



SAPIENZA

UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI FILOSOFIA, LETTERE, SCIENZE UMANISTICHE E STUDI ORIENTALI

Corso di Laurea in Storia dell'Arte

Tesi in: Storia dell'Arte Contemporanea

GIANCARLA FRARE: LE TRACCE DELLA MEMORIA

Relatore

Prof. Claudio Zambianchi

Correlatore

Prof.ssa. Francesca Gallo

Candidata

Teresa Valentina Iovine

Matricola

975779

Anno Accademico 2011-2012

INDICE

Introduzione	pag. I
---------------------	--------

Parte I

Capitolo 1. L'incisione

1.1 Introduzione alla tecnica	pag. 1
1.2 L'incisione in Frare	pag. 6
Apparato iconografico	pag. 10

Parte II

Capitolo 2. L'Opera pittorica dal 1979 al 2000

2.1 Le Condizioni del volo	pag. 17
2.2 Rapporto pittura fotografia	pag. 21
2.2.1 Scrittura dell'Immaginario	pag. 24
2.2.2 Scrittura dell'immaginario: ideologia e mito nella fontana della Reggia di Caserta	pag. 25
2.2.3 Epifanie	pag. 27
2.2.4 Frare "legge" Martini e Morbiducci	pag. 28

Capitolo 3. Gli anni Duemila

3.1 I luoghi	pag. 33
3.2 Come confine certo	pag. 36
3.3 Stati di permanenza	pag. 39
Apparato iconografico	pag. 46

Parte III

Intervista a Giancarla Frare	pag. 70
Parti di conferenza sull'opera di Giancarla Frare, Istituto Nazionale per la Grafica	pag. 83
Biografia	pag. 96
Principali mostre	pag. 97
Bibliografia	pag. 99

A mamma che ha combattuto per la vita...

Introduzione

La presente trattazione ha l'obiettivo di analizzare il lavoro trentennale di Giancarla Frare, artista contemporanea che, grazie alla sua poliedricità, ha abbracciato diverse forme artistiche: dall'incisione a puntasecca su metallo, alla china o pigmenti naturali con innesti fotografici, al video d'artista fino alla poesia.

Come studentessa di storia dell'arte, l'interesse nei confronti di questa artista è nato nell'ambito del mio periodo di formazione all'Istituto Nazionale per la Grafica.

In quei mesi, immersa nelle ricerche bibliografiche per il lavoro condotto dall'Istituto su Carlo Alberto Petrucci, pietra miliare della Calcografia, ho avuto la possibilità di passare diversi momenti nel deposito di Arte Contemporanea, dove mi sono imbattuta nelle incisioni della Frare, che fin da subito hanno fatto scaturire in me un grande interesse.

Il caso ha poi voluto che di lì a qualche mese l'Istituto le dedicatesse una mostra personale, nell'ambito del progetto *Grafica: Femminile Singolare*. È stato durante la mostra che conobbi Giancarla, artista dalla forte personalità, la quale ha da subito catturato la mia curiosità intellettuale.

La scelta di trattare l'opera di questa artista come argomento di tesi di laurea, mi è sembrata più che opportuna come conclusione del mio percorso universitario e formativo.

Artista veneta di nascita, La Frare è cresciuta e si è formata inizialmente a Napoli, per poi "toccare" altre città come Urbino e Venezia, che contribuirono al suo accrescimento artistico e culturale.

Ciò che caratterizza il lavoro della Frare è un estremo rigore intellettuale, rigore che accompagna tutta la sua ricerca artistica, poi declinata in varie forme. Questo rigore si riscontra nell'urgenza di operare attraverso molteplici linguaggi artistici; si ritrova nell'importanza data alla memoria e all'oblio, al valore del tempo e, di conseguenza, alla storia. Il presente sembra sfuggire all'artista, la quale resta sempre consapevole che qualcosa andrà perso per trasformarsi in altro.

La prima parte del presente lavoro, di impronta più teorica, prenderà in esame le tecniche calcografiche, dando una maggiore attenzione all'incisione diretta a puntasecca e alla sue fasi preparatorie: dalla preparazione della lastra in metallo all'incisione sulla matrice, fino all'inchiostrazione e stampa e di conseguenza, alla tiratura.

La scelta di esplicitare, nella trattazione, la sola incisione a puntasecca è dovuta all'utilizzo quasi esclusivo di questa tecnica da parte di Giancarla Frare. I lavori che verranno presi in esame fanno parte di due periodi differenti del fare incisivo dell'artista: il ciclo *Figure di pietra* eseguite tra il 1995 e il 1998, con il quale partecipò su invito dell'Istituto Nazionale per la Grafica alla XXI Biennale Internazionale di Grafica di Lubiana, e il secondo ciclo di *Figure di Pietra* del 2005- 2010.

Nel primo ciclo, le figure incise sono caratterizzate da lunghe campiture di nero e il segno inciso sembra sfuggire al controllo dell'artista; queste figure di forma astratta mostrano una certa matrice gestuale.

Il secondo ciclo nasce da una ricerca condotta dall'artista lungo tutta Europa, catturando con il mezzo fotografico frammenti architettonici o scultori di palazzi o cattedrali altomedievali e romaniche. In queste incisioni, l'artista narra un processo memonico delle cose viste, che si sono sedimentate nella sua mente, che sono il frammento di un tutto. Nelle incisioni, ci restituisce figure che derivano da un frammento, come parti di capitello, telamoni, figure antropomorfe.

Nella seconda parte della tesi, verrà proposta, seguendo il criterio cronologico, un'analisi critica dell'opera pittorica, dalla fine degli anni Settanta del novecento fino alle ultime opere del 2010.

La seconda parte del lavoro, si aprirà con il ciclo *Le Condizioni del volo*, lavoro giovanile che ha impegnato la Frare dal 1979 al 1987: una sua personale lettura ispirata all'opera poetica espressionista ed ermetica di Gerog Trakl.

Il ciclo è composto da 25 fogli eseguiti con la china tramite pennino e straccio.

Ciò che colpì la giovane artista furono due elementi della poetica trakliana: da una parte, il racconto di un'esistenza destinata al nulla, al disfacimento; dall'altra, l'attesa di un inizio, di una epifania.

Giancarla ha "tradotto" nelle sue opere questi due concetti contrastanti attraverso la scelta esclusiva del bianco-nero.

Proseguendo nell'analisi dell'opera dell'artista, il lavoro andrà a concentrarsi sul rapporto fotografia-pittura, ossia sulla ricerca svolta dall'artista tra segno pittorico e innesto fotografico. Si analizzerà l'influenza dell'incontro avuto in ambito accademico con Mimmo Jodice, incontro che porterà Giancarla verso la scelta della fotografia in bianco e nero ma

anche, ad uno studio più approfondito sul rapporto con l'antico, sulle tracce lasciate dall'uomo, che testimoniano lo scorrere del tempo.

Si prenderà in esame il lavoro della fine degli anni Ottanta del Novecento. L'artista in questi anni avverte la necessità di intervenire all'interno del suo lavoro di matrice astratta, inserendo foto entro le sue opere. Attraverso questa operazione, la Frare trae dal mondo esterno il collegamento per un più meditato intervento segnico astratto. Risalgono a questi anni i cicli *Scrittura dell'immaginario* e *Scrittura dell'immaginario: ideologia e mito nella Reggia di Caserta*.

Nelle opere del primo ciclo, Giancarla avvia un discorso emotivo-intellettuale che si manifesta grazie alla citazione fotografica di un'immagine dall'antico che, nel caso dell'artista, è sempre un frammento, un particolare per lei significante, attraverso il quale crea un discorso linguistico.

Nel caso del ciclo dedicato alla Reggia di Caserta, l'attenzione dell'artista si rivolge invece alle quattro fontane del parco: è una narrazione che procede grazie a un'attenta lettura delle differenze nei riferimenti mitologici e d'impianto formale delle fontane. Nelle opere inerenti a questo ciclo, l'artista non si serve dell'innesto fotografico, bensì questa scrittura immaginativa riesce da sola a raccontare i diversi momenti della narrazione mitologica.

Rispetto al lavoro degli anni Novanta, si prenderà in esame *Epifanie*, serie di opere d'impronta fortemente emozionale, per poi passare all'analisi della lettura di Frare sull'opera di scultori come: Arturo Martini e Publio Morbiducci.

La parte dedicata agli anni Duemila, si aprirà con l'analisi di luoghi, di paesaggi, tematiche affrontate nelle opere esposte alle mostre *La pietra l'aria* e *Monte Analogo* rispettivamente del 2005 e del 2008. In queste opere si ritrova una dimensione atemporale dove fanno da padrone la luce accecante e l'ombra di un nero quasi bituminoso. Sempre nel 2005, si affronterà il ciclo *Come confine certo* che verrà quindi messo in relazione con un altro linguaggio artistico della Frare, ossia quello poetico.

Il concetto, l'idea di fondo, è la stessa che in pittura: Giancarla immagazzina tracce del reale che hanno un'importanza culturale, queste si sedimentano nella sua memoria, riuscendo a tradurre il processo creativo in diversi linguaggi espressivi.

Infine, si prenderà in analisi il ruolo del corpo e l'importanza centrale che esso assume nelle opere pittoriche comprese nel ciclo *Come confine certo*.

Stati di permanenza chiuderà la seconda parte della mia tesi: si tratta di un ciclo di opere che vanno dal 2005 al 2010, dove l'elemento principe è la pietra connotata culturalmente, resto archeologico, fotografata dall'artista negli ultimi dieci anni.

Il "resto" porta la Frare a riflettere sul tempo che scorre, sul lavoro di stratificazione che il tempo mette in atto sulla pietra: l'attrazione verso le rovine è data anche dal senso ultimo delle cose.

Un frammento di pietra, come le rovine, è il personaggio Gina: protagonista del video d'arte, che è parte integrante della ricerca condotta dall'artista sul tema della memoria e sulla sua perdita.

La terza e ultima parte del lavoro riguarderà l'intervista da me condotta nell'aprile del 2012 all'artista.

Il lavoro si concluderà con la trascrizione del convegno tenutosi presso l'Istituto Nazionale per la Grafica durante la sua mostra personale: *Giancarla Frare Ricomporre il frammento, segno traccia memoria*.

Ia Parte

1.L'incisione

Capitolo 1. L'Incisione

1.1 Introduzione alla tecnica

Quando ho iniziato ad avvicinarmi alle tecniche calcografiche, quindi all'incisione, ho subito pensato alla sua storia, alla nascita di questa tecnica, era uno strumento di conoscenza, di diffusione delle opere di grandi maestri, che esprimevano il loro fare artistico su tela o parete, tramite l'architettura o la scultura. La diffusione dell'incisione nel mondo occidentale avvenne, grazie al suo supporto, la carta, che ne facilitava il trasporto e la riproducibilità. Con la nascita della fotografia, perse la sua funzione primaria, la divulgazione. Quest'avvenimento tuttavia non decretò la fine dell'incisione, ma l'inizio di un interesse, di una sperimentazione, da parte degli artisti verso un linguaggio altro. Ed è anche con questa forma d'arte, l'incisione, che si esprime Giancarla Frare.

Artista contemporanea, che utilizza diverse forme artistiche, che vanno dall'incisione alla puntasecca su metallo, alla china o terre naturali su carta con inserti fotografici, al video d'artista e alla poesia. Giancarla Frare padroneggia in maniera magistrale le tecniche calcografiche dirette: l'incisione permette all'artista di avere un rapporto diretto con il motivo di partenza. Il suo è un processo mnemonico messo in atto, nell'incidere trascrive, blocca il dato culturale preso dall'esterno ed elaborato dalla sua memoria.

Etimologicamente il termine calcografia deriva dal greco *χαλκός* "rame" e *γραφειν* "scrivere", di conseguenza, calcografia vuol dire scrivere, tracciare su rame. Questo materiale, per le sue qualità tecniche, è stato da sempre preferito per realizzare matrici incise da cui ottenere, come esito finale, fogli di carta con un'immagine stampata.

La tecnica

Le tecniche calcografiche racchiudono l'incisione diretta come il bulino, la puntasecca, la maniera nera, la maniera a lapis e il punteggiato. L'incisione diretta fa sì che l'artista, attraverso alcuni strumenti, scalfisca direttamente il metallo. L'incisione indiretta, come l'acquaforte e l'acquatinta, prevede una mediazione

dell'acido come agente erosivo per ottenere gli incavi. Nell'incisione calcografica, i segni sono incavati nel metallo, in seguito, nelle operazioni di stampa, saranno riempiti da inchiostro per essere trasferiti sul foglio di carta. I segni incavati nella lastra possono, secondo l'esito grafico che si vuole ottenere, avere infinite possibilità espressive, tramite un impianto di segni lineari che si differenziano per lunghezza, direzione, spessore, accostamento e incrocio; ma è attraverso le varie profondità degli incavi che otteniamo forme e valori chiaroscurali (Renzitti, 2006).

La preparazione della lastra

Un artista prima di incidere una lastra di metallo, che può essere di rame o di zinco (quest'ultimo entrato in uso nell'800) deve prepararla in modo da presentare una superficie levigata, quasi specchiante; tale preparazione favorisce l'intaglio e consente di avere delle aree non incise perfettamente pulite ai fini della stampa.

Oggi le lastre di rame sono prodotte tramite processi elettrolitici, mentre in passato erano realizzate con procedimenti lunghi e complessi dai *calderai spianatori*. Questi ottenevano lastre di rame tramite fusione; in seguito venivano pulite in superficie per eliminare le scorie, per poi essere "martellate". Questo procedimento portava al livellamento della lastra e a uno spessore uniforme adatto alla grandezza della lastra stessa. L'ultima fase della preparazione della lastra prevede, la *bisellatura*, che consiste nello smussamento dei bordi della lastra per evitare che essi, durante la fase di stampa, rimangano sporchi d'inchiostro o che si arrivi nel peggiore dei casi alle lacerazioni del foglio di carta durante il passaggio tra i cilindri del torchio (Trassari Filippetto, 1996).

L'artista, prima di incidere la lastra metallica, può realizzare un disegno preparatorio da trasferire sulla superficie della lastra stessa.

Il disegno preparatorio è utile ai bulinisti, per via del loro lavoro anche su piccole porzioni di lastra; questa traccia grafica è necessaria per non perdere il controllo della composizione totale.

La tecnica a puntasecca

La tecnica a puntasecca, prende il nome dallo strumento con cui lavora l'incisore: uno stilo affilatissimo con la punta d'acciaio, o di leghe speciali o di diamante. Dalla nascita dell'incisione fino al XVI secolo, la puntasecca non era una tecnica autonoma, ma era utilizzata per delineare il disegno preparatorio sulla lastra di rame da incidere, o come sostegno grafico di altre tecniche, come il bulino.

La puntasecca prevede un'incisione diretta sulla lastra con la punta acuminata dello strumento. La punta agisce perpendicolare alla lastra e può essere impugnata come una matita, questa semplicità d'uso dona la possibilità di disegnare con estrema libertà. A seconda del segno che si vuole produrre, la punta può essere condotta anche a due mani e con molta energia, per avere segni lunghi, profondi, violenti. Il segno di una puntasecca esalta il movimento del gesto e ne esprime direttamente l'energia e i modi.

Nello scalfire la superficie della lastra, il metallo non è asportato ma viene deformato "come l'aratro deforma la terra, creando ai bordi del solco delle sopraelevazioni" chiamate "barbe". È grazie alle barbe e alla loro capacità di trattenere l'inchiostro, che nella stampa i segni possono essere molto sensibili, dal più delicato, al vellutato, al più forte, dai neri profondi e morbidi con i bordi sfumati.

Le barbe si schiacciano, si deformano rapidamente durante le operazioni di stampa dalla pulitura d'inchiostrazione alla pressione del torchio. Di conseguenza dopo poche stampe si annullano gli effetti caratteristici e caratterizzanti di questa affascinata tecnica. Lo schiacciamento delle barbe, fa sì che il numero di copie che è possibile tirare sia limitato, nel migliore dei casi si possono ottenere 15-20 copie senza compromettere le caratteristiche di qualità.

Per raggiungere risultati più ricercati del segno, si è ricorso anche alla punta di diamante: questa dona dei tracciati alquanto raffinati difficilmente raggiungibili con la punta d'acciaio ortodossa (Renzitti, 2006).

¹ Strazza Guido, *Il Gesto e il segno tecnico dell'incisione*, Tipografia Veneziana snc, Venezia, 1995, pag. 91.

Gli strumenti tradizionali di ausilio per la tecnica a puntasecca sono il raschietto triangolare e il brunitoio, meno tradizionali e maggiormente usati nell'arte contemporanea sono il trapano vibratore e abrasivi di vario genere.

L'inchiostrazione e la stampa

Le operazioni d'inchiostrazione della matrice incisa e la successiva impressione sul foglio di carta non sono operazioni secondarie e meccaniche. Spesso l'esito finale della stampa dipenderà da diversi elementi che caratterizzano questo processo: la carta, l'inchiostro, la tecnica di stampa, che interagendo tra loro, rendono fruibile su carta l'elaborazione grafica incisa sulla lastra.

La stampa oltre a essere il passo finale dell'incisione, è anche un momento di verifica e di modifica del progetto grafico da parte dell'incisore che non di rado esegue delle *prove di stato* prima della stampa finale. La carta per stampare le incisioni calcografiche deve avere caratteristiche particolari; la più importante è la plasticità. Questa caratteristica fa sì che la carta durante la stampa penetri nell'inciso e catturi l'inchiostro in esso contenuto.

La carta in epoca pre-industriale era composta in percentuale maggiore da residui di lino e cotone che ne favorivano la plasticità; per aumentare questa caratteristica, il foglio di carta, prima dell'inchiostratura veniva bagnato nell'acqua.

In epoca moderna, le cartiere hanno prodotto carta per calcografia. Spesso le cartiere, sia in passato sia in epoca recente, contrassegnano i loro prodotti, con filigrane che presentano delle figure o forme stilizzate, visibili mettendo il foglio in trasparenza. Tramite questo contrassegno si può risalire all'epoca di produzione del foglio di carta e quindi alla datazione di un esemplare antico e nell'individuazione dell'autore dell'opera impressa (Renzitti, 2006).

Un altro elemento fondamentale ai fini della stampa è l'inchiostro calcografico. Questo è composto da un pigmento colorato mescolato con dei leganti che fungono anche da essiccanti, come l'olio di noce o di lino. L'inchiostro calcografico generalmente è di colore nero e a seconda degli elementi che vi si mescolano, può essere di gradazione più fredda o più calda. L'inchiostro prima di essere utilizzato, va lavorato con delle spatole su una superficie di marmo o vetro per renderlo pastoso, la lastra viene inchiostrata o tramite un tampone di pelle o con spatole di

plastica. Durante la fase dell'inchiostrazione la matrice è posta su una piastra termica in modo che l'inchiostro ammorbidendosi penetri all'interno dell'inciso.

La fase successiva è la rimozione dell'inchiostro in eccesso sulla matrice, quest'operazione è fatta con la *tarlatana* (tessuto di cotone retinato, privato dell'apprettatura). Quando la figurazione incisa s'inizia a intravedere, si procede con la *pulitura a palmo* (lo stampatore pone sul palmo della mano il bianco di Spagna, per sgrassarlo). Quest'operazione è molto delicata, lo stampatore nell'eliminare l'ultimo strato in eccesso d'inchiostro, accarezza la superficie della lastra, facendo attenzione a non scaricare gli incavi colmi d'inchiostro.

L'ultima fase della pulitura riguarda gli angoli della matrice, quest'operazione evita che il foglio di carta si sporchi durante il passaggio tra i cilindri del torchio.

Stampa e tiratura

Dopo l'inchiostrazione e la successiva pulitura, la matrice viene posta sul piano del torchio, che è: "una pressa costituita da un congegno composto da due grandi e pesanti cilindri, sovrapposti l'uno sull'altro in mezzo ai quali scorre un piano su cui viene adagiata la matrice inchiostrata e il foglio umido"².

Lo stampatore, una volta tracciati i segni di registro sul piano, pone la lastra sopra di questi, in modo da ottenere stampe centrate sul foglio di carta.

Nell'ultima fase di stampa si attiva il motore elettrico del torchio (o il meccanismo manuale), la matrice e il foglio passano tra i cilindri che ne imprime l'immagine. Completato il passaggio tra i cilindri, la matrice viene separata dal foglio sollevandolo delicatamente per impedire sbavature dell'inchiostro ancora fresco. La stampa sarà lasciata ad asciugare su appositi stenditoi.

Con la stampa definitiva si decide il numero di esemplari da *tirare*, questa rimarrà il modello per gli altri esemplari e sarà contrassegnata con le scritte *bon à tirer*, firma autografa dell'artista e data. Il procedimento successivo riguarda la stampa degli *esemplari di tiratura* che, tendenzialmente, non dovranno differire l'uno dall'altro; essi saranno firmati e numerati con una frazione in numeri arabi, che, denota la posizione dell'esemplare rispetto alla totalità della tiratura complessiva.

² Renzitti Antonella, *Il torchio calcografico*. In Mariani, Ginevra., (a cura di), *Le tecniche calcografiche d'incisione diretta Bulino Puntasecca Maniera Nera*, De Luca editori d'Arte, Roma, 2006, pag. 20.

1.2 L'incisione in Frare

Giancarla Frare dedica diversi momenti del suo fare artistico all'incisione sin dal 1979, ha partecipato a numerose esposizioni in Italia e all'estero con diversi riconoscimenti. Nel 1979 espone alla Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia dove le viene conferito il premio acquisto; nel 1981 il Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro le assegna una borsa di studio, sempre di questi anni sono le esposizioni al Museo dell'Immagine e del Suono di San Paolo del Brasile e alla Moderna Galerija di Lubiana. Sull'invito dell'Istituto Nazione per la Grafica nel 1995 partecipa alla XXI Biennale Internazionale di Grafica a Lubiana, le sue ultime opere incise relative al 2010 sono state esposte alla personale a lei dedicata al Museo Civico di Bassano.

Quando Giancarla Frare si dedica all'incisione lo fa tramite la tecnica della punta-secca, la quale prevede un maggior controllo del segno in un percorso che in qualche modo viene delineato dall'artista; al contrario, le tecniche calcografiche d'incisione indiretta come l'acquaforte prevedono, accanto al segno, la morsura dell'acido che dà una trasposizione più "fredda" del segno e meno controllato.

La ricerca della Frare avviene direttamente sulla lastra, dove l'artista intrattiene una sfida con il metallo. Quest'ultimo, attraverso le sue venature, cerca di condurre la punta dell'artista dove vuole, mentre l'artista vi si contrappone, cercando di controllare il segno inciso e condurlo al suo intento espressivo.

Le figure compiute che affiorano dal metallo possono essere accostate a delle immagini scolpite, che si materializzano sulla lastra per una necessità artistica di concretezza.

Il lavoro incisivo della Frare è dunque l'equivalente di un progetto scultoreo che lotta con la materia per trovarne l'essenza, la purezza, attraverso un'inquietudine di realizzazione e una forte esigenza di materializzazione cosciente (Di Castro, 1997).

La puntasecca le "consente di approfondire il veduto e l'immaginato, di assecondare i condizionamenti del tratto gestuale, vincolato dalle regole della tecnica e delle proprietà costruttive della lastra metallica"³.

Il segno per la Frare dev'essere sempre ricondotto a un progetto, deve sempre portare a una forma.

Il progetto non placa l'energia del segno; la scommessa di Frare è che la pulsione originaria e la struttura che ha in mente convivano dialetticamente in una certa tensione. L'artista cerca all'esterno un elemento oggettivo, si confronta con temi creati da altri che possono anche essere di natura letteraria, come nel caso della poesia di George Trakl, per poi intraprendere la via della propria trama creativa.

Le puntasecche dal titolo *Figure di Pietra*, comprendono due cicli di opere, uno del 1995 e l'altro del 2010. Quest'ultimo, in particolare, nasce da una ricerca condotta dall'artista lungo tutta Europa, attraverso il mezzo fotografico cattura frammenti architettonici o scultorei di palazzi o cattedrali altomedievali e romaniche.

Ciò che interessa alla Frare non è l'insieme (nel caso specifico l'architettura) ma profili di questa, elementi scultorei, figure di pietra che rappresentano animali di vario genere. Nelle sue incisioni l'artista racconta un processo mnemonico delle "cose" viste, raccolte dalla sua mente, che sono il frammento di un tutto: sulla lastra incide delle tracce, delle figure, che hanno come fine ultimo quello di dare un'idea narrativa di una frattura, di un frammento.

Osservando tre puntasecche di grande formato del '95 di natura apparentemente astratta dal titolo *Figure di pietra* si nota una forza espressiva del segno che tende a scappare oltre il foglio e il condizionamento entro il suo confine, per stessa ammissione dell'artista il suo lavoro a volte prende una piega furente che cerca di controllare perché dal segno deve sempre scaturire una forma, la Frare ha la necessità d'iniziare e finire una forma.

In una prima analisi il risultato del suo fare incisivo, apparentemente astratto, potrebbe essere ricondotto a una matrice gestuale, date le lunghe e quasi incontrollate campiture di nero che sembrano sfuggire al controllo dell'artista, e andare come già detto oltre lo spazio circoscritto del foglio di carta.

³ Cardano Nicoletta, *Colophon*, n 34, luglio, Belluno, 2011, pag. 8.

Nella Frare non c'è un'urgenza istintuale; il suo fare artistico è mediato dalla riflessione, l'emotività viene filtrata da una metodica razionalità: "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 offrirsì 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"⁴.

La versatilità artistica della Frare si nota nella sua capacità di regolare in maniera quasi "pittorica" l'inchiostrazione delle campiture di nero nello spazio bianco del foglio.

L'uso pittorico dell'inchiostatura, gli spazi aperti di un bianco abbagliante vengono risucchiati verso l'interno chiuso, contrassegnato dalla macchia nera.

Secondo la Ericani questo saper dosare l'inchiostatura da parte dell'artista deriva dalla poetica piranesiana: la Frare come Piranesi riesce a dare un significato di non tempo a quei chiari accecanti dove, vige un incondizionato silenzio come se il passare del tempo non esistesse, il tutto immerso in un luogo segnato dal tempo ma che è fuori dal tempo. Giancarla Frare tenta di raccontare, far oscillare, il suo fare artistico tra un *Aion* originario e un *Cronos* storico.

Nelle incisioni più recenti, la forma astratta assume una dimensione più figurativa. Le forme incise sulla lastra sono una trasposizione frammentaria di figure di pietra cercate, catturate, immaginate lungo i suoi viaggi alla scoperta delle cattedrali medioevali nell'Europa del nord. La Frare immagazzina e alimenta il suo deposito di memoria, restituisce figure che derivano da un frammento, come telamoni, elementi architettonici di capitelli, figure antropomorfe, bestiarî fantastici di pietra; queste incisioni sono la trascrizione nel fare del processo memonico. Anche in queste incisioni si nota il contrasto tra il nero pastoso dell'inchiostro calcografico e i bianchi della superficie di carta. Una puntasecca del ciclo *Figure di pietra* è una rappresentazione antropomorfa, di mitologica memoria, dove appaiono due elementi che conducono a sembianze umane, la testa posta sopra di un corpo animale, forse un' uccello, e al posto del sedere viene a tracciarsi la for-

⁴ Crispolti Enrico, *Giancarla Frare opere dal 1980-1990*, in AAVV, Catalogo della mostra, ed. Carrucci, Roma, 1990, pag. 9.

ma di un viso umano incappucciato. Un'altra figura del ciclo, racchiude al proprio interno nella parte superiore, il corpo contorto di un uomo avvolto da un turbinio di segni neri; alcune di queste figure appaiono inquietanti, sembrano provenire da un'altra epoca, da un tempo lontano, forse mitico.



Senza titolo, 1980, puntasecca su rame, cm 59,5x 39,5.



Figura di pietra, 1995, puntasecca su rame, cm 45 x 63



La sete, 1996, puntasecca su rame, cm 68x98



Figura di pietra, Leone, 2010, puntasecca su rame, cm 40 x 59



Figura di pietra, Grillo, 2010, puntasecca su rame, cm 40 x 59,2



Figura di pietra, Acrobata, 2009, puntasecca su rame, cm 29,8 x 4



Figura di pietra, Telamone, 2010, puntasecca su rame, cm 39 x 59,3



Grillo, 2010, puntasecca su rame, cm 40 x 39,5

Ila Parte

2.L'opera pittorica 1979- 2000

3.Gli anni 2000

Capitolo 2. L'opera Pittorica Dal 1979 al 2000

2.1. Le condizioni del volo

Potente è il silenzio nella pietra

A volte avvengono degli incontri nel tempo, può succedere che personalità artistiche di epoche diverse stabiliscano dei rapporti di tipo intellettuale: è questo il caso della riflessione condotta da Frare sull'opera poetica di Georg Trakl.

Giancarla giunse a Trakl dopo l'attenta lettura poetica di area simbolista/espressionista tedesca di Hugo von Hofmannsthal ma, soprattutto, dopo la traduzione delle poesie di Trakl, avvenuta tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso a cura di Ida Porena.

Trakl è uno degli esponenti di spicco della cultura espressionista tedesca, nelle sue poesie si riscontrano quegli elementi tipici del suo tempo, quali: "un'estrema concentrazione espressiva per cui ogni immagine è scarnificata fino alla sua assenza più profonda, è dettata e nasce da una necessità interiore assoluta di immediatezza"⁵.

L'espressionismo trakliano non è connotato dalla violenza, dalla ribellione nei confronti della società, il suo atteggiamento è semmai ancor più angoscioso perché dato dall'immobilità, il poeta rimane al di fuori della società.

Interessato alla poesia di Rimbaud, Trakl ne coglie l'accostamento tra immagine e parola che, in lui, si trasforma in un dialogo con la morte. Questa non conduce verso la luce, ma verso il nulla. In Trakl, il verso e le parole al suo interno tendono all'immobilità; le cose e gli avvenimenti sono bloccati dal poeta in una dimensione senza tempo, atemporale.

Nelle sue poesie ritroviamo la compassione dostoevskijana nei confronti di quelle figure che stanno ai margini della società, i derelitti. Questi si muovono come ombre in un'atmosfera azzurrina e bruna "percorse da brividi di disfacimento, colpite da suoni dolci e oscuri, ombre trascorrenti e incorporee, visioni assortite e

⁵ Ida Porena, in *Georg Trakl opere poetiche*, introduzione, edizioni dell'Ateneo, Roma, 1963.

spesso disfatte in mera putredine⁶. Questa putredine è quella di un mondo non autentico, in declino, che lentamente si annienta.

Riporto qui di seguito una poesia di Trakl, che racchiude i temi cardine della sua poetica, ossia quei temi che possono aver catturato anche l'attenzione della Frare:

Canto notturno

Respiro dell'immoto. Sembante d'animale.

Stupefatto d'azzurro, della sua sacralità.

Potente è il silenzio della pietra;

Maschera di uccello notturno. Triade soave

si spegne in unisono. Elai! Il tuo volto

Si china muto su acque cilestrine.

Oh, quieti specchi della verità.

All'eburnea tempia del solitario

Sale il riflesso di angeli caduti.

Nella sua personale lettura sull'opera del poeta, Giancarla ha carpito alcuni elementi fondamentali: la figuralità nel testo poetico, la veridicità delle sue immagini e del loro manifestarsi.

Il ciclo le *Condizioni del volo* prende vita in venticinque fogli. Osservandoli si ha l'impressione di essere davanti a una sequenza filmica; gli elementi pittorici di ogni foglio vivono in uno spazio immobile, immerso nel silenzio.

I disegni sono eseguiti in bianco/nero a china su carta: il bianco in questi fogli racchiude appunto il silenzio, questo non colore è la luce da dove potrebbe scaturire il non detto, l'evento; il nero è l'ombra, la putredine che tutto potrebbe inghiottire. Il procedimento è lento, preciso, dato dal pennino; i segni neri fatti tramite questa tecnica sono controllati anche se, in alcune opere, compare un segno

⁶ Eadem.

di matrice gestuale più irruento dato con le strofinature dello straccio imbevuto di china.

Nel primo foglio è presente una figura organica riconducibile ad un uccello con le piume arruffate, questo sembrerebbe spiccare il volo dal picco di una montagna, tuttavia ne è ancorato, quindi c'è un'impossibilità al volo, alla libertà.

Negli altri fogli sono presenti le piume dell'uccello: è qualcosa di organico, appoggiato su geometrie spigolose, che creano dei volumi. Questi ultimi nella serie a volte hanno la forma di scatole, altre volte fluttuano nello spazio, ma tutti sono composti dello stesso materiale: la pietra, che per sua natura è immobile ma potente.

La "presenza" appare nel terzo foglio fasciato da strisce bianche, la sua materia è nera. In un altro foglio, compongono i tre terzi dell'opera delle striature nere, in cima ad esse il materiale, il residuo organico, è descritto nella sua evidenza bituminosa e putrescente.

Quest'essere composto da segni simili a piume cerca di risalire dal basso: anche lui, come le figure Trakliane è una sorta di ombra che non ha la possibilità di libertà, dove un nero profondo inghiotte ogni possibile volo.

I due autori hanno in comune: "il contesto più che austero, talvolta direi funereo, improntato dall'angoscia per quanto sta per scomparire. *Respiro dell'immoto*: condizione intimamente pietrificata; un destino irreversibile e irriscattabile di corruzione, che vanifica tanto il lamento, che il motivo consolatorio e l'appiglio della speranza"⁷.

Nell'ultimo foglio del ciclo è sempre presente il binomio bianco-nero, luce e l'ombra, ma fa la sua apparizione il rosso, probabile impronta del dramma consumato, sangue dell'essere organico forse non più vivente.

Il ciclo *Le condizioni del volo ora* donato all'Istituto Nazionale per Grafica è stato esposto nel 2005, nella mostra *Potente è il silenzio della pietra* a cura di Ida Porena e Carlo Fabrizio Carli, svoltasi presso l'Istituto Austriaco di Cultura a Roma. Successivamente, nel 2006 la mostra ha toccato i luoghi di vita del poeta austriaco:

⁷ Carlo Fabrizio Carli, *Respiro dell'Immoto*, in *Frare Trakl*, catalogo della mostra, 5 agosto-16 settembre, Salisburgo, 2006.

Salisburgo presso la Galerie im Trklhaus, Vienna presso l'Istituto italiano di Cultura e Innsbruck al Leopold-Franzens-universität.

2.2 Rapporto Pittura Fotografia

A partire dalla seconda metà degli anni Ottanta la ricerca artistica di Giancarla Frare si orienta verso il rapporto tra segno pittorico e fotografia. Analizzando la produzione artistica di quegli anni, e le ricerche successive dell'artista, credo sia stato alquanto rilevante l'incontro che Frare ebbe in Accademia con uno dei più illustri maestri della fotografia italiana, Mimmo Jodice. Uno degli elementi che sembra legare l'opera di Giancarla a quella di Jodice è il rapporto con la cultura e la storia del territorio, in quanto entrambi hanno fotografato parti significative del tessuto architettonico scultoreo napoletano. Jodice negli anni Ottanta elimina la figura umana che abitava il suo scenario: le figure "sociali" lasciano il posto ad un vuoto, un silenzio, una luce metafisica definisce e fa emergere dal buio forme che appartengono al passato classico di Napoli. Nell'opera di Jodice c'è un richiamo fortissimo e continuo alla memoria di luoghi che hanno un proprio vissuto, una loro storia. Il tempo sembra sospeso, le forme, i resti, i reperti archeologici popolano la scena fotografica impregnandola di memoria. L'attenzione posta da entrambi gli artisti su questi contenuti si può riscontrare confrontando, ad esempio, due loro opere. In una foto del ciclo *Vedute di Napoli*, Jodice ferma con la macchina fotografica un elemento architettonico, ossia la finestra di un palazzo abbandonato dei vicoli di Napoli. Anche Frare utilizza come soggetto lo stesso elemento, in un'opera del ciclo *Tracce indiscutibili del luogo*. In queste due opere, si può notare un contenuto comune, ossia le tracce lasciate dall'uomo, che testimoniano lo scorrere del tempo, entrambi hanno raccontato nelle proprie opere, il rapporto con l'antico, parte integrante della vita quotidiana che si intrecciava con il loro presente. Questa similitudine si fa ancora più evidente quando entrambi si confrontano con i resti archeologici. In *Mediterraneo*, Jodice è alla ricerca delle origini delle civiltà lungo un viaggio in siti archeologici bagnati dal "mare nostrum" è un richiamo alla vita di lontani paesaggi della nostra antichità; in Frare, il frammento archeologico è traccia, memoria della storia umana che è fermata dall'artista tramite la foto, per poi essere modificata ed entrare a far parte di un processo di elaborazione e sedimentazione della memoria. Il tutto con esiti formali differenti: una è fotografia in bianco e nero, l'altra è l'inserito fotografico di un'opera pittorica.

ca. Un ulteriore elemento del lavoro di Jodice che affascinò la giovane artista, credo sia stata l'attenzione posta dal suo maestro a dei dati consueti a delle tracce di realtà, che tramite delle forzature chiaroscurali acquisivano maggior senso, Jodice dava rilevanza ad alcune parti piuttosto che ad altre: "come se l'approccio abituale a quelle immagini anche super conosciute fosse virato e falsato, come se ripristinasse un altro sguardo"⁸.

La sperimentazione fotografica di Jodice che è caratterizzata dal binomio bianco-nero, ha spinto la giovane Frare verso delle scelte rilevanti come la rinuncia al colore, il contrasto acromatico tra totalità e assenza di questo.

Questa rinuncia al colore dell'artista è a livello tematico da mettere in relazione con il tempo che scorre. Secondo Frare il nero contiene in sé tutto il cromatismo, mentre associa al bianco l'assenza di questo. Ella racconta la perdita e, quindi, quello che resta tra la relazione del tempo che passa e il momento (come se questo scorrere del tempo fosse collegato al colore). Ciò che rimane in fondo è una sorta di non colore, di segno; questo binomio acromatico caratterizza la traccia lasciata dal tempo che scorre.

Il lavoro iniziale di Frare si muoveva all'interno di quella sfera che oramai possiamo definire tradizionale, associabile alla Scuola del Pacifico; nell'ambito di quelle operazioni di "segno" entro un gesto costruttivo "ampie e intense linee ad andamento prevalentemente obliquo, hanno ammesso un margine di casualità, lasciando agli inchiostri e alle carte il loro gioco rivelatore. Interruzioni, macchie, spugnosità, là dove la pressione si alleggerisce, accentuano per contrasto l'intransigente compattezza del segno là dove la china ha imbevuto di sé la materia del foglio"⁹.

A un certo punto della sua ricerca artistica, Frare avverte la necessità di intervenire all'interno del suo lavoro di matrice astratta, inserendo foto entro le sue opere. Attraverso quest'operazione, Giancarla trae dal mondo esterno il collegamento

⁸ Giancarla Frare, *conferenza del 21 aprile*, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, 2012.

⁹ Bentivoglio Mirella., *Scrittura dell'immaginario*, in *Giancarla Frare opere 1980-1990*, a cura di AAVV, catalogo mostra, ed. Carrocci, Roma, 1991, pag. 89.

per un più meditato intervento segnico astratto, dal quale parte il racconto dell'opera.

Frare ha costruito una connessione tra immagine fotografica e segno manuale. Questa relazione fotografia-segno è interna al lavoro dell'artista: è come se la Frare conducesse due ricerche parallele: una segnico-pittorica e una fotografica.

Non sempre ciò che la Frare dipinge ha riferimento immediato con la fotografia, l'operazione dell'innesto è un processo che l'artista attua in un secondo momento. Ciò che fa sì che queste due ricerche s'incontrino può essere ad esempio un rapporto chiaroscurale, tra contenitore e contenuto, tra pittura e innesto.

L'artista parte dalla foto, che non ha valore d'immagine istantanea, prelevata dal mondo reale. Come sostiene la Bentivoglio la relazione che la Frare stabilisce tra segno e foto si svolge su un piano di scrittura: "Voglio dire che il punto di partenza è sempre il documento fotografico (con i 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 una conoscenza predata"¹⁰. Un dettaglio fotografico può ad esempio produrre una trama segnica, che si rende visibile tramite la pittura, quindi dare origine a un fatto pittorico.

Altre volte l'elemento pittorico è autosufficiente e in seguito viene assemblato con l'innesto fotografico. Tra pittura e foto s'innescano una relazione, più che una nascita scaturita da uno dei due elementi. Questa relazione tra i due linguaggi artistici, lasciando a ognuno una certa autonomia, ha portato l'opera di Frare verso una perfetta fusione visiva e una profonda poeticità.

L'io interno di Frare guarda verso l'esterno per cogliere tracce significanti che corrispondono a fantasmi dell'anima, che si palesano tramite questa relazione con il mondo esterno.

¹⁰ Bentivoglio Mirella., *Scrittura dell'immaginario*, in *Giancarla Frare opere 1980-1990*, a cura di Crispolti Enrico, catalogo mostra, ed. Carrocci, Roma, 1991, pag. 89.

2.2.1 Scrittura dell'Immaginario

Nell'immaginazione della Frare si congiungono diverse componenti tra loro intrecciate: una di ordine emotivo-affettivo e l'altra di ordine intellettuale.

L'aspetto emotivo compare prevalentemente in modo indiretto attraverso il filo della memoria; tuttavia, a volte, si avverte un'esplorazione interiore più rischiosa, che porta l'artista verso l'espressione di provocanti aspetti inconsci.

L'aspetto intellettuale si manifesta non soltanto tramite il controllo consapevole del proprio fare, ma anche e soprattutto attraverso una manifestazione di riscontri culturali, passati o attuali, sempre scelti in base alle motivazioni del proprio comunicare. La Frare esprime un proprio sogno poetico in modo privato e intimo, che non cede mai a un'esibizione intima di sé; per ovviare a tale rischio l'artista propone una decantazione riflessiva della propria opera consapevole della necessità di un'elaborazione di tipo linguistico quindi simbolico, per evitare una poeticità momentanea e circoscritta.

In *Scrittura dell'Immaginario*, il dialogo emotivo - intellettuale si manifesta grazie alla citazione fotografica di un'immagine dell'antico (fotografata dalla stessa artista) che nel caso di Frare è spesso un frammento, un particolare significativo per l'artista, attraverso il quale avvia un discorso linguistico. L'innesto fotografico inserito all'interno dell'opera non genera la sequenza dei segni pittorici, né questi fungono da sintesi compositiva dell'immagine fotografata. Come già detto c'è una relazione tra immagine fotografata e segno che è interna all'artista che ha un'origine misteriosa. La Bentivoglio definisce questa relazione tra immagine fotografica e segno pittorico un'operazione ardua ma molto personale, la Frare è molto attenta ai materiali dagli inchiostri pittorici e fotografici, ai formati della foto e dei fogli e "agli spazi profondi del nostro scrivere. "Scrivere" foto; e scrivere tracce"³¹.

L'attenzione posta da Giancarla ai materiali si evidenzia nella scelta quasi esclusiva della carta. Questo supporto viene utilizzato dall'artista perché riesce a mantenere un rapporto confidenziale con la materia, il segno pittorico non muta di qualità e forse neanche di senso, variando le dimensioni del foglio, come se ci fosse

³¹ Bentivoglio Mirella, *Scrittura dell'immaginario*, in *Giancarla Frare opere 1980-1990*, a cura di Cripsolti Enrico, catalogo mostra, ed. Carrocci, Roma, 1991, pag. 89.

una continuità forse di natura emotiva nella traslazione tra i fogli degli schizzi all'opera finita. Lo stesso procedimento creativo della carta composto da stracci, resti , è vicino al procedimento artistico della Frare che immagazzina tracce, resti di realtà che si sedimentano nella sua memoria.

L'andamento segnico creato dall'artista tramite strofinature di straccio imbevute di china, è predominante all'interno delle opere; questo costituisce una dialogica "scrittura dell'immaginario" insieme al dato testuale, la foto .

Quest'ultimo viene inserito all'interno dei suoi lavori per farci comprendere il processo formativo dell'opera. Il dato testuale ci preserva da una lettura dell'opera che non deve essere esclusivamente materico gestuale. Nelle sequenze dei fogli, l'andamento narrativo di scrittura dell'immaginario con la sua trascrizione materica, di ampio respiro strutturale, si palesa, in alcuni casi, in maniera imponente. E' come se la Frare ci accompagnasse, nelle sue sequenze, lungo un racconto di forte impatto emotivo. Come sostiene Crispolti, si è di fronte a una di duplicità di livelli: vi è, da un lato, un impatto complessivo macrotestuale, che viene realizzato attraverso le striature di china e, dall'altro, una lettura micro testuale costituita dall'intreccio di segni che crea il connettivo delle determinanti strutturali.

2.2.2 Scrittura dell'immaginario:

Ideologia e mito nella fontana della Reggia di Caserta

Nel ciclo *Scrittura dell'immaginario: ideologia e mito nella fontana della Reggia di Caserta* del 1989, l'artista era affascinato dall'idea di natura selvaggia piegata dal dato culturale. Il progetto iconografico delle fontane della Reggia narra le origini, provenienti dal mito, di Carlo III di Borbone, erede diretto di Enea. Le fontane della Reggia accompagnano lo spettatore, nel loro manifestarsi e raccontarsi, verso il Palazzo Reale, d'impianto compatto, caratterizzato da forme compiute.

Ciò che affascinava Frare in questo lavoro artistico è l'evolversi del progetto scultoreo e architettonico della Reggia. In particolare l'artista era interessata al modo in cui questo progetto, nel suo realizzarsi, riesce a piegare la natura, geometrizz-

zandola attraverso la costruzione di fontane, dell'acquedotto, della Residenza Reale.

L'attenzione dell'artista si rivolge alle quattro fontane del parco della Reggia.

Il lavoro della Frare è una sorta di narrazione che procede grazie a un'attenta lettura, delle differenze nei riferimenti mitologici e d'impianto formale delle fontane di Diana e Atteone, Venere e Adone, Cerere, Giunone ed Eolo.

Nelle fontane la narrazione iconografica delle favole di Ovidio è incrementata da significati tendenti verso un senso più morale e didascalico della filosofia vichiana; dal disordine originario all'ordine illuminista.

La narrazione del programma iconografico delle fontane comincia con uno degli elementi naturali, l'acqua: essa precipitando dall'alto, con un andamento verticale, genera una cascata che, allargandosi, crea uno specchio d'acqua informe.

La natura qui ha un carattere primitivo, incontaminato e non ancora piegata dall'uomo. Sulle rocce della cascata sono collocate le composizioni statuarie, i due gruppi sono divisi dall'acqua della fontana: da una parte sono presenti Diana e le sue ancelle, visibilmente agitate; dall'altra parte Atteone che sta per essere divorato dai cani, dopo la trasformazione in cervo, per volere della Dea.

Nel primo foglio della sequenza del ciclo, la natura selvaggia nella trascrizione della Frare è caratterizzata da segni che hanno un carattere vigoroso, deciso, di forte impatto emotivo. Il nero, prevalente nella composizione, è scalfito dai bianchi, come se, nell'opera dell'artista regnasse il caos originario della natura.

Nelle sequenze successive, i segni, nella descrizione immaginativa della fontana di Diana e Atteone, hanno un andamento più composto. Queste striature tendenzialmente verticali danno una maggiore enfasi alla separazione tra l'essere umano e la divinità, si contrappongono al dinamismo che racconta il dramma successivo al contatto tra Diana e Atteone. Analizzando le opere che compongono la trascrizione dell'artista della fontana di Venere e Adone, i segni morbidi, sinuosi vanno a formare una vulva che viene inseminata, le movenze di questi segni raccontano dell'unione amorosa dell'uomo con la Dea. L'uomo, dopo questa unione, comprende il senso del divino, fonda la famiglia, coltiva la terra. Nella Fontana di Cerere i segni della Frare sono netti, le striature che compaiono nel foglio assomigliano a dei solchi d'aratura, in quest'opera l'artista celebra la nascita

dell'agricoltura. Nel foglio successivo c'è come una separazione tra cielo e terra, all'interno di quest'ultima si nota il germogliare del seme, esaltato dal bianco in contrapposizione al nero che sovrasta la parte inferiore dell'opera, questa nascita rappresenta la riuscita dell'uomo nell'organizzare in maniera razionale la natura. Nell'ultima fontana, quella di Giunone ed Eolo, i gruppi scultorei stanno di fronte ad un sfondo architettonico, i venti scatenati da Eolo narrano il viaggio di Enea e il suo approdo in Italia. La trascrizione della Frare di questa fontana è multiforme: nel primo foglio, dove la predominanza del nero è quasi assoluta, si scorge un'ala che probabilmente rappresenta Eolo, nei fogli successivi le macchie di china passano dal grigio al nero inteso quasi a simulare il vento che, scatenato dal Dio, trascina l'uomo lungo il viaggio nell'esplorazione di nuovi territori.

Infine nell'architettura della Reggia, raccontata della Frare, i segni diventano densi e creano volumi che ci restituiscono la Reggia sotto forma di un parallelepipedo. La Frare nello "scrivere" il suo ciclo casertano non si serve più degli inserti fotografici, questa scrittura immaginativa, questa grafia di segni riesce da sola a raccontare i diversi momenti del racconto mitologico, Crispolti parla di: "scrittura segnica che si fa evento assoluto, nella sua articolata fenomenologia narrativa"¹².

2.2.3 Epifanie

Nel 1990 la Frare crea una serie di opere dal nome "*Epifanie*", queste vengono esposte nella mostra antologica dedicata all'artista a Como nell'ex Chiesa di San Francesco.

In questa serie l'elemento che emerge subito alla vista è il colore, questo si articola lungo tutta la struttura del foglio. Nelle opere compaiono terre e grigi, per arrivare ai celesti e rossi, in perfetta dialettica con il segno materico delle chine.

La dimensione dentro la quale si entra osservando queste opere credo sia quella più psicologica, quella al confine con la parte più emotiva dell'artista. La costruzione dell'immagine è complessa, le velature dei colori si sovrappongono, il gesto espande il colore lungo tutto il foglio. I toni del nero, in alcuni fogli, sono presenti

¹² Crispolti Enrico, *Giancarla Frare*, Villa Mondragone, Monteporzio Catone, 5-20 settembre, 1991.

quasi a fare da cornice a un'ulteriore opera racchiusa all'interno dell'opera stessa. Questa sorta di inquadramento dato dal nero dà l'impressione di una "messa in scena" del nucleo di colore che è l'evento epifanico. Questo coagulo di colore crea un abbozzo d'immagine, rappresenta la manifestazione più interiore dell'artista in cui i segni si impossessano dello spazio bianco, sostituendolo con il colore.

Essi non vanno letti come una confessione del proprio io, ma come un percorso, un'analisi cosciente della propria interiorità, una condizione di "movimento" dal dentro al fuori. L'artista, scrutando dentro di sé, fa in modo che in ogni opera del ciclo si manifesti l'evento epifanico. Un'opera in particolare, di grandi dimensioni, che reputo alquanto significativa del ciclo, cattura maggiormente la mia attenzione: nella parte inferiore sono presenti grandi stesure di nero, in quella centrale, immersa nei toni ocra e rossi delle terre, compare una figura abbozzata, velata, in piedi su una sorta di parapetto, sembra in attesa di un evento epifanico o potrebbe rappresentare essa stessa l'evento. L'opera di Giancarla potrebbe ricordare la figura di sinistra dell'opera dechirichiana *L'Enigma dell'oracolo*, anche essa in attesa ma di un disvelamento dell'enigma da parte dell'oracolo, dipinto da de Chirico sottoforma di calco in gesso di una statua classica, che proietta la potenza degli antichi e guarda all'arte antica come primigenia.

Il personaggio umano, melanconico di de Chirico ha lo sguardo rivolto verso l'esterno, in un tempo sospeso in attesa che l'oracolo si pronuncii. La figura di Giancarla guarda verso l'interno, è l'elemento di un paesaggio costruito con morbide strofinature di colore.

L'artista con questa serie di opere ci offre un percorso comunicativo della scrittura del proprio immaginario, in uno stadio più complesso dovuto ad un ascolto attento della propria interiorità.

2.2.4 Frate "legge" Martini e Morbiducci

Nel decennio Novanta la Frate conduce un'attenta lettura delle opere di scultori come: Arturo Martini e Publio Morbiducci, nel primo caso conduce uno studio sulla fontana da lui creata ad Anticoli Corrado (1926), deturpata dal cemento nella parte inferiore durante la seconda guerra mondiale. La fontana ha la forma di una piramide arrotondata: nella parte superiore è presente un semicerchio dal quale

fuoriesce un fiotto d'acqua che scende tramite dei canali e riesce nuovamente dai quattro lucertoloni/draghi, questi ultimi e i piccoli animali in rilievo, presenti nella fontana, sono stati creati da Martini con delle forme a tasselli lavorati scavandoli a rovescio quindi in negativo¹³. Il lavoro della Frare su questa opera di Martini è parte di un omaggio fatto allo scultore da un gruppo di nove artisti contemporanei sotto la cura di Nico Stringa nel 1996.

Giancarla nell'avvicinarsi allo scultore preleva tramite la foto in bianco-nero il particolare del drago di Martini, inserendolo nella prima opera nella parte superiore; al di sotto dell'innesto, l'artista tramite il suo segno sfumato, fatto con la china, traduce quella matericità della superficie della pietra accentuata dall'usura del tempo del manufatto martiniano.

Nella seconda opera il segno diventa striatura quasi a simulare l'acqua che si incanalava nell'opera di Martini per poi riuscire dal lucertolone, lo stesso fotografato e innestato dalla Frare in concomitanza delle striature di china. Anche questo procedimento estetico va inserito all'interno di quella "scrittura dell'immaginario" di forte impatto evocativo proprio dell'artista.

Nel caso del lavoro su Morbiducci Giancarla si confronta tramite il suo linguaggio artistico con le opere, i bozzetti dello scultore all'interno dello studio riallestito di via Bodoni. Nel 1994 Giancarla espone all'interno dello studio di Morbiducci dove si trovano opere dello scultore, arredi antichi e vecchi strumenti di lavoro che testimoniano il suo fare artistico, dalla scultura monumentale a quella di piccole dimensioni, all'incisione, alla medagliistica. La mostra di Giancarla all'interno dello studio, l'incontro con il luogo, le tracce contenute al suo interno hanno prodotto e messo in mostra una serie di lavori che raccontano la ricerca dell'artista e la sua realizzazione in maniera quasi didattica. Nell'incontro con l'opera di Morbiducci, la ricerca di Giancarla si svolge intorno alla scultura. La tematica della scultura ha da sempre interessato la Frare sia attraverso la congiunzione pittura/scultura, cogliendo la realtà fisica e la tridimensionalità della materia traslandola tramite il

¹³ Nella testimonianza di Antonio Muzzi, collaboratore di Martini, raccolta da Mirella Bentivoglio nel settembre del 1990 viene descritto il procedimento tecnico della creazione della fontana ad Anticoli. Muzzi asserisce che la fontana non fu creata in una sola gettata, Martini fece la forma del lucertolone a tasselli lavorandoli in negativo: "lui lavorava in negativo, l'ha fatta tutta in negativo. Tutti quei rilievi di animali piccoli, tutti in negativo".

Stringa Nico, Crispolti Enrico, *Arturo Martini Sintoni*, Electa, Milano, 1996, pag. 50.

cromatismo e le qualità superficiali dell'immagine dipinta, sia inserendo l'innesto fotografico raffigurante elementi scultorei all'interno del segno pittorico.

Come di consuetudine nella parte iniziale della sua ricerca artistica, la Frare preleva degli elementi dalla realtà elevandoli ad oggetti di indagine. Per quanto concerne la scelta sullo studio del Morbiducci l'approccio dell'artista è di tipo documentaristico. Giancarla, in questo caso, usa il mezzo fotografico per bloccare elementi, particolari, da analizzare nel corso della sua ricerca, utilizzando nella fotografia il binomio del bianco e del nero. Le foto, gli elementi prelevati dalla realtà, che in questo caso sono presenti nello studio dello scultore, servono esclusivamente come elemento mnemonico.

L'artista li dispone su uno dei cavalletti presenti nello studio dando loro un ruolo di documento su cui poter fare riferimento tramite dei rimandi segnici, emotivi, che caratterizzano parte del procedimento creativo. L'innesto tra foto e pittura qui non avviene, la scelta di Giancarla verte verso l'esclusività del segno pittorico, che si fa figurazione rimanendo sempre all'interno di quel linguaggio di natura astratta dell'artista. La Frare nell'avvicinarsi all'arte di Morbiducci è riuscita a captare due aspetti contrari, ma complementari nell'attività dello scultore: "una forte sintesi plastico volumetrico, ed una tensione superficiale che diventa in alcuni casi quasi linearismo grafico, lasciando intravedere le potenzialità di un dinamismo raffrenato"¹⁴. Le opere di Giancarla in mostra sono esposte lungo un percorso che prevede una messa in scena, un dialogo con le sculture e i calchi di Morbiducci. L'inizio del percorso parte da questi ultimi, zampe scarnificate di un cavallo, studio anatomico usuale di un'artista come il Morbiducci, che ha lavorato molto in campo monumentale, e una protome leonina, elementi simbolici lungo il quale si snoda la lettura della Frare. Le zampe del cavallo riescono a rendere quella tensione di mobilità tramite un contrasto tra staticità e dinamismo. Si percepisce quell'energia che potrebbe far scattare da un momento all'altro la zampa.

La figura del leone racchiude un senso di imponenza che aspira alla monumentalità. Accanto al calco con la protome leonina, Giancarla inserisce un grande rotolo appeso alla parete. L'immagine dipinta dalla Frare in questa opera è la scultura di

¹⁴ Cardano Nicoletta., *Giancarla nello studio di via Bodoni: percorsi e(c)statici da un luogo ad altri luoghi*, testo critico dell'omonima mostra, 11-27 febbraio, Roma, 1994.

un leone, disegnata con la china, che ci restituisce un senso di solennità grazie anche alla verticalità della striscia nera che va a restringersi nella parte inferiore fino a sparire lasciando bianco il rolo di carta sul pavimento. In altre opere di dimensioni più modeste, Giancarla tramite il suo segno e l'uso delle terre ci rimanda a quel dualismo di staticità/dinamismo del lavoro dello scultore. Proseguendo lungo il percorso della mostra l'artista inserisce un'opera su di un ballatoio creando un dialogo con delle sculture di Morbiducci. In questa opera la Frare va a delineare la figurazione di una Vittoria; essa passa da uno stato quasi informe caratterizzato dai toni neri a uno d'immagine scultorea tramite un cromatismo vibrante. Nelle opere esposte in questa mostra Giancarla dona all'immagine dipinta una forma scultorea e nello stesso tempo riesce, nell'intento tipico dello scultore, a liberare la forma da quel peso fisico della materia, arrivando in alcune di queste opere al disfacimento della massa riuscendo a liberare le energie nascoste. Nell'ultima opera inserita a conclusione del percorso, l'artista crea una figura monumentale, privata di una presenza statica, una sorta di angelo fatto di colore e luce che diventa quasi impalpabile.

Nelle opere degli anni Novanta, riscontriamo un elemento, una presenza fissa: la pietra. Essa, nell'opera di Frare, cambia continuamente forma. La pietra può essere un elemento architettonico fotografato e inserito all'interno dell'opera, la pietra/scultura che diventa fontana dalla quale sgorga l'acqua, narrata con il solo segno pittorico e ancora, il lavoro lapideo di un altro artista da guardare, capire, "leggere". Infine la pietra che è parte di una montagna, presenza tridimensionale, elemento di un paesaggio fantastico. Anche nel caso di questi paesaggi fantastici, il processo creativo dell'artista non cambia, Giancarla crea, traccia la sua opera, tramite una visione dovuta alla memoria che immagazzina elementi dal mondo reale. La presenza di queste figure tridimensionali, dalla solidità incerta, ci porta, nella visione dell'artista verso un tempo originario; questi spazi sono scanditi dalla relazione data dall'ombra alla luce più accecante che dà corpo a creste e spigoli.

La Frare in queste opere allontana o avvicina a sé la figura rappresentata, dove il frammento di una pietra può diventare la cima di una montagna, questa distanza o avvicinamento non è percezione esclusivamente fisica, credo sia il mondo in cui l'artista "sente" e percepisce la distanza e l'avvicinamento. Questi profili rimanda-

no ad altre opere, questo immagazzinare frammenti di volta in volta arricchisce e crea nuove visioni.

In alcune di queste opere le grandi figure tracciate lasciano il posto alle loro sinopie, i bianchi presenti si intrecciano agli azzurri e ai rosa donando molta luce che fuoriesce da delle zone d'ombra. Queste tracce sono una memoria di un tempo originario, di una storia geologia dove l'uomo è assente e la natura si sta formando.

IIIa Parte

Intervista e conferenza

Capitolo 3. Gli anni Duemila

3.1. I luoghi

I paesaggi di pietra di Giancarla Frare, le sue montagne, sono circondate dal silenzio; in queste opere il tempo sembra non scorrere, non vi si percepisce l'orizzonte. L'artista parla di paesaggi prima o dopo l'uomo. Osservando le opere esposte a partire dal Duemila nelle mostre *La pietra e l'aria* del 2005 e *Il monte analogo* del 2008, ci troviamo in una dimensione atemporale dove la fanno da padrone la luce accecante e l'ombra di un nero quasi bituminoso. La luce e l'ombra delimitano i profili delle pietre/montagne; in alcune opere gli azzurri accennano il cielo o definiscono meglio, insieme alle terre, i picchi delle montagne.

L'aria all'interno delle opere sembra rarefatta, a un primo sguardo queste vette danno una sensazione d'infinito: "queste vedute generano immagini mentali alla ricerca dell'infinito, dell'eterno, della consumazione del tempo, con un movimento ritornante su se stesse fino a raggiungere una profondissima, forse apparente ma inquietante quiete".¹⁵ Osservando più attentamente queste vedute, la mia lettura non tende verso questa percezione d'infinito; piuttosto mi sembra che il segno di Giancarla racchiuda paesaggi dentro dei limiti, pertanto la sensazione che si prova è opposta, quasi claustrofobica. La Matzner parla del sentimento di malinconia in questi paesaggi: " tutto gira intorno alla sensazione del vuoto, della solitudine, del disinteresse per la produttività, più precisamente tutto gira intorno al senso di malinconia...

La predilezione di Giancarla Frare nel rappresentare i luoghi o spazi, si può rinvenire in modo simile in alcuni artisti del Preromanticismo. Il ricordo delle immagini paesaggistiche di Caspar David Friedrich è sempre vivo. Le opere dei due artisti hanno in comune la marginalizzazione dell'uomo come protagonista della scena e la capacità di suscitare la sensazione di non sostare più nel tempo misurabile¹⁶. La Matzner, nel descrivere il sentimento malinconico delle montagne di Giancar-

¹⁵ Vescovo Marisa, *La pietra e l'aria*, testo critico dell'omonima mostra, Palazzo dei Capitani, Ascoli Piceno, 26febbraio-24 marzo 2005

¹⁶ Matzner Alexandra, *Giancarla Frare*, testo critico dell'omonima mostra, ed. Kro Art Gallery, Vienna, 2007.

la, chiama in causa i paesaggi romantici di Caspar David Friedrich, in cui l'uomo viene posto ai margini del dipinto, a sottolineare la sua solitudine interiore di fronte alla magnificenza terribile della natura.

Non concordo del tutto con questa visione critica che tende a associare i lavori di Giancarla al concetto di malinconia tipico del romanticismo. Infatti, osservando le opere di Frare, si nota che l'uomo non è presente, egli non contempla la natura, che tra l'altro è inesistente dato che i paesaggi dipinti dall'artista non sono reali ma immaginari. I suoi "paesaggi" non raccontano l'infinito, l'artista chiude piuttosto un territorio dentro dei limiti, le linee nere sul foglio bianco tracciano lo spazio, e in alcune opere l'artista inserisce i suoi picchi montagnosi. In altri casi troviamo all'interno dei suoi paesaggi l'innesto fotografico che raffigura resti archeologici, a testimoniare il tempo che scorre e la memoria che, da sempre, la Frare cerca di far rimanere viva nutrendola di continuo con le tracce lasciate dall'uomo in un tempo passato. La cromia in queste carte varia dal nero al grigio, al bianco, si passa da uno stato di ombra a uno di luce.

L'innesto fotografico dei resti archeologici catturati da Frare nella vita quotidiana, durante le sue incursioni tra i Fori e il Palatino, rende questi "luoghi" altrimenti immaginari e indefiniti determinati, grazie proprio alla potenza della finzione e dell'illusione data dalla fotografia.

In una di queste opere, *...A traccia indiscutibile del luogo* la costruzione paesaggio parte dal testo fotografico, che immortalava i resti di un'architettura inseriti al margine dell'opera. La foto scattata da Giancarla è molto illuminata: non sappiamo bene se questo sia dovuto al sole o piuttosto ad una forzatura durante la stampa. La foto del resto, con la sua ombra, viene inserita tra le chine e le terre naturali, tendenti al nero e al grigio. Questa traccia della realtà con la proiezione della sua ombra testimonia che il luogo esiste e che la Frare cerca di definirlo, in modo da segnare un confine nello spazio e nel tempo.

L'economia dei mezzi espressivi usati da Giancarla, come il cromatismo ridotto e l'innesto, conducono verso un'intensificazione dell'immagine.

In un'altra opera, sempre dello stesso ciclo, la Frare inserisce un altro resto archeologico, con l'ombra proiettata, su uno scalino dipinto di bianco; per contrasto, il nero con le sue diverse *nuance* caratterizza le mura.

L'artista mette in scena l'innesto posizionandolo sullo scalino, inquadrandolo all'interno di una porta/nicchia. Dei segni bianchi appena accennati, su sfondo grigio scuro nella parte inferiore dell'opera, formano una sorta di lastricato che ricorda una strada. La traccia monolitica, ultima cosa leggibile di un'architettura, parla del tempo e contiene in sé quella memoria storica che potrebbe avere una vecchia signora seduta davanti alla porta di casa, in uno dei vicoli di Napoli o di qualsiasi altro luogo del Sud.

In un'altra opera si ritrovano gli stessi segni, a formare, con i toni del bianco, il reticolato di una strada; in questo caso, l'artista, tramite l'innesto, posto nella parte inferiore, non resiste nello svelarci che si tratta proprio di una strada, dato che la foto rappresenta una porzione di vecchi sanpietrini disconnessi, caratteristici delle antiche strade romane. E' come se ci fosse un *fil rouge* che sottende le opere di Giancarla: parte dalla strada antica, fotografata come elemento di realtà, e ci conduce verso un altro luogo, una strada immaginata fatta di segni bianchi su uno sfondo di un nero materico. Il contrasto che si crea tra luce e ombra è di fondamentale importanza in Giancarla: è la luce che dà forma e corpo all'elemento interno all'opera, donandogli così la possibilità di esistere. La fonte di questa luce è oscura, non se ne trova traccia nello spazio pittorico. Riusciamo a captarla solo nel momento in cui colpisce una superficie e la fa risplendere. In questi luoghi, la pietra e la roccia emergono da uno sfondo nero, notturno, sono irradiati da una luce bluastra di cui non si conosce né intravede la fonte, la quale sembra scaturire dalla pietra stessa.

...A *traccia indiscutibile del luogo* è la narrazione di luoghi immaginari creati dall'artista: "Tento di definire il luogo e il suo confine e colloco tracce significanti, spesso fotografate, che stabiliscono legami tra assolute lontananze e assolute prossimità"¹⁷.

¹⁷ Crespi Alberto, intervista a Giancarla Frare, Monza, 2005

3.2. *Come confine certo*

Tra il 2004 e 2005, Frare espone le opere dal titolo *Come confine certo*, prima a Roma, poi a Teheran e successivamente alla saletta reale della stazione di Monza. Questo ciclo di opere, a mio avviso significativo, è da mettere in relazione con un'altra ricerca artistica di Giancarla, ossia quella letteraria. *Come confine certo* è infatti anche il titolo del secondo libro di poesie pubblicato da Giancarla nel 2006, opera con la quale l'artista vince il premio letterario *Scriveredonna* 2006. Queste poesie vengono pubblicate a distanza di dieci anni dal primo libro che si intitola *Rasoterra*.

L'attenzione di Giancarla nei confronti della parola scritta avviene durante i periodi di pausa dalla pittura, dove il fluire della parola sostituisce momentaneamente l'irruenza del segno pittorico. *Come confine certo* è una raccolta di poesie essenziali, ricche di significato: "la fitta trama di relazioni che l'autrice riesce ad intrecciare tra singoli versi e l'intensa forza evocativa propria del titolo sono in grado di fornire, in effetti, una chiave di lettura importante per apprezzare la cifra espressiva e il valore poetico di fronte ai quali ci troviamo, nonché l'armonica e compiuta opera di elaborazione di una polivalente architettura di fondo che regala un senso organico alla raccolta, impreziosendola ulteriormente".¹⁸

Che cosa è questo confine certo? è forse un luogo-altro poetico, pittorico?

La giuria del premio parla di confine certo come pura utopia, un non-luogo, è *il nero che accompagna* (tratto da un verso di Giancarla), è un senso di vuoto che racconta l'angoscia incontrata e vissuta nell'esistenza umana, che riflette l'umana fragilità soprattutto dal punto di vista corporeo. Credo esemplificativi dell'opera di Frare sia poetica che pittorica i versi di una poesia scritta da Giancarla, che di seguito riporto:

Il nero m'accompagna

Come confine certo.

Com'ombra. A lato.

¹⁸ Profilo critico della giuria, *Come confine certo*, Tracce, Pescara, 2007, pag. 5.

Cosa di carne
O di tutt'altra fatta.
D'organica matassa
O sordo suono.

"*Confine certo* è quel vagare e quella volontà di fuga *convenzionale termine del tutto*. Subito Fisso. E subito mutante, ma anche quel coraggio e quella schiettezza, priva di facili illusioni, che determina la reale purezza di questa poesia, fatta di *lamentazioni poco credibili, tanto per vedere se il corpo si modifica coi suoni di parole aspre*. L'arte si dimostra paga di se stessa, anche quando sa che non è possibile possedere *corsivi per rompere la pietra*, il che la rende profondamente vera e libera".¹⁹

I versi poetici scritti da Giancarla sono asciutti: è come se riuscisse a riportare in letteratura quel segno inciso della sua pittura. C'è una coerenza tra il processo creativo in pittura e quello in letteratura. Le parole scritte da Frare in molte sue poesie sono frammenti di frasi del dire quotidiano, udite o dette dall'artista, che vengono ricomposte, ricontestualizzate in ambito letterario.

Il concetto, l'idea di fondo è la stessa che in pittura: Giancarla immagazzina tracce del reale che hanno un'importanza culturale, queste si sedimentano nella sua memoria, riuscendo a tradurre il processo creativo in diversi linguaggi espressivi.

Nelle opere pittoriche di *Confine certo* compare una donna che va ad abitare delle "stanze" chiuse, è una traccia fatta di materia organica all'interno di luoghi dal confine definito. La figura femminile all'interno dell'opera assume diversi atteggiamenti espressivi tramite il corpo: è discreta, silenziosa, in altre "scene" oppositive. Lo spazio costruito da Giancarla è fatto di segni gessosi appena segnati, che formano il pavimento delle stanze, da cui si innalzano le pareti dipinte di nero o di grigio.

Nelle opere si riscontrano più punti di vista in un'unica scena; la prospettiva in queste carte non segue i canoni tradizionali, lo spazio costruito da Giancarla va contro le leggi della geometria. Infatti all'interno dell'opera lo spettatore si ritrova

¹⁹ Testo critico della giuria, in *Come confine certo*, Tracce, Pescara, 2007, pag. 5

davanti a prospettive incongrue e irreali. La pittura di Frare qui si realizza tramite contrasti: è luminosa e buia, corposa e scarna, in bilico tra astrazione e realtà.

La storica dell'arte Daniela Fonti parla di una pittura che: "si assottiglia concettualmente più che matericamente, per rendere possibile il palesarsi di quello stato d'interferenza fra reale ed immaginario (forse il *confine certo*) in cui è possibile anzi appare naturale e quasi spontaneamente originaria, la convivenza della fotografia con il gesto pittorico"²⁰. La fotografia testimonia l'incontro realmente accaduto tra l'artista e la sua modella: una figura dalla fisionomia matura, esile vestita dello stesso nero intenso presente nelle stanze. Sono stati i segni tracciati dal tempo nel corpo della modella, Armida Cancrini, ad affascinare la Frare. La fisicità della modella, le sue braccia e suoi piedi, misurano lo spazio, che grazie a lei è umanizzato. Questa figura femminile che Giancarla fa emergere dal profondo del proprio essere sembra "lottare" con lo spazio. La donna all'interno di queste stanze si muove come se ne fosse la padrona.

In un'opera, lo spazio, privo di aperture verso l'esterno, dai toni ocre e neri dati a velature, dà l'impressione d'inghiottire la donna, la quale riesce a dominarlo con quello sguardo intelligente e fiero. Le sue braccia scoperte, dalle quali si intravede lo scorrere del sangue dalle vene, vengono poste in primo piano, protagoniste dell'opera. Queste membra esili, dall'apparenza fragile, sebbene private dal resto del corpo, riescono a sprigionare energia e potenza, tramite la nervatura tesa. La figura femminile che abita le stanze di Giancarla, è una figura arcaica; il suo corpo, sembra non poter mutare più nel tempo, "è scritta una volta per tutte"²¹. Anche Armida data la sua fisicità è una figura di pietra come lo sono i frammenti fotografati da Giancarla, la stanza che abita è la "sintesi di tutti gli spazi possibili"²², questo luogo macchina prospettica è la summa massima dove può abitare la memoria raccolta, immagazzinata dentro un confine certo. Dentro le stanze troviamo resti archeologici tracce di altri luoghi catturati da Giancarla, è come se l'artista cercasse di fermare lo scorrere del tempo dandogli un confine. Chi è Armida? Non credo sia solo una donna segnata dal tempo, lei è la custode delle

²⁰ Fonti Daniela, in *come confine certo*, testo critico della omonima mostra, Roma, 15 marzo/2 aprile, 2004

²¹ Iovine Valentina, Intervista a Giancarla Frare, Roma, 2012, pag. 82.

²² Crespi Alberto, intervista a Giancarla Frare, catalogo della mostra, Monza, 2005.

stanze di Giancarla, vive, abita gli spazi, li misura, a volte è vicina ai sassi, alle cose, a volte ne è lontana, altre volte sembra dormire su un talamo che in realtà è un resto di un basamento. Armida è prossima alla luce e all'ombra, si fa garante di quegli spazi di memoria che potrebbero scomparire nel vuoto se non preservati. Un'ultima riflessione sul ciclo mi porta ad ipotizzare che la figura femminile, Armida, rappresenti a livello concettuale l'artista stessa, custode di frammenti culturali del passato, tradotti tramite il suo fare artistico in opere da lasciarci in eredità.

3.3. Stati di permanenza

La pietra connotata culturalmente ha avuto un ruolo predominante nelle opere della Frare. L'artista ha passato gli ultimi dieci anni a fotografare resti archeologici, facendo vere e proprie "battute fotografiche" tra i Fori e il Palatino. Cosa ha ossessivamente cercato Giancarla tra queste pietre? Non è stato un semplice censimento di "sassi", ha cercato elementi per lei significanti: la pietra, il resto, è l'ultima cosa leggibile di ciò che rimane di un'architettura, di una scultura.

Ciò che cattura l'interesse di Frare è la possibilità, data dai resti, che la porta a riflettere sul tempo che scorre, sul lavoro di stratificazione che il tempo mette in atto sulla pietra: " la rovina non ha un'appartenenza certa mi faceva meditare sul correre del tempo, quindi su una dimensione più astratta. Sono sempre stata attratta da paesaggi con le rovine ma non in senso romantico, ma su un senso ultimo delle cose".²³ Le rovine sono frammenti mnemonici: testimoniano nello stesso tempo il loro passato e la graduale perdita di memoria di ciò che sono state. Giancarla le ha fotografate nelle prime ore pomeridiane quando, i resti, proiettavano maggiormente la propria ombra. Quest'elemento è perciò di fondamentale importanza per l'artista, dimostra che l'oggetto esiste. L'ombra viene riportata tramite l'innesto fotografico o dipinta dall'artista, in fondo l'ombra ha generato un primo stadio dell'arte, matrice d'immagini; è grazie a lei che secondo Plinio il Vecchio si deve la nascita della pittura. "Sull'origine della pittura...tutti concordano nel dire

²³ Giancarla Frare, conferenza presso l'Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, 21 aprile 2012.

che nacque dall'uso di contornare l'ombra umana con una linea"²⁴. Plinio racconta che la figlia del vasaio Butades traccia di notte la sagoma dell'ombra dell'amato, che era in partenza. Butades riempie d'argilla questo contorno, creando così il simulacro dell'uomo amato dalla figlia, collocato al Ninfeo di Corinto. Stoichita, nel suo saggio *Breve storia dell'ombra*, nel descrivere la fabula pliniana elabora l'ipotesi che Butades crea il simulacro dell'uomo perché morto. Secondo l'autore, la fabula pliniana, avrebbe senso narrativo solo inserendo la morte dell'uomo tra gli episodi: del contorno dell'uomo e la creazione della statua collocata al tempio; "quel che Plinio racconta con i termini di una leggenda è in realtà la storia dell'immagine sostitutiva"²⁵. L'immagine creata, sopravvive alla morte.

Io credo in una inevitabile consapevolezza della morte in Giancarla, questa la porta a creare opere nelle quali sono presenti i resti con la loro ombra. In alcune di queste, l'ombra è dipinta affianco all'innesto fotografato, come a dare maggiore significato all'immagine fotografata, prelevata dalla realtà.

Giancarla tramite l'ombra certifica l'esistenza dell'immagine sostitutiva che sopravvive allo scorrere del tempo e alla morte. L'artista combatte la caducità dell'esistenza dando forma all'ossessione della perdita di memoria, che ha lasciato tracce che testimoniano ciò che è stato e ora non è più.

Diventa quindi necessario per Giancarla preservare tutto ciò che potrebbe perdersi nel tempo, tramite un lavoro di archiviazione, selezione involontaria, ma consapevole che qualcosa suo malgrado sfuggirà per trasformarsi in altro.

Il presente le sfugge, si ancora a ciò che si è sedimentato in lei nel passato, raccontandolo in questo presente. Recupera dal passato reperti iconici strappandoli dal tessuto archeologico. A dominare è la presenza della pietra innestata in una realtà altra, in spazi immobili, costruiti con segni essenziali che creano delle profondità, dove ci si interroga sul senso delle cose, sull'esistere di queste rispetto a noi. L'artista preserva tracce del passato per paura che il nulla possa inghiottire ciò che di significativo esiste.

Le opere sono una successione di "stanze". In un lavoro l'innesto fotografico del reperto viene inserito nella parte inferiore, a sinistra dello spazio; questo è defini-

²⁴ Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV, 15, in *Breve storia dell'ombra*, a cura di Victor I. Stoichita, Il Saggiatore S.p.A., Milano, 2003, pag. 13.

²⁵ Stoichita Victor I., *Breve storia dell'ombra*, Il Saggiatore S.p.A., Milano, 2003, pag. 20.

to da dei segni azzurri. A prevalere all'interno della composizione sono i grigi scuri, tendenti al celestino, la superficie dell'innesto è molto illuminata, di un bianco quasi lunare. L'ombra proiettata dalla pietra è ben definita, l'innesto fotografico in quest'opera viene introdotto con i segni visibili dello strappo. Il soffitto della stanza non è delimitato come le altre pareti, è totalmente dipinto di nero, sembrerebbe un'apertura verso l'esterno ma non si intravede nulla che possa condurci verso una realtà riconoscibile, è un'altra realtà dove l'immagine fotografata, del resto, viene custodita e protetta dallo scorrere del tempo.

In un'altra opera il resto è posizionato centralmente, la luminosità della pietra è in contrapposizione alla parete laterale dai toni neri, la parte rimanente dello spazio viene abbozzata con dei segni rossi che delimitano le pareti appena accennate dal grigio, che sembra quasi inghiottire il frammento nel nulla.

In alcune opere una parte del frammento fotografato diventa esclusivamente pittura, la visione dell'oggetto è molto ravvicinata, probabilmente è un particolare di una rovina rimasta impressa nella memoria dell'artista durante le sue visite al Palatino, una traccia significativa, come le altre, da preservare per non essere fagocitata dal tempo.

Un'altra stanza contiene un frammento tondeggiante, la visione dell'opera proviene dal basso, apparentemente si riscontra la medesima fonte di luce, che illumina l'oggetto innestato e l'angolo destro dell'interno. Osservando attentamente, però, ci si rende conto che le ombre non coincidono, probabilmente non esiste una reale fonte di luce: l'ombra dell'innesto proviene dalla vita reale, mentre lo spazio in cui è inserita, essendo immaginario, non segue le stesse regole di luce.

Il rimando tra immagine fotografata e segno pittorico è però continuo: il rapporto che si crea tra traccia reale e cromatismo scarno, fatto di inchiostri e terre, rafforza in ognuno la presenza dell'altro. Insieme esse contribuiscono alla costruzione dello spazio di queste stanze della memoria dall'architettura minimale, che riesce in qualche modo a proteggere la pietra, quindi la memoria, da quel nulla che invade le opere dipinte di grigio.

Giancarla Frare.

Ricomporre il frammento, segno traccia memoria

Il ciclo *Stati di permanenza* era presente alla mostra personale presso l'Istituto Nazionale per la Grafica, tenutasi dall'8 marzo all'1 maggio 2012, dal titolo: *Giancarla Frare Ricomporre il frammento, segno traccia memoria* a di cura di Antonella Renzitti.

L'esposizione ricostruiva i diversi momenti del lavoro complesso dell'artista, caratterizzato da un linguaggio grafico e pittorico essenziale, tramite il quale è riuscita ad esprimere la relazione dialettica tra pensiero e operatività.

I rapporti che legano Frare all'Istituto risalgono agli anni Novanta quando l'artista, sotto invito di Federica Di Castro allora funzionario della Sezione Calcografica, rappresentò l'Italia alla XXI Biennale Internazionale di Grafica di Lubiana con tre incisioni a puntasecca dal titolo *Figure di pietra*. Le incisioni erano presenti alla mostra accanto a una delle ultime opere di Giancarla, il video *Stati di permanenza, Gina*. La sala rappresentava allo stesso tempo l'inizio, a livello concettuale, e la fine del percorso espositivo.

La scelta curatoriale seguiva un percorso a ritroso nel tempo: nelle prime due sale erano presenti i lavori degli ultimi dieci anni dell'artista, opere su carta con innesti fotografici. Il percorso è stato suggestivo, ogni opera era un frammento che andava a comporre la memoria storia artistica della Frare.

Nella penultima sala, invece, era esposto il ciclo *Le condizioni del volo*, lavoro incentrato sulle riflessioni dell'artista nei confronti dell'opera poetica di Georg Trakl, poeta austriaco di inizio Novecento, con il quale l'artista ha stabilito un rapporto intellettuale profondo.

Il ciclo è composto da 17 disegni a china su carta, concepito in quasi dieci anni di lavoro, dal 1979 fino al 1987. Le opere rappresentavano una lettura attenta dell'opera del poeta, una traslazione da un linguaggio artistico ad un altro.

Le condizioni del volo è stato donato all'Istituto per volere dell'artista.

Nell'ultima sala, in questo viaggio a ritroso, si arrivava alle incisioni, tecnica artistica con la quale Giancarla si è sempre espressa sin da giovane, in cui le figure di

pietra, incise, dialogavano perfettamente con il video che rappresentava un'ulteriore figura di pietra: Gina, altra traccia che contribuiva a comporre quel lavoro di "messa in memoria" dell'opera artistica di Giancarla Frare.

Stati di permanenza, Gina

Frare è un'artista poliedrica riesce a portare avanti il suo discorso espressivo utilizzando diversi linguaggi artistici come nel caso del video: *Stati di permanenza, Gina*.

L'opera è un video-racconto, la cui protagonista è una donna centenaria, filmata dall'artista in diversi momenti dal 2005 e il 2010. Il video è parte integrante della ricerca condotta dall'artista sul tema della memoria.

L'opera ha avuto una gestazione di sei anni, anche in questo caso, come in molti cicli pittorici di Giancarla, il lavoro racconta il suo fare metodico che può richiedere un lungo tempo affinché l'opera si concluda.

L'artista ha registrato la donna dai 100 ai 105 anni, in questo arco di tempo è stata testimone lei stessa della contraddizione insita nella memoria, di come sia nello stesso tempo persistente e labile, di quel fenomeno psichico che porta la mente umana in vecchiaia a ricordare esperienze culturali di vita del passato e a dimenticare il presente o il passato più prossimo.

Il video testimonia il ricordo, vivo e lucido, dei passi della *Divina Commedia* imparati a memoria dalla donna in gioventù.

Gina è la rappresentazione dello scorrere del tempo e nello stesso momento presenza e evanescenza. Domina il tempo ripetendo come un mantra i versi dell'inferno, in maniera lucida e coincisa, ma in alcuni momenti ne sembra inghiottita, la sua età mostrata nel corpo la rende fragile.

Nella prima inquadratura del video Giancarla riprende l'angolo di una stanza vuota per poi collocare Gina in piedi con il suo corpo fragile, ma pietrificato, che recita i versi di Dante. Mentre la sua immagine sfuma, la ripresa dal basso fa emergere, da una luce tendente al blu, il mercato di Piazza Vittorio durante la pulizia notturna.

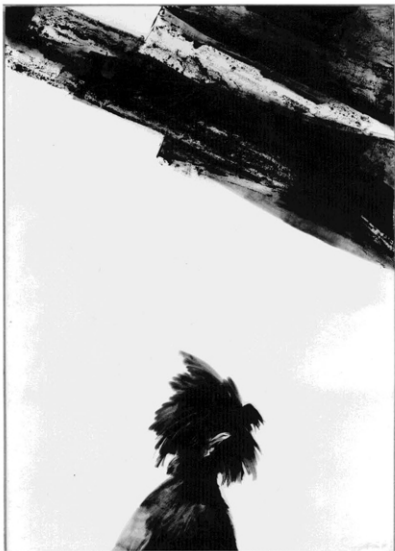
Ritroviamo poi Gina in un'altra sequenza, seduta a recitare nuovamente i versi dell'inferno, e infine ripresa distesa sul letto nella ripetizione ossessiva dei versi, con la mano alzata per dare maggiore enfasi alla declamazione dei passi danteschi. In fine il corpo scompare, rimangono le parole, l'immagine è quella del mercato con i suoi resti informi spazzati via dall'acqua.

Nella donna la sua memoria culturale ha la stessa valenza della pietra: è una traccia nel tempo.

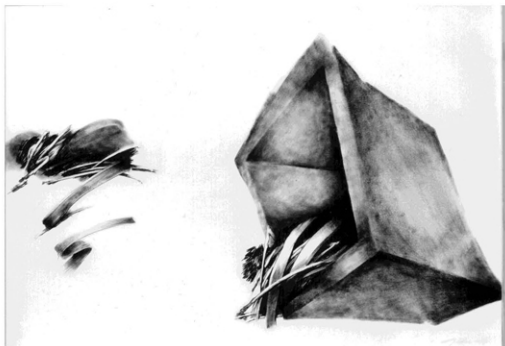
Gina ha concluso la sua esistenza all'età di 107 anni, ciò che rimane è la testimonianza di quel segmento di memoria.

“L'unica cosa che resta alla fine è la memoria: resta e cancella.”²⁶

²⁶ Iovine Valentina, intervista a Giancarla Frare, Roma, 2012, pag. 82.



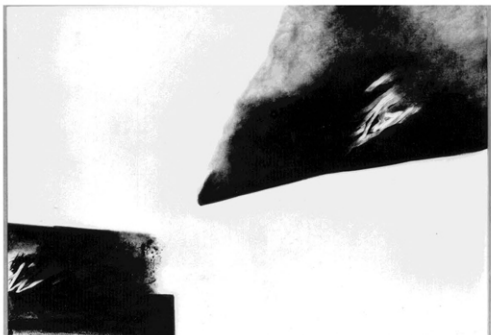
*Le condizioni del volo, senza titolo, 1979 – 1987, inchiostro di china su carta
cm 100 x 70*



Le condizioni del volo, senza titolo, 1979 – 1987, inchiostro di china su carta, cm 100 x 70



*Le condizioni del volo, senza titolo, 1979 – 1987, inchiostro di china su carta,
cm 100 x 70*



Le condizioni del volo, senza titolo, 1979 – 1987, inchiostro di china su carta, cm 100 x 70



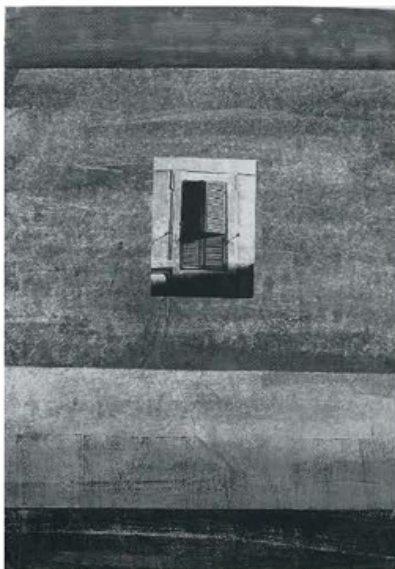
Le condizioni del volo, senza titolo, 1979 – 1987, inchiostro di china su carta, cm 100 x 70



Le condizioni del volo, senza titolo, 1979 -1987, inchiostro di china su carta, cm 100 x 70



Mimmo Jodice, *Veduta di Napoli*, 1980



Giancarla Frare, *Senza titolo*, 2000, pigmenti naturali con innesto fotografico su carta, cm 69x98



Mirno Jodice, *Paestum*, 1986



Giancarla Frare, *...A traccia indiscutibile del luogo*, 2002, tecnica mista, cm 75x57



Scrittura dell'immaginario, senza titolo, 1986 – 1990,
chine su carta con innesti fotografici, cm 50 x 70



Scrittura dell'immaginario, senza titolo, 1986-1989,
chine con innesti fotografici, cm 70 x 100



Scrittura dell'immaginario, senza titolo, 1986-1990,
chine con innesti fotografici, cm 70 x 100



Scrittura dell'immaginario, senza titolo, 1986-1990,
chine su carta con innesti fotografici cm 70 x 100



Scrittura dell'immaginario, senza titolo, 1986- 1990,
chine su carta con innesti fotografici, cm 70 x 100



Scrittura dell'immaginario, Ideologia e mito nelle fontane della Reggia di Caserta, 1989,
chine su carta, cm 70 x 100



Arturo Martini, Fontana, 1926, Anticoli Corrado



*Scrittura dell'immaginario, Arturo Martini sintonie, 1996,
chine su carta con innesti fotografici, cm 70 x 100*



*Scrittura dell'immaginario, Arturo martini sintonie, 1996,
chine su carta con innesti fotografici, cm 70 x 100*



*...A traccia indiscutibile del luogo, 2000-2004,
china, pigmenti naturali su carta con innesto fotografico*



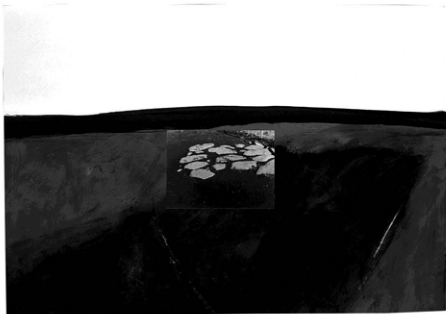
...A traccia indiscutibile del luogo, 2000 – 2004,
china, pigmenti naturali su carta con innesto fotografico, cm 75 x 58



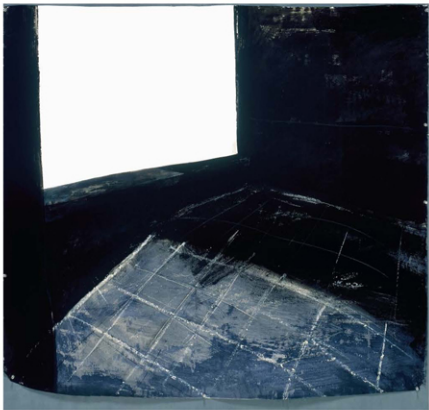
...A traccia indiscutibile del luogo, 2000 -2004,
china pigmenti naturali su carta con innesto fotografico, cm 75,3 x 57,5



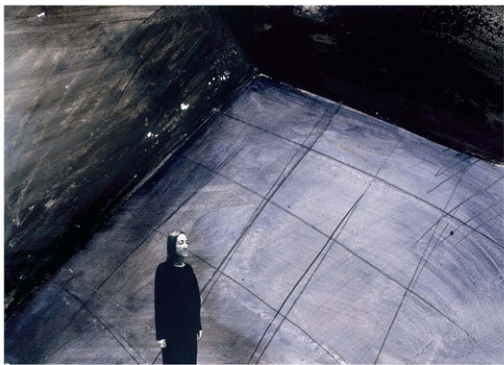
...A traccia indiscutibile del luogo, 2000-2004
china, innesto fotografico su carta, cm 100 x 70,5



...A traccia indiscutibile del luogo, 2000-2004,
china, innesto fotografico su carta, cm 100 x 70



Come confine certo, 2003, pigmenti naturali, cm 140 x 124.



Come confine certo, 2002, pigmenti naturali con innesto fotografico su carta, cm 58 x 50



Come confine certo, 2003, pigmenti naturali con innesto fotografico su carta, cm 50 x 70.



Come confine certo, 2002, pigmenti naturali con innesto fotografico su carta, cm 35x32



Come confine certo, 2003, pigmenti naturali con innesto fotografico su carta. cm 70 X 50



Stati di permanenza, 2007,
china pigmenti naturali con innesto fotografico su carta, cm 58 x 77



Stati di permanenza, 2006, china, pigmenti naturali con innesto fotografico, cm 70x 50



Stati di permanenza, 2006, china, pigmenti naturali con innesto fotografico su carta, cm 71,5 x57



Stati di permanenza, 2010, china pigmenti naturali su carta, cm 70 x 50



Stati di permanenza, 2007, china, pigmenti naturali con innesto fotografico su carta,
cm 69,8 x 49,3

Intervista a Giancarla Frare

L'intervista audio, qui trascritta, si è svolta a Roma il 10 aprile 2012.

V. I. Quali sono le fonti dell'incisione a cui ti sei ispirata quando hai iniziato il tuo lavoro come incisore?

G.F. Agli inizi, le mie esperienze d'incisore sono state condotte in maniera indipendente, rispetto al mio percorso di studi, che le escludeva. Io ho studiato scenografia. Questo indirizzo di studi è denso di elementi tematici più di altri corsi dell'Accademia di Belle Arti, la scenografia si confronta con i testi, con le creazioni degli altri e le commenta; un ambito molto esteso su cui indagare, ma certe discipline, come l'incisione, non vengono trattate. Ero anche interessata molto alla scultura, altra disciplina non affrontata a scenografia. Ho fatto esperienza di scultura con Augusto Perez e Umberto Mastroianni. L'incisione era insegnata da Starita e io ho iniziato a frequentare il suo laboratorio, destinato soprattutto agli studenti di decorazione e pittura, perché inerente al loro percorso di studi.

Nella seconda metà degli anni Settanta, a ventiquattro anni, mi sono trasferita a Venezia, dove ho frequentato la Scuola Internazionale di Grafica. Per tre anni ho studiato a fondo le tecniche calcografiche tradizionali e quelle sperimentali. Negli anni Ottanta ho sperimentato la xilografia a Urbino, nei Corsi estivi internazionali a Palazzo Ducale. In questi primi otto anni, mentre lavoravo e stampavo, il mio interesse verteva per le tecniche calcografiche dirette, non tanto il bulino, tecnica per me eccessivamente lenta. Era soprattutto la puntasecca a interessarmi. Si è creato così un rapporto tra i temi che indagavo in pittura, in scultura e quelli trattati in incisione.

L'incisione mi obbligava a percorsi più controllati del segno, gli elementi che io analizzavo nell'incisione erano elementi della realtà, come se l'incisione fosse una sorta di strumento parallelo alla fotografia: me ne servivo per fissare e studiare una forma, anche in un rapporto reale di contatto effettivo con questa.

Nel 1979 partecipai al concorso della *Fondazione Bevilacqua La Masa*, proprio con un'incisione, e vinsi uno dei premi. Era una puntasecca d'impianto astratto, che partiva da studi di elementi vegetali, reinventati completamente.

V.I. Infatti ho notato una certa astrazione nelle tue incisioni: per quanto riguarda il primo ciclo di "figure di pietra", potremmo definirla di matrice gestuale?

G. F. Gestuale... sì, però condotta alla necessità di stare intorno a una forma, di definire la forma, anzi la cosa. Poi all'interno di essa come dirti.. la forma ha i suoi misteri, le sue ombre... ma il rapporto con l'incisione non è mai un esercizio calligrafico, per me. Stranamente negli stessi anni lavoravo su *Geog Trakl*; nei lavori dedicati al poeta il senso calligrafico era evidente; usavo un pennino per definire delle forme, un sistema molto analitico di scrittura, poi a straccio definivo ampie superfici con la china più o meno diluita.

Diciamo che il lavoro incisivo era meno calligrafico e più, come dici tu, gestuale. Ma, mi ripeto, nelle incisioni questa gestualità non è mai fine a se stessa. E' sempre ricondotta a un controllo, perché la costante del mio lavoro, furioso in certi momenti, deve essere ricondotto a un controllo. Tra il segno, che tende a scappare, e il suo condizionamento a definire un confine, si crea una sorta di dialettica; ma la retorica dell'energia del segno non vorrei mai fosse il tema del mio lavoro; l'esercizio sul segno per il segno non mi interessa.

Il segno deve essere ricondotto a un progetto, questo non ne placa l'energia. La scommessa è che pulsione originaria e quello che io voglio, la struttura che ho in mente di quello che io voglio fare, convivano dialetticamente in una certa tensione. Questa tensione è sempre presente nel mio lavoro.

Anche nelle mie ultime opere, dove è possibile leggere l'immobilità temporale data dal frammento fotografato, esso convive ma in conflitto con un tessuto pittorico molto mobile. Una dualità sempre presente nel mio lavoro... agisco nel tempo e sul tempo.

La puntasecca mi ha sempre interessato moltissimo perché: da una parte non si perde nella tecnica diretta quest'operazione di controllo, nello stesso tempo è una sfida tra il metallo che ha le sue venature e ti conduce con la punta ad andare do-

ve vuole lui e invece il tentativo dell'artista di condurre questo segno inciso verso quello che vuole realizzare. Nelle altre tecniche, come l'acquaforte, puoi segnare più liberamente, ma è la mediazione dell'acido a determinare l'incisione sul metallo. La trasposizione del segno ne è come raffreddata.

La puntasecca consente la stampa di poche copie: dipende poi da come si incide, ma la stampa regge fino a 10-15 copie. Potresti teoricamente intervenire ancora con dei segni sulla lastra... cosa che io non faccio.

Comunque le stesse copie non sono mai meccanicamente uguali. E' vero che puoi determinare, secondo un *bon à tirer* che tu stabilisci all'inizio, il riferimento a come si deve stampare la lastra, ma io sono affascinata dalla perdita progressiva delle barbe, da come insomma un segno perda progressivamente la sua pastosità e diventi più secco. Sono molto interessata dalle differenti inchiostrazioni e stampe della stessa matrice. L'incisione nasce come tecnica seriale ma io ne faccio un ambito di lavoro che, pur non escludendo l'idea di moltiplicazione dell'opera, fa di ogni foglio stampato una specie di copia unica.

V. I. *E quale è il rapporto con le altre tecniche calcografiche? Come la maniera allo zucchero, per esempio, che ti dà un risultato quasi acquerellato...*

G. F. Sì.. ma è meno controllato. Per quanto possa essere interessata a una sperimentazione, non mi sono mai lasciata affascinare da questa dimensione. Alla fine l'artista incisore finisce per cadere negli innamoramenti degli effetti chimici o casuali. Secondo me il rischio che corre l'incisione è di diventare un territorio dove la ricerca si arena intorno a un preziosismo del segno, del micro segno...disciplina da orafi ...da cui tenersi lontani.

Ritengo che l'incisore debba affacciarsi a un fare più ampio, dinamico, rischioso; per poi magari ritornare periodicamente alle dimensioni più raccolte della calcografia. Qualsiasi artista deve allargare l'ampiezza del suo gesto, per poi ritornare alla tecnica.

Ma la tecnica in sé può essere una sorta di stanza chiusa, qualcosa di fine a se stesso. Ci sono stati grandi artisti che hanno esaurito la loro vena in una reiterazione del segno, sempre più elegante e corretto tecnicamente, ma privo di forza.

V. I. Quindi mi sembra che l'eleganza non sia un fine della tua ricerca, nonostante apparentemente emerga...

G. F. Sì, alla fine, come dire, ci sono artisti che rifuggono dal concetto di stile; poi però uno precisa il suo fare e dentro questo ci si raffina. Teoricamente qualsiasi cosa può durare all'infinito e perdere di vigore. Lo stesso artista dovrebbe esercitare una spietata critica sul suo operato e ogni tanto fermarsi.

Per tornare all'incisione, il rischio è che diventi ricerca per iniziati, per un popolo a parte, con il rischio che potrebbe estinguersi. Che cosa è stata l'incisione nel tempo? Una pratica di diffusione dell'opera d'arte tramite la stampa, in seguito sostituita dalla fotografia. Qual è il destino dell'incisione?

È una domanda alla quale non so rispondere; personalmente ero affascinata da questo segno "altro" che potevo ottenere con la puntasecca, di gran lunga diverso da quello che altri strumenti potevano offrirmi. C'è una vicinanza tra la scultura e l'incisione: infondo incidendo fai anche una cosa diversa dal disegnare. Come se "scrivessi" in modo definitivo una cosa.

Di conseguenza la lastra, per me, ha la stessa importanza della stampa o forse ne ha di più.

V.I. Quello che ho notato nel tuo lavoro e che ci sono elementi in comune tra incisione e fotografia; credo che tu sia alla ricerca, sia nell'incisione che nella fotografia, di elementi che per te sono memoria, che ti portano a immagazzinare dei dati, concordi?

G.F. Sì, nell'incisione ho trattato gli stessi temi che in fotografia, come sculture altomedievali o romaniche. Ho fatto battute fotografiche in mezza Europa, cercando, nelle cattedrali medievali motivi iconografici legati a bestiari fantastici di pietra. Da questi documenti fotografici ho elaborato elementi poi realizzati in incisioni a puntasecca.

L'incisione sembra quasi un processo mnemonico messo in atto; è come una sorta di trascrizione bloccata di una cosa che ho visto. Poi c'è la stampa, questa è un'altra cosa ancora che, in qualche misura, già fa perdere dei dettagli e così sembra proprio che il fatto incisivo sia una sorta di concettuale trascrizione nel fare di quello che io racconto del processo mnemonico, della progressiva perdita di da-

ti. Anche la foto così come l'incisione mi mette a contatto con la cosa, questa cosa è già un frammento di un tutto, nella sua frammentazione c'è una perdita, ma questa per me è un'intensificazione di senso. Tu ricordi il nocciolo duro di quello che deve essere ricordato, però è comunque un processo di perdita di dettagli; quindi, come dire, sia la fotografia sia l'incisione le considero una sorta di studio sulla cosa. Poi è chiaro che l'incisione diventa un'opera a se stante e non è più la cosa, ma il processo è quello.

V.I. Esatto, ho notato lo stesso processo, la stessa ricerca sia in una sia nell'altra forma d'arte con cui ti esprimi, ed esempio: il segno è un elemento che ho "visto" anche in parallelo con la poesia, un lasciare delle tracce. Leggendo le tue poesie noto un segno forte, asciutto che ha però una certa pregnanza, come se ci fosse un filo conduttore in tutti i tuoi modi di esprimerti...

G.F. Anche la poesia certe volte parte (e questa è una considerazione che ho fatto dopo), da una frase fatta del dire quotidiano, c'è ne una su "Raso Terra" che comincia:

*Se facessero
sedili più comodi
non mi muoverei
a tarantola
senza trovare
bandoli e matasse.
Il viaggio è già quasi finito
l'ombra s'allunga
e ancora non me ne faccio una ragione
di pendolarismi
sopportati
e abbracci risicati
e reso conti
chiusi di stagione .*

“Se facessero sedili più comodi” è un modo di dire quotidiano, lo si dice o lo si sente dire ad esempio quando si è in viaggio. E’ quindi un frammento dell’esistenza, una costante, una cosa. Da quella io parto. Il fatto creativo si scatena in genere da un dato che mi colpisce, è quasi sempre un dato culturale, non naturale. Come se fosse irrealizzabile un rapporto diretto con la natura, uno sguardo vergine sulle cose, reso solo possibile attraverso una mediazione di ciò che, di quelle cose, è stato già detto.

Ad esempio tra un albero reale che mi può affascinare e, invece, la trasposizione scultorea di un albero, tra un cavallo o un monumento equestre, io scelgo di fotografare il monumento equestre: io ho bisogno, e questo mi viene evidentemente dagli studi di scenografia, di un testo, che è già un commento a un elemento reale e da lì parto. Il profilo di una scatola, di una pietra, può diventare il picco enorme di una montagna, cambiando i rapporti di scala quel sasso può diventare un elemento di un paesaggio smisurato... il racconto comincia dal fantasticare sulla cosa.

Sai, la fotografia vince delle cose e ne esclude delle altre, ad esempio: io di un oggetto fotografo un particolare, è come se in questo processo, io, già sapendo della perdita, selezionassi ciò che voglio fissare.

Io non ho un buon sistema di orientamento quando viaggio, spesso cancello completamente la memoria dei luoghi, infatti il mio compagno mi dice: “come fai a non ricordare quel posto?”, ma magari ricordo un dettaglio infinitesimale che magari lui ha cancellato, e da lì poi riesco a ritessere qualcosa. Io nella mia vita ho letto moltissimo, l’amore per lo studio accanto all’amore per la pittura, hanno sempre caratterizzato la mia vita, io conduco i miei studi in maniera parallela. Vorrei avere molto tempo nella mia vita, duecentomila anni, per fare questo. Probabilmente sono una sorta di antropologo, gli antropologi partono dall’analisi di un frammento, di un dato, tentando una costruzione-narrazione, sempre legata a un processo di visione, da un punto di una possibile storia, confortato da quella che si ritiene sia un’indagine scientifica.

Il fine è sempre quello di dare un’idea narrativa di una frattura, di un frammento. Noi conosciamo per continue fratture e frammenti, di questo elemento mi sono occupata nel lavoro degli ultimi anni; sapendo di aver sempre fatto questo.

V. I. *Un discorso analogo, dell'idea narrativa di un frammento, lo hai fatto sui lavori delle fontane della Reggia di Caserta?*

G. F. Non direi... forse nel lavoro su Caserta la cucitura tra i vari passaggi narrati è più evidente: "*Tutte le storie barbare hanno favolosi principi*" dice Vico... ero affascinata dal parco abitato da personaggi di pietra, da quella natura piegata dal dato culturale e di tutta la storia delle fontane della Reggia di Caserta. Si racconta, attraverso il programma iconografico del parco che Carlo III di Borbone ha origini mitiche come antenato di Enea, figlio di Dea. Nella prima fontana, si parla della natura delle selve, abitata da Diana che viene vista da Atteone, punito per averla vista, viene dalla stessa trasformato in cervo. L'acqua scende fragorosa e selvaggia, rappresenta una natura delle origini, i marmi sono collocati in una natura rigogliosa, che prevale.

Nella fontana successiva, si racconta dell'amore tra un uomo e una dea: Venere e Adone; allora l'acqua rallenta e i disegni raccontano di una vulva, di un'inseminazione. Andando avanti nel racconto, nella fontana di Cerere, l'uomo fonda la famiglia, inizia a coltivare i suoli. Si celebra la nascita dell'agricoltura. La composizione di questi disegni, tutti realizzati a inchiostro di china nello stesso formato, è basata da una partizione costante: in basso la terra solcata da segni, in alto un vuoto caratterizzato dai bianchi del foglio.

Nella fontana successiva, quella di Eolo, la fontana dei venti, si racconta l'uomo che esplora, quindi il tema del viaggio. Questa fontana è abitata da una folla di figure, personificazione dei Venti che spinsero i nostri progenitori e Enea sulle rive di quelle terre governate da Carlo di Borbone. In questo percorso si arriva alla costruzione della Reggia. Dalle favole mitologiche a quelle storiche, entro una topografia delimitata tra Cuma e la Trinacria.

L'acqua viene incanalata in un condotto progressivamente cementato: "costruita" è la Reggia e questa si impone come un'enorme e quasi infinito parallelepipedo, su una natura che a sua volta è disegnata, resa disciplinata e addomesticata dall'uomo.

Dopo questo lavoro ho iniziato ad abbandonare i grandi cicli narrativi. La mia attenzione si è spostata su reperti archeologici, su forme private di elementi che le datassero in maniera precisa, spesso "rimangiate" dalla natura.

V. I. Un ritorno alla natura?

G.F. Sì, sono affascinata da pietre non troppo connotate stilisticamente, da figure riconoscibili, non frammenti che tu riesci a ricondurre al primitivo originario monumento o opera, ma reperti sparsi, dove non c'è neanche più un segno di appartenenza stilistica. Sassi che saranno forse ricoperti da muschio, di cui nuovamente se ne cancellerà la presenza...

Sono affascinata da questa idea di natura dove: " il mondo è nato senza l'uomo e finirà senza l'uomo".

V. I. La natura che fa i propri segni, che cancella quelli precedenti

G.F. Che ricancella, l'uomo ritorna al punto zero, al tempo zero; tra Aion, tempo originario e tempo storico, e Cronos che qualche volta ho tentato di raccontare nei miei paesaggi fantastici. Un mondo "prima dell'uomo o dopo l'uomo" (come qualcuno ha scritto).

Negli ultimi dieci anni ho iniziato ad andare ripetutamente presso il Foro Palatino, ho iniziato a fotografare tutta una serie di questi frammenti, ma in alcune ore (tipo le due, le tre del pomeriggio); in queste ore i frammenti proiettavano lunghe ombre.

Ci sono certe forme che per me appartengono a strutture significanti; non era un semplice censimento dei sassi; era la ricerca di particolari elementi significanti.

Ci sono andata molte volte; recentemente ci sono ritornata e ho notato che avevano messo ordine in questa casuale posizione di sassi che erano arrivati a noi, così come il tempo li aveva lasciati. Gran parte del loro fascino è sparito. Ho stampato infinite foto di questi sassi. Sono stati fotografati in analogico.

Le foto le stampo io, in bianco e nero, forzandole moltissimo nel momento della stampa. Uso della carta molto contrastata, accentuo certe luci, sgrano certi contrasti muovo il foglio per ottenere situazioni di sfocatura o di immobilità. È un processo in cui escludo delle forme ne privilegio altre, levo dalle "cose" dalla com-

posizione complessiva. Ho una quantità notevole di questi frammenti stampati; lo stesso frammento può essere forzato nell'esposizione ed avere dei bianchi quasi lunari e i neri invece cancellano o accentuano delle cose. Io non mi metto a disegnare guardando queste fotografie ma è la memoria di quello che ho fatto e che lavora dentro di me e dà origine all'opera.

V.I. Ma tu parti dal frammento fotografato nell'elaborazione che fai delle opere?

G.F. No, è come se io conducessi due ricerche parallele: da una parte quella fotografica, dall'altra una pittorica. Questa ricerca riguarda molte volte spazi prospettici, contenitori, o elementi dei sassi che ho fotografato, quest'ultimi sono una sorta di elemento mnemonico che, sta sedimentando o ha sedimento dentro di me e dà origine a fatti pittorici. Il fatto che poi l'elemento pittorico sia autosufficiente oppure che, in questo elemento pittorico io innesti uno degli elementi che ho già fotografato è un'operazione che viene a posteriori.

Questa operazione può dipendere da tante cose: non sempre quello che ho dipinto, si riferisce a quello che inserisco dentro, ma può accadere. C'è sempre una congruenza chiaroscurale, una relazione di qualche tipo, anche se tra contenitore e contenuto, qualche volta, non c'è una relazione di forma, ma magari c'è una relazione di qualità chiaroscurale di nuance cromatica.

A volte il contenitore è cromaticamente caratterizzato altre volte è in bianco e nero come la foto (che è sempre in bianco-nero).

V.I. Il bianco e il nero sono costanti della tua ricerca, quasi una assolutezza del tuo lavoro, concordi?

G.F. Sì, ho bisogno di vedere quello che resta, come se il nero contenesse in sé tutto i cromatismo possibile e il bianco l'assenza di questo il colore.

Il colore mi ha interessato poco, come se fosse legato allo scorrere del tempo, alla relazione con il momento. Quello che resta in fondo è il non colore, il segno, come dire una sorta di sinopia, di traccia. Per raccontare quello che "resta" ho bisogno dell'assenza di cromatismo, dell'estrema riduzione degli elementi sensibili.

V.I. *Questo binomio acromatico ti serve per bloccare il momento?*

G.F. Quando uso il colore scelgo dei pigmenti naturali, mai troppo saturi e comunque non li do mai saturi; li do come velatura, è un'allusione a una cosa che c'era e si è persa.

Odio gli acrilici, non amo l'olio, perché di per sé alludono a uno spessore, a una densità.

V. I. *Come tecnica, l'olio, ha una tempistica più lunga*

G.F. Sì è uno dei motivi per cui non uso l'olio. L'opera non la lascio mai incompiuta, la inizio e la chiudo, ho bisogno di materie che asciughino rapidamente.

V.I. *Hai la necessità di finirla subito?*

G.F. Non posso lasciare l'opera: posso metterci anche dieci ore, ma la devo finire.

V.I. *E' necessità di espressione immediata?*

G.F. Sì, certe volte l'opera si chiude abbastanza rapidamente, certe volte prende altre vie. L'artista sa quando l'opera è chiusa, quando è chiuso il senso e si ferma. Altre volte un'opera ha delle scorie successive, una grande opera viene seguita spesso da pezzi più piccoli o altri passaggi; come se l'opera in sé non avesse esaurito il suo dire e viene seguita da altre immagini, una sorta di residui di energia, non del tutto immessi nel primo lavoro, quello di più ampie dimensioni.

V.I. *E' per questo che poi nascono i cicli nel tuo far artistico?*

G.F. Sì, certe volte il pezzo successivo, quello più piccolo che si fa alla fine, è quello che riassume in sé la densità più profonda di quello che volevi raccontare nell'originario primo pezzo. Secondo me l'opera dovrebbe nascere nell'arco di un respiro nel suo farsi, che poi, quel suo farsi non è semplicemente un atto, un geroglifico elegante, che ti viene meglio degli altri, ma una sorta di condensazione di quello che volevi dire. E' vero che posso metterci molte ore per fare un'opera, ma non è detto che il tempo che io impiego è confortato da un esito positivo. Molte volte una cosa è rapidamente risolta, è l'acme di quello che voglio dire; in altri casi il senso dell'opera viene chiuso da un successivo lavoro.

V.I. Quindi non ritorni sull'opera che hai fatto?

G.F. No, la butto, la distruggo e il rapporto con la carta mi facilita in questo, perché la carta si distrugge facilmente.

V.I. La carta è anche più deperibile come supporto

G.F. Beh, questo è anche il suo fascino.

V.I. Quindi scegli anche la carta per la sua deperibilità?

G.F. Beh, noi vogliamo lasciare tracce...

Forse non è neanche questo il motivo. La carta mi consente di avere un rapporto confidenziale con il supporto; anche quando lavoro su opere molto grandi l'approccio è sempre quello del quaderno, del foglio di carta di piccole dimensioni.

V.I. Come supporto, la carta, ti dà una sorta di sicurezza?

G.F. C'è familiarità con quella materia; sono affascinata da come reagisce alle stesure di colore, di acqua. Poi dipende dalle carte; nei miei lavori uso carte a volte preziosissime, spesse, carte non molto collate, ma resistenti; con queste io posso fare di tutto. È solo teorico il fatto che la carta sia fragile; io uso ad esempio rotoli di carta molto alti, anche di due metri, per una lunghezza e larghezza che decido io, su questi elementi posso fare gesti più violenti e non accade niente, certo non ci vado con un coltello, ma con gli strumenti che uso io, che sono grandi pennelli. Uso anche grandi quantità di acqua.

Sono affascinata anche da ciò che succede quando io levo materia, l'affioramento, come una pelle di cui sono in grado di svelare gli strati. Molte volte la carta reagisce in modi inaspettati, imprevedibili. Tutto questo non accade se uso la tela, che rimane sorda alle mie sollecitazioni.

V.I. Hai mai lavorato con carte più antiche, non so, di fine Ottocento, usando anche come inserti?

G.F. Non con carte così antiche; ho comprato qualche volta dei depositi cartacei di qualche fabbrica che stava chiudendo, quindi delle carte un po' ingiallite, un po' consunte. Quando sono andata in India ho comprato della carta fatta a mano con una strana pastosità sulla quale ho stampato delle foto di frammenti di pietra che poi ho inserito nelle opere.

Impazzisco se trovo delle carte strane, tipo carte di paglia; certo queste non sono carte antiche, ma sono carte rare.

V.I. Hai mai provato a produrre carta?

G.F. No, non mi interessa molto, perché la scelta della carta fa parte di quella ricerca del "reperto", che io scelgo tra varie possibilità.

V.I. Il tema del corpo l'hai affrontato in "Come confine certo", sei partita dalla fisicità di una donna

G.F. Sì, ho realizzato un ciclo sul tema del corpo, che è stato esposto in una mostra del 2004 allo studio di via Bodoni, (lo studio di Morbiducci lo scultore che ha fatto il bersagliere a Porta Pia). Quella donna è Armida Cancrini, la cognata dello psichiatra.

Ero affascinata da lei che, a poco più di 50 anni, era molto segnata...

Era anche lei una figura di pietra, come certi vecchi che sono segnati, "scritti" nel corpo dal tempo una volta per tutti. Era una figura arcaica.

V.I. Era una presenza molto forte vero?

G.F. Sì, era anche molto enigmatica come persona. Io le ho chiesto se voleva posare per me. L'ho fotografata in molte situazioni, poi ho ritagliato le immagini stampate e le ho inserite nelle mie stanze. Il tema poneva una domanda: - "Esiste un'idea di confine nel corpo?" - , "è possibile definire con certezza il confine di un luogo?" - Ho dato lo stesso titolo "Come confine certo" al successivo libro di poesie, cerco di definire il confine, una questione irrisolvibile.

V.I. Il suo corpo segnava un confine, come quello delle stanze, concordi?

G.F. Sì, lei sembrava scritta una volta per tutte: alludeva alla non ulteriore corrutibilità del suo corpo. Era la mia figura di pietra... poi però questi spazi era lei che li misurava, gli spazi mutavano continuamente.

V.I. *Dunque era il corpo che misurava gli spazi, era un segno vivente che tracciava gli spazi, ecco una traccia umana, concordi?*

G.F. Sì, una sorta di coordinata cartesiana dello spazio, mentre invece nel video di Gina è il contrario: nel racconto è evidente la fragilità del suo corpo, che decade.

V.I. *Mi sembra che in Gina sia la mente ad avere un ruolo importante, sei d'accordo?*

G.F. La mente conserva un segmento di memoria, che non si modifica, rimane tale, come una sorta di mantra che lei ripete.

V.I. *Dunque in Gina è la memoria che segna, il suo corpo al contrario è fragile?*

G.F. L'unica cosa che resta alla fine è la memoria: resta e cancella; Gina ripete ossessivamente i brani danteschi studiati in gioventù. La memoria collettiva permane, quella individuale, relativa alle esperienze private della sua vita, si cancella progressivamente. La stessa sorte tocca alla fisicità del suo corpo, consumato dalla vecchiaia e raccontato nella sua progressiva decadenza.

**Parti di conferenza sull'opera di Giancarla Frare,
Istituto Nazionale per la Grafica**

La conferenza, qui trascritta, si è svolta a Roma il 21 aprile 2012

Antonella Renzitti: Questo incontro non vuole essere una vera e propria conferenza, ma un dialogo sull'opera di Giancarla Frare; saranno con noi in questa avventura: la professoressa Daniela Fonti, docente di Arte Contemporanea alla facoltà di Architettura di Valle Giulia di Roma e il professore Stefano Catucci, docente di Estetica. Ci tengo a precisare che noi siamo un Istituto di ricerca, non vogliamo essere confusi con altri spazi espositivi che hanno una attività meritoria poiché quello che ci distingue è la ricerca che facciamo, come nel caso della mostra dedicata a Giancarla Frare. Giancarla è un'artista che seguiamo da molto tempo, bisogna riconoscere che è stata scoperta all'interno del nostro Istituto da Federica di Castro nel 1995, la quale allora la propose come rappresentante della grafica italiana, insieme ad altri artisti, alla XXI Biennale Internazionale di Arte Grafica di Lubiana. Allora, noi conoscevamo di Giancarla soltanto le incisioni a puntasecca su rame: fu quello il punto di partenza dell'approfondimento fatto allora su Frare. Giancarla a quel tempo aveva lavorato con dei linguaggi espressivi che sono di competenza del nostro Istituto. La caratteristica che distingue Giancarla è quella di lavorare in modo privilegiato sulla carta: sia quando si occupa di disegno o incisione, sia quando si esprime con il mezzo pittorico, utilizzando pigmenti naturali sempre su carta. Questo sarà un argomento che potremmo approfondire di più con l'artista e con la Fonti, proprio perché è una caratteristica che la contraddistingue; l'ultimo elemento che comprende la produzione di Giancarla è il video, realizzato nel 2010, questo linguaggio espressivo non è stato percorso in modo costante dall'artista, ma lo sta ritenendo una modalità di espressione che la soddisfa notevolmente. L'esposizione in mostra del video è stata un'occasione importante da presentare al pubblico per esprimere la completezza delle competenze del nostro Istituto.

Daniela Fonti: Ritengo che oggi sia veramente un sentimento di devozione verso l'Arte che ci ha portato qui verso l'apprezzamento del lavoro di Giancarla. Una delle possibilità che ci fornisce l'incontro di oggi, è quella di confrontarsi con la concreta opera d'arte, solitamente, nelle lezioni che si tengono in facoltà, si è abituati a vedere immagini riprodotte, dove naturalmente risulta tutto alterato, per non parlare della pellicola pittorica o della qualità tecnica, dove la proporzione sballa completamente. Mentre qui abbiamo il confronto con l'opera e con le tecniche che, nel caso di Giancarla, sono estremamente raffinate e sofisticate, nonostante la sua apparente gestualità. In realtà si tratta di un lavoro che si sedimenta nelle sue premesse già alla fine degli anni settanta, conseguentemente, ma sempre ogni volta originale, approda a risultati diversi con una estrema fedeltà alle sue premesse.

Di estrema importanza è il rapporto con l'opera: guardarla, mettersi davanti per capire dove finisce quel segno, anche il contatto con l'artista che si può provocare con qualche domanda, poi ancora il rapporto con la carta. Il rapporto con la carta che è il luogo dove nasce l'idea dello spazio, anche lo spazio pittorico che è analogo nella sua germinalità allo spazio architettonico, nasce appunto spesso in maniera primigenia come un primo confronto con il foglio bianco, nasce appunto sulla carta. È importante che ci sia l'Istituto, è importante che i nostri studenti sappiano che si può appunto guardare in che modo un'artista è arrivato ad un'incisione. Pochissime persone distinguono un'incisione da un disegno, bisogna avere un occhio allenato, è anche questo un lavoro che noi non facciamo. Non si ha più l'abitudine a scrutare la struttura del segno, di solito vediamo un'immagine nella sua interezza perché ormai siamo un pubblico di tipo televisivo. Riuscire ad entrare in questa logica, cioè studiare la processualità del segno, la germinazione di un'idea, vedere come tutto questo prende corpo, come la fantasia diventa segno, l'emotività si fa corpo nel segno e nell'inchiostro è invece di vitale importanza. Una prima domanda che vorrei porre a Giancarla Frare riguarda la scelta pressoché esclusiva della carta.

Giancarla Frare: La carta è una materia confidenziale: è fatto di carta un quaderno, un qualsiasi contenitore per tenere le nostre idee, di carta è fatto un foglio gigantesco. Si mantiene stranamente nel cambio di scala, da quaderno degli ap-

punti a un'opera gigantesca, un rapporto non raffreddato del fare il segno, del fare pittura. Per me, la cucitura tra quello che io appunto rapidamente e quello che io poi trasporto in un'altra dimensione non muta, non dico di senso, ma di qualità del segno. Si è parlato prima del segno, per me segno è una definizione molto generica e astratta delle caratteristiche che un segno può assumere. Il segno significa tutto e niente, il fatto che io possa mantenere su una piccola o grande dimensione la stessa tipicità di un segno se voglio quel segno; mentre il cambio di supporto può dare una modifica. Il segno ad esempio può rallentare e diventare più denso, fisico, può non avere la stessa velocità; nell'incisione ad esempio ci sono infinite categorie di segni. Io non sono un'artista che lavora sul segno per il segno, non faccio della mia ricerca un abbecedario di segni in composizione, non mi lascio troppo incantare da come questo si modifica. il segno viene sempre condotto a descrivere una forma, a rapportarsi con qualcosa che non sia un'entità astratta. Il governo di questo segno, la relazione di questo segno è fondamentale in qualsiasi dimensione io lavori, questa dimensione me la dà la carta. Anche la carta è fatta di resti, di stracci che vengono frantumati. Esiste un processo di fare carta che in qualche modo è strettamente collegato con la mia idea di economia di mezzi, che mi porta a lavorare con il minimo di strumenti convenzionali. La carta non la faccio, ci sono artisti che se la fanno, io, invece, ho il piacere di trovarla magari in vecchi depositi di carta. Quando faccio un viaggio compro della carta fatta a mano, quindi che abbia dentro le tracce di quelle impurità che dipendono dalla materia che vi è stata frantumata all'interno.

X: Vorrei fare una riflessione riguardante il mettere in relazione il segno con il tempo di esecuzione, se il segno lento e il segno veloce combattono tra di loro...

Giancarla Frare: Si pensa sempre che il fare pittorico non debba coesistere con la forza fisica, con la voglia di espandersi, ci sono delle volte che un'artista ha questa voglia ma ci sono infiniti momenti in cui uno si accorge del niente. Penso ad esempio alla materia, a come la carta possa reagire ad una macchia, ad un segno, non perché quello sia il fine ma per governarlo meglio, si può passare da fatti di implosione dove uno non ha voglia di espandersi, quindi, anche da segni più lenti,

segnî rapidi e anche pi estesi, questo non possiamo determinarlo, lo si sente e gli si va dietro.

Daniela Fonti: Io vorrei che la Renzitti ci spiegasse la mostra, che non è un'antologica ma è una mostra che ha dietro di se una scelta ben precisa. Si tratta di una presentazione di un ciclo di opere che appaiono anche diverse tra loro, quindi mi sembra sia giusto presentare l'idea curatoriale.

Antonella Renzitti: Mi riallaccio al discorso sulla carta che faceva Giancarla presentando questa sala: sono presenti opere pittoriche su carta con innesti fotografici. Anche in questo caso, Giancarla, usa la carta ma quella fotografica con l'intento di catturare con un altro mezzo espressivo un elemento del reale, dal quale parte per fare ulteriori elaborazioni. Inserisce la fotografia in un contesto o tessuto pittorico ben definito che aiutano l'artista a riflettere su un dato storico, su un elemento del passato; questo le suggerisce riflessioni sul mondo che la circonda, ma anche sul suo mondo interiore e invita lo spettatore a fare altrettanto. Per quanto concerne la scelta curatoriale, abbiamo privilegiato nella prime due sale la produzione degli ultimi 5 anni, le opere che fanno parte di queste sale sono pittoriche e alcune con innesti fotografici. Nella terza sala avrete modo di ammirare dei disegni a china che Giancarla ha realizzato in un decennio della sua attività dal 1979 al 1987, sono una serie dal titolo *Le condizioni del volo*, realizzata prendendo spunto dalle opere di Trakl, poeta austriaco al quale Giancarla si è dedicata con molta attenzione in un periodo in cui questo poeta non era molto conosciuto in Italia e che lei ha apprezzato in lingua originale. *Le condizioni del volo* è stato un lavoro molto intenso per Giancarla, credo sia uno dei lavori pi significativi della sua produzione e c'è ne parlerà tra poco lei stessa. Noi siamo orgogliosi di averlo a breve nella nostra collezione, Giancarla ha espresso il desiderio di affidarlo alla nostra cura. Riprendendo il discorso della carta, avrete modo di vedere nei 17 fogli esposti delle differenze cromatiche proprio delle carta, queste testimoniano come la carta abbia interagito con il tempo e abbia anche alterato il suo colore.

Il ciclo *Le condizioni del volo* è realizzato con la china, usata anche in modo non tradizionale, dato l'utilizzo del pennello, della punta, ma anche degli strofinacci

imbevuti di china che permettono all'artista di avere degli effetti più sfumati. Inviderei successivamente Giancarla a parlare di questa tecnica da lei utilizzata. Nell'ultima sala sono esposte le 5 incisioni che hanno aperto la breccia presso il nostro Istituto nel 1995, ma è anche esposta una delle incisioni che ha vinto il premio dell'arte contemporanea di Bassano del Grappa che nel 2008.

Questa mostra nasce da quel premio, la direttrice dei musei Civici di Bassano, la dott. Ericani, pensò di far esporre negli spazi museali una monografia dell'artista che avrebbe vinto il premio, il caso ha voluto che ci fosse una stretta collaborazione tra il nostro Istituto e il Museo Civico di Bassano, è venuto spontaneo riproporre a Roma la mostra di Bassano del Grappa. In questa mostra abbiamo messo in evidenza, a nuclei, l'opera di Giancarla, privilegiando alcuni lavori.

Giancarla Frare: Io ho sempre lavorato su cicli e ho trascorso circa 10 anni della mia vita nel realizzare *Le condizioni del volo*. In questo lavoro si racconta il tentativo di spiccare il volo di un essere vitale, un uccello, ma questo volo è sistematicamente troncato. Il volo, gli uccelli ricorrono nella lirica di Trakl. Nella sua opera racconta della fine di un civiltà. Nella sua lirica, racconta l'attesa vitale in qualche modo destinata alla mera putredine, ma nello stesso tempo c'è l'attesa di un nuovo inizio. C'è uno schema binario in questa lirica: da una parte il racconto di un'esistenza destinata al nulla, all'accettazione del disfacimento; dall'altra parte l'attesa di un nuovo inizio. Questo schema binario ha determinato in me la scelta di un bianco/nero molto caustico. Io racconto di un essere vitale messo in relazione sempre con un basamento, con qualche cosa che gli rende forse possibile un volo ma nello stesso tempo gli impedisce il volo. Il ciclo è una sequenza dove si racconta per fotogrammi separati questo stare, questa impossibilità di volo.

Ho utilizzato il pennino, lo straccio per creare sfumature nel lavoro, è una tecnica estremamente rallentata, questa l'ho abbandonata nel tempo.

Oggi dipingo in maniera molto più rapida, dinamica, non riesco a lasciare un'opera, la devo iniziare e finire nell'arco del tempo in cui sto nello studio.

Le condizioni del volo non è un lavoro di ricamo, è un lavoro lento e naturalmente ossessivo sul tema. Questo è un ciclo di trenta pezzi: qui ne sono presenti diciassette. Quando ho iniziato a lavorare su questo ciclo, Trakl era un poeta poco

conosciuto, è morto nel 1914 ed è stato tradotto in italiano nel 1979 da Ida Porena. A quel tempo io fui folgorata dalla sua opera, come spesso sono folgorata dal testo di un altro. L'input creativo viene sempre fuori, da una sorta di mediazione culturale, allora era la poesia, altre volte è la scultura moderna o antica. Le incisioni dell'ultima sala fanno parte di un ciclo molto più esteso: hanno tutti come tema il bestiario delle cattedrali romaniche di mezza Europa che ho fotografato. Il frammento o il testo di un altro è sempre il punto di partenza, è come se io avessi bisogno di un input affinché il mio racconto parta, è come se il mio sguardo sulle cose non fosse più vergine, ma mediato dallo sguardo degli altri.

Io ho lavorato sul tema del cavallo rampante, non del cavallo in quanto animale ma del monumento equestre. Quando andavo a Torino tante volte mi sono avvicinata a quel monumento equestre a piazza Solferino, il cavaliere cade ferito e si tira su: è un monumento antieroico, la scultura è sempre dedicatoria, ero affascinata dalla trasposizione scultoria di un elemento naturale.

Antonella Renzitti: Per riagganciarmi al discorso dell'elemento naturale, vorrei parlare delle tue pietre che non sono un elemento naturale, ma altro...

Ginacarla Frare: Sì, non sono elementi naturali, ho iniziato ad essere affascinata da elementi scultorei che erano leggibili, databili, io ho fotografato molto le rovine. Queste mi affascinano e mi mettono nella condizione di ambiguità perché non ti danno nessuna informazione precisa su di un tempo, casomai sul tempo, c'è un processo di stratificazione; sono stata sempre attratta da quel pezzo di sasso che era l'ultima cosa leggibile di una appartenenza, ad esempio un'architettura. Il sasso, la rovina che non ha un'appartenenza certa, mi faceva meditare sul tempo, sul correre del tempo, quindi su una dimensione più astratta. Sono sempre stata attratta da paesaggi con le rovine, non in senso romantico ma su un senso ultimo delle cose. Ho fotografato i sassi e le loro ombre nelle diverse ore del giorno, l'ombra dimostra che la cosa esiste, ti dice che è presente. Poi uno va a fotografare quegli elementi che collimano con i nostri archetipi.

Antonella Renzitti: Sono tracce di memoria che testimoniano il loro passato, ma anche una perdita progressiva di memoria di quello che sono stati.

Giancarla Frare: Sì, qui c'è una doppia cosa, la fotografia che cosa è? Una fissazione, un prelievo, una immobilizzazione di qualcosa, poi c'è il sasso che è un elemento che sopravvive a noi, per quanto io incaselli i sassi, il racconto poi va avanti. Il tema vero è come questa messa in memoria produca poi delle cancellazioni successive, la memoria non è un contenitore infinito è un qualcosa dove noi continuamente aggiungiamo e togliamo delle cose. La memoria è un sistema che procede per meccanismi assolutamente strani, ingovernabili ad esempio: noi possiamo ricordare un particolare di una crepa di un muro e poi invece dimenticare intere cose che abbiamo appena vissuto. L'unica mia possibilità è di raccontare frammenti della mia vita, della nostra vita, il raccontare frammenti diventa il tema del mio linguaggio estetico, io credo, che di frammenti sia fatta la nostra vita.

Stefano Catucci: Io credo che tra Giancarla e queste pietre ci sia stato un'incontro. La prima domanda che immagino lei abbia fatto a queste pietre sia stata: che ci fai qui?, come primo elemento di incontro. Non poteva e non voleva chiedere cosa la pietra volesse diventare, dato che sono pietre che erano già state qualcosa. Queste non sono pietre che danno un'informazione, non sono pietre che raccontano la loro provenienza, dicendoci l'epoca, l'appartenenza, il tempio o il teatro o l'edificio dal quale provengono. L'altra domanda è in: che lingua possiamo parlare? si sa le pietre non è che siano particolarmente loquaci, però hanno una lingua, è una lingua fatta di due posizioni: la prima è proprio il posizionamento, la pietra parla a seconda che sia adagiata, rovesciata, come ad esempio quel pezzo di colonna nell'opere che cambia di posizione. Nelle opere di Giancarla Frare, la stessa pietra può essere inserita fotografica oppure può cambiare posizione, scala o essere dipinta, dandoci un'apparenza diversa. La posizione si può dire che è uno dei linguaggi fondamentali che una pietra può avere. La seconda forma della lingua di una pietra è la collocazione, cioè il posto dove viene riposizionata. Quindi la posizione e lo spazio in cui si trova la pietra sono le forme grammaticali con le quali Frare ha iniziato questo dialogo con le rovine, con le pietre. Questo

lavoro un po' sperimentale che tende a dialogare con l'oggetto. C'è un elemento ulteriore, che è quello di aver utilizzato delle tecniche diverse, dall'incisione alla pittura poi alla fotografia; queste tecniche convivono e si rispecchiano l'una nell'altra. C'è un artificio di ripetizione, sottolineatura, risignificazione: un oggetto viene posto, analizzato, collocato in uno spazio dove i mezzi espressivi e anche tecnici sono differenti. Ciascuno di questi mezzi lavora ad evitare che l'altro prenda il sopravvento. Oggi noi abbiamo un rapporto con l'immagine che è molto artificioso e questo rischia di far entrare l'immagine in una dinamica di consumo, non tanto dell'immagine ma della cosa. Si pensa a fare la cosa per salvare il referente, la pietra, non basta che ci sia un mezzo di raffigurazione ma serve che ci sia una risignificazione, cioè un rinvio da un mezzo all'altro. Ci deve essere la fotografia ma l'ombra deve essere accentuata dal disegno, ci devono essere una serie di raffigurazioni che si rispecchiano l'una nell'altra. A me sembra che questo sia un elemento molto evidente di queste opere.

Antonella Renzitti: Io mi riaggancio a questo discorso su i mezzi espressivi di Giancarla, nessuno ha una predominanza sull'altro: la Frare sceglie un mezzo espressivo con la specificità che questo mezzo le consente di ottenere, se il disegno può essere più intimo e riflessivo anche con grandi gesti, questi hanno sempre un riferimento all'espressione più interna; l'incisione ad esempio, ferma con più forza il suo gesto sul supporto che non è la carta ma il metallo.

Giancarla Frare: L'incisione per me ha la stessa valenza della fotografia, ad esempio. Nel mio lavoro c'è il problema del rapporto con la cosa, parto sempre dalla cosa: nell'incisione io sono maggiormente legata alla figurazione, questo dipende dal fatto che sia l'incisione che la fotografia stabiliscono delle partiture con il tema molto più strette... L'incisione "racconta" definitivamente sul metallo quella forma, questo accentua il suo carattere di fisicità, sia che io disegni un elemento riconoscibile o una forma estrapolata da un contesto con elementi di astrattezza. Nell'operazione incisoria, la lastra non vale meno della sua stampa, la lastra è significativa, è il gesto primo. Il tema è sempre lo stesso: io perdo delle cose, come posso fissarle? Il presente mi sfugge, non può essere tutto ridotto al presente, mi

ancora a quel poco di passato che si solidifica dentro di me. Racconto in questo presente quello che sono stata fino a ora, sapendo che tutto si modificherà, è tutto in continuo divenire, una sequenza. La mia mostra è il racconto di questo tempo che slitta.

Daniela Fonti: Uno dei problemi di quando si parla con Giancarla Frare è la consapevolezza che ha della sua opera, è talmente brava a raccontarla che rende superfluo tutto quello che si può dire sul suo lavoro. Un argomento mi sta molto a cuore, è quello connesso alla presenza della pietra in uno spazio. Vorrei tornare alla curiosità che mi mosse all'inizio quando ho visto per la prima volta questi lavori e mi sono chiesta: se Giancarla è talmente brava attraverso il mezzo pittorico a rendere graficamente una forma, che bisogno ha di passare le sue giornate al foro romano a visitare quegli spazi oscuri, anonimi, fotografando quella pietra in quella condizione di luce? se quella condizione di luce non è buona Giancarla ha tutti gli strumenti pittorici per modificarla. Esiste una valenza preconettuale, pretestuale per l'esistenza dell'innesto fotografico, che è completamente diversa dal modo in cui ad esempio i cubisti hanno utilizzato gli inserti per i collage. In Giancarla è una rilettura, una ridotazione del senso della fotografia completamente finalizzata al suo discorso. Ci sono delle variazioni nel suo lavoro, l'innesto fotografico non è utilizzato sempre allo stesso modo. Se osserviamo la prima opera del ciclo di questa sala vediamo che Giancarla ha mantenuto lo strappo della fotografia quindi, denuncia in maniera molto chiara il prelievo, l'innesto è una certificazione di realtà. La sua fotografia, il suo punto fotografico, queste presenze, certificano che lei è stata in quel posto; è un'incontro tra una realtà fisica, reale e un paesaggio interiore. Nelle sue opere si avvia un discorso tra la pietra fotografata che fa resistenza a questo essere inglobata in una situazione spaziale, di spazi si tratta dato che hanno delle profondità, ricostruiscono ombre vere, finte, ritoccate. Sono degli oggetti in degli spazi originari, un'interrogazione sul senso delle cose, sull'esistere delle cose rispetto a noi e noi che ci rispecchiamo in esse. Questa certificazione di realtà, di cui l'innesto fotografico è testimone, fa parte di questo senso disperato di ancoraggio al tempo, che si ingoia tutto, perché la fine di questi cicli, la fine di questo racconto e che ad un certo punto il nulla, questo grigio che

circonda le cose, alla fine prende l'oggetto e se ne appropria come in qualche opera avviene. Stiamo parlando di un'artista che non è concettuale, ma che si appropria di alcuni elementi processuali degli artisti concettuali in maniera pittorica, quindi, originale. C'è uno scontro tra la realtà ricreata dalla pittura e la realtà che certifica la sua ostinazione a non farsi sopraffare completamente dalla pittura.

Giancarla Frare. La concettualità del fare penso abbia formato la pittura degli ultimi decenni; per me è importante il rapporto con le materie, ho avuto una formazione tecnica tradizionale, ad un certo punto mi sono dovuta confrontare con le nuove tecnologie. Nel mio lavoro non uso foto shop, stampo le mie fotografie, così come mi ha insegnato Jodice quando ero all'Accademia. In fase di stampa forzo anche certi bianchi dell'elemento di partenza, ma non lo modifico più di tanto perché il contenuto del lavoro, l'articolazione giustificativa del lavoro è sempre forte in me. Io non dipingo per dipingere, c'è sempre una sorta di motivazione del fare di un periodo, per questo nascono i cicli: io parto da input, suggestioni, idee, e il senso finale dell'opera è conosciuto a me stessa, sento quando un'opera è finita e quando ciò avviene me ne distacco. Quando lavoro in fasi intermedie, dove il senso dell'opera precedente si è chiuso e se ne sta per aprire un altro, vengono fuori strani paesaggi, che in genere non partono da dirette esperienze di luoghi. C'è sempre questa presenza di materie dove l'uomo non si vede, e la natura, direbbe qualche filosofo, si è rimangiata tutte le pietre: allora il ciclo è concluso e ricomincia tutto. Quello che noi abbiamo costruito si è disfatto, racconto un inizio geologico, dove vengono fuori questi strani paesaggi come elemento che ciclicamente ritorna, che non mi caratterizza stabilmente. Tutto il mio lavoro è un racconto, parte dalla cosa ed è un racconto della cosa nel tempo, la cosa viene rimangiata dal niente e poi forse questo niente rimane tale e ricomincia un ciclo...

Alida Molledo: Questa ciclicità, il tornare delle cose è presente nel tuo video dove viene rappresentata piazza Vittorio, qui l'acqua lava lo sporco e ricomincia nuovamente accanto alle parole di Dante pronunciate dall'anziana donna che si ripetono...

Giancarla Frare: Sì, nel video c'è lo stesso tema. E' una sequenza di un fare degli ultimi cinque anni, dove si è trattato di filmare una signora dai 100 ai 105 anni. La donna era la zia di una mia amica concertista, una signora che aveva fatto degli studi da giovane e la cui memoria andava perdendosi, ma stranamente ricordava alcuni passi dell'Inferno di Dante. Nel video ero affascinata dalla memoria della donna, ho incominciato a filmarla insieme alle pulizie del mercato di piazza Vittorio. Non ero attratta dai resti rimasti della verdura, ma dai frammenti astratti di quei resti. Ho iniziato a filmare questa donna, la cui memoria persisteva: era l'equivalente orale che certe pietre mi raccontavano.

Antonella Renzitti: Credo che sentire parlare Giancarla del suo modo di operare, di come sceglie e usa le tecniche, che sono differenti strumenti di espressione, aiuti il pubblico a scoprire il mondo che c'è dietro l'artista...

...Giancarla nel raccontare il suo lavoro ci ha fatto capire perché sceglie la punta-secca piuttosto che un'altra tecnica, sono queste le occasioni preziose dove le tecniche tradizionali possono continuare a vivere attraverso l'interpretazione di artisti contemporanei.

Stefano Catucci: Mi ha colpito una cosa riguardo al discorso fatto da Frare sulla materia, sulla fotografia, sulla pietra. Fa pensare che gli artisti abbiano un rapporto non soltanto fisico con gli oggetti ma anche feticistico; invece se noi guardiamo anche il dialogo con la storia che ci offrono queste opere e pensiamo ad esempio alla piazza che vediamo qui fuori (Fontana di Trevi), ci accorgiamo che questo è il rovesciamento del feticismo, che anzi immagini come queste - che non hanno loro valenza rappresentative devono essere lette soltanto con l'amore per la cosa.

Queste immagini istituiscono un dialogo con l'elemento, che non ha più una narrazione precisa da raccontare ma soltanto un arco di tempo da tracciare. Come se io dicessi: che quella colonna non mi dice da dove viene ma mi dice il tempo che è passato, il tempo che persiste. Mi sembra che siano proprio la puntualità, la fedeltà tecnica della resa degli oggetti e un apparente dispendio di tempo e di energia, a tenerci a distanza dal feticismo vero, che credo si ritrovi appena fuori da queste stanze.

Antonella Renzitti: Vorrei ricordare che Giancarla scrive versi poetici, che i suoi segni non sono solo disegnati ma anche scritti e si concretizzano in versi. La Frare è autrice di due racconti di poesie pubblicate a distanza di dieci anni l'una dall'altra. Le poesie sono legate a frammenti di parole, a delle frasi del quotidiano, che Giancarla cattura, sedimenta per poi ricomporre e ricontestualizzare con una estrema austerità di mezzi espressivi, come nella espressione pittorica. In lei c'è una coerenza nella elaborazione sia verbale che pittorica.

Nicoletta Cardano: Conosco Giancarla da tantissimo tempo, c'è una caratteristica in lei che è quella di essere molteplice: da una parte si vede in questo suo lavoro la tendenza al minimalismo, ad una sintesi estrema; dall'altra c'è una molteplicità di interessi di rappresentazione, di uso di tecniche diverse. Un'ulteriore caratteristica della Frare è l'attenzione alla poesia che avviene durante le pause dalla pittura, queste pause sono colmate dal fluire della parola. Io penso che Giancarla abbia questa caratteristica tipica del secolo scorso, il Novecento, o forse è una caratteristica umana esistenziale dell'essere poco quieta. Giancarla ha questa inquietudine e irruenza che è un'inquietudine del pensiero e l'irruenza dell'essere artista; è curiosa, sempre piena di voglia di esprimersi, di trovare con attenzione e ponderazione quello che è il mezzo che, di volta in volta, è il più adatto a questa sua irruenza.

X: Vorrei che Giancarla ci parlasse dei suoi anni di formazione a Napoli

Giancarla Frare: Durante i miei anni di formazione in accademia a Napoli ho avuto dei buoni insegnanti, come Mimmo Jodice, con i quali ho lavorato molto sul territorio. Io ho finito di raccontare il rapporto con l'antico, che era quotidiano intrecciato con la vita del presente. Passavo tutte le mattine sotto questi archi romani, infatti, la mia prima mostra era su Napoli: aveva come tema quelle figure che io vedevo inquadrare nelle cornici dei "bassi" napoletani, erano sempre in delle scatole, erano persone, situazioni di quella realtà, poi mi sono spostata verso altri elementi e simboli.

X. L'opera di Giancarla prende dalla fotografia l'elemento più concettuale: la presenza della cosa, della traccia, la presenza di realtà e in questo senso moltissimo l'insegnamento di Jodice.

Giancarla Frare: Jodice lavorava moltissimo sulla riduzione ad estremi contrasti, sul rapporto con la realtà, ho trovato molto interessante la sua opera quando ha lavorato su dati consueti forzandone molto i chiaroscuri, dando senso più ad alcune parti che ad altre. E' come se l'approccio abituale a quelle immagini anche super conosciute fosse virato e falsato, è come se ripristinasse un altro sguardo. Un'ulteriore cosa che mi ha affascinato del lavoro di Jodice è che, pur partendo da un sistema analogico di ripresa, poi faceva la stampa con delle "mascherature", forzava la stampa.

Biografia

Di origine Veneta, Giancarla Frare nasce nel 1950. Compie i suoi studi all'Accademia delle Belle Arti di Napoli, scuola di scenografia. Coltiva paralleli interessi per la scultura, fotografia, incisione, seguendo i corsi di Augusto Perez, Mimmo Jodice, Bruno Starita. Negli anni Settanta trascorre un breve periodo a Milano, dove espone alla sua prima mostra personale al Museo Civico Arengario di Monza nel 1975, successivamente si trasferisce a Venezia. Dal 1979 al 1987 è presente con continuità nelle mostre organizzate dalla Fondazione Bevilacqua La Masa, nel 1981, vince il Premio del Museo d'Arte di Ca' Pesaro.

Agli inizi degli anni Ottanta la Frare frequenta i Corsi Internazionali di Perfezionamento all'Accademia di Urbino e la Scuola Internazionale di Grafica di Venezia. Nel 1986 si trasferisce a Roma.

Il lavoro si muove sempre più insistentemente sul rapporto tra fotografia e segno. Esporrà la recente ricerca nella personale del 1987 che la Fondazione Bevilacqua La Masa ospita nella Galleria di Piazza S. Marco e nell'ampia antologica dei Musei Civici di Como, del 1990, curata da Enrico Crispolti. E' invitata, da Mirella Bentivoglio, ad esporre gli stessi lavori nel 1994, alla Biennale internazionale di S. Paolo del Brasile.

Ha realizzato una interrotta attività espositiva che la vede presente in mostre individuali e di gruppo in Italia, Europa, America, Medio ed Estremo Oriente. Le opere di Giancarla Frare sono conservate nelle collezioni permanenti di diversi musei. Tra le più significative: Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco Milano; Fondazione Bevilacqua La Masa Venezia; Fondazione Orestadi di Gibellina; Graphische Sammlung Albertina Vienna; Istituto Nazionale per la Grafica Roma, Musei Civici Città di Bassano del Grappa; Museo d'Arte Contemporanea di Erice; Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci Prato; Museo Ca' Pesaro Venezia; Museu do Duro Régua; Portland Art Museum.

Principali mostre personali

- 1975** Museo Arengario, Monza
(a cura di Gioacchino Li Causi);
- 1983** Museo Ca' Pesaro, Venezia
(a cura di Maria Grazia Torri, Salvatore Maugeri);
- 1987** Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia;
- 1989** Castello Arecchi, Salerno
(a cura di Enrico Crispolti);
- 1990** Musei Civici di Como, S.Francesco
(a cura di Enrico Crispolti);
- 1991** Università di Roma, Villa Mondragone, Monteporzio Catone
(a cura di Emire Zolla, Enrico Crispolti);
- 1992** Galleria studio Bz, Genova;
- 1994** Galleria Lo Studio, Roma
(a cura di Nicoletta Cardano);
- 1997** Galleria Civica di Palazzo Crepadona, Belluno;
(a cura di Flaminio Gualdoni);
Galleria Dieda, Bassano del Grappa
(a cura di Flaminio Gualdoni);
- 2000** Galleria Rumma, Roma
(a cura di Patrizia Ferri);
- 2002** Galleria Giulia, Roma
(a cura di Flaminio Gualdoni);
- 2004** Galleria Lo Studio, Roma
(a cura di Daniela Fonti);
- 2005** Palazzo dei Capitani, Ascoli Piceno,
(a cura di Marisa Vescovo);
Forum Austriaco di Cultura, Roma
(a cura di Ida Porena, Carlo F. Carli);
Musei Civici Sala d'Aspetto Reale, Monza
(a cura di Alberto Crespi);
Gallerie Libre Cours, Bruxelles;
- 2006** Gallerie im Traklhaus, Salisburgo;
Istituto Italiano di Cultura, Vienna ;
Leopold Franzens Universität, Innsbruck
(a cura di Ida Porena e Carlo Fabrizio Carli);
- 2007** Kro Art Gallery Vienna
(a cura di Alexandra Matzner);
Istituto Italiano di Cultura, Vienna
(a cura di Alexandra Matzner);

- 2008** Musei Civici di Palazzo Crepadona, Cubo di Mario Botta, Belluno
(a cura di Guido Giuffrè e Francesco Tomatis);
- 2009** Musei Civici Palazzo dell'Abbondanza, Massa Marittima
(a cura di Guido Giuffrè e Francesco Tomatis);
- 2011** Studio Hogan Lovells, Roma
(a cura di Eva Clausen);
Museo Civico Bassano del Grappa
(a cura di Giuliana Ericani, Federica Milozzi);
- 2012** Istituto Nazionale per la Grafica Roma
(a cura di Antonella Renzitti).

Principali mostre collettive

- 1983** Museo dell'Immagine e del Suono, San Paolo del Brasile;
- 1994** XXI Biennale Internazionale di San Paolo del Brasile;
- 1995** XXI Biennale Internazionale di Lubiana;
- 1996** Museo Barracco, Roma;
- 1997** Modern Art Museum, Portland;
Museum of Art, Haifa;
Galleria Comunale d'Arte Moderna Roma;
- 2000** Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato;
- 2001** Museo da Agua, Lisbona;
Museo di Arte Contemporanea, Rabat;
Museo di Arte Contemporanea, Tunisi;
- 2002** Akenaton Art Center, Il Cairo;
- 2003** IV Triennale Internazionale del Cairo;
Istituto Nazionale per la Grafica, Roma;
- 2004** The Nyavaran Foudation, Theran;
- 2007** Kro Art Gallery, Vienna;
- 2008** Museo di Arte Contemporanea di Erice;
I Biennale dell'Incisione Contemporanea, Bassano del Grappa;
- 2009** Fondazione Umberto Mastroianni, Arpino;
Istituto Italiano di Cultura, New Delhi;
- 2010** V Bienal Internacional de Gravura do Douro, Règua;
- 2011** Jaffa Old Museum of Antiquites, Tel Aviv.

Bibliografia

1963

Ida Porena, Introduzione, in *Georg Trakl Opere poetiche*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

1986

Salvatore Maugeri, *Giancarla Frare. Le condizioni del volo*, Roma, catalogo mostra.

1989

Mirella Bentivoglio, *Giancarla Frare. Scrittura dell'immaginario*, Roma, pieghevole mostra.

1990

Enrico Crispolti, *Giancarla Frare. Opere 1980-1990*, Ed. Carucci, Roma, catalogo mostra.

1991

Enrico Crispolti, *Giancarla Frare. Ideologia e mito nelle fontane della Reggia di Caserta*, Ed. Carucci, Roma, catalogo mostra.

Anna Cochetti, *Giancarla Frare. Epifanie*, Roma, pieghevole mostra.

Elémire Zolla, in *Il bosco sacro*, Ed. Bastogi, Foggia.

1993

Valtorta, *Mimmo Jodice. Tempo interiore*, Ed. Federico Motta, Roma.

1994

Nicoletta Cardano, *Giancarla Frare nello studio di via Bodoni: percorsi e(c)statici da un luogo ad altri*, Roma, pieghevole mostra.

Mirella Bentivoglio, in *Artisti e la fotografia in Italia*, XXII Biennale Internazionale di San Paolo del Brasile, catalogo mostra.

1995

Federica Di Castro, *Intermittenze della notte*, Roma, catalogo mostra.

Guido Strazza, *Il Gesto e il segno. Tecnica dell'incisione*, Tipografia Veneziana snc, Venezia.

1996

Enrico Crispolti, Nico Stringa, *Arturo Martini. Sintonie*, Ed. Electa, Venezia.

Giancarla Frare, *Rasoterra*, Ed. Tracce, Pescara.

Federica di Castro, in *Art for All*, Ed. Diagonale, Roma, catalogo mostra.

Mario Lunetta, *La metafora dinamica*. Giancarla Frare, in *Arte Moderna*, Edizioni Mondadori, Milano.

1997

Ginevra Mariani, in *Il bulino e le tecniche d'incisione*, Ed. Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.

Federica di Castro, Stefania Massari, in *Capolavori della Collezione dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma. Da Pollaiuolo a Palladino*. L'incisione Italiana moderna, Haifa, catalogo mostra.

Flaminio Gualdoni, *Giancarla Frare. L'esperienza del disegno*, Ed. Mazzotta, Milano, catalogo della mostra.

Federica di Castro, *Figura e materia nelle incisioni di Giancarla Frare*, Ed. Mazzotta, Milano, catalogo della mostra.

Nico Stringa, *Le condizioni dell'arte in Giancarla Frare*, Ed. Mazzotta, Milano, catalogo della mostra.

2000

Bruno Corà, Mirella Bentivoglio, in *Foto alchimie. La Fotografia in Italia, sperimentazioni e innesti*, Prato, catalogo mostra.

2001

Elena Pontiggia, *Arturo Martini. La scultura lingua morta e altri scritti*, Ed. Abscondita, Milano

2002

Flaminio Gualdoni, *Giancarla Frare. "...Traccia indiscutibile del luogo"*, Ed. Sallustiana, Roma, catalogo mostra.

2003

Ester Coen, *Metafisica*, Ed. Electa, Roma, catalogo mostra.

Victor I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, Ed. Il Saggiatore, Milano

2004

Daniela Fonti, *Come confine certo*, Ed. Sallustiana, Roma, pieghevole mostra.

2005

Marisa Vescovo, *La pietra e l'aria*, Ed. Sallustiana, Roma, pieghevole mostra.

2006

Carlo Fabrizio Carli, Ida Porena, *Potente è il silenzio della pietra*, Ministero degli Affari Esteri, Ed. Sallustiana, Roma, catalogo mostra.

Aa. Vv., *Frare Trakl*, Ministero degli Affari Esteri, Ed. Sallustiana, Roma, catalogo mostra.

2007

Alexandra Matzner, *Giancarla Frare*, Ed. Kro art Gallery, Vienna, pieghevole mostra.

2009

Daniela Fonti, *Giancarla Frare*, in "Art in Italy", Verona, n.31, 1° semestre, 2009.

Giudo Giuffrè, Francesco Tomatis, *Giancarla Frare. Il monte analogo*, Ed. Tipografia visconti, Terni, catalogo mostra.

2010

Loredana Rea, *Giancarla Frare. Stati di permanenza*, Roma, pieghevole della mostra.

2011

Giuliana Ericani, Maria Antonella Fusco, Federica Milozzi, Antonella Fusco, *Ricomporre il Frammento. Giancarla Frare*, Bassano del Grappa, catalogo mostra.

Nicoletta Cardano, *Giancarla Frare*, in "Colophon", Belluno, n.34, luglio, 2011.

2012

Maria Antonella Fusco, Alida Moltedo, Antonella Renzitti, *Giancarla Frare. Ricomporre il frammento, segno traccia memoria*, Roma Pieghevole della mostra.