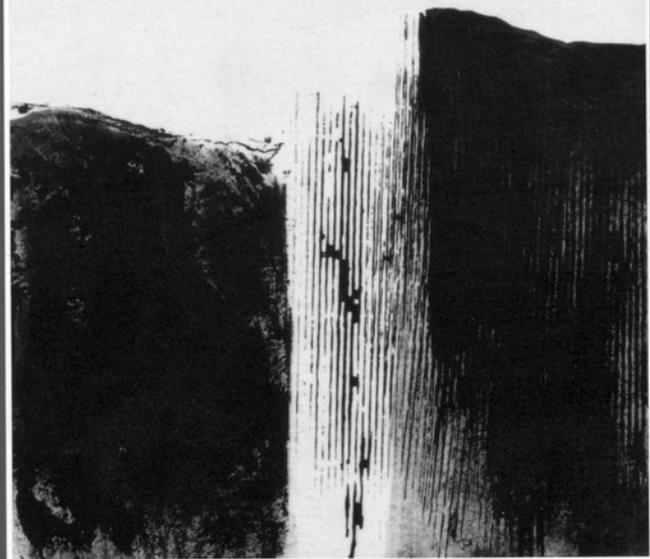


GIANCARLA FRARE



I.M.C.S. ITALIA NEL MONDO
CULTURA E SPETTACOLO - ROMA

ATHENA PARTHENOS
ROMA

COMUNE DI MONTEPORZIO CATONE
ASSESSORATO ALLA CULTURA

COMUNE DI FRASCATI
ASSESSORATO ALLA CULTURA

MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI
DIVISIONE EDITORIA

UNIVERSITA' DI ROMA
TOR VERGATA

I.D.I.S.U.
ROMA

MANIFESTAZIONI CELEBRATIVE DELL'800 ANNIVERSARIO TUSCOLANO

“IL BOSCO SACRO”

Percorsi iniziatici nell'Immaginario artistico e letterario

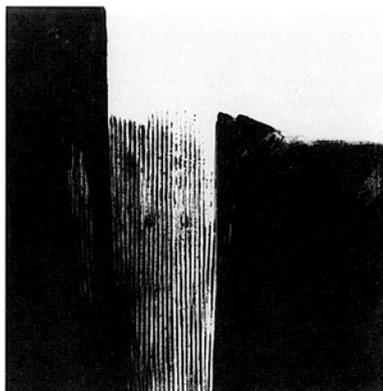
Direttore: Elemire Zolla

Villa Mondragone - Monteporzio Catone
5-20 settembre 1991

Ideazione e coordinamento: Marina Maymone Siniscalchi e Cesare Nissirio

Giancarla Frare

**«Scrittura dell'Immaginario»
Ideologia e mito nelle fontane
della Reggia di Caserta, 1989**



«Tutte le storie barbare hanno favolosi principi».¹

G.B. Vico

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 simpatici, 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.

Nel ciclo «Scrittura dell'immaginario» i termini di una situazione di dialogo si fanno 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'icone 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, ciclo a sé stante e in realtà tuttavia pertinente anch'esso la «Scrittura dell'immaginario», il dialogo si allarga in una sorta di narrazione, ma riassorbendo l'elemento fotograficamente citato, in una misura dunque di dialogo ora soltanto implicito. L'attenzione della Frare 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.

Un itinerario del resto nel percorso d'acqua casertano entro il quale si snoda una narrazione mitica la cui valenza ideologica è in funzione di garanzia divina della monarchia di Carlo III di Borbone. E nella trascrizione che la Frare ne fa si configurano grandi differenziate situazioni di segno che evidenziano una matericità sensibile interna. Dalla dimensione quasi cosmogonica, che uno dei quattro elementi, l'acqua appunto, precipite e rifluente in uno specchio informe, di natura selvaggia, emblematicamente si assume, i primi segni forti di un impatto emotivo in certo modo primario. Mentre

dall'analisi immaginativa della Fontana di Diana e Atteone vengono segni più composti e orientati, come di categorica violenza nel dramma del contatto fra divinità e umanità. Al contrario la trascrizione della Fontana di Venere e Adone segue movenze ammorbidite, di congiunzione, nel segno dell'unione questa volta al contrario fra divinità e uomo, e di una natura ormai educata e dall'uomo resa familiare. I segni che riguardano la lettura della Fontana di Cerere assumono i dati di una emblematica celebrazione della nascita dell'agricoltura e quindi dell'organizzazione razionale del territorio. La trascrizione immaginativa suggerisce infatti solchi d'aratura e crescite di semi. Infine la Fontana di Giunone ed Eolo, i cui gruppi sono diramati di fronte ad un fondale architettonico, stimola una trascrizione assai varia e corsiva. Mentre l'impatto finale, dell'approdo a conclusione del percorso, comporta un confronto con la stessa architettura della Reggia. E ne vengono composizioni ove la materia segnica s'addensa in profilature di netta volumetria.

Il circo di scrittura casertano assume così una sua assai articolata interna modulazione di toni, restituendoci in continue analogie immaginative il clima dei diversi momenti di narrazione mitologica che pausano il percorso d'acqua. E la scrittura vi si libera appunto in pura grafia d'analogia immaginativa. Il dialogo infatti vi è appunto del tutto implicito, presupposto, e non richiede più, come nelle altre «scritture», l'ausilio di citazioni fotografiche. Qui la scrittura segnica si fa evento assoluto, nella sua articolata fenomenologia narrativa.

Enrico Crispolti

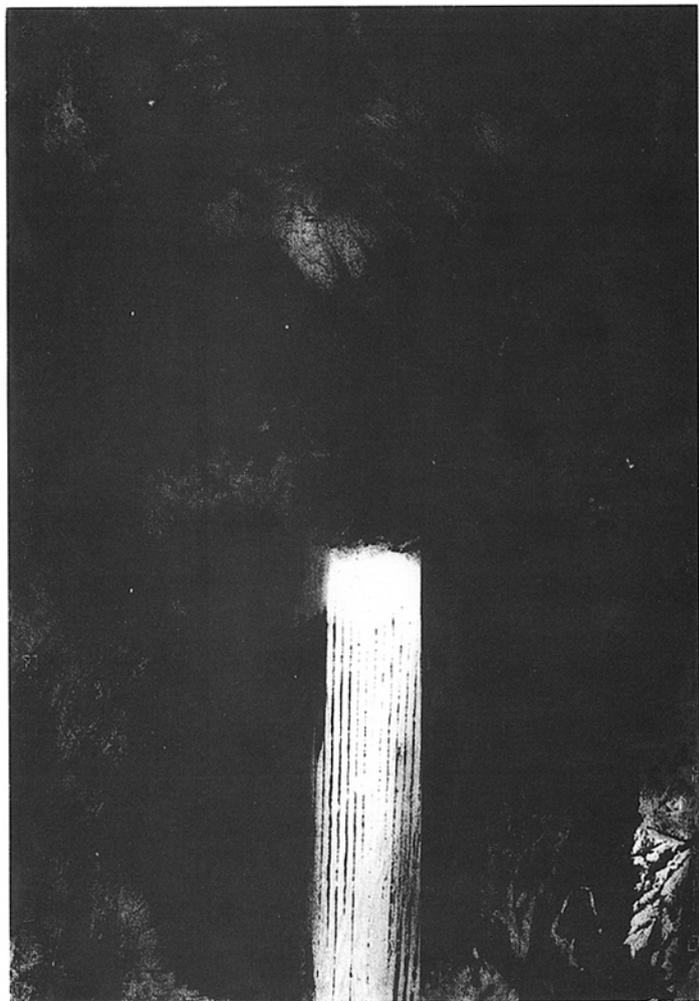
«I poeti teologi considerarono la fisica del mondo delle nazioni; e perciò primieramente diffinirono il Cao essere confusione de' semi umani, nello stato dell'infame comunione delle donne: dal quale poi i fisici furono desti a pensare alla confusione de' semi universali della natura, e, a spiegarla n'ebbero da' poeti già ritruovato e quindi acconcio il vocabolo. Egli era confuso, perché non vi era niun ordine d'umanità; era oscuro, perché privo della luce civile (onde «incliti» furon detti gli eroi). L'immaginarono ancora [come] l'Orco, un mostro informe che divorassesi tutto, perché gli uomini nell'infame comunione non avevano proprie forme d'uomini, ed eran assorti dal nulla, perché per l'incertezza delle proli non lasciavano di sé nulla: questo poi da' fisici fu preso per la prima materia delle naturali cose, che, informe, è ingorda di forme e si divora tutte le forme». ²

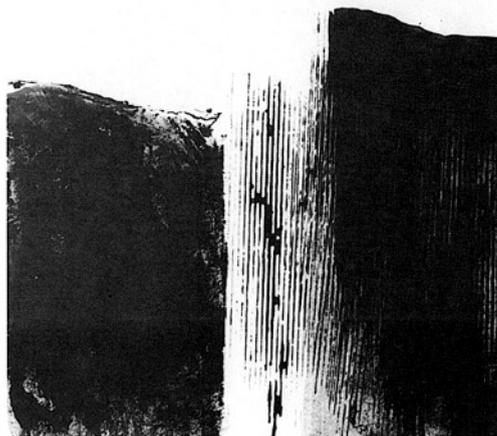
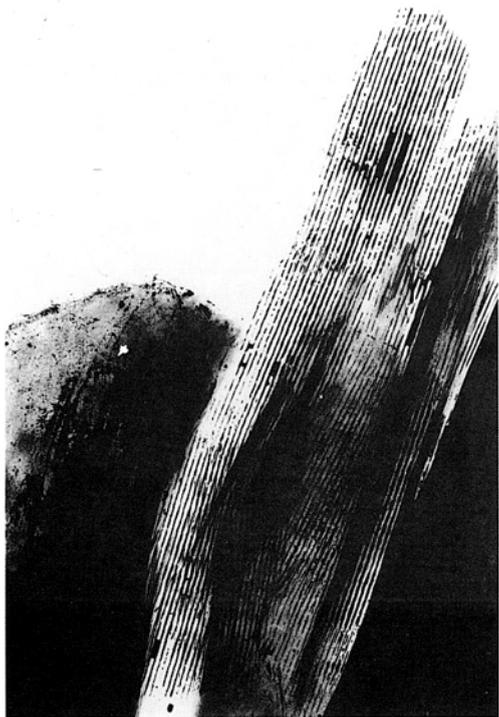
«Uscì il mondo de' poeti teologi da quattrò elementi sagri: dall'aria, dove fulmina Giove; dall'acqua delle fonti perenni, di cui è nume Diana; dal fuoco, onde Vulcano accelse le selve; e dalla terra colta, ch'è Cibele o Berecinzia». ³





b





«Quivi si fantasticò la terza deità maggiore, la qual fu Diana; che fu la prima umana necessità la quale si fece sentir a' giganti fermati in certe terre e congiunti in matrimonio con certe donne.

Ci lasciarono i poeti teologi descritta la storia di queste cose con due favole di Diana. Delle quali una ce ne significa la pudicizia de' matrimoni: ch'è quella di Diana, la quale, tutta tacita, al buio di densa notte, si giace con Endimione dormente; talch'è casta Diana di quella castità onde una delle leggi di Cicerone comanda «Deos caste adeunto» (che si andasse a sacrificare, fatte le sagre lavande prima). L'altra ce ne narra la spaventosa religione de' fonti, a' quali restò il perpetuo aggiunto di «sagri»: ch'è quella d'Atteone, il quale, veduta Diana ignuda (la fontana viva), dalla dea spruzzato d'acqua (per dire che la dea gli gittò sopra il suo grande spavento), divenne cervo (lo più timido degli animali) e fu sbranato da' suoi cani (da' rimorsi della propria coscienza per la religion violata)».

FONTANA DI DIANA E ATTEONE. Sequenza a 3 (b c d)





f



g



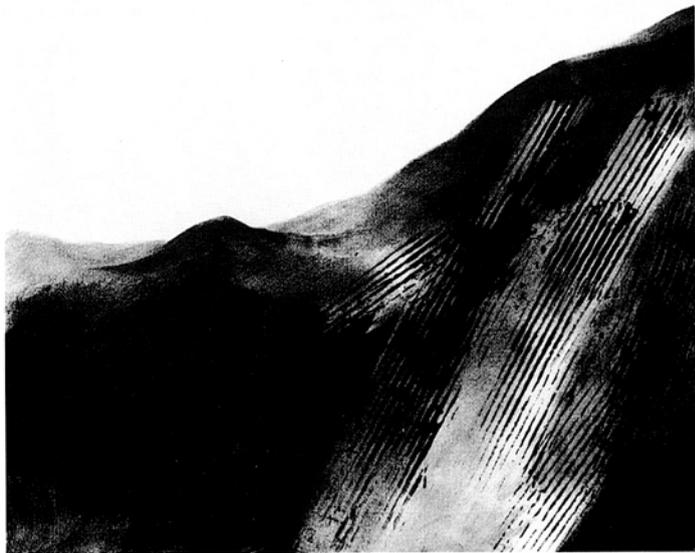
h

«...L'altra divinità, che nacque tra queste antichissime cose umane, fu quella di Venere, la quale fu un carattere della bellezza civile; onde «honestas» restò a significare «nobiltà» e «bellezza» e «virtù». Perché con quest'ordine dovettero nascere queste tre idee: che prima fustessi intesa la bellezza civile, ch'apparteneva agli eroi; dopo, la naturale, che cade sotto gli umani sensi... finalmente, s'intese la bellezza della virtù, la quale si appella «honestas» e s'intende sol da' filosofi».⁴



FONTANA DI CERERE.

Sequenza a 2 (i 1)



«Ma – stando essi eroi fermi dentro circoscritte terre, ed essendo cresciute in numero le loro famiglie, né bastando loro i frutti spontanei della natura, e temendo per averne copia d'uscire da' confini che si avevano essi medesimi circoscritti per quelle catene della religione ond'i giganti erano incatenati per sotto i monti, ed avendo la medesima religione insinuato loro di dar fuoco alle selve per aver il prospetto del cielo, onde venissero loro gli auspici, – si diedero con molta, lunga, dura fatica a ridurre le terre a coltura e seminarvi il frumento, il quale, brustolito tra gli dumeti e spinai, avevano forse osservato utile per lo nutrimento umano. E qui, con bellissimo naturale necessario trasporto, le spighe del frumento chiamarono «poma d'oro», portando innanzi l'idea delle poma, che sono frutta della natura che si raccolgono l'està, alle spighe, che pur d'està si raccolgono dall'industria».





FONTANA DI GIUNONE ED EOLO.

Sequenza a 5 (m n o p q) m

«Si conceda ciò che ragion non offende, col dimanarsi che dopo il diluvio gli uomini prima abitarono sopra i monti, alquanto tempo appresso calarono alle pianure, dopo lunga età finalmente si assicuraron di condursi a' lidi del mare».

«La ragion filosofica è che l'arti navale e nautica sono gli ultimi ritrovati delle nazioni, perché vi bisognò fior d'ingegno per ritrovarle».

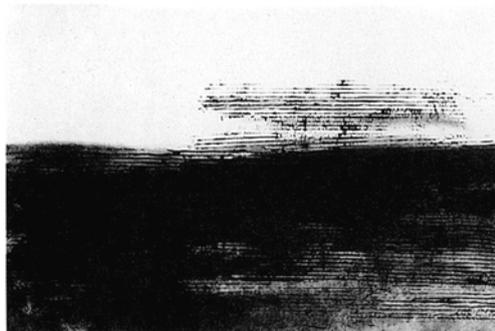




o



p



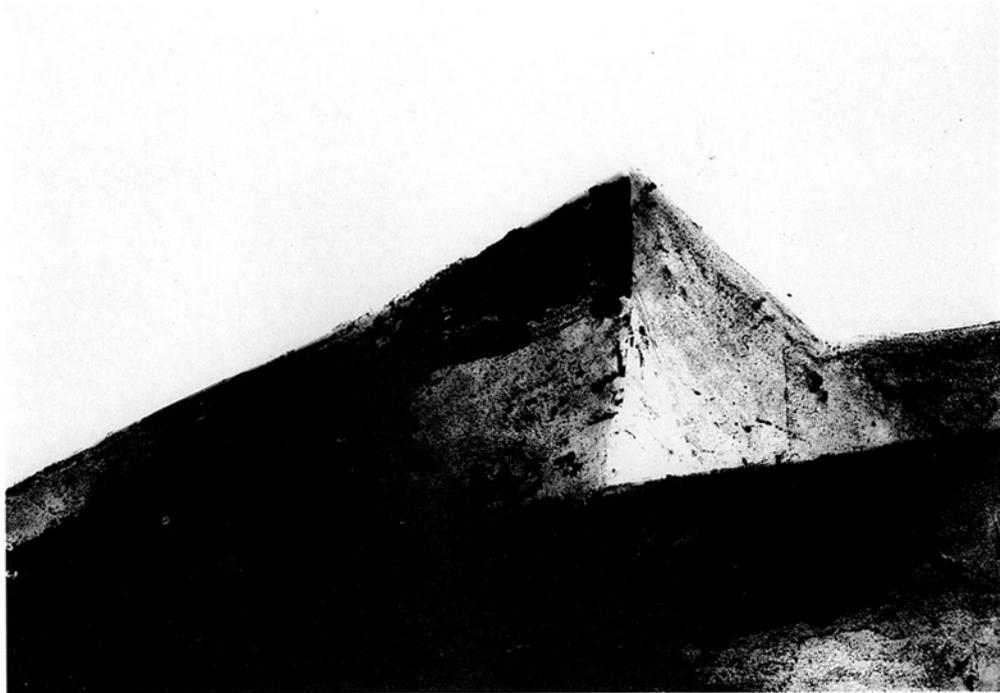
q

«L'ordine delle cose umane procedette: che prima furono le selve, dopo i tuguri, quindi i villaggi, appresso le città, finalmente l'accademie».



L'APPRODO





*«La terra da' poeti teologi fu sentita con la guardia de' confini, ond'ella ebbe sì fatto nome di «terra». La qual origin eroica serbaron i latini nella voce «territorium», che significa «distretto» da ivi dentro esercitare l'imperio».*⁵

Caserta: i disegni per Palazzo Reale

Giancarla Frare

Caserta appare come la strana combinazione di una volontà compositiva rivolta all'accentuazione di un senso infinito dello spazio, espresso nella organizzazione degli elementi del parco, e del senso contrario nella costruzione del palazzo, che è invece definito nei suoi limiti fisici, chiaramente ritmato e suddiviso in parti minori dalle singole membrature e profili. Anch'esso ha «estensione infinita» ma il suo volume è compatto, sostanzialmente centralizzato, caratterizzato da forme schematiche e compiute. Attraversato da un asse perforante che si collega fisicamente e idealmente all'asse fluviale del parco, esso finisce per integrarsi con una realtà paesaggistica pur non frammentando la sua pianta in maniera più dinamica.

L'integrazione è visiva, prospettica, simbolica.

Il grande fiume d'acqua, con le sue favole mitologiche, 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.

Come si diceva il «Racconto» trae origine dalla terribile cascata d'acqua che, precipitando da un'altura, quindi secondo ritmi verticali, si allarga poi in uno specchio informe che racconta di una natura selvaggia e incontaminata, il cui disegno non è ancora stato modificato dall'uomo. Sulle rocce, irregolari e frammentate, si pongono le figure agitate e sconvolte, organizzate per gruppi contrapposti della Fontana di Diana e Atteone. La grande acqua divide l'uomo dalla divinità e questa contrapposizione si legge nel dinamismo complessivo del tutto, in un paesaggio che ricorda i dirupi e le selve della «Preistoria».

Continuando a percorrere il lento declivio, raggiungiamo la Fontana di Venere e Adone, dove si racconta invece del rapporto d'amore tra una dea e un mortale. Qui i ritmi sono pacati, i volumi addolciti e le figure realizzano nodi e grovigli, raccordi più che separazioni, collegamenti. Per citare Vico: «gli uomini precivilizzati vengono domati dalle leggi del comportamento». Adone, anch'esso ucciso, viene dalla pietà della dea trasformato in anemone. Si allude dunque alla sepoltura dei morti e alla invenzione dell'agricoltura, che seguono il matrimonio e la caccia, nello sviluppo storico della civiltà. Queste figure del mito sono inserite in una natura non sconvolta, ormai abitata ed educata dall'uomo.

La successiva fontana, quella di Cerere, «celebra» palesemente e non per allusioni la nascita dell'agricoltura e l'organizzazione razionale del territorio, mescolando personificazioni mitiche a figure storiche che alludono ai territori su cui governa il Sovrano. L'andamento dell'opera è fortemente simmetrico e gerarchizzato. Già si assiste ad una subordinazione delle figure dalla architettonicità della fontana. Più contenuti gli atteggiamenti, maggiormente disciplinati i sentimenti.

Tutto questo si accentua massimamente nello schema compositivo della Fontana di Giunone ed Eolo. Non conclusa, come si sa.

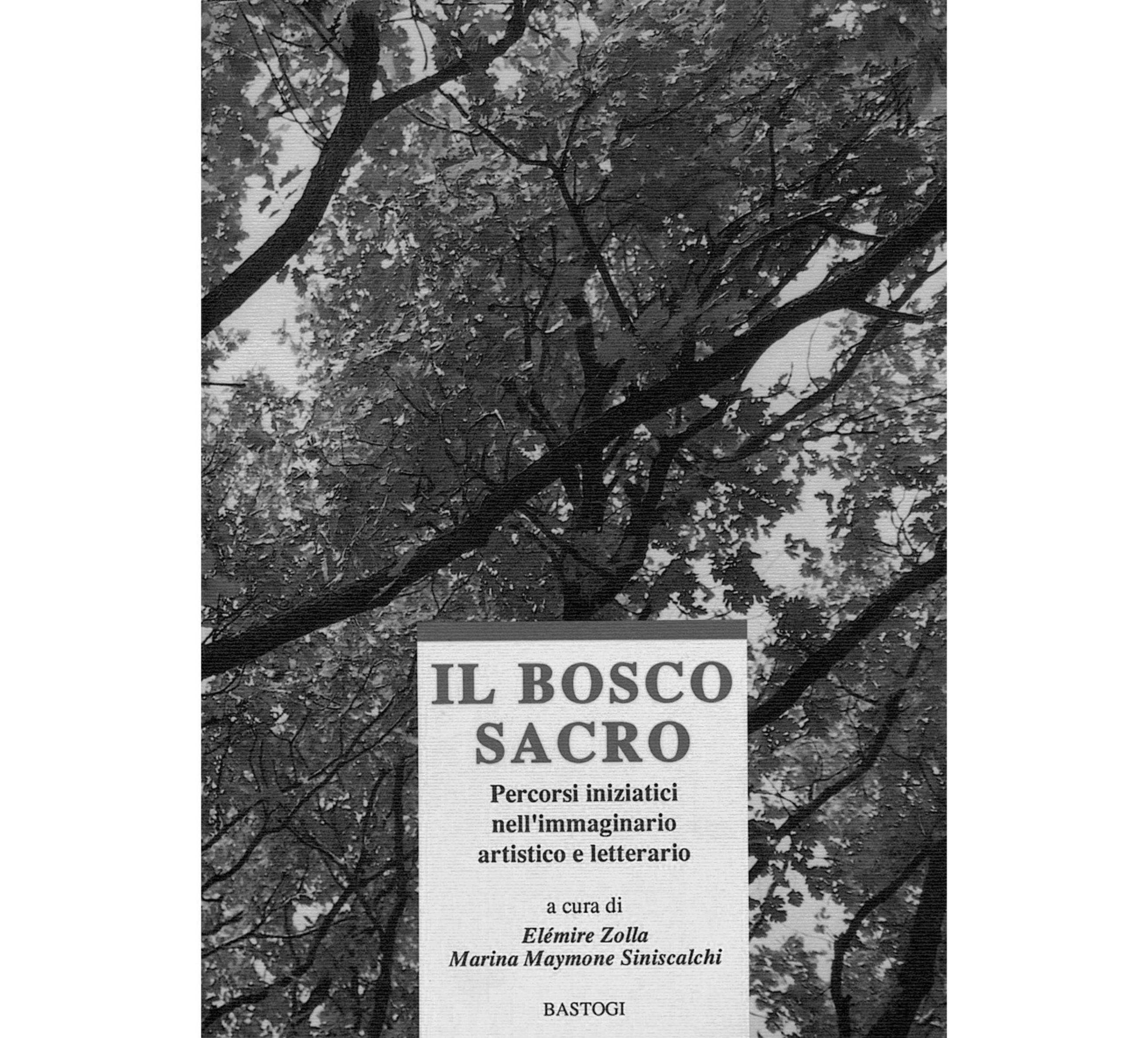
La strada-fiume qui viene sottolineata da una sorta di fondale architettonico ad arcate rustiche. Una specie di acquedotto davanti al quale si agita una folla di figure, personificazioni dei Venti che spinsero i nostri progenitori sulle rive di quelle terre governate da Carlo di Borbone.

Per citare Hersey: «...la fontana di Giunone ed Eolo... avrebbe attirato le favole dal mondo mitologico a quello storico. Dalle topografie generalizzate di Diana, di Venere e di Cerere, con le loro Sicilie simboliche, entro una topografia delimitata a Cuma e alla Trinacria.

...Dalle foschie del passato sarebbe emerso Enea, erede diretto, antenato di Carlo».

Caserta, 1989

«Scrittura dell'immaginario: ideologia e mito nelle fontane della Reggia di Caserta». Mostra personale Castello di Arechi. Salerno. Dal testo critico in catalogo.



IL BOSCO SACRO

Percorsi iniziatici
nell'immaginario
artistico e letterario

a cura di
Elémire Zolla
Marina Maymone Siniscalchi

BASTOGI