

FRARE



Frare. L'esperienza del disegno

Flaminio Gualdoni

Lunga concentrazione, scrutinio, rimuginio sino all'introversione. Esecuzione furiosa, come per determinazione feroce e impellente, quasi a far risuonare uno stato di grazia che si fa stato fisico ansimante, di dolorosa necessità ma insieme di plenitudine sensoriale e mentale assoluta.

Tali sono i termini dell'operare di Giancarla Frare. Da sempre, da quegli anni Settanta che ne vedono l'avvio dell'attività, sino all'oggi, alla maturità febbrile e fervida che questa mostra si impegna a documentare.

Frare percorre un lungo corso dall'innescato inventivo alla realizzazione. Corso che si svolge quasi completamente nel suo animo, dipanandosi organicamente tra fasi di lucida analisi intellettuale e picchi di trascorrimento emotivo, tra periodi di *souplesse* rasserenata e disincanti drammatici. Sino all'approdo, di rapida estroversione, del foglio.

Il foglio. Per molte ragioni l'artista si mantiene fedele alla disciplina della carta: sia che si tratti dello spazio abbreviato e confidente dello *sketchbook*, sia che combatta con le superfici smisurate che periodicamente la sfidano con la loro retorica da pitture di scena, per piegarsi infine a una sorta di dilatata sismografia emotiva.

Una ragione pratica, evidente, è la rapidità e l'immediatezza esecutiva che Frare si chiede, per evitare ogni rischio di bamboleggiamento, di gastronomia manierata che – ben ne è consapevole – l'apparato modale che si è prescelta, figlio dell'antico organicismo *autre*, tende sovente a far affiorare. Ma una ben più fondata ragione è che la carta, con il suo nitore aspro, con la sua consistenza insieme confidente e astratta, rappresenta per lei il *doppio* naturale, così vicino alla mano, al corpo e alle sue energie, all'occhio, all'animo e alle sue movenze, da esserne la naturale dimora; capace a un tempo di farsi portatore di quelle intimità verso l'esperienza altra dello spettatore, al minimo di condizionamento convenzionale.

Frare, d'altronde, procede per scrizioni serrate, né diversamente potrebbe essere. Il lavoro mentale la conduce a un punto di chiarezza, intuizione di chiarezza possibile quanto meno, e da quel momento chiede l'esperienza fisica del fare, vedere e far vedere, per consecuzioni problematiche strette, seguendo il corso degli avvertimenti progressivi, delle intuizioni successive, dei ripiegamenti: solo la deresponsabilizzazione e la fisiologica sperimentaltà del fare su carta le



garantiscono la possibilità di molto fare e molto sbagliare, nei tempi abbreviati di un lavoro che rifiuta la liturgia d'*atelier*: altri, semmai, sono i rituali di Frare, in parallelo con i suoi corsi mentali, a far principio dall'accumulare senza sosta foglio dopo foglio, del chiudere il ciclo al momento della spossatezza sublime, dello svuotare del tutto lo studio in attesa dell'energia fabril e inventiva nuova.

Il decennio Novanta rappresenta la prima sostanziosa maturità di Frare, s'è detto. L'artista vi giunge avendo chiarito definitivamente, a sé prima che a chiunque, il rapporto complesso tra la naturalità che fa da stimolo alle sue pulsazioni espressive e quella che va ritrovata, per ben altre vie, nel corpo diverso della pittura.

In origine, erano gli anni Settanta, il dato naturale era assunto in modo diretto, senza incredulità preliminari verso il valore di riferimento, e accelerato – secondo modi che la pittura del secolo ha largamente esplorato – da iperdeterminazioni affettive: le quali non intaccavano, sostanzialmente, il primato dell'iconografia assunta.

Ben presto, tuttavia, Frare intuisce che la ragione pittorica è ragione, primaria-

mente, di spaziosità plastica, che corpo e spazio dell'immagine devono attivare equivalenze profonde e, attraverso queste, nuove sorgenti di senso. Con faticata ostinazione, prende a individuare situazioni visive sempre più disagiate, in cui gabbie spaziali comprimono le traiettorie di scorrimento fisiologico dell'immagine: sino al punto, siamo nei primi Ottanta – in cui la sequenza *Le condizioni del volo* fa avvenire, sono parole di Enrico Crispolti, “una vicenda come di difficoltà liberatoria attraverso una sorta di successione, che è di fatto un processo modificatorio dell'immagine in atto, da foglio a foglio”.

Frare sceglie un rigoroso – verrebbe da dire caustico – bianco e nero, cui la consistenza e la tradizione storica delle chine permettono il doppio ruolo di segno astrattivo e di *noir couleur*. L'energia vitale dell'immagine è avvertimento profondo, risentito, delle mutazioni fisiche, che si rideclina nelle movenze caute della *dynamis* – che si vorrebbe senza padronanze – della mano, per via di lucida e profonda concussione poetica, oltre che intellettuale, della visione.

Il foglio ospita, spazio originariamente neutrale e infine sottoposto al riverbero profondo di segni e campiture, il tendersi di diagonali brucianti e di blocchi visivi corposi e tendenti a stabilizzarsi, il potere che si vorrebbe ordinante della traccia geometrica e il dilatarsi impreveduto dei nuclei organici.

Con un tutto suo antierico baconismo Frare fa risonare l'eco della metamorfosi barocca. Tuttavia, non disposta ad accettare che i suoi fantasmici visivi rinuncino alla sostanza cruda del corpo sradicandosi in aliti aerei di spazio (com'è per alcune strepitose vicende del disegno contemporaneo nostrano: penso, ad esempio, a un Bendini, a un Lorenzetti...), li ancora a una sempre risorgente ansia di orizzonte, di avvertimento di terra, di concreta *physis*: che in taluni fogli, tra l'altro, assume anche le sembianze di sedimento sostanziato di colore, quasi un lontano preannuncio delle opere d'oggi.

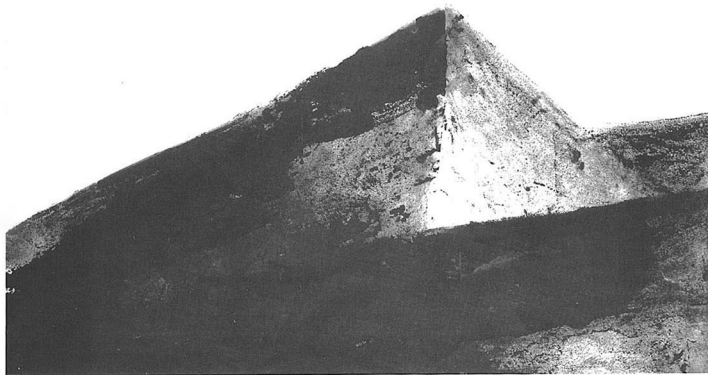
Sono le sequenze *Immagine e modificazione del dato*, una sorta di pausa di più spiccato piglio analitico, a dire del rischio avvertito di maniera, e soprattutto di fuga visionaria, dal quale Frare intende cautelarsi.

Non per caso quando, alla metà degli Ottanta, la scelta è di affidarsi ancor più avventurosamente all'astrattezza impreveduta del gesto, ciò avviene con il controcanto esplicito di un inserto fotografico.

Frare fotografa. Assume, cioè, dal visibile un dato accertato: mediandolo già – ciò è fondamentale – nel processo di selezione ed elaborazione che il *medium* rende necessario. La sua fotografia, per dire in altro modo, non ha il valore di visione istantanea prelevata dal flusso mondano, ma già di organizzazione linguistica meditata del vedere/far vedere. D'altronde, che il dato fondante sia la mediatezza, è detto primariamente dalle scelte iconografiche, che non riguardano i paradigmi del naturale, ma la sua metamorfizzazione stilistica e la lievitazione mitica nelle forme dell'arte antica: sino alla serie emblematica *Ideologia e mito nelle fontane della Reggia di Caserta*, 1989.

Lo nota, da subito, Mirella Bentivoglio: “Voglio dire che il punto di partenza è sempre il documento fotografico (coi suoi pieni, i suoi vuoti, le sue ombre) e non il frammento di realtà a cui la foto rimanda.” La premessa visiva – premessa che non implica precognizione – agisce sì come referente, ma dal punto di vista del rimuginio sull'addensarsi linguistico della forma dal punto di vista delle connotazioni, che schiude, per le vie altre del linguaggio artistico, un altro percorso di crescita e di coagulo visivo.

Scrittura dell'immaginario titola Frare questa serie di opere, che la accompagna per un quadriennio dal 1986. A insistere sull'elemento di grafia radiante e



Dal ciclo *Scrittura dell'immaginario: idcologia e mito nelle fontane della Reggia di Caserta*, 1989.

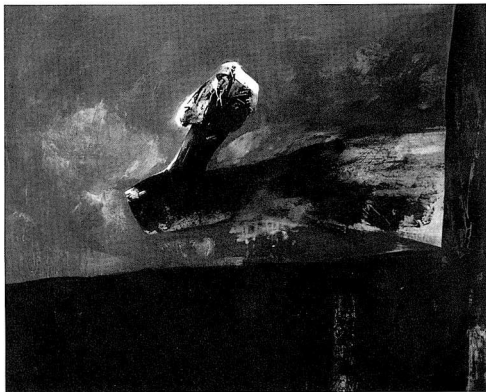
China su carta, 100 x 70 cm.

introversa che contraddistingue e fa scaturire questi suoi commenti radianti all'immagine fotografica. Il nero sedimentato della china, dalla quale scompare l'organicismo delle scric precedenti in favore di gesti netti, di segni secchi e irrevocabili, scrive l'introtazione della sollecitazione iconografica prima in un corso tanto di scrutinio quanto di complessa germinazione affettiva, che si restituisce distillato, lì, in quei tracciati collidenti, in quelle architetture di spazio dalla cadenza forte e ombrosa.

Come *Immagine e modificazione del dato* in altro tempo, così anche il lavoro sul sogno scultoreo casertano fa avvertita Frare di una sorta di eccesso di preoccupazione analitica che, dapprima cautelativa, tende ad agire da freno a una effusività che monta sempre più impellente.

L'artista sa, di se stessa, d'una sensuosità che vorrebbe non solo larvare l'immagine, ma farsene ragione germinale prima.

Quando prende l'avvio la serie *Epiphanie*, col decennio nuovo, è dall'inizio il colore l'elemento cui Frare affida il premerc di più larghe cadenze espressive. Sono terre e grigi, dapprima (terre, a bilanciare da subito il correre avanti visionario delle nuove fantasmagorie); poi sono celesti e rossi, e bianchi di



Epifania, 1990.
China e pigmenti naturali su carta,
175 × 148 cm.

materia, che via via declinano toni sempre meno disagiati, sempre meno rattratti intorno al primato del nero.

E sono gesti che marcano il montare alla visione di lemuri formali nei quali palpita l'antica voglia di organico; la voglia, infine, di farsi nuovamente figura.

L'architettura della visione rimane netta, retta da schemi retorici assunti per mantenere, comunque, la padronanza fondamentale del processo. Lo schema della finestra, anzitutto, a doppiare un dentro/fuori che per Frare assume significati plurimi; soprattutto, il tramarsi di un orizzonte pericolante magari, straniato talvolta, ma sempre lì, presente, a supportare un gesto che da netto e aspramente risoluto prende a vibrare, ad auscultare le proprie stesse frequenze, ad assaporare, infine, l'erotica sottile dei cambi di passo, delle contaminazioni tra materia e mano, tra materia e materia, tra atto e atto.

Permane, quella di Frare, una pittura fondamentale di dubbi, di avventure insieme azzardate e timorose, rovellanti perché vogliose d'eccesso e mai disposte a cedere alle frequenze snudate dell'irrazionale. Una pittura, dunque, di tensioni. Per questo, di vitalità ancora integra, e suggestiva.

Figura e materia nelle incisioni di Giancarla Frare

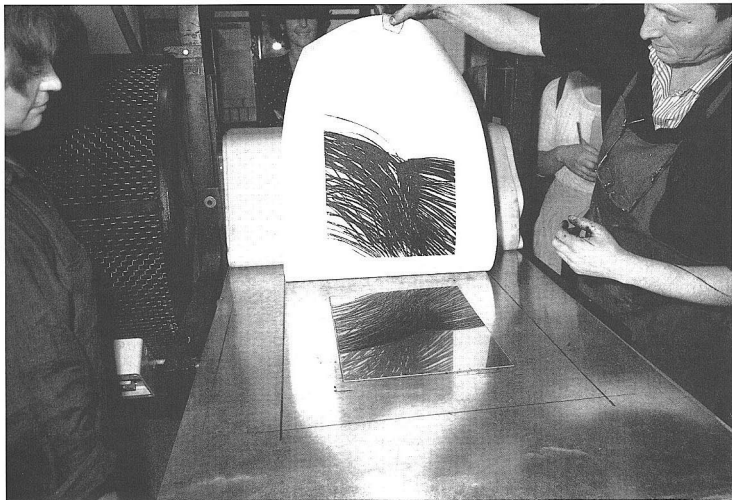
Federica Di Castro

L'occasione di un seminario con gli studenti dell'Università di Roma sul tema dell'incisione diretta, mi ha offerto lo scorso giugno l'opportunità di scegliere fra tre artisti diversi – Velly, Napoleone e Frare – indicazioni di ricerca nettamente scandite anche teoricamente. Mi viene quindi naturale oggi, nell'affrontare con una breve nota la questione dell'incisione nella poetica di Frare, riferirmi a quelle considerazioni scaturite allora da un confronto che mirava a chiare individuazioni. Da questi stessi artisti mi saltavano agli occhi, proprio nell'incisione, alcune precipue caratteristiche del moderno: il suo bisogno di purezza, l'inquietudine, e soprattutto la necessità di dare corpo a fantasmi. Le tecniche dirette – di cui Frare privilegia la puntasecca – prevedono, rispetto alle tecniche indirette che si giovano accanto al segno della morsura dell'acido, risultati più consapevoli, percorsi più controllati, mentre si risolvono in una sorpresa contenuta che corrisponde alla nascita di un impulso sensuale come bisogno espressivo. Una sorta di *Sturm und Drang* collega saldamente e drammaticamente natura e figura, materia e forma.

Come gli altri artisti succitati Frare affronta apertamente nell'incisione la tematica della bellezza, figura retorica che può assumere di volta in volta significati diversi.

Che cosa è bello? L'orrido, l'abissale, la morte; e, insiste Frare, l'ignoto di cui si conoscono angoli di forma, arcane proiezioni nel lavoro che ravvivano nell'enigma di luce e ombra il metafisico morandiano e dechirichiano. Il linguaggio si sposa allora con la tecnica e fa corpo con scelte a cui è estraneo ogni concettualismo, perché il concettualismo non osa scegliere la tecnica ma si sposta a vantaggio esclusivo del pensiero puro. Il contemporaneo nell'incisione è postromantico, rinuncia all'ideale classico con la nostalgia del gusto della copia, del risofferto, del risofferto.

La ricerca di Frare avviene dunque prevalentemente sulla lastra, che è assai spesso lastra di rame, luce riverberante e accecante che va placata con il segno teso alla forma. Non sono figure incerte quelle che nascono sulla lastra, ma in un certo senso immagini scolpite, dotate di un'ineffabile volontà di presenza e di



6 giugno 1997, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma: Giancarla Frare incide e stampa una lastra di rame a puntasecca in calcografia (corso "Il bulino e le tecniche di incisione diretta").

un'urgenza particolare di manifestarsi. Quel mondo vago e fluttuante, pronto ad aprirsi su visioni riposte e interne, che caratterizza il suo lavoro di artista in altri domini espressivi si materializza sulla lastra in necessità di concretezza manifesta. E come se figure compiute, con una loro storia ancestrale, affiorassero alla lastra non per una naturale simbiosi che lasci aperti altri accadimenti, ma per un'urgenza espressiva che trova proprio nella resistenza della lastra la sua motivazione più profonda.

Il lavoro dell'incisione si prospetta quindi – rapportato a quello più sfaccettato, ricco e diluito che ha il suo campo sulla carta – come l'equivalente di un progetto scultoreo che dalla pittura necessariamente prende le distanze per lottare con la materia e trovare in essa la conferma della sua purezza.

Allora tutto ciò rimanda anche a un pensiero che è per l'appunto pensiero di figura nella materia di quella figura, che se non consente discussione sulla forma consente tuttavia a questa di accedervi e di penetrarvi.

Osservare Giancarla Frare all'opera su una grande lastra ci rimanda indietro singolarmente al pensiero dello scultore classico cui non sono mai state ignote le inquietudini del processo di realizzazione, ma cui neppure potevano sfuggire le esigenze forti di una materializzazione cosciente. Vediamo dunque come entri in



gioco la materia, come la materia cambi o abbia il potere di rafforzare l'ispirazione creativa nella direzione di un pensiero forte.

Le figure compiute sulla lastra possiedono altri referenti di memoria che non siano quelli dettati da un inconscio densificato e prorompente. Se dovessimo andare a cercarli altrove ne rintracceremmo le sagome all'esterno, nei particolari di un certo arredo urbano individuato spostando lo sguardo verso l'altro, sui palazzi di una Roma umbertina ove si assiepano forme e ombre cautate da uno stesso mistero e tuttavia a volte fin troppo limpide nei loro scanditi contorni. Fantasmici inquietanti ma non interiori operano un percorso dalla loro fisicità architettonica a quella specchiante fisicità del rame, forse più piatta ma non per questo meno incisiva e risolta. In un certo senso ulteriormente comunicabile per una via non soltanto formale ma al medesimo tempo fortemente emozionale.

Penso a *Figure di pietra*, incisioni degli anni Novanta ove parti di natura sembrano essersi solidificate in sculture che si liberano dal pensiero architettonico per volare verso altre mete. L'incisore non prova alcuna incertezza al loro cospetto, le trasferisce, le trasporta, compiendo forse quell'operazione sensoriale di recupero di cui il copista classico aveva conosciuto l'intensità unita al senso irrevocabile della perdita.

In alto a sinistra:
Figura di pietra, 1995.
Puntasecca su zinco, 45 x 63 cm.
Pinacoteca Cávica, Oderzo.
Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.
Stamperia Luciano Trina, Roma.

A destra:
Figura di pietra, 1995.
Puntasecca su zinco, lastra 45 x 62,5 cm.
Portland Art Museum, Gilkey Center
of Graphic Arts.
Stamperia Luciano Trina, Roma.



È dunque proprio il reale il protagonista delle incisioni, in quanto dimensione immaginifica con cui ci si confronta senza peraltro volerne mai infrangere le regole intime e arcane. L'incontro con la lastra elude le parafrasi dell'inconscio, del profondo, della germinazione spontanea che non conosce confronti. La lastra riflette, stabilisce confronti, costringe a serrate partiture di senso. Voglio ricordare forse la più recente delle puntesecche, la grande *Sete* del 1997, in cui un elemento di natura è messo in luce nella sua verginità e nella sua potenza costituita ad affrontare con vigore l'equivoco di ogni simbolo.

Le “condizioni” dell’arte in Giancarla Frare

Nico Stringa

Nella presente occasione antologica, riepilogativa pertanto anche per l’artista di vent’anni di lavoro e di ricerca, può essere utile ripensare al percorso di Giancarla Frare, cercando di individuare la specificità del suo linguaggio così come esso si è venuto formando nel corso del tempo.

Giancarla Frare ha portato a una prima maturità le sue intenzionalità espressive durante la permanenza nel Veneto, negli anni che vanno dal 1979 al 1985, quando, residente tra Vittorio Veneto e Venezia, ha avuto modo di inserirsi in un clima e in una situazione, preziosi per un giovane artista, come quelli dell’ambiente Bevilacqua La Masa. Ma mi sembra che Frare abbia goduto appieno di questa opportunità proprio perché aveva già alle spalle una caratterizzata formazione iniziale, avvenuta a Napoli prima al Liceo Artistico e poi all’Accademia di Belle Arti.

All’inizio è espressionismo. Questa scelta di campo, dalla quale non penso si possa ulteriormente retrocedere, ha però una matrice non genericamente storiografica e culturale, ma di altro tipo. Mi sembra infatti che questa radice espressiva sia da rintracciare nella formazione napoletana di Frare, alla scuola di un fotografo come Mimmo Jodice, il quale esplicando un uso fortemente caratterizzato del binomio bianco-nero, al limite della “irrealtà”, ha certamente stimolato la giovane artista verso le sue prime scelte fondamentali (la rinuncia al colore, il senso di dramma che è intrinseco alla “personificazione” dei contrari, il contrasto di fondo – nella sostanza acromatico – fra totalità e assenza di colore). Già le prime prove figurative dell’artista, pur nell’ambito di una pesante policromia, evidenziavano un ruolo preminente del segno, caratterizzato come tale e rinviante al di là della figura in cui sembrava dibattersi.

Naturale quindi, date le premesse “fotografiche” cui abbiamo accennato, che sia l’ambito della xilografia espressionista quello che interessa successivamente la nostra artista, tesa a trovare conferme e suggestioni nell’arte tedesca dei primi anni del secolo, in quella sezione dell’espressionismo – la grafica – che costituisce una delle più elementari prove di forza dell’arte del nostro secolo.

Ciò che invece è meno ovvio, e di maggiore interesse, è che Giancarla Frare si rivolga, subito dopo, alle fonti letterarie della poesia simbolista ed espressionista



di lingua tedesca, ma di ambito mitteleuropeo: Hofmannsthal e Trakl. Si manifesta qui una specificità del lavoro di Frare che diventerà la sua stessa cifra negli anni a seguire: rinvenire nell'altro la scintilla per la propria fiamma, la distanza che provoca la reazione, il pre-testo per la propria scrittura.

Questo primo ciclo di opere sintonizzate sui testi dei due poeti austriaci ha notevole rilevanza: non si tratta di illustrazioni, beninteso, ma di qualcosa di analogo a quanto succede nei *Lieder*, dove un testo è trasformato dalla musica in una forma successiva e originale. Anche Frare è interessata a questa rivisitazione, conferendo, per quanto la riguarda, un ritmo iconografico autonomo alle forme "pretestuali" rappresentate dall'espressionismo visionario di Georg Trakl o dalla potenza simbolica di Hugo von Hofmannsthal. La scelta da parte di Frare di testi come *Ballade des ausseren lebens* di Hofmannsthal o del ciclo di *Kleine Stadt* di Trakl le consente di procedere in una direzione liberamente evocativa delle forme, così come libera era l'associazione dei colori violenti in Trakl, o inafferrabile lo sprofondamento di senso nelle poesie di Hofmannsthal. Ciò che conta è questa lotta con un altro testo, con un'altra forma; questo ondulatorio avvicinarsi e allontanarsi dall'altro, accogliendo la sfida metaforica, ma non il senso letterale, dell'*ut pictura poesis*.

La particolare predisposizione "testuale" del lavoro di Frare si evolve, non a caso, a grandi blocchi omogenei, per temi teoricamente individuati e affrontati in lunghi periodi non di mesi ma di anni.

I lavori eseguiti sotto la denominazione complessiva di *Le condizioni del volo* si distinguono per le caratteristiche drammatiche dell'intonazione generale. Il volo è considerato non come la generica e abusata metafora della "libertà" (dell'assenza di peso, della perdita della forza di gravità e conseguentemente della liberazio-

Senza titolo, 1979.

Puntasecca su rame, lastra 49 x 25 cm.
Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro,
Venezia.

ne) ma, al contrario, come il momento tragico del distacco, come crisi. Questa visione del volo, inteso come tragedia del corpo, non solo è originale, ma è connessa a quella caratteristica che Enrico Crispolti ha individuato come tipica dell'artista, alla "riflessione", appunto. Agli antipodi dell'ottimismo leonardesco, Giancarla Frare ha sperimentato e affidato alle sue grandi "carte" in bianco e nero la sensazione di rottura che si stabilisce tra la gestualità del volo e la necessità del segno, tra l'imponenza del dato e la tensione a sfuggirlo.

L'espressionismo di matrice gestuale – in un contesto di riferimenti che va da Hartung a Scanavino – è evidentemente compreso da Frare come un territorio di cui impossessarsi a fondo, rilevandone però anche il pericolo estetizzante, l'esito a volte decorativo. Sono l'innesto e l'accostamento a consentire a Frare di individuare un suo "nido" nell'espressionismo astratto di cui si è detto. Ma in questo nido l'artista non prende casa, non si insedia. Frare lo abita, piuttosto, per volarne via, lo vive per staccarsene, lo assimila per fuggirne.

Il ciclo di opere sulle "condizioni del volo" è appunto il messaggio di queste partenze, la consapevolezza di questi distacchi. Il "contrasto" – programmaticamente stabilito dalle "condizioni" acromatiche, dallo schema binario della pittura di Frare – è coerentemente confermato dal contrapporsi di linee oblique e di volumi geometrici, di forme organiche e forme artificiali. I pennacchi e i parallelepipedi sono "incompatibilmente collegati" tra di loro, condizionati vicendevolmente da una alterità che li tiene uniti, compresi all'interno di una tragica differenza. Il messaggio drammatico di Frare risalta dall'impaginazione di queste tensioni, allo scopo di consentirne una corretta lettura.

L'artista ha portato a estreme conseguenze questo nodo negli anni successivi, in modo particolarmente significativo nel gruppo di lavori dedicati alla "scrittura dell'immaginario". È approdata così "nell'ambito di quelle operazioni di segno" in cui Mirella Bentivoglio ha riconosciuto uno degli apporti originali dell'artista che, lavorando sulle dialettiche tra immagine fotografica e controimmagine dipinta, ha optato per operazioni tutte interne alla resa linguistica. A partire dal ciclo *Scrittura dell'immaginario* l'artista ha immesso nel suo lavoro l'immagine fotografica di dettagli scultorei: questi due aspetti – fotografia e scultura – entrambi così conflittuali con la pittura, sono volutamente messi in campo da Giancarla Frare per sottolineare la sua adesione all'ambito semiologico.

Il passaggio da pre-testi di tipo poetico (entro cui si poteva ancora annidare l'equivoco di un rapporto subordinato tra scrittura e immagine) a "scritture" di matrice fotografico-archeologica è inteso a marcare la distanza da qualsiasi ipotesi di "commento", e a suggerire invece e a guidare verso confronti e riscontri puramente visivi, destabilizzati dalla loro specificità semantica ad opera, e in funzione, della loro ricontestualizzazione iconografica.

L'effetto spaesante che ne consegue dipende sia dalla distanza cronologica dei riferimenti (sculture antiche, innesti attuali) sia dalla loro distanza semantica (allegorie e simboli) e iconica (figura e astrazione). Queste differenze giocano a favore di una sostanziale aporia che, date le premesse culturali cui Frare ha fatto riferimento negli anni decisivi della sua svolta, non possono non essere condensate in una parola: rinuncia. La rinuncia al colore, l'accettazione del "dato", la consapevolezza del limite – hanno portato Giancarla Frare a meditare sul ruolo linguistico dell'operazione estetica (in questo senso va letto anche il suo intervento sulla *Fontana* di Anticoli Corrado eseguita da Arturo Martini negli anni Venti)

e a inserirsi con una propria autonomia sul versante metalinguistico dell'espressione artistica.

Certo, l'artista cerca affinità nel contrasto e, viceversa, indaga differenze dentro le somiglianze. Ma queste dialettiche non portano verso sintesi prefabbricate; piuttosto suggeriscono ipotesi, aprono spazi, indicano luoghi.