Service

Assicurazioni/ *Insurance:*
AtenErmes

Si ringraziano/ *We thank:*
Archivio Maria Lai, ArteMorbida, Anna Di Segni, Guglielmo Gigliotti,
Massimo Lisanti, Anna Maria Paddeu, Barbara Pavan, Nic Roome,
Leo Rosales, Marcos Rovilos, Rosanna Ruscio, Sergio Sonnino

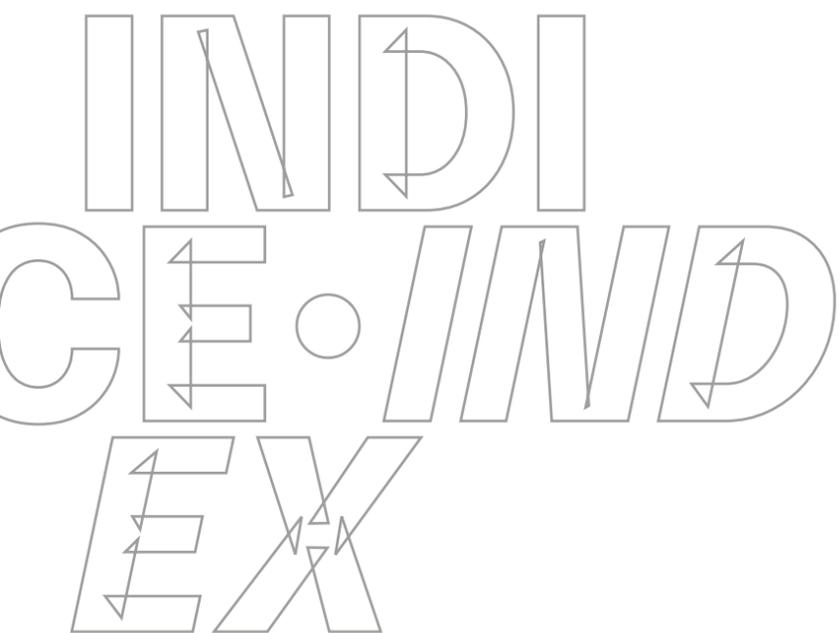
© 2022 Gli Ori srl, Pistoia
www.gliori.it
978-88-7336-900-4

**FRANCA
SONNINO**
*THREAD,
SIGN,
SPACE*
**IL FILO,
IL SEGNO,
LO SPAZIO**

Un progetto di/ *Project by:*



**Gli
Ori**



Presentazione/ Presentation

Francesco Mola

Magnifico Rettore, Università degli Studi di Cagliari/ *University of Cagliari*

07

Contemporaneo e femminile al MUACC/

Contemporary and Feminine at MUACC

Rita Pamela Ladogana

Referente Scientifico MUACC/ *Scientific Advisor, MUACC*

09

L'arte, unione di culture/ Art, a Union of Cultures

Tania Coen-Uzzielli

Direttrice Museo d'Arte di Tel Aviv/ *Director Tel Aviv Museum of Art*

13

Franca Sonnino. Il filo, il segno, lo spazio/ Thread, Sign, Space

Simona Campus

15

La mia storia, un filo lungo cinquant'anni/ My Life, Fifty Years of Thread

Intervista a Franca Sonnino/ *Interview with Franca Sonnino*

Paolo Cortese

39

Opere/ Works

42

Apparati/ Apparatus

Agnieszka Smigiel

100

Antologia critica/ Critical Antology

101

Nota biografica/ Biography

118

Itinerario espositivo/ Exhibition itinerary

122

Bibliografia selezionata/ Selected bibliography

126

PRESENTAZIONE • PRESENTATION

PRESENTAZIONE/ *PRESENTATION*

Con soddisfazione saluto l'iniziativa della mostra dedicata all'artista Franca Sonnino, che inaugura la stagione delle esposizioni temporanee al MUACC, il giovane Museo universitario delle arti e delle culture contemporanee fortemente voluto dal nostro Ateneo e recentemente aperto al pubblico.

La nascita di questa nuova istituzione si inserisce nell'ambito di un importante lavoro che ci vede quotidianamente impegnati a consolidare la nostra presenza sul territorio, rispondendo ad una concezione dell'Università che sia in misura sempre maggiore al servizio della comunità e del suo sviluppo sostenibile. La missione del MUACC si fonda sulla vocazione alla ricerca, l'impegno nella didattica e il rafforzamento della terza missione. I suoi obiettivi principali sono la conservazione, la promozione e la valorizzazione del patrimonio storico-artistico dell'Ateneo, in modo che sia esso reso fruibile ai molteplici pubblici: grande significato ha assunto, in tal senso, il primo allestimento museale, che ha previsto la presentazione delle opere del maestro Italo Antico generosamente donate dallo stesso artista alla nostra Università.

Si rafforza ora, con l'avvio delle mostre temporanee, l'attività di approfondimento relativo ad un discorso polisemico sul contemporaneo e quanto mai appropriata risulta essere la scelta di proporre una personale di Franca Sonnino, artista romana legata alla Sardegna grazie al suo sodalizio con Maria Lai.

Importante, infine, questa mostra, perché costituisce parte di un progetto più ampio e articolato, che prevede una seconda, complementare esposizione ad Atene, riservata a presentare una sintesi dell'ultima produzione di Franca Sonnino: la qual cosa viene resa possibile dalla partnership attivata tra il nostro Museo e la Galleria Gramma_Epsilon di Atene, in una logica di rete e in una prospettiva - che sempre dovrebbe essere perseguita - di condivisione della conoscenza.

Francesco Mola
Magnifico Rettore
Università degli Studi di Cagliari

I am very pleased to welcome the initiative of this exhibition dedicated to the artist Franca Sonnino, which inaugurates the season of temporary exhibitions at MUACC, the new University Museum of Contemporary Arts and Culture, strongly desired by our university and recently opened to the public.

This new institution is an important part of our ongoing commitment to consolidating our local presence, on the understanding that a university should be increasingly at the service of the community and its sustainable development.

The mission of the MUACC is founded on its commitment to research and teaching and the strengthening of its Third Mission. Its main objectives are the conservation, promotion and enhancement of the historical-artistic heritage of the University, so that it is made accessible to the public in general. In this sense, the first exhibition held at the museum was particularly significant, when it hosted a presentation of works, generously donated to our university by the master artist himself, Italo Antico. The start of our temporary exhibitions, marks a strengthening of the museum's in-depth activities related to polysemic discourse on Contemporary Art. Nothing could have been better than the idea of a solo show for Franca Sonnino, a Roman artist linked to Sardinia thanks to her friendship with Maria Lai. Finally, this exhibition is important because it is part of a larger and more articulated project, which includes a second, complementary exhibition in Athens, where Franca Sonnino's latest production will be presented: thanks to the partnership between our Museum and the Gramma_Epsilon Gallery in Athens, activated in a logic of networking and from a perspective - which should always be pursued - of sharing knowledge.

Francesco Mola
Magnifico Rettore
University of Cagliari

CONTEMPORANEO E FEMMINILE AL MUACC CONTEMPORARY AND FEMININE AT MUACC

CONTEMPORANEO E FEMMINILE AL MUACC *CONTEMPORARY AND FEMININE AT MUACC*

La mostra dedicata a Franca Sonnino si inserisce nell'ambito delle iniziative che segnano l'avvio della storia espositiva del MUACC Museo universitario delle arti e delle culture contemporanee. Nella missione della nuova istituzione culturale cagliaritana le mostre temporanee ricoprono un ruolo fondamentale: rispondono anzitutto all'esigenza di mantenere alta e costante l'attenzione agli aspetti dello studio e della ricerca; sono volte all'approfondimento di contenuti che interagiscano con le collezioni permanenti, intessendo rimandi e corrispondenze tra le opere e le esperienze degli artisti, col proposito di inglobarle in un discorso multidisciplinare sul contemporaneo; sono occasione fondamentale per rendere il museo un luogo dinamico di confronto, di scambio e di integrazione culturale in continua evoluzione. Nella direzione di una sempre maggiore apertura alle collaborazioni con analoghe istituzioni, pubbliche e private, rilevanza significativa assume la partnership con la Galleria Gramma_Epsilon di Atene, impegnata nella valorizzazione all'estero dell'arte italiana, soprattutto per quanto attiene alle esperienze affermatesi a partire dal secondo dopoguerra, l'arte al femminile e le sperimentazioni verbo-visive, con un interesse specifico nei confronti del libro d'artista. Databile a partire dal secondo dopoguerra, l'Ateneo cagliaritano possiede un significativo patrimonio di beni storico-artistici. Si distingue, per l'importante testimonianza storica che rappresenta, la Collezione d'arte contemporanea, la cui prima acquisizione si deve al Professor Corrado Maltese, genovese d'origine e docente di Storia dell'arte moderna a Cagliari dal 1957 al 1969. Nel tempo la raccolta si è ampliata seguendo linee specifiche, che rispecchiano la ricchezza delle istanze di un intero periodo, abbracciando gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, con attenzione ai primi gruppi sorti nel panorama isolano per il rinnovamento della cultura artistica. In tale contesto si inserisce anche l'opera di Italo Antico, la cui generosa donazione ha recentemente arricchito le collezioni permanenti con un corpus di lavori di grande pregio: dipinti, sculture, gioielli

The exhibition dedicated to Franca Sonnino is among the first initiatives to mark the beginning of the University Museum of Contemporary Arts and Culture, MUACC, exhibition history. Temporary exhibitions play a fundamental role in the mission of this new cultural institution in Cagliari, as they respond above all to the call to maintain high and constant standards of study and research. They enable exploration of content that interacts with the permanent collections, weaving references and correspondences between the works and experiences of the artists, with the aim of incorporating them into its multidisciplinary contemporary narrative. They provide a crucial opportunity to make the museum a dynamic and continuously evolving place for confrontation, exchange and cultural integration. In the context of this increasing desire to collaborate with similar institutions, both public and private, the partnership with the Gramma_Epsilon Gallery in Athens is of particular significance, given its aim to enhance Italian art abroad, namely with experiences of female art and verbo-visual experiments established since the Second World War, with a specific interest in artist's books. The University of Cagliari's Collection of Contemporary Art has a significant historical and artistic heritage dating back to the Second World War. The first acquisition was made by Professor Corrado Maltese, of Genoese origin and professor of History of Modern Art in Cagliari from 1957 to 1969. Over time the collection has expanded following specific themes, to reflect the wealth of this period, embracing the sixties and seventies of the twentieth century, with a special focus on the first Sardinian artistic groups seeking renewal of artistic culture. The work of Italo Antico, whose generous donation has recently enriched the permanent collections with a valuable corpus of his work is an example of this. His carefully selected paintings, sculptures, jewels and textile artifacts, are testimony to the way in which identity and innovation can be combined.

e manufatti tessili, accuratamente selezionati, nei quali si rende evidente la possibilità di coniugare identità e innovazione.

Le collezioni hanno il merito, dunque, di offrire uno spaccato significativo dell'arte contemporanea in Sardegna: nel panorama variegato di tendenze che vanno dall'informale all'arte cinetica, si distinguono, inoltre, le testimonianze di protagonisti di statura internazionale, quali Costantino Nivola e Maria Lai.

All'artista di Ulassai, verso la quale è fortemente accresciuta l'attenzione critica dall'inizio del nuovo millennio, Franca Sonnino era legata da un solido rapporto di amicizia e da una grande stima professionale. Costruire il concept della mostra procedendo dall'approfondimento del rapporto di sorellanza delle artiste per proseguire nella direzione di una riflessione su somiglianze ed eredità tra pratiche artistiche simili è senza dubbio di grande stimolo per creare nuove stratificazioni di senso. E si configura, inoltre, come occasione per affermare l'interesse curatoriale e scientifico della neonata istituzione universitaria per i temi legati alle questioni di genere, centrali nel dibattito critico sul contemporaneo.

In catalogo, il saggio di Simona Campus, curatrice della mostra con Paolo Cortese, muovendo dalla ricostruzione del percorso biografico e professionale di Sonnino, accompagnato dai riferimenti costanti alla letteratura critica, inquadra l'originalità creativa dell'artista intessendo una narrazione di corrispondenze che chiariscono il percorso di emancipazione dall'esempio di Maria Lai. Al contempo emerge dalle considerazioni critiche il ruolo dell'artista nel panorama dell'arte

The Collection deserves consideration for its significant cross-section of contemporary Sardinian art, which also features artists of international stature, such as Costantino Nivola and Maria Lai, in its diverse panorama of trends ranging from informal to kinetic art.

Franca Sonnino was linked by a strong friendship and had great professional esteem for Lai, the artist from Ulassai, for whom there has been increasing critical appraisal since the beginning of the new millennium. The idea of building the concept of the exhibition starting with the artists' sisterly relationship, leading to a reflection on the similarities and legacies between their artistic practices provides new and fascinating food for thought and discussion. It is also an opportunity to affirm the curatorial and scientific interest of the new university institution in gender-related issues, which are so central to contemporary critical debate.

In her essay for the catalogue, Simona Campus, curator of the exhibition with Paolo Cortese, reconstructs Sonnino's biographical and professional path, with constant references to critical literature. She frames the creative originality of the artist by weaving a narrative of correspondences that clarify how her artistic journey develops independently from Maria Lai's example. The critical evaluations highlight the artist's role in the national art scene and more generally her contribution to the various gender perspectives established at the turn of the twentieth and twenty-first century. To this end, there is considerable focus on how both artists originally submit traditionally female craft practices to an accurate and shrewd process of re-semanticisation, and their ability to provide an important contribution to

nazionale e più in generale il ruolo rappresentato dal contributo di genere nelle prospettive multiple affermatesi a cavallo tra il Novecento e il XXI secolo. Grande attenzione è riservata, in tal senso, alle pratiche artigianali tradizionalmente svolte dalle donne, sottoposte dalle due artiste in maniera originale a un accurato e avveduto processo di risemantizzazione, capace di offrire un contributo all'ardua impresa del capovolgimento di luoghi comuni.

I temi e i contenuti del saggio trovano risonanza e completamento in una puntuale intervista realizzata da Paolo Cortese, che ha il merito di riprendere e sottolineare, attraverso le parole della stessa Sonnino, alcuni focus essenziali per la comprensione del suo operare, lasciando emergere una personalità forte, consapevole e discreta allo stesso tempo. A completare la conoscenza dell'artista, il catalogo accoglie un testo a firma di Tania Coen-Uzzielli - studiosa di grande rilevanza internazionale, dal 2019 direttrice del Museo d'Arte di Tel Aviv, che si sofferma sui riferimenti alla cultura ebraica presenti nell'opera di Sonnino. Concludono i preziosi apparati, cui ha atteso Agnieszka Smigiel, giovane e valente ricercatrice, comprensivi di un'ampia antologia critica, i cui brani, coerentemente con il concept curatoriale, sintetizzano efficacemente la storia critico-espositiva di Sonnino, individuando i principali precedenti di questa mostra che ambisce ad essere un'antologica volta a fissare definitivamente gli snodi fondamentali della sua ricerca.

Rita Pamela Ladogana
Referente Scientifico MUACC

the arduous task of overturning stereotypical norms. The themes and contents of the essay are aptly echoed and completed in a timely interview conducted by Paolo Cortese. Through Sonnino's own words he teases out essential insights that help understand her work, and reveal her strength and awareness and yet discreet personality.

To complete the artist's background, the catalogue includes a review which makes reference to the Jewish cultural references in her art, written by Tania Coen-Uzzielli, a scholar of great international importance and Director of the Tel Aviv Museum of Art since 2019. In conclusion, the biographical notes carefully compiled by the young and talented researcher, Agnieszka Śmigiel, include a vast critical anthology, with extracts, in line with the curatorial concept, which effectively summarize Sonnino's critical exhibition history, and identify the key precedents of this exhibition, which aspires to be an anthology aimed at definitively establishing the fundamental turning points in the artist's research.

Rita Pamela Ladogana
Scientific Advisor, MUACC

L'ARTE UNIONE DI CULTURE RE·ART A UNION OF CULT URES

L'ARTE, UNIONE DI CULTURE ART, A UNION OF CULTURES

Cinquant'anni fa, nel 1972, Franca Sonnino inaugurava la sua prima mostra personale, a Roma in Via Margutta, nella galleria SM 13 diretta da Valentina Orsini.

Con i miei genitori anche io ero lì a partecipare all'evento, per il legame familiare; Franca è cugina di mio padre. Nonostante fossi molto piccola ricordo con esattezza alcuni particolari che avevano colpito la mia attenzione. Come spesso accade, i bambini fanno molte domande e la mia fantasia era stata catturata dai titoli di quei grandissimi quadri, che io non riuscivo a decifrare: *Glicine di dune*, *Rete di nebbia*, ma io vedevo solo dei puntini e delle linee. Franca mi spiegò pazientemente che quelle linee delicate fatte a volte di puntini che quasi si toccavano rappresentano i sentieri della vita, le storie che le persone raccontano, le giornate che si succedono una dopo l'altra. Aggiunse che da grande avrei potuto capire meglio.

Non avrei immaginato che quei sentieri mi avrebbero portata a Tel Aviv al TAMA, un'importante istituzione che rappresenta il punto di contatto tra l'Arte internazionale e il territorio e che ho l'onore di dirigere, né tantomeno che oggi avrei scritto di quei quadri.

Il percorso di un artista spesso passa per fasi distinte che a volte possono sembrare tra loro scollegate ma non è questo il caso di Franca Sonnino. Partita dalla pittura, nel corso di dieci anni si è gradatamente distaccata da essa arrivando a trovare una sua specifica dimensione creativa dove il soggetto della sua arte, quelle iniziali trame dipinte, attraverso un processo evolutivo è diventato lo strumento stesso con cui fare l'arte: il filo. Il filo è un'arte particolarmente femminile che rievoca miti e leggende lontani: dal filo di Arianna che ci orienta nel labirinto, alla tessitura di Penelope che è simbolo di fedeltà, attesa, perseveranza e tenacia. Ma il filo e la tessitura caratterizzano anche tradizionalmente la dedizione delle donne ebraiche all'arte cerimoniale. Sono forse questi valori emergenti dalle sue opere, la fonte di ispirazione di questa artista che inconsciamente li ha espressi con il suo incessante lavoro?

Sia che si tratti di soggetti figurativi che astratti, il suo interesse è concentrato sul mettere in risalto le geometrie, le linee, come rispondendo a una interna

Fifty years ago, in 1972, Franca Sonnino inaugurated her first solo exhibition, in Via Margutta, Rome, in the SM 13 gallery directed by Valentina Orsini.

I also attended the event with my parents, as family members: Franca is my father's cousin. Even though I was very young at the time, I still remember some details vividly. Like most children, I kept asking questions about the titles of those huge paintings, which I found difficult to interpret, which captured my imagination: *'Glicine di dune'* (*wisteria dunes*), *'Rete di nebbia'* (*foggy nets*), but all I could see were dots and lines. Franca patiently explained to me that those delicate, sometimes dotted lines, which almost touch each other, represented the pathways of life, the stories people tell, days that follow on one after the next. She added that I would understand better when I was older.

I could not have imagined that one of those paths would take me to TAMA, in Tel Aviv, a leading institution that represents a point of contact for local and international art and that I have the honor of directing, nor that today I would be writing about those paintings.

An artist's career often moves through distinct phases that sometimes seem disconnected from each other but this is not the case of Franca Sonnino. Starting from painting, over the course of a decade she gradually detached herself from it, to find her own specific creative dimension where those painted stitches, initially the subject of her art, went through an evolutionary process to become the very tool with which her art is made: thread.

Sewing is a particularly female craft, that evokes distant myths and legends: from the thread of Ariadne that guides us through the labyrinth, to Penelope's weaving which symbolises fidelity, expectation, perseverance and tenacity. But sewing and weaving also traditionally characterize Jewish women's dedication to ceremonial art. Are these perhaps the values that emerge from her art and the source of inspiration for this artist who unconsciously expressed them with her incessant work? Whether figurative or abstract subjects, her interest is focused on highlighting geometries and outlines, as though responding to an internal need for synthesis.

necessità di sintesi. Certamente in molti lavori di Franca Sonnino si avverte fortissimo il senso di appartenenza alla comunità ebraica e questo avviene su un duplice livello, quello del ricordo, dove il dolore degli eventi e delle atrocità vissute nella sua fanciullezza si mescola a un senso di sgomento esistenziale, e quello più profondo della speranza dove attraverso le fede questo dolore può trovare un possibile superamento. Il libro è, sia in un caso che nell'altro, il testimone, la garanzia nella quale da sempre cercare e trovare rifugio. Con questo "filo conduttore", che ha un'anima di ferro, Franca si proietta nello spazio disegnando geometrie e volumi senza peso. L'ombra è un elemento fondamentale che lei sapientemente utilizza nel suggerire inconsueti effetti prospettici.

Questa pubblicazione, edita da Gli Ori e curata da Simona Campus e Paolo Cortese, ripercorrerà le tappe fondamentali di un così lungo percorso artistico. La mostra sarà allestita in due sedi: al Museo universitario delle arti e delle culture contemporanee di Cagliari saranno esposte le opere storiche mentre alla Galleria Gramma_Epsilon di Atene il focus si concentrerà sulle opere recenti, restituendo così nella sua completezza la visione del lavoro dell'artista.

Trovo che sia elemento particolarmente significativo che il MUACC, una nuova istituzione culturale fondata in seno all'Università degli Studi di Cagliari, e una giovane galleria come Gramma_Epsilon di Atene, decidano di dedicare uno spazio così importante ad un'artista che ha votato tutta la vita al suo lavoro senza però rinunciare al suo ruolo di madre e di moglie. Non posso che augurarmi che un'iniziativa del genere riscuota il meritato successo e che sia foriera di feconde collaborazioni.

Tania Coen-Uzzielli
Direttrice Museo d'Arte di Tel Aviv

Certainly in many of Franca Sonnino's works there is a very strong sense of belonging to the Jewish community and this happens on a two levels, that of memory, where the pain of events and atrocities experienced in her childhood is mixed with a sense of existential dismay, and the deeper one of hope where through faith this pain can possibly be overcome. In both cases, for her the book is a witness, a guaranteed place to seek and find refuge.

Franca uses this *common thread*, with its iron core, to project herself into space creating weightless geometries and volumes. Her clever use of shadows to hint at unusual perspective effects is key to her work. This publication by Gli Ori and curated by Simona Campus and Paolo Cortese, retraces the fundamental stages of her long artistic journey. The exhibition will be held in two locations: the University Museum of Contemporary Art and Culture in Cagliari will exhibit her historical works while at the Gramma_Epsilon gallery in Athens the focus will be on recent works, thus completing the vision of the artist's work in its entirety.

I find it particularly significant that the MUACC, a new cultural institution founded within the University of Cagliari, and a young gallery like Gramma_Epsilon of Athens, have chosen to dedicate such an important space to an artist who has devoted her whole life to her work without giving up her role as mother and wife. I can only hope that such an initiative will be a well-deserved success and that it will be the first of many fruitful collaborations.

Tania Coen-Uzzielli
Director, Tel Aviv Museum of Art

FRANCA SONNINO IL FILO, IL SEGNO, LO SPAZIO. THE LEAD, SIGN, SPACE

di Simona Campus
Curatrice MUACC

FRANCA SONNINO. IL FILO, IL SEGNO, LO SPAZIO THREAD, SIGN, SPACE

Il progetto espositivo *Franca Sonnino. Il filo, il segno, lo spazio* nasce dalla collaborazione tra il MUACC Museo universitario delle arti e delle culture contemporanee di Cagliari - fondato in seno all'Ateneo per essere presidio di ricerca e luogo di dibattito multidisciplinare, aperto ai temi fondamentali del nostro presente - e la Galleria Gramma_Epsilon di Atene, che conduce un intenso lavoro volto alla valorizzazione dell'arte femminile italiana, in particolare della generazione emersa nel periodo delle prime rivendicazioni femministe. Il progetto si articola in due mostre, contestuali e complementari, a Cagliari e Atene, che ambiscono a ricostruire criticamente i fondamentali snodi trasformativi della ricerca dell'artista così come è andata sviluppandosi nel corso dei decenni, facendo emergere l'interesse che la figura di Franca Sonnino riveste nell'ambito dell'arte italiana, in termini assoluti ma anche in relazione ad alcune specifiche istanze del contesto culturale nazionale e internazionale, per quanto appunto attiene al contributo di genere alla storia dell'arte del secondo Novecento e del XXI secolo.

Franca Coen nasce da una famiglia di origini ebraiche nel 1932, a Roma, città nella quale da sempre vive e lavora. Da artista sceglie di firmarsi ed essere identificata come Franca Sonnino, adottando il cognome del marito,

Franca Sonnino. Il filo, il segno, lo spazio (Thread, Sign, Space) is an exhibition project about Franca Sonnino's work, created in collaboration with MUACC, the Museum of Contemporary Art and Culture, Cagliari, founded within the University as a research centre for multidisciplinary debate on fundamental and current day themes, and the Gramma_Epsilon Art Gallery, Athens, which is particularly dedicated to promoting the work of Italian women artists, especially the generation that emerged in the early years of feminist uprising. The project, which involves two complementary exhibitions, running concurrently in Cagliari and in Athens, aims to critically reconstruct the key stages of the artist's research as it developed over the decades, bringing out the significance of Franca Sonnino's role in the field of Italian art, not only in absolute terms but also in relation to specific cultural contexts, relevant both nationally and abroad in her time, such as the contribution of her gender to the history of art in the late 20th century and in the 21st century.

Franca Coen was born into a family of Jewish origin in 1932, in Rome, the city where she has always lived and worked. Contrary to the feminist practice of rejecting compromising patriarchal norms, as an artist she chose to adopt her husband's surname and be known as Franca Sonnino. This choice, which

Franca Sonnino nel suo studio,
in occasione della mostra
"Fantasmi in casa", 1985

Franca Sonnino in her
atelier at the 'Ghosts at
home' exhibition, 1985



lontana in questo dalla pratica femminista di rifiutare le consuetudini compromesse con le gerarchie del patriarcato. Si tratta di una scelta, che Sonnino condivide peraltro con altre artiste - si pensi soltanto a Mirella Bentivoglio - e che pur tuttavia non inficia, nel suo caso come nel caso, a maggior ragione, di Bentivoglio, il fatto dell'essere la sua vicenda artistica connessa al processo di affermazione delle donne nel sistema dell'arte, per secoli escluse o tenute ai margini. Laureatasi in Lettere, intraprende il proprio percorso artistico sul principio degli anni Settanta, in conseguenza di un solido e duraturo rapporto di sorellanza: quello con Maria Lai. Le due donne abitano a quel tempo nello stesso palazzo della capitale, nei pressi della via Trionfale; condividono letture, discussioni, scambi di idee. Per la realizzazione dei propri lavori - tesi a "riscrivere" sotto il segno del contemporaneo un patrimonio di immagini e storie - Lai spesso utilizza i materiali forniti dalla famiglia Sonnino, essendo il marito di Franca imprenditore nel settore tessile. Proprio Maria incoraggia e sostiene l'amica a intraprendere una strada che affranchi il suo saper fare e la sua perizia tecnica, fino ad allora circoscritta alla sfera privata e domestica, per abbracciare l'ambito estetico. L'incoraggiamento e il sostegno sono mirabilmente racchiusi in una frase divenuta emblematica, sovente citata nella letteratura critica: "usa le mani per creare cose inutili, non fare più oggetti utili". Nelle cose inutili risiede, anche implicitamente, la volontà di decostruire e ricostruire l'identità

Sonnino shared with other artists, notably Mirella Bentivoglio, nevertheless did not affect, either in her case or, indeed that of Bentivoglio, the fact that her artistic journey played an important role in the process of affirmation of women in the art world, after centuries of exclusion and being kept in the margins.

After graduating in Literature, she embarked on her artistic career at the beginning of the seventies, thanks to her important and long-lasting sisterly relationship with Maria Lai. At that time, the two women lived in the same building of the capital, near via Trionfale, where they shared readings, discussions, and exchanged ideas. Franca's husband was an entrepreneur in the textile sector, and Lai often used materials provided by the Sonnino family business, for her contemporary 're-scripted' legacy of images and stories. It was Maria who encouraged her friend to follow a path that would enable her to transfer her skills and technical expertise, until then merely limited to the private and domestic sphere, to the aesthetic field. Her encouragement and support are admirably summed up in a phrase that has become emblematic, and often cited in critical literature: "use your hands to create unnecessary things, not to make useful objects anymore." Unnecessary things contain, even implicitly, the desire to deconstruct and reconstruct female identity: in other words by adopting traditional techniques and forms of expression, in order to change their meaning, to liberate them from their

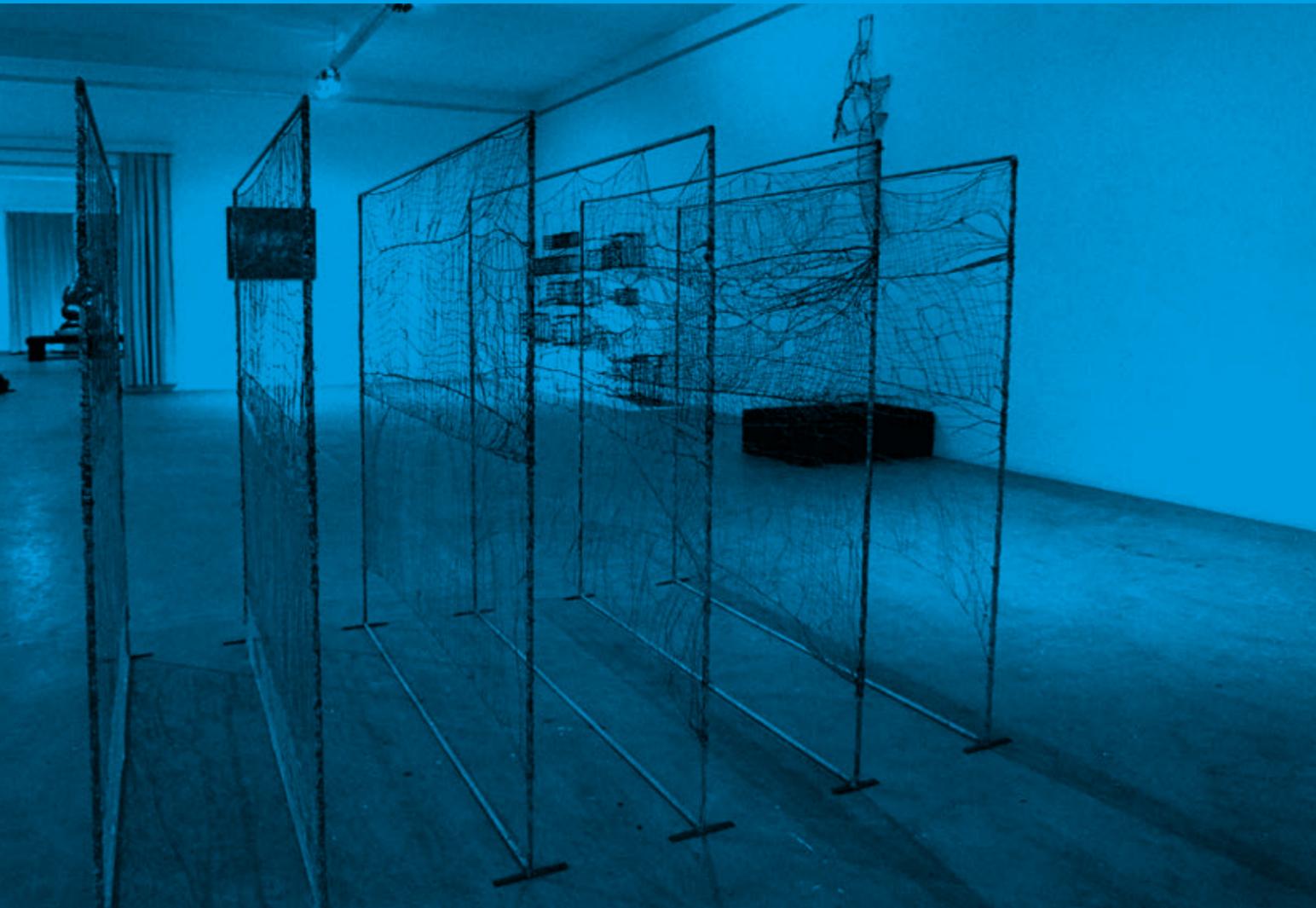
Franca Sonnino con Marcello Venturoli e Alberto Burri, anni Ottanta

Franca Sonnino with Marcello Venturoli and Alberto Burri, in the 80s



femminile: vale a dire nell'adottare tecniche e forme d'espressione tradizionali, per cambiare loro significato, per emanciparle dall'universo utilitaristico, funzionale, quotidiano, creando oggetti che rispondano a criteri e finalità afferenti esclusivamente ad una prospettiva estetica, speculativa, comunicativa, oggetti che conquistino una autonomia puramente artistica. Di questo parlava già Judy Chicago, paladina dell'arte femminista, quando si domandava che cosa sarebbe accaduto se le donne avessero rese pubbliche le attività domestiche e le avessero fatte

utilitarian, functional, everyday use, so as to create objects that respond to criteria and purposes relating exclusively to an aesthetic, speculative, communicative perspective, objects that gain purely artistic autonomy. Judy Chicago, a champion of feminist art, was already talking about this when she wondered what would happen if women rendered domestic activities public and carried them to fantasy proportions.¹ And although Franca, like Maria, never considered herself a 'feminist', the fact remains that both are responsible for transforming a language that is



assurgere ad una proporzione immaginativa.¹ E sebbene Franca, come Maria, non abbia mai definito sé stessa "femminista", rimane il fatto che entrambe siano portatrici di quella trasformazione di linguaggi che storicamente relegati all'interno della casa - il tessere, il cucire, il lavorare a maglia e fare l'uncinetto, il plasmare la ceramica - prendono le distanze dai codici compromessi con il maschilismo, facendo della subalternità storica un punto di forza.² Quanto accomuna il lavoro di Sonnino e Lai risiede dunque nella possibilità di utilizzare il domestico, per entrambe racchiuso e sintetizzato nel filo, per asserire una nuova consapevolezza, che divenga riscatto, possibilità di affermazione contraddistinta dal valore della differenza, connettendo dimensione privata e dimensione pubblica dell'esistenza. Ma - sia fin d'ora chiarito - all'interno di questo assunto, e nonostante l'utilizzo del filo, le modalità in cui l'arte di Sonnino si esplica ed evolve nel tempo assumono una propria originalità e una specificità che fin dagli inizi si emancipa dall'esempio della sua mentore. La quale, come ogni vero mentore, non le trasmette stilemi e modelli cui aderire, ma semplicemente la guida nell'individuazione di una sua nuova strada.

Il percorso di Sonnino, infatti, prende avvio con una produzione di dipinti a tempera le cui prerogative riferiscono della necessità dell'artista di appropriarsi della realtà secondo una propria specifica visione del mondo. Sono dipinti tutti rigorosamente non figurativi,

historically relegated to the home, such as weaving, sewing, knitting and crocheting or shaping ceramics, and by distancing themselves from compromising masculine codes, turning subordination into a strength.²

Sonnino and Lai both chose thread as their preferred medium to symbolise and encompass the use of domestic tools to assert a new kind of awareness, which could also be their redemption, a possibility of affirmation which is differentiating, and which connects the private and the public dimensions of existence.

However, let it be clarified from now on, within this assumption, and despite their use of thread, that as Sonnino's artistic expression evolves over time, it takes on its own originality and specificity that distinguishes it from the start from that of her mentor. Who, like all true mentors, does not transmit stylistic features and models to adhere to, but simply guides her in identifying her new direction.

Sonnino's work, in fact, begins with a production of tempera paintings dominated by the artist's need to capture reality according to her own specific vision of the world. These strictly non-figurative paintings, contain only a faint reminder of a retinal image. The resulting delicate and dense chromatic woven textures, playing on slight variations in tone, mark the beginnings of an analysis capable of combining her quest for the natural and rigor of method. Fifteen of these paintings were exhibited in the artist's first personal show, in 1972 at the SM 13 Modern

Un'immagine della mostra
"Franca Sonnino. Il filo del
segno 1975-1983", Palazzo
dei Diamanti, Ferrara 1983

A picture of the exhibition:
"Franca Sonnino. Il filo del
segno 1975-1983" at Palazzo
dei Diamanti, Ferrara 1983

Marcello Venturoli e Mirella Bentivoglio,
in occasione della personale "Franca Sonnino",
Centro Luigi di Sarro, Roma 1984. Alle loro
spalle l'installazione Orchestra

Marcello Venturoli and Mirella Bentivoglio,
solo show "Franca Sonnino", Centro Luigi
di Sarro, Rome 1984. In the background
Orchestra.

che dell'immagine retinica sembrano serbare un'eco lontana, appena evocata. Vi emergono delicate e fitte trame cromatiche, giocate su lievi variazioni di tono, che segnano lo strutturarsi di un'analisi capace di coniugare la tensione verso la natura e il rigore di un metodo. Furono esposti, in numero di quindici, nella prima personale dell'artista, tenutasi nel 1972 allo Studio d'Arte Moderna SM 13, in via Margutta a Roma, e recensiti da Marcello Venturoli, che da quel momento sarebbe stato costante osservatore e puntuale interprete dell'arte di Sonnino. Si sofferma, Venturoli, in particolare sulle "Trame", per le quali individua «un punto d'incontro con i "reticoli" di Dorazio del 1960», e sulle opere che inaugurano la fase dei punti, tra le quali *Gremitura* e *Spazio gremito*, entrambe del 1972: "in «Gremitura» il ritmo è vivo e azzeccato per la diversità delle linee verticali, a coprire e a tessere quelle orizzontali, in una rete sottile e trasalita, pienezza di un polline ocre e oro; in «Spazio gremito» l'immagine si eleva per la calibratura dei tagli perlacei sulla zona celeste, come graffiti consunti su pallida turchese. In queste opere la costrizione grafica e la compunzione dell'impaginare vengono scavalcate da un abbandono inventivo che pare tutto affidato all'istinto; ma non è così, se l'artista è capace di fermarsi al tempo giusto, di gremire e di diradare la tela come inseguendo il più labile dei ritmi, fuori del geometrico e fuori anche dell'indistinto."³

Nell'occasione di una seconda personale, ordinata negli spazi della Galleria Triade di Torino – per il cui



Inaugurazione della personale "Franca Sonnino" alla Galleria Porta Romana, Milano 1974. In secondo piano, a sinistra, Maria Lai

Art Gallery, in via Margutta, Rome and reviewed by Marcello Venturoli, who from then on would become a constant observer and accurate critic of Sonnino's art. Venturoli was particularly struck by *Trame* (*threads*), which he defined as "a match with Dorazio's 'Reticoli' in 1960", and by her works that inaugurate her phase of stitches, including *Gremitura* (*cram packed*) and *Spazio gremito* (*crammed space*), both 1972: "In *Gremitura* the rhythm is alive and apt for the diversity of the vertical lines, which cover and weave the horizontal ones, in a thin and translucent network, in the fullness of an ochre and golden pollen; in *Spazio gremito* the image appears thanks to the calibration of the pearly cuts on the celestial area, like worn graffiti on pale turquoise. In these works, the constraints of the graphics and the layout are overcome by an inventive abandonment that appears entirely instinctive; but it is not so, since the artist is able to stop at the right time, to crowd and thin out the canvas as if chasing a very faint rhythm, beyond the geometric and beyond the indistinct."³

On the occasion of her second solo exhibition, displayed in Triade Gallery, Turin, where once again Sonnino was able to draw on the support and closeness of Maria Lai, Venturoli's interpretation of her paintings is taken up and expanded by Luigi Carluccio: "the most acute sensation is in reality that they give a lyrical answer to an existential question for some anxious aspect and that a kind of song of liberation arises from conscious adherence

Inauguration of her solo show: "Franca Sonnino" at Galleria Porta Romana, Milan 1974. Maria Lai is in the background, on the left

I WAS FASCINATED BY THE FACT YOU COULD CREATE THINGS OUT OF A SIMPLE BALL OF WOOL. I PARTICULARLY LOVED MAKING IMPRESSIVELY COLOURFUL SCARVES. AT SOME POINT I REALISED THAT THIS KNITTING WORK COULD BECOME SOMETHING MORE IMPORTANT.

“Mi affascinava la possibilità di creare oggetti partendo da un semplice gomitolo, in particolare mi piaceva realizzare scialli colorati di grande effetto. A un certo punto ho capito che questi lavori a maglia potevano diventare qualcosa di più importante.”

Franca Sonnino

allestimento Sonnino può avvalersi del supporto e della vicinanza, ancora una volta, di Maria Lai – e di una terza mostra alla Galleria Porta Romana di Milano, la lettura che di questi dipinti propone Venturoli viene ripresa e ampliata da Luigi Carluccio: “la sensazione più acuta è infatti ch’essi diano una risposta lirica ad una domanda esistenziale per qualche aspetto ansioso e che una specie di canto di liberazione sorga dalla adesione cosciente ad un metodo, un metro, un modulo, che privilegia l’ottica microscopica e la sillabazione spontanea, asintattica, appena appena grammaticale, in coincidenza con frammenti visivi e sonori i quali, come le tessere di un mosaico, prendono significato attraverso la loro coesione.”⁴

Intanto, accanto alle prime prove pittoriche, cui Sonnino attende fino a circa la metà degli anni Settanta, compaiono presto i lavori che contraddistinguono la transizione verso l’utilizzo del filo, non più dipinto sulla tela a fingere trame, ma adagiato e strutturato, nella sua concretezza fisica, in modo da determinare esso stesso la costruzione dell’opera. Il filo diventa medium privilegiato d’espressione, rafforzando contestualmente, e coerentemente, la riflessione sulla composizione e sul segno intrapresa con i dipinti. È quanto accade nelle “Reti”, che costituiscono una delle prime declinazioni del nuovo corso, in cui il filo – di canapa, di spago, di paglia, più frequentemente di lana – conferendo tridimensionalità alla superficie, non ne tradisce, ma persino ne accentua l’attitudine segnica,

to a method, a meter, a module, which privileges microscopic optics and spontaneous, asyntactic, almost grammatical hyphenation, coinciding with visual and sound fragments which, like the tiles of a mosaic, take on meaning through their cohesion.⁴

Meanwhile, at the same time as these first pictorial attempts, which Sonnino waited until about the mid-seventies to start on, the works that were to characterize her transition to the use of thread began to appear, no longer painted on canvas to simulate woven textures, but laid down and structured, in its physical concreteness, as a part of the construction of the work itself. Thread became her privileged medium of expression, simultaneously and coherently reinforcing the composition and symbolism reflected in her paintings. This is what happens in *Reti (Nets)*, which constitutes one of her first steps towards a new direction, in which thread, such as hemp, twine, straw, and often wool, adds three-dimensionality to the surface, and rather than removing its symbolic potential, it accentuates it as it progressively becomes spatial potential. Her arrangement of alternate openings and closings in relation to the surface seems to infer Fontana’s Spatialism, which she was no doubt aware of, and suggests multiple dimensions of connection between the work of art and its environment, a prelude to the three-dimensional objects that would soon inhabit and dominate Sonnino’s creative universe.

Franca Sonnino parla della sua opera a Stelio Rescio, in occasione della mostra “La trama e il suo doppio”, Brandale Centro d’Arte e Cultura, Savona 1977

Franca Sonnino talks to Stelio Rescio about her work, at her show “La trama e il suo doppio”, Brandale Centre of Art and Culture, Savona 1977

Ille Strazza in Trame di Voce, scenografia di Franca Sonnino, Roma 1998

Ille Strazza in Trame di Voce, scenography by Franca Sonnino, Rome 1998

che progressivamente diventa attitudine spaziale. Il suo disporsi secondo un alternarsi di apertura e chiusura in relazione alla superficie sembra presupporre e certamente conosce lo Spazialismo di Fontana, per suggerire dimensioni plurime di connessione tra l'opera d'arte e il suo ambiente, precludendo agli oggetti tridimensionali che di lì a poco avrebbero abitato e dominato l'universo creativo di Sonnino. Nella tensione verso nuovi equilibri, talvolta, come nel caso di *Rete bianca*, del 1974, si inserisce tra gli orditi una slabbratura, il pericolo di uno strappo, che nell'allusione ad una lacerazione sembra racchiudere un'inquietudine non ostentata, eppure intrinseca e

Franca Sonnino, sullo sfondo uno dei suoi Campi coltivati neri

Franca Sonnino, with one of her Campi coltivati neri (Black cultivated fields) in the background

In her quest for new balance, sometimes, such as *Rete bianca (white net)*, 1974, a gap is inserted between the warps, the danger of a rip, where the allusion to a laceration seems to withhold a silent, yet intrinsic and inescapable uneasiness about using thread both materially and metaphorically. In fact, at the presentation of another key Sonnino exhibition, at the Brandale Centre of Art and Culture in Savona, 1977, Maurizio Fagiolo refers to 'anxious objects' "There is always a double (or transparent which is the same thing) meaning, alluding to orographic contours or electrocardiograms but also mental or physical



ineludibile, proprio in relazione all'utilizzo, materico e metaforico, del filo.

Efficacemente, nella presentazione di un'altra importante tappa espositiva di Sonnino, al Brandale Centro d'Arte e Cultura di Savona, nel 1977, Maurizio Fagiolo riferisce di «oggetti ansiosi» "in cui il piano di lettura è sempre doppio (o trasparente che è la stessa cosa), in cui si allude a curve orografiche o elettrocardiogrammi ma anche ingabbiature di prigioni mentali o fisiche. La tela ridiventa telaio, il filo intrecciato allude alla evanescenza (fino alla irriproducibilità di questi lavori), il quadro prospetta l'esigenza di uscirne fuori."⁵

Al Brandale espone contestualmente anche Maria Lai, la quale ultima propone al pubblico i suoi "Pani", «oggetti ansiosi» anch'essi, profondamente simbolici, che racchiudono in sé il mistero della vita e della morte. Di lì a poco, nel 1980, entrambe le artiste sono presenti nella collettiva al femminile "Filo, Genesi, Filogenesi", curata da Mirella Bentivoglio alla Galleria Arte Duchamp di Cagliari⁶. Una mostra che non è "una rassegna di tessitrici. E non è una mostra a tema, che forzi a un'artificiale esplorazione di un argomento o di un medium. Raccoglie artiste di diversa estrazione geografica e culturale, che da tempo, e costantemente, usano il filo, la fibra, la corda, come

prison cages. The canvas becomes a frame again, the braided thread alludes to its evanescence (to the point of irreproducibility of these works), the painting proposes the need to get out of it."⁵

The Brandale exhibition also included works by Maria Lai, who showed the public her *Pani (Breads)*, equally 'anxious objects' and also deeply symbolic, with their inherent allusion to the mystery of life and death. Shortly thereafter, in 1980, both artists were present in the women's collective *Filo, Genesi, Filogenesi (Thread, Genesis, Phylogeny)*, curated by Mirella Bentivoglio at Galleria Arte Duchamp, Cagliari.⁶ An exhibition that is not "a weavers' convention. And it is not a themed exhibition, which forces an artificial exploration of a topic or a medium. It is a gathering of female artists from different geographical and cultural backgrounds, who for some time, and constantly, have been using thread, fibre and rope, with deep symbolic meaning. The first sacred text is the thread of the female fates. From the cocoon of matter, they draw the thread of being. Arachne, the female spider builder, gives the thread structure and joins them up. Ariadne's thread leads the world out of a labyrinth of subdivisions. The archetypal myth of the woman re-emerges, in the century of her awareness, and

REALITY IS NEVER A GIVEN AND
PRESENT BLOCK; THINGS ARE
AND ALSO ARE NOT. I DO NOT TRY
TO REALIZE BUT TO 'DE-REALIZE'
OBJECTIVE REALITY.

**"Il reale non è mai un blocco tutto dato e
presente, le cose sono e anche non sono.
Non cerco di realizzare ma di 'srealizzare'
la realtà oggettiva."**

Franca Sonnino



segno del profondo. Primo testo sacro è il filo delle
parche, femmine. Dal bozzolo della materia traggono
il filo dell'essere. Aracne, femmina, ragno costruttore,
dà al filo la struttura; congiunge. Arianna sul suo filo
conduce il mondo fuori del labirinto delle Suddivisioni. Il
mito archetipico della donna riemerge, nel secolo della
sua presa di coscienza, e della sua riappropriazione di
uno spazio nella produzione del simbolico.”⁷

A distanza di un paio d'anni dalla seminale
“Materializzazione del linguaggio”, tenutasi a
Venezia, ai Magazzini alle Zattere, nel 1978, “Filo,
Genesi, Filogenesi” rappresenta una tra le più
significative esposizioni collettive al femminile
promosse da Bentivoglio⁸ - artista, poetessa,
critica e curatrice - segnando l'avvio di una
proficua collaborazione con la galleria cagliaritano,
successivamente proseguita con una personale -
“Mirella Bentivoglio. Scritture di pietra” nel 1982 - e
altre collettive che, accanto al discorso sul filo,
avrebbero individuato nel libro d'artista un rilevante
tema di riflessione.⁹

In tale orizzonte si inserisce la monografica “Franca
Sonnino. Opere 1977-1985”, tenutasi alla Duchamp
dal 16 marzo 12 aprile 1985 e introdotta dall'intervista
Conversazione con Maria Lai, ulteriore, diretta e
suggestiva testimonianza del legame tra le due
artiste. Come nella monografica che due anni
prima ne aveva presentato l'opera all'interno della
prestigiosa cornice del Palazzo dei Diamanti a Ferrara,
con introduzione, ancora una volta, di Venturoli,¹⁰ tra

of her reappropriation of a space for symbolic
production.⁷

A couple of years after the seminal *Materialization of
Language* exhibition, held in Venice, at the Magazzini
alle Zattere, in 1978, “Filo, Genesi, Filogenesi” (*Thread,
Genesis, Phylogeny*) represented one of the most
significant collective exhibitions for women promoted
by the artist, poetess, critic and curator, Bentivoglio⁸,
and marked the start of a fruitful collaboration with
the gallery in Cagliari, subsequently followed by her
solo show: *Mirella Bentivoglio. Scritture di pietra
(stone scriptures)*, 1982, and other collectives, which,
besides the language of thread, were identified as
relevant themes of reflection from the artist's book.⁹
This was the context in which the monograph “*Franca
Sonnino. Opere 1977-1985*”, took place at Duchamp
from 16 March to 12 April 1985. The introduction
included a *Conversation with Maria Lai*, a further,
direct and evocative testimony of the bond between
the two artists. As in her monograph two years earlier,
set in the prestigious setting of the Palazzo dei
Diamanti in Ferrara, the presentation was once again
by Venturoli.¹⁰ The works on display included some of
Sonnino's most emblematic work: three-dimensional
objects and installations made with cotton thread
tightly wrapped around an iron core. It is evident that
her research is now configured as an investigation
on and in space, inhabiting it with confidence and
discretion.

The series of *Paesi (small towns)* and *Campi*

Franca Sonnino con un suo grande
Mosaico in occasione della
personale “Passaggio di Confine”,
alla galleria 5/55, Roma 1994

Franca Sonnino and her big
Mosaico at her solo show
“Passaggio di Confine”,
at galleria 5/55, Rome 1994

le opere esposte vengono proposti i lavori destinati a diventare i più rappresentativi di Sonnino: oggetti tridimensionali e installazioni realizzati col filo di cotone serrato intorno ad un'anima di ferro, nei quali si rende evidente come la sua indagine si configuri ormai come indagine sullo e nello spazio, abitando con sicurezza e discrezione.

La serie dei "Paesi" e quella dei "Campi",¹¹ nella fattispecie, testimoniano di una "misura ambientale" - la definizione è di Bentivoglio -¹² in ragione della quale ogni opera vive in relazione allo spazio che la accoglie e letteralmente la attraversa, fino ad assumere una attitudine propriamente architettonica e costruttiva, simboleggiata dai "Mattoni".

«Partita dalla pittura», ha sottolineato Franca Zoccoli "Franca Sonnino ha presto avvertito l'esigenza di conquistare la terza dimensione, prima inserendo nel quadro spaghi e altri elementi aggettanti, poi passando a intrecci, maglie lavorate con i ferri, reti annodate, per accamparsi infine nello spazio con vigorose strutture sempre di marca tessile. In questo modo l'artista unisce materiali e procedimenti da sempre associati alla donna - il filo, la tessitura - a una vocazione architettonica che si è andata manifestando sempre più chiaramente."¹³

Federica Di Castro, altra attenta interprete della ricerca di Sonnino, ben argomenta come la conquista dello spazio non tradisca, anzi amplifichi e rafforzi l'attitudine segnica: "Si potrebbe dunque pensare a un progetto a monte, equivalente a un progetto architettonico o di design. Il progetto sta nell'idea. È una relazione tra scrittura e spazio quella che si determina di volta in volta e che, per il continuo rinnovarsi di questo rapporto, si colloca in un'area di rinnovata «sperimentalità». I rapporti della luce e dell'ombra, che la tridimensionalità dell'operazione grafica inevitabilmente determina, sono la risultante di un continuo raffronto pensiero-immaginazione e risposta dell'occhio.

L'ombra ripropone infatti il disegno come per una risposta continua di specchio che è una conferma

(*Fields*), are notably, evidence of an 'environmental dimension', as defined by Bentivoglio, where each work lives in relation to the space that holds it and literally pierces it, until it becomes an architectural construction, symbolized by *Mattoni (Bricks)*.

"She started by painting", emphasised Franca Zoccoli: "but soon Franca Sonnino felt the need to conquer the third dimension, first by inserting strings and other projecting elements into her images, then moving on to weaving, knitting, knotted nets, finally by camping in space with vigorous textile structures. In this way the artist combines materials and processes that have always been associated with women - sewing, working with textiles - with an architectural vocation that emerges more and more clearly."¹³

Federica di Castro, another thorough interpreter of Sonnino's research, aptly describes how her conquest of space does not betray, but actually amplifies and strengthens the inherent symbolism: "It is almost as if there is some kind of architectural or design project behind it. The project lies in the idea. It is an evolving relationship between scripture and space, which, due to its continuous renewal, collocates it in an area of renewed 'experimentation'. The relationships of light and shadow, inevitably determined by three-dimensionality of the graphics, are the result of a continuous juxtaposition between thought-imagination and response of the eye.

In fact, the shadow re-proposes the design like a continuous mirror reflection that confirms the object. As if to say: if it has a shadow it is real, you can feel it. Because this object, as has already been said, also enjoys its own immateriality. An internal dialogue of the structure that composes it, says that it has weight but at the same time declares its lightness. Thus this 'rational' composition of objects in space is reminiscent of Klee, who was openly admired by Sonnino, and his 'irrational' day of de-structuring each figure destined to expand."¹⁴

In Sonnino's mature works empty and full space

Inaugurazione della personale
"Franca Sonnino" alla
Galleria Triade, Torino, 1973

all'oggetto. Come a dire: se ha l'ombra è reale, lo si può provare. Perché quest'oggetto, come del resto si è già detto, gode poi anche di una sua immaterialità. Una dialettica interna alla struttura che lo compone dice che esso ha peso ma nello stesso tempo dichiara una sua qualità di levitazione. Così questo comporre «ragionevole» di oggetti nello spazio rimanda indietro nel ricordo al Klee dichiaratamente amato dalla Sonnino, al suo «irragionevole» giorno di destrutturazione di ogni figura destinata ad espandersi."¹⁴

Nei lavori maturi di Sonnino il vuoto assume la stessa importanza del pieno e le ombre hanno la stessa importanza dei corpi. Sono lavori tesi, secondo le parole stesse dell'artista, a «srealizzare la realtà

Inauguration of the solo
show: "Franca Sonnino" at
Galleria Triade, Turin 1973

assume the same importance and shadows have the same importance as bodies. They are works aimed, in the artist's own words, at "deconstructing objective reality",¹⁵ they reject the idea of being able to provide, a univocal and all-encompassing interpretation of reality, other than fragments, or small and large portions of the world. They are plastic realizations of *Fiber art* or perhaps even *soft sculptures*, in an extensive sense that allows the matrix to be returned to an anti-rhetorical conception of art,¹⁶ aimed at the demystification, in particular, of an anachronistic noble and elitist concept of sculpture.

Sonnino's installation of the *Orchestra*, was created in this anti-rhetorical vein. A composition of seventeen empty lecterns, seem to make the music tangible, but in actual fact, notes Maria Lai with





oggettiva»,¹⁵ rifiutano l'idea di poter fornire, della realtà, un'interpretazione univoca e totalizzante, che non sia di frammenti, piccole e grandi porzioni di mondo. Sono realizzazioni plastiche di *fiber art* o fors'anche *soft sculptures*, sculture morbide, in un'accezione estensiva che consenta di ricondurre la matrice ad una concezione antiretorica dell'arte,¹⁶ tesa alla demistificazione, in particolare, di un anacronistico concetto nobile ed elitario di scultura. Con atteggiamento antiretorico Sonnino realizza l'installazione *Orchestra*, composta da diciassette leggi vuoti, che sembra voler dare tangibilità alla musica, ma ancor più - nota Maria Lai con poetica intuizione - al silenzio: "il silenzio più dolce che esista: il silenzio dopo la musica."¹⁷

E realizza, Sonnino, i "Libri", databili a partire dagli anni Ottanta, tra tutte le sue opere quelle che maggiormente rimandano alla sorellanza, umana e artistica, con Maria Lai¹⁸ ma che anche maggiormente rendono esplicite le differenze tra le due artiste: laddove i "Libri" di Sonnino non si concentrano, come in Lai, sulle implicazioni della scrittura asemantica, per configurarsi invece

poetic intuition, the silence is more tangible: "the sweetest silence that exists: silence after music."¹⁷

In the eighties, Sonnino, created *Libri (Books)*, which among all her works is the series most linked to her human and artistic sisterhood with Maria Lai¹⁸ but which also highlights the differences between the two artists: as *Libri* by Sonnino does not focus, as in Lai, on the implications of asemantic writing, to be configured once again as a possibility of physical and metaphorical reinvention of the object. They are in fact object-books, whether open or closed, in which space takes on an alienating, destabilizing value. And an existential one. Like her black and white musical counterpoints, her subtle reference to the letters of the alphabet, the lightness of the pages and their development as if they were organic, living beings: everything here has existential value, reminiscent of the artist's cultural origins, and burdens itself with the complexity enclosed in the apparent simplicity of things.

Franca Sonnino's *Libri (Books)* constitute, and could not have been otherwise, one of the core

Opere di Franca Sonnino
esposte in Vetrina Ripetta,
a cura dell'Archivio
Crispoliti, Roma 2008

Works by Franca Sonnino
displayed in Vetrina
Ripetta, curated by Archivio
Crispoliti, Rome 2008

Brochure della personale
"Franca Sonnino Opere 1977-
1985" alla Galleria Duchamp,
Cagliari 1985

Brochure for her solo show
"Franca Sonnino Opere 1977-
1985" at Galleria Duchamp,
Cagliari 1985

ancora una volta come possibilità di reinvenzione - fisica e metaforica - dell'oggetto. Sono libri-oggetto, appunto, chiusi o aperti, in cui il vuoto assume un valore straniante, destabilizzante. Ed esistenziale. Come anche il contrappunto del bianco e del nero, il riferimento talvolta appena accennato ai segni alfabetici, la leggerezza delle pagine e il loro svilupparsi quasi fossero esseri organici, vivi: tutto qui assume un valore esistenziale, che rimanda alle origini culturali dell'artista, assommando su di sé la complessità racchiusa nell'apparente semplicità delle cose.

I "Libri" costituiscono, e non avrebbe potuto essere altrimenti, uno dei nuclei portanti dell'esposizione al MUACC di Cagliari, che attraversato tutto l'arco cronologico e culturale della vicenda artistica di Franca Sonnino, giunge ai *Grattacieli*, protagonisti degli anni Duemila, e si conclude con alcune delle realizzazioni più recenti, passando idealmente il testimone ad Atene.

La mostra allestita alla Galleria Gramma_Epsilon si focalizza, infatti, sulle opere degli ultimi anni: l'installazione con i "Tondi", del 2019, affidata alla grafica e per la quale l'artista rinuncia, in via eccezionale, quasi totalmente al filo, composta da tredici elementi che racchiudono molti dei segni appartenenti alla sua storia, dai reticoli astratti ai profili urbani, come in una sorta di diario, di sintesi caleidoscopica eppur sempre rigorosa; le *Spine* e il *Nido*, datati al 2022, che conservano la forma circolare ma tornano al filo, e al ferro che ne sostiene l'anima; fino agli inediti "Libri", essi pure recentissimi, destrutturati, con le pagine che si aprono e si ricompongono a formare una nuova dimensione oggettuale.

Opere caratterizzate da una rinnovata tensione espressiva e insieme da una rara coerenza, rendendo pienamente evidente l'inesausto valore di un'artista, oggi straordinaria novantenne, che transitando con consapevolezza attraverso il secondo Novecento, ha saputo pienamente abbracciare il XXI secolo.

elements in this exhibition at the MUACC, Cagliari, which covers the entire chronological and cultural arc of her artistic journey, right up to her *Grattacieli (Skyscrapers)*, central players in the noughties, and concludes with her most recent achievements, when the baton passes to Athens.

At Gramma_Epsilon Gallery, the exhibition focuses on her recent artworks: the installation of *Tondi (Circles)* 2019, purely using graphics and for which the artist exceptionally almost totally abandoned the use of her thread, composed of thirteen elements that include several of her personal symbols, from abstract lattices to urban profiles. It is like a diary or a kaleidoscopic synthesis, yet rigorous as always. In *Spine (Thorns)* and *il Nido (the Nest)*, 2022, she retains her circular shapes but reintroduces thread and its iron core. Finally, her very recent and as yet unpublished *Libri (Books)* which are de-constructed, with pages that open and recombine to form a new objective dimension.

These works are characterised by a renewed expressive vision and at the same time by a rare coherence, which illustrates the relentless strength of this artist, now in her nineties, whose awareness has enabled her to transit successfully through the second half of the twentieth century, and fully embrace the XXI century.



Note Notes

1. «Women had been embedded in houses for centuries and had quilted, sewed, baked, cooked, decorated, and nested their creative energies away. What would happen, we wondered, if women took those very same homemaking activities and carried them to fantasy proportions?»: Judy Chicago, *Papers, 1947-2004 (inclusive), 1957-2004 (bulk)*, citata da Jane Gerhard, *Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism*, in «Feminist Studies», XXXVII (2011), 3, pp. 591-618, p. 596.

2. Come anche recentemente ribadito nello studio appena pubblicato di Ferren Gipson, *Women's Work. From feminine arts to feminist art*, Frances Lincoln Publisher, London 2022, p. 8: «Moreover, as mediums like quilting or sewing have traditionally been categorized as domestic feminine pursuits, they have not always been taken seriously within a male-dominated art world. These attitudes have meant that modern and contemporary artists who have worked in these mediums have had to persevere to overcome the narrow perceptions of their field».

3. Marcello Venturoli, Testo di presentazione della mostra "Franca Sonnino", SM 13 - Studio d'Arte Moderna, Roma, 1972. Cfr. *Antologia critica*.

4. Luigi Carluccio, Testo di presentazione della mostra "Franca Sonnino", Triade Galleria d'arte, Torino, 1973, riproposto l'anno successivo nell'occasione dell'esposizione dedicata all'artista, alla Galleria Porta Romana di Milano. Cfr. *Antologia critica*.

5. Maurizio Fagiolo, *La trama e il suo doppio*, Testo di presentazione della mostra "Franca Sonnino", Il Brandale Centro d'Arte e Cultura, Savona, 1977.

6. Fondata nel 1973 da Anouk Van de Velde, dal 1976 fino al 1992, anno della sua chiusura, guidata in maniera esclusiva da Angela Grilletti Migliavacca, la Galleria Duchamp costituisce la realtà nella quale, per la prima volta, in Sardegna, la questione di genere nell'arte viene posta in maniera non episodica: non solo, infatti, presenta sistematicamente il progredire della ricerca di Maria Lai, a partire dal 1974-1975, ma soprattutto accoglie una serie di collettive e personali volte a indagare la presenza femminile nell'arte nazionale e internazionale. Per una panoramica sulla sua storia e sulle mostre realizzate, si veda il volume: *Arte Duchamp. Dal Moderno al Postmoderno*, Introduzione di Gianni Murtas, Progetto e

1. "Women had been embedded in houses for centuries and had quilted, sewed, baked, cooked, decorated, and nested their creative energies away. What would happen, we wondered, if women took those very same homemaking activities and carried them to fantasy proportions?": Judy Chicago, *Papers, 1947-2004 (inclusive), 1957-2004 (bulk)*, cited in Jane Gerhard, *Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism*, in «Feminist Studies», XXXVII (2011), 3, pp. 591-618, p. 596.

2. As also recently reiterated in the study just published by Ferren Gipson, *Women's Work. From feminine arts to feminist art*, Frances Lincoln Publisher, London 2022, p. 8: "Moreover, as mediums like quilting or sewing have traditionally been categorized as domestic feminine pursuits, they have not always been taken seriously within a male-dominated art world. These attitudes have meant that modern and contemporary artists who have worked in these mediums have had to persevere to overcome the narrow perceptions of their field".

3. Marcello Venturoli, Exhibition presentation "Franca Sonnino", SM 13 - Studio d'Arte Moderna, Roma, 1972. Cfr. *Antologia critica*.

4. Luigi Carluccio, Exhibition presentation "Franca Sonnino", Triade Galleria d'arte, Torino, 1973, revived the following year at her exhibition, at Porta Romana Gallery in Milan. Cfr. *Antologia critica*.

6. Founded in 1973 by Anouk Van de Velde, from 1976 to 1992, when it closed, directed exclusively by Angela Grilletti Migliavacca, the Duchamp Gallery, in Sardinia, is the place where, for the first time, the question of gender in art is posed in a non-episodic way: not only, in fact, does it systematically present the progress of Maria Lai's research, starting from 1974-1975, but above all it welcomes a series of collective and personal exhibitions aimed at investigating the presence of women in national and international art. For an overview of its history and the exhibitions held, see the volume: *Arte Duchamp. Dal Moderno al Postmoderno*, Introduction by di Gianni Murtas, Ed. Angela Grilletti Migliavacca, A.D. Arte Duchamp, Cagliari 2004.

7. Mirella Bentivoglio, Exhibition Introduction "Filo, Genesi, Filogenesi", reproduced in *Arte Duchamp. Dal Moderno al Postmoderno*, cit., pp. 145-146.

8. "I have organized 71 international women's exhibitions, for three

cura editoriale di Angela Grilletti Migliavacca, A.D. Arte Duchamp, Cagliari 2004.

7. Mirella Bentivoglio, Testo introduttivo alla mostra "Filo, Genesi, Filogenesi", riproposto nel volume *Arte Duchamp. Dal Moderno al Postmoderno*, cit., pp. 145-146.

8. «Ho organizzato dal 71 mostre internazionali al femminile, per tre fini: primo, far conoscere la qualità della produzione femminile e così dar modo alle artiste di ottenere maggiore spazio in mostre miste (di artisti e di artiste); secondo, per analizzare, grazie al confronto tra opere di differente provenienza e di diversa matrice femminile le eventuali particolarità della produzione creativa femminile; terzo, per svolgere insieme, organizzatrice e partecipanti, un radicale lavoro di autoanalisi a livello profondo (livello della creatività, fondo roccioso, stabile, dell'abisso della psiche umana).

Il primo fine - quello dell'inserimento - è legato alla problematica dell'emancipazione, delle cause dell'emarginazione della donna, anche in campo artistico e anche oggi, il terzo fine è connesso con la pratica della nostra liberazione, ossia della rimozione delle cause della nostra plurimillennaria dipendenza psicologica dal pater; il secondo fine, quello della conoscenza delle differenze storicamente determinate, rappresenta una delle strade maestre per condurre costruttivamente e razionalmente alla nostra liberazione»: M. Bentivoglio, *Dieci collettive al femminile. Una testimonianza di Mirella Bentivoglio*, in "Iterarte", n. 20, Bologna, maggio 1981, testo riproposto nel volume *Arte Duchamp. Dal Moderno al Postmoderno*, cit., pp. 147-151.

9. "Transbooks: la trasgressione e trasformazione del libro", 1982; "Ideogramma come poesia", curata da Bentivoglio con Carla Vasio, 1984, "Il librismo. 1896-1990", 1990.

10. Marcello Venturoli, Testo di presentazione della mostra "Franca Sonnino e il filo del segno 1975-1983", Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1983. Cfr. *Antologia critica*.

11. Marcello Venturoli, *Paesaggi in parete*, Presentazione della mostra "Franca Sonnino", La Cooperativa Esperienze Culturali, Bari, 1988. Cfr. *Antologia critica*.

12. Mirella Bentivoglio, *La misura ambientale di Franca Sonnino*, Testo di presentazione della mostra "Franca Sonnino: la misura ambientale", Galleria Giulia, Roma 1999, riproposto nel catalogo di una successiva esposizione dedicata all'artista al Complesso del Vittoriano, Roma, nel 2005: "La forma del vuoto di Franca Sonnino". Cfr. *Antologia critica*.

13. Franca Zoccoli, *Architetture senza peso*, Testo di presentazione contenuto nel catalogo della mostra "La forma del vuoto di Franca Sonnino", Complesso del Vittoriano, Roma, 2005. Cfr. *Antologia critica*.

14. Federica Di Castro, Testo di presentazione della mostra "Franca

purposes: first, to raise awareness of the quality of women's production and thus give the artists the opportunity to obtain more space in mixed exhibitions (of male and female artists); second, to analyse, by comparing works of different origin and of different female matrices, the potential uniqueness of female creative production; third, to carry out together, organizer and participants, a radical work of self-analysis at a deeper level (the level of creativity which is the rocky, stable bottom in the abyss of the human psyche).

The first end - that of insertion - is linked to the problem of emancipation, of the causes of the marginalization of women, even in the artistic field and still today, the third end is connected with the practice of our liberation, that is, the removal of the causes of our millennial psychological dependence on the father; the second end, that of knowing the historically determined differences, represents one of the main ways to lead constructively and rationally to our liberation": M. Bentivoglio, *Dieci collettive al femminile. Una testimonianza di Mirella Bentivoglio*, in "Iterarte", n. 20, Bologna, May 1981, reproduced in *Arte Duchamp. Dal Moderno al Postmoderno*, cit., pp. 147-151.

9. Transbooks: la trasgressione e trasformazione del libro, 1982; Ideogramma come poesia, curated by Bentivoglio and Carla Vasio, 1984, Il librismo. 1896-1990, 1990.

10. Cfr. Marcello Venturoli, Exhibition introduction to "Franca Sonnino e il filo del segno 1975-1983", Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1983

11. Marcello Venturoli, *Paesaggi in parete*, Presentation for "Franca Sonnino", La Cooperativa Esperienze Culturali, Bari, 1988. Cfr. *Antologia critica*.

12. Mirella Bentivoglio, *La misura ambientale di Franca Sonnino*, Presentation for "Franca Sonnino: la misura ambientale", Galleria Giulia, Rome 1999, re-proposed in the catalogue of a subsequent exhibition dedicated to the artist at the Complesso del Vittoriano, Rome, in 2005: "La forma del vuoto di Franca Sonnino". Cfr. *Antologia critica*.

13. Franca Zoccoli, *Architetture senza peso*, Presentation text contained in the exhibition catalogue "La forma del vuoto di Franca Sonnino", Complesso del Vittoriano, Rome, 2005. Cfr. *Antologia critica*.

14. Federica Di Castro, Presentation text for "Franca Sonnino", Centro Luigi di Sarro, Roma, 1984. Cfr. *Antologia critica*.

15. Conversation with Maria Lai, Presentation text for Franca Sonnino, Galleria Arte Duchamp, Cagliari, 1985, re-proposed in the volume *Arte Duchamp. Dal Moderno al Postmoderno*, cit., pp. 231-232. Cfr. *Antologia critica*.

16. "Since the 1960s, more artists - particularly women - have worked in soft sculpture, helping to expand the definition and possi-



Sonnino", Centro Luigi di Sarro, Roma, 1984. Cfr. *Antologia critica*.

15. *Conversazione con Maria Lai*, Testo di presentazione della mostra "Franca Sonnino. Opere 1977-1985" Galleria Arte Duchamp, Cagliari, 1985, riproposto nel volume *Arte Duchamp. Dal Moderno al Postmoderno*, cit., pp. 231-232. Cfr. *Antologia critica*.

16. «Since the 1960s, more artists - particularly women - have worked in soft sculpture, helping to expand the definition and possibilities within sculpture, more broadly. [...] By intentionally utilizing soft, 'feminine' materials to create works in what was long viewed as the hard, 'male' medium of sculpture, women artists have subverted patriarchal norms and visualized new perspectives in art. The same can be said for other women artists who looked to ceramics and other textile mediums as modern forms of artistic expression»: Ferren Gipson, *Women's Work. From feminine arts to feminist art*, cit., p. 8.

17. Franca Sonnino, in *Conversazione con Maria Lai*, cit., p. 231.

18. Nel 2019 il Museo del Tessile di Busto Arsizio ha dedicato alle due artiste e al loro sodalizio l'esposizione "Maria Lai e Franca Sonnino. Capolavori di fiber art italiana".

Franca Sonnino, Mirella Bentivoglio e Mario Toscano, in occasione della presentazione della mostra "La forma del vuoto di Franca Sonnino", Complesso del Vittoriano, Roma 2005

bilities within sculpture, more broadly. [...] By intentionally utilizing soft, 'feminine' materials to create works in what was long viewed as the hard, 'male' medium of sculpture, women artists have subverted patriarchal norms and visualized new perspectives in art. The same can be said for other women artists who looked to ceramics and other textile mediums as modern forms of artistic expression": Ferren Gipson, *Women's Work. From feminine arts to feminist art*, cit., p. 8.

17. Franca Sonnino, in *Conversation with Maria Lai*, cit., p. 231.

18. In 2019 the Textile Museum in Busto Arsizio dedicated the exhibition to the two artists Maria Lai and Franca Sonnino and their association. *Masterpieces of Italian Fiber art*.

Franca Sonnino, Mirella Bentivoglio and Mario Toscano, at the exhibition inauguration for "La forma del vuoto di Franca Sonnino", Complesso del Vittoriano, Roma 2005

FRAN
CA SONNI
NO: INTER
VISTA. IW
TERV
IEW

di Paolo Cortese

Gramma Epsilon Gallery

LA MIA STORIA, UN FILO LUNGO CINQUANT'ANNI *MY LIFE, FIFTY YEARS OF THREAD*

P.C. Una laurea in lettere, poi una scelta imprevedibile, che definisce la tua storia: cosa ti ha spinto ad avvicinarti al mondo delle arti visive?

F.S. Certe strade, soprattutto da giovani si prendono per semplice passione, nel mio caso si trattava del latino ed è soprattutto grazie a quella lingua antica e al tempo stesso modernissima mi sono laureata in lettere moderne. Ma un conto è studiare, altra cosa l'insegnamento e per quel mestiere non ero portata, l'ho compreso quasi subito. Se guardo indietro mi rendo conto che ogni scelta è fortunatamente nata dalla passione, dal piacere, dal gusto di seguire un interesse vero, personale. Il lavoro a maglia nasce così, nei miei giorni di bambina. Mi affascinava la possibilità di creare oggetti partendo da un semplice gomitolino, in particolare mi piaceva realizzare scialli colorati di grande effetto. A un certo punto ho capito che questi lavori a maglia potevano diventare qualcosa di più importante. Non avevo le idee chiare, ma la sensazione era forte e non ho mai fatto fatica a seguire le emozioni più dei ragionamenti. La vera fortuna di quel momento è stata l'incontro con Maria Lai che abitava al piano di sotto, poter parlare con lei, osservare quello che faceva, diventare senza quasi accorgermene sua allieva. Maria era un'insegnante nata, straordinari i lavori dei suoi allievi. A me insegnava lavorando, parlando e spiegando altri artisti, mi aveva detto "Fa' lavori inutili!" E questo è stato l'inizio.

P.C. Oltre Maria Lai, altri personaggi importanti sono stati presenti nella tua vita artistica, Marcello Venturoli, Mirella Bentivoglio solo per citarne alcuni.

F.S. Dopo Maria, Marcello Venturoli è stato in assoluto il personaggio più importante per il mio lavoro. Non si limitava a dare un giudizio positivo o negativo, ma indirizzava l'artista, lo consigliava sulla via da seguire. Sapeva quasi trasformarsi in un compagno di viaggio dell'arte.

Il rapporto con Mirella Bentivoglio è stato diverso. Io ero una delle "artiste del filo" e "del libro" due tematiche a lei particolarmente care. Nascono da qui i suoi inviti a partecipare alle sue mostre. Il nostro è stato per anni un rapporto difficile da decifrare, da un lato la grande stima

P.C. A degree in literature, then an unpredictable choice, which defines your story: what prompted you to approach the world of visual arts?

F.S. Sometimes, especially when you are young, people make choices simply out of enjoyment; in my case I loved Latin and thanks to that ancient language, which can also be very modern, I graduated in Modern Literature. But it is one thing to study, and another to teach and I was not cut out for teaching. I realised almost straight away. With hindsight I can now say that every choice I made was purely for my own enjoyment and desire to follow my own personal path. I began knitting when I was little girl, because I liked it. I was fascinated by the fact you could create things out of a simple ball of wool. I particularly loved making impressively colourful scarves.

At some point I realised that this knitting work could become something more important. I didn't have clear ideas, but the feeling was strong and I never struggled to follow emotions over reasoning. It was a real stroke of luck to meet Maria Lai who lived on the floor below, being able to talk to her, observe what she was doing, and become her student, almost without realizing it. Maria was a born teacher, and her students' work was extraordinary. She taught me by working, talking and explaining to other artists, and told me to "Make useless things!" And that was where it all started.

P.C. In addition to Maria Lai, other important people played a role in your artistic life, Marcello Venturoli, Mirella Bentivoglio just to name a few.

F.S. After Maria, Marcello Venturoli was by far the most important person for my work. He did not limit himself to giving a positive or negative judgement, but guided the artist, pointing the best way forward. He was almost like a travelling companion of art.

My relationship with Mirella Bentivoglio was different. For her I was a 'fibre artist' and a 'book artist', two very important types of artistic expression for her. This is why she started inviting me to participate in exhibitions. For years it was difficult to define our relationship, on the one hand there was mutual respect, but on the other we

reciproca ma dall'altro anche una evidente distanza. Lei leggeva il mio lavoro interpretandolo, ma il suo era un discorso unilaterale, non interattivo.

P.C. Si parla molto ultimamente della discriminazione subita dalle artiste, del fatto che il mercato dell'arte e le principali gallerie non le prendessero in considerazione.

F.S. Sembrerà strano ma io non mi sono mai occupata del mercato: ho sempre pensato solo a lavorare. Naturalmente ho collaborato con gallerie importanti come la Galleria Giulia, il Brandale, la galleria Arte Duchamp ma a quell'epoca il fatto di esporre era vissuto da noi artiste come l'occasione per mostrare gli sviluppi del nostro lavoro, della nostra ricerca piuttosto che per vendere.

P.C. Facendo parte della comunità ebraica romana hai vissuto il dramma delle leggi razziali e delle persecuzioni. Esperienze drammatiche che in qualche modo devono avere influenzato il tuo lavoro.

F.S. Le leggi razziali sono del 1938 ed io, essendo nata nel 1932, cominciai la prima elementare già nella scuola ebraica, quindi non provai il dolore di dover lasciare scuola e compagni precedenti, un fatto che per molti altri giovani ha rappresentato un vero e proprio trauma. Il dramma delle persecuzioni certamente compare in molti dei miei temi (i libri vuoti bruciati, i cartigli, i fili spinati, i muri interrotti) ma soprattutto è presente nel libro, il mio soggetto preferito. Il libro racconta tutto ciò che è avvenuto, nel bene e nel male: il libro è il testimone.

P.C. Dopo un inizio pittorico hai scelto di utilizzare come strumento principale per fare arte il filo, un elemento molto collegato al femminile. Una strada tortuosa se si pensa all'emancipazione del filo stesso dalla dimensione domestica.

F.S. Dopo l'inizio pittorico (ma anche allora dipingevo soprattutto trame di fili sovrapposti) sono tornata al filo iniziale dandogli però un corpo più solido, inventando così il filo di ferro ricoperto di filo di cotone, mezzo che mi ha

definitely kept our distance. She would read and interpret my work, but it was very one-sided, unilateral discussion, by no means interactive.

P.C. There has been a lot of talk lately about the discrimination suffered by female artists, about the fact that the art market and the main galleries did not take them into account.

F.S. It may seem strange, but I never got involved in the art market: I was only interested in working. Of course I collaborated with important art galleries such as Galleria Giulia, il Brandale, Duchamp Gallery, but in those days the fact of exhibiting was experienced by us artists as an opportunity to show the developments of our work and our research rather than to sell.

P.C. Being part of the Roman Jewish community, you experienced the drama of racial laws and persecutions. Dramatic experiences that somehow must have influenced your work.

F.S. The racial laws came into force in 1938 and as I was born in 1932, I was already attending the Jewish primary school, so I did not suffer the pain of having to leave my school and classmates, something that was really traumatic for many other young people. The horror of persecution is certainly a recurring theme in my work (the burnt empty books, the cartouches, the barbed wire, the broken walls) but above all it is present in my book, my favourite work. My book explains everything that happened, for better or for worse: it is my witness.

P.C. You started out by painting and then chose thread, a typically female element, as your main medium for artistic expression. A difficult route to take if you wanted to free the idea of thread itself from female domestic associations.

F.S. After starting with painting (but I was already painting woven thread), I went back to traditional thread but gave it more strength, by inventing wire wrapped in cotton, which meant, and still does, that I could create more

consentito e mi consente tuttora di realizzare lavori più geometrici. Questa invenzione mi ha permesso di liberare il filo dall'uso prettamente collegato alla dimensione domestica femminile. Il mio "filo solido" come è stato definito, si è trasformato subito in passepartout, mi ha permesso di muovermi in maniera autonoma e disinvolta nella terza dimensione, quella della scultura, senza dover ricorrere all'utilizzo di strumenti appartenenti all'universo maschile. Senza rinunciare alla femminilità.

P.C. Vedendo la tua produzione recente mi sembra di percepire la voglia di definire e puntualizzare, una spinta verso geometrie chiare e certe. Gli ultimi anni poi con la pandemia sono stati per tutti una dura prova.

F.S. Dal momento che il mio lavoro è un lavoro molto solitario, la pandemia non ha avuto effetti particolari, ma è stata e lo è ancora, un'esperienza dolorosa e inquietante. La ricerca di geometrie certe è una costante del mio lavoro, e anche quando ho trattato soggetti in maniera più descrittiva, l'ho fatto cercando di esaltarne le geometrie, come nel caso dei *Campi*. Negli ultimi lavori forse questa ricerca si è spinta oltre: si avverte la necessità di una maggiore sintesi.

P.C. Sono passati esattamente 50 anni dalla tua prima personale alla galleria SM 13.

F.S. Ogni volta che entro nel mio studio e mi guardo intorno mi rendo conto di quanto ho lavorato e di come la mia vita sia stata interamente votata all'arte. Ho dedicato molto tempo alla famiglia, ma da quei lontani anni '70 ho lavorato senza sosta. Ed è stato possibile perché amo stare in casa e da lì osservare il mondo. Questa personale ad Atene è la prima che tengo all'estero e sono emozionata e al tempo stesso dispiaciuta di non poter andare di persona. A Cagliari invece ho già esposto (alla Duchamp) ma questa volta, al MUACC, si tratterà di una vera e propria antologica, che dopo quella a Roma al Museo del Vittoriano nel 2005, ripercorre la mia storia. Non posso che esprimere la mia gratitudine a tutti quelli che hanno contribuito a rendere possibile questo bellissimo progetto.

geometric shapes. This invention meant that I could separate my use from the typical female domestic use of thread. My 'solid thread' as it has been called, immediately became my 'passepartout', and enabled me to work freely in the third dimension of sculpture, without having to resort to using strictly masculine tools. And without sacrificing femininity.

P.C. It seems to me that your more recent production displays a desire to define and clarify, as though pushing towards clear and certain shapes. The last few years with the pandemic have been a hard test for everyone.

F.S. Since my job is a very solitary job, the pandemic did not particularly affect it, but it was and still is, a painful and disturbing experience. The search for certain shapes is a constant in my work, and even when I treated subjects in a more descriptive way, I did it trying to enhance their form, as in the case of *Campi (Fields)*. In recent works, perhaps this research has gone further: there is a need for greater synthesis.

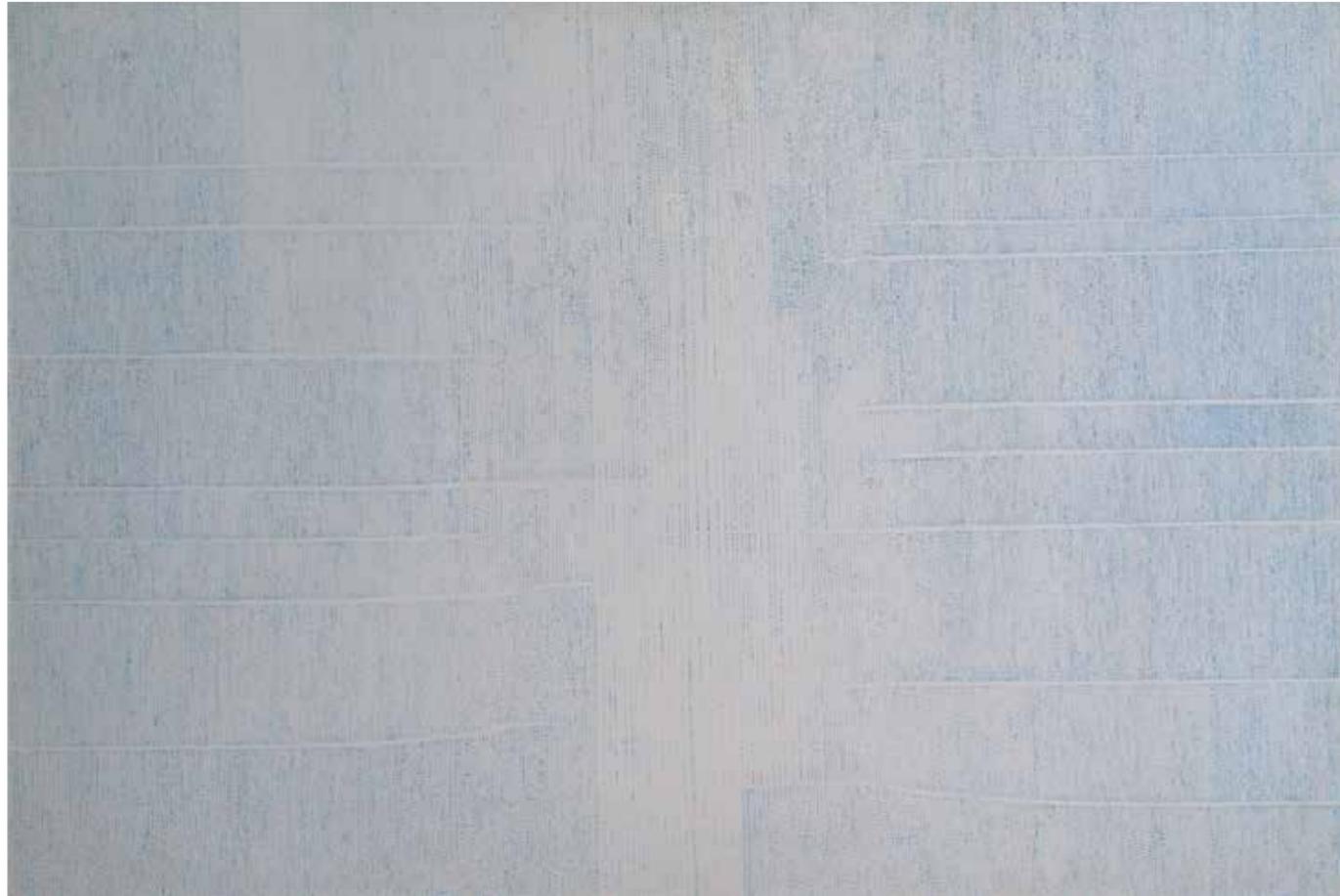
P.C. It is exactly 50 years since your personal show at SM 13 gallery.

F.S. Every time I enter my studio and look around, I realise how much I have worked and how my life has been entirely devoted to art. I dedicated a lot of time to my family, but since those distant 70s I have worked tirelessly. And this was possible because I love being at home and from there observing the world. This solo show in Athens is my first exhibition abroad and I am excited and at the same time sorry not to be able to go personally. I have already exhibited (at Duchamp) in Cagliari, but this time, at MUACC, it will be a real anthology of my work, following on from the one in Rome at the Vittoriano Museum in 2005.

I can only express my gratitude to all those who have contributed to making this beautiful project possible.

OPE RE • WWO RKKS





Spazio gremito, 1972
tempera su tela,
cm 100x150

Crammed space, 1972
tempera on canvas,
100x150 cm

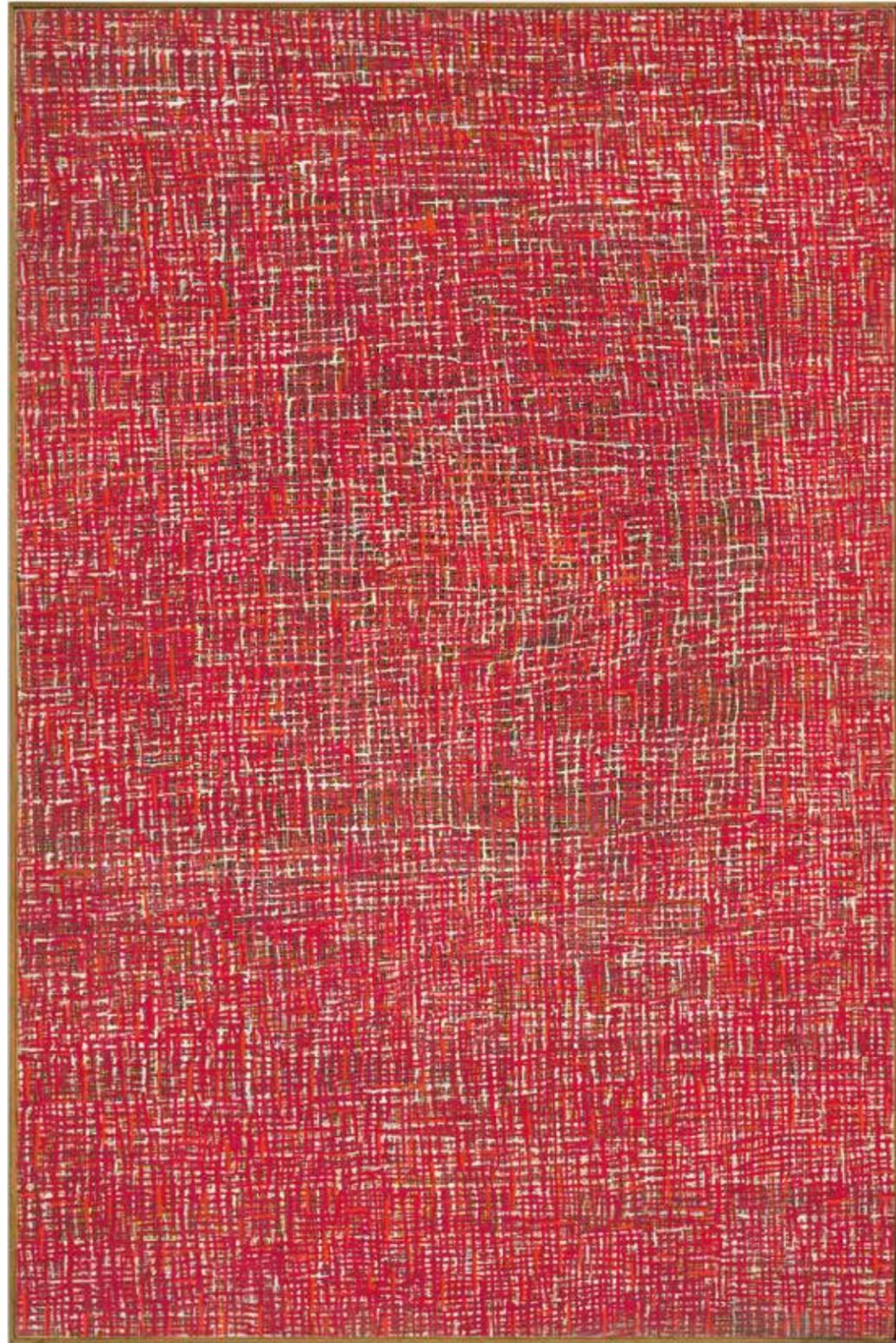


Gremitura, 1972
tempera su tela,
cm 80x120

Cram packed, 1972
tempera on canvas,
80x120 cm

Trama rossa, 1976
tempera su tela,
cm 150x100

Red weave, 1976
tempera on canvas,
150x100 cm



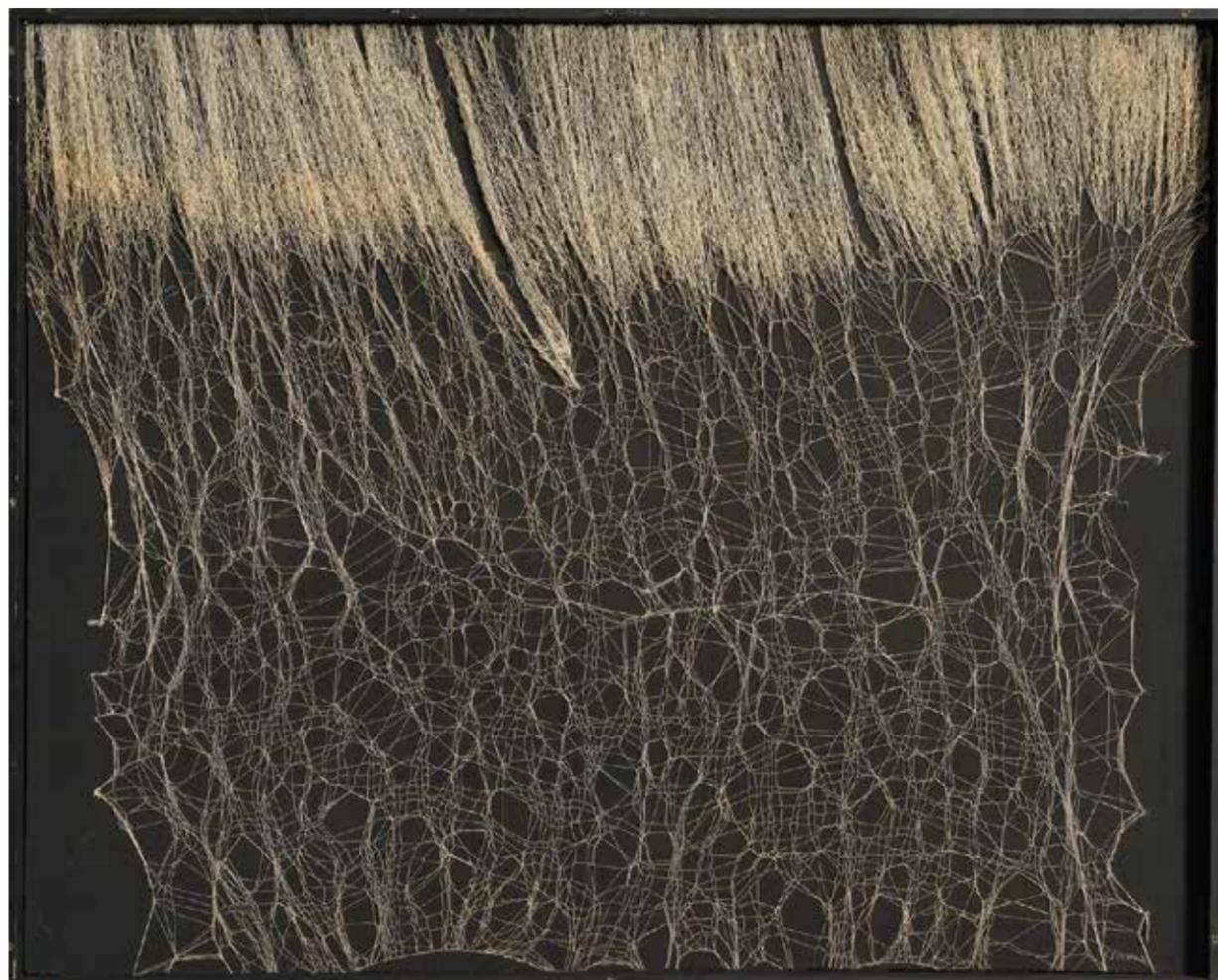
Rete bianca, 1974
filo di cotone su tessuto,
cm 100x80

White net, 1974
cotton thread on cloth,
100x80 cm



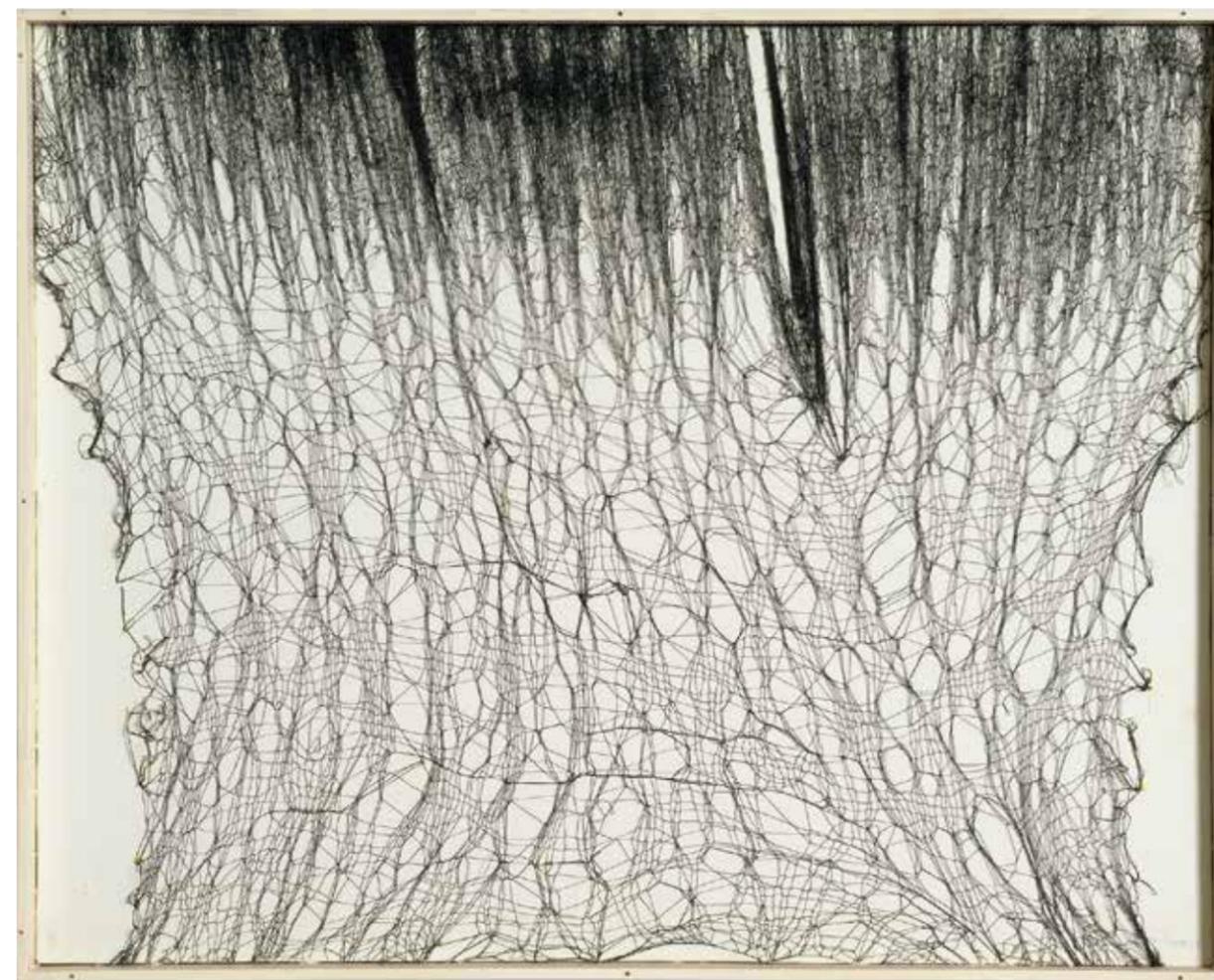
Rete e rilievi, 1975
lana su velluto,
cm 120x80

Net and reliefs, 1975
wool on velvet,
120x80 cm



Rete di filo bianco, 1977
filo di cotone e tempera su
tela, cm 80x100

White wire mesh, 1977
cotton thread and tempera on
canvas, 80x100 cm



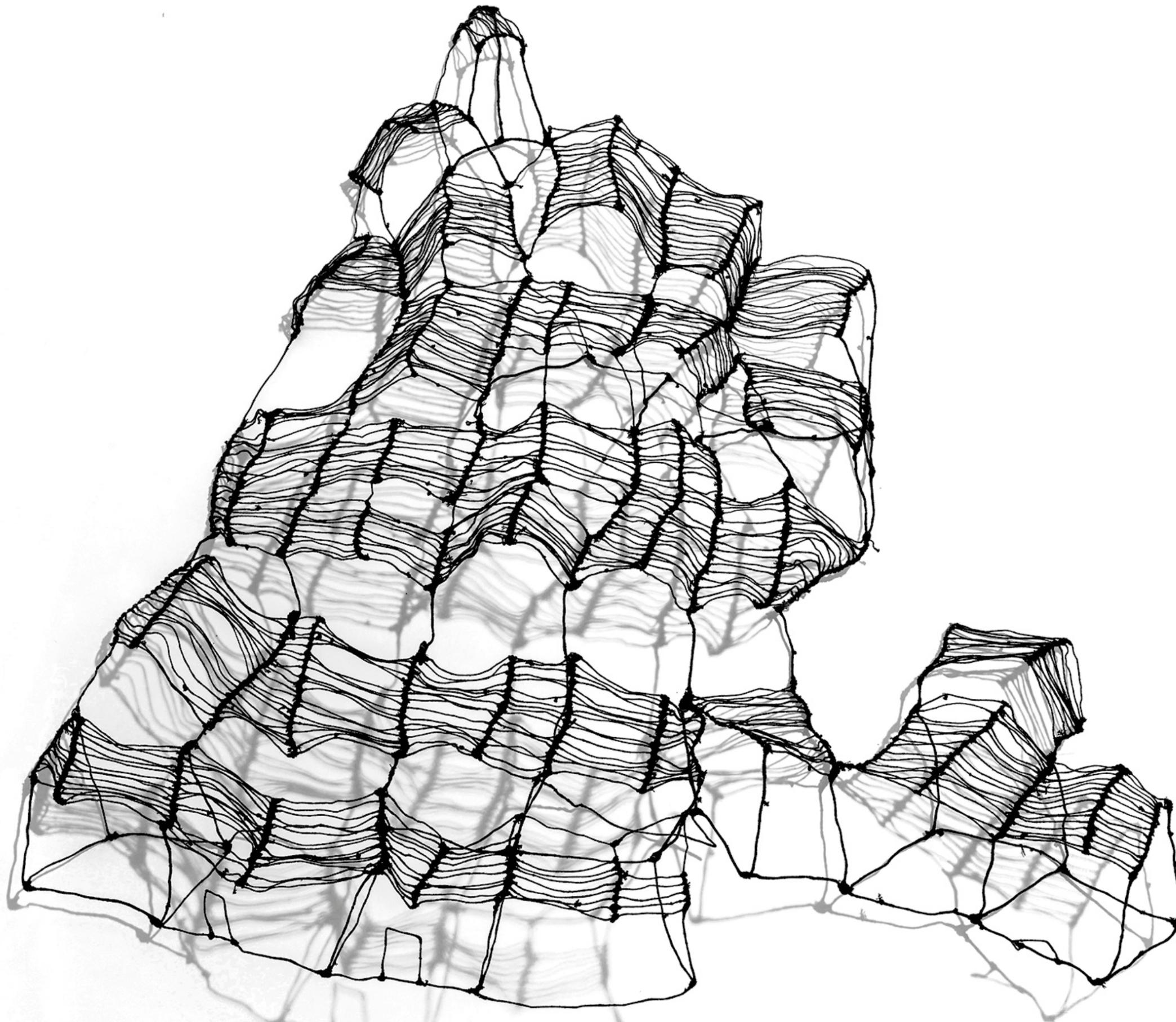
Rete di filo nero, 1977
filo di cotone e tempera su
tela, cm 80x100

Black wire mesh, 1977
cotton thread and tempera on
canvas, 80x100 cm



Rete bianca n. 4, 1979
maglia di cotone
e vernice su tela,
cm 100x120

White net n.4, 1979
cotton knit and
paint on canvas,
100x120 cm



Paese sulla collina, 1983
filo di ferro e filo di
cotone, cm 180x150

Hilltop towns, 1983
wire and cotton thread,
180x150 cm



Campi coltivati neri, 1987
filo di ferro e filo di
cotone, cm 115x50

Black cultivated fields, 1987
wire and cotton thread,
115x50 cm

Campi coltivati neri, 1987
filo di ferro e filo di
cotone, cm 80x220

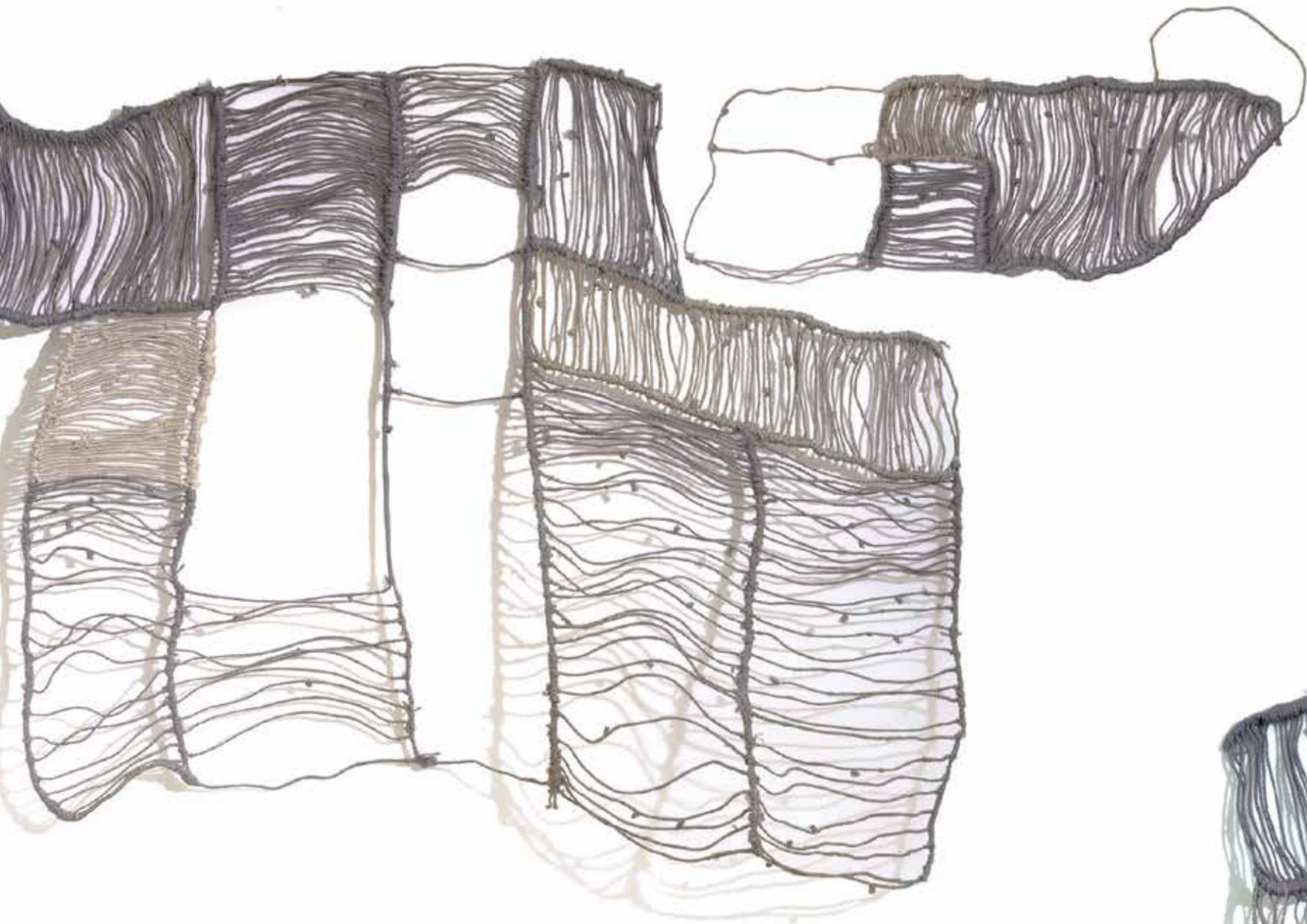
Black cultivated fields, 1987
wire and cotton thread,
80x220 cm



Campi coltivati neri, 1987
filo di ferro e filo di
cotone, cm 55x130

Black cultivated fields, 1987
wire and cotton thread,
55x130 cm



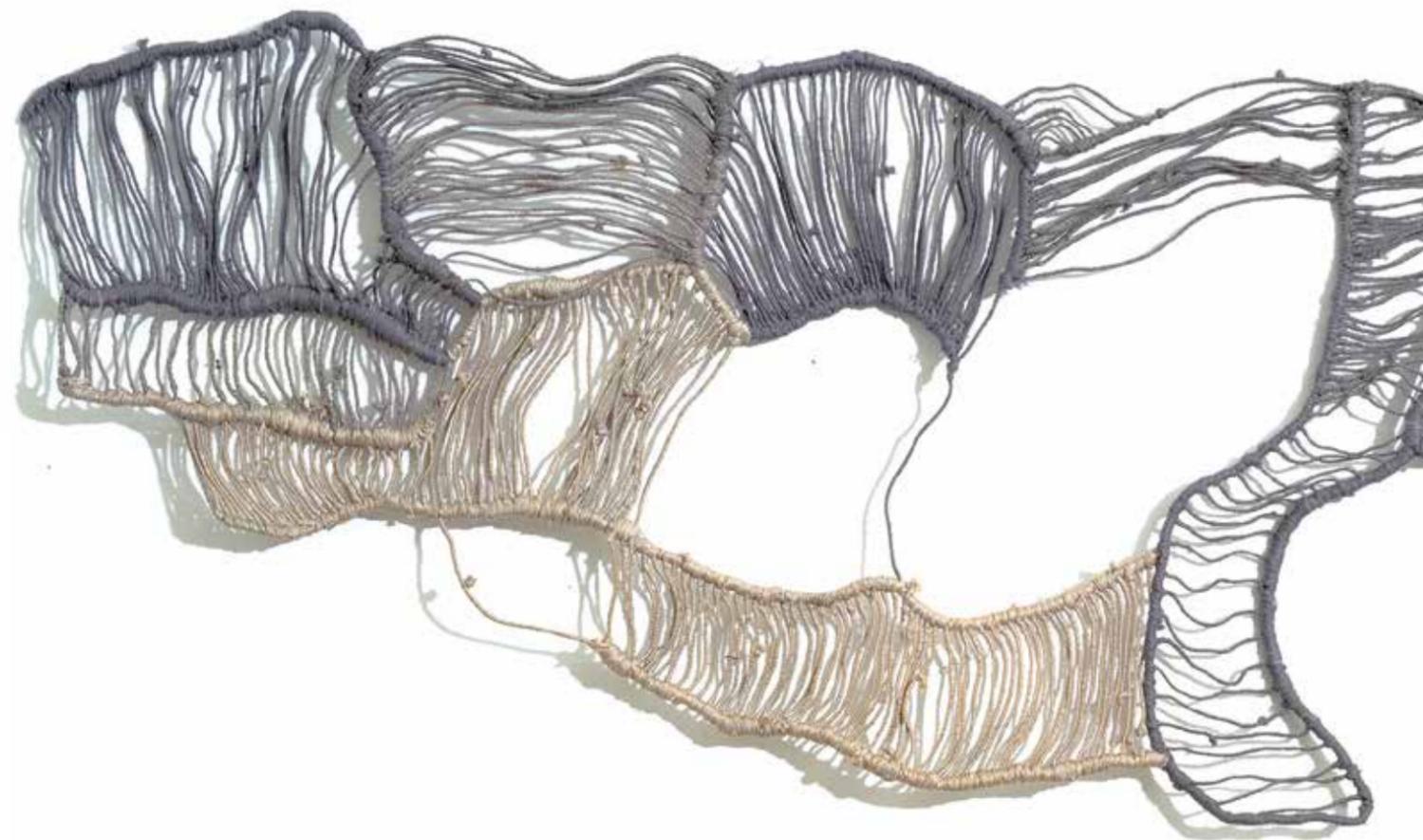


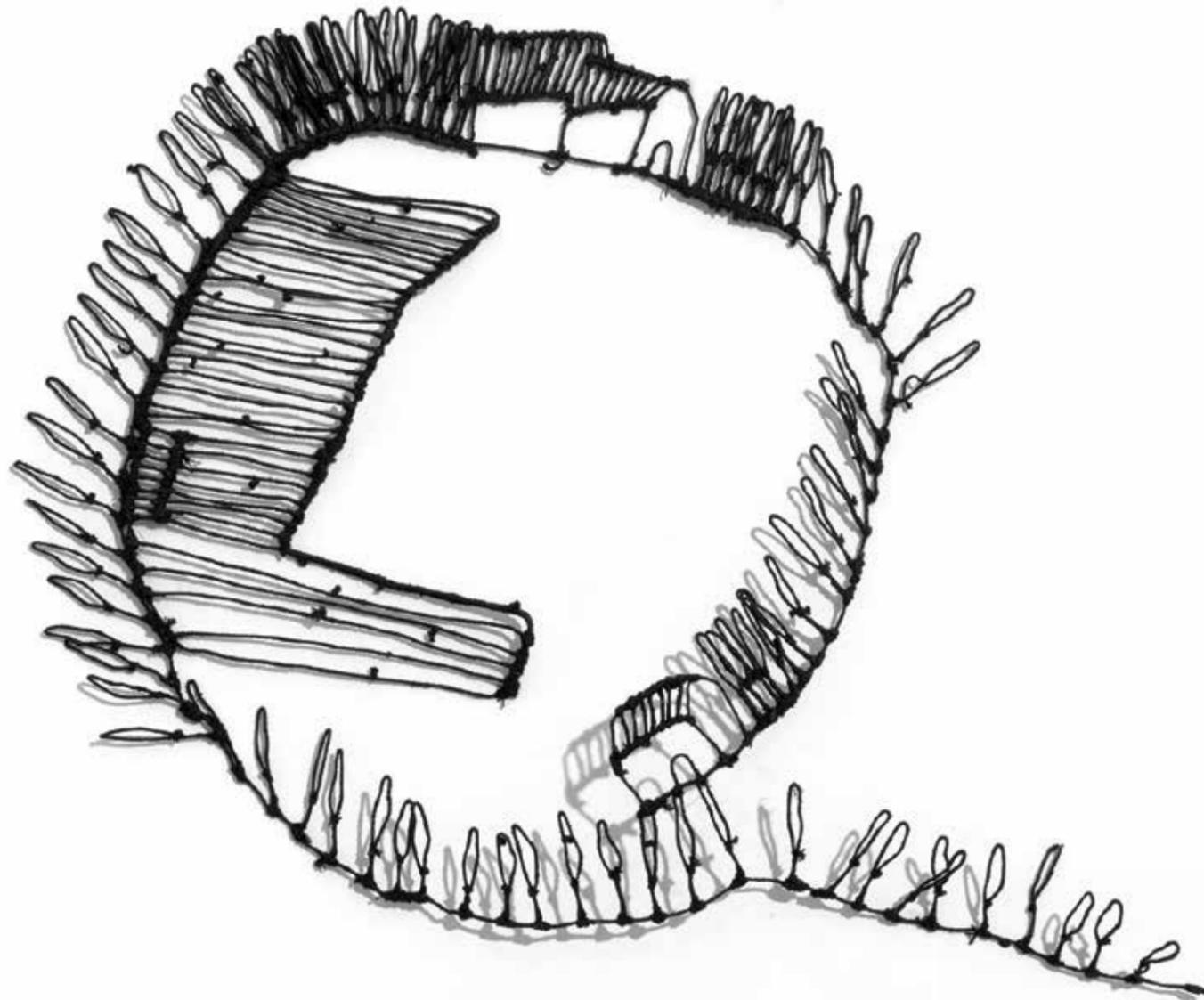
Campi coltivati grigi, 1987
filo di ferro e filo di
cotone, cm 260x85

Grey cultivated fields, 1987
wire and cotton thread,
260x85 cm

Campi coltivati grigi, 1987
filo di ferro e filo di
cotone, cm 130x45

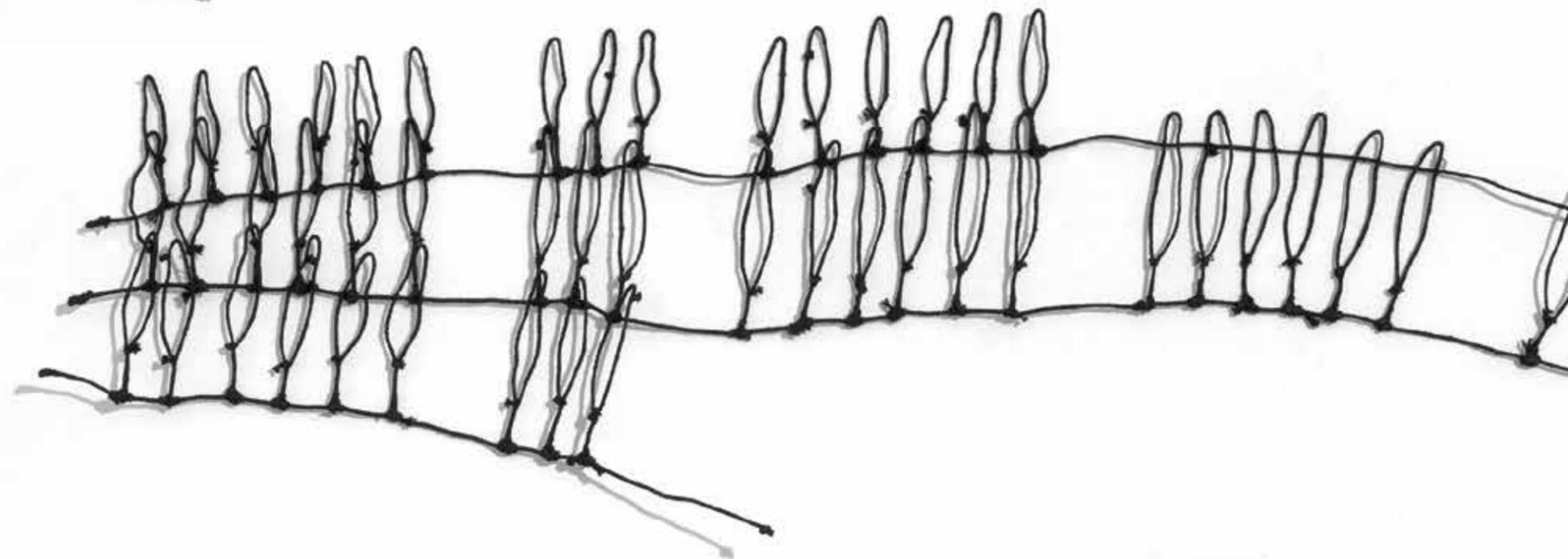
Grey cultivated fields, 1987
wire and cotton thread,
130x45 cm





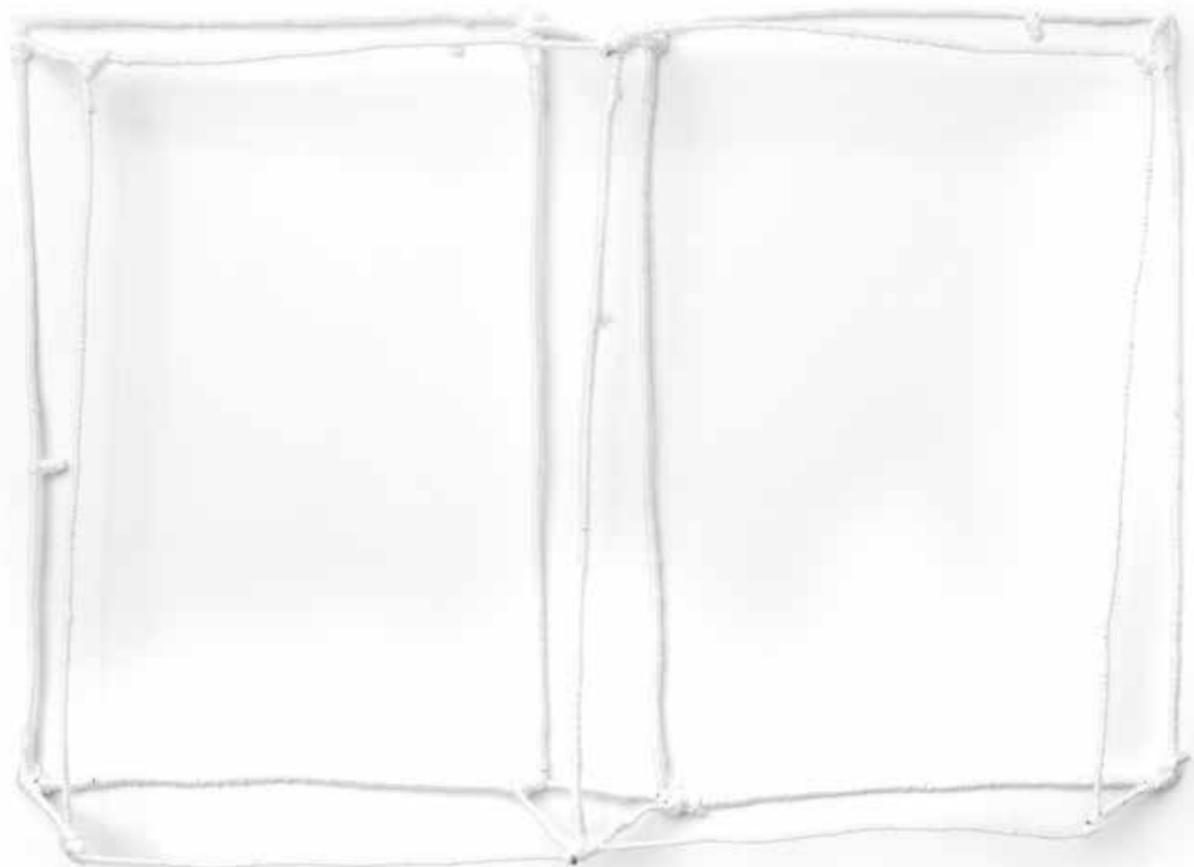
Alberi neri, 1987
filo di ferro e filo di
cotone, cm 40x80

Black trees, 1987
wire and cotton thread,
40x80 cm



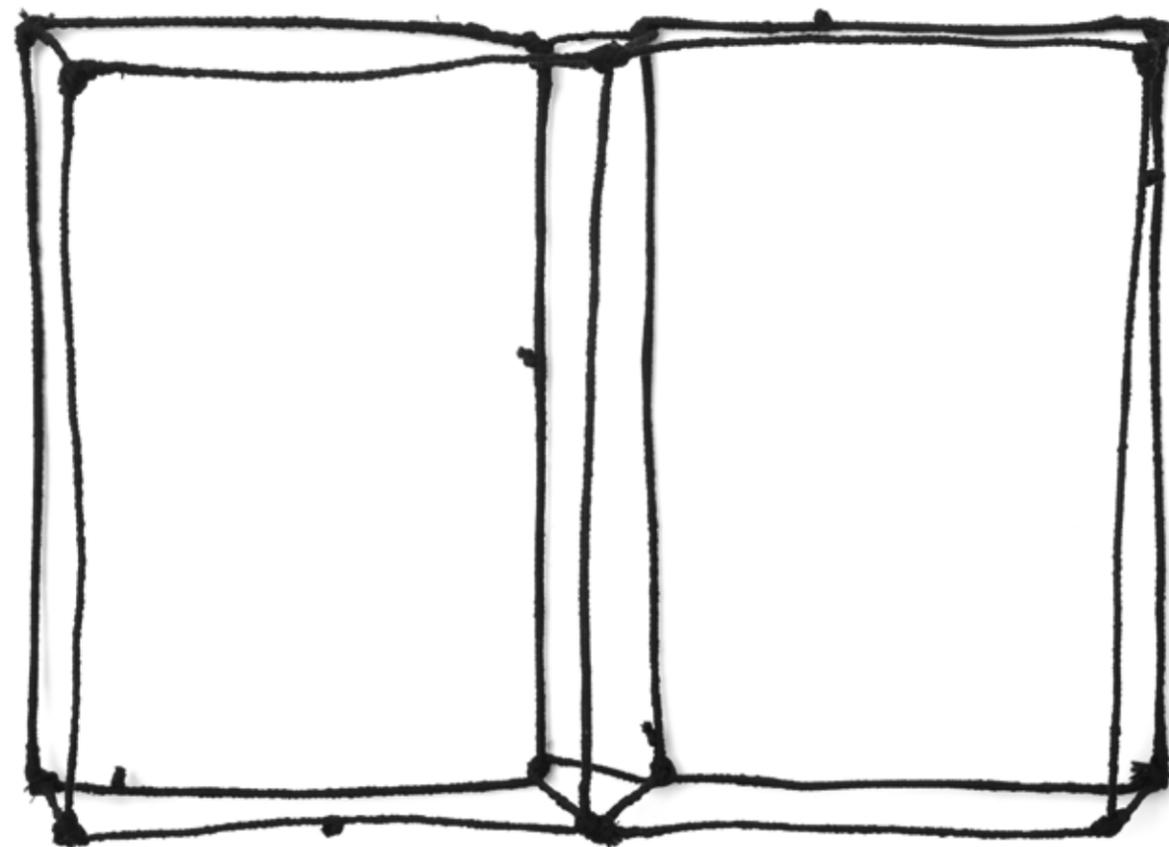
Giro di alberi, 1987
filo di ferro e filo di
cotone, cm 100x70

Circle of trees, 1987
wire and cotton thread,
100x70 cm



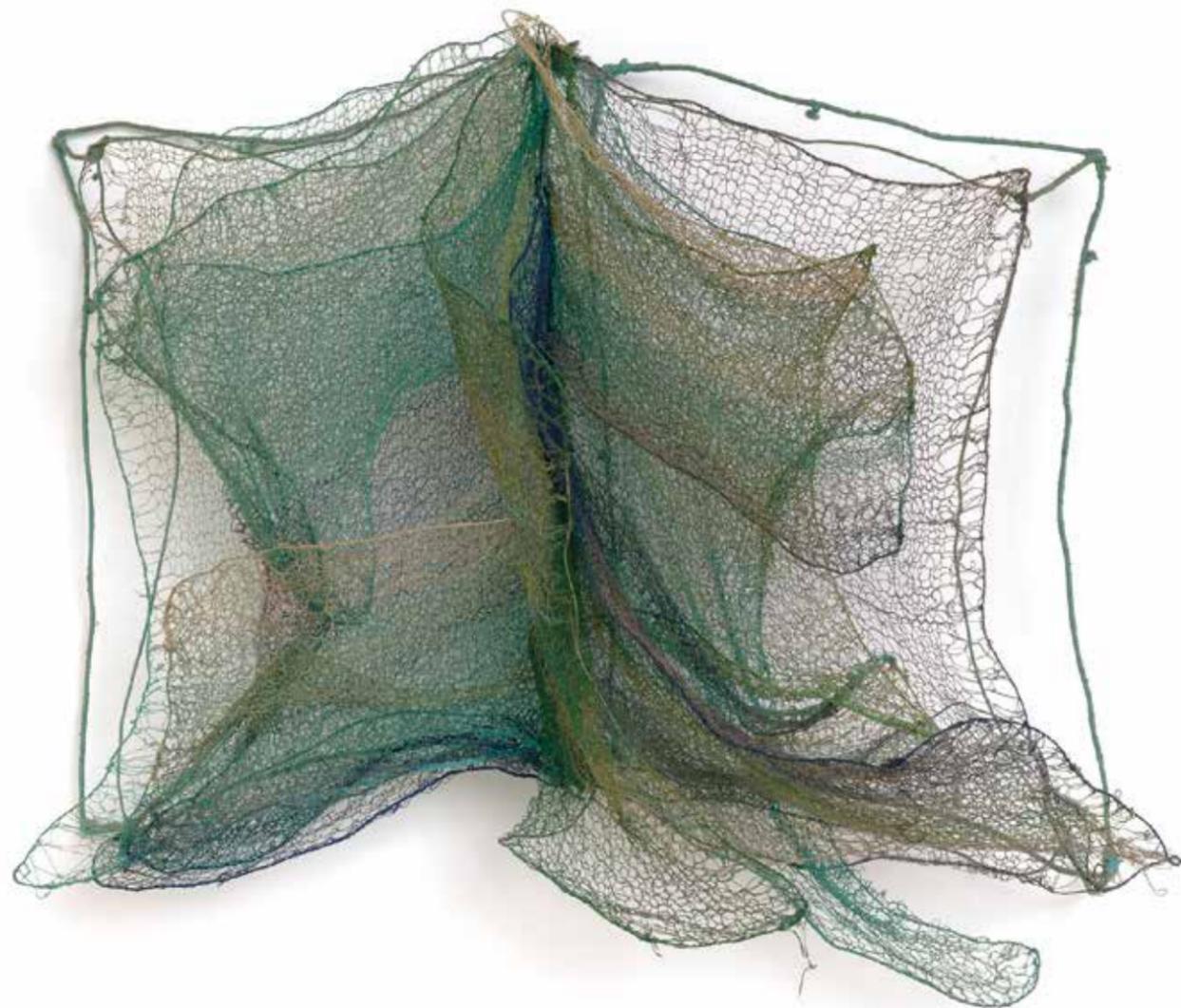
Libro vuoto bianco, 1980
filo di ferro e filo di
cotone, cm 27,5x42x5,7

Empty white book, 1980
wire and cotton thread,
27,5x42x5,7 cm



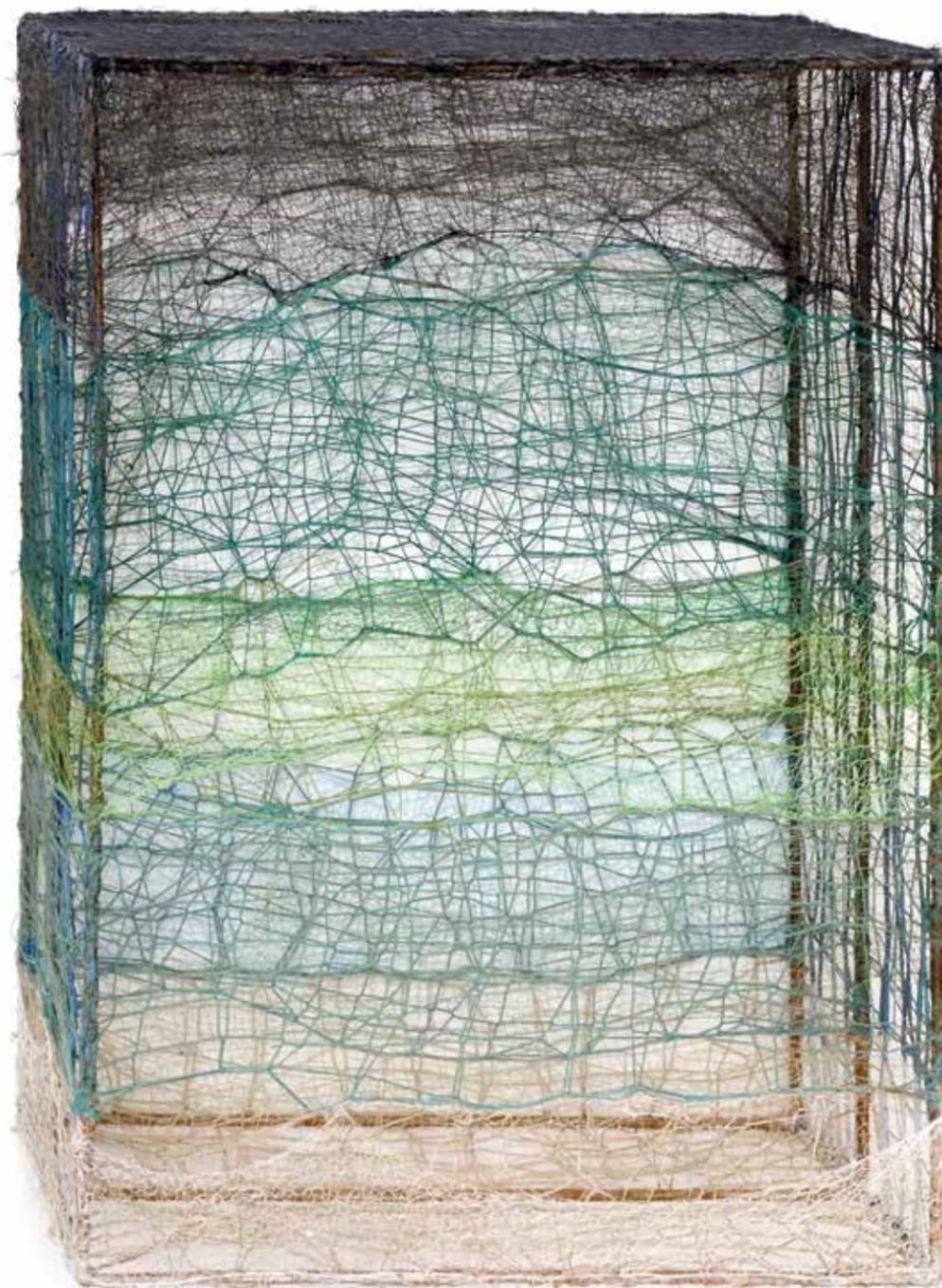
Libro vuoto nero, 1980
filo di ferro e filo di
cotone, cm 29x42x6

Empty black book, 1980
wire and cotton thread,
29x42x6 cm



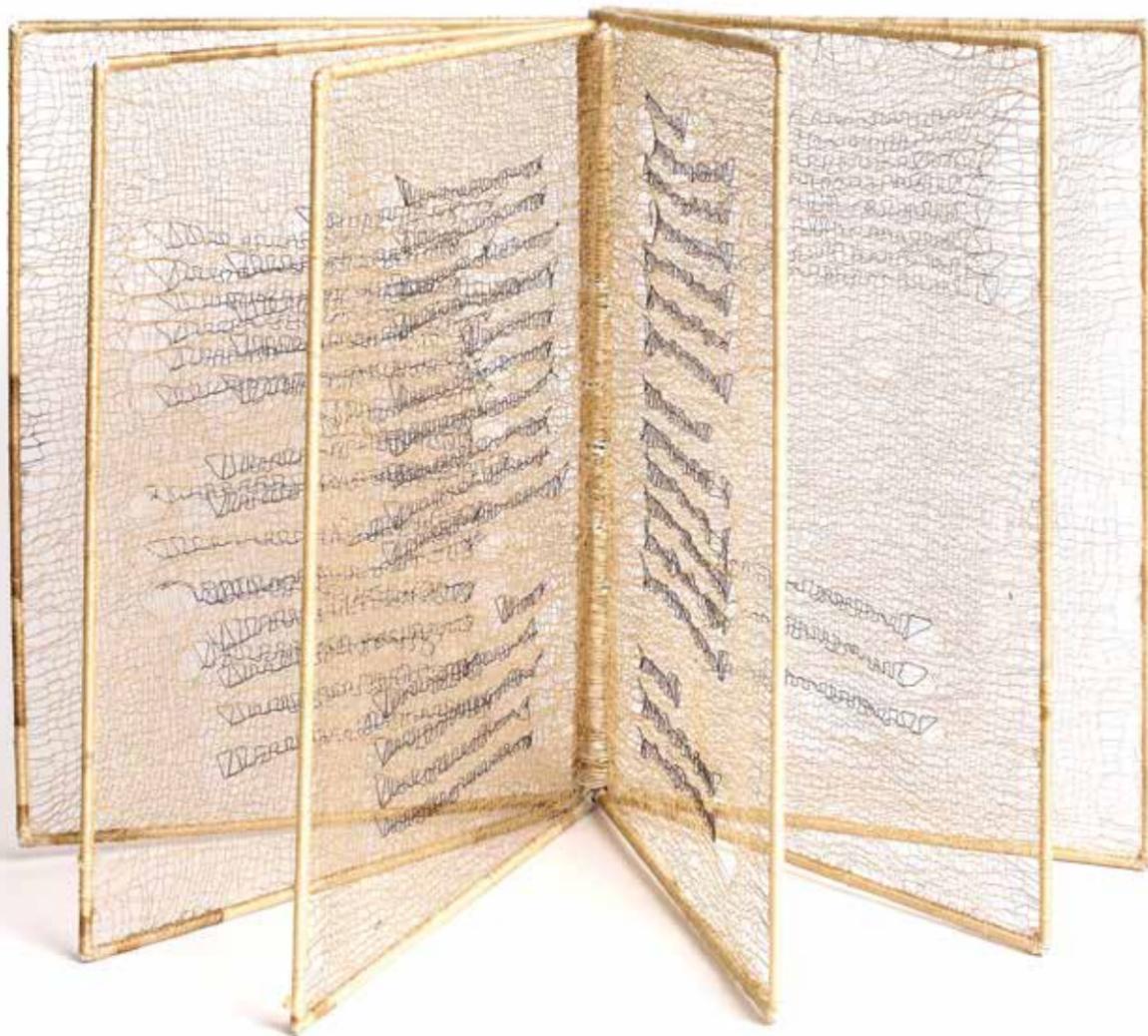
Libro del mare, 1983
filo di ferro e filo di
rocchetto, cm 50x40

Sea book, 1983
wire and bobbin thread,
50x40 cm



Il mare, 1980
ferro e filo di rocchetto,
cm 70x53x18

The sea, 1980
wire and bobbin thread,
70x53x18 cm



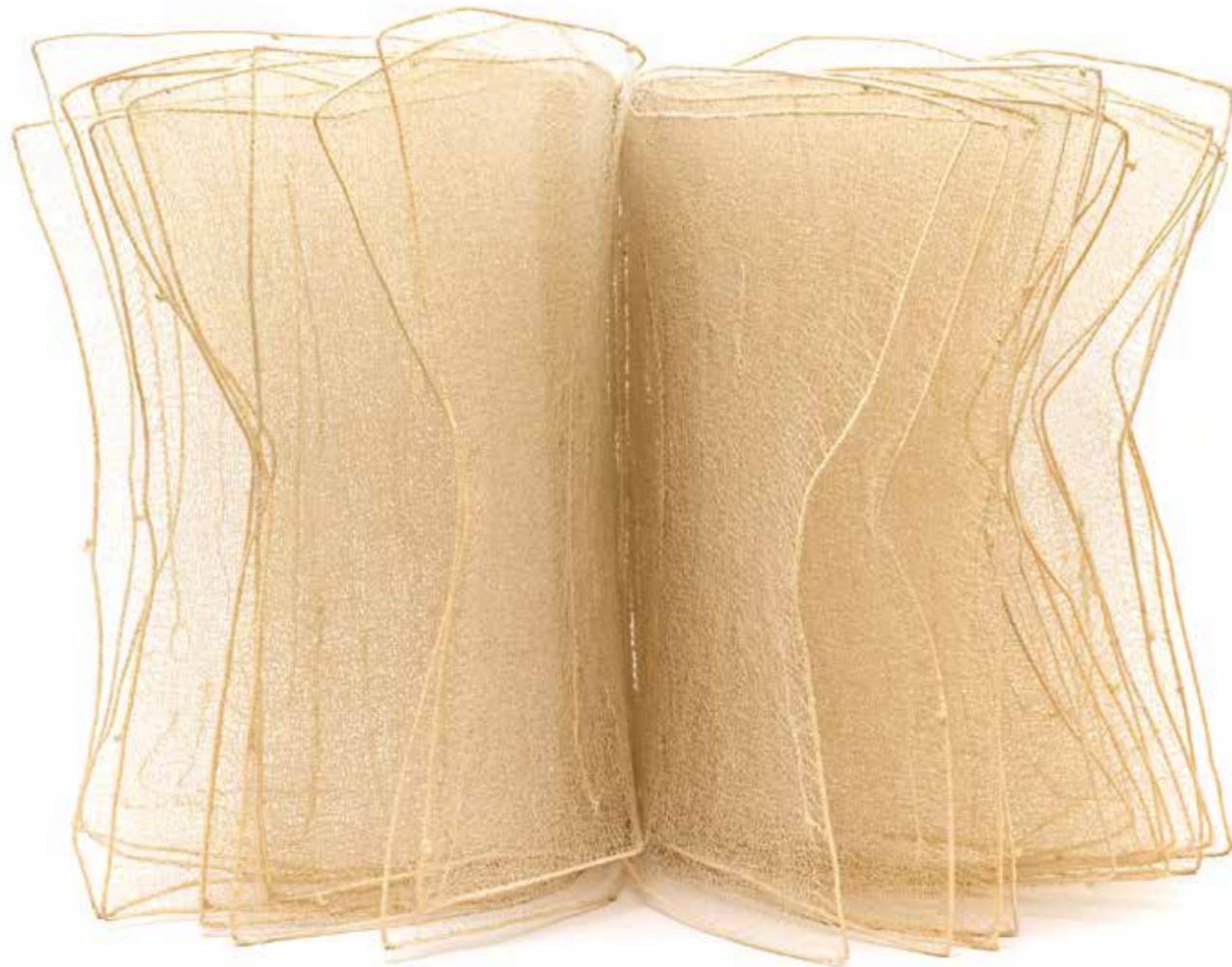
Libro fisso con scrittura, 1980
filo di ferro, filo di
cotone e filo di rocchetto,
cm 40x30x7

Fixed book with writing, 1980
wire, cotton thread
and bobbin thread,
40x30x7 cm



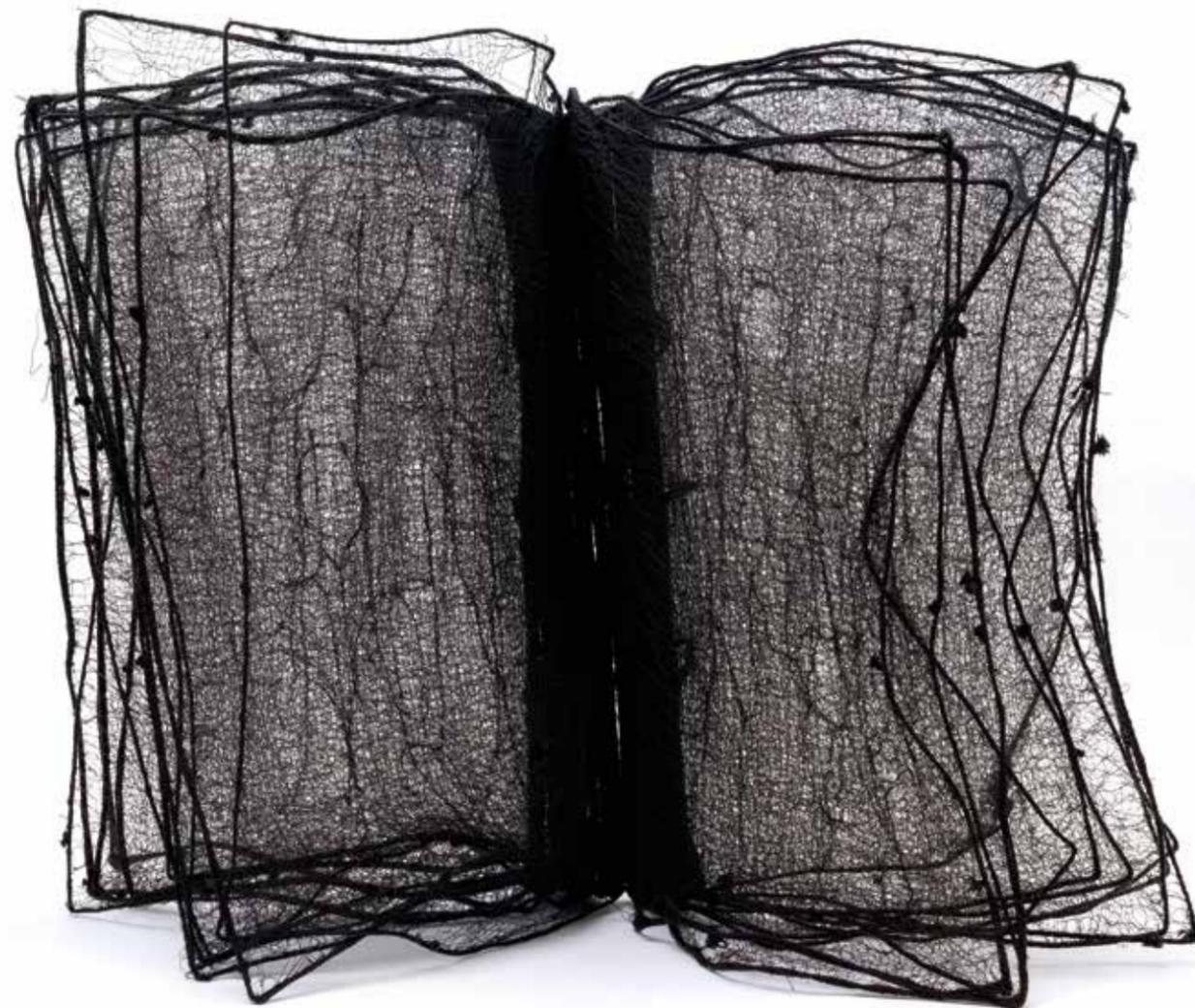
Libro libellula, 1983
filo di ferro, filo di
cotone e filo di rocchetto,
cm 18x50x5

Dragonfly book, 1983
wire, cotton thread
and bobbin thread,
18x50x5 cm



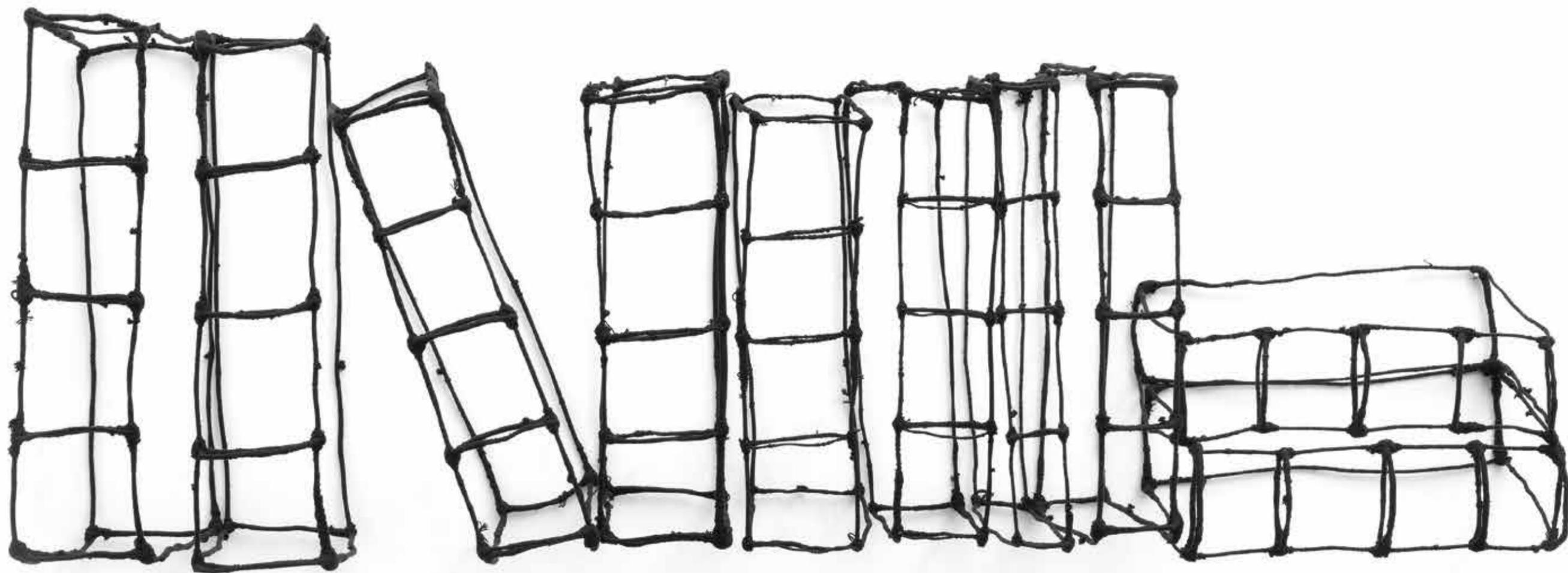
Libro grande bianco, 1997
filo di ferro e filo
di rocchetto,
cm 80x80x60

Big white book, 1997
wire and bobbin
thread,
80x80x60 cm



Libro grande nero, 2000
filo di ferro, filo di
cotone e filo di rocchetto,
cm 80x80x60

Big black book, 2000
wire, cotton thread
and bobbin thread,
80x80x60 cm



Piccola libreria, 1997
filo di ferro e filo di cotone.
dimensioni ambientali

Small bookcase, 1997
wire and cotton thread,
variable dimensions



Alluvione, 1997-1998
filo di ferro e maglia
di cotone, dimensioni
ambientali (23 elementi,
ciascuno cm 30x30)

Flood, 1997-1998
wire and knitted cotton,
variable dimensions
(23 elements,
30x30 cm each)





Mattoni, 1982
filo di ferro e filo di cotone.
dimensioni ambientali

Bricks, 1982
wire and cotton thread.
variable dimensions

**“THE SWEETEST
SILENCE
THAT EXISTS:
SILENCE AFTER
MUSIC.”**

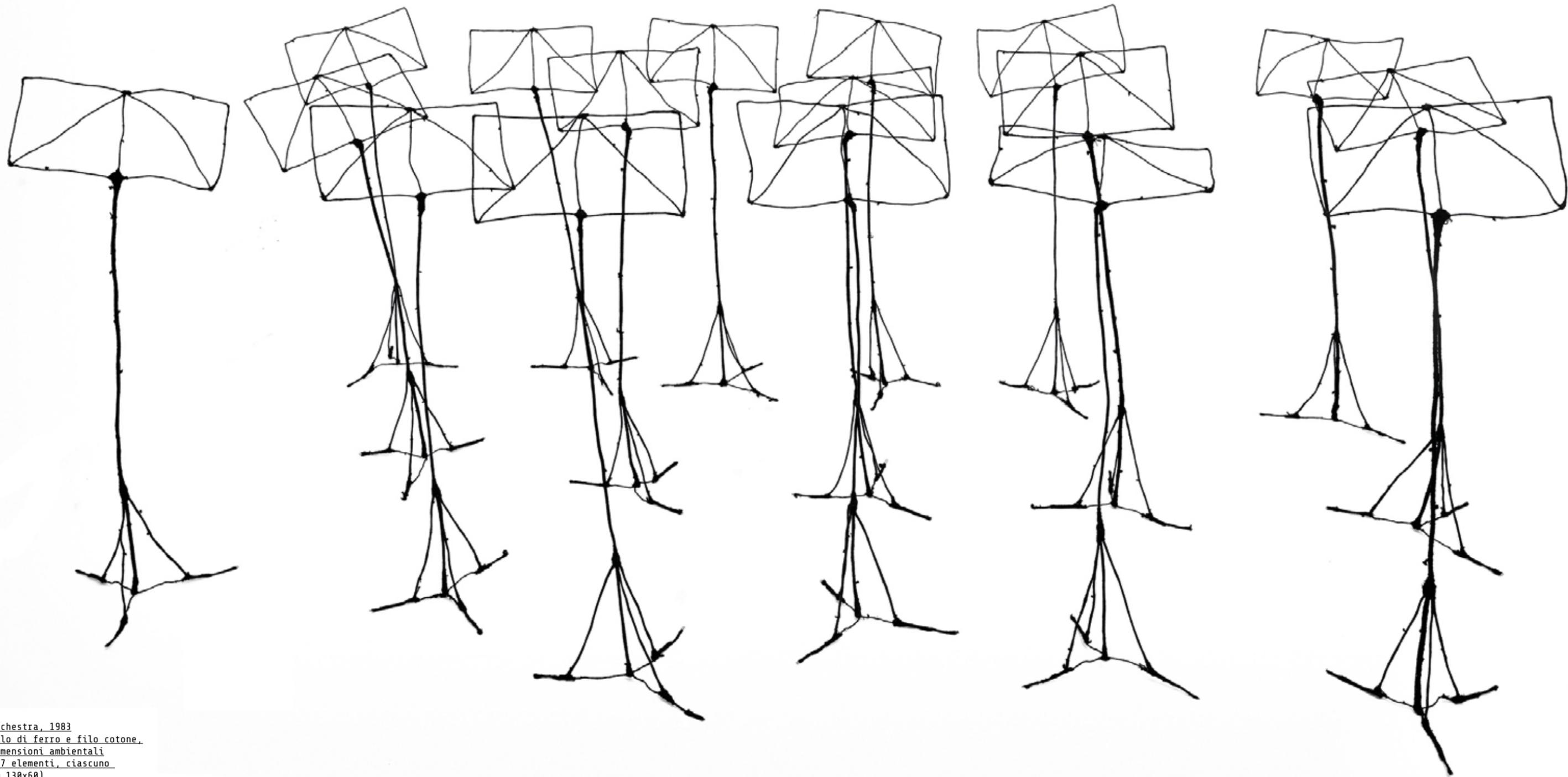
Il silenzio più dolce

che esista :

Il silenzio

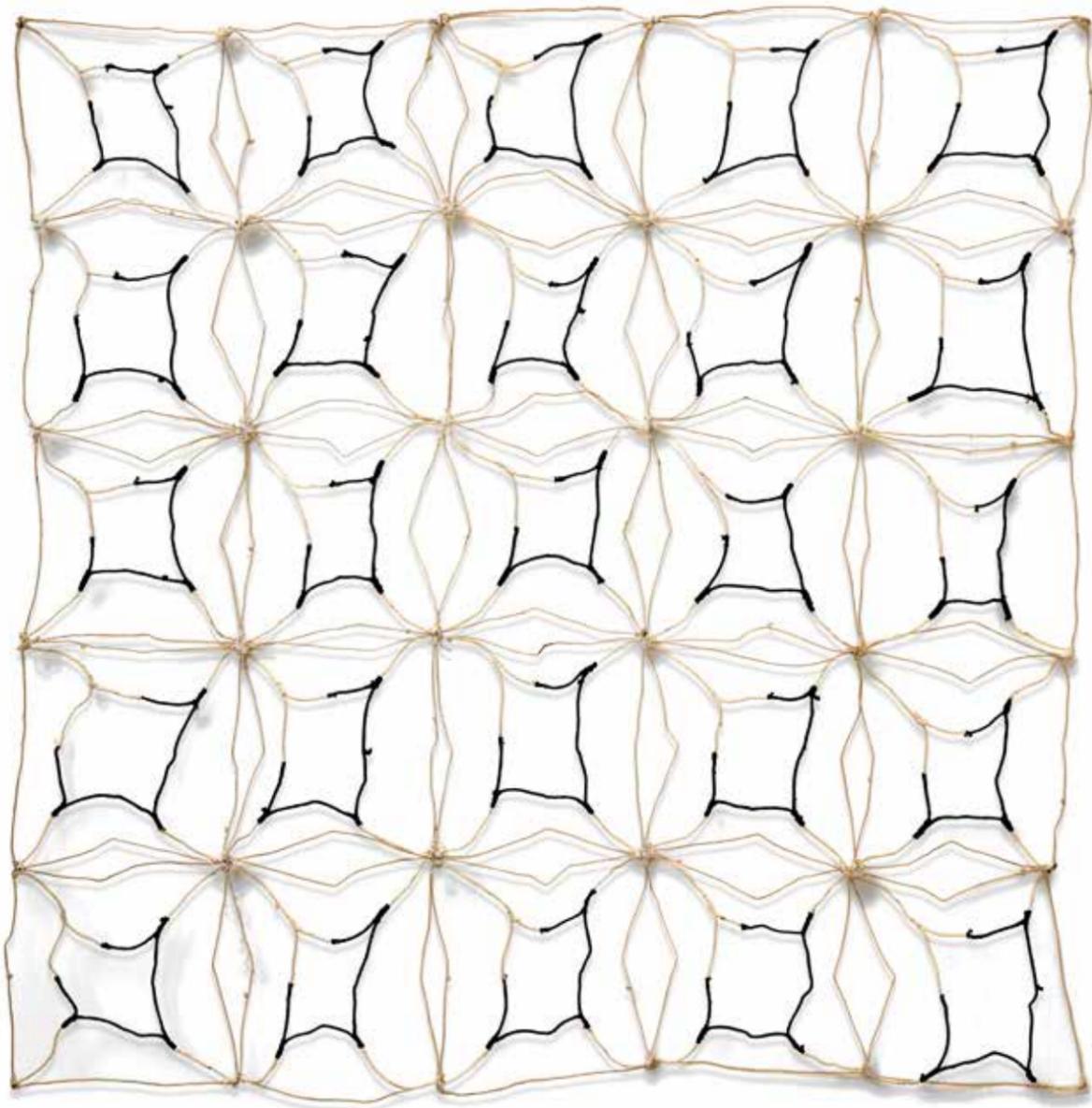
dopo la musica.”

Maria Lai



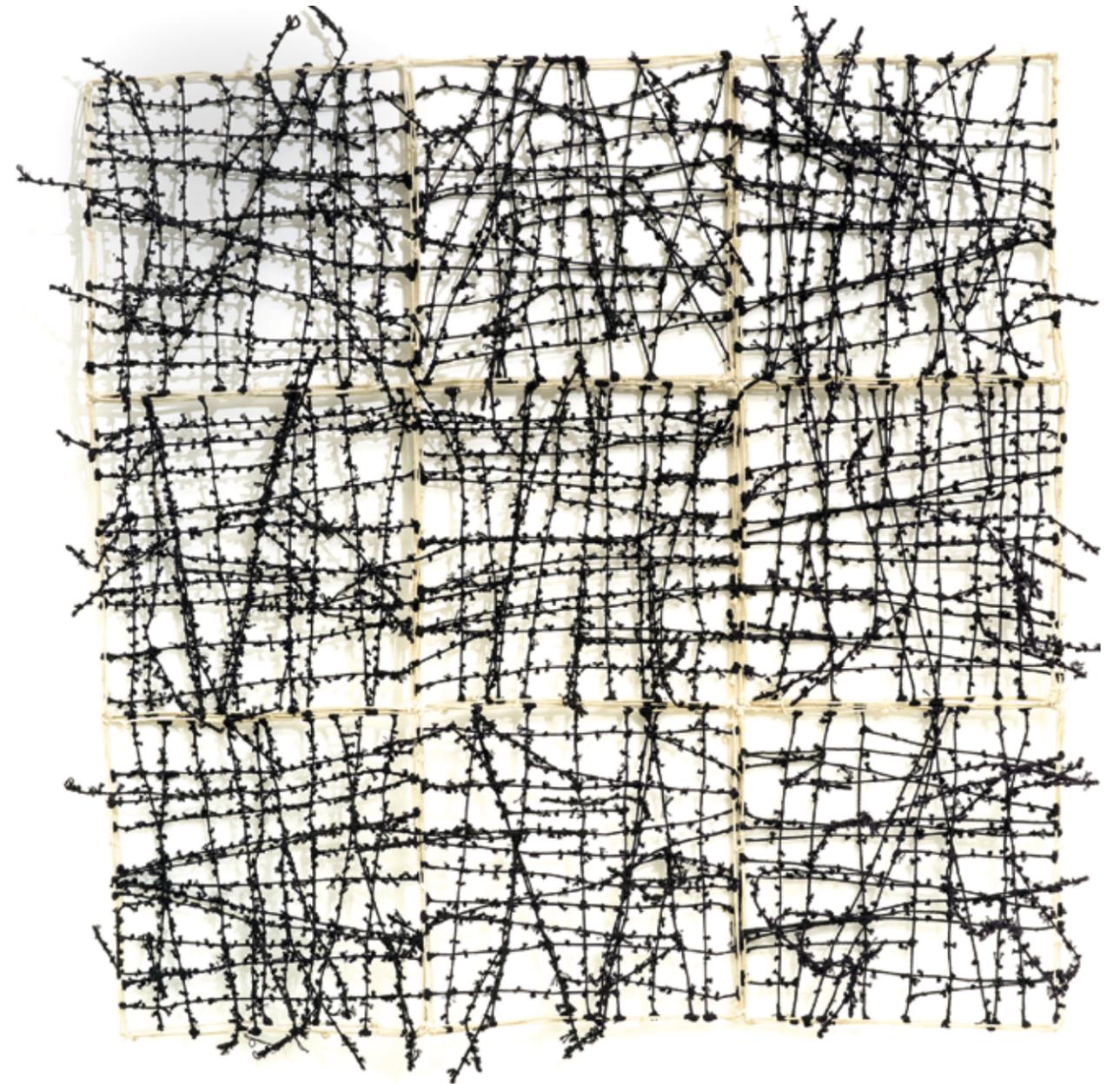
Orchestra, 1983
filo di ferro e filo cotone,
dimensioni ambientali
(17 elementi, ciascuno
cm 130x60)

Orchestra, 1983
wire and cotton thread,
variable dimensions
(17 elements,
130x60 cm each)



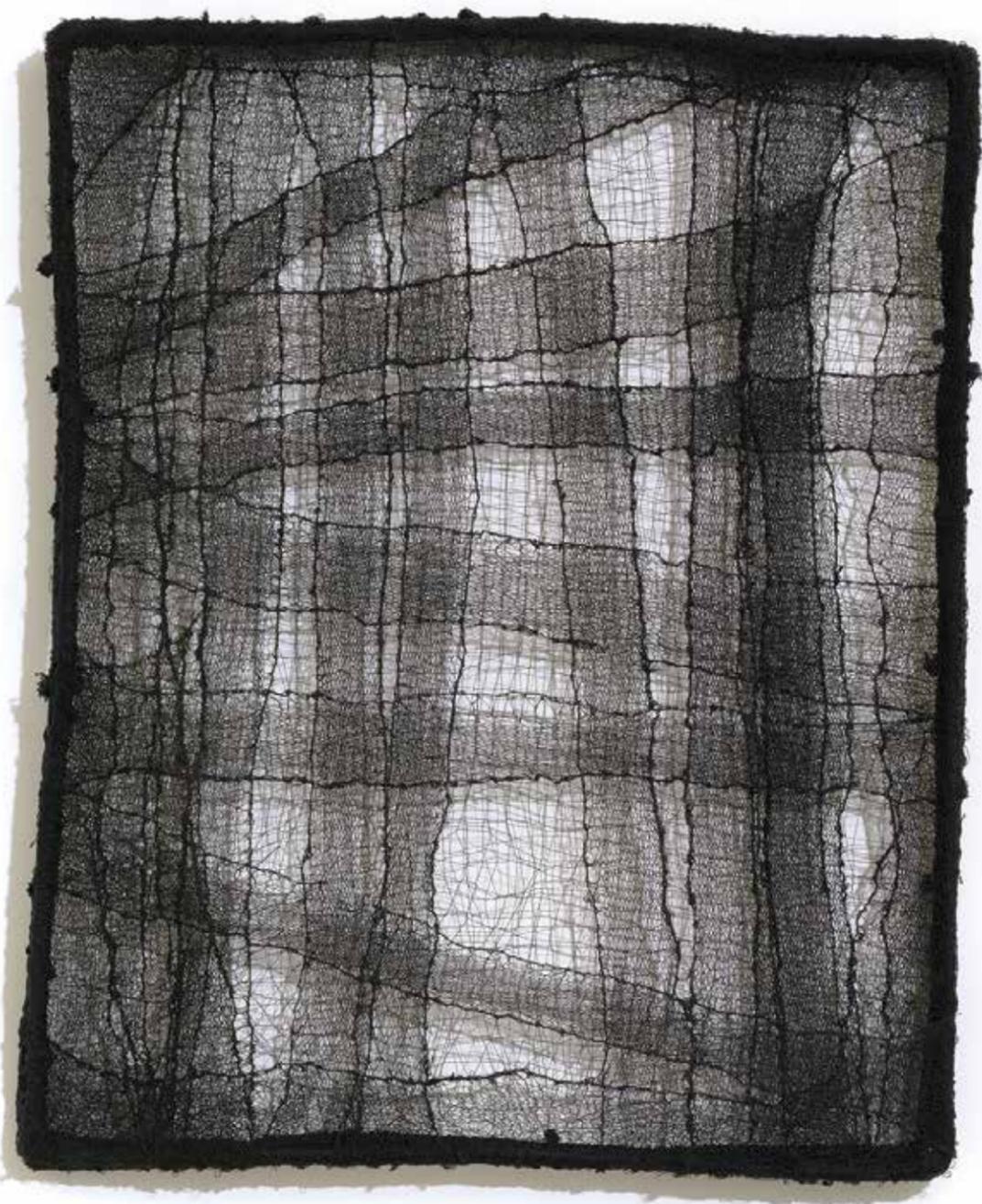
Mosaico, 1990
filo di ferro e filo di
cotone, cm 150x150

Mosaic, 1990
wire and cotton thread,
150x150 cm



Filo spinato nero, 1995
filo di ferro e filo di
cotone, cm 100x100

Black barbed wire, 1995
wire and cotton thread,
100x100 cm



Trasparenze nere n. 1, 2001
filo di ferro e filo di
cotone, cm 60x40

Black transparencies n.1, 2001
wire and cotton thread,
60x40 cm

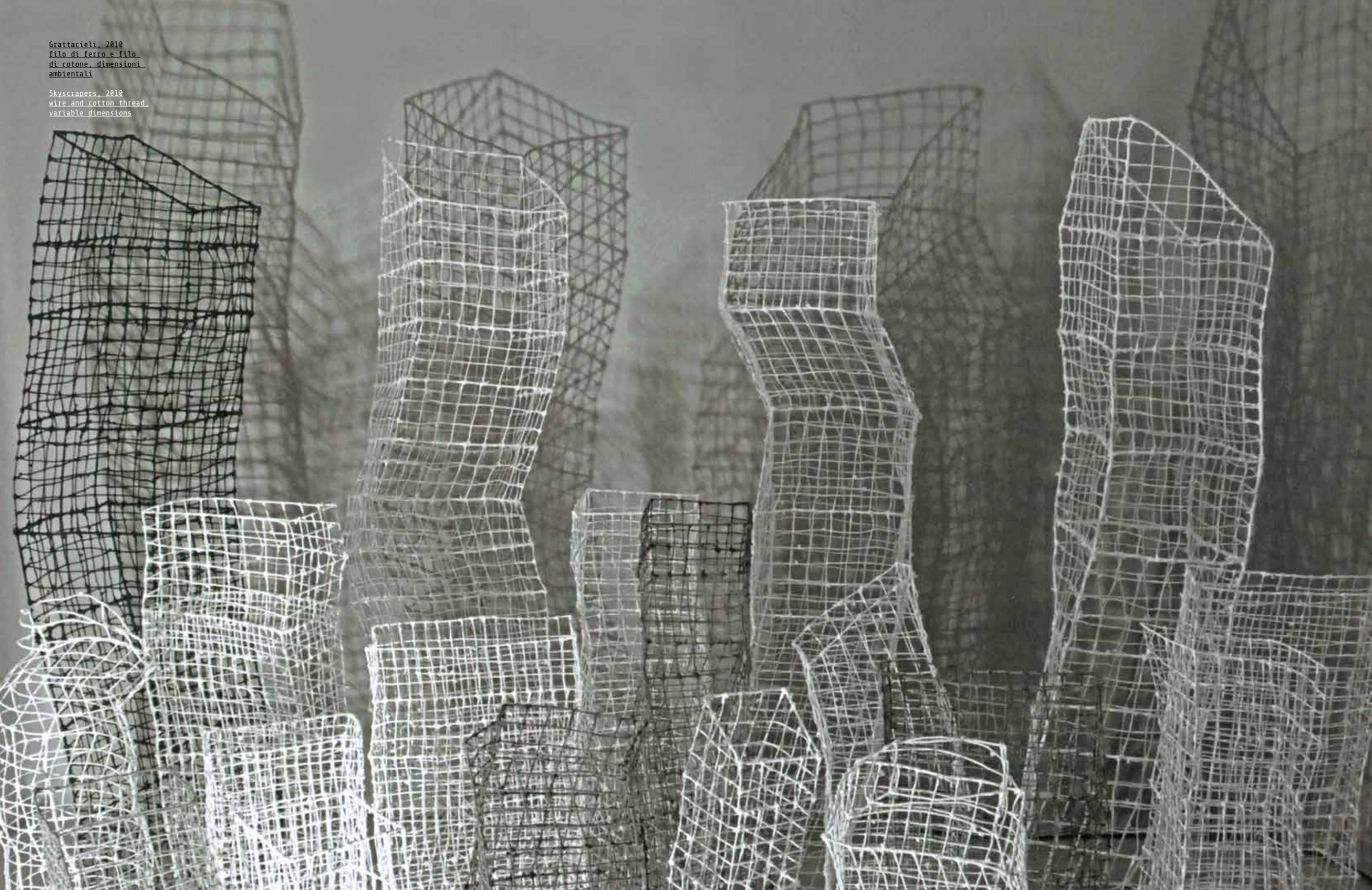


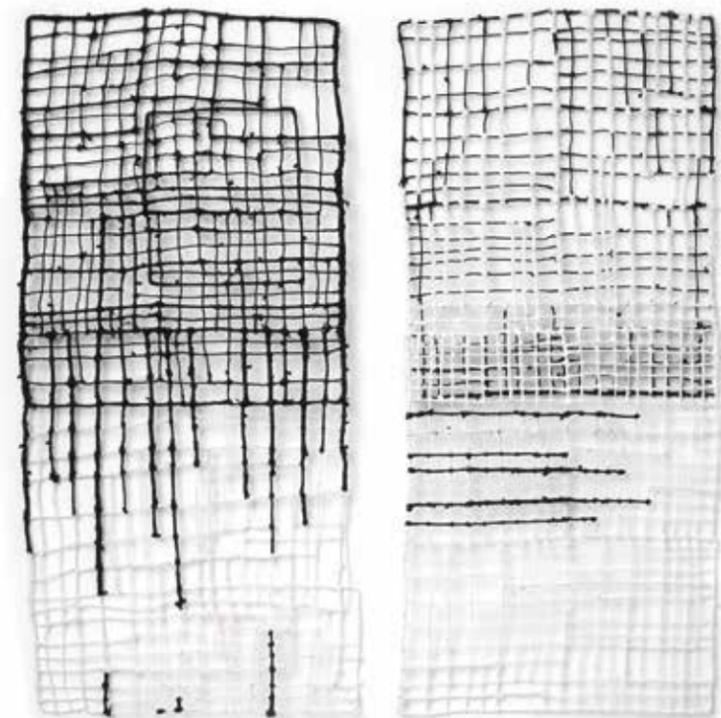
Trasparenze nere n. 2, 2001
filo di ferro e filo di
cotone, cm 60x40

Black transparencies n.2, 2001
wire and cotton thread,
60x40 cm

Grattacieli, 2010
filo di ferro e filo
di cotone, dimensioni
ambientali

Skyscrapers, 2010
wire and cotton thread,
variable dimensions



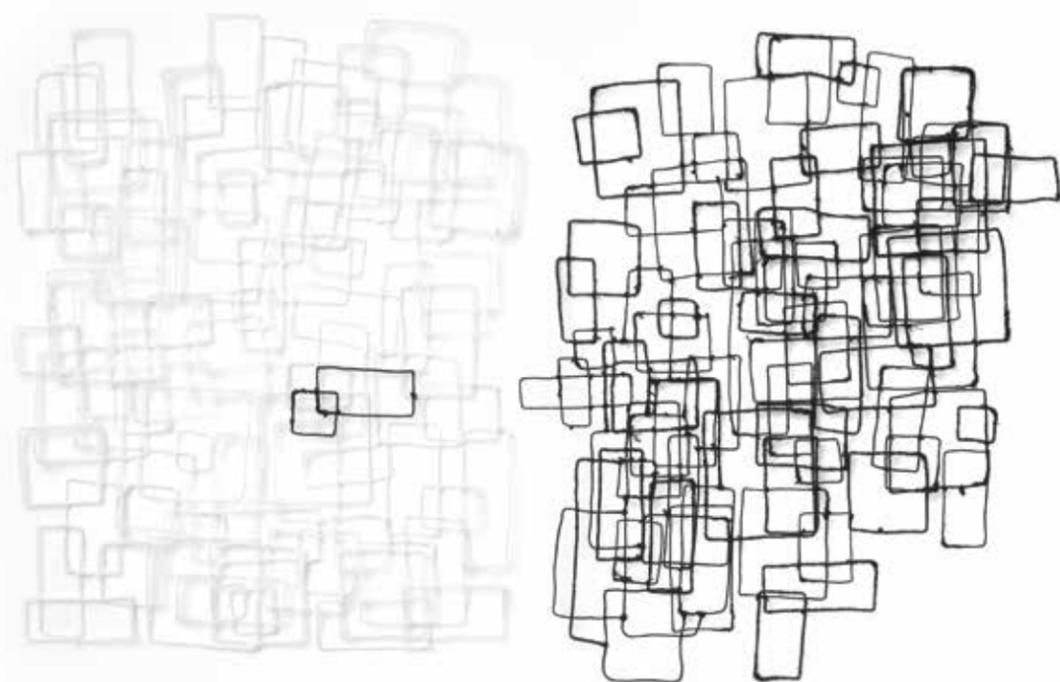


Dripping, 2019
filo di ferro e filo di
cotone, cm 120x54

Dripping, 2019
wire and cotton thread,
120x54 cm

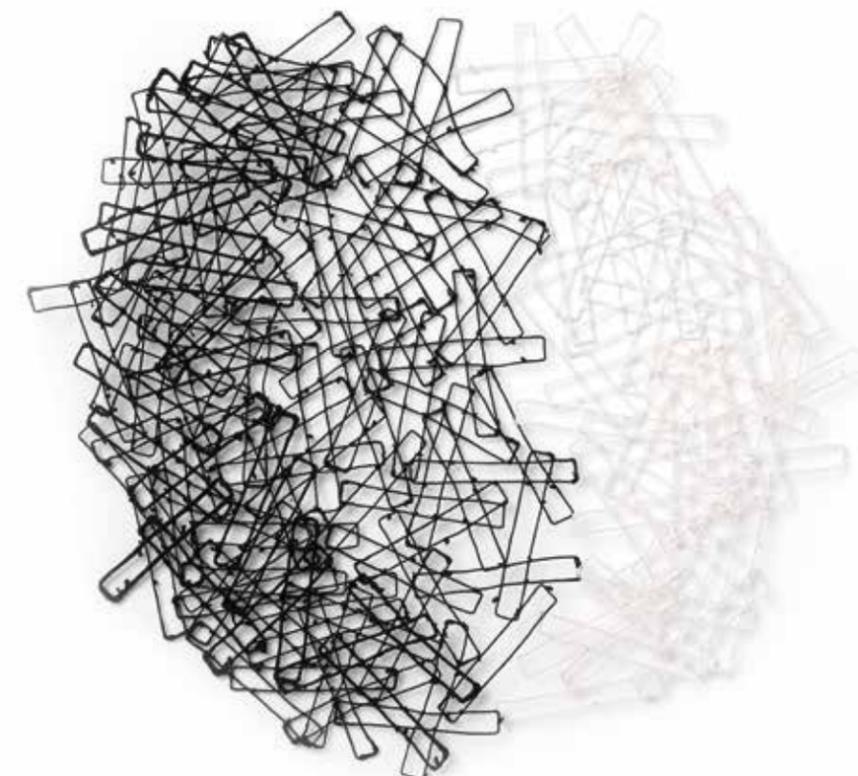
Grate, 2021
filo di ferro e filo di
cotone, cm 85x145

Grates, 2021
wire and cotton thread,
85x145 cm



Incontro, 2020
filo di ferro e filo
di cotone, cm 80x120

Meeting, 2020
wire and cotton thread,
80x120 cm



Nero e bianco, 2021
filo di ferro e filo
di cotone, cm 90x95

Black and white, 2021
wire and cotton thread,
90x95 cm



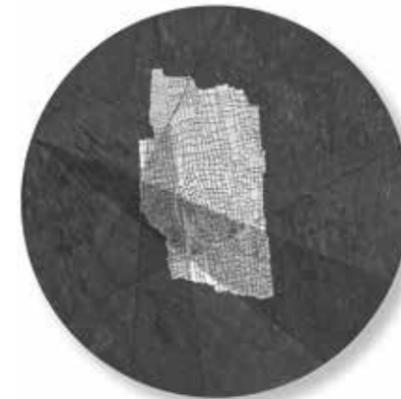
Vegetazione, 2019
 penna su cartoncino,
 Ø cm 28

Vegetation, 2019
 pen on card
 Ø 28 cm



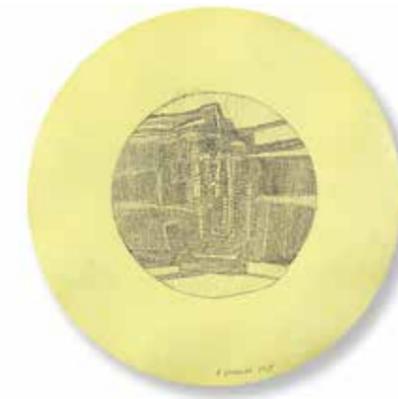
Tondo con pagina scritta, 2019
 penna su cartoncino, Ø cm 22

Circle with written page, 2019
 pen on card, Ø 22 cm



Tondo astratto n. 2, 2019
 penna e pennarello su
 cartoncino, Ø cm 24

Abstract circle n. 2, 2019
 pen and marker on card, Ø 24 cm



Reticolo su fondo giallo, 2019
 penna su cartoncino, Ø cm 24

Lattice on yellow
 background, 2019
 pen on card, Ø 24 cm



Tondo astratto n. 3, 2019
 penna e pennarello su
 cartoncino, Ø cm 24

Abstract circle n. 3, 2019
 pen and marker on card, Ø 24 cm



Reticolo su tondo n. 4, 2019
 penna su cartoncino, Ø cm 24

Lattice on circle n. 4, 2019
 pen on card, Ø 24 cm



Reticolo rosso su tondo, 2019
 penna su cartoncino, Ø cm 26

Red lattice on circle, 2019
 pen on card, Ø 26 cm



Profili su fondo nero n. 1, 2019
 penna e pennarello su
 cartoncino, Ø cm 28

Profiles on black background n. 1, 2019
 pen and marker on card,
 Ø 28 cm



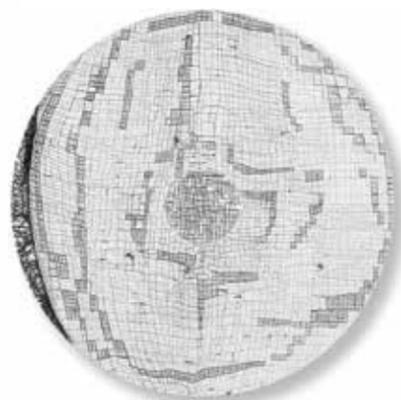
Profili su fondo nero n. 2, 2019
 penna e pennarello su
 cartoncino, Ø cm 28

Profiles on black background n. 2, 2019
 pen and marker on card,
 Ø 28 cm



Astrazioni su tondo, 2019
 penna e pennarello su
 cartoncino, Ø cm 27

Abstract on circle, 2019
 pen and marker on card, Ø 27 cm



Reticolo su tondo n. 6, 2019
 pennarello e filo su
 cartoncino, Ø cm 26

Lattice on circle n. 6, 2019
 marker and thread on card,
 Ø 26 cm



Reticolo su tondo n. 7, 2019
 penna su cartoncino, Ø cm 27

Lattice on circle n. 7, 2019
 pen on card, Ø 27 cm



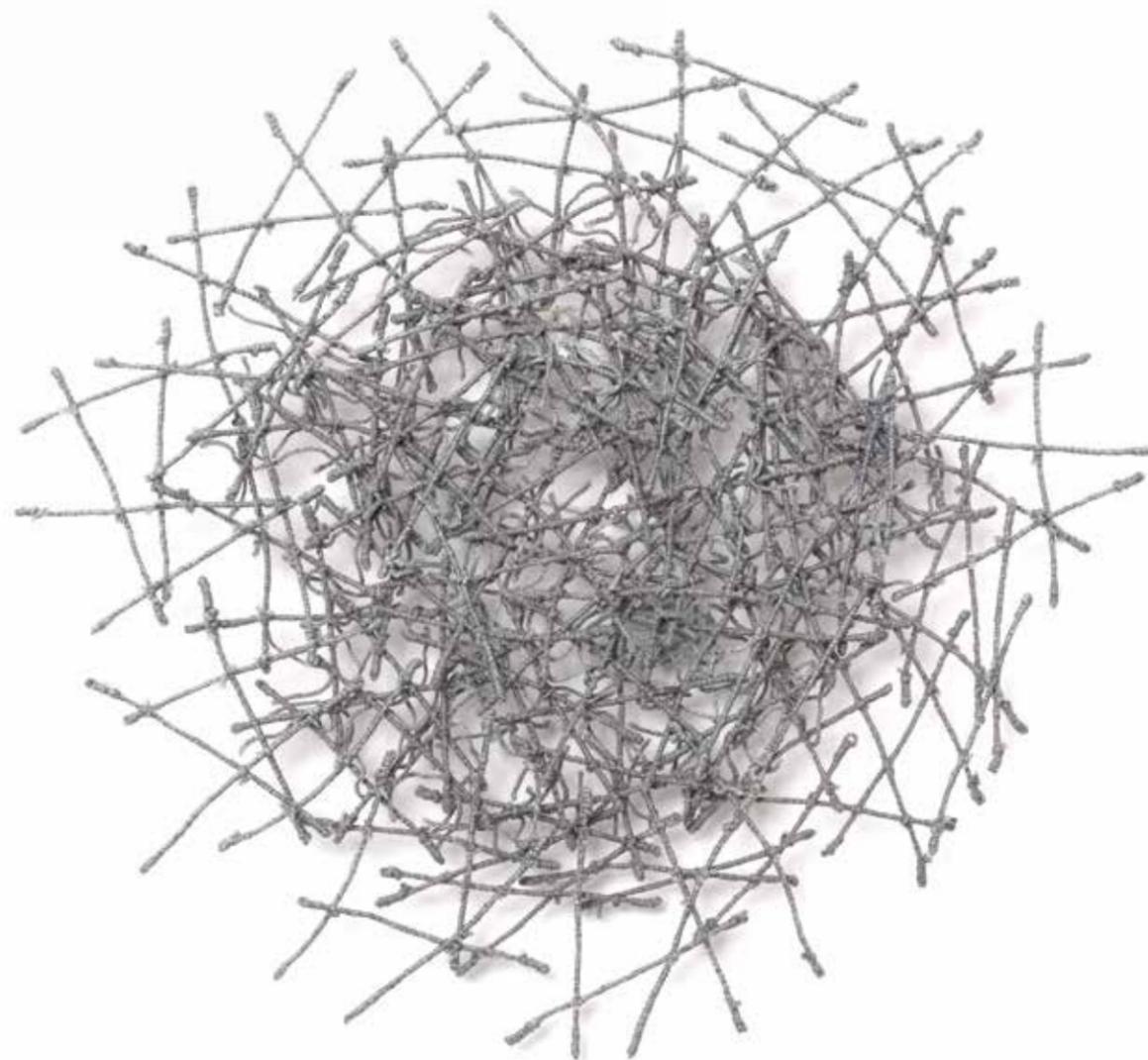
Reticolo su tondo n. 8, 2019
 penna e pennarello su
 cartoncino, Ø cm 28

Lattice on circle n. 8, 2019
 pen and marker on card, Ø 28 cm



Spine bianche, 2022
filo di ferro e filo
di cotone, cm 50x60

White thorns, 2022
wire and cotton thread,
50x60 cm



Nido, 2022
filo di ferro e filo
di cotone, cm 51x53

Nest, 2022
wire and cotton thread,
51x53 cm



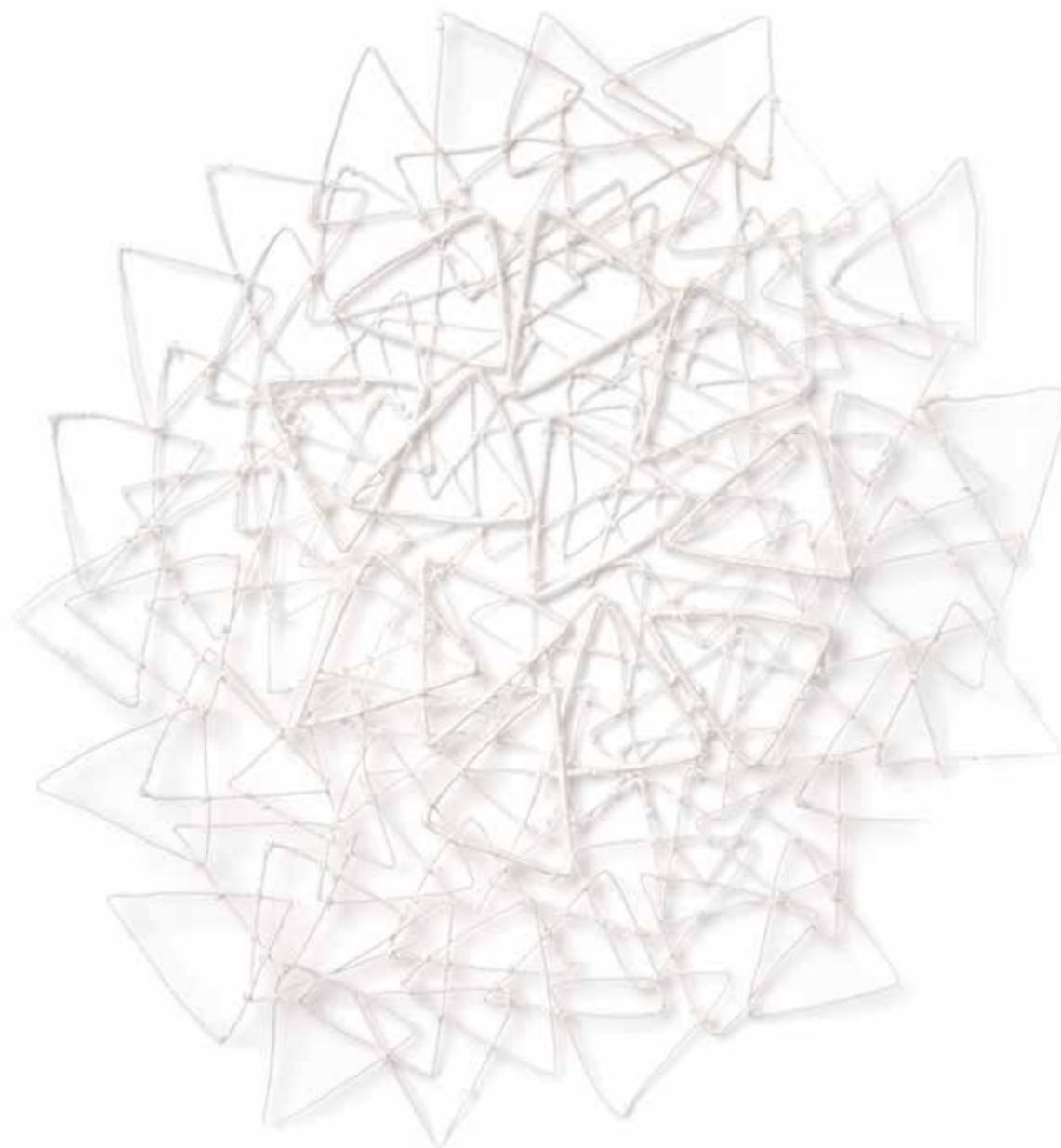
Spine nere, 2022
filo di ferro e filo
di cotone, cm 54x53

Black thorns, 2022
wire and cotton thread,
54x53 cm



Triangoli neri, 2021
filo di ferro e filo di
cotone, cm 100x79

Black triangles, 2021
wire and cotton thread,
100x79 cm



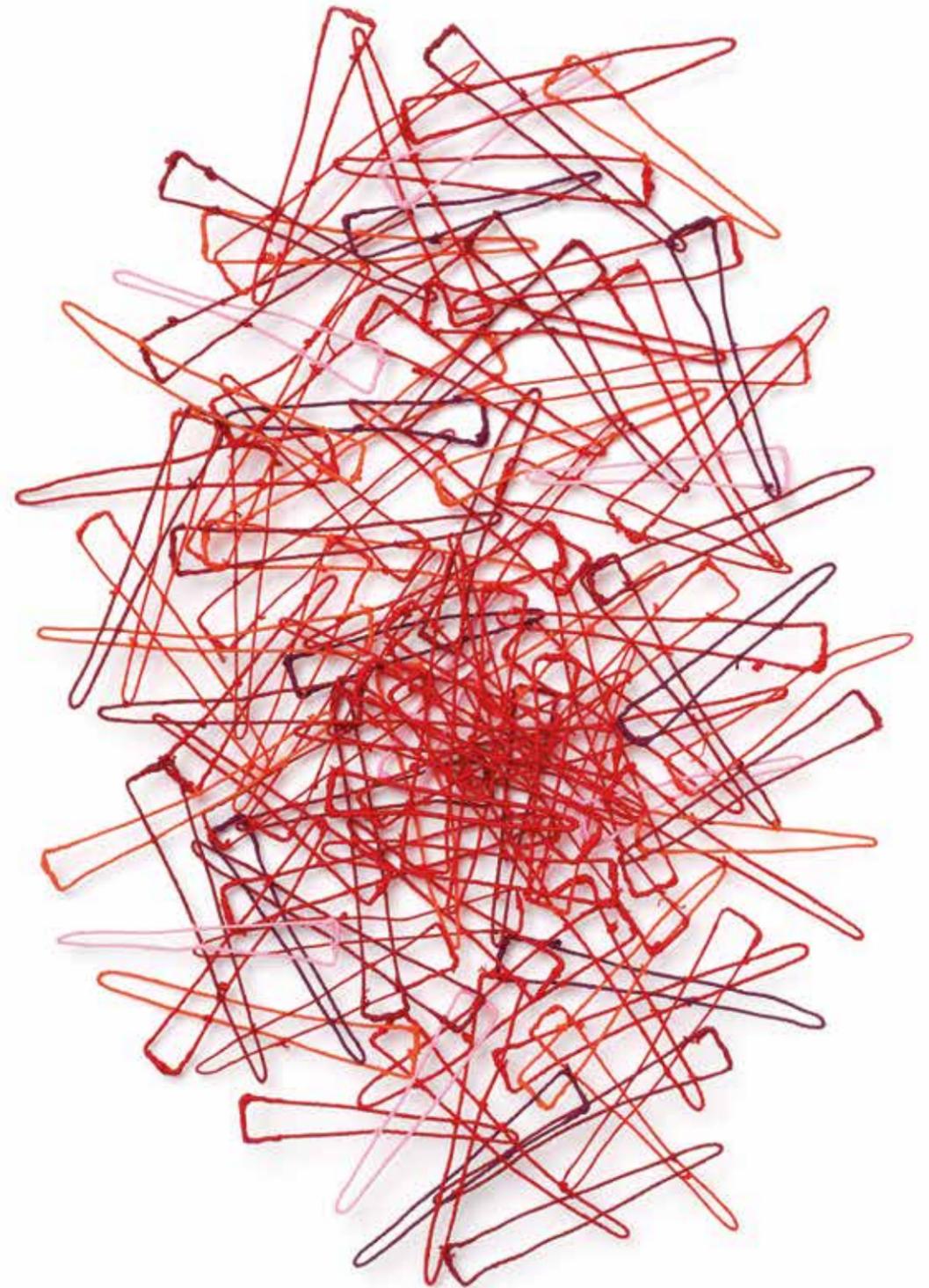
Triangoli bianchi, 2021
filo di ferro e filo
di cotone, cm 90x90

White triangles, 2021
wire and cotton thread,
90x90 cm



Rettangoli, 2021
filo di ferro e filo
di cotone, cm 90x57x8

Rectangles, 2021
wire and cotton thread,
90x57x8 cm

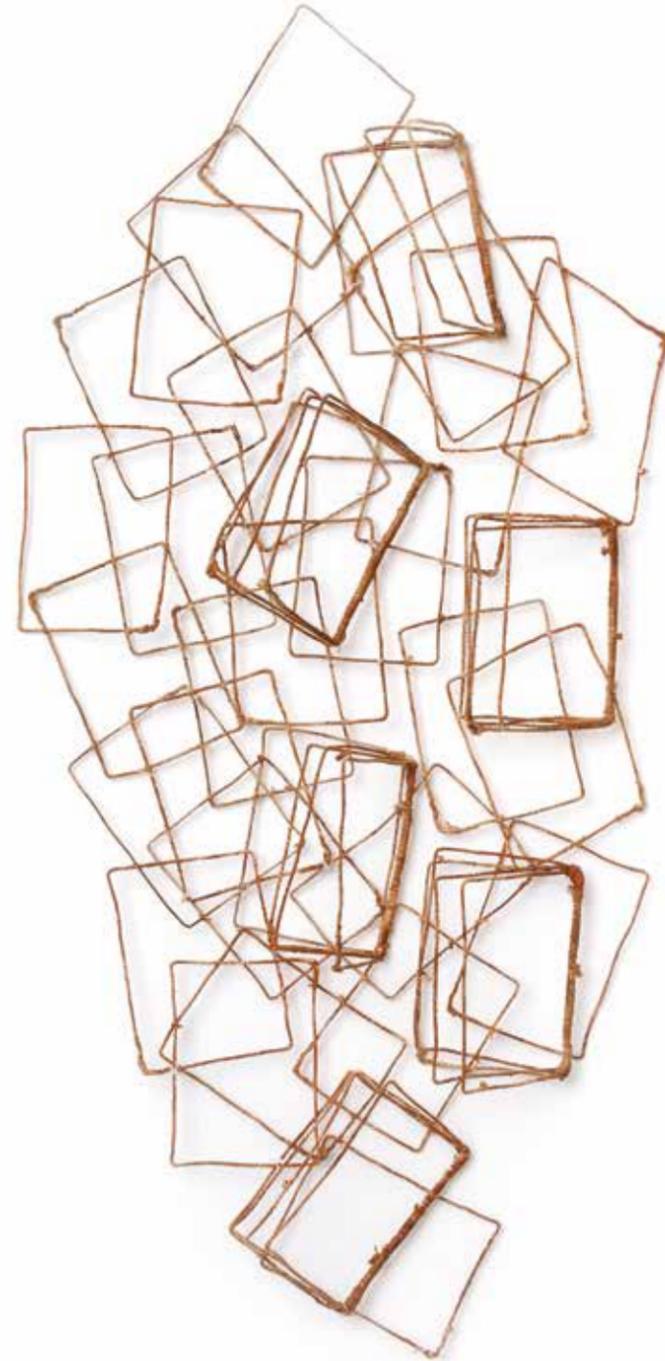


Fiamme, 2021
filo di ferro e filo
di cotone, cm 89x72

Flames, 2021
wire and cotton thread,
89x72 cm

Libri e pagine rosse, 2022
filo di ferro e filo di
cotone, cm 181x50

Books and red pages, 2022
wire and cotton thread,
181x50 cm

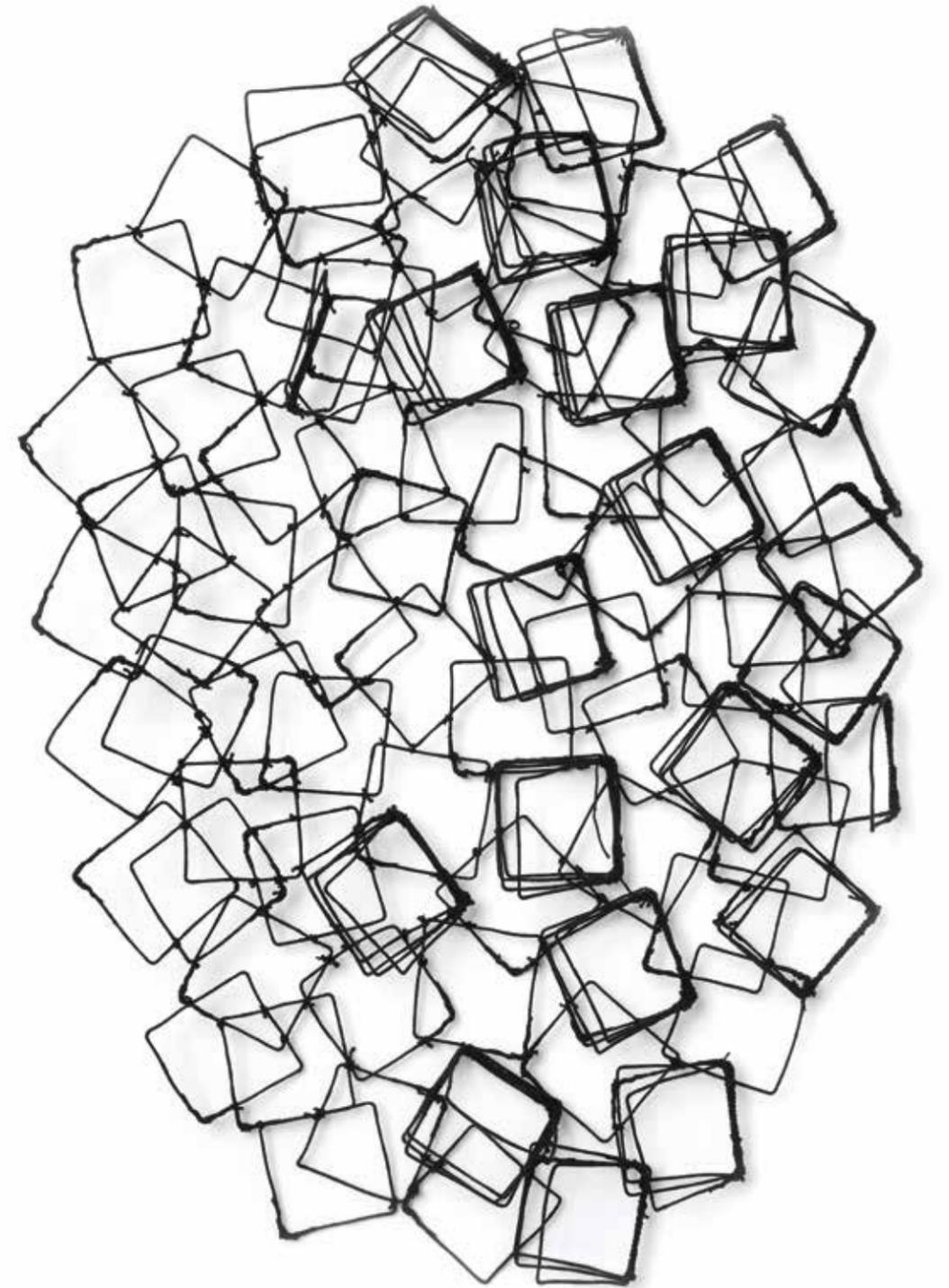


Libri e pagine ruggine, 2022
filo di ferro e filo
di cotone, cm 100x50x10

Books and rusty pages, 2022
wire and cotton thread,
100x50x10 cm

Libri e pagine nere, 2022
filo di ferro e filo
di cotone, cm 84x55x11

Books and black pages, 2022
wire and cotton thread,
84x55x11 cm





Tomo, 2016
filo di ferro e filo
di cotone, cm 15x12x5

Tome, 2016
wire and cotton thread,
15x12x5 cm



Libro d'ombre, 2022
filo di ferro e filo
di cotone, cm 27x26x34

Book of shadows, 2022
wire and cotton thread,
27x26x34 cm



Libro antico, 2022
filo di ferro e filo
di cotone, cm 24x25x36

Antique book, 2022
wire and cotton thread,
24x25x36 cm

Antologia critica *Critical anthology*

APPARATI
PARATI
US

di Agnieszka Smigiel

La presente antologia raccoglie una selezione dei saggi critici più autorevoli dedicati all'opera di Franca Sonnino. Viene così restituita nell'occasione di questa pubblicazione la complessità di analisi, idee e interpretazioni finora consultabili solo separatamente in numerosi cataloghi, brochure e pieghevoli, anche con l'obiettivo di stimolare e amplificare la riflessione sul contributo femminile alla storia dell'arte e della cultura degli ultimi decenni, in termini di rappresentatività, visibilità e autorevolezza. La lettura d'insieme dei testi selezionati consente di ripercorrere le tappe fondamentali del percorso artistico ed espositivo di Sonnino, rendendo evidente la transizione verso l'utilizzo del filo come medium privilegiato d'espressione e come - secondo le parole di Mirella Bentivoglio - "segno del profondo".

Certamente tra i più interessanti nell'ambito della *fiber art* e della produzione artistica femminile in Italia, tale percorso è stato analizzato, interpretato, supportato e infine storicizzato dai protagonisti della critica e della storia dell'arte contemporanea in Italia, quali Marcello Venturoli, Luigi Carlucci, Maurizio Fagiolo, Franca Zoccoli, Mirella Bentivoglio, Federica Di Castro e molti altri. I fondamentali saggi di Venturoli del 1972 e del 1975 e di Carlucci del 1973 - scritti per le prime mostre monografiche dell'artista - si accompagnano a valutazioni d'insieme e a nutrite analisi critiche proposte in relazione alle mostre "Franca Sonnino e il filo del segno 1975-1983" al Palazzo dei Diamanti a Ferrara (1983), "Franca Sonnino: Passaggio di confine" alla Galleria 5/55 a Roma (1994), "Franca Sonnino: la misura ambientale" alla Galleria Giulia (1999) e "La forma del vuoto di Franca Sonnino" al Complesso del Vittoriano di Roma (2005). Imprescindibile la scelta di presentare, in questo contesto, la *Conversazione con Maria Lai*, avvenuta in occasione dell'inaugurazione della mostra di Franca Sonnino alla Galleria Arte Duchamp di Cagliari nel 1985.

Tutti i testi selezionati sono esclusivamente tratti dalle presentazioni di mostre personali e mettono in risalto i criteri che Simona Campus e Paolo Cortese hanno applicato alla curatela del progetto "Franca Sonnino. Il filo, il segno, lo spazio", articolato nelle due esposizioni complementari al MUACC di Cagliari e alla Galleria Gramma_Epsilon di Atene.

Considerando la peculiarità dei testi selezionati, la presenza di stili propri di ogni singolo autore, la dimensione evolutiva della lingua e il conseguente decadere di alcuni termini, si è optato per presentare i testi soltanto nella loro versione linguistica originale, e quindi di non tradurli in inglese.

This anthology contains a selection of representative critical essays dedicated to Franca Sonnino's work. The selection collates a significant complexity of analyses, ideas and interpretations which until now were only available separately in numerous catalogues, brochures and leaflets, and aims to foster and deepen reflection on the representation, visibility and authority of female contribution to the history of art and culture in recent decades.

The selected texts enable the reader to retrace the main stages of Sonnino's artistic journey and her exhibitions, and highlight her transition to the use of thread as a privileged medium of expression and as - in the words of Mirella Bentivoglio - "a symbol of deep meaning".

Sonnino's artistic journey is undoubtedly one of the most interesting in the field of 'fibre art' and female artistic production in Italy, and has been analysed, interpreted, supported and historicized by the many of the most important critics of contemporary art history in Italy, such as Marcello Venturoli, Luigi Carlucci, Maurizio Fagiolo, Franca Zoccoli, Mirella Bentivoglio, Federica Di Castro.

The fundamental essays written by Venturoli in 1972 and 1975 and by Carlucci in 1973 for the artist's first monographic exhibitions, are accompanied by reviews and extensive critical analyses presented at these exhibitions: "Franca Sonnino e il filo del segno 1975-1983" at Palazzo dei Diamanti, Ferrara (1983), "Franca Sonnino: Passaggio di confine" at Gallery 5/55, Rome (1994), "Franca Sonnino: la misura ambientale" at Galleria Giulia, Rome (1999) and "La forma del vuoto di Franca Sonnino" at the Vittoriano Complex, Rome (2005). Moreover, Sonnino's conversation with Maria Lai at the inauguration of Sonnino's exhibition at the Galleria Arte Duchamp in Cagliari in 1985 is particularly relevant in this context. All the selected texts are taken exclusively from the presentations at the artist's personal exhibitions and showcase the criteria that Simona Campus and Paolo Cortese have applied to the curatorship of the "Franca Sonnino" project, which is divided into two complementary exhibitions at the MUACC in Cagliari and at the Gramma_Epsilon Gallery in Athens. Considering the unique characteristics of the selected texts, in terms of the stylistic features of each author, the evolutionary dynamics of the language and the consequent decay of some terms, it was decided to present the texts in their original linguistic version and, therefore, not to translate them into English.

Marcello Venturoli

Presentazione della mostra *Franca Sonnino*

SM 13 - Studio d'Arte Moderna, Roma, 1972

Franca Sonnino si è sviluppata con la dovuta meditazione in un clima che prendeva le mosse da Vieira da Silva, paesaggi araldici dove già si avvertiva l'interesse verso associazioni di forme nello spazio fuori del loro significato oggettivo, pretesti per tessere radicate che componessero un'altra figura nell'habitat della tela. Seguì a questa fase di assaggio, in varia guisa condotta nel segno e nella cromia, quella dei «labirinti», drastica determinazione signica, di una geometria però artigiana, di pennello, con un apporto cromatico elementare, nel senso che il colore castigava le forme fuori dei suggerimenti puntuali di natura, nella monocromia, mentre l'immagine era affidata al segno e il segno al ritmo. I quadri meno recenti della Sonnino, che fanno parte della mostra, si muovono appunto nell'ordine di questi problemi, insieme con diversi altri delle «onde», come «Ritmo di natura n. 1» e «Ritmo di natura n. 2», dove bianco e grigio, bianco e rosa sono le uniche presenze dell'iride. Naturalmente, nella misura in cui queste «onde» si incontrano e svariano, come soggiacendo alla legge di un perpetuo movimento, la cromia si allarma in quanti diversi, le linee portanti di una dinamica contagiano altre linee, in blandi scontri di forze nell'etere o nella materia'.

È un fatto che l'artista, più abbandona il riferimento naturalistico, più resta nella natura, esprimendo di essa in calibrate sinfonie, l'invisibile volto di attrazioni e di moltiplicazioni, di echi e di vibrazioni, come in itinerari scoperti in filigrana, vertebre indistinte di una corporeità, rese tattili dal ritmo.

In «glicine di dune» è il massimo di pittoresco che può concedersi la Sonnino in questi «panorami», dove cordoni di linee sinuose diramano valli e colline, creste e sprofondi di una geometrica geologia, di una urbanistica di mari; si avverte la tendenza ad accendere la cromia al centro della tela, come se una più intensa luce avesse fatto vibrare segni, dato respiro o trasalimento al pacato svariare delle linee che si scontrano e si aprono nel bel taglio rettangolare; e piace quel lilla violetto, così tenero

e implicato nella florealità, tanto che l'idea del fiore - ma non l'idea Liberty di esso - e l'idea delle dune è bloccata nella stessa immagine e nel titolo.

Punto di passaggio verso un clima più atmosferico, che fa nascere l'immagine direttamente dallo spazio e chiama lo spazio come atmosfera a significare l'invenzione, è «Trama rosa»; in questa - come del resto in qualche altra opera - c'è un punto di incontro con i «reticoli» di Dorazio del 1960; ma nella Sonnino si assiste a una sorta di smagliatura di queste «matasse» o «reti d'aria» imbrigliate nel segno cromatico, che non poggiano più su piani determinati, ma si incrociano e si scavalcano in impennature, che danno una versione accidentata al fluire delle passate «onde»; ora con sovrapposizioni di segni in masse di vario spessore, quasi che immagini di ritmi si stessero contrastando come in un coro a più voci, ora con accensioni di cromie, come in «Trama rossa e arancio», per cui i vuoti e i pieni non giocano più come fondo e segno, ma come due segni in conflitto: il giallo arancio occupa infatti il medesimo piano del rosso cinabro. Si tratta di contrappunti più decisamente nell'area spaziale, che preparano la fase dei «punti». La stessa cosa può essere detta per «Ritmo e trama», quadro che forse si differenzia dagli altri della medesima serie per un segno più scritto e geometrico, a metà strada com'è fra linearità panoramica e atmosfera spaziale.

Non che in quest'ordine atmosferico, accentuato dalla rottura della linea continua in segmenti o rarefatte linee verticali di varia vicinanza, il quadro perda di vigore anche sotto il profilo della sua consistenza architettonica, della sua macchina di tessiture; ma in «Gremitura» e «Spazio gremito» l'atmosfera è sovrana, presentando una guancia angelicata dell'estate nelle gamme solari o una mattinata e fresca in quelle azzurrine di cielo e mare. Certo in questi due lavori, fra i primi della fase dei «punti», la Sonnino sale di quota: in «Gremitura» il ritmo è vivo e azzeccato per la diversità delle linee verticali, a coprire e a tessere quelle orizzontali, in una rete sottile e trasalita, pienezza di un polline ocre e oro; in «Spazio gremito» l'immagine si eleva per la calibratura dei tagli perlacei sulla zona celeste, come graffiti consunti su pallida turchese. In queste opere la costrizione grafica e la compunzione dell'impaginare vengono scavalcate

da un abbandono inventivo che pare tutto affidato all'istinto; ma non è così, se l'artista è capace di fermarsi al tempo giusto, di gremire e di diradare la tela come inseguendo il più labile dei ritmi, fuori del geometrico e fuori anche dell'indistinto. A mano a mano che la pittrice prende confidenza con questo «spazio gremito» sembra ritornare a certe sue nostalgie planimetriche, di città, di labirinti, come per esempio in «Spazio araldico», ma in una chiave che, restando atmosferica, non ripropone il pretesto; e se la dimensione tattile, decorativa, non avvilisce mai la dimensione di «paesaggio», questo paesaggio è un'ipotesi, così levitato nelle impronte di un polline, così misterioso in quei poetici itinerari. Scattano in questo arazzo di braci colorate, cromie di corallo nei lilla e cilestrini e le linee sono perseguite con una pazienza di entusiasmo, una meditata frenesia, «andante mosso» di punti che franano e si riprendono in uno spazio portante, quasi che tornasse all'artista dai lidi astratti, anzi spazialistici, la lezione divisionista (Non a caso, uno dei quadri di questo momento è intitolato «Astrazione divisionista», assorbendo nei rossi aranci e verdi disposti a punti per onde di prospettive, la tavolozza di un Seurat, di un Signac). In «Spazio e labirinto», forse più che in qualunque altro lavoro di questo momento, è il richiamo ai passati intrighi di vie e quartieri; ma qui sembra che da una demolizione del tempo, le pietre rinascano con pungenza primaverile come fiori da un prato, adunino un ideale giardino, nella più esatta delle tessiture; ma invano si cerca una «presenza» sensibile, perché anche qui l'immagine è polivalente e può essere benissimo il riflesso di una città stampato nel cielo, miraggio della fantasia. Dei quadri di questo momento mi piace segnalare inoltre «Continuità in azzurro», singolare immistione di Rothko e Dorazio, per quei tre quanti trasversi, che si perpetuano senza soluzione di continuità, nella serpeggiatura diagonale, con varie intensità di timbro negli azzurri, dal celeste al blu di prussia, per ciascuna «zona».

Ultima fase di questa felice stagione della Sonnino è quella delle «reti», di una tale eleganza e vitalità di segno, specie in «Rete di nebbia», da fare dell'artista una coerentissima evocatrice di ritmi grafici. Un condensato fra reti e gremiture è «Spazio gremito e

rete», uno dei quadri più recenti, che dimostra di quale varietà di soluzioni nell'unità di una visione astratta di natura, possa avvalersi. Il tutto con la più intrepida semplicità di mezzi: tempera, tela e pennello, nei modi quindi di una pittura che non contesta la sua «tecnica» e tanto meno la sua destinazione e che è garanzia di un avvio nella via maestra, dal divisionismo alla «op», senza velleità sperimentali, nella fiducia che la pittura si esprima con la pittura, confortata e sorretta dalla fantasia anche in questo travagliato momento dell'arte.

Luigi Carluccio

Presentazione della mostra *Franca Sonnino*

Triade Galleria d'arte, Torino, 1973

La prima indicazione di affinità per le opere di Franca Sonnino, quella a Vieira Da Silva suggerita da Marcello Venturoli, è stata un'indicazione felice. Resta un'indicazione valida. Al di là di ogni generica e superficiale constatazione di mimesi formali decisamente superate nei lavori recenti, Franca Sonnino ha ancora in comune con Vieira Da Silva la limitazione apparente del campo di indagine e la persistenza di un punto focale per miriadi di linee centripete e centrifughe. Attraverso poi l'accentuazione iconica di un sottile e fitto lavoro, fatto di impunture e di intrecci e di nodi, sembra anche lei restringere la moralità del lavoro nei limiti di un tenero lavoro domestico, svolto in un campo sottratto ad altre attività e ad altri spazi di intervento. Anche lei infine rivela un'attitudine gentile ed insieme ossessiva, l'attitudine tipica di chi gira sempre attorno a sé stessa e si raggomitola; isolandosi, diventando ermetica se non addirittura impenetrabile. Il lavoro di Franca Sonnino non muove tuttavia da un impatto con situazioni o con figure reali, né si espande come una fioritura che riproduce fedelmente le sue motivazioni genetiche; si istituisce anzi come verifica di intuizioni che sono esistenziali e poetiche, in un punto della conoscenza in cui l'impulso e la regola annullano le loro contraddizioni nella iterazione di un incontro continuativo le cui varianti sono quasi impercettibili. L'avvio corsivo, quasi calligrafico dell'opera di Franca Sonnino,

che dovrebbe segnalare, come fanno le piante dei sismografi, i tremori del profondo dell'essere, trova subito in superficie, cioè sul piano della tela, che a sua volta è il profondo strumentale dell'opera, correnti magnetiche attive, che ne imbrigliano il flusso, lo dirigono, lo travasano in un reticolo di piccoli misurati spazi, ne acquietano così gli impulsi e consentono di avvertire il filo conduttore di un delicatissimo movimento lirico.

Davanti ai lavori recenti di Franca Sonnino la sensazione più acuta è infatti ch'essi diano una risposta lirica ad una domanda esistenziale per qualche aspetto ansioso e che una specie di canto di liberazione sorga dalla adesione cosciente ad un metodo, un metro, un modulo, che privilegia l'ottica microscopica e la sillabazione spontanea, asintattica, appena appena grammaticale, in coincidenza con frammenti visivi e sonori i quali, come le tessere di un mosaico, prendono significato attraverso la loro coesione.

In questo senso, appena un passo avanti e l'opera di Franca Sonnino potrebbe accedere al campo della poesia visuale, diventare messaggio cifrato; appena un passo indietro e rientrerebbe nel campo della frantumazione analitica delle cose reali divulgata dall'uso corrente del linguaggio post cubista; più vicina, ad ogni modo, al fervore cromatico dei pittori orfici ed al razionalismo sibillino, e sibillino proprio come contraddizione in termini, del fervore immaginativo di Klee.

Ma le immagini che ci offre Franca Sonnino non vogliono accedere all'inespresso, non vogliono ridursi a documenti di una ricerca sperimentale, né vogliono recuperare elementi sia pure remoti di una natura che è stata rifiutata per principio.

Il loro significato poetico e le motivazioni delle loro strutture devono essere ricercati all'interno dell'opera, nel procedimento stesso del loro costituirsi febbrilmente come un'esperienza spirituale e pittorica autonoma, che una volta attuata diventa irrefutabile.

Se dalla loro trama affiora a volte qualcosa che assume una vaga figurazione, quasi un sospetto di evento e di situazione naturale: l'idea di una voragine, di una gibbosità, di un vaso, di un gorgo, di un risucchio d'acqua o di aria; oppure, attraverso la sua stessa fattura, una idea di stoffa o di garza, ciò accade perché il segno

ha una sua vitalità organica, quasi aggressiva ed il colore, per quanto prezioso e sofisticato ha una sua propria concretezza, e il nostro occhio non conosce altri contorni che quelli delle cose che ci circondano.

Marcello Venturoli

Presentazione della mostra *Franca Sonnino*

Galleria Schneider, Roma, 1975

Luigi Carluccio nel presentare Franca Sonnino a Milano (mostra personale alla galleria «Porta Romana», 1974) ha scritto che l'artista «rivela un'attitudine gentile ed insieme ossessiva, l'attitudine tipica di chi gira sempre attorno a se stessa e si aggomitola, isolandosi... » ma il suo fare, dice in altre parole, non muove da una immagine del reale, «si istituisce anzi come verifica di intuizioni che sono esistenziali e poetiche, in un punto della conoscenza, in cui l'impulso e la regola annullano le loro contraddizioni nell'iterazione di un incontro continuativo le cui varianti sono impercettibili». Per intenderci, ma questo sono io che l'aggiungo, la pittura della Sonnino è nell'area di quella fantasia controllata, di quella progettazione del segno, che è insieme gestuale e mentale, del Dorazio dei «reticoli», delle atmosfere di un De Luigi, dei segni- spazio di un Nigro, delle superfici cromatiche che rispecchiano le loro vertebre in un fitto labirinto, di un Boille. Citazioni necessarie, non a indicare una sudditanza (e l'area astratta, per la felicità di molti artisti che vi operano, presenta la maggior libertà di proposte e di collocazioni, senza che uno corra il rischio di pestare i piedi ad un altro) ma a indicare quella scelta figurale, tanto irrefrenabile quanto cosciente, per cui l'opera vale ed è nei suoi segni e nelle sue cromie, nei suoi ritmi, nella sua «musicalità»; e se di simboli, di natura, di figura e simili si vuol parlare a proposito di arte siffatta, si deve escludere nel metodo della Sonnino la sintesi degli «astratto concreti», o il gesto degli informali, che sono tutti elaboratori del sensibile, tutti cantori di un paesaggio interiore, dalla nostalgia e dalla eredità impressionista ed espressionista. Certo i quadri della Sonnino, come qualunque

altra opera valida nella direzione fin qui detta, non sono pure forme, esiste pur sempre nelle sue pitture, trame e labirinti, qualcosa che fa parte del mondo, qualcosa che i nostri occhi riconoscono come un'immagine, se questo insieme di segni e di colori ha assunto una «figura» così precisa, intensa, vitale. Solo che la sua «polivalenza» è maggiore di quella degli artisti «astratto concreti» e informali. E felicemente scrive a tal proposito lo stesso Carluccio: «Se dalla... trama (di questi quadri) affiora talvolta qualcosa che assume una vaga figurazione, quasi un sospetto di evento o di situazione naturale: l'idea di una voragine, di una gibbosità, di un vaso, di un gorgo, di un risucchio d'acqua, oppure, attraverso la stessa fattura, una idea di stoffa o di garza, ciò accade perché il segno ha una sua vitalità organica, quasi aggressiva e il colore, per quanto prezioso e sofisticato, ha una sua propria concretezza e il nostro occhio non conosce altri contorni che quelli delle cose che ci circondano».

Ma per quanto «astratta», «esistenziale» e drasticamente «polivalente» Franca Sonnino in questi ultimi quattro anni della sua attività artistica, (fra le più ricche e serie cui abbia assistito nei miei viaggi per gli studi) ha svolto un discorso non certo tessendo il bozzolo sul medesimo quadro, né proponendo «versioni» nel gusto dei suoi prototipi reticolari, né riempiendo» di vari stati d'animo lo stesso specchio grafico-cromatico, come in un diario di solitudini. Se diario è, il suo, è diario di pittore che sviluppa immagini da sentimenti e questi organizza nel linguaggio più consona e funzionale: in questa mostra, ampia e impegnata, sono infatti tre gruppi di opere: le «trame», eseguite interamente col pennello; i dipinti con l'appoggio di fili sovrapposti in varia tessitura, per mezzo di una duplice operazione di pennello e di collage, previa creazione della «rete» da «aggiungere»; i rilievi delle reti, eseguiti tutti senz'altro ausilio che delle materie con cui i fili sono fatti, lane, refi, spaghi, nylon e della tela, su cui l'artista ha talvolta incollato frammenti e tessere di tele o eseguito spacchi, scoperto vuoti con una funzione più percezionistica che materica.

Eccomi dunque ad analizzare le «trame» della Sonnino, la cui intitolazione, assai sobria e puramente indicativa, sta a dimostrare, fin anche nelle intenzioni, quale sia il suo obiettivo, un

contenuto che prenda esclusiva ragion d'essere dalla sua forma, - come del resto è sempre la pittura - ma non concedendo alcun margine alla suggestione paesistica, naturale, simbolica, concettuale. D'altra parte chiunque visiti questa mostra, si accorgerà ben presto che le «trame» della pittrice non sono soltanto «amaranto», «avana», «viola», «rosa», «in bianco e blu», «in bianco e viola», «in bianco e rosso», ma in segni e colori significati, a rendere un'immagine precisa e intraducibile in altra. Questo momento delle «trame» è fisionomizzato negli orditi e tessuti, una ricerca variamente segnica e percezionistica, una sempre più stabile significazione lirica di e su un habitat che potremmo chiamare spaziale, dove i segni appaiono uniti universi di trame, che si sovrappongono, si completano, creano aloni, sistemi riconoscibili, come attraverso una filigrana, di cerchi, di scoppi, di grovigli, in un brulicare di luci, che le intersezioni evidenziano come una serie infinita di labili cubi bianchi. Ma dov'è la pittura come atmosfera e luce-colore e dove il segno come definizione di cose, che popolino questo spazio o habitat? Impossibile rintracciarli separatamente, sono tutti insieme legati al fare di questa Sibilla tessitrice, che mette mani, mente e cuore dentro la tela e fin che alla tela non bastano mani, mente e cuore, questa tela non si emancipa.

Cambia continuamente, di quadro in quadro, il ritmo grafico, ora prevalente, ora in sottordine rispetto al colore, come nel bellissimo «Trama avana» dove i bianchi si affollano e spumeggiano come criniere; e la prova che questa «merceologia dipinta non si comporti come una trama tessuta, sia pure con l'empirismo più artigiano, non traduca soltanto il simbolo di una tela, di una garza, di una diafana sciarpa di lana, è nel fatto che questi vuoti e pieni, questi finti rilievi, tremano e si articolano in uno spazio o piano o elemento, come correnti su un mare, come colpi di vento su una foresta o sulle messi: tutto trasale, si agita e pur non obbligando l'artista a un paesaggio, a una stagione, sia pure nell'atmosfera, resta nell'immagine globale una spazialità, un qualcosa di «naturale», nel massimo della sua polivalenza. Segno e colore, dicevo, in vario rapporto, in varia cadenza, ma è da dir subito (e non soltanto a proposito di questa fase dell'arte della Sonnino), che la sua natura grafica o segnica è prevalente, nel senso

almeno che il segno presiede ad ogni immagine, la determina, la verifica, sia nelle opere a due, che a tre dimensioni. Si veda per esempio «Trama viola»: dove i neri segnici sui toni tutti pittorici del fondo (dai rosati al lilla) acquistano valore tattile di refi. Ora, mentre la nostra retina si abitua alle opere di questo tipo, dove appunto il segno non è rilevabile nella materia, ma soltanto dipinto, successivamente vede rilievi effettivi che non ci sono, se si abitua ad altre opere dell'artista eseguite in altre dimensioni. E il fenomeno diventa ancora più sintomatico, quando non vediamo i rilievi di quei quadri dove l'artista ha effettivamente sovrapposto sulle tele fili e trame vere. Cosa sta a significare questo fatto? Che il tessuto segnico dell'artista è mentale e fisico insieme, è un progetto che si fa fantasia nell'ambito di un tessere e di un trameggiare, è un disegno consapevole in tutti i suoi dettagli fino ai rilievi, siano essi tali o mentiti.

Refi nere, refi bianche: come in «Trama rosa», un quadro pieno di musicalità e di «movimento»: queste sacche, infittiture si irraggiano e si sgranano come mentali ricami, come una fisica decorazione riflessa nello specchio deformante del raptus o della «ossessione» di cui ci parla Luigi Carluccio. Naturalmente qui il bianco e il rosso-arancio del fondo fanno un contrappunto che non è soltanto grafico, ma complementare nelle cromie, raggiungono uno spazio-atmosfera sensibile e astratto.

In «Trama in bianco e blu» e in «Trama in bianco e viola» sono mentite smagliature e riprese del tessuto con altri fili, una lana di altro spessore e cromia; consumazioni e usure di una superficie tessuta e tesa. È singolare e positivo il fatto che accentuandosi la faccia merceologica dell'immagine, questa non perda di intensità, ma non per una maggiore «somiglianza» all'oggetto, bensì perché l'oggetto mentale e fantastico della pittrice si veste di quella cosa reale. È qui, oltre che il risultato di una tessitura, diventata frusta in virtù del tempo, lo specchio di una officina, in quell'approssimazione artigiana, in quel fare, squadrare, legare, annodare e tendere, tutto a mano, due quadri bellissimi, che rappresentano anche un punto di incontro e mostrano la vicinanza con l'opera di Maria Lai. Ma mentre la maestra della Sonnino fa assurgere a protagonista della pittura il telaio e ciò che il telaio le tesse nel quadro, altro non è che il

canto del cigno del lavoro manuale. Franca, l'allieva, non pensa alla fine di un'epoca, non ricorda un passato insulare sardo, magari interrogando con parole europee il suo passato remoto, tanto operoso quanto archeologico, ma opera come se questa manualità sia al principio del suo entusiasmo, della sua intrezza sentimentale e psicologica: di un addio al tessere come confine immaginativo e mnemonico, quale è quello della straordinaria Maria Lai, Franca fa una partenza, un avvio, un mattino di un giorno che le dura nel presente per tutta la vita. Ella tesse come riconquistando la solitudine nei pensieri e nei sentimenti, non come fa Maria, da esule che rimetta a posto la sua insularità come una coscienza, che dia a sé il fare artigiano, lei così moderna, e al fare artigiano la sua modernità.

Una serie di opere, quattro o cinque in tutto, che costituisce una sorta di intermezzo fra le «trame» e i «dipinti e rete» può esser chiamata dei «labirinti», quadri raggiunti in ogni parte senza l'ausilio di materie in collage, che fanno, quanto al segno che qui è sovrano, ritmi e sinuosità senza mai intersecarsi, alla maniera, per intenderci, di un Boille. Se il prestigioso artista romano-parigino non avesse per paradigma la superficie del neo astrattismo e questa superficie, come egli fa magistralmente, non contrapponesse ad una minuta trama di ellissi quasi geometriche in filigrana, questi «labirinti» della Sonnino somiglierebbero ai suoi lavori. Ma per lui vuoti e pieni si equivalgono, nei suoi habitat candenti, fosforescenti, al massimo della sottrazione atmosferica, i segni non sono più cose sul fondo, ma fondo anch'essi, due momenti dello stesso immaginare e costruire: analisi e sintesi si annullano a vicenda, in questa sottile, gremita musica di silenzio. Invece Franca porta via via il segno a fare l'habitat, il pieno, le nasce un racconto in parole «semplici» di gergo rustico e manuale, come in «Labirinto policromo», «Labirinto in bianco e rosa», «Labirinto in bianco e verde». Anche qui infatti la cosa nasce come un accrescimento di fili da un centro, che non si intersecano ma si accostano a matassa, oppure si dipartono da un nodo.

Quella sua attitudine ad accrescere la gremitura delle notazioni senza uccidere il quadro, quella possibilità di vestire il già vestito e di integrare la pittura col rilievo, anche se questo

rilievo presenta lo spessore di un filo, meglio si esprime o si esprime in un modo diverso, nella sua seconda fase, o gruppo dei «dipinti e rete». L'operazione non porta l'artista, come già accennavo, fuori dell'area segnica pura, poiché i rilievi o le aggiunte tridimensionali tattili di una vera trama o rete non sono ovviamente di gusto pop, non aggiungono nulla di «suggestivo» come «oggetto trovato», in quanto Franca non contesta niente della società dei consumi. Per lei infatti il ciarpame di tessitura non esiste nella realtà come merce decaduta (il «sacco» di Burri) ma come merce inventata, che lei stessa tesse per «aggiungere» alla pittura. Sono segni in rilievo il cui valore è solo tattile, segni ulteriori per la globalità della percezione. I vuoti e i pieni sono di certo più scanditi, si evidenziano in piani percepibili, in uno spazio fisicamente misurabile, ma restano tuttavia come se fossero soltanto disegnati, per quanto concerne il loro significato. Se mai questo suo modo artigiano e manuale del comportare ha qui un suggerimento in quella che abbiamo chiamato «arte povera», realizzata nell'emergenza di «cose trovate», a dire un'immagine al di fuori della merce, a dirla con maggiore «povertà» e umiltà, quasi a sottolineare l'autonomia del pensiero pittorico dalle materie e dagli stimoli del prodotto.

È incredibile come certi quadri prima dipinti in tasselloni perlacei e rosa come «Grande rete su luce rosa», «Rete su luce rosa» assumano una ragion d'essere nella misura in cui queste reti sovrapposte catturano la luce e lo spazio, lo ritessono, in una gremitura approssimativa come geometrie, ma implacabile e definitiva come segno. In «rete e perla» N. 1 e N. 2 il segno in rilievo è più labile di qualunque pittura eseguita dall'artista precedentemente; come pure in «Rete e corallo» e «Rete e sale» è ben difficile (direi impossibile) vedere merceologicamente le sovrapposizioni del filo tessuto sulla pittura perché nel primo ciò che è sopra sfuma più di una cromia e nel secondo si labilizza come un fumo che abbia preso per scommessa corpo nel segno. La terza e più recente fase stilistica della pittrice romana è quella dei «Rilievi delle reti», iniziate nell'autunno scorso dopo appassionate e reiterate ricerche, nella consapevolezza dell'area segnica invalicabile e nella coscienza di una certa saturazione nei confronti del quadro di cavalletto, tutto

raggiunto, o quasi tutto, con colori e pennelli. Ma non si tratta di un esperimento «per evadere» dalle strettoie segniche e cromatiche di una recente tradizione astratta, bensì di una verifica della libertà del suo tessere. La Sonnino è voluta entrare nelle materie, nei rilievi non per mutar pelle radicalmente, ma per mediare l'esperienza dell'«oggetto trovato» attraverso l'astrazione pura, fare questa merceologia a immagine e somiglianza del suo significare segnico. E che diverse opere così concepite non facciano rimpiangere quelle di pennello, anzi, ne proseguano gli intendimenti, è la prova della sua autenticità, del suo sperimentalismo irrequieto fino alla mania, ma coerente e univoco.

Cominciò con tessiture, strisce tessute su fondo marrone pure di tela, come se l'artista avesse preso alla lettera quel suo «ricamare dipingendo» («Trama tessura»), poi tornò con maggior sicurezza segnica a far dipinti di rilievi e inventò «Rete nera» e «Rete bianca» dove i rilievi si collocano sulla superficie della tela senza altro apporto di pennello. Le trame sono le stesse di quelle eseguite nella fase puramente pittorica, ma con una essenzialità e una inequivocabilità tattile indubbiamente maggiori, sono come ho detto - la verifica della bontà del suo metodo grafico, che sostiene l'immagine dal principio alla fine. Ecco, in queste due opere, benché il principio porti alla fine, (materica e non segnica nel senso di una semplice pittura) è la fine che viene ad essere prima attrice: questa fine, cioè la pittura-cosa, è in primo piano, si emancipa dalle premesse, perché, invece di essere dipinta, ha carne di rilievo. Uscire dalla pittura restandovi dentro fino al collo è la costante di Franca quel suo fare sempre un grandissimo passo corto, quasi più nel rispetto del glorioso passato del college astratto della avanguardia storica, che con la fiducia di osare «oggetti trovati» significanti autonomamente sulla tela. Dal tessuto, dalla rete, dalla trama, il passo della Sonnino verso intrusioni e sovrapposizioni di altre materie è dunque coerente, poiché queste materie non prevaricano sulla premessa grafica e rigorosa del suo immaginare con precisi confini. Per Franca l'immagine sviluppata con nuovi mezzi non deve mai essere coartata o delusa, deve essere la stessa di sempre: se varia nelle sue strutture, forme e cadenze, queste sono appunto la verifica

del suo insopprimibile sentimento lirico e solitario.

Mi paiono piccoli gioielli «Rete di lana» e «Rete di spago» tutti e due dentro containers di plexiglas. Qui i titoli vogliono dire la materia con cui sono fatti i segni, si capovolge il cammino dell'artista. Là, nella pittura, Franca arrivava alla materia, qui, nel fare materico, nel servirsi della materia fin da principio, l'artista arriva alla pittura. Si guardi come è segno ancora la trama sovrapposta sul fondo nero nella «Rete di spago grande» e come, tutto sommato, essa mentisca il titolo, in quanto è davvero qualche cosa di più e di diverso che una rete di spago. Ma la parola spago, così prosastica e limitante, è anche un segno di orgogliosa coscienza di sé, di fare ciò che vuole, appunto, di quella merce, di farla diventare segno, far sì che gli occhi di buio che lo evidenziano, richiamino, non per il contenuto, ma per l'equilibrio tutto italiano, nell'apparente dissacrazione della pittura, anche la lezione di Alberto Burri.

Un quadro audace, forse l'ultimo della serie, forse il primo di un'altra esperienza di questa artista laboriosa e infaticabile è «Rete e paglia», il quale vale, come precisione segnica e incandescenza di cromia, quello tutto dipinto della prima fase «Rete amaranto». Il dipinto è, in questo ultimo, tradotto in un polimaterico in rilievo. Anche qui non è concesso nulla al caso, ogni addensarsi di paglie, di fili, è un progetto realizzato dalla fantasia.

Maurizio Fagiolo, *La trama e il suo doppio*

Presentazione della mostra *Franca Sonnino*

Il Brandale Centro d'Arte e Cultura, Savona, 1977

“Segni e non sogni” classificava Licini (con un po' di limitazione) la sua pittura cinquant'anni fa. Perché no, invece, non favorire le nozze (non certo “mistiche”) tra segni e sogni, ovvero tra operazione manuale e pesca miracolosa nell'inconscio? Tutto qui è il nodo dell'operazione di Sonnino da tanti anni. All'inizio era un reticolo, poi sono venute le oggettuali reti prima a maglie larghe e poi sempre più aggrovigliate (sempre ovviamente reti in funzione della retina dello spettatore, che diventa attivo

attore del quadro in movimento virtuale), e oggi l'approdo al porto delle nebbie di autentiche reti riciclate dalla realtà di una “imago” (direbbe Jung) profonda come il mare. E, come questo elemento, legata all'inconscio di ogni Origine o Rigenerazione. Sempre, in questa pittura s'è avvertita l'esigenza del reticolo, fino alla distruzione dello spazio prospettico della tela, in vista semmai del suo recupero strutturale: la trama e l'ordito, come si è sempre designato il lavoro di tessitura (anche della tela tesa su un telaio). Tutta la storia della pittura (da Tiziano a Dorazio, da Raffaello a Pollock) è una questione di *tramare*, ovvero di progettare.

L'esigenza che avverto in questa lucida operazione di oggi è di tramare dimostrando chiaramente che si sta tramando, lavorare cioè in laboratorio quasi permettendoci di mettere l'occhio al buco della serratura, applicare un metodo e allo stesso tempo spiegarlo o cercare di renderlo trasparente nell'opera. La trama e il suo doppio.

Reticoli all'inizio (Venturoli parlava bene di Vieira da Silva) e poi reti di lana a maglie allargate (Solmi parlava di Pollock) e poi l'arrivo a un sottile discorso i cui la trama bianca su nero pronuncia ancora una volta il discorso sul doppio. Il segno da cui era partita l'operazione diventa disegno e il disegno torna alla qualità primaria del segno. Il tutto in una serie di “oggetti ansiosi” in cui il piano di lettura è sempre doppio (o trasparente che è la stessa cosa), in cui si allude a curve orografiche o elettrocardiogrammi ma anche ingabbiature di prigionie mentali o fisiche. La tela ridiventa telaio, il filo intrecciato allude alla evanescenza (fino alla irriproducibilità di questi lavori), il quadro prospetta l'esigenza di uscirne fuori.

E allora, la rete nata come texture e poi diventata tattilmente reticolo ritrova la sua matrice oggettuale: il reticolo invoca la rete. Il trasparente utile arnese del pescatore: la metafora sottile del mare. E ancora una volta c'è il *doppio* in questi lavori ultimi: la rete trovata si unisce al reticolo lavorato, la nassa trovata (una impreveduta cornice e insieme quadro, all'antica) si unisce alla finzione di spazi liquidi, la rete raccolta sulla spiaggia deserta diventa, appesa all'angolo d'un muro, una ragnatela e cambia così il senso (alchimisticamente) da acqua a aria.

La scoperta di questi lavori è che non si inventa niente. Che si può stare anni a inventare un proprio segno - disegno per trovarlo poi, vivo come un personaggio, nell'inesauribile panorama della natura. Che l'unica traccia dell'uomo è il suo essere qui insieme e altrove, essere nello stesso tempo conscio e inconscio, diurno e notturno. E scoprire alla fine che, aggrovigliando nodi e avventurandosi nei lontani meandri della forma, sia arriva a scoprire l'imbarazzante verità del Semplice.

Marcello Venturoli

Presentazione della mostra *Franca Sonnino*

Galleria Lastaria, Roma, 1979

In una galleria d'arte, dal programma così univoco nella ricerca, non soltanto fuori di ogni compromesso mercantile, ma, perfino, di ogni concessione verso un pubblico da conquistare ed erudire sulla via del sicuro e dell'ovvio, la presenza del lavoro di una donna come operatrice estetica mi pare sia un validissimo acquisto: per l'urgenza che solitamente dimostrano le donne di talento fra il sentire e il fare visuale, per quella sorta di emergenza mai sanata e sempre (in parte) inappagata della loro ricerca, per l'autenticità delle loro voci, sia nella maggior fortuna della ispirazione, sia quando svoltano nell'acuto o nel falsetto. Un fatto è certo, che Franca Sonnino, da una decina d'anni operante, entra nel contesto delle mostre della galleria Lastaria, sì, da un lungo viaggio solitario, ma questo viaggio risulta fatto in compagnia di molti altri presenti ed assenti, prima di tutto si avverte che ricercare per lei significa mettere a fuoco la ragione dell'essere nata con una particolare immaginazione e fragilità, un suo acuto potere di evasione e di difesa. Direi che l'artista nel suo lavoro giochi tre carte precise, la vis sperimentale che è individuazione esistenziale di donna; il segno, che è la sua area formale, croce e delizia con cui apre e chiude, districa e tende, ammatassa, straccia, uniforma i suoi intrighi, insieme catturanti e preclusori; e, per terza carta, la materia, specchio di una condizione inconfondibile del sesso, della storia, dei pregi obbligati, dei limiti inaccettati e riciclati con paziente

fantasia come aperture a segnali, messaggi e cifrari, della donna: materia, prima di tutto, d'uso merceologico e “domestico”, refi, lane, spaghi, fili d'ogni spessore e irrobustezza che vengono accolti nello spazio mentale del quadro (quando quadro è, da appendere, perché in molte circostanze l'oggetto d'arte della Sonnino presenta solo la destinazione e la collocabilità nella sua esistenza) non come feticci o depositi di strumenti, ma come segni che si fanno per forza di materia, anima di donna: questa Penelope tesse disfa e ritesse quadro per quadro i suoi giorni, teneri e allarmati, li comunica con la “ossessione” che già Luigi Carluccio, presentandola in una personale a Torino di opere tutte dipinte, aveva immediatamente captato; con la “ambiguità” di cui scrisse Franco Solmi nel catalogo di un'altra sua personale nelle belle annate di “Art Theatre” a Imola; con la mediazione, talvolta scoperta fino alla favola, tal'altra misteriosa dentro immagini polivalenti, della notazione sensibile desunta direttamente dalla natura (foglie, nuvole, spiagge di spume, reti, coralli) come appariva nell'ultima sua mostra, scelta e presentata con delizia da Franca Zoccoli.

Qui la scelta è fatta in modo da evidenziare il percorso dell'artista nel rapporto segno-materia, che non è stato mai conflittuale, anzi in ogni fase i due termini hanno saldamente contribuito al medesimo discorso (ricordo certi dipinti che parevano “tessuti” e certi strappi e intrighi di fili rilevati come un *trompe-l'oeil* di pittura); però nell'attuale mostra l'artista esprime, fuori delle punte più rigoristiche e delle indulgenze più fantasiose, il farsi materico del suo segno, il nascere e l'emanciparsi della cosa per una via di lenta e trepida gestualità: prima, nel “fare a maglia” coi ferri (nella misura, varia, che assecondi i vuoti e i pieni reticolari) la vertebra grafica della sua “cosa” e poi tenderla, o come un sudario e come una consunta barriera, come una pagina di libro dalle scritture d'aria o come la scheggia in mille crepe di facce di un parallelepipedo, appoggiarla come una falsa sciarpa, o meglio, come una natura che reciti da sciarpa, dentro bacheche, a fare natura merceologica - ma questa riduzione a “cosa” dell'esistente è come l'atto di una madre che copre il bambino delle sue lane lavorate, fa funzionale la tenerezza e in quella misura umile e quasi ludica più la vive e la gode -.

Oppure comporre reti di spaghi che si sgrovigliano in una sorta di levitazione su fondi di luce colorata, o, schiacciati dentro un riquadro, immergerli in un bianco radicale, il bianco "significante" di cui parla Melville in un famoso capitolo di Moby Dick, intrighi e nodi funerari o angelici, se vogliamo; o parlar quasi a monosillabi, come in quelle piccole gemme di tele fatte di garze e filamenti, che stanno, creature palpitanti, nel palmo di una mano.

Marcello Venturoli

Presentazione della mostra *Franca Sonnino e il filo del segno 1975-1983*
Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1983

Sempre più sono convinto che alcuni artisti segnici fioriti intorno al 1970, legati alla lezione dell'avanguardia storica, ma non per questo ligi ai suoi teoremi (come accadde per una certa *gestalt* o, anche per la minimal art) da Dorazio a... Twombly, da Strazza a Maria Lai, - e adesso Franca Sonnino che presento con viva commozione al Palazzo dei Diamanti in quella che è la sua maggior tappa di arrivo, - siano artisti che abbiano una durata e una forza al di là del concettuale e della neo pittura. E, per la verità, i maggiori pittori, arte-poveristi oggi non vogliono essere chiamati concettuali; e dire, per esempio, a Verna, che è un neo pittore, è per lui una limitazione nel suo "ismo", ci sta stretto. Infatti coloro che vennero dopo la pop art e non fecero i contestatori della società dei consumi, ma presero dall'"oggetto trovato" impiegato dai pop artisti un suggerimento di tessera, esercitarono il loro segno con cadenze materiche, ma non rinunciarono al teorema avanguardistico, alla eredità loro venuta dai primi due decenni del nostro secolo.

Franca Sonnino in un primo momento ha attuato un tipo di traduzione fra immagine segnica e immagine materica, quasi con lo stesso spirito dei dada, privilegiando il filo ad imitazione del segno fin quasi a mentirne la consistenza. E i suoi lavori prima del 1978 avevano una sorta di ambiguità o di bivalenza, erano fruibili idealmente e merceologicamente allo stesso tempo. Alla giusta distanza, infatti, universi di ammulinamenti sotto forma di paglie, o di spaghi, di cotone o di bambagie o di lane o di qualsiasi

altro tessuto che si creasse con mani febbrili dal segno al filo, erano come disegnati o dipinti, la crescita quasi impalpabile della tridimensionalità si intuiva per quel di più di artigiano, di approssimativo, di muliebre, fragile e dispettoso, che specchiava il "manufatto": "arte povera" era in certo senso più per quella presenza dimessa e ancillare del discorso segnico "rivestito" o vestito di spaghi, che non per i modi dell'arte povera, più polemica, ancora, nei confronti dell'informale e della pittura di cavalletto, in generale più lontana dai paradigmi avanguardistici puri, così come aveva fatto, come "rottura", la pop art. Esser donna col filo, dunque, ma per filo e per segno esprimere il rigore di una mente lucida, cui simmetrie e geometrie, quanti e polivalenze fossero strutturali, al punto che ogni suggestione di natura, il paesaggio, l'oggetto ricostruito, non suonasse come un alibi ad una forma troppo pura, ma la verifica, se mai, di quella forma. E se dal 1979 al 1983 Franca Sonnino oscilla tra un rigorismo materico e una materia fantastica, tra oggetto astratto portato innanzi o dentro un'anima di fil di ferro rivestito dal cotone o dalla lana e simboli della realtà che si tramutano in oggetti ferrofilo-tessuti (le foglie, le nuvole, le ragnatele, fino alla incredibile scopa della strega, che vola sui bianchi muri espositivi lasciando una scia di ombre argentate), il risultato più alto e probante della pittrice romana è la sua immagine di poesia, scavata, lavorata, accarezzata come un condizione del fare poetico, del fare come vivere nella poesia, vivere come non è possibile diversamente, per lei, *con le mani pensanti* e attingere le tessiture o magliature, a calza, a uncinetto (magari anche operando in treno o in auto, questo spazio di fili da distendere successivamente in un habitat), dalla sua condizione di donna. E con essa il sorriso della favola, la inevitabile, affettuosa ironia, che non contesta ma individua una posizione della donna sempre spiazzata, sempre "minore": come quando nelle sue sciarpe tesse orizzonti di spiagge o di terre e le mette in bacheca, o quando con filo di rocchetto in bianco e nero fa scendere e salire diagrammi di forze pittoriche, ripercorre perfino certe linee portanti dell'espressionismo astratto, dell'action painting, dentro o sopra spazi abbrunati o candenti.

Certo il pericolo dalla stessa pittrice avvertito era e fu sempre

quello di calarsi in una interpretazione delle cose con una sigla data a priori, come se la sigla potesse tradurre tutto, col segno e col filo. Invece è il segno e il filo che fa da filtro a tutto, scarta e disciplina le poche cose che l'artista può "fare" anzi emancipare dal contesto dei simboli della visione. Si guardino per esempio le sue ragnatele, in bianco, in nero, in oro, come siano, non la imitazione dell'arma del ragno, ma il modo come questo strumento diventi ombra di sé, fantasia di un progetto, di un costruire, sia pur labile e difficoltoso; la ragnatela è il parlare, è il pensare o, magari, il sopravvivere, secondo doti e programmi segreti, della donna; la quale riesce ad appendere *un muro al chiodo* nel senso di fare di alcuni "mattoni all'uncinetto" l'uno legato all'altro, una sospensione, che capovolge l'idea sistematica delle cose, la serie dei mattoni esprime nell'aggetto, una sorta di trasgressione della fantasia, ne imita paradossalmente la statica. Ombre di cose perché le cose sono apparenze della realtà, mentre le ombre, per la Sonnino, sono le cose stesse in filigrana, sono i suoi invisibili ma riconoscibili teoremi, Klee insegna. Ed ecco allora organizzarsi sulle bianche pareti della sala del Palazzo dei Diamanti vestigia di librerie, che non sono l'imitazione artigiana e semplificata di una parte del tutto, ma il tutto diventato una parte consunta, superstite, dove la approssimazione dei contorni segnici raggiunta a mano con la pressione sul fil di ferro si sposa al nero di spenta ustione del "rivestimento". Sono già ombre, questi volumi di una ebraica che ha visto nei decenni coi propri occhi bruciare la cultura; e non soltanto quella dei falò nazisti, il deperimento e lo sfacelo di un'altra cultura, quella consumistica per esempio, sia nella casa che nella scuola. Muri su cui tremano ancora forme di libri quando la pittrice (con una vocazione al sopravvivere degli oggetti pari a quella di Morandi) getta, di segni bianchi tramutati in fili, le ombre, esprime una odissea di impronte che il segno rilevato lascia sul muro con l'incidenza della luce.

Questo contrappunto di mezze esistenze e inesistenze, di ombre che esistono e ombre che sono create da ombre, assume, a mio avviso, significato lirico nel "muro", la cui trasparenza lo fa essere un muro di Berlino già assunto in cielo, una idea di preclusione che diventa invece di comunicazione: i mattoni ritornano ad

essere forme immaginate dall'uomo per intercessione di Dio, mattoni come costruzione di un interiore universo.

La inconfondibilità dell'arte di Franca Sonnino è data soprattutto nel potere di condensare in oggetti, in habitat fruibili dentro casa, come sovente cassetti o piccoli armadi, le aperture, gli orizzonti, gli infiniti del paesaggio. Come per esempio i suoi libri-paesaggi, i suoi mari, dentro parallelepipedi, o stratificati in una serie di piani l'uno appresso all'altro e tutti congiunti da un tetto immaginario, sicché i mari diventano forme geometriche solide e trasparenti, tutte tessute con quelle straordinarie trame che si sfilacciano e si slabbrano, che allentano o gremiscono le maglie, restando però nel piano ideale con tenace eleganza. Paesi, riflessi, scale, rampicano sui muri come per la tangente di una sensazione, bisnonna degli impressionisti e degli espressionisti ma che nell'atto di trovar volto, invece di diventare decorativa ed effimera funzione di ambiente, scava come all'interno del sensibile, dà di questo la sopravvivenza come dentro un emblema.

Federica Di Castro

Presentazione della mostra *Franca Sonnino*
Centro Luigi di Sarro, Roma, 1984

Ben Shahn non faceva nessuna differenza tra il suo scrivere e il suo disegnare, essendo entrambi un modo del comporre sulla carta e nello stesso tempo un esercizio di stile. Con una pazienza senza fine riempiva gli spazi bianchi dei fogli di quella animata e nodosa grafia ritornando sempre sul segno per riconfermarlo o per correggerlo, ma in ogni caso solidificandolo. La struttura di ogni sua opera si è concretata così.

I lavori di Franca Sonnino presenti in questa mostra sono della stessa sostanza mentale. Il foglio, in cui il disegno si iscrive, è in questo caso lo spazio bianco della stanza, la lunghezza delle sue pareti. Il disegno è tridimensionale, una struttura rigida filo-metallo. Partecipa sia della qualità lineare del metallo che di quella morbida e senza peso del filo, la grafia occupa lo spazio e si materializza in oggetto.

Si potrebbe dunque pensare a un progetto a monte, equivalente a un progetto architettonico o di design. Il progetto sta nell'idea. È una relazione tra scrittura e spazio quella che si determina di volta in volta e che, per il continuo rinnovarsi di questo rapporto, si colloca in un'area di rinnovata «sperimentalità». I rapporti della luce e dell'ombra, che la tridimensionalità dell'operazione grafica inevitabilmente determina, sono la risultante di un continuo raffronto pensiero-immaginazione e risposta dell'occhio. L'ombra ripropone infatti il disegno come per una risposta continua di specchio che è una conferma all'oggetto. Come a dire: se ha l'ombra è reale, lo si può provare. Perché quest'oggetto, come del resto si è già detto, gode poi anche di una sua immaterialità. Una dialettica interna alla struttura che lo compone dice che esso ha peso ma nello stesso tempo dichiara una sua qualità di levitazione. Così questo comporre «ragionevole» di oggetti nello spazio rimanda indietro nel ricordo al Klee dichiaratamente amato dalla Sonnino, al suo «irragionevole» giorno di destrutturazione di ogni figura destinata ad espandersi. Ma c'è un elemento ancora più intimo a determinare le alternanze e le ambiguità della lettura di un osservatore: è una sorta di ironia connaturata ai materiali espressivi prescelti dall'artista. Materiali che, non possedendo una funzione, e tuttavia dimostrandola, ci conducono in un'area di fatale spaesamento. Non solo il paese nero arrampicato sulla collina, ma anche la libreria o i legggi trovano la loro effettiva risposta soltanto nell'ombra. Dichiarando l'ombra una parte dell'opera importante, significativa quanto la luce, la parte espressa e costruita, il segno e la sua nodosità.

Questi lavori io li sento, pertanto, come parte di un universo di disegni che compongono la nostra tradizione culturale più sofisticata, per quel tanto di progettualità che contengono o lasciano intravedere e per quel tanto tantissimo di estro di invenzione dirompente che a stento contengono. Bianco e nero - contraltare di opposti - ombre e luce. Ragione e gioco, rigore e capacità interna alle opere stesse di infrangerlo. Opere in discussione con loro stesse, non appaiono distanti dall'osservatore: sono state - credo - pensate per coinvolgerlo

nelle perplessità che dichiarano su sottilissime relazioni di segno e di spazio di materia e di idea. Sgombrando proprio per questo il campo da ogni divagazione di colore; perché tutto avvenga in termini di confronto e sia questo il più serrato ed esaustivo possibile.

Conversazione con Maria Lai

Presentazione della mostra *Franca Sonnino. Opere 1977-1985*
Galleria Arte Duchamp, Cagliari, 1985

ML - Queste tue opere fatte di filo e di ombre, nascono come rievocazioni? Cosa cerchi di dire?

Franca - Ogni opera è in qualche modo rievocazione di immagini. Ciò che cerco con questi segni senza peso potrebbe sembrare l'esperienza di un sogno, ma non è così: io costruisco il vuoto che le cose contengono perché mi sembra uno spazio importante da indagare.

ML - Dunque si tratta del fascino del vuoto, del "nulla", il reale che porta sul proprio rovescio l'invisibile?

Franca - Infatti: il reale non è mai un blocco tutto dato e presente, le cose sono e anche non sono. Non cerco di realizzare ma di "srealizzare" la realtà oggettiva.

ML - Come fanno i bambini che buttano via un oggetto e subito lo rievogliono...

Franca - Oppure lo vuotano per usarlo diversamente.

ML - Cosa ti ha portato a questi tuoi temi: libreria, paesi, stoviglie, strumenti vari? Come metti in relazione queste cose?

Franca - Nelle librerie, che sono già di per sé cariche di realtà nascosta, mi ha affascinato la serialità dei libri allineati. Le ombre che moltiplicano le linee sulla parete mi hanno suggerito il rapporto, simbolico e no, con la gabbia. Da qui sono nate altre opere: "Tastiera", "Gabbie", "Paese" e i libri-oggetto su cui lavoro ancora, cercando, intorno al vuoto che contengono, il segno del tempo e il peso della fatica consumata dall'uomo.

ML - Ma i tuoi "paesi" non sembrano nati dall'idea della gabbia, semmai suggeriscono quella delle nuvole, così aperti e sospesi. Mi fanno pensare a certe parole di Proust: "Gli alberi e le strade

hanno le loro anime che oscillano al vento del tempo".

Franca - Diciamo che c'è l'idea della prigione e anche della libertà e il desiderio di portare nelle nostre città di cemento il ricordo di un mondo che scompare.

ML - Anche la "Tavola" è un segno di questa nostalgia?

Franca - Qui temo che il sentimento diventi troppo viscerale, perché l'opera è nata dal ricordo di una fuga senza ritorno.

ML - Infatti è l'unica, tra le tue opere, dove esplose evidente il dramma di un'esperienza vissuta, ma è un dramma silenzioso. Il silenzio è una componente del tuo lavoro, se questo si può dire riferito a delle immagini: uno spazio vuoto che tiene il fiato sospeso. Quando lo contrapponi alla musica come in "Orchestra", diventa protagonista dell'opera: ma qui, a differenza di altri vuoti da te realizzati, non si tratta di un silenzio di solitudine o di denuncia, è il silenzio più dolce che esista: il silenzio dopo la musica.

Marcello Venturoli, Paesaggi in parete

Presentazione della mostra *Franca Sonnino*
La Cooperativa Esperienze Culturali, Bari, 1988

Questa mostra di Franca Sonnino (in una galleria d'assalto a Bari da me amata per la schiettezza degli organizzatori e per il loro talento) è un "pezzo" e una svolta della sua quasi ventennale attività, tra segno e filo, nell'area dell'"arte povera" vissuta e condotta con grande originalità e autonomia, tanto che le sue *biblioteche* di filiformi reperti a far crisalidi di un vanificato sapere dopo incendi, i suoi legggi - che ebbero una sala al "Michetti" e uno spazio notevole nella mostra al Palazzo dei Diamanti nel 1983 - a fare *orchestra* di silenzio, esprimono una situazione esistenziale molto meno legata al riciclaggio del prodotto consumato e molto più a quei trepidi incontri della mente *segnificante*, sua precipua caratteristica e qualità. Franca Sonnino ha sempre disegnato frapponendo il filo, sovente con un'anima di metallo, al segno puro, anche quando questo segno è restato sulla carta o sulla tela, spostando da una ideologia metafisica o di geometrie rigoristiche o di associazioni

soltanto mentali, *gestalt*, la sua immagine in una manualità e in una merceologia di "oggetto" non più trovato ma "inventato". Perfino la sua recente, aristocratica mostra in casa, dei *fantasmi* (anime di veli di reti, inalberate a perpendicolo dal soffitto al pavimento, come grandissime foglie di esistenze, di ombre teatrali la incomunicabilità) sembra raccontare per una via impropria lo stupore del vivere o dell'essere vissuti. Il tutto è diafano con una particolare, femminile, direi quasi vendicativa consistenza. Sono pensieri della fine, di tenerezza, di primavere future o trascorse, in forme rampanti, azzeccate come le sue grandi *ragnatele* negli angoli di stanze, sempre più consistenti, più "di peso" che linee di inchiostro, di pennello, e sempre vertebate da una tridimensionalità: perché la Sonnino col suo filo che racconta può anche essere considerata una scultrice che ha l'aria, il vuoto, come materia da adoperare, da circoscrivere, da catturare, da esaltare col suo trepido fil di ferro annerito di cotone o di refi.

Nella mostra l'artista romana ha portato due sintesi in effigie dei suoi magnifici comportamenti fissi di ieri, la *libreria* e l'*orchestra*, perché il pubblico barese possa legar meglio il discorso dei *paesaggi in parete*, ultima fase della sua crepitante fantasia. Non starò a dilungarmi in quelle opere, hanno già avuto tutto il loro tempo di sedimentazione e, in modo particolare, l'occasione di toccar fondo come messaggi, più spesso, di consumazione e di distruzione, di riduzione a scheletri bruciati di altre forme e presenze. Oggi la Sonnino pur restando fedele al suo mezzo, che è ormai come il legno per Ceroli e Tilson o il ciarpame metallico per Tinguely, si è spinta a interpretare il paesaggio, a farlo rinascere dalle macerie e dalle ceneri delle sue passate ustioni e consumazioni. Il passo, quanto a mezzi adoperati, è minimo, ma di notevole percettibilità quanto a "contenuti". Già alla Rotonda della Besana di Milano in una memorabile mostra al femminile, l'artista aveva presentato un'opera che scommetteva cogli Impressionisti la sua capacità di fare i *riflessi* sull'acqua, quelli e non altri e ciò riusciva a compiere come per magia, di metalli o di fili diversi; altre volte aveva fatto di sciarpe colorate e messe in bacheca, splendide spiagge, che furono esposte nella mostra alla Galleria Lastaria di cui erano illuminati registi, Passa e Menna.

Ma questi laghi e colline, campi arati, nodi di vie culture, canali, sono emblemi e racconti, segni di rustica grazia rampanti nel bianco delle pareti, invenzioni nuove davvero, non soltanto per i precedenti della pittrice, ma mi par proprio di poter dire che sono nuovi rispetto a tante cose anche valenti che si vedono in giro. La semplicità e, quasi, la povertà delle singole visioni, sovente aprospettiche, non inganni sul quanto di fantasia, sul gioco innamorato di questa filatrice manual epifanica. In questa fase recente dell'arte della Sonnino mi pare di ritrovare una fiducia nell'emozione sensibile, nella "veduta" senza che, per questo, siano vanificati quei mezzi che anche prima adoperava per fare qualcosa di sostanzialmente diverso, quanto a messaggio. Qui le colline e i canali, gli appezzamenti coltivati, ciascuno con una densità diversa di accostamento dei fili a dare una diversità di *colore* ai riquadri, richiama addirittura il variar del segno a china o in xilografia degli espressionisti storici, una nobiltà classica, al gesto (minuto) del comporre (largo), una sintesi che fa di tanti particolari una specie di monile, di corona, di gioiello. Sono palpitanti abbracci di segni-fili al bianco dei muri, che, non appena diramati e fermati, sembra siano sempre esistiti in loco, nati nell'ambiente come totem della natura.

Federica Di Castro, *Passaggio di confine*

Presentazione della mostra *Franca Sonnino: "Passaggio di confine"*

Galleria Cinque-Cinquantacinque, Roma, 1994

Pareti leggere tese, nate nella luce piena, ove un bianco è integralmente bianco e un nero è sempre nero pieno, come un nodo saldo, ma che nel suo intreccio lascia supporre future precarietà.

Superfici ove il bianco talvolta si abbruna soffocando i propri bagliori, o il nero trapassa in uno dei più vivi colori del suo spettro; note più alte, tutte, della luminosità o inattese monocromie che sottendono la luce e la espandono.

L'opera è una trama costruita con il filo di ferro - di cui enuncia la saldezza - ricoperto dal filo di refe, così che il carattere dell'uno

diventa l'anima della sottile corposità dell'altro, da questo acquistando una morbidezza inusuale.

La rete, che la trama compone, ha una maglia molto semplice associata ad un gamma di complessità funzionali agli andamenti percettivi voluti; e in essa il percorso del segno assume ritmi costanti in una visibile pulsione ondulatoria, come se il segno appunto andasse assecondando il respiro profondo della materia venendo rigenerato da quello. Credo che il primo segnale che l'opera emetta sia proprio connotato al suo farsi: un ritmo, nel percorso costante della proliferazione di un motivo, fatto di intrecci e segmenti che improvvisamente si liberano da ogni congiunzione per disporsi a quella fissità che pertiene all'ozio contemplativo quanto alle sue sbalorditive sorprese.

Il tema - ma anche il senso più profondo - del lavoro recente di Franca Sonnino è qui: privilegiare la visione, lasciare ad essa tutta l'ampiezza di cui sia emozionalmente capace, per offrire all'osservatore uno schermo preciso sul quale lo sguardo abbia agio di acquisire e di gestire la vastità dell'esperienza che vi rimbalza. Opera nata - come l'artista stessa dichiara - dalla contemplazione di alcuni punti sospesi nello spazio del mondo osservato, prescelto. "Ho guardato i mosaici di Villa Adriana, ho sostato su certe acqueforti di Strazza, ove - in entrambi i casi - i riverberi della luce e dell'ombra erano estremi. Credo che l'origine di questa mia ricerca risieda lì" (nella visione dunque, nei poteri evocativi di alcuni linguaggi all'interno della visione).

Il lavoro è allora una radicalizzazione di elementi strutturali supportanti frammenti di mondo espressivi. Una sottile corda tesa sulla quale - in sezione - vibrano sonorità intime prive di incertezza, e la crescita di una forma che varia assecondando esigenze spontanee profonde (Klee).

Lo sviluppo dello spazio, che corrisponde al luogo della crescita di una vibrante temporalità, costituisce costanti scansioni del senso.

Chi decide quando questo si compie? Il disegno si completa nel silenzio di una progettualità inesplorata ove agiscono impulsi uniformi tesi ad uno scandaglio azzardato. La parete che il lavoro erige nel tempo prevede, nella sua crescita, anche il proprio

orizzonte d'ombra.

L'ombra entra nella nostra visione: è l'opera? Lascia un varco ad alterne possibilità. Certamente è l'ombra a superare il confine nel momento in cui il sottile tracciato sul muro oltrepassa quest'ultimo incrinando la certezza della sua identità. Così un lavoro nata dalla constatazione dello spazio, nella accorta valutazione delle sue suggestioni, perviene alla messa in crisi dello stesso a vantaggio della dominante del tempo nella sua estesa durata, comprensiva della luce del giorno e del buio della notte. In questa dimensione soltanto il sogno - oppure l'arte - ha la facoltà di superare ogni limite a salvaguardia di una promessa di libertà racchiusa entro le risorse di senso di aeree figure geometriche.

Mirella Bentivoglio, *La misura ambientale di Franca Sonnino*

Presentazione della mostra *Franca Sonnino: "La misura ambientale"*
Galleria Giulia, Roma, 1999

Le misure sono fondamentali nel nostro lavoro. Un lavoro di natura semiologica, ossia un lavoro in cui tutto assume valore di "segno": la materia, il colore, il formato, la dimensione. Vi sono artisti e artiste che non hanno capito la propria misura; hanno tradito opere per loro natura grandi, rendendole maneggevoli; o viceversa, hanno diluito la magia di opere che richiedevano, per il loro intrinseco carattere, una misura intima; e così le hanno rese incomprensibili.

Franca Sonnino è un'artista che sente lo spazio, e pur usando un medium minuto come il filo, "fa largo". Questa artista riscatta la domesticità del filo nell'ampiezza del contesto in cui lo inserisce; ha fatto mattoni di filo, e muri di questi mattoni, quasi a sfida di un'assenza millenaria della donna - la tessitrice - dalla costruzione della casa, che fu la sua prigione e il suo regno. Le prime opere tessili pseudopittoriche di Franca Sonnino furono subito grandi; ricordo che usava ferri da calza grossi come bastoni; assolutamente comici a vederli, eppure appropriatissimi per quel filo sottile che circondava, come un segno grafico, delle smagliature simili a veri e propri dripping d'aria. Le prime pagine

che costruì erano alti pannelli tessili appoggiati a terra, collocati in una successione che mescolava i colori nella trasparenza. Qualcosa come un divisionismo spaziale, ottenuto col filo. Portavano nell'aria i colori del mare, al quale era dedicato il lavoro. Come Franca ha capito, il mare ha una natura tessile, per le correnti che lo attraversano da sotto, e i venti che lo muovono dall'alto. Quando si è dedicata al libro tessile vero e proprio, ossia formato da pagine insieme legate, lo ha fatto grande, un invito leggero ma imperioso al gesto circolare del braccio che, tutto intero, sfoglia. E poi cessando di dilatare il libro ne ha dilatato il contesto, moltiplicando libri di misura normale. Erano librerie senza scaffali. Scheletri di libri chiusi, svuotati, grafie oggettuali, meri profili di filo nero allineati, appesi al muro come quadri. Ed era questa già una libro-installazione; ciò avveniva nell'83, quando non esisteva alcuna teorizzazione su questo tipo di espressioni, e, soprattutto, non esistevano modelli.

Insomma Franca Sonnino ha da sempre capito la propria dimensione e le è rimasta fedele. Ha invaso lo spazio ambientale anche con i suoi leggii di filo senza spartiti: un'intera orchestra disertata, con quel gioco di triangoli che era vera e propria musica visiva. Intanto i suoi libri alla parete si sono sbiancati: in questa fase somigliavano a librerie di ossa, e la traccia della loro esile presenza veniva disegnata dall'ombra. Poi sono "caduti" al suolo. Hanno assunto il colore della terra e del fango, e le macchie dolorose (captanti, suggestivamente pittoriche) dell'alluvione. È questa la più recente libro-installazione di Franca Sonnino, e la più intensa; occupa un intero ambiente, in un certo senso impedisce il passaggio, obbligando alla sosta, alla riflessione. Qui più che mai la misura del contesto spaziale appare determinante. Morbidi al tatto, sfogliabili, non più vuoti, gonfi, ripiegati sotto l'onda immaginaria di una catastrofe ecologica, questi reperti ci dicono qualcosa di molto attuale. Possiamo leggerci recenti esperienze pubbliche di profanazione del privato; anche perché non hanno più pareti a cui aggrapparsi. Possiamo sentirvi la cultura calpestata, o il richiamo della terra, per una macerazione fertilizzante; forse l'auspicio di un ritorno, in forma diversa, della comunicazione tra esseri umani. Ma certo denotano una

fine; sia pure in modo tenero, somnesso. Forse la fine di una strumentazione intima della comunicazione. La fine del libro, travolto dalla tecnologia.

Franca Zoccoli, *Architetture senza peso*

Presentazione della mostra in *La forma del vuoto di Franca Sonnino* Complesso del Vittoriano, Roma, 2005

Partita dalla pittura, Franca Sonnino ha presto avvertito l'esigenza di conquistare la terza dimensione, prima inserendo nel quadro spaghi e altri elementi aggettanti, poi passando a intrecci, maglie lavorate con i ferri, reti annodate, per accamparsi infine nello spazio con vigorose strutture sempre di marca tessile. In questo modo l'artista unisce materiali e procedimenti da sempre associati alla donna - il filo, la tessitura- a una vocazione architettonica che si è andata manifestando sempre più chiaramente. A cominciare da un'autentica dichiarazione di poetica: "il Muro appeso a un chiodo". Si tratta di una parete in costruzione, fatta di mattoni forati accostati e sovrapposti, realisticamente realizzati in filo color mattone su un'anima di filo metallico. Ma è un muro senza peso, si può appendere a un chiodo, poiché ha tutta la leggerezza della fantasia. Le opere della Sonnino giungono a compimento per lenta progressione, con una crescita organica, segmento dopo segmento, maglia annodata dopo maglia. Come i prodotti di natura, ricsano gli astratti rigori euclidei, non sono mai regolari o perfettamente simmetriche. Le ceste si infittiscono e dilatano secondo proprie interne pulsazioni, le pareti fioriscono in misteriosi germogli, i libri accartocciano pagine di refe catturando le vampe dell'estate, o l'azzurro e i bagliori delle onde. Queste note di colore non sono molto frequenti. Di norma la Sonnino preferisce limitare la sua scala cromatica al bianco e al nero, con il tono intermedio delle ombre proiettate, che fanno parte integrante dell'opera, come del resto il vuoto acquista una sua forma precisa.

Ne derivano costruzioni calibrate di sorprendente modernità. Infatti se da un lato è spontaneo l'accostamento a dati naturali come tele di ragno, crisalidi dissecate, carapaci o corazze di insetti, si impone anche il rinvio a due ambiti schiettamente attuali. Alcuni oggetti della Sonnino ricordano infatti certe maquettes viste a Venezia nell'ultima biennale di architettura: progetti appartenenti alla linea organica sviluppatasi dal decostruttivismo di Gehry. Ciò conferma la vocazione di cui si è già parlato. Ma l'artista si proietta anche verso l'infinitamente piccolo e altre opere fanno pensare a quei moduli informatici che visualizzano graficamente l'intima struttura di cellule o di microrganismi. Nel costruire, lentamente, con le mani, le sue trame aeree, Franca Sonnino sembra indagare il mistero della crescita, le origini della vita, e ricongiunge così, grazie al sortilegio dell'arte, futuro e passato, scienza e mito.

Manuela De Leonardis

Presentazione della mostra *Franca Sonnino. Verso l'alto* Lavatoio Contumaciale, Roma, 2012

Solidi che si liberano nello spazio, quelli che popolano lo skyline di *Verso l'alto*. Una città immaginaria, eco dell'architettura contemporanea: le geometrie irregolari di Zaha Hadid, Richard Meier, Daniel Libeskind... Architetture sfiorate dal vento, accarezzate dal sole, avvolte dalle nebbie del pensiero. Franca Sonnino ha cominciato nel 2010 a costruire questa sua idea di città, ben lontana da quella rassicurante e antropocentrica del Laurana e degli altri maestri del Rinascimento. Una città- contenitore, fantasma, omologata, instabile. È l'habitat dell'uomo moderno, autoreferenziale e silenziosa nel suo rumore costante. Esattamente ciò a cui fa riferimento Calvino quando scrive *Le città invisibili*: "un sogno che nasce dal cuore delle città invivibili". Gli edifici - grattacieli - crescono in quantità e altezza fino a contarne ventidue. Il lavoro è concluso. Un lavoro che procede

movimento dopo movimento. È la reiterazione del gesto atavico, l'uso del filo di cotone che torna a sovrapporsi sull'ossatura di filo di ferro. Il maschile e il femminile coniugati all'infinito. Il tempo è un elemento prezioso che scandisce l'esistenza e l'autonomia dell'opera stessa, nella semplificazione del suo processo. Esattamente come l'ombra - "l'anima dell'oggetto", come la definisce l'artista - usata alla stregua del colore. Una tavolozza cromaticamente sintetizzata, incentrata com'è sull'uso di pochissimi colori/non colori: bianco, nero, ruggine. Il gesto, che viene dal segno, è rigoroso, incisivo, essenziale, così come la Sonnino ha imparato da Maria Lai. Un incontro decisivo quello con l'artista sarda, a Roma negli anni Settanta. Una lezione di vita - l'arte è vita - che continua a rigenerarsi giorno dopo giorno. "Mi rivolsi a Maria per prendere lezioni di disegno." - ricorda Franca Sonnino - "Inizialmente si dimenticava sempre di quella promessa, la dovevo inseguire... Poi abbiamo iniziato piano piano. Però non mi piaceva tanto disegnare. Lei mi disse che non era fondamentale saper disegnare. Smisi e cominciai a lavorare con le mani, con il filo che usavo molto per fare la maglia. Ho capito che, partendo da quella materia che mi era già familiare, potevo fare tante altre cose." L'approccio è di natura istintiva: "sono le mie mani che costruiscono", tanto che Venturoli le definì "le mani pensanti di Franca Sonnino." È sempre l'uomo il protagonista indiretto della sua opera, anche quando si parla di natura. Come nel "libro del mare" - evocazione poetica del mare, anche attraverso l'uso insolito di un azzurro tenue - la maglia, che dà scansione ritmica alle onde, ricorda inequivocabilmente le reti dei pescatori. C'è l'uomo nel paesaggio visto dall'alto, una tessitura di campi domati (così come ci mostra anche il fotografo Yann Arthus-Bertrand in *La Terra vista dal cielo*), nell'intreccio dei cesti sardi, nei vasi vuoti e anche nell'orchestra con i leggii musicali, anch'essi vuoti. Fino alle recentissime scatole aperte che mostrano un contenuto assente, palesando ancora una volta un senso di precarietà che prescinde dall'oggetto.

Quanto a libri e librerie - ricorrenti della poetica della Sonnino - metafora del cammino della civiltà, del nutrimento profondo, dell'istinto che si piega alla ragione, il fatto che siano vuoti è ambiguo e destabilizzante. Se da una parte c'è la leggerezza di una storia tutta da scrivere, potenzialmente incondizionata, in cui ognuno - l'artista come l'osservatore - dovrà fare i conti con se stesso, dall'altra affiora il dramma dell'aggressione, dell'azzeramento subito che rimanda, inconsciamente, ai falò dei nazisti. In questi libri vuoti - nelle librerie sospese - come nei grattacieli, l'ombra allude a quella visione di catastrofe latente. Nulla è certo, però i libri - diversamente dagli uomini - "godono di eternità", come afferma Amos Oz in *Una storia di amore e di ombra*, romanzo particolarmente amato dall'artista. "Quando ero piccolo, da grande volevo diventare un libro." - scrive Oz - "Non uno scrittore, un libro: perché le persone le si può uccidere come formiche. Anche uno scrittore, non è difficile ucciderlo. Mentre un libro, quand'anche lo si distrugga con metodo, è probabile che un esemplare comunque si salvi e preservi la sua vita di scaffale, una vita eterna, muta, su un ripiano dimenticato in qualche sperduta biblioteca, a Rejkjavik, Valladolid, Vancouver."

Nota biografica_

Biography

Franca Coen nasce in una famiglia di origine ebraica il 13 febbraio del 1932, a Roma, dove vive e lavora.

Conseguita la Laurea in Lettere, sposa Sergio Sonnino, imprenditore nel settore tessile, del quale assume il cognome. Dal matrimonio nascono due figli, Andrea e Alessandro. L'inizio del suo percorso artistico può essere ricondotto all'incontro con Maria Lai, che abita in quegli anni al piano sottostante il suo appartamento, in zona Balduina. Franca si avvicina all'artista sarda, la osserva al lavoro, entra in contatto con l'ambiente culturale romano (dirimpetto al loro palazzo abita lo scrittore, anche lui sardo, Giuseppe Dessi). Non si tratta di una prossimità casuale, bensì di una precisa convergenza, dettata da un'alchimia ricca di fascino e di significato. In virtù di tale convergenza Sonnino accoglie la sollecitazione di Lai ad usare "le mani per fare oggetti inutili, non cose utili", assumendola come fosse un mantra capace di trasformare la conoscenza. Nel corso del tempo trasforma così l'esecuzione dei lavori casalinghi cui aveva amato dedicarsi, quali ad esempio la maglieria, in un processo che sfida, appunto, il concetto di utilità, mettendo in discussione il rapporto di percezione del soggetto con l'oggetto e le convenzioni con le quali siamo abituati a leggere la realtà che ci circonda.

L'artista studia dapprima le leggi costruttive dell'opera d'arte: inizia a padroneggiare l'alfabeto costitutivo del linguaggio visivo, che passa attraverso la ricerca dell'equilibrio e la progettazione del segno e dello spazio. Le sue prime opere sono costituite da dipinti di linee e fitti reticoli, somiglianti a delle filature, che nascono da un'intima visione, non da modelli euclidei o da rigidi schemi di disegno. Nel corso degli anni Settanta, il filo dapprima introdotto come soggetto ed elemento "ausiliare" nei quadri, diventa medium privilegiato, sostituendo definitivamente, dalla fine del decennio, il pennello. Negli anni Ottanta, Sonnino inizia

Franca Coen was born into a family of Jewish origin on February 13, 1932, in Rome, where she lives and works.

After graduating in Literature, she married Sergio Sonnino, an entrepreneur in the textile sector, whose surname she assumed. They had two sons, Andrea and Alessandro.

The start of her artistic career can be traced back to her encounter with Maria Lai, who lived in on the floor below her apartment, in the Balduina neighbourhood in Rome. Franca made friends with the Sardinian artist, observed her at work, and mixed with Roman cultural society (such as Giuseppe Dessi, the writer, also from Sardinia, who lived on the other side of their street). Rather than a chance encounter, their relationship was a definitely a convergence, dictated by a richly charming and meaningful alchemy. It led Sonnino to follow Lai's suggestion to use "her hands to make useless objects, not useful things", as if it were a knowledge-transforming mantra. Thus, over time she transformed typical female and domestic activities such as knitting, which she loved, through a process that challenges the concept of utility, bringing into question the relationship of perception of subject and object and the conventions with which we are accustomed to reading the reality that surrounds us.

First, she studied the constructive laws of a work of art, then she began to master the constitutive alphabet of visual language, through a search for balance, and the design of geometrical forms and use of space. Her first works, consisting of paintings of lines and densely woven thread, resembling weaving, were purely the result of her own artistic vision, not based on Euclidean templates or rigid drawing schemes. During the seventies, thread, which was initially a subject and 'auxiliary' element in her paintings, became her privileged medium, definitively replacing her paintbrush, from the end of the decade onwards. In the eighties, Sonnino began working on three-dimensional

a lavorare a oggetti tridimensionali e installazioni, presentati in numerose esposizioni, in cui il filo, quasi sempre di cotone, avvolge una struttura in fil di ferro. Da quei momenti aurorali a oggi, Franca Sonnino è stata protagonista di quasi trenta mostre personali e ha preso parte a circa duecento mostre collettive in tutto il mondo. La prima personale data al 1972, esattamente cinquant'anni fa, negli spazi dello Studio d'Arte Moderna SM 13 a Roma. L'anno successivo viene allestita una sua monografica presso la Galleria Triade di Torino. A presentare le prime esposizioni sono i critici d'arte Marcello Venturoli e Luigi Carluccio. Sempre nel 1973, Sonnino partecipa alla ventisettesima edizione del Premio Michetti, a Francavilla Al Mare, dove sarà presente in numerose occasioni anche negli anni successivi. Nel 1974 tiene una personale alla Galleria Porta Romana di Milano, mentre l'anno successivo è la Galleria Schneider di Roma ad accogliere le sue opere, con ancora Marcello Venturoli a farne l'analisi critica. Nella seconda metà degli anni Settanta sul lavoro di Sonnino si soffermano, tra gli altri, anche Maurizio Fagiolo, in occasione della personale al Brandale Centro d'Arte e Cultura a Savona, e Ciro Ruju, per la presentazione della mostra a L'Incontro Club d'Arte, di Napoli. Nel 1977 Sonnino è presente alla Pinacoteca di Ravenna per la collettiva "Segno e identità: ipotesi-itinerario dentro la creatività femminile", curata da Marisa Vescovo. Nel corso degli anni Ottanta, dopo aver tenuto numerose personali in diverse città italiane l'artista è presente in un'altra fondamentale mostra collettiva al femminile, "Filo, Genesi e Filogenesi", curata da Mirella Bentivoglio alla Galleria Arte Duchamp di Cagliari. Cinque anni dopo, la stessa galleria cagliaritano allestisce una sua personale, che diventa occasione per un'intima intervista realizzata da Maria Lai. Nel 1982 le sue opere viaggiano per la prima volta all'estero, dirette dapprima a Barcellona, per la collettiva "Fil'Sofia. El concepte

objects and installations, presented in numerous exhibitions, in which thread, almost always cotton, was wrapped around a wire structure. From those dawn moments to today, Franca Sonnino has had almost thirty solo exhibitions and has featured in about two hundred group exhibitions all over the world. Her first solo exhibition dates back to 1972, exactly fifty years ago, at the SM 13 Modern Art Studio in Rome. The following year her monograph exhibition was held at Triade Gallery, Turin. These first exhibitions were presented by the art critics Marcello Venturoli and Luigi Carluccio. In 1973, Sonnino participated in the twenty-seventh edition of the Michetti Prize, in Francavilla Al Mare, where she was present on numerous occasions over the following years. In 1974 she held a solo show at the Galleria Porta Romana in Milan, and the following year the Schneider Gallery, Rome, hosted her works, yet again with critical analysis by Marcello Venturoli. In the second half of the seventies, Maurizio Fagiolo, among others, also critically reviewed Sonnino's work, at her solo show at the Brandale Centre for Art and Culture in Savona, and as did Ciro Ruju, for the presentation of her exhibition at L'Incontro Club d'Arte, in Naples. In 1977 Sonnino was present at the Pinacoteca di Ravenna for the collective entitled *Segno e identità: ipotesi-itinerario dentro la creatività femminile*, (Sign and identity: hypothesis-itinerary within female creativity) curated by Marisa Vescovo. During the eighties, after having held numerous solo shows in different Italian cities, she was present in another fundamental collective exhibition for women, *Filo, Genesi e Filogenesi*, curated by Mirella Bentivoglio at the Galleria Arte Duchamp in Cagliari. Five years later, the same gallery in Cagliari set up a solo exhibition, which became an opportunity for an intimate interview conducted by Maria Lai. In 1982 her works travelled abroad for the first time, first to Barcelona, for the collective *'Fil'Sofia. El concepte del fil en la dona-artista'* curated by

del fil en la dona-artista” curata da Bentivoglio al Metronom, e successivamente in Australia, presso la Quentin Gallery di Perth e di Sidney. Nel 1983 al Palazzo dei Diamanti di Ferrara viene organizzata una delle più prestigiose mostre in onore dell’artista romana, con la presentazione di alcune delle sue installazioni più significative, tra cui i libri e le librerie delineate dal filo, allestite in modo da esaltare i giochi di ombre e le relazioni tra pieni e vuoti. Venturoli, nel catalogo che accompagna la mostra, sottolinea la dimensione poetica dalle opere dell’artista, intrinsecamente collegata alla sua condizione di donna. Lo stesso anno Sonnino è tra i partecipanti alla collettiva tenutasi in Quebec, presso La Chambre Blanche, dedicata specificamente all’arte contemporanea italiana. Nel 1984 è al Centro Luigi di Sarro di Roma, allora diretto da Enrico Crispolti. Nel 1988, è La Cooperativa Esperienze Culturali di Bari a dedicarle una importante personale, con il testo introduttivo *Paesaggi in parete*, sempre di Venturoli, mentre nello stesso anno partecipa alla rassegna “Astrazioni in Tessilità”, alla Basilica Palladiana di Vicenza, città dove espone successivamente anche nell’occasione di altre iniziative.

Gli anni Novanta si aprono con il progetto “Trame di Voce”, scenografia che Sonnino realizza per un lavoro teatrale di Ille Strazza, a Roma. Fra le esposizioni di quel decennio, va inoltre ricordata una suggestiva mostra del 1995 allestita nello studio-atelier dell’artista, che presentava le installazioni di grandi fantasmi e di altre figure fiabesche, fatte di reti, che si estendevano da tutte le direzioni, come se avessero acquisito il potere di uscire dalle proprie cornici compositive. Contestualmente Sonnino partecipa a numerose collettive, tra le quali spicca la mostra “Le Muse Inquietanti. Aspetti attuali della

Bentivoglio at Metronom, and then to Australia, at the Quentin Gallery in Perth and Sydney. In 1983 at Palazzo dei Diamanti, Ferrara, one of the most prestigious exhibitions was organized in honour of the Roman artist, with the presentation of some of her most significant installations, including her threaded books, with their play on shadows and the relationship between full and empty spaces. In the catalogue that accompanies the exhibition, Venturoli underlines the poetic dimension of the artist’s works, intrinsically linking it to her female status. The same year Sonnino was among the participants in the collective held in Quebec, at La Chambre Blanche, dedicated specifically to Italian contemporary art. In 1984 she was at Centro Luigi di Sarro, Rome, then directed by Enrico Crispolti. In 1988, the Cooperativa Esperienze Culturali in Bari dedicated an important solo exhibition to her, with an introductory text, *Paesaggi in parete (wall landscapes)*, by Venturoli, and in the same year she participated in *Astazioni in Tessilità (Abstractions in Textiles)*, at the Palladian Basilica in Vicenza, a city where she subsequently exhibited for various other initiatives.

She began the early nineties by creating the scenography, *Trame di Voce (vocal threads)*, for a theatrical work by Ille Strazza, in Rome. Among her exhibitions of that decade, it is worth mentioning the imaginative exhibition set up in the artist’s studio-atelier in 1995, with installations of large ghosts and other fairytale figures, made of nets, spread everywhere, as if they had acquired the power to shake off their compositional frames. In this period Sonnino participated in numerous collectives, including *Le Muse Inquietanti. Aspetti attuali della ricerca femminile (the Disquieting Muses. Current aspects of*

ricerca artistica femminile”, tenutasi presso il Museo Civico di Rende, con il catalogo di accompagnamento che presenta gli scritti di Elena Pontiggia e Federica Di Castro. Tre anni dopo, le sue opere vengono esposte al Jonkers Education Art Center di New York per la mostra “Photoidea”, a cura di Bentivoglio. Nel 1994 tiene una personale alla Galleria Il Gabbiano di La Spezia, col titolo “Oltre il Segno”, che stabilisce l’inizio di una lunga collaborazione, e un’altra alla Galleria 5/55 di Roma, “Passaggio di Confine”, corredata da un altro rilevante testo di Federica Di Castro. Del 1999 è “La misura ambientale di Franca Sonnino”, alla Galleria Giulia di Roma, per la quale è Bentivoglio a scrivere il testo critico che reca lo stesso titolo dell’esposizione.

Nel 2000 la voce ‘Franca Sonnino’ compare all’interno del quinto volume dell’enciclopedia “Storia dell’Arte Italiana del Novecento”, dedicato alla ‘Generazione Anni Trenta’, a cura di Giorgio di Genova e uscito per le edizioni Bora.

Fra le mostre più recenti da ricordare, ricade certamente anche “La forma del vuoto di Franca Sonnino” del 2005, al Complesso del Vittoriano di Roma. Nel 2008, l’Archivio Crispolti le dedica “Franca Sonnino. Arte del filo”, nell’ambito dell’iniziativa Vetrina Ripetta, a Roma. Nel 2019 le opere Franca Sonnino e Maria Lai vengono di nuovo esposte insieme al Museo del tessile di Busto Arsizio nella mostra “Maria Lai e Franca Sonnino Capolavori di fiber art italiana”. Nello stesso anno la Repetto Gallery di Londra organizza l’esposizione “Threading Spaces – Nedda Guidi, Elisabetta Gut, Maria Lai, Franca Sonnino”, a cura di Paolo Cortese. Alla fine del 2021 l’artista è presente nella collettiva “Histoire d’E part 2 Between language and object” presso la Galleria Gamma_Epsilon di Atene.

female artistic research), held at the Civic Museum of Rende, with reviews in the accompanying catalogue by Elena Pontiggia and Federica Di Castro. Three years later, her works were exhibited at Jonkers Education Art Center, New York for the *Photoidea* exhibition, curated by Bentivoglio. In 1994 she held a solo show at the Galleria Il Gabbiano, La Spezia, entitled *Oltre il Segno (Beyond the Sign)*, which established the beginning of a lengthy collaboration, and another at the Galleria 5/55 in Rome, *Passaggio di Confine (Beyond the Border)*, accompanied by an important review by Federica Di Castro. In 1999 Galleria Giulia in Rome held *La misura ambientale di Franca Sonnino (the environmental measure of Franca Sonnino)*, with a critical review by Bentivoglio bearing the same title as the exhibition.

In 2000, the entry ‘Franca Sonnino’ appears in the fifth volume of *Storia dell’Arte Italiana del Novecento* encyclopaedia, dedicated to the ‘Generation of the Thirties’, edited by Giorgio di Genova and published by Bora editions.

La forma del vuoto (the shape of void), 2005, is one of her most memorable recent exhibitions, held at the Complesso del Vittoriano, Rome. In 2008, the Crispolti Archive dedicated *Franca Sonnino. Arte del filo*, as part of the Vetrina Ripetta initiative, in Rome. In 2019 the works of Franca Sonnino and Maria Lai were exhibited together at the Textile Museum, Busto Arsizio, in *Maria Lai and Franca Sonnino Masterpieces of Italian Fibre Art*. In the same year the Repetto Gallery in London organized an exhibition called *Threading Spaces – Nedda Guidi, Elisabetta Gut, Maria Lai, Franca Sonnino*, curated by Paolo Cortese. At the end of 2021, she took part in a collective entitled: *Histoire d’E part 2 Between Language and Object* at Gamma_Epsilon Gallery in Athens.

Itinerario espositivo *Exhibition itinerary*

Principali mostre personali_Main solo exhibitions

1972

Franca Sonnino, SM 13 - Studio d'Arte Moderna, Roma

1973

Franca Sonnino, Triade Galleria d'Arte, Torino

1974

Franca Sonnino, Galleria Porta Romana, Milano

1975

Franca Sonnino, Galleria Schneider, Roma

1976

Franca Sonnino, L'Incontro Club d'Arte, Napoli

1977

Franca Sonnino, *La trama e il suo doppio*, Il Brandale Centro d'arte e cultura, Savona

Franca Sonnino, Galleria Del Centro, Imola

1979

Franca Sonnino, Galleria Fiumarte, Roma

Franca Sonnino, Galleria Lastaria, Roma

1980

Franca Sonnino, Expo Arte, Bari

1983

Franca Sonnino, *Il filo del segno 1975-1983*, Palazzo dei Diamanti, Ferrara

1984

Franca Sonnino, Centro Luigi di Sarro, Roma

1985

Franca Sonnino Opere 1977-1985, Galleria Duchamp, Cagliari

Fantasmì in casa, Studio Franca Sonnino, Roma

1988

Paesaggi in parete, Cooperativa Esperienze Culturali, Bari

Fili Rampanti, Spazio Documento, Roma

1994

Passaggio di Confine, Galleria 5/55, Roma

Oltre il segno, Galleria Il Gabbiano, La Spezia

1999

La misura ambientale, Galleria Giulia, Roma

Sul filo dell'Arte, Studio Gennai, Pisa

2000

Documenta Donna Duemila, sede espositiva del parco del Treja, Calcata (VT)

2005

La forma del vuoto, Complesso del Vittoriano, Roma

2008

Franca Sonnino. Arte del filo, Archivio Crispolti - Vetrina Ripetta, Roma

2011

La Città, Galleria La Cuba d'Oro, Roma

2012

Verso l'alto. Una città immaginaria, Lavatoio Contumaciale, Roma

2019

Maria Lai e Franca Sonnino Capolavori di fiber art italiana, Museo del tessile, Busto Arsizio

Principali mostre collettive_Main group exhibitions

1969

Concorso Internazionale di Pittura, Valmontone

1971

Concorso Europeo di Pittura Contemporanea, Castellamare di Stabia

1973

XXVII Premio Michetti, Francavilla al Mare

Grafica Oggi, Sala d'Arte Aleramica, Casale Monferrato

Premio Internacional de Dibujos Joan Miró, Barcellona, Spagna

Loro Ciuffenna, XII Premio di pittura ciuffenna

1974

Loro Ciuffenna, XIII Premio di pittura ciuffenna

XXIV Premio di Pittura, Villa S. Giovanni

1977

XXXI Premio Michetti, Francavilla al Mare

IV Rassegna D'Arte Nazionale Caserta Club, Caserta

Segno e identità: ipotesi-itinerario dentro la creatività femminile,

Loggetta Lombardesca, Pinacoteca di Ravenna, Ravenna

1979

Brandalesintesi. tre giorni d'arte a ciserano, Ciserano (BG)

1980

Filo, Genesi e Filogenesi, Galleria Arte Duchamp, Cagliari

Premio di Pittura Lampedusa

1981

Filo-logia, Galleria Il Luogo, Roma

Post card show, Mexico City, Mexico

1982

Premio di Pittura Lampedusa

Fil' Sofia. El concepte del fil en la dona-artista, Galeria Metrònom, Barcellona

Fil' Sofia. El concepte del fil en la dona-artista, Parpallò, Siviglia

Post Moderno, Galleria Il Luogo, Roma

Mail - Art, Esposizione internazionale, Palazzo Comunale di S. Vito dei Normanni (BR)

Mostra Grafica, Galleria Schweizer, Ginevra, Svizzera

Not (e) Books - Italian spring, Quentin Gallery, Perth - City Art Institute, Sydney, Australia

Ricerca e Tissuralità, Castello Colonna, Genazzano (RM)

Trans Books, Galleria Arte Duchamp, Cagliari

Piccolo formato, Galleria Arte Duchamp, Cagliari

1983

Arazzo filo, tessitura, Rotonda della Besana, Milano

Not (e) Books, Ivan Dougherty Gallery, Sydney, Australia

L'allegria, Galleria il Luogo, Roma

Testi Tessili, Libro Galleria Il Monte Analogico, Roma

Art Italien Actuel, La Chambre Blanche, Québec, Canada

XXXVI Premio Michetti, Francavilla al Mare

Premio Lampedusa

1984

Il Suono Visivo, Premio Sassoferrato, Palazzo Oliva, Sassoferrato (AN)

Scultura Disegnata, Festa dell'Unità, Roma

Artisti al lavoro: Maria Lai e Franca Sonnino - disegno e

figurazione dello spazio, Calcografia Nazionale, Roma

1985

Il Suono Visivo, Galleria Il Segno, Torino

Parole Oggetto, A.R.C.I. Media, Firenze

Non libro, Biblioteca Centrale, Palermo

Grande e Piccolo Formato, Galleria Arte Duchamp, Cagliari

1986

Il Paradiso della Biblioteca di Babele, Galleria Il Luogo, Roma

Arte e Territorio '86, Collelongo (AQ)

Noi leggevamo un giorno per diletto, Palazzo dei Convegni, Iesi (AN)

1987

Sessant'anni di vita culturale in Italia, Columbia University, New

York (USA) 1986 - Palazzo Venezia, Roma

Rassegna del Fantastico, Viareggio (LU)

Africa Project Against Apartheid, Galleria Il Luogo, Roma

Against Apartheid, Centro Graf-tex, Roma

Dalla Bibbia di Gutenberg al libro telematico, Museo Casa Natale G. D'Annunzio, Pescara

1988

Volùmina, Rocca Roveresca, Senigallia (AN)

Libri e Pagine di Artisti in Italia, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze

La Biennale Internazionale del Mare, Castel dell'Ovo, Napoli

I Segni del Silenzio, Catania

Astrazioni in Tessilità, Basilica Palladiana, Vicenza

mostra-di-fiera. Fiera del Libro d'Artista in Galleria, Roma

1989

Far libro. Libri e pagine d'artista in Italia, Casermetta del Forte Belvedere, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze

1990

Archivio di Poesia Visiva e Nuova Scrittura. Acquisizioni recenti,

Expo Ex Giardini della Rocca Roveresca, Senigallia (AN)

Arte Tessile in Italia, Stoccarda, Germania

Libri per Aria, Associazione culturale Dedalo, San Severo (FG)

IV Biennale Donna *Il gioco delle parti*, Padiglione d'Arte

Contemporanea, Ferrara

Tre Generazioni a confronto, Palazzo dei Diamanti, Ferrara

Le Muse Inquietanti. Aspetti attuali della ricerca artistica

femminile, Museo Civico di Rende (CS)

Il librismo, Padiglione Fiera, Cagliari

Trame di Voce, scenografia per lavoro teatrale di Ille Strazza,

Roma

Incontri di tessilità 2, Chiesa di San Giacomo, Vicenza

1991

La Parola Figurata, Galleria Arte Duchamp, Cagliari

1993

Photoidea, Jonkers Education Art Center, New York

Libro e Segnalibro, Museo dell'Informazione, Senigallia

Libro '93-LAPSUS, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma

1994

Pagine dalla Parete, Associazione culturale l'Eclisse, Roma

Photoidea, 22a Biennale Internazionale di San Paolo, Brasile

Transazioni, migrazioni, passaggi, A.A.M., Roma

Libro '94-LAPSUS, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma

1995

Libri d'artista, Galleria Il Gabbiano, La Spezia

Raccogliere il guanto, Galleria Il Gabbiano, La Spezia

Libro '95-LAPSUS, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma

Il senso del Suono, Venezia

Libretto Digitale, Galleria Il Gabbiano, La Spezia

Raccogliere il guanto, Galleria Il Gabbiano, La Spezia

1996

Prodotto Garantito, Galleria Il Gabbiano, La Spezia

Children's corner, Galleria Il Gabbiano, La Spezia

Ascoltare l'immagine, Palazzo Mediceo, Seravezza (LU)

Textile sculpture in Rome, Temple Gallery, Roma

Art for All, Museo Barracco, Roma

1997

L'Enigma del Tempo, Galleria Il Gabbiano, La Spezia

Women of the book, West Valley - California (USA)

Libro d'artista, Porta Segreta, Calcata (VT)

1998

Mostra-di-Fiera. Fiera del libro d'artista in galleria, Salon Privé Arti Visive, Roma

Reliquario, Galleria Il Gabbiano, La Spezia

1999

Attaccar bottone, Galleria Il Gabbiano, La Spezia

Gioiello Povero, Studio Gennai, Pisa

Eventi '99, Palazzo Comunale, Sermoneta (LT)

Dentro il Suono, Centro S. Allende, La Spezia

Progetto in... cubo, Piazza S.S. Annunziata, Firenze

Rassegna d'Arte Contemporanea VI Edizione, Associazione

Culturale Stelle Cadenti, Bassano in Teverina (VT)

Women of the Book: Jewish Artists, Jewish themes, Sharadin Art

Gallery, Kutztown University of Pennsylvania, USA

Women of the Book: Jewish Artists, Jewish themes, The University of Arizona Museum of Art, USA

2000

Women of the Book: Jewish Artists, Jewish themes, Ritter Art

Gallery, Florida Atlantic University, USA

Tondo Italiano, Kaupunginkirjaston galleria, Finlandia

Mostra Libro-Oggetto, Biblioteca Comunale di Rikhardinkatu,

Finlandia

Fiber art ovvero Off Loom. Arte fuori dal telaio, San Michele a Ripa,

Roma

Itinerari di arte e di storia - Il Lazio, ARS, Edizioni d'arte Roma

Un secolo d'arte a Pavia, Castello Visconteo, Pavia

Scrittura e Materia, Galleria Dieda, Bassano del Grappa (TV)

Fotoalchimie, Museo Pecci, Prato

Libri tessili, Galleria la Cuba d'oro, Roma

Epifania, Galleria Giulia, Roma

Nuove Pareti, Bassano in Taverina

Stelle cadenti, Bassano in Taverina

2001

Tondo Italiano, Lapinlahden taidemuseo, Saarijärven museo,

Finlandia

(S)criptura, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Padova

Leporello, Galleria Il Gabbiano, La Spezia

Omaggio a Marinetti, Lavatoio Contumaciale, Roma

Generazione anni trenta, Museo Bargellini, Pieve di Cento (BO)

Il Biennale del Libro d'Artista, Cassino (FR)

2002

Astratti e non solo, Galleria Giulia, Roma

Collezione permanente - Nuove acquisizioni, Museo Pecci, Prato

Fiber Art al Centro, Biennale di Arte Tessile Contemporanea, I

edizione, Museo Archeologico, Amelia (TR)

Nuove acquisizioni ex collezione 8x10 Cesare Zavattini, Museo

Bargellini, Pieve di Cento (BO)

25 segreti dell'Ego Sum, Galleria La Cuba d'oro, Roma

Omaggio a Marinetti, Galleria Il Gabbiano, La Spezia

2003

III Biennale del Libro d'Artista, Cassino (FR)

Trame sonore, Museo delle Tradizioni Popolari, Roma

2004

Cercaricerca, Galleria Giulia, Roma

Arte a Scuola: -Come libri- Territori di confine tra poesie ed arti

visive, Palazzo Caetani, Cisterna di Latina (LT)

Tutti per una, Calcata (VT)

Trentanni, Galleria La Cuba d'oro, Roma

Metamorfosi del libro, Palazzina delle Arti, La Spezia

Astrazione Zero, Artoteca, Milano - Cascina Roma, San Donato

Milanese Palazzo Piacentini, San Benedetto del Tronto (AP)

2005

TramaRte.Fiber Art e oltre, Museo Civico, Foggia

Fiat Voluptas Tua, Galleria Il Gabbiano, La Spezia

Arte a scuola: segnixlibri, Casetta della Musica, Latina

La notte bianca, Galleria La Cuba d'oro, Roma

2006

Tracarte. Rassegna Biennale di opere in carta, Museo Civico,

Foggia

2007

Mini>Maxi, Galleria La Cuba d'oro, Roma

Reviews (1983-2003). Vent'anni di acquisizioni nella collezione

di scultura contemporanea del Comune di Vicenza, Casa del

Palladio (Casa Cogollo), Vicenza

Body Size: Abito e Corpo come pagine d'arte, Archivio Menna-

Binga, Roma

2008

The Other/L'Altro, XI Biennale del Cairo, Padiglione Italiano, Il Cairo,

Egitto

La memoria degli altri, Auditorium Parco della Musica, Roma

Un libro in maschera, Biblioteca di Via Senato, Milano

2009

Liber Veritatis, Galleria La Cuba d'oro, Roma

Il libro cuore, Galleria Il Gabbiano, La Spezia - Studio Gennai, Pisa

21 x 36: libri d'artista e libri oggetto, Sakros Arte Contemporanea,

Carrara Galleria Il Gabbiano, La Spezia

Fermiamo il tempo, Galleria La Cuba d'oro, Roma

Roma souvenir. La città e il verde. Idee per una collezione, IPSAR

Istituto di Sant'Antonio dei Portoghesi, Roma

2010

Venti libristi, Galleria Cortese & Lisanti, Roma

Libri e tele d'Artista, Studio S, Roma

2012

Poesia Visiva. La Donazione Bentivoglio, Mart, Rovereto (TN)

Verso l'alto. Una città immaginaria. Un omaggio a Maria Lai,

Lavatoio Contumaciale, Roma

La luna e i falò, Galleria Il Gabbiano, La Spezia

33 Donne Amorse (terza edizione), Casetta della Musica, Latina

Eduardo Palumbo e Gli Amici, Lavatoio Contumaciale, Roma

2013

Bookmark/ Segnalibro/ Signet/ Marcador/ Lesezeichen, Galleria Il

Gabbiano, La Spezia

Fiber Art Again, Temple University, Roma

Enrico Crispolti e il Centro Di Sarro. Avvio e sviluppo di una ricerca

(1982/85), Centro Luigi Di Sarro, Roma

2014

Dal Francobollo al Libro d'Artista, Galleria Studio S, Roma

2015

Fiber Art, Museo del Tessuto e del Costume, Spoleto (PG)

56 Donne Amorse, Casetta della Musica, Latina

Off Loom II - Fiber Art / Arte fuori dal telaio, Museo Nazionale delle

Arti e Tradizioni Popolari, Roma

2016

W. Women in Italian Design, XXI Esposizione Internazionale,

Triennale Design Museum, Milano

2019

Anatomia del linguaggio. Uno sguardo sulla poesia visiva in Italia,

Galleria dell'Accademia di Belle Arti, Macerata

Threading Spaces, Repetto Gallery, Londra, UK

Unique Forms of Community in Space A Celebration of Italian

Contemporary Art, Ambasciata Italiana, Londra, UK

Volùmina. Atto II. Le artiste e il libro, Museo Nori De'Nobili,

Trecastelli (AN)

Un mare di parole, MancaSpazio, Nuoro

POP-UP. Miniartextil (mostra itinerante), ex Chiesa di San

Francesco, Como - Le Beffroi, Montrouge (Parigi) Francia - Museo

Murats, Samugheo (OR)

2020

Alfabeto - la rivoluzione perfetta (mostra online), Repetto Gallery,

Londra, UK

2021

Libertà sulla parola, Osart Gallery, Milano

Historie d'E part 2, Between language and object, Gramma_

Epsilon Gallery, Atene, Grecia

Bibliografia selezionata_

Selected bibliography

Franca Sonnino, catalogo della mostra, testo di Marcello Venturoli, Galleria SM 13, Roma 1972

Franca Sonnino, catalogo della mostra, testo di Luigi Carluccio, Galleria Triade, Torino, 1973

Franca Sonnino, catalogo della mostra, testo di Luigi Carluccio, Galleria Porta Romana 51, Milano, 1974

Franca Sonnino, catalogo della mostra, testo di Marcello Venturoli, Galleria Schneider, Roma, 1975

Franca Sonnino, catalogo della mostra, testo di Ciro Ruju, L'Incontro Club d'Arte, Napoli, 1976

Franca Sonnino, catalogo della mostra, testo di Franco Solmi, Galleria del Centro Artheatre, Imola, 1977

La trama e il suo doppio, catalogo della mostra, testo di Maurizio Fagiolo, Il Brandale Centro d'Arte e Cultura, Savona, 1977

Franca Sonnino, catalogo della mostra, testo di Franca Zoccoli, Galleria Fiumarte, Roma, 1979

Franca Sonnino, catalogo della mostra, testo di Marcello Venturoli, Galleria Lastaria, Roma, 1979

S. Lanza Storaci, *Tessilità-Textility*, Palombi Editore, Roma 1982

Franca Sonnino. Il filo del segno 1975-1983, catalogo della mostra, testo di Marcello Venturoli, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1983

Franca Sonnino, catalogo della mostra, testo di Federica Di Castro, Centro Luigi Di Sarro, Roma, 1984

Fantasmì in casa, catalogo della mostra, testo di Marcello Venturoli, Studio Franca Sonnino, Roma, 1985

Franca Sonnino Opere 1977-1985, catalogo della mostra, *Conversazione con Maria Lai*, Galleria Arte Duchamp, Cagliari, 1985

Paesaggi in parete, catalogo della mostra, testo di Marcello Venturoli, Cooperativa Esperienze Culturali, Bari, 1988

Passaggio di Confine, catalogo della mostra, testo di Federica Di

Castro, Galleria Cinque-Cinquantacinque, Roma, 1994

La misura ambientale, catalogo della mostra, testo di Franca Zoccoli, Galleria Giulia, Roma, 1999

La forma del vuoto di Franca Sonnino, catalogo della mostra, testi di Franca Zoccoli, Mirella Bentivoglio, Museo del Vittoriano, Roma, 2005

Venti libristi, catalogo della mostra, testo di Mirella Bentivoglio, Galleria Cortese e Lisanti, Roma, 2009

N.Giambarresi (a cura di), *La città*, catalogo della mostra, testo di Franca Zoccoli, Associazione Culturale La Cuba d'Oro, Roma 2011

Franca Sonnino. Verso l'alto, catalogo della mostra, testo di Manuela De Leonardis, Associazione Culturale Lavatoio Contumacia, Roma 2012

M.G.Caldarola (a cura di), *Fiber Art*, catalogo della mostra, testo di Gianluca Marziani, Museo del Tessuto e del Costume, Spoleto, 2015

R. Pompas, *Fiber art italiana: un intreccio virtuoso*, Aracne Editrice, 2017

P.Cortese (a cura di), *Threading Spaces*, catalogo della mostra, testo di Franca Zoccoli, Repetto Gallery, Londra, 2019, La Nuvola rossa edizioni, 2019

Maria Lai e Franca Sonnino. Capolavori di fiber art italiana, catalogo della mostra, testo di Clarita Di Giovanni, Museo del Tessile e della Tradizione industriale, Busto Arsizio, 2019

Franca Sonnino Fiber Tales, testo di Paolo Cortese, MIART, Milano, 2019

P. Cortese, *Il filo solido di Franca Coen Sonnino*, in "Arte Morbida Textile Art Magazine", n.2, 2021



Maria Lai, Ritratto di Franca Sonnino, 1983 matita su carta, cm 25x17,5 Courtesy @ Archivio Maria Lai, SIAE 2022

Maria Lai, Portrait of Franca Sonnino, 1983 pencil on paper, 25x17,5 cm Courtesy @ Archivio Maria Lai, SIAE 2022

Maria 83

“Ho inventato così il filo di ferro ricoperto di filo di cotone... Questa invenzione mi ha permesso di liberare il filo dall'uso prettamente collegato alla dimensione domestica femminile, di muovermi in maniera autonoma e disinvolta nella terza dimensione, quella della scultura, senza dover ricorrere all'utilizzo di strumenti appartenenti all'universo maschile. E senza rinunciare alla femminilità.”

“So I invented wire wrapped in cotton thread... This invention meant that I could liberate it from the typical female domestic use of thread and enabled me to work freely in the third dimension of sculpture, without having to resort to using strictly masculine tools. And without sacrificing femininity.”

Franca Sonnino

THIRDA
DESIGN,
SPACE