



**GIANCARLA FRARE**  
**Opere 1980-'90**

Carucci editore Roma

COMUNE DI COMO ASSESSORATO ALLA CULTURA

**GIANCARLA FRARE**

**Opere 1980-'90**

Como, ex Chiesa di S. Francesco

8/11/1990 - 2/12/1990

## **Presentazione**

*Enrico Crispolti*

La misura più pertinente l'immaginazione di Giancarla Frare mi sembra essere la riflessione. Nel senso precisamente che il suo operare mette in atto un modo comunicativo di offrirsi non esponendosi in termini di immediatezza di affermazione o di confessione, quanto attraverso una misura tutta propria di mediazione appunto riflessiva che decanta l'evento emotivo, affettivo o intellettuale. Liberandolo dalla circostanzialità, e tanto più personale, a favore di una sorta di risonanza interiore, appunto come filtrante e decantante, che al tempo stesso sembra allargare gli orizzonti del significato ad una sorta di oggettivazione emotiva quanto di apprezzamento intellettuale, e direi quasi di consapevole delibazione poetica. E ciò accade non soltanto quando il dialogo riflesso è con l'antico, o meglio con il passato (citato fotograficamente ove il dialogo stesso è più scoperto), come nei grandi disegni a china lavorata pittoricamente del ciclo «Scrittura dell'immaginario» (1986-89) e dello strettamente a questo connesso altro ciclo di lettura ambientale dedicato alle fontane monumentali della Reggia di Caserta (1989), ma anche quando si esercita in modi più esplicitamente pittorici (per la presenza del colore) come nelle recentissime drammatiche e introspettive «Epifanie» (1990), grandi carte a china e soprattutto terre naturali.

In effetti nella formatività immaginativa della Frare confluiscono intrecciate componenti diverse: di ordine emotivo ed affettivo, sul filo della memoria più che in modo diretto, tuttavia; e a volte di un più spinto scandaglio interiore, che la porta ad arrischiare un attingimento più profondo in provocate epifanie dell'inconscio; ma anche di ordine intellettuale, non solo in una volontà, colta, di controllo consapevole del proprio fare, e dunque di manifestazione in qualche modo persino analitica rispetto ai processi operativi, quanto in una mediazione di riscontri culturali (su piano letterario e filosofico) remoti o attuali, sempre comunque simpatetici, rispetto alle motivazioni del proprio comunicare. Il tutto in una privatezza che è intimità di ragioni, interamente proprie, di un proprio sogno poetico, e tuttavia non confessiva esibizione intima. Rispetto al rischio della quale invece la Frare mette in atto appunto una determinante decantazione riflessiva, e più che per pudore per una consapevolezza della necessità di una costruzione linguistica affinata, e insomma di una non effimera e circostanziale consistenza poetica. Il che spiega come la Frare operi sempre sul presupposto di una avvertenza semiologica, anche ove, come appunto nelle recentissime tempere, l'azzardo appaia in un apparentemente più istintivo affidamento.

In questa mostra, che praticamente documenta il suo lavoro lungo gli anni

Ottanta, il discorso muove dal ciclo «Le condizioni del volo» (1980-86), già grandi carte ove in una padronanza straordinaria del mezzo inchiostro di china impiegato pittoricamente attraverso strofinature con stracci, in rapporto ad altre situazioni invece di trattamento a penna della china, nuclei d'immagine, si va configurando una vicenda come di difficoltà liberatoria attraverso una sorta di successione, che è di fatto un processo modificatorio dell'immagine in atto, da foglio a foglio. Immagini di una drammaticità lirica, perché la tensione liberatoria vi si sfalda e svolge in una sorta di ritmo. Il volatile è un groppo organico che si apre ad una distensione aerea, trasformandosi sempre più in segno di respiro spaziale. La Frare è sempre stata in effetti attenta ad un processo immaginativo di «modificazione del dato» (che è addirittura anche un suo titolo). E modificazione vuole dire qui appropriazione interiore, modificazione immaginativa decantante e liberatoria, e nuova oggettivazione nella dinamica di una struttura di segno d'ampia tramatura, che anzi supera il segno medesimo come tale nel fluire di un evento pittorico dinamico. La connessione immaginativa modificatoria del dato, che dunque è allora dato di natura, ma diverrà dato di cultura, è di ordine sensitivo anzitutto, e direi poi subito memorialmente (e poeticamente) quasi fantomatico, nel senso che l'appropriazione modificatoria trasferisce l'evento considerato in una sorta di fantasma immaginativo (e appunto poetico).

Il secondo ciclo qui presente (1985-88, ma anche 1990) riguarda un'esperienza tendente tutta all'astrazione, in modi di pura distensione segnico-gestuale, oltre cioè il riscontro ad una alterità di elemento (come il groppo figurativo precedente). Ed è già «scrittura dell'immaginario», nei termini di una esplorazione, direi quasi ragionata, delle possibilità emotive della scrittura segnico-gestuale, che se mai apre una situazione di dialogo interno, fra modalità di stesura. Riconfermando come il senso sia non d'ordine istintuale, quando di riflessione linguistica, esplorando conformazioni e trame di una macroevidenza segnica e di una consistenza di tessuto, attraverso sempre l'uso tutto pittorico dell'inchiostro di china soprattutto trattato appunto a larghe strofinature o rullature.

Nel ciclo ulteriore di «Scrittura dell'immaginario» i termini di una situazione di dialogo si fanno tuttavia più scoperti. La Frare appunto cita fotograficamente l'occasione emotivo-immaginativa dell'antico (un'opera non necessariamente celebre, un frammento, un particolare soprattutto, fotografato tuttavia dall'artista stessa) che rappresenta la provocazione linguistica per impressione compositiva o per suggestione materica. Giustamente Mirella Bentivoglio, in occasione di una mostra romana della Frare nel 1989, ha sottolineato come il dialogo fra citazione e segno di «modificazione del dato» vi sia in realtà tutto di natura linguistica, in quanto il rapporto non è istituito con il frammento reale, ma con la sua necessariamente interpretativa trascrizione





fotografica, che è della stessa Frare comunque; e dunque si operi fra il linguaggio di mediazione tecnologica della fotografia stessa e il linguaggio del segno manuale. La Frare vi abbia «insomma costruito un contrappunto tra immagine fotografica e segno manuale». «Non si tratta di un rapporto esistente su un piano di verificabilità figurativa. Il segno della Frare non è la sintesi strutturale della immagine captata dalla camera oscura; né la fotografia intende proporsi, nel suo insieme, come la matrice della sequenza segnica. La relazione che l'artista stabilisce tra segno ed istantanee è interna, misteriosa. Si svolge tutta su un piano di scrittura: voglio dire che il punto di partenza è sempre il documento fotografico (coi suoi pieni, i suoi vuoti, le sue ombre) e non il frammento di realtà a cui la foto rimanda. Così l'operazione nasce e si compie tutta all'interno della resa linguistica, al di fuori di ogni conoscenza pre-data. Un dettaglio interno alla foto produce un intreccio segnico che viene poi dalla china manifestato come il fulcro dell'icona fotografica. Non, quindi, un cammino dalla fotografia al segno, ma un confronto tra segno e fotografia, in un assemblaggio che, per quel che ne sappiamo, potrebbe anche essere aposterioristico». E questo appunto nello svolgimento segnico, peraltro determinante, il senso di «una meditata operazione segnica astratta improvvisamente ricaricata d'avventura», nella liberissima trascrizione a china, pittorica.

L'echeggiamento risulta in effetti liberamente analogico e costruisce appunto una possibile, qui dialogica, «scrittura dell'immaginario», impostata in un'ampiezza di strutture di primo largo impatto emotivo, ma entro le quali si scopre dunque una fitta evidenza di tessuto microsegnico che corrisponde appunto al livello di percezione modificante materico, come l'impianto gestuale corrisponde invece ad un riscontro all'impatto compositivo. C'è qui qualcosa di analogo forse ad una situazione di trascrizione musicale, ma senza limiti di rispondenze se non emotivo-immaginative. In realtà la Frare vi cita testualmente (fotograficamente) le proprie fonti direi in certo modo *ad abundantiam*, come insomma per una sorta di onestà di dichiarazione del processo formativo (e dunque di dichiarazione di una consapevole pertinenza linguistica), e forse anche un margine di concettualizzazione che preservi l'esito segnico dal rischio di una lettura puramente fantastica, quasi unicamente materico-gestuale. La «scrittura dell'immaginario» prende sempre più corpo sui fogli (a volte disposti a dittico e a trittico), in una distensione strutturale che si fa in qualche caso come monumentale. Quasi che la Frare garbatamente intenda imporci la densità e complessità della propria trascrizione, aspirando come ad un impatto emotivo di largo respiro. In una sorta in qualche modo comunque di duplicità di livelli: fra appunto l'impatto complessivo, in certa misura macrostrutturale, realizzato attraverso quelle grandi striature a straccio dell'inchiostro di china che si fa dunque pittura; e l'invito

ad una lettura tissulare, in certa misura microstrutturale, delle molteplici circostanze di segni che costituiscono in realtà il connettivo delle grandi determinazioni strutturali.

Nell'occasione del lavoro nella Reggia casertana, altro ciclo (1989) presente nella mostra, e anch'esso in realtà pertinente la «Scrittura dell'immaginario», il dialogo si allarga in una sorta di narrazione. La sua attenzione si è infatti rivolta in particolare a quattro fontane del parco della Reggia, leggendole nella loro diversità di riferimenti mitico- antropologici, e di clima immaginativo (e quindi anche d'impianto formale), in una sorta di itinerario vichiano, dal disordine originario all'ordine illuminista. «Il grande fiume d'acqua, con le sue favole mitologiche», annota la stessa Frare esponendole a Salerno nel 1989, «diventa un percorso nel tempo oltre che nello spazio e in questo suo procedere lento verso la Residenza Reale razionalizza il suo stesso disegno assimilandosi, quindi, alle qualità formali del volume costruito. Dal disordine della lontana cascata d'acqua all'ordine di una forza naturale incanalata e organizzata per simmetrie e corrispondenze, attraverso progressive scansioni scultoree. I temi raccontati da questa folta popolazione di marmo sono, come sappiamo, mitici e il mito diventa garante divino della monarchia urbana. La «Campania Felix», ricca di antiche memorie, diventa «Campania Felicissima» sotto la monarchia illuminata e l'assolutismo clemente di Carlo III di Borbone. E le favole di Ovidio si arricchiscono allora, nel programma iconografico del parco, dei significati della filosofia vichiana, maggiormente orientati in senso morale e didascalico». Nella trascrizione ne vengono grandi situazioni di segno che evidenziano una matericità sensibile interna. E il ciclo si conclude con il riferimento ad alcuni elementi architettonici della Reggia.

«Epifanie», l'ultimo ciclo qui presente (1990), immette direttamente in una dimensione di scandaglio psichico, al confronto arrischiatissimo, nel senso di una decisa immersione nel groviglio evocativo sconfinante nell'inconscio. Il colore naturalmente arricchisce l'articolazione strutturale, ma è l'impianto stesso dell'immagine che risulta più ricco e complesso, segnando indubbiamente finora il livello più alto e arrovelato nell'immaginario della Frare. L'epifania è da latitudini interiori profonde, ancora una volta tuttavia non in termini di confessione, ma come esito di una analisi passionalmente partecipata e tuttavia lucida. La stesura a terre crea le larghe notturne dimensioni del campo dell'evento epifanico, che è un nucleo, un accenno, un embrione d'immagine (ove ritorna anche l'uso dell'inchiostro di china a penna, in qualche caso). Non credo vadano lette come una svolta annuvolante nell'orizzonte del percorso comunicativo della Frare, quanto come l'enunciazione consapevole appunto della scrittura del proprio immaginario al livello di maggiore complessità, quale quella dell'ascolto interiore più profondo.

