

GIANCARLA FRARE
ABITARE LA DISTANZA

CAMPISANO ART

GIANCARLA FRARE
ABITARE LA DISTANZA

1. *Senza titolo*, 2015
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta, cm 32 x 45



GIANCARLA FRARE
ABITARE LA DISTANZA

A CURA DI
ANTONELLA RENZITTI

CAMPISANO EDITORE

GIANCARLA FRARE ABITARE LA DISTANZA

ROMA, MUSEI DI VILLA TORLONIA - CASINO DEI PRINCIPI
25 GENNAIO - 5 MAGGIO 2024

ROMA CAPITALE

Roberto Gualtieri

Sindaco

Miguel Gotor

Assessore alla Cultura

SOVRINTENDENZA CAPITOLINA AI BENI CULTURALI

Claudio Parisi Presicce

Sovrintendente

Comunicazione e relazioni esterne

Isabella Toffoletti, *Responsabile*

Patrizia Chianese

Giorgio Di Zenzo

Comunicazione e rapporti

con la stampa

Antonio Plescia

Sara Valerio

Coordinamento e attuazione della programmazione delle attività espositive

Federica Pirani

Coordinamento Amministrativo

Sabrina Putzu

Paola Amici

Coordinamento Tecnico-Scientifico

Gloria Raimondi

Progettazione Spazi Espositivi e Mostre

Stefano Busoni

Roberta De Marco

Rosa Batani

Maria Cucchi

Prevenzione e protezione Sistemi di sicurezza musei e aree archeologiche

Fabrizio Nardis, *Responsabile*

Francesco Foglia

con Tommaso Magliocchetti

MUSEI DI VILLA TORLONIA CASINO DEI PRINCIPI

DIREZIONE PATRIMONIO ARTISTICO DELLE VILLE STORICHE

Federica Pirani

Direttrice

Coordinamento tecnico-scientifico delle attività delle ville e parchi storici

Annapaola Agati

Responsabile

Museo del Casino dei Principi

Mostre ed eventi culturali

Annapaola Agati

Comitato scientifico

Museo e Archivio della Scuola Romana

Claudio Parisi Presicce

Federica Pirani

Daniela Fonti

Claudia Terenzi

Segreteria scientifica

Annapaola Agati

Antonia Rita Arconti

ZÈTEMA PROGETTO CULTURA

Amministratore Unico

Simone Silvi

Direttore Generale

Roberta Biglino

Coordinamento

Claudio Di Biagio

con Claudia Di Lorenzo, Sara Zappalà

Comunicazione

Promozione

Natalia Lancia *con Francesca Lino*

Ufficio Stampa

Patrizia Morici

con Roberto Martelli

Sistemi Informativi

Luca Pavone

Web

Rosario Boccarossa

Social

Elisabetta Giuliani

con Gian Pietro Leonardi

Relazioni Istituzionali

Patrizia Bracci

con Antonio Monaco

Revisione Conservativa delle opere

Sabina Marchi, *Coordinamento*

con Simona Nisi

Fiorella Antonelli

Patrizia Borgna

Daniela Di Giovandomenico

MOSTRA E CATALOGO

a cura di

Antonella Renzitti
con contributi critici di
Daniela Fonti
Nicoletta Cardano
Franco Fanelli
Ida Porena

Comitato Promotore

Nicoletta Cardano
Carlo Fabrizio Carli
Stefano Catucci
Giuliana Ericani
Flavio Ermini
Franco Fanelli
Carla Mazzarelli
Camilla Miglio
Antonella Renzitti
Francesco Tomatis
Alessandro Tosi
Roberta Valtorta

Ufficio Stampa

Scarlett Matassi

Trasporto e installazione delle opere

Artiamo Group

Restauro e cartonaggio

Gaia Gambari

Montaggio e allestimento video

Simone Belisario
All.Com.srl

Supporti informatici

Alessandro Risuleo, Visual Art

Crediti Fotografici

Giorgio Benni
Studio Boys
Giancarla Frare
Istituto Centrale per la Grafica, Roma
Galleria Internazionale d'arte
moderna Ca' Pesaro, Venezia

Si ringraziano per il contributo alla realizzazione del catalogo

Banca Prealpi San Biagio, Treviso

Carla Mazzarelli, Istituto di storia e
teoria dell'arte e dell'architettura,
Accademia di architettura di
Mendrisio, Università della Svizzera
italiana

Maura Picciau, direttrice dell'Istituto
Centrale per la Grafica per il prestito
delle opere in collezione

Si ringraziano inoltre

Francesca Casinelli
Karmen Corak
Giulia Di Marino
Lucia Ghedin
Rossella Maset
Gabriella Pace
Loredana Rea
Domenico Salvador
Ilaria Savino

CAMPISANO EDITORE

Graziano Giovanni Campisano
direttore editoriale

Enrico D'Andrassi
impaginazione e pre stampa

Gianni Trozzi
Progetto grafico

Chiara Rubino
Comunicazione



SOMMARIO

SAGGI

- 11 ...la via d'accesso al presente ha necessariamente
la forma di un'archeologia
Antonella Renzitti
- 29 Oltre la traccia del tempo
Daniela Fonti
- 37 Tutto da vicino è un poco lontano
Nicoletta Cardano

OPERE

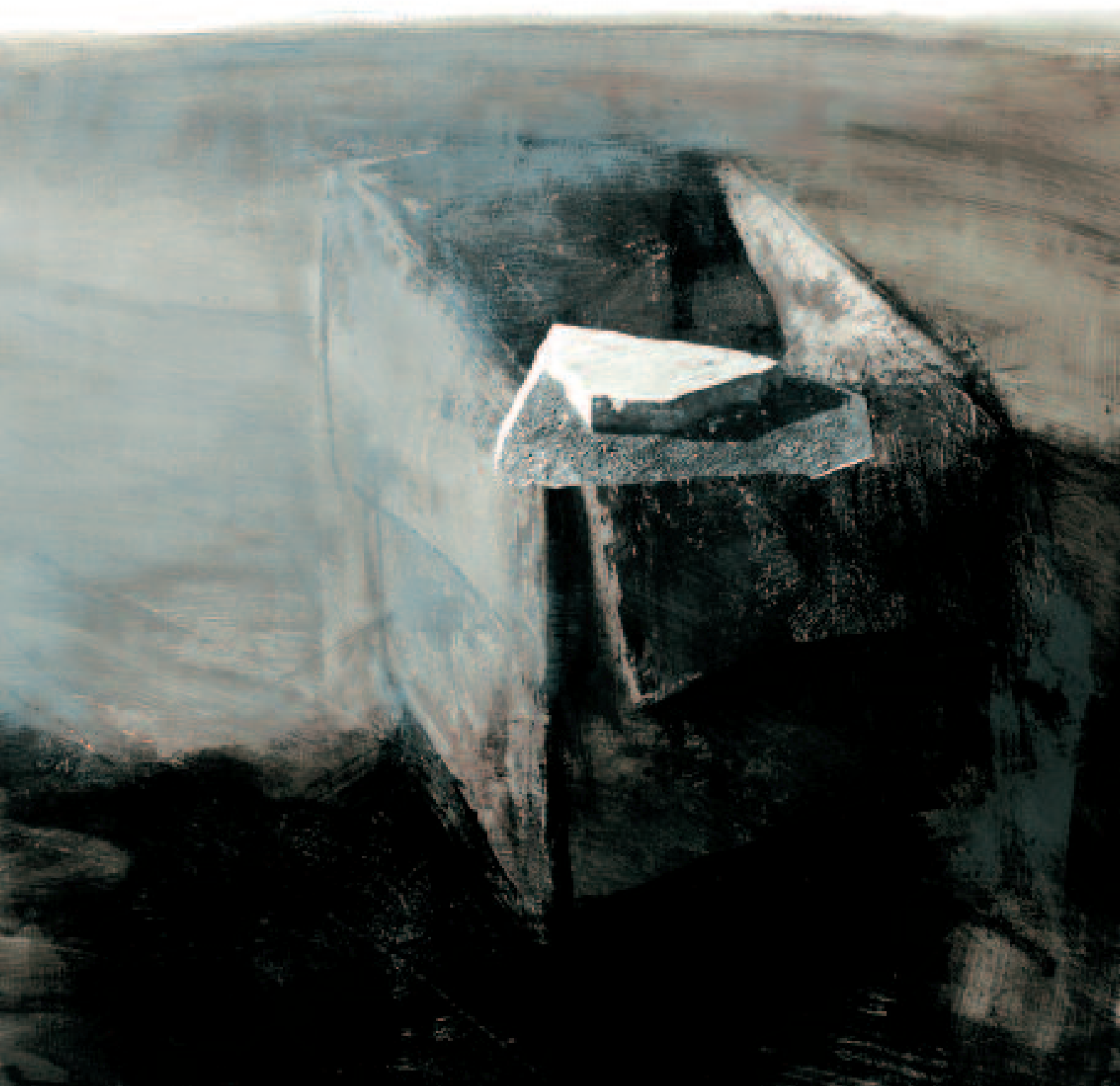
CONTRIBUTI CRITICI

- 109 Una geografia di frontiera: sulle tracce di Giancarla Frare
Franco Fanelli
- 113 Gewaltig ist das Schweigen im Stein /
Potente è il silenzio nella pietra
Ida Porena

APPARATI

- 119 Note biografiche

3. *Senza titolo*, 2002
dal ciclo *...a traccia indiscutibile del luogo*
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta, cm 99,8 x 70
Austria, collezione Paulus Kainbacher



...la via d'accesso al presente ha necessariamente la forma di un'archeologia

Antonella Renzitti

Le opere di Giancarla Frare, che nel corso della sua ricerca artistica ha ricevuto numerosi riconoscimenti sia in ambito nazionale che internazionale, non avrebbero bisogno di tante parole per essere descritte perché la loro profondità arriva senza mediazioni. Ma conoscere alcuni aspetti inediti del percorso formativo e delle esperienze di vita dell'artista ci danno la possibilità, non tanto di conoscere le motivazioni che la spingono a dipingere, quanto di decifrare al meglio i segni del suo linguaggio espressivo, individuare i temi che le interessano e contestualizzare la sua ricerca.

L'intento della mia lettura, che parte dai meno noti lavori realizzati in ambito napoletano all'inizio degli anni Settanta per arrivare agli inediti degli ultimi anni, è quindi quello di mettere in relazione la storia universale, manifestata dai soggetti delle sue opere, con quella individuale, celata nei segni di quelle stesse opere.

Partiamo da un'esperienza di vita particolare che segnerà in modo inequivocabile la sua ricerca. Sarà l'infanzia trascorsa nel Castello normanno di Apice, in provincia di Benevento, a seguito dell'incarico di lavoro del padre, ufficiale della Guardia forestale, al quale era stata data l'opportunità di alloggiare con tutta la famiglia all'interno del castello dell'Ettore, dell'VIII secolo.

Qui Giancarla abiterà per alcuni anni con i suoi genitori e il fratello più grande e così racconta di quel luogo: «Il castello di Apice è diventato rudere dopo il terremoto che ha sconvolto il Sannio. Ho vissuto cinque anni, tutta la mia infanzia in un recinto antico, dove convivevano tante funzioni e persone. Era una mole ben grande, con i torrioni cilindrici agli angoli e lo vedevi, quando ci arrivavi dal fondovalle, da una prospettiva dal sotto in su che te lo faceva sembrare ancora più maestoso, specialmente se paragonato alle piccole case che lo cingevano affossate tutt'attorno. (...) Ma c'era altro che m'affascinava: i muri del castello, pieni di muschio e di anfratti misteriosi, pezzi di pietre con qualche antica iscrizione. Io m'incantavo e fantasticavo sui passati abitanti.

Il Castello, si diceva, aveva certamente ospitato Manfredi, figlio di Federico II (...). Tutto era pretesto per pensare storie. Se i buchi erano più ampi allora ci facevo una casa per la

Gli storici della letteratura e dell'arte sanno che fra l'arcaico e il moderno c'è un appuntamento segreto, e non tanto perché proprio le forme arcaiche sembrano esercitare sul presente un fascino particolare, quanto perché la chiave del moderno è nascosta nell'immemorabile e nel preistorico
Giorgio Agamben, 2008¹

mia bambola di pezza. (...) Era il castello. Il mondo stava fuori»² (figg. 4-5).

La pittrice darà un senso compiuto a quelle suggestioni lontane solo nel 2015 quando ricostruirà, attraverso opere pittoriche, disegni molto iconici e onirici insieme, fotografie e un video, una storia fantastica all'interno della roccaforte, facendo interagire gli abitanti di allora sulla base dei suoi ricordi di bambina. Ma la suggestione di quei muri, di quelle pietre, di quelle ombre e luci, di quegli anfratti e tane sono presenti e ricorrenti in molti altri suoi lavori, senza una esplicita dichiarazione di appartenenza, come avremo modo di scoprire (figg. 36, 38, 44, 60).

Un altro luogo, del quale ha subito il fascino e nel quale ha stabilito una profonda relazione con le tracce della sua storia, è stata Napoli, città nella quale queste tracce sono intrecciate con il presente forse in modo più complesso che in altri luoghi.

Giancarla vi ha abitato fino a 24 anni, dietro il Duomo, e frequentato il Liceo e l'Accademia di Belle Arti a pochi passi dal Museo Archeologico Nazionale. Ha avuto come maestri figure fondamentali della ricerca artistica di quegli anni: il pittore Armando Di Stefano, gli scultori Umberto Mastroianni e Augusto Perez, lo storico dell'arte Nicola Spinosa, l'incisore Bruno Starita. Ha studiato scenografia con Franco Mancini, fotografia con Mimmo Jodice e ha condotto ricerche antropologiche musicali con Roberto de Simone. Racconterà che le lezioni di molti di loro non perdevano mai di vista il rapporto con il territorio, sia con la sua storia che con la cultura popolare³.

I lavori di questi anni sono focalizzati sugli abitanti dei "bassi" di Napoli che incontrava tra i vicoli, dei quali accentuava in senso espressivo alcuni tratti fisici (fig. 6).

Questi acrilici su tela preparata a gesso verranno esposti nella sua prima personale al Museo Civico Arengario di Monza nel 1975 e mai più riproposti.

Altre suggestioni di Napoli riaffioreranno a distanza di decenni, nel 2007 (fig. 7), nel 2010 e poi ancora nel 2021, quando Giancarla realizzerà delle opere ispirate ad alcune atmosfere dell'area archeologica sotterranea alla chiesa di San Lorenzo

4. *Senza titolo*, 2018
dal ciclo *Il castello di Apice*
china e pigmenti naturali
su carta, cm 17,5 x 25



Maggiore nella quale sono visibili i resti dell'antico Foro di Neapolis, il più rilevante sito archeologico presente nel centro storico di Napoli (fig. 53).

Nel 1974 si trasferisce nel Veneto, terra d'origine della sua famiglia, e tra Vittorio Veneto e Venezia si divide tra insegnamento e corsi di perfezionamento in Calcografia presso la Scuola Internazionale della Grafica. Seguirà anche i Corsi Internazionali di Perfezionamento in Xilografia dell'Accademia di Urbino. Ma soprattutto inizierà anche una intensa attività espositiva presso la Fondazione Bevilacqua La Masa⁴. Tra gli incontri significativi di quegli anni veneziani ricordiamo quello con lo storico dell'arte Giorgio Trentin, allora segretario della Fondazione, particolarmente attento alla grafica d'arte, espressione artistica alla quale si è dedicata a lungo anche Giancarla Frare con risultati veramente innovativi che hanno generato numerose esposizioni e premi⁵.

Sono anche gli anni della mediazione attraverso i testi letterari, che fecondano da sempre la vita dell'artista e che l'hanno guidata nei momenti più difficili. In particolare, sarà la cultura austriaca di fine Ottocento a segnare in modo indelebile la sua ricerca. Prima la poetica di Hugo von Hofmannsthal la colpirà per la messa in risalto della provvisorietà di ogni cosa e in particolare per la transitorietà della condizione umana: «Il motivo che mi ha più di ogni altra cosa conquistato è stato il discorso sulla iterazione delle esperienze e dei

5. *Senza titolo*, 2018
dal ciclo *Il castello di Apice*
china e pigmenti naturali
su carta, cm 17,5 x 25



momenti. La vita intesa come successione di cicli conclusi, uguali per l'uomo come per ogni altro animale o vegetale. Il frutto che da acerbo diventa dolce e poi, disfandosi, muore è l'esistere stesso. Esistere che io ho espresso simbolicamente con una radice: espressione delle cose 'disseccate' ma, ancora prima, delle 'cose vive e minacciose'» (fig. 8).

Sono lavori a china di grande formato che propongono in modo molto ravvicinato particolari di radici e di elementi vegetali resi con un segno minuzioso e quasi lenticolare con il pennino «(...) il segno scavava all'interno di radici contorte, nei cui anfratti le figure umane cercavano l'ultimo disperato rifugio, una protezione precaria; (...) ovvero delineavano radici, famiglie di radici e filamenti di corpi vegetali disperatamente protesi in un desiderio di sopravvivenza»⁶.

Ma ancora di più saranno i versi di Georg Trakl a determinare una svolta decisiva nella ricerca della Frare. Il poeta espressionista, tra i più tormentati, esprime con versi asciutti la crisi di una civiltà che aveva perso la ragione e la brutalità della prima guerra mondiale che aveva sconvolto l'Europa.

Giancarla su questi versi, che così drammaticamente evocano la fine della cosiddetta "Felix Austria", che tanto aveva condizionato l'intera cultura europea, lavorerà per quasi un decennio dal 1979 al 1987. Realizza così un ciclo di trentacinque lavori, dal titolo *Le condizioni del volo*, una personale traduzione dei versi del poeta, che interpreta senza intenzioni illustrative⁷.

6. *Senza titolo*, 1974
china su tela preparata
a gesso, cm 80 x 80

La serie è elaborata a china, impiegata pittoricamente attraverso strofinature con stracci. Si perde in molti casi la definizione meticolosa del segno a favore di una esecuzione più libera basata sempre sulle valenze del bianco e nero. Questo, che rappresenta uno dei suoi cicli giovanili più importanti, le valse già nel 1981 il premio del Museo d'arte Moderna di Ca' Pesaro a Venezia (fig. 9) che lo espose in una mostra personale nel 1983. L'intera serie è stata riproposta nel 2006, a cura del Ministero per gli Affari Esteri, in tre luoghi emblematici della vita del poeta, Salisburgo, Vienna e Innsbruck. Diciassette di questi grandi disegni sono stati poi donati alle collezioni dell'Istituto Centrale per la Grafica dopo la personale tenutasi a Roma nelle sale di Palazzo Poli nel 2012 (figg. 88-93). L'intensità di tali ricerche porterà l'artista ad abbandonare progressivamente gli elementi figurativi. La figura umana scompare e gli elementi organici, già poco riconoscibili, sono in metamorfosi costante dal vegetale all'animale e viceversa. Riusciamo a individuare appena le sembianze di un volatile tra i piani e le quinte dei grandi lavori ispirati ai versi di Trakl. In queste opere su carta di grande formato, come del resto in quelle ispirate a Hugo von Hofmannsthal, l'occhio esperto della fotografa gioca un ruolo fondamentale per i tagli prospettici e l'esaltazione dei particolari che depistano il gioco del riconoscimento.

Il rapporto che l'artista ricerca con il testo letterario, o meglio con una mediazione che sembra indispensabile per una elaborazione creativa, ha motivato alle origini anche la scelta di studi di scenografia, che poi come esercizio di lavoro è stata poco praticata. Ma in questo ambito l'artista ha partecipato ad alcuni concorsi nazionali per opere liriche, ricevendo premi della critica come per *Il matrimonio segreto*, il dramma giocoso di Domenico Cimarosa, nel 1983, *Le Nozze di Figaro* di Mozart poco prima e per *Memorie di un pazzo*, di Nikolaj Gogol allestito nel 1984 al Teatro dell'Orologio a Roma. Una pausa, nell'austera elaborazione visiva dei cicli in bianco e nero citati in precedenza.

Nel 1986 Giancarla Frare si trasferirà a Roma.

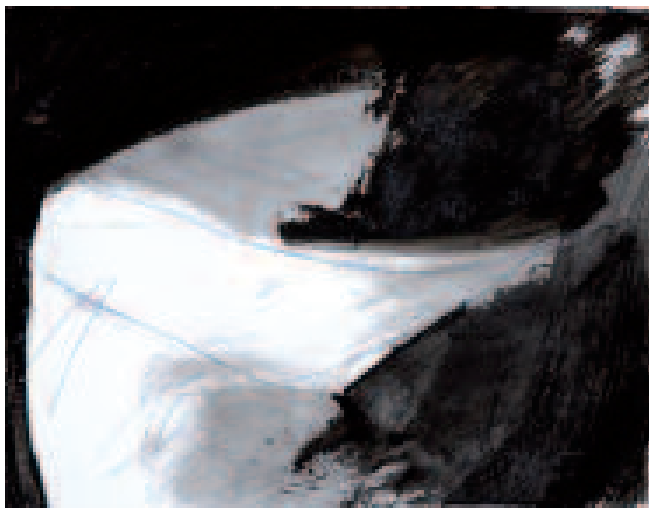
Si intensificheranno nelle aree archeologiche le sue "campagne di riflessione" sui reperti archeologici iniziate anni prima



al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

L'enorme numero di immagini fotografiche in bianco e nero che l'artista scatta nel corso di questi anni, e che stampa personalmente, rivelano una grande attenzione ai forti contrasti cromatici accentuati da ombre evidenti: la fotografia si rivela così un sistema di censimento, quasi un congelamento del tempo della percezione, che fissa le forme che corrispondono ai suoi archetipi significativi.

È sempre a Roma che la pittrice fa un ulteriore passo avanti nel suo linguaggio espressivo travalicando i confini accademici delle discipline artistiche che sa padroneggiare indistintamente. Inizierà ad innestare sul tessuto pittorico alcuni frammenti dei suoi scatti fotografici. Per questo sarà notata da Mirella Bentivoglio che nel 1989 la presenterà nella mostra alla Galleria La Margherita di Roma dal titolo *Scrittura dell'immaginario* (figg. 10-12). Bentivoglio, poetessa e artista verbosiva, nonché animatrice e curatrice di esposizioni dedicate all'arte delle donne che contraddistinsero il panorama dell'arte contemporanea dagli anni Sessanta in poi, farà risalire le radici dei lavori a china di Frare allo *shodō* nipponi-



co, ovvero l'arte calligrafica giapponese ma descrive magistralmente la scelta di Giancarla come «una sottile necessità di inserire sul netto ordito grafico una trama di rapporti (...) un segno nativamente occidentale; e a prelevare da una tradizione figurativa mediata dalla tecnologia. (...) Ha insomma costruito un contrappunto tra immagine fotografica e segno manuale. (...) La relazione che l'artista stabilisce tra segno e istantanee è interna, misteriosa. Si svolge tutta su un piano di scrittura: voglio dire che il punto di partenza è sempre il documento fotografico (coi suoi pieni, i suoi vuoti, le sue ombre) e non il frammento di realtà a cui la foto rimanda. (...) Giancarla (...) si è coraggiosamente spinta sull'impervia zona di frontiera dell'innesto, per dar luogo, mediante la dialettica dei due procedimenti, a un inedito risultato poetico. (...) la perizia sta tutta nel lasciare a ognuno dei due linguaggi un'autonomia validità, pur nell'addizione che porta al sorprendente risultato di una perfetta fusione visiva. La "scrittura" del suo occhio fotografico, e la scrittura del suo gesto, restano parallele, senza alcuna subordinazione di una delle due sfere operative all'altra. (...) Siamo ovviamente, al di là e al di sopra di ogni dialettica figurazione-astrazione, in un ambiente semiologico distaccato da ogni convenzione disciplinare. Un'operazione ardita e personalissima, attenta ai materiali (l'inchiostro del pittore, l'inchiostro del fotografo) ai formati

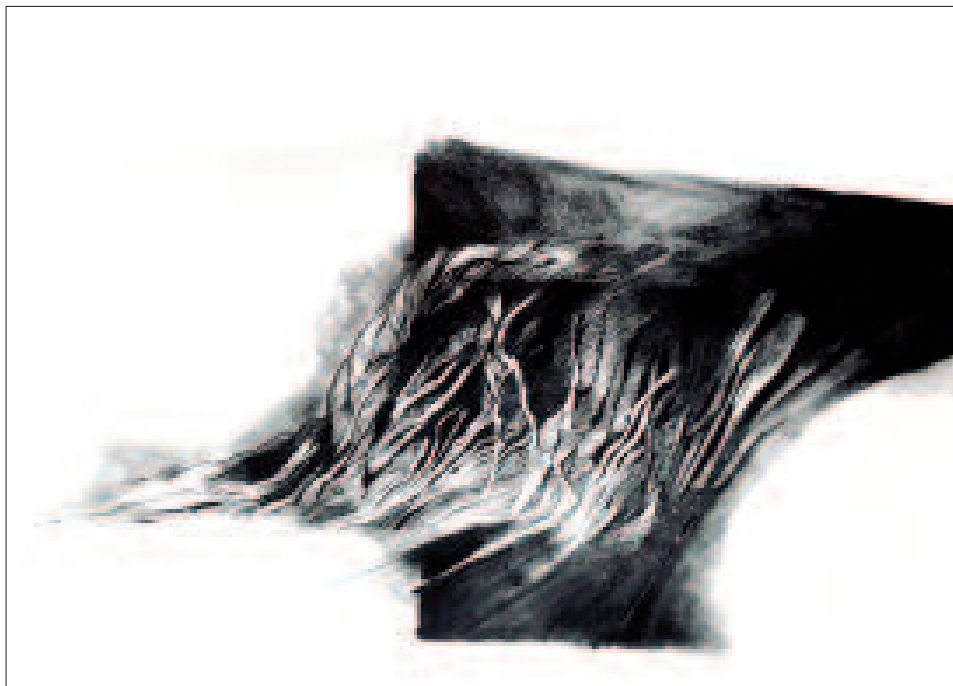
(della foto e del foglio) e agli spazi profondi del nostro scrivere. "Scrivere" foto; e scrivere tracce»⁸.

Mirella Bentivoglio sosterrà Frare in occasione di altre esposizioni come *Photoidea* a Idrija in Jugoslavia nel 1989 e nel 1994 la inviterà alla XXII Biennale Internazionale di San Paolo del Brasile dal titolo *Gli artisti e la fotografia in Italia*. Ancora, nel 2000 parteciperà sempre su suo invito a *Fotoalchimie – gli artisti e la fotografia in Italia. Sperimentazioni e innesti*, al Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato.

«La fotografia, in quanto forma artistica e rappresentativa, è da sempre un potente strumento proiettivo, in grado di stimolare fantasie, provocare sentimenti e rievocare memorie – conferma l'artista –. Per anni ho fotografato le pietre del Foro Palatino, nelle ore più diverse, sempre attenta a mettere in evidenza ogni ombra, che dicesse della loro reale presenza. Oppure le pareti e i profili delle cattedrali medioevali di mezza Europa, alla ricerca di personaggi di pietra, tra mostri e drôlerie che animano, tra luci violente e ombre cupe, le architetture del tempo. Ho letto molto sul nostro passato, ma la ricerca diretta, l'affaccio diretto sulle testimonianze giunte fino a noi rende possibile una rinnovata "messa in memoria" di quanto si va perdendo. Dunque non è quasi mai il dato naturale a sollecitarmi ma, sempre, la mediazione del dato culturale. L'opera dell'altro, il testo dell'altro»⁹.

È di questi primi anni il ciclo fotografico e segnico dedicato alle quattro fontane nel parco della Reggia di Caserta: una sorta di storia dell'umanità attraverso il mito. «Il grande fiume d'acqua, con le sue favole mitologiche, diventa un percorso nel tempo oltre che nello spazio (...). Dal disordine della lontana cascata d'acqua all'ordine di una forza naturale incanalata e organizzata per simmetrie e corrispondenze attraverso progressive scansioni scultoree». Le quattro fontane ispirate alle favole di Ovidio: *Diana e Atteone*, *Venere e Adone*, *Cerere, Giunone e Eolo*, «si arricchiscono allora, nel programma iconografico del parco, dei significati della filosofia vichiana, maggiormente orientati in senso morale e didascalico». Quello che maggiormente mette in risalto Giancarla con i suoi scatti fotografici e gli interventi segnici, scansioni tra terra e cielo rigorosamente in bianco e nero, è la progressiva

8. *Senza titolo*, 1978
dal ciclo sulle liriche di Hugo von Hofmannsthal
china su carta, cm 70 x 100
9. *Senza titolo*, dal ciclo *Le condizioni del volo / Potente è il silenzio nella pietra*
Giancarla Frare / Georg Trakl (1979-1987)
china su carta, cm 70 x 100
Venezia, collezione Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro





«organizzazione razionale del territorio, una natura non sconvolta ormai abitata ed educata dall'uomo»¹⁰ (figg. 13-14). Forse possiamo considerarla una prima formulazione, già profondamente significativa, dell'interesse di Frare per il contrasto tra la cosiddetta geologia delle origini e l'archeologia del post umano che svilupperà più avanti.

Ancora più concettuali saranno i lavori incentrati sulla fontana di Arturo Martini ad Anticoli Corrado. A distanza di dieci anni l'attenzione è posta anche qui su gli animali mitologici che decorano la fontana, ma Frare coglie ora anche il deterioramento materico della scultura, segno reale dello scorrere del tempo¹¹.

Prima di addentrarci ulteriormente nella lettura della produzione artistica di Frare, dove la carta continua a costituire il supporto privilegiato della sua espressione, nonostante la sua caratteristica fragilità che quasi sfida il topos della caducità del tempo, notiamo che accanto alla china introduce pigmenti naturali, delle terre dalle tonalità inimitabili. Questo avviene nelle cosiddette *Epifanie* (fig. 94), lavori di grande formato con campiture meno scarse ed essenziali. È un ampio ciclo che propone forme per lo più astratte anche se lo spunto iconografico o cromatico arriva molto spesso da particolari di sculture o oggetti fittili del Museo Etrusco di Villa Giulia oppure da elementi della statuaria classica. Questa serie di lavori sarà esposta nel 1990 a Como, nella ex chiesa di San Francesco, in spazi molto suggestivi per la cura di Enrico Crispolti che le definisce "drammatiche e introspettive «Epifanie». (...) [ciclo di lavori che] immette direttamente in una dimensione di scandaglio psichico, (...) una decisa immersione nel groviglio evocativo sconfinante nell'inconscio. (...) [Le considera] l'enunciazione consapevole appunto della scrittura del proprio immaginario al livello di maggiore complessità, quale quella dell'ascolto interiore più profondo"¹². Come abbiamo visto, il suo lavoro si articola su una ciclica alternanza di presa diretta sulle cose dalle quali però poi si distacca, con una pittura astratta e realistica allo stesso tempo, che parte da un dato culturale per modificarlo progressivamente con una esecuzione molto rapida, ma calibrata mentalmente.

Il gioco al quale siamo tentati di partecipare è quello di cercare di identificare le citazioni archeologiche e culturali dalle quali Giancarla parte sia con gli scatti fotografici sia con le elaborazioni grafiche successive. È un approccio irresistibile, ma molto spesso risulta un gioco fuorviante. Non deve essere il nostro intento. Anche se Frare studia le simbologie delle decorazioni medievali, l'iconografia e l'incidenza della luce su quelle forme, arriva poi alla loro astrazione e, attraverso segni propri, giunge all'essenza del pensiero. Con i continui cambi di scala, di luce, di segno sembra attuare un depistaggio voluto per favorire una riflessione sui concetti alla base del suo lavoro: il tempo e l'oblio. A prescindere dagli indizi oggettivi, indaga la permanenza nel tempo di un vissuto. Il suo modo di trattare il reperto archeologico allude al processo di elaborazione e sedimentazione della memoria personale o collettiva che sia.

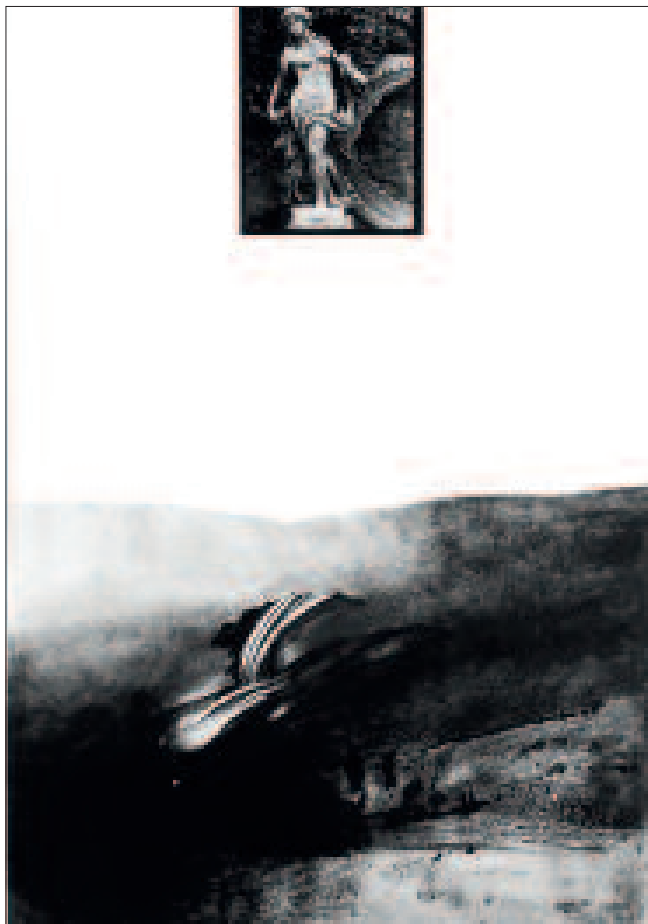
È in questo clima culturale che prendono corpo le riflessioni bergsoniane proprio sul tempo, sulla durata e soprattutto sulla funzione dell'immagine situata a metà strada fra la 'cosa' e la sua 'rappresentazione'. E ancora più determinante sarà l'analisi incentrata sulla 'percezione' che implica necessariamente una 'memoria', in quanto intrinsecamente legata a una 'durata'.

Saranno così forti e permanenti questi concetti che Giancarla riunirà un gran numero di suoi lavori, tutti rigorosamente senza titolo, nella grande categoria di *Materia e Memoria*, dal titolo del saggio del 1896 di Henri Bergson *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*.

Come vedremo gli elementi iconografici presenti oggi nei suoi ultimi lavori non sono poi così dissimili dai soggetti ritratti negli anni Ottanta o Novanta. Ma gli elementi litici, che quasi ossessivamente Frare interroga, le rispondo in modo diverso nell'arco dei quarant'anni di ricerca.

Sono rovine, a volte difficilmente identificabili, che attraverso le loro elaborazioni grafiche successive vengono inserite e messe in relazione al tessuto pittorico o grafico, procedendo verso una progressiva riformulazione dell'immagine. Il rapporto interlinguistico tra segno fotografico e segno dipinto si conferma elemento distintivo del suo lavoro sia nel caso che

11. *Senza titolo*, 1986
dal ciclo *Scrittura dell'immaginario*
china e innesto fotografico
su carta, cm 100 x 70



12. *Senza titolo*, 1986
dal ciclo *Scrittura dell'immaginario*
china e innesto fotografico
su carta, cm 100 x 70



il reperto sia catturato fotograficamente che reso mimeticamente dalla stessa mano. «Di foglio in foglio, le elaborazioni diventano una sorta di “scrittura dell'immaginario” le cui modalità passano sempre attraverso un segno: traccia disegnata o incisa, impronta, impressione fotografica, il segno è per l'artista l'elemento primo d'individuazione di una forma; simbolo dell'estrema contrazione del cromatismo che caratterizza le sue opere»¹³.

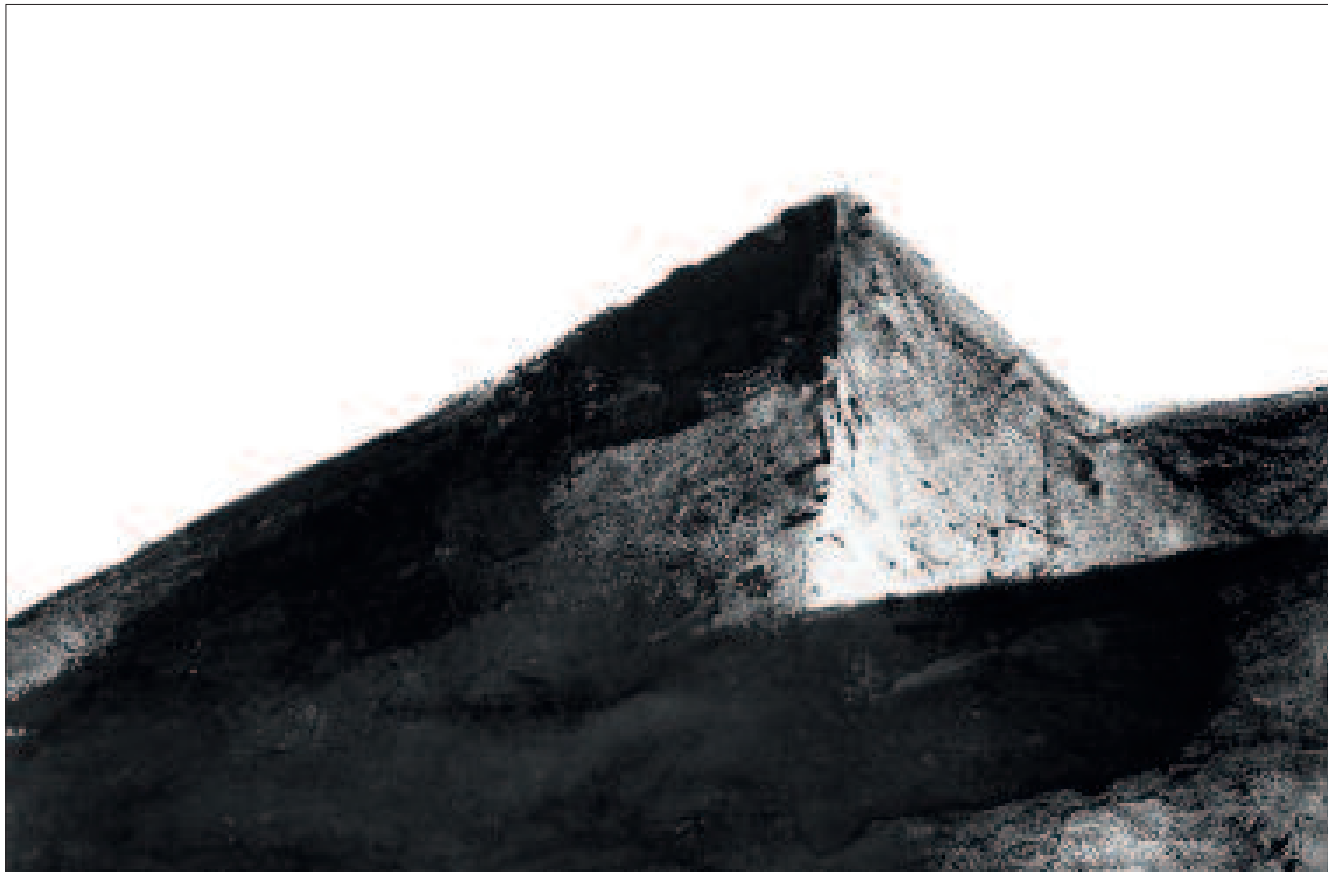
All'inizio degli anni 2000 riprenderà insistentemente la ricerca sul reperto, inserito sempre con la tecnica dell'innesto fotografico, in contesti naturali, in sobrie strutture di paesaggio. «Nella serie ...a *traccia indiscutibile del luogo* [titolo tratto da

un suo verso della raccolta di poesie *Rasoterra*] gli innesti fotografici, relativi a reperti archeologici del Palatino, restituiti nella loro essenzialità di frammento litico diventano insieme base e avvio per una operazione di *ars memoriae*, di conoscenza da “mandare a memoria”, di sistemazione di immagini di memoria in luoghi mentali, con l'inquietante consapevolezza che la dissoluzione e la cancellazione del ricordo si accompagnano al riaffiorare imprevedibile di tracce di oggetti e percezioni, segni di presenze passate» (figg. 66-79)¹⁴. Seguirà qualche anno dopo il ciclo dal titolo *Come confine certo*. Ancora innesti fotografici su una pittura essenziale e disadorna, questa volta la traccia storica è inserita in “stanze

13. *Senza titolo*, 1989
dal ciclo *Ideologia e mito nelle
fontane della Reggia di Caserta*
china su carta, cm 100 x 70
San Paolo del Brasile,
collezione Maria Luiza Riva



14. *Senza titolo*, 1989
dal ciclo *Ideologia e mito nelle
fontane della Reggia di Caserta*
china su carta, cm 100 x 70



della memoria", come simboliche teche, di cui si riconoscono il pavimento, con le fughe dei mattoni o le pareti non ortogonali.

Ma Frare si spinge oltre. In questo ciclo di lavori, che la occupa per un decennio, arriva a trattare come pietra la figura umana, che torna prepotentemente dopo essere stata bandita nei lavori precedenti. Inserirà una donna, Armida, essa stessa una sorta di elemento litico perché completamente disegnata da rughe, che con il suo corpo abita questi spazi (figg. 15, 28, 80-84).

L'artista, come abbiamo già notato, in parallelo è interessata anche alla documentazione della persistenza o della perdita della memoria individuale e collettiva e lo farà, nel 2010, ancora una volta con una donna. Ovvero, attraverso la reci-

tazione, registrata in momenti diversi, di alcuni versi di Dante, mandati a mente in gioventù da Gina, una donna centenaria che aveva completamente perso la sua memoria individuale ma ricordava integralmente interi passi della *Divina Commedia*. Non si tratta in questo caso di un ciclo pittorico ma di un video *Stati di permanenza. Gina*, nel quale Frare non si ferma più all'aspetto esteriore e fisico della persona, come aveva fatto nel ciclo *Come confine certo* dove il corpo della donna costituiva la "misura concreta e tangibile dello spazio". In questo caso il dato culturale è costituito dalla memoria della donna e dalla sua progressiva e inesorabile perdita che diventano misura del tempo (fig. 16).

L'esordio nel linguaggio della video arte è stato un successo: il tema della memoria, il modo di rappresentarlo, colto in

15. *Senza titolo*, 2003
dal ciclo *Come confine certo*
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta, cm 100 x 70
16. *Stati di permanenza*. Gina, 2010
frame da video

tutta la sua valenza dal critico e storico dell'arte Victor Stoichita ha permesso di proiettare l'opera video in occasione delle celebrazioni dell'anniversario della morte di Dante Alighieri al Collège de France di Parigi, nel 2012, nell'ambito degli studi presieduti da Carlo Ossola sulla memoria collettiva di Dante¹⁵.

È stata anche una conferma dell'esigenza, dimostrata nel corso degli anni, di presentare le sue composizioni in sequenze cicliche coerentemente elaborate quasi come fotogrammi filmici.

Dagli anni Ottanta, che la vedevano lavorare su frammenti di pietra nei quali l'elemento scultoreo o l'appartenenza stilistica già erano quasi del tutto illeggibili, giunge progressivamente a forme prive di connotazione temporale, quasi ricondotte a uno stato originario, frammento di natura, prima dell'intervento modificante dell'uomo.

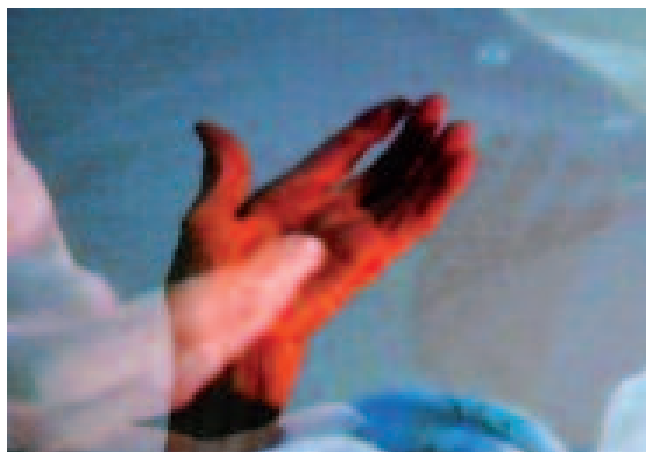
È in questo ambito che trovano spazio, dalla fine degli anni Novanta, i cosiddetti "paesaggi", una sorta di visioni interiori basate sul sapiente gioco di rapporti, proporzioni e luci nel quale un sasso o una pietra possono trasformarsi in un paesaggio roccioso, e le ombre e le luci, magistralmente dosate conferiscono a quelle pietre le suggestioni di massicci, di ghiacciai, di impervie montagne, di orridi notturni «come se il frammento litico ritornasse ad uno stato di natura...» dichiara Giancarla (figg. 55, 65, 85-87).

L'artista si muove magistralmente tra la geologia delle origini e l'archeologia del post umano e anche qui l'elemento pittorico dialoga a volte con gli innesti fotografici.

La produzione in questo ambito è molto ampia e ininterrotta fino ad oggi, si tratta in fin dei conti di pietre o meglio di rocce, speroni di rocce, mai ritratti realisticamente, sempre investiti da suggestioni emotive che generano declinazioni cromatiche e compositive sobrie, a volte scarse, ma di forte impatto. È la tendenza all'astrazione a caratterizzare queste composizioni.

A volte è anche difficile individuare delle scansioni temporali perché le tematiche e le modalità di esecuzione e le cifre stilistiche ritornano, coerenti, anche a distanza di anni.

Ricorrenze iconografiche, come colonne, rocchi, muri di pie-

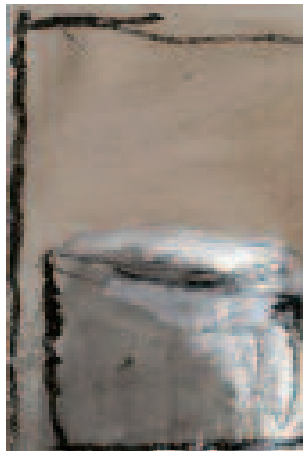
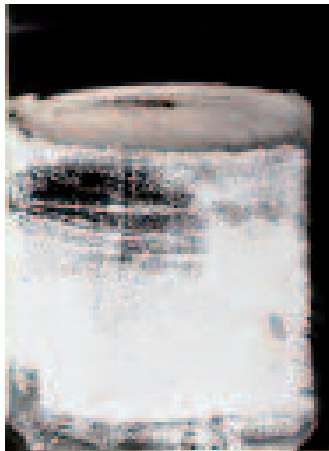


17. *Senza titolo*, 2019
china e pigmenti naturali
su carta, cm 36,5 x 26

18. *Senza titolo*, 2019
china e pigmenti naturali
su carta, cm 36,5 x 26

19. *Senza titolo*, 2019
china e pigmenti naturali
su carta, cm 36,5 x 26

20. *Senza titolo*, 2019
china e pigmenti naturali
su carta, cm 36,5 x 26



tra, sono proposte in sapienti composizioni sempre diverse, con forti contrasti chiaroscurali, pigmenti austeri e a volte anche con lacerazioni della carta, ma senza ricercatezze formali (figg. 17-20).

L'artista ama presentare al pubblico non la singola opera, generalmente senza titolo, ma all'interno di un ciclo pittorico al quale spesso associa dei versi: *Intermittenze della notte*, *Opere dal sottosuolo*, *L'immagine interiore*, *Il monte analogo*, solo per citarne alcuni, che testimoniano quanto sia meditata la sua pittura.

Nella geologia delle origini possiamo inserire anche la serie dei paesaggi caratterizzati dalla diminuzione di contrasti chiaroscurali a favore di forme più erose e a cromatismi quasi naturalistici che costituiscono un affaccio più realistico sulle asperità dell'esistenza (figg. 56-58).

Suggestive e di forte impatto sono le composizioni degli ultimi anni, quasi tutte inedite, nelle quali individuiamo una evocazione più esplicita delle pietre del Castello di Apice che tanto avevano impressionato Giancarla bambina. Sono suggestioni che prendono forma, senza l'intento di rappresentarle in modo realistico. Mura ciclopiche o squarci luminosi, è sempre forte la tendenza all'astrazione a favore di contrasti cromatici, giocati sempre su tonalità fredde. Solo in alcuni casi si stemperano in tonalità rosee o sembrano proporre degli abbagli di luce che rivelano aperture inattese attraverso muri invalicabili (figg. 45-47, 50, 52).

Per descrivere le suggestioni che sembrano dominare ora l'animo dell'artista, mi vengono in aiuto le parole di Giorgio Agamben: «il contemporaneo è colui che percepisce il buio del suo tempo come qualcosa che lo riguarda e non cessa di interpellarlo, qualcosa che, più di ogni luce, si rivolge direttamente e singolarmente a lui. Contemporaneo è colui che riceve in pieno viso il fascio di tenebra che proviene dal suo tempo»¹⁶.

Pietre come architetture, pietre come muri e baluardi, nella sua ricerca è continua alternanza tra l'essere protetti in una struttura architettonica rassicurante e l'essere separati dal resto del mondo, immaginarsi la realtà circostante, vederla da lontano e immergersi in essa. È questo il tema di fondo che percorre tutta la mostra il cui titolo trae spunto dal saggio *Abitare la distanza* di Pier Aldo Rovatti. Il filosofo nel saggio analizza la paradossale condizione dell'uomo che ha bisogno di un luogo, di una casa dove abitare, ma poi scopre il fuori, la distanza, l'altro al di fuori e lontano da noi. E Frare, attraverso le sue opere che percorrono un territorio di confine tra queste contrastanti condizioni – distanza temporale e distanza fisica – sollecita lo sguardo, prima come un «filosofo [che] vede in bianco e nero [e poi con il] "sapere" del pittore che sa vedere i colori (...)». Lo sguardo in questione non è un vedere meglio [ma] vista intellettuale che riesce a vedere ciò che l'occhio non vede (...) occhio che non è più occhio, bensì mente o mantica»¹⁷.

21. *Senza titolo*, 1979
puntasecca, cm 24,5 x 49,5
Premio Fondazione Bevilacqua
La Masa, Venezia 1979

Il disegno, la grafica

La produzione grafica è molto ampia ed è stata determinante alla fine degli anni Settanta quando, attraverso le sue ricerche incisive e il disegno partecipa a numerose esposizioni in Italia e all'estero tra le quali quelle organizzate dalla Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia che nel 1979 le conferisce il premio acquisto, nel 1981 una borsa di studio e nel 1983 le dedica la mostra personale al Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro (fig. 21).

Nella ricerca incisoria l'artista privilegia le tecniche calcografiche dirette, la puntasecca su rame in primo luogo.

Anch'essa procede per cicli tematici, quello definito *Figure di pietra*, realizzato dal 1995 al 1998, è caratterizzato da un forte impatto espressivo e può essere messo in parallelo per intensità con i lavori ispirati a Hofmannsthal e a Georg Trakl del decennio 1979-1987.

In queste opere appare evidente la ricerca sull'iconografia medievale e su elementi della scultura romanica e gotica condotta in archivio e sulle cattedrali in Italia e nel nord Europa.

La mostra *Hic sunt leones*, realizzata a Roma nel 2014, prendeva in esame il leone dell'Abazia di Trisulti. Una scultura di gronda della cattedrale di Trani, ancora un leone, è stata ripetutamente oggetto di studio fino alla realizzazione di un'opera di grande impatto installativo realizzata con il solo inchiostro nero (fig. 2).

Bestiario fantastico è il ciclo che riassume queste ricerche grafiche e incisive. In esso il riferimento a figure di telamoni, acrobati, animali fantastici, grilli, capitelli, rivela una maggiore aderenza al reale, che dà origine a fogli di monumentale effetto, quasi apparizioni pietrificate, frutto della sedimentazione di stimoli iconografici (fig. 24).

Su invito dell'Istituto Centrale per la Grafica, alcuni fogli di questa serie sono stati presentati alla XXI Biennale Internazionale di Grafica di Lubiana del 1995 (figg. 22-23) e successivamente donati alle collezioni dell'Istituto ed esposti nelle due mostre collettive legate alle due edizioni del corso didattico *Lineamenti di storia delle tecniche. Il bulino e le tecniche d'incisione diretta*, nel 1997 e nel 2003. Sempre nel 1997 lo stesso ciclo *Figure di pietra* ha preso parte all'ampia



22. *Figura di pietra*, 1994
puntasecca, cm 63 x 45
23. *Figura di pietra*, 1995
puntasecca, cm 63 x 45
Premio I Biennale dell'Incisione
Contemporanea, Bassano
del Grappa, 2008



selezione *Da Pollaiuolo a Paladino. Grafica italiana dal Rinascimento ad oggi*, presentata al Museum of Art di Haifa. L'anno precedente, nel 1996, una incisione dal titolo, *La sete*, che si avvicina per formato e forza espressiva alle grafiche precedenti, ha partecipato alla mostra *Art for All. L'incisione italiana di grande formato*, allestita presso il Museo Barracco di Roma. Negli stessi anni è presente, con incisioni della stessa serie anche alla II Biennale Nazionale di Incisione Alberto Martini di Oderzo invitata da Raffaele De Grada e Giorgio Trentin; alla Triennale Mondiale della Stampa di Chamalières, all'International Print Exhibition del Portland Art Museum, alle Triennali del Cairo, alla Biennale Internazionale arte grafica di Uzice e nel 2008 alla I Biennale

di Grafica Contemporanea di Bassano del Grappa vincendo il primo premio (fig. 23).

La poesia, i libri d'artista

L'economia dei mezzi espressivi che contraddistingue le opere pittoriche di Giancarla si ritrova anche nella sua scrittura che costituisce il risvolto più intimo della sua espressività.

Rasoterra è stata la sua prima raccolta di poesie, nel 1996. A distanza di 10 anni, un'altra raccolta, *Come confine certo* vince il premio "Scrivere donna".

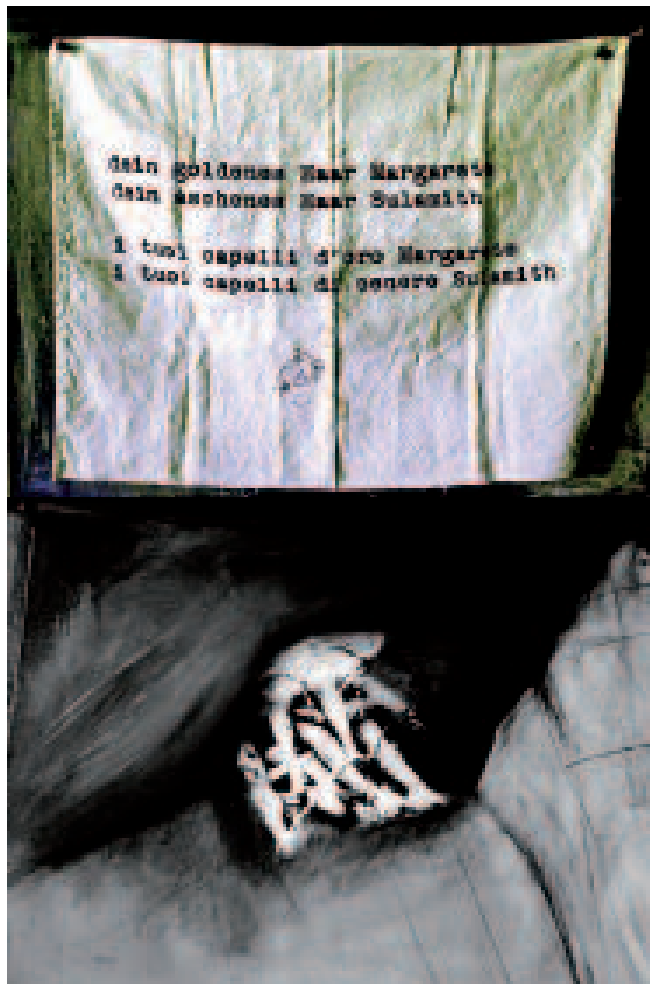
Frare è ripetutamente presente in antologie poetiche e

24. *Hic sunt leones*, 2014
china, pigmenti naturali
e innesto fotografico
su carta, cm 30 x 26



25. *Todesfuge*, 2009

tecnica mista su tavola con innesto
fotografico e tela, cm 80 x 100
Roma, collezione Museo della Liberazione



segnalata in vari premi nazionali di letteratura tra cui il Lorenzo Montano che nel 2019 le assegna la menzione speciale per la *Trasversalità tra le arti*.

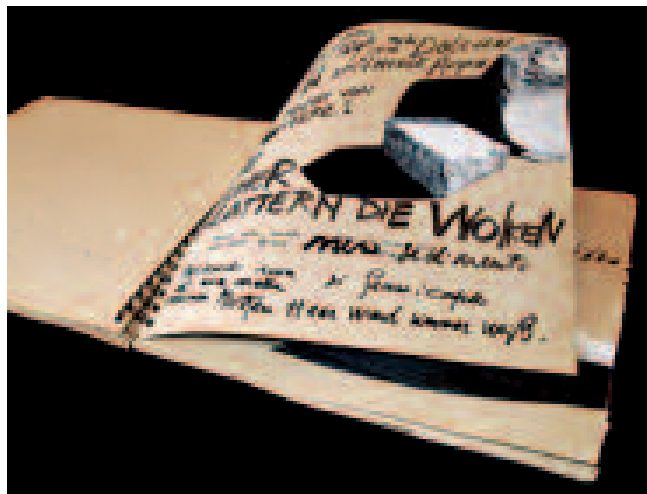
Il rapporto con la letteratura è stato sempre fondamentale nella sua ricerca; la poesia mitteleuropea di inizio secolo ha fortemente influenzato i contenuti del suo lavoro negli anni Ottanta e più recentemente sarà il mondo poetico di Paul Celan a diventare determinante per l'artista: la poesia *Todesfuge* darà vita ad un libro d'artista, esemplare unico, nelle cui pagine i versi del poeta sono scritti a mano e accostati a innesti fotografici di elementi litici e

26. *Todesfuge*, 2010

libro d'artista, cm 31 x 39 (31 x 58 aperto)
poesia di Paul Celan, interventi a mano
e innesti fotografici di Giancarla Frare
esemplare unico

27. *La distanza*, 2017

libro d'artista, cm 52 x 36 (52 x 72 aperto)
versi e opere recto/verso a china, pigmenti
naturali e innesti fotografici di Giancarla Frare
edizioni EOS, Roma



segni a inchiostro (fig. 26).

Todesfuge ha dato origine anche a un'opera complessa, una "teca della memoria", realizzata per *Muro contro muro*, evento mostra a cura dell'Assessorato alle Politiche Culturali del Comune di Roma nel 2009 per celebrare i 20 anni dalla caduta del muro di Berlino e poi esposta al Jaffa Old Museum of Antiquities nel 2011 nella mostra *In memoria della Shoah* a cura dell'Ambasciata Italiana in Israele e dell'Istituto Italiano di Cultura di Tel Aviv. L'opera, pubblicata su «Anterem», è stata recentemente acquisita alla collezione permanente del Museo della Liberazione di Roma (fig. 25).

Nell'ambito della circoscritta produzione di libri d'artista, nel 2017 per la prima volta Frare unisce sullo stesso foglio una composizione grafica ad alcuni suoi versi. Lo farà nel libro *La distanza*, per le edizioni Eos, una raccolta di otto opere uniche, di grandi dimensioni (fig. 27).

*Meglio di un foglio
il grande muro
e un orizzonte che rimanga tale.
Semmai raggiunto
è ancora altrove.
Tempo di riordino.
Tra me e la cosa
ormai
c'è tutta la distanza.
Il segno ormai s'è fatto traccia.*

Ancora nel 2022, nella collana *Graphiae*, per le edizioni Il Bulino, assocerà 14 opere uniche alla poesia di Francesca Tusciano dal titolo *La casa dell'esilio*.

Ritorna il tema della lontananza, nel tempo e nello spazio, di un vissuto ricondotto alla perdita di un'integrità che si riduce a frammento.

NOTE

¹ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Milano, 2008, pp. 21-22.

² G. Frare, *Il castello di Apice. Mappa del labirinto*, 2015 pubblicato in occasione della mostra alla Biblioteca Vallicelliana a Roma, nel dicembre 2019.

³ F. Millozzi, *Intervista a Giancarla Frare*, in G. Ericani, F. Millozzi (a cura di), *Giancarla Frare. Ricomporre il frammento*, catalogo della mostra, Museo Civico, Città di Bassano del Grappa, 2011 / Istituto Centrale per la Grafica, Palazzo Poli, Roma, 2012, pp.15-17.

⁴ S. Maugeri, M.G. Torri, *"Iconologia X 5"*, Fondazione Bevilacqua la Masa, Museo d'arte moderna di Ca' Pesaro, Venezia 1975; S. Maugeri, *Giancarla Frare, Anna Moro-Lin*, Fondazione Bevilacqua la Masa, Museo d'arte moderna di Ca' Pesaro, Venezia 1983; S. Maugeri, *Giancarla Frare, Le condizioni del volo*, Fondazione Bevilacqua la Masa, Museo d'arte moderna di Ca' Pesaro Venezia, 1987.

⁵ Vedi la sezione dedicata alla grafica p. 23.

⁶ S. Maugeri, Venezia, 1983, *idem*.

⁷ La traduzione da un codice espressivo ad un altro è un concetto costante e fondamentale nella ricerca di Frare, si veda a tale proposito la conferenza tenuta da Ida Porena nel 2005 su tale aspetto, pubblicata in questo volume alle pp. 113-118.

⁸ M. Bentivoglio, *Giancarla Frare. Scrittura dell'Immaginario*, Galleria La Margherita, Roma, 1989.

⁹ F. Millozzi, *idem*.

¹⁰ G. Frare, *Caserta: i disegni per Palazzo Reale*, in E. Crispolti, *"Il bosco sacro". Percorsi iniziatici nell'immaginario artistico letterario*. Manifestazioni celebrative dell'800 anniversario tuscolano. Villa Mondragone, Monteporzio Catone, (Rm) 1991.

¹¹ E. Crispolti, N. Stringa, *Sintonie. Omaggio a Martini*, in *Arturo Martini opere edite e inedite 1908-1944*, Bassano del Grappa, Galleria Diedo, 1996, catalogo della mostra, Milano, 1996.

¹² E. Crispolti, *Giancarla Frare. Opere 1980-'90*, Ex Chiesa di San Francesco, Como, 1990.

¹³ A. Renzitti, *Sequenze di tracce per far rivivere una storia*, in G. Ericani, F. Millozzi (a cura di) *Giancarla Frare. Ricomporre il frammento*, catalogo della mostra, Museo Civico, Città di Bassano 2011/Istituto Centrale per la Grafica, Roma 2012, p.11.

¹⁴ N. Cardano, F. Gallo, *Confluenze. Antico e Contemporaneo*, Museo dell'Arte Classica, Sapienza Università di Roma, 2016, catalogo della mostra, Roma 2018, pp. 132.

¹⁵ L'opera video è stata proiettata anche a Pisa nel 2017 alla mostra *Dantesca*, organizzata dall'Università nell'anniversario dei 700 anni dalla morte del sommo poeta.

¹⁶ G. Agamben, *idem*, 2007, p.15.

¹⁷ P.A. Rovatti, *Abitare la distanza. Per una pratica della filosofia*, 2007, Milano, pp. 31-33.

¹⁸ «Anterem», Gennaio 2010, anno VII, n. 11.



Oltre la traccia del tempo

Daniela Fonti

Nel 2019 Giancarla Frare ha realizzato un video, interpretato musicalmente da una bella partitura di Massimo Pradella, nel quale riannodava la sua quasi cinquantennale carriera artistica al nodo originario del suo immaginario poetico che risiede in un luogo per lei mitico, il fantasmatico Castello dell'Ettore ad Apice in Campania. L'artista ha vissuto lì i fondamentali anni dell'infanzia e tutto il video sta a dimostrare come sia quel luogo l'incubatore del suo intero mondo poetico. Già nel nome stesso, come stanno i fratelli de Chirico a dimostrare, è insito un destino. Apice è un termine plurisenso, come ci spiega il Dizionario Treccani: è sinonimo di culmine, vetta, punto più alto ma anche climax, punto di massima intensità o in astronomia punto della volta celeste verso il quale tende un astro nel momento in cui lo si considera. Quindi la parola ha a che fare con un punto preciso in cui qualcosa finisce, sia esso un sentimento o una parte di quella sfera della realtà sensibile (la *res extensa* di Cartesio) che ci circonda (apice della montagna...) e qualche altra cosa diversa ha inizio. Nel pensiero antico e medievale e fino alle soglie dell'età moderna l'Apice, ad esempio di un monte, era un punto dove i fenomeni naturali, il mondo delle forme visibili, entravano in connessione con quelle del soprannaturale, della sfera divina; era la sede deputata delle apparizioni. A Roma sulla punta sommitale di Castel Sant'Angelo, dove è posta la statua dell'Arcangelo Michele, intercessore della sfera umana presso il divino, venivano fatti esplodere fuochi d'artificio che ne rievocavano l'apparizione ultraterrena in uno scintillio di fuochi e mortaretti.

Per de Chirico e Savinio non ci sarebbero stati dubbi: certamente già nel nome di questo assai poco nobile Castello dell'Ettore era insito un destino "metafisico", la sua capacità di evocare apparizioni e figure del passato, di suscitare fantasie, quelle che compaiono nel suggestivo video-racconto di Giancarla lievemente hitchcockiano; per non parlare poi di quelle fiamme rossegianti, provocate secondo il racconto bio-mitografico dell'artista, dall'incauta accensione degli arredi del proprietario fuori di testa (così simili, chissà, alla girandola sommitale, apicale, di Castel Sant'Angelo!).

Stabilito senza alcun dubbio che era nel destino del Castello

di Apice suscitare o risuscitare immagini sedimentate fin dalla più tenera infanzia, occorreva che per sviluppare le sue potenzialità vi andasse ad abitare una bimba dalla fantasia fervida, una bimba destinata a diventare un'artista, che ha probabilmente convissuto con questo padrone e custode delle memorie per tutta la vita e che ora ha deciso di venirci finalmente a patti, esorcizzandolo con un lungo racconto multimediale dove tutte le consumate risorse del suo mondo espressivo trovano un loro spazio adeguato. Farci i conti vuol dire in qualche modo imparare a dominare questo fantasma interiore, il luogo assoluto della sua infanzia, di cui non sapremo se fu felice o meno, anche se quell'inquadratura con la vecchia bambola infilata nelle crepe buie delle mura fa venire più di qualche sospetto.

Ecco quindi la pianta della vecchia costruzione ridisegnata come un gioco infantile, una specie di gioco dell'oca con la torre, il cortile centrale, il recinto esterno e i bizzarri e per nulla accattivanti personaggi che lo abitavano disegnati con un tratto fra humour e grottesco come nei libri illustrati di Pinocchio. Non si entra e non si esce dal Castello perché, come Giancarla scrive nel suo racconto, per gli abitanti non esisteva altra vita né altro spazio al di fuori di quel recinto-prigione. Quel parapetto di pietra su cui si poggiano cornacchie è aperto sul nulla, su quell'ignoto che è lo stesso che esercita tanto terrore nel piccolo Alberto Savinio nel suo bellissimo libro *Tragedia dell'Infanzia*; un libro abitato da figure del quotidiano tuttavia cariche di sinistri misteri da cui è difficile porsi al riparo. Nei disegni di Giancarla regna questa stessa situazione, metafisica alla maniera dei due de Chirico, per la quale cose e figure esibiscono la loro natura spettrale, fantasmatica e pronta a dissolversi come un'apparizione pur mantenendo la consistenza petrosa delle cose che ci sono da sempre.

Se è vero, come dicono i filosofi dedicati, che nel concetto di paesaggio si racchiudono una dimensione interiore, soggettiva e una oggettiva, il Castello di Apice stretto nella sua cinta di mura senza entrate né uscite è contemporaneamente – nella sua brutale consistenza materiale – *res extensa*, anfiteatro dalla memoria storica brutalizzata dai secoli (e

28. *Senza titolo*, 2002
dal ciclo *Come confine certo*
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta, cm 70 x 50
Roma, collezione privata



recentemente anche dal terremoto) e luogo simbolico germinatore d'immagini incessantemente tese ad una interrogazione dell'esistenza che non ha mai fine e che, come il cavallo dell'infanzia chiuso nella corte angusta, si affaccia ignara sul vuoto di una notte nera d'inchostro.

Ma le immagini ricercate (o ritrovate) da Frare nel video non sono solo un mezzo – chissà mai quanto definitivo – di esorcizzare una mitologia dell'infanzia nutrita di fantasie inesprimibili; sono anche una lettura, inesausta e appassionata delle materie che a quella memoria fanno da puntello.

L'obbiettivo della cinepresa indugia con dei primissimi piani sulla grana della pietra corrosa dal vento che muove leggermente le spighe della prima inquadratura; ma poi si sofferma sulle schegge di pietrame delle murature a sacco, sulle riquadrature delle porte appena più finemente lavorate dalla mano dell'uomo, sulla tessitura geometrica dei mattoni rossi del pavimento della corte su cui si proietta l'ombra muta (ma

viva, in movimento) dell'artista. Sono le materie naturali, della pietra, dei ciottoli di fiume, della terracotta dei laterizi, con i loro colori, le sfumature, l'ombra dei muschi seccati dal sole, le vere protagoniste del video, con quelle qualità cromatiche, povere ma ricchissime di sfumature che Frare per decenni ha cercato di rubare a sedimenti della memoria e di portare sulla carta nei suoi "racconti di pietra". La natura che affascina l'artista è quella pesante dei sedimenti litici, assai più del paesaggio, del verde della campagna e, anche di questo, il video è davvero rivelatore, quando limita lo sguardo sul paesaggio circostante la rocca a un distratto giro d'orizzonte su una breve distesa di verde e di ulivi priva di qualsiasi aura romantica. Capiamo allora sempre meglio perché l'orizzonte visivo nelle sue opere, è costantemente circondato da muri possenti, da pareti di pietra di cui Frare si appropria, nella loro natura fisica, direi atomica, attraverso una tecnica prodigiosa e continuamente affinata che mira alla *mimesis* più stu-



pefacente. Tecniche sofisticate, nonostante l'apparente gestualità, ma in realtà controllatissime per raggiungere sul supporto fisico quella immagine totalizzante che stabilmente occupa la sua mente.

La carta, ha dichiarato l'artista, è una materia molto confidente; può raccogliere schizzi minuti e immediati di un'idea pittorica, come il suo sviluppo nella grande dimensione. Non tradisce, mantiene per così dire inalterata la natura di quel primo segno nel passaggio da una dimensione all'altra, garantisce una fedeltà assoluta alla prima idea, cosa che il trasferimento sulla tela o il cambio di medium non può dare. Frare non è un'artista che si esprime attraverso la dialettica astratta fra segni o l'indagine sulla loro natura, ma il governo dei segni, che sono sempre tesi a configurare una forma, resta per lei fondamentale. Inoltre la carta è, a sua volta, una materia che, come la pietra, porta con sé la memoria del processo che l'ha generata. Analogamente alla pietra, può

essere meravigliosamente levigata o al contrario esibire una grana grossa e irregolare; reagisce in modi diversi al contatto con le terre naturali diluite che l'artista impiega e sta all'autore piegare il suo *modus operandi* alla disponibilità del supporto, in un rapporto dialettico che assomiglia più a quello dello scultore con la pietra che al pittore davanti al telaio. Delle sue ricerche sui materiali e sui tempi di esecuzione l'artista ci ha qualche volta parlato; ci ha detto delle difficoltà affrontate nell'esecuzione a inchiostro, col pennino, dei bellissimi fogli di grande formato che compongono la serie (1979-1987) ispirata dalla lettura delle liriche del poeta austriaco Georg Trakl (*Le condizioni del volo*), della lentezza imposta da una modalità esecutiva che era probabilmente il riflesso dell'aspirazione a raggiungere con l'immagine "quella giustezza del verso cristallizzato in una perfetta alchimia formale" di cui parla Ida Porena a proposito dei versi del grande poeta cantore della dissoluzione dell'uomo occidentale.

31. *Senza titolo*, 2018
dal ciclo *Il castello di Apice*
china e pigmenti naturali
su carta, cm 17,5 x 25



Più tardi, o parallelamente, come si vede in tante opere esposte in mostra e selezionate dall'autrice magnificamente assecondata dal chiaro disegno curatoriale di Antonella Renzitti, Frare è passata a prediligere una esecuzione più gestuale, più libera e franca; ma – come ha voluto sottolineare – sempre sorvegliata e mai automatica anche se il gesto si è fatto più ampio. Perché il gesto del braccio che traccia le prime grandi partiture cromatiche, che vi torna col tampone, collo straccio, che sfuma e slabbra i contorni è sempre pensato, sempre obbedisce a un progetto che è il fine del suo lavoro e che nel tempo non è mai cambiato. Che è dare corpo ad un immaginario possente che preme per

sfondare il muro dell'indistinto ed assestarsi provvisoriamente nell'evocazione (per metonimia) di un paesaggio che è interiore e *veduto* a un tempo, immagine che si carica di tutti gli inquietanti interrogativi sul senso profondo del vivere e del fare arte. Una domanda incessante sullo stare al mondo dell'uomo, agire ed esistere, le cui risposte sono sempre precarie e mai consolatorie anche quando nelle tenebre del nero profondo, nella consistenza primordiale della materia qualche fenditura lascia intravedere l'impennata di un azzurro che fu del cielo, o il rosa indicibile che fu del tramonto. Si è detto delle tecniche adottate da Frare, ma si dovrebbe almeno accennare alla sua scelta definitiva di usare pigmenti

32. *Senza titolo*, 2016
dal ciclo *Il Castello di Apice*
china e pigmenti naturali
su carta, cm 56 x 76
33. *Il Castello di Apice*, 2018
frame da video

naturali, ancora in un estremo tentativo di appropriarsi delle qualità anche tattili e non solo cromatiche degli elementi minerali; in una volontà di assimilazione dell'operazione artistica al momento generativo del cosmo, in un passato che assomiglia all'eternità, abitato dal vuoto, dove non c'è posto per la figura umana.

Solo due volte Frare ha accettato di accogliere nella sua opera la presenza della figura umana, sempre al femminile. *Stati di permanenza* del 2010 è il video in cui ha ambientato la voce e l'immagine di una anzianissima donna che recita a memoria intere cantiche della Divina Commedia; è una riflessione sulla capacità della letteratura e della poesia di forzare i limiti umani, culturali ma anche esperienziali, assicurandosi una sorta di permanenza nella memoria collettiva quasi estranea alla vicenda individuale. Precedentemente nel 2004, aveva esposto a Roma un ciclo di opere pittoriche (*Come confine certo*), secondo me davvero importante, impostato sulla dialettica fra pittura e innesto fotografico, l'immagine ricorrente in tutte le scene di una donna segnata dal tempo dell'esistenza che *abita* gli spazi silenziosi, malfermi e sghebbi, scaturiti dal mondo poetico dell'autrice. Lo spazio costruito dai segni è allusivo ma autosufficiente e non aspetta un concreto sviluppo né chiede allo spettatore lo sforzo di una definizione ulteriore. Né potrebbe essere altrimenti, perché la pittura di Frare qui si definisce per ossimori: è densa e asciutta, scabra e ricca, luminosa e oscura, astratta e realistica. Talvolta si assottiglia – concettualmente più che materialmente – 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. All'estremo opposto di questa intraveduta bipolarità immaginativa che dà origine al ciclo di opere, sta l'incontro dell'artista che la fotografia certifica come realmente avvenuto – con la deuteragonista: la figura, bellissima, di una donna matura sottile e vestita dello stesso nero intenso che abita questi vani scavati nella memoria. Esile ma non diafana, con l'intensa espressione del viso intelligente, con la fisicità del sangue che intravediamo scorrere nelle vene turgi-



de delle braccia scoperte (con la mano o il piede talvolta soli protagonisti del quadro, quasi imbarazzanti *disiecta membra*); è misura concreta e tangibile dello spazio ora divenuto concretamente umano, e non simbolico, avviso dell'esistenza che preme dietro ogni segno tracciato sul foglio.

Questa proiezione femminile di sé stessa in una identità oggettivata dalla fotografia che Giancarla fa riemergere dal più profondo del suo essere, ingaggia per proprio conto una contraddittoria lotta con lo spazio. Appare dominarlo proprio quando sembra sul punto di esserne inghiottita; anzi, queste claustrofobiche cavità grigio/nere – sintesi di tutti gli spazi possibili dalle prospettive allusivamente slittanti serrate da pareti senza aperture – la donna sembra averle da sé stessa

34. *Senza titolo*, 2016
dal ciclo *Il Castello di Apice*
china e pigmenti naturali
su carta, cm 127 x 162



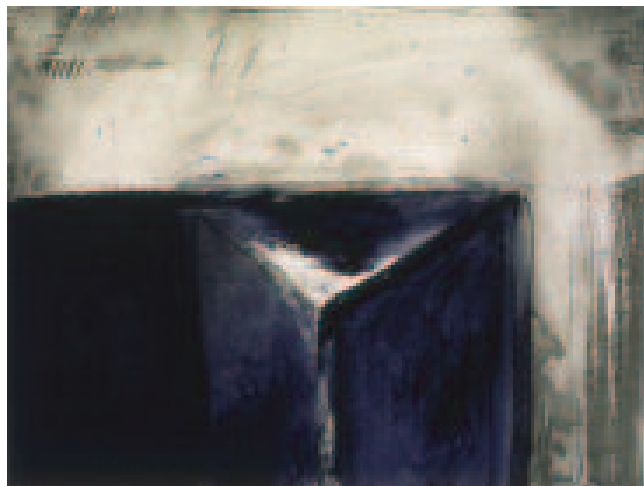
generate all'alba dei tempi. Nata per quegli spazi, ne è l'unica benigna, possibile abitatrice; identità femminile arcaica vi si muove all'interno con la tranquilla indifferenza con la quale un Lare benefico veglia da un altare dimesso gli ambienti domestici dei suoi discendenti.

Ora in queste sue "stanze della memoria" lo spazio è meno dilatato di quello cosmico evocato dalle sue "colline", dai suoi "picchi" montani, dagli abissi insondabili entro i quali il

segno sprofonda come scandaglio. Uno spazio interno stavolta, in qualche modo misurabile e meno astratto, le cui pareti, – allargando le trame cromatiche e alleggerendo il peso dell'ombra che talvolta cede ad una luce lunare – riescono a contenere l'impeto drammatico del gesto e la fatica della materia. Sono memorie di ambienti attraversati, visti, alle quali tornerà più avanti a più riprese in varie opere del ciclo *Materia e memoria* la cui esecuzione si pro-

35. *Senza titolo*, 1999
china e pigmenti naturali
su carta, cm 22,5 x 30,5

trae per un decennio fino al 2014. In queste alla figura femminile si è sostituita ancora una volta la pietra, ormai non più storia, capitello, arco, statua, monumento, colonna, equivalente antropomorfo, divinità imprigionata nella pietra come nei miti classici, ma lacerto, frammento spezzato, di cui è impossibile rintracciare l'origine per tentarne una disperata ricomposizione. È quasi sempre un innesto fotografico, ma mi sembra che abbia perso il suo valore concettuale originario di riconnessione della dimensione immaginativa ad un incipit materiale, storico o mitologico (pensiamo a tutto il ciclo di lavori sulle *Fontane della Reggia di Caserta*), per dichiararsi qualcosa di concretamente visto (e fotografato) dall'artista. "Il fatto creativo – ha dichiarato dieci anni fa in una importante intervista – si scatena in genere da un fatto che mi colpisce ed è quasi sempre un dato culturale, non naturale... tra un cavallo e un monumento equestre io scelgo il monumento equestre". Ma ormai di quel monumento lo scorrere del tempo non ci ha consegnato che una scheggia litica che Frare riambienta a sua piacimento in questi "teatrini" geologici su carta (certamente gli studi di scenografia continuano ad attivare il suo immaginario) utilizzando tutti gli strumenti espressivi di cui l'ha dotata una lunghissima pratica artistica. Tante volte mi sono chiesta perché Frare passi tanto tempo nei siti storici a scovare e fotografare frammenti, se è poi così brava a ricrearli completamente con la pittura dominandone a suo



piacimento la forma, la prospettiva, la luce incidente. Nel suo lavoro esiste una valenza pre-concettuale, pre-testuale, legata all'uso dell'innesto fotografico, ed è che questo è una certificazione di realtà, la prova che l'artista è stata in quel posto, ha camminato al suo interno, l'ha vissuto e poi l'ha introiettato assimilandolo agli altri suoi paesaggi interiori; ma quell'incidente materiale segna pure nell'operare artistico, il *confine certo* che non si può valicare, fra esistere e immaginare; l'innesto fotografico è testimone del suo disperato tentativo di ancoraggio al tempo che tutta la sua opera ci significa.



Tutto da vicino è un poco lontano

Nicoletta Cardano

C'è uno spazio geografico da Nord a Sud e viceversa che accompagna il lavoro di Giancarla Frare.

Ho provato a ripercorrerlo con lei, intrecciando i luoghi fisici agli spazi interiori e dell'immaginazione. Da Nord a Sud, dunque, ma sarebbe meglio dire da Sud a Nord, in un intreccio rischioso tra biografia e realizzazioni artistiche – che non sempre è la chiave giusta, o l'unica chiave, per parlare di un autore – ma in questo caso ci restituisce, dalla sua stessa voce, spunti interessanti per approfondire il suo percorso mentale e creativo.

Nord e Sud possono essere considerati anche come due categorie mentali e culturali, due ambiti, due luoghi dell'immaginario destinati spesso a contaminarsi.

Se i caratteri nordici sono impliciti nella genetica di Giancarla, figlia di genitori veneti, trasferitisi in vari luoghi d'Italia per la professione di militare del padre, la Campania di Benevento e Napoli segnano la nascita, l'infanzia e la formazione dell'artista e i primi spazi vissuti.

Sono nata a Benevento. Non ho grandi ricordi, so che la mia casa era attaccata al Teatro Romano e per quanto fossi piccolissima mi sono rimaste delle immagini delle cose antiche di Benevento, una città non contemporanea, non tirata a lucido, non nuovissima. È l'immagine di una sorta di decadenza naturale di ciò che vivi, testimonianza, ma anche decadenza.

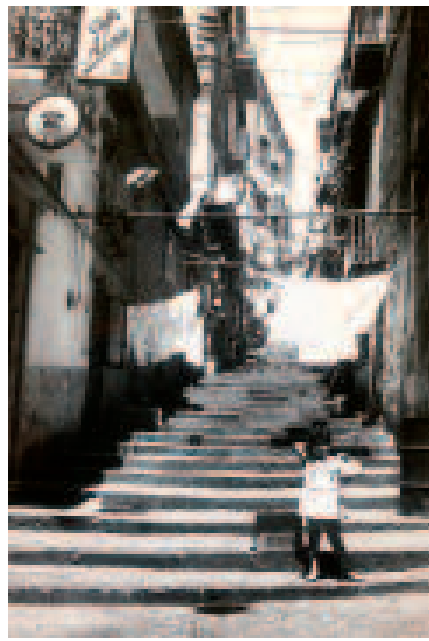
Hai avuto poi l'opportunità, in seguito al trasferimento della tua famiglia ad Apice, di abitare lo spazio felice di una casa che era un castello, un luogo che aveva di per sé la caratteristica di essere un generatore di immagini. Una cittadella con un intreccio di stanze, corridoi, gallerie, terrazze, dove hai vissuto con una scoperta continua di meraviglie e anche di paure. Una "casa" che sei tornata ad esplorare nei suoi aspetti labirintici nel lavoro, sospeso tra memoria e immaginazione, che hai presentato nel 2019 alla Biblioteca Vallicelliana.

È un castello di origine normanna, a 12 chilometri da Benevento. All'epoca era un castello non troppo cadente, un'architettura che aveva tutte le caratteristiche per poterla poi

ricordare in una maniera fantastica, un grande castello di oltre duecento stanze con terrazze e sopra altre terrazze che dovevi salire, salire... C'era tutto: la scuola con l'asilo e le elementari, e poi gli amici. C'erano i cavalli e c'erano anche le carceri, funzionanti. Ogni tanto qualcuno ci veniva rinchiuso temporaneamente. L'asilo era gestito dalle monache. Mi ricordo gli odori, quelli della cucina delle monache che facevano spesso riso e fagioli, o quelli delle stalle. Dei quattro bastioni ne erano rimasti due, di cui uno altissimo dal lato di casa mia dove giocavo. C'era anche la "carcerella" dove ti infilavano se non avevi fatto i compiti. Assurdo, no? E poi una quantità di cose fantastiche, disconnessioni, buchi delle murature e il muschio che stava sopra le pietre, e soprattutto l'affaccio. Il castello affacciava su una gran valle intorno, in fondo c'erano altre alture e piccoli paesi. Stava su una specie di montagna a forma di conchiglia. L'affaccio era attraverso il parapetto del castello. Ho fatto spesso dipinti in cui il punto di vista è dall'alto, come in una visione a volo d'uccello.

Dallo spazio di questo recinto, confortevole e sicuro, ricco di incanti magici per la tua vita di bambina, sei venuta via quando la tua famiglia si è trasferita a Napoli.

Quando sono arrivata a Napoli, che ho amato e amo tantissimo, mi sono confrontata con la complessità di un non recinto. Il centro storico è diventato il mio luogo. Se guardi la mappa, lì dove stavo io, verso via del Duomo, vedi una scacchiera. La cosa affascinante è che questa specie di ordine grafico, questo criterio ordinativo viene completamente alterato, direi sfasciato dal modo in cui le strade sono vissute, invase da un'umanità multiforme, anche orrida e deforme. Napoli era l'esplosione di qualcosa di gioioso, ma era anche buio e orrore, un orrore terrificante, per via di questa strana umanità, una "casa" poco rassicurante e piena di misteri. Prima siamo stati ai Camaldoli in una specie di grande villa, trasformata con appartamenti in affitto e poi in un palazzo a Donnaregina, in un vicolo parallelo a via del Duomo. Stavamo al terzo piano di questo palazzo enorme, che affacciava sulle terrazze del Duomo e aveva in forma minore la stessa fisionomia dei palazzi settecenteschi napoletani con la doppia scala,



una struttura gravata da una serie incongrua di aggiunte, corrotta da panni stesi, piante rampicanti che venivano giù, ... Accanto a noi abitava il mio primo maestro di pittura, uno scultore che faceva statue devozionali in legno e cartapesta. Realizzava teste, mani e piedi di gesso, che combinava insieme a pezzi di legno in una armatura, e completava poi con vestiti e tuniche che modellava, drappeggiando dei cartoni bagnati nell'acqua con la colla. Fuori della sua finestra c'era tutta una serie di teste di gesso ad asciugare che venivano dipinte. Io non avevo ancora dieci anni, mi piaceva molto disegnare e andavo a chiedergli consiglio, forte delle scatole di colori che mi regalava mio fratello, primo sostenitore della mia inclinazione artistica. Una delle prime cose che ho dipinto era la copia di una Marina di Carrà. Quando lo scultore la vide preconizzò il mio futuro di artista. La sua casa era una specie di tana affumicata dove gli odori del ragù si mischiavano a quelli della colla di pesce. Era un vecchio magrissimo e deforme con una moglie, una donna disarmonica, molto grossa quasi mascolina, con un figlio che nel palazzo chiamavano "Tonino lo scemo". La diversità non era nascosta,

ma coesisteva con tutto il resto, con altre disuguaglianze e difformità. Odori e rumori si confondevano e mischiavano in tutto il palazzo come i diversi strati di umanità, nobili e pezzenti, artigiani, insieme a chi si dedicava a traffici vari, un piccolo mondo che coincideva con la città stessa.

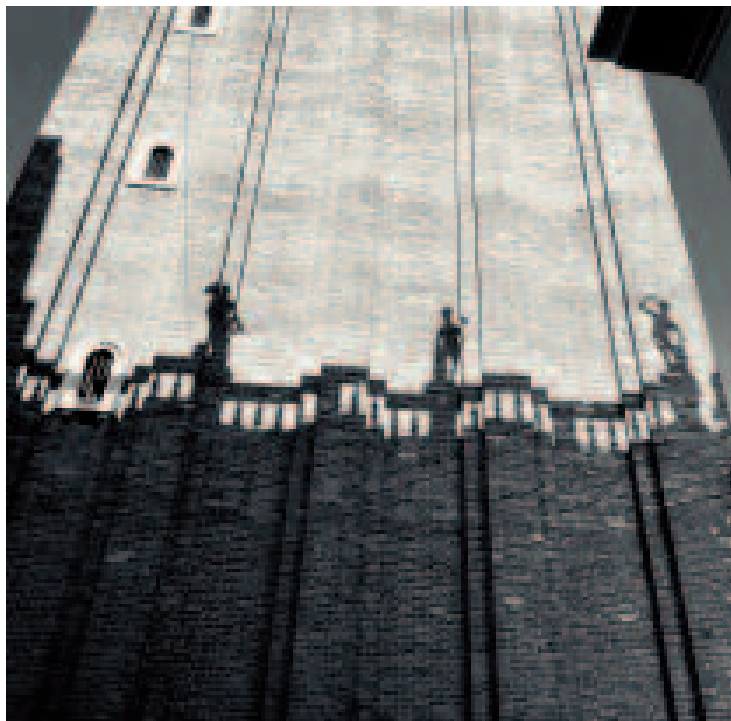
Dopo l'esordio dal maestro scultore, come hai proseguito nello studio della pittura?

Ho fatto un percorso canonico di studi e ho frequentato l'Accademia di Belle Arti di Napoli. Quindi a proposito di luoghi e di mappe, la mattina con le mie cartelle, passavo da piazza Donnaregina e attraversavo la Strada dell'Anticaglia, passavo vicino agli archi fatiscanti del Teatro romano e arrivavo a via Costantinopoli dove c'era nello stesso edificio sia il liceo che l'Accademia. Era un percorso un po' tortuoso in mezzo ai vicoli e mi spostavo spesso da una parte all'altra della strada per evitare magari il pericolo di essere scippata da qualche ragazzino sulla Lambretta. Ma ero felicissima, mi sentivo assolutamente privilegiata perché stavo in mezzo a una situazione che per me era fonte continua di idee e di stimoli.

All'Accademia ti sei diplomata in scenografia, una formazione comunque significativa per gli sviluppi del tuo percorso. Hai capito subito che comunque c'era un'altra dimensione, quella strettamente pittorica, peraltro legata alla dimensione del foglio, che ti interessava di più?

L'avevo sempre saputo, la scenografia era il pretesto per darmi un limite tematico entro cui lavorare, è stata una sorta di supporto. Mi interessava perché alla fine arrivavo al segno, alla forma attraverso una convergenza di tematiche, di studi, un processo a me congeniale. Il rapporto con la pittura non è quasi mai stato un andare al foglio e lasciarsi andare secondo l'emersione incontrollata – certo, è sempre in parte una operazione evidentemente incontrollata, ma fare un'opera non è il risultato di una somma algebrica –. C'è sempre stato un impulso che consente l'avvio al fare: il tema, la poesia, l'elemento letterario, il racconto teatrale o la motivazione musicale. Il pretesto tematico che mi veniva dato durante gli studi è stato fondamentale. Andavo cercando insomma il confine del limite fin dall'inizio. C'è poi anche il mio rapporto tutto sommato solitario con il fare, mentre invece la scenografia comporta l'interazione con gli altri, il lavoro di gruppo, ed è necessario anche dimensionare il proprio lavoro in relazione agli altri. Per lavorare devo appartarmi, per entrare nelle cose mie più profonde devo tirare giù le saracinesche. Devo chiudere gli scuri delle finestre e creare una sorta di isolamento dalla luce distraente del fuori, illuminare solamente l'opera, magari privilegiare le luci artificiali. Cerco di entrare in uno stato di concentrazione su quello che sto facendo, come se ciò che sto dipingendo fosse un po' una epifania – ho usato qualche volta questo termine nei miei lavori –, l'emersione di qualche cosa che ha a che fare anche con il mio inconscio. Insomma andavo al foglio che poi è sempre un foglio e solo un foglio. Non sono stata mai attratta dalla tela, qualche volta ho lavorato su tavola, ma la tela mi è sempre sembrata una superficie poco adatta per me, troppo rigida e poco permeabile, anche se la preparavo a gesso e se mimava e accettava le materie magre che io usavo sulla carta. Ma era sulla carta che le materie reagivano, sono stata affascinata dalle peculiarità della carta, dalle qualità dei diversi tipi, le





carte ruvide, quelle fatte a mano, quelle poverissime. Anche la modalità progettuale della scenografia non mi corrisponde. Prendo appunti di un'idea, faccio un appunto grafico, rapido e poi procedo. Non faccio bozzetti, e lavoro sempre fino a concludere l'opera, anche se si tratta di un pezzo di grandi dimensioni.

Quindi è chiaro, iniziare per finire, il processo si deve chiudere. Tornando alla scenografia ho sempre pensato che questa pratica che prevede grandi dimensioni e anche una certa imponenza del gesto fosse un po' connaturata al tuo fare artistico. Mi piacerebbe sapere quali sono state le tue esperienze sul campo.

Il corso di scenografia è stato molto teorico per i primi due anni in cui ho seguito Franco Mancini. Si studiavano molto gli aspetti legati alla storia della scenografia. C'era una parte progettuale, ma quasi mai di tipo operativo, non erano mise en scene. Poi ho seguito i corsi di Antonio Stefanucci, che

concepiva l'Accademia come un laboratorio in cui sperimentare e realizzare. Ad un certo punto, quando hai imparato tutto, della prospettiva e della restituzione prospettica, vuoi pure provarti a guidare un gruppo che pianta i chiodi e tira su le cantinelle. Molti di noi seguirono il nuovo insegnante, il quale di fatto ci fece fare un sacco di sperimentazioni in situazioni un po' fuori dalle righe, in spazi anche underground che di volta in volta individuava. Abbiamo fatto anche delle sperimentazioni di allestimento per un convegno nella sede del PCI. Anni dopo, quando ero in Veneto ho partecipato a qualche concorso di scenografia per i teatri di Treviso, Rovigo, Bolzano per le Nozze di Figaro di Mozart e per il Matrimonio Segreto di Cimarosa. Tutte cose non realizzate, anche se hanno avuto il premio della critica. È stata per me l'occasione per studiare e approfondire soprattutto Mozart. Come dicevo, ho praticato la scenografia perché non mi lasciava completamente libera, mi costringeva dentro un tema che potevo scegliere io stessa. Insomma, il recinto è sempre

stato l'elemento da cui scatta il percorso immaginativo, uno spazio chiuso mentale che mi consente di immaginare l'al-dilà, l'altrove, come un viaggio possibile, come il tuo percorso fantastico che ti inventi proprio perché stai dall'altra parte.

Il mondo napoletano così multiforme e variegato, denso di incanti e di continue scoperte ha originato una tua prima produzione di disegni a china, con una predominanza di segno e poco colore, raffigurazioni molto caratterizzate di personaggi, tra realtà e rappresentazione. Una dimensione aperta e coloristica che è venuta meno quando hai lasciato Napoli per trasferirti in Veneto.

Improvvisamente il Veneto diventò la terra necessaria. Ci fu un ritorno verso il Nord voluto da mia madre. Dopo la morte di mio padre non aveva più senso restare a Napoli. Il luogo prescelto del trasferimento fu Vittorio Veneto, paese d'origine di mio padre. Iniziai l'esperienza dell'insegnamento di Storia dell'arte nel liceo di questa città, ma da un punto di vista della mia produzione attraversai un momento di rallentamento, di stasi di quel flusso vitale che aveva accompagnato le mie esperienze a Napoli.

Lasciata Napoli mi trovo in una cittadina in cui tutto era noto e perfettamente lindo, ordinato. Gli elementi dell'antico c'erano, ma erano espliciti, non esisteva la dimensione della scoperta. In questo periodo non è che non ho lavorato, ma sentivo che la mia bisaccia si asciugava, si svuotava. Troverò una natura lussureggiante, mi dicevo, e invece no, perché tutto è antropizzato, coltivato, messo in ordine. La mappa dei suoli già scritta e la realtà del paesaggio esplicita. I giardini sono tutti recintati. Per scavalcare il noto non so che devi fare.

Ma non c'era nemmeno il fascino di un frammento, di un dettaglio?

Vittorio Veneto è una città curiosa, costruita nell'Ottocento attraverso il collegamento di due borghi antichi. Uno molto affascinante dove si chiude la valle. Nella valle l'ombra arrivava prestissimo la sera, non c'era la luce di Napoli. Questo borgo medioevale dove spesso andavo era completamente disabitato con palazzi chiusi, con elementi anche nobiliari.



Andavo a guardare i dettagli e se un portone era aperto potevi immaginare che il cortile meraviglioso che vedevi era in sequenza con un altro cortile, e poi gli orti e poi la montagna, potevi rubare una visione segreta. Erano luoghi non abitati, con molti portici, con un canale freddissimo dove nel medioevo tempravano le lame. Andavo da quella parte per cercare un po' di antichità. Erano frammenti interessanti che a me, però, non parlavano, restavano freddi alla mia immaginazione.

In questo periodo lavoravi in uno studio che avevi in casa. Sì, avevo uno studio in due stanze grandi nella casa di Vittorio Veneto e ne presi un altro a Venezia, molto piccolo e umido in zona Castello. Dopo un primo momento di ambientamento ho cominciato a frequentare Venezia, dove mi sono iscritta ai corsi internazionali della Scuola di Grafica. Questo lungo periodo in cui in un certo qual modo mi sono sentita privata di quell'affaccio sull'esterno che avevo a Napoli, ha portato nel lavoro un allontanamento dalle materie e un abbandono

delle gamme cromatiche, come se tutto si fosse essenzializzato perdendo elementi, come se la pittura diventasse scrittura. È stato come se i luoghi, l'esterno non consentissero una possibile espansione fisica del fare pittura, una dimensione che per me, seppure sempre racchiusa dentro la carta, è molto importante, è il rapporto tra il gesto e il foglio che lo contiene. Nello studio di Venezia ho cominciato a lavorare a parete, in verticale, dopo aver lavorato sempre sul tavolo.

Qual è stato il tuo rapporto con Venezia?

Venezia è stata per me il posto della rarefazione, ha coinciso con una sorta di perdita di fisicità, un andare verso una astrattezza del sentire. Continuo a sentirla come una sorta di casa, ma non credo che gli stimoli del mio lavoro creativo siano da cercare nel rapporto con questa città.

Eppure in questo periodo di sostanziale solitudine e di diradamento dei tuoi mezzi espressivi, affidati soltanto al bianco e nero, all'inchiostro e alla carta, si è sviluppata una fase importante del tuo lavoro.

Mi sono dedicata molto alla lettura di scrittori mitteleuropei. Nel 1980 sono state pubblicate le liriche di Trakl tradotte da Ida Porena. Mi immerso in questa lettura e fu per me una assoluta rivelazione. Ho lavorato per dieci anni su questi testi con un ciclo tematico che ho chiamato Le condizioni del volo. Su fogli di identica dimensione 100 x 70 e con il solo uso dell'inchiostro di china, raccontavo di un essere tra il vegetale e l'animale, uccello, fagotto, insetto, avvoluppato in fasce o all'interno di scatole o su piani inclinati nell'atto di tentare il volo o nella condizione di una sua decomposizione. Una serata partitura tra grovigli neri o aree densamente descritte e il bianco del foglio esprime il rapporto dicotomico della poesia di Trakl tra una condizione esistenziale votata alla nera putredine, al disfacimento e una sorta di condizione altra, l'attesa di una epifania, di un re-inizio del tempo.

Alla metà degli anni Ottanta ti sei trasferita a Roma, una città che per te nordica-partenopea, ma pur sempre nordica, non rientrava nei tuoi progetti.

Mi sono trasferita a Roma spinta da una forte passione, l'amore per Massimo Pradella, che è diventato poi mio marito. Ho scelto di abitare in una zona di Roma, l'Esquilino, che per certi versi, nella complessità della sua fisionomia, mi ricordava Napoli. C'è una stratificazione di storia che convive con le problematiche della coesistenza di una città contemporanea. Con l'immagine della Roma monumentale avevo già confidenza. Il mio rapporto con la città, fondamentale per il mio lavoro, è stato il rapporto con i suoi "resti". La sedimentazione dell'antico ha avuto un grande senso dal punto di vista espressivo nel mio lavoro. Venendo a Roma il rapporto con la fotografia, strumento già da me ampiamente sperimentato, è diventato elemento di ricerca fondamentale per la perlostrazione di resti e reperti. Nella seconda metà degli anni Ottanta la percezione dell'archeologia, in particolare nella zona centrale, era diversa da oggi. Si percepiva di più una condizione casuale, che favoriva la scoperta del reperto, diversamente dalla situazione ordinata che vediamo oggi. La mia attenzione si è concentrata sempre di più sul particolare nei suoi aspetti materici, litici fino ad arrivare ad essere ricondotto alla sua condizione di "sasso". In anni recenti non mi interessa più la pietra come elemento inserito fotograficamente o riprodotto integralmente rispettandone i tagli, l'orientamento prospettico, mentre mi interessa andare quasi ad indagare da una iper vicinanza quelli che sono gli elementi costitutivi, come se potessi entrare dentro l'organizzazione fisica della materia.

A me sembra che il tuo primo interesse per l'uso dei reperti, come traccia della storia, testimonianza di memoria, si sia progressivamente trasformato in un'attenzione per ciò che resta, che è "sasso", sparizione anche dell'ultima traccia. Post-umano...

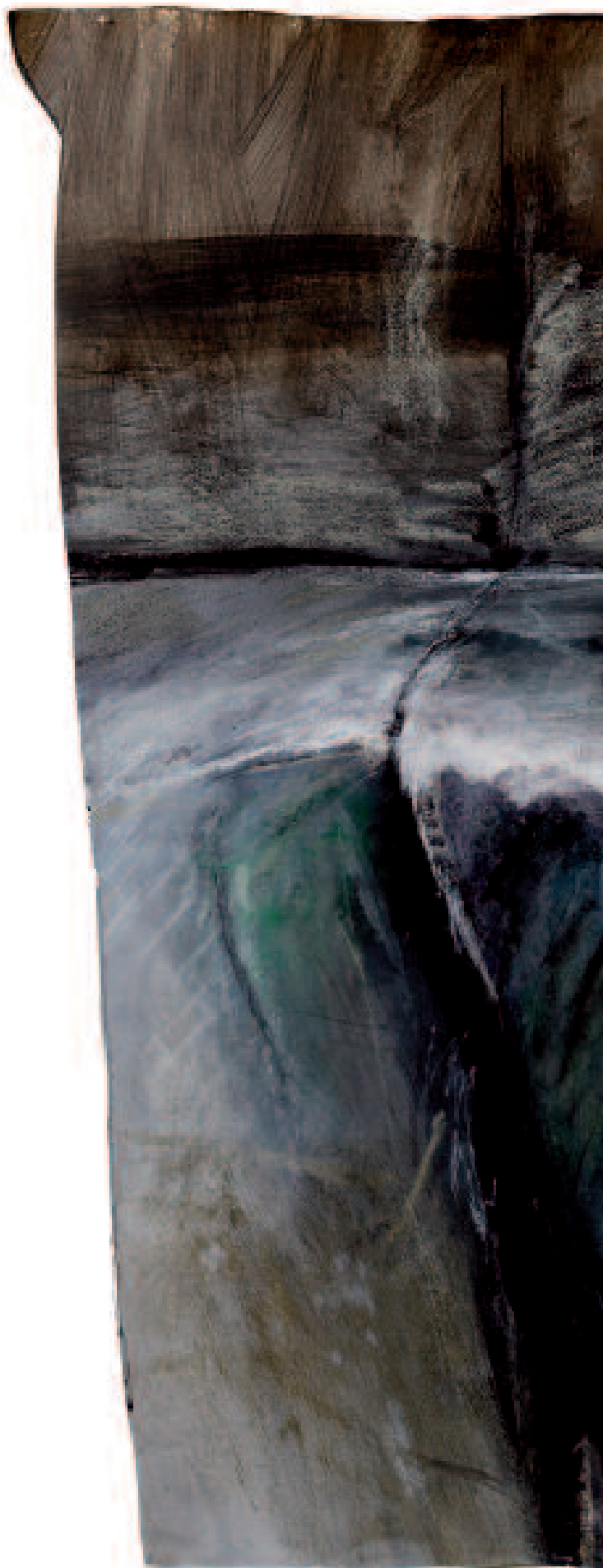
Sì, post-umano, post-litico, insomma post.

NOTA

Le fotografie presenti in questo testo sono state scattate e stampate dall'artista nel corso degli anni.



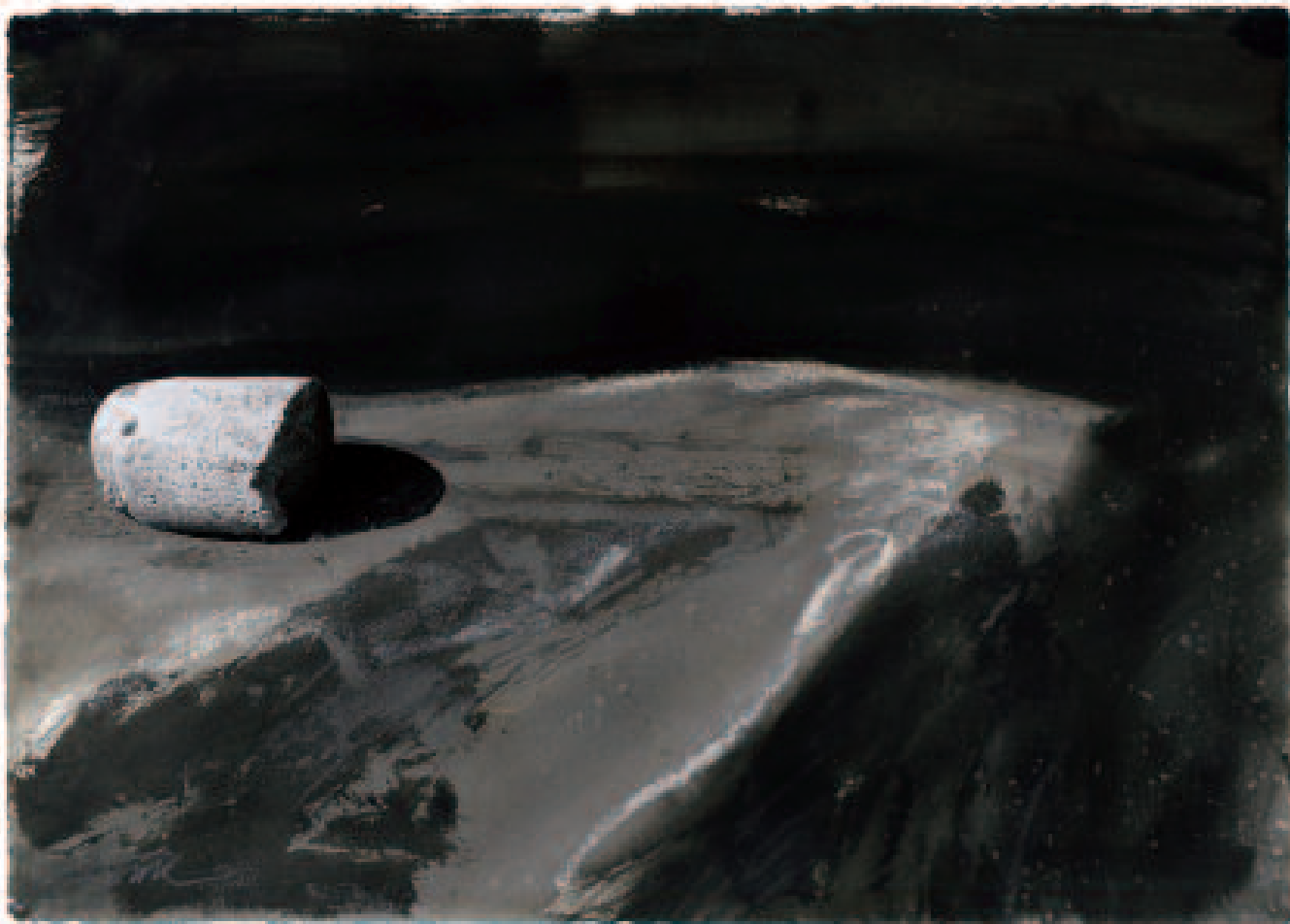
36. *Senza titolo*, 2022
china e pigmenti naturali
su carta cm 107 x 123





37. *Senza titolo*, 2019
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta cm 52 x 72,5

38. *Senza titolo*, 2019
china e pigmenti naturali
su carta cm 48,5 x 32





39. *Senza titolo*, 2022
china e pigmenti naturali
su carta cm 54 x 101







40. *Senza titolo*, 2022
china e pigmenti naturali
su carta cm 50 x 35

41. *Senza titolo*, 2022
china e pigmenti naturali
su carta cm 50 x 35



42. *Senza titolo*, 2022
china e pigmenti naturali
su carta cm 75 x 57,5

43. *Senza titolo*, 2007
china e pigmenti naturali
su carta, cm 52 x 37,5

A pagina 54,
44. *Senza titolo*, 2019
china, pigmenti naturali
e innesto fotografico
su carta cm 50 x 70









45. *Senza titolo*, 2021
china su carta cm 50 x 70

46. *Senza titolo*, 2007
china e pigmenti naturali
su carta cm 58,5 x 49,5





47. *Senza titolo*, 2022
china e pigmenti naturali
su carta cm 61 x 115





48. *Senza titolo*, 2018
china e pigmenti naturali
su carta cm 27,6 x 34,6



49. *Senza titolo*, 2019
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta cm 51,5 x 73



50. *Senza titolo*, 2013
china e pigmenti naturali
su carta cm 50 x 70



51. *Senza titolo*, 2022
china e innesto materico
su carta cm 50 x 70



52. *Senza titolo*, 2022
china e pigmenti naturali
su carta cm 64 x 71

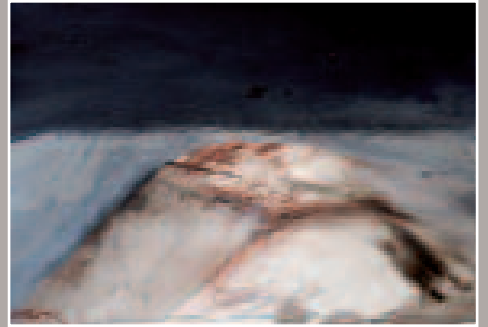


53. Senza titolo, 2021
china e pigmenti naturali
su carta cm 96 x 108



54. *Senza titolo*, 2018
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta, cm 24,8 x 23,5





55. *Senza titolo*, 2019
china e pigmenti naturali
su carta cm 114 x 150



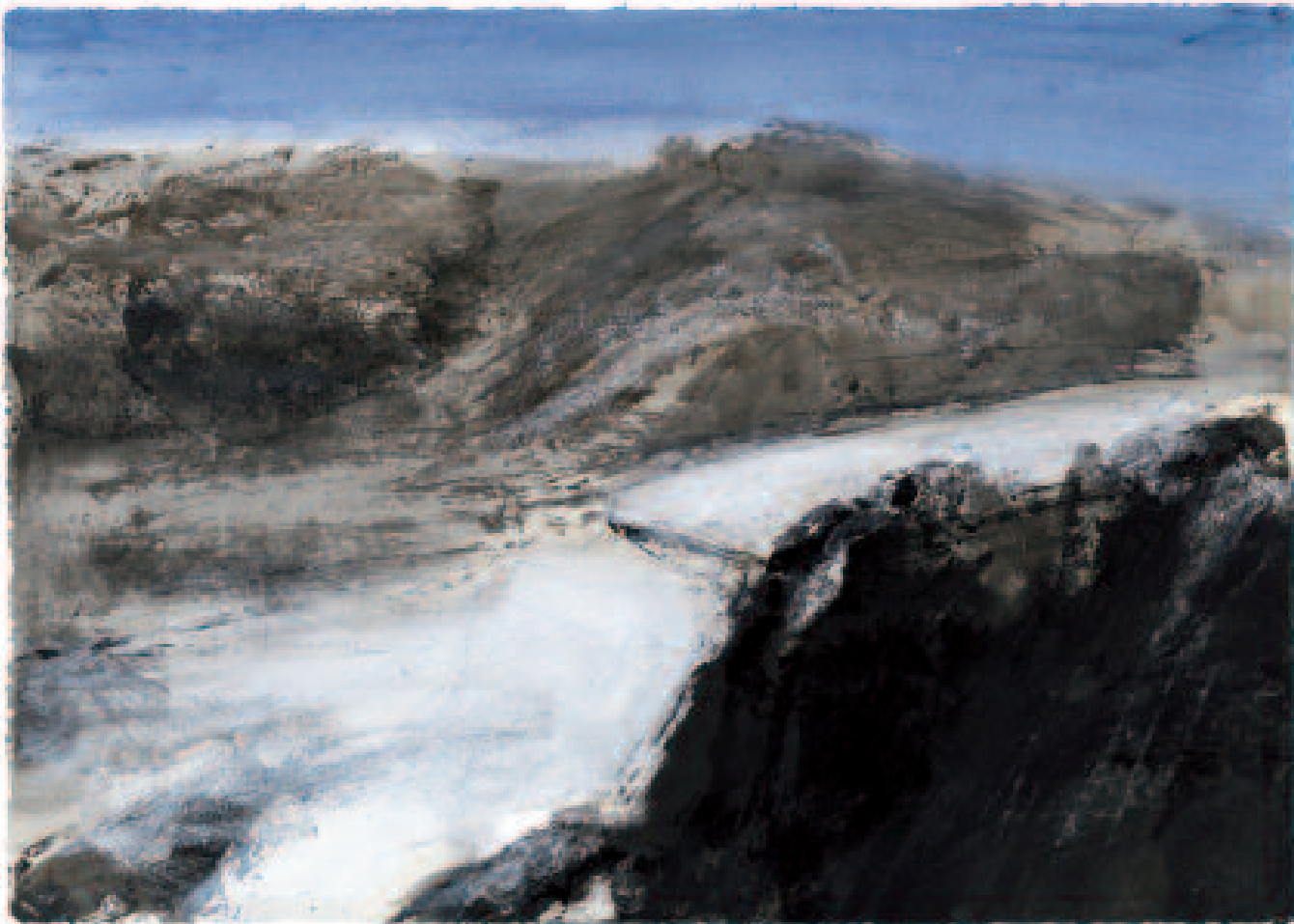


56. *Senza titolo*, 2021
china e pigmenti naturali
su carta cm 50 x 69,5



57. *Senza titolo*, 2022
china e pigmenti naturali
su carta cm 52 x 73

Alle pagine 72-73:
58. *Senza titolo*, 2021
china e pigmenti naturali
su carta cm 52 x 72,5







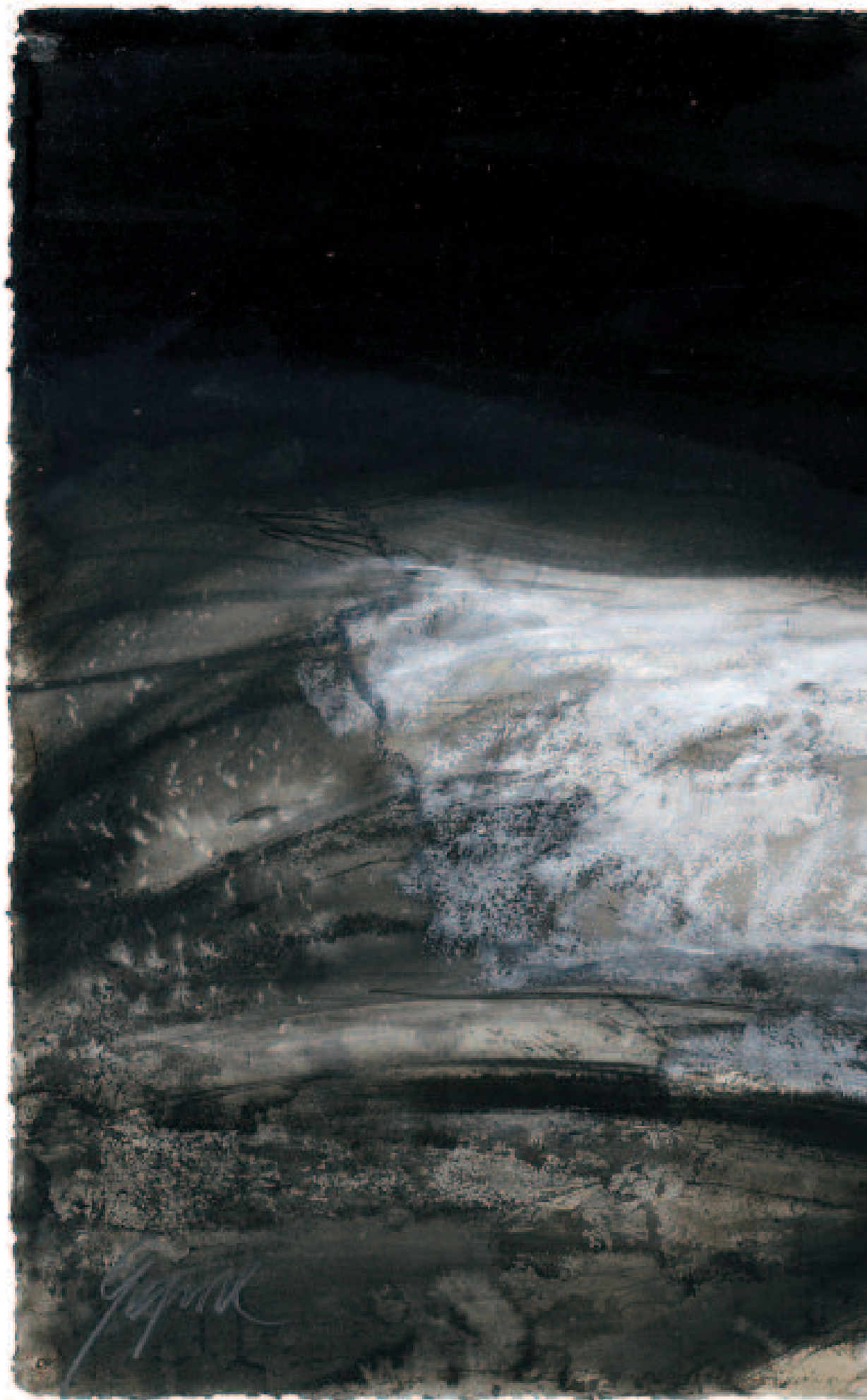
59. *Senza titolo*, 2003
china e pigmenti naturali
su carta, cm 113 x 122
Arpino, collezione Fondazione
Umberto Mastroianni

60. *Senza titolo*, 2016
china e pigmenti naturali
su carta cm 200 x 100





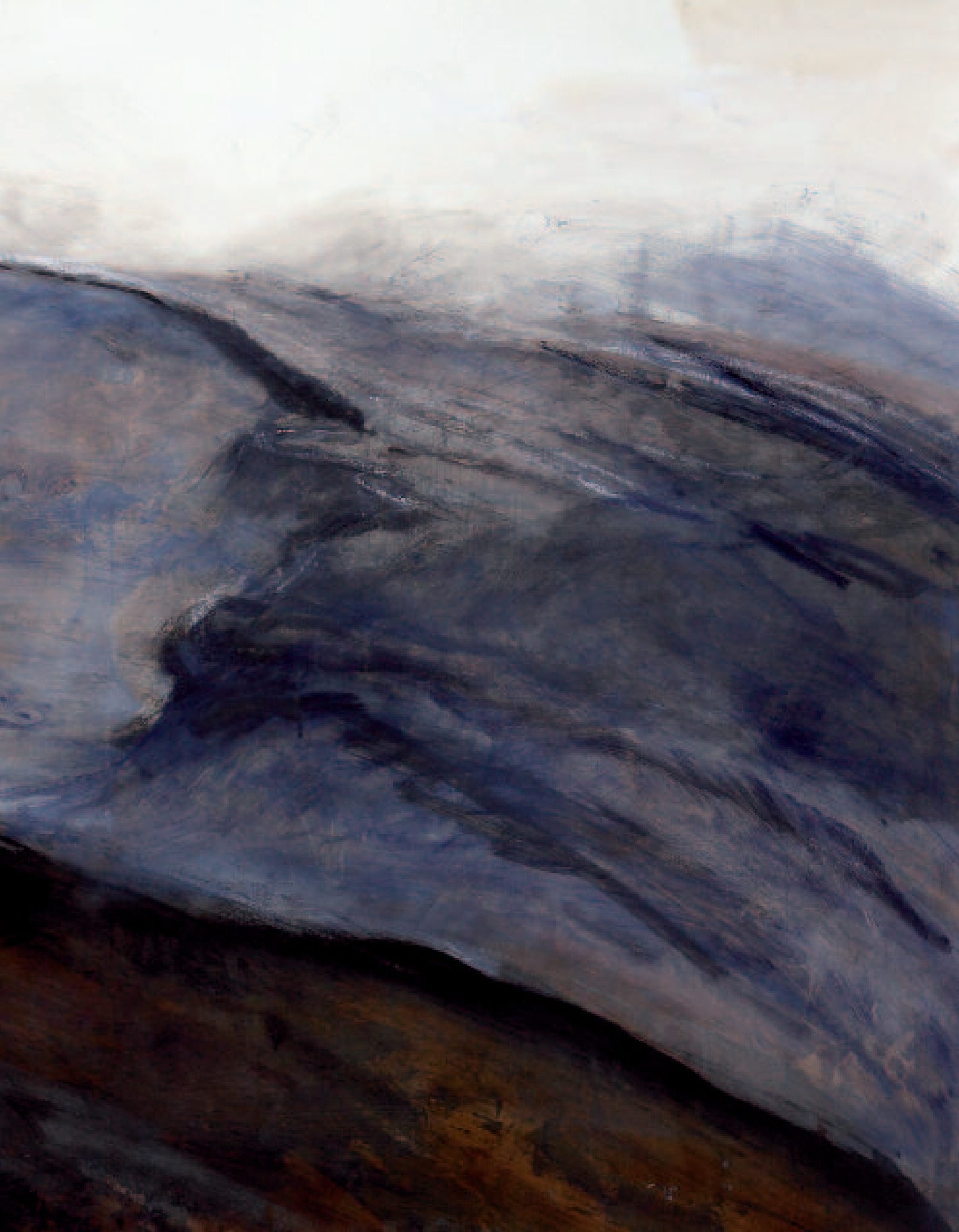
61. *Senza titolo*, 2019
china e pigmenti naturali
su carta cm 52 x 73





62. *Senza titolo*, 2005
china e pigmenti naturali
su carta cm 110 x 143







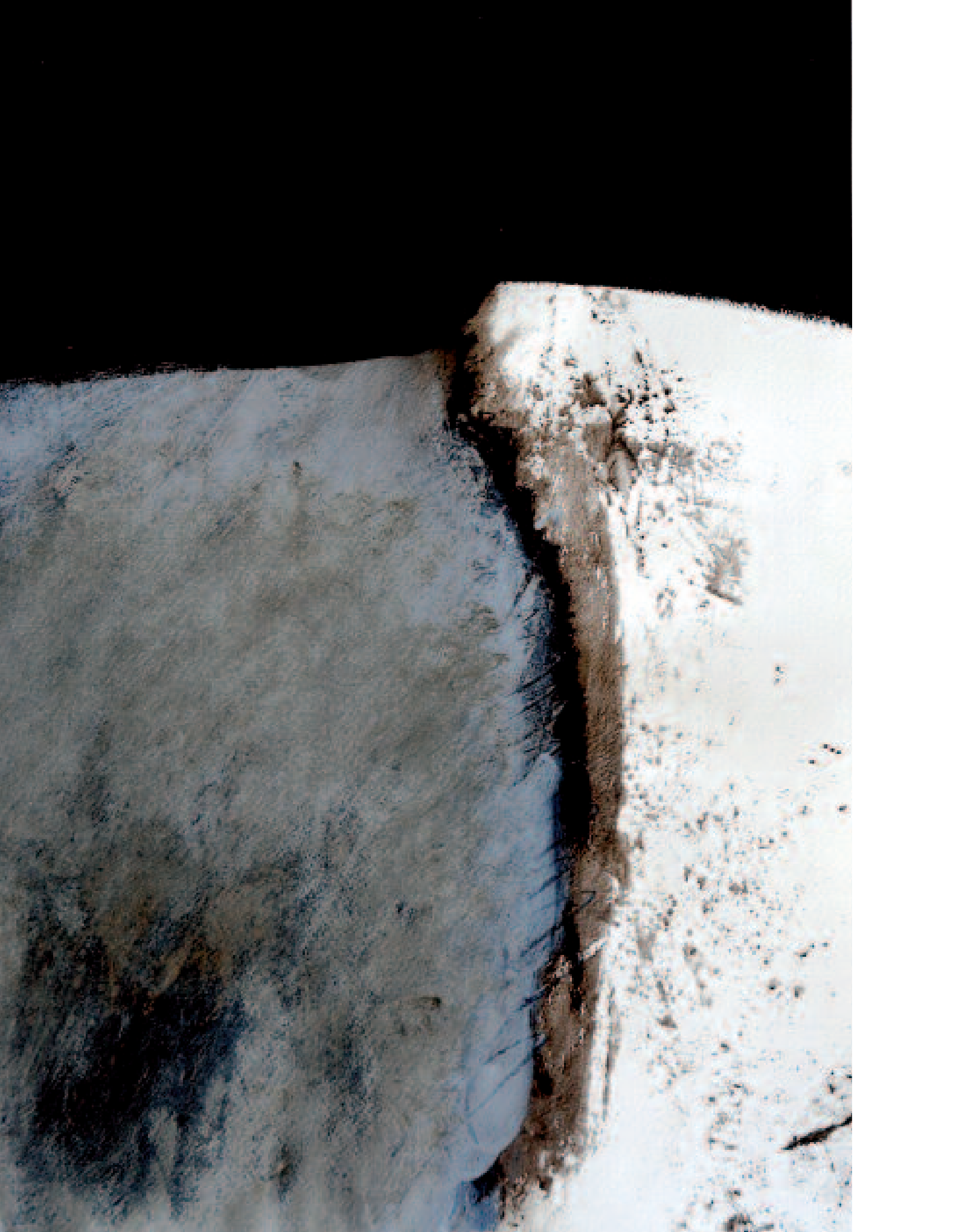
63. *Senza titolo*, 2015,
china e pigmenti
naturali su carta,
cm 40,6 x 29,5

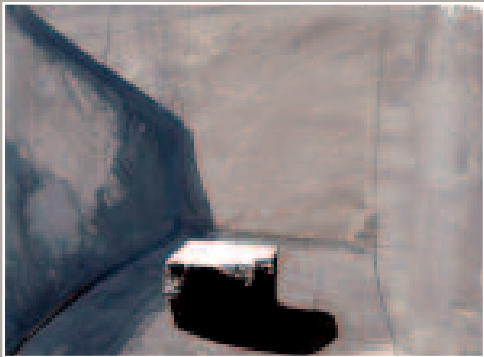
64. *Senza titolo*, 2005
china e pigmenti naturali
su carta cm 100 x 70

Alla pagina 82:

65. *Senza titolo*, 2008
china e pigmenti naturali
su carta, cm 50 x 30

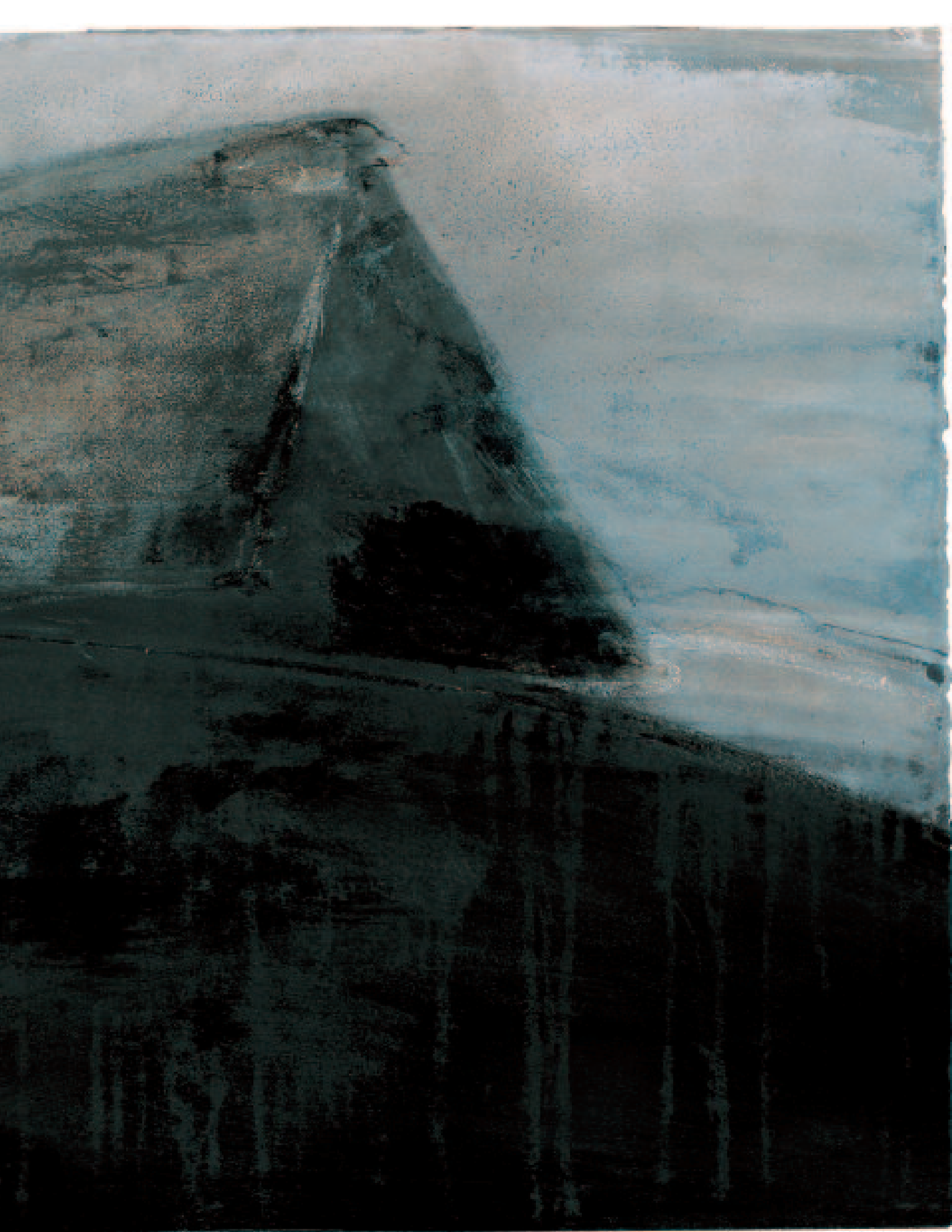




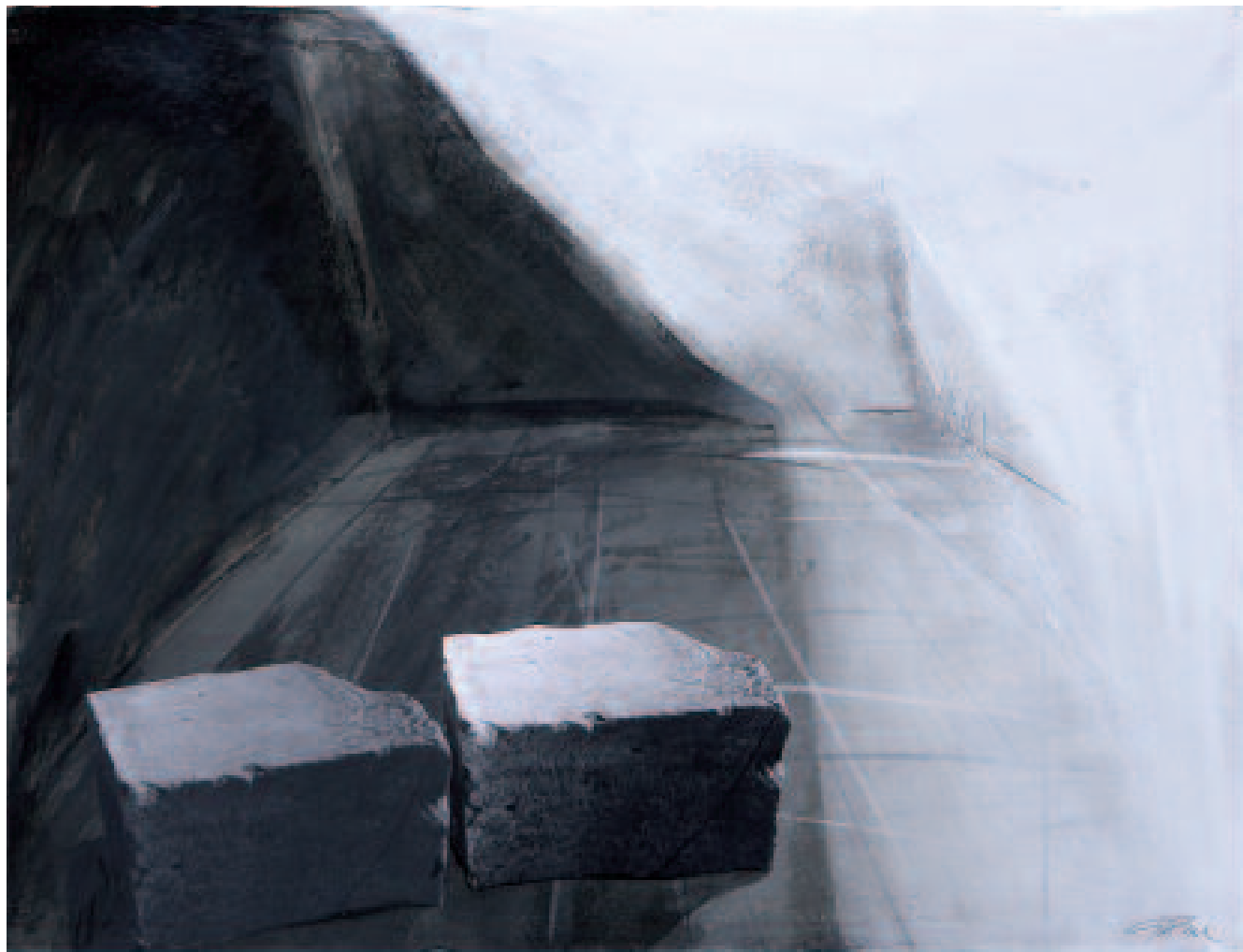


66. *Senza titolo*, 2000
dal ciclo *...a traccia
indiscutibile del luogo*
china, pigmenti naturali
e innesto fotografico
su carta cm 73,5 x 106

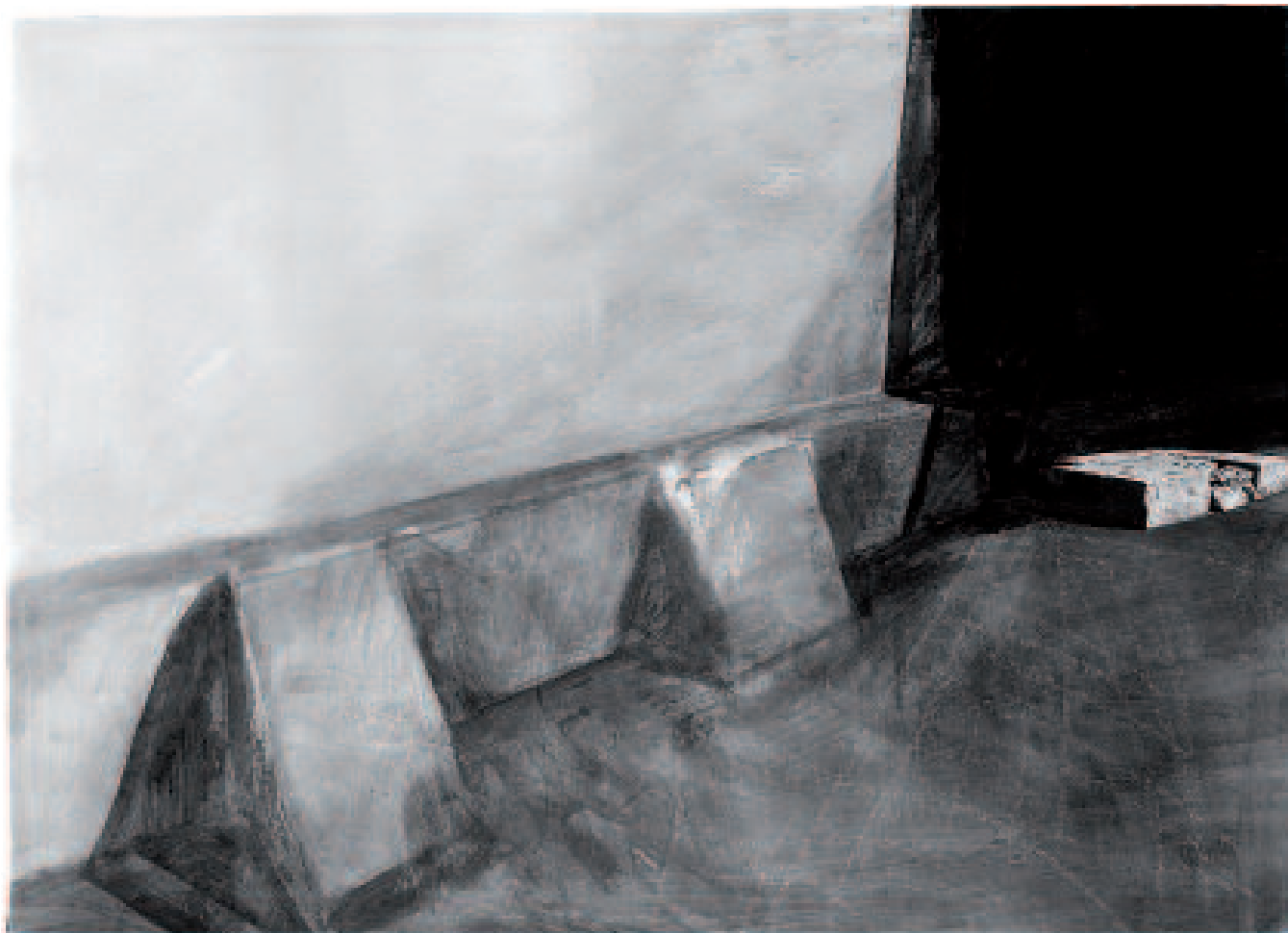




67. *Senza titolo*, 2007
dal ciclo *...a traccia indiscutibile del luogo*
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta, cm 57,5 x 75



68. *Senza titolo*, 2001
dal ciclo *...a traccia indiscutibile del luogo*
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta, cm 69 x 98



69. *Senza titolo*, 2007
dal ciclo *...a traccia indiscutibile del luogo*
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta, cm 50 x 70

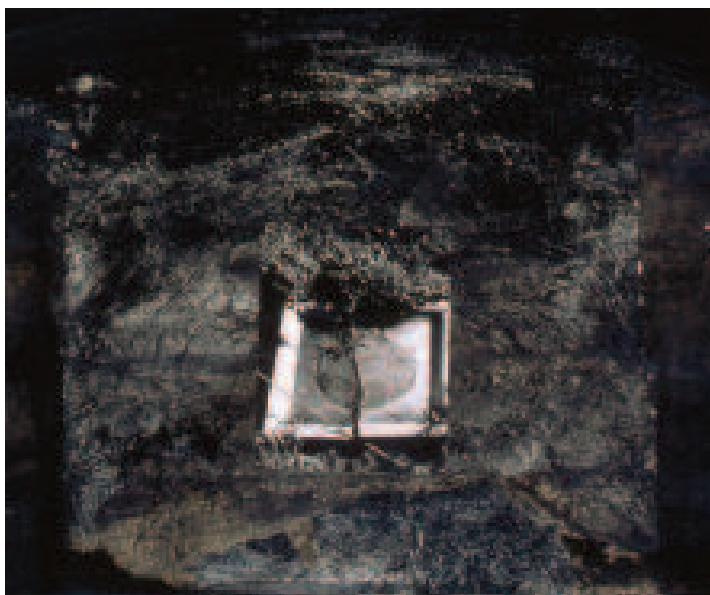


70. *Senza titolo*, 2000
dal ciclo *...a traccia indiscutibile del luogo*
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta, cm 70 x 50





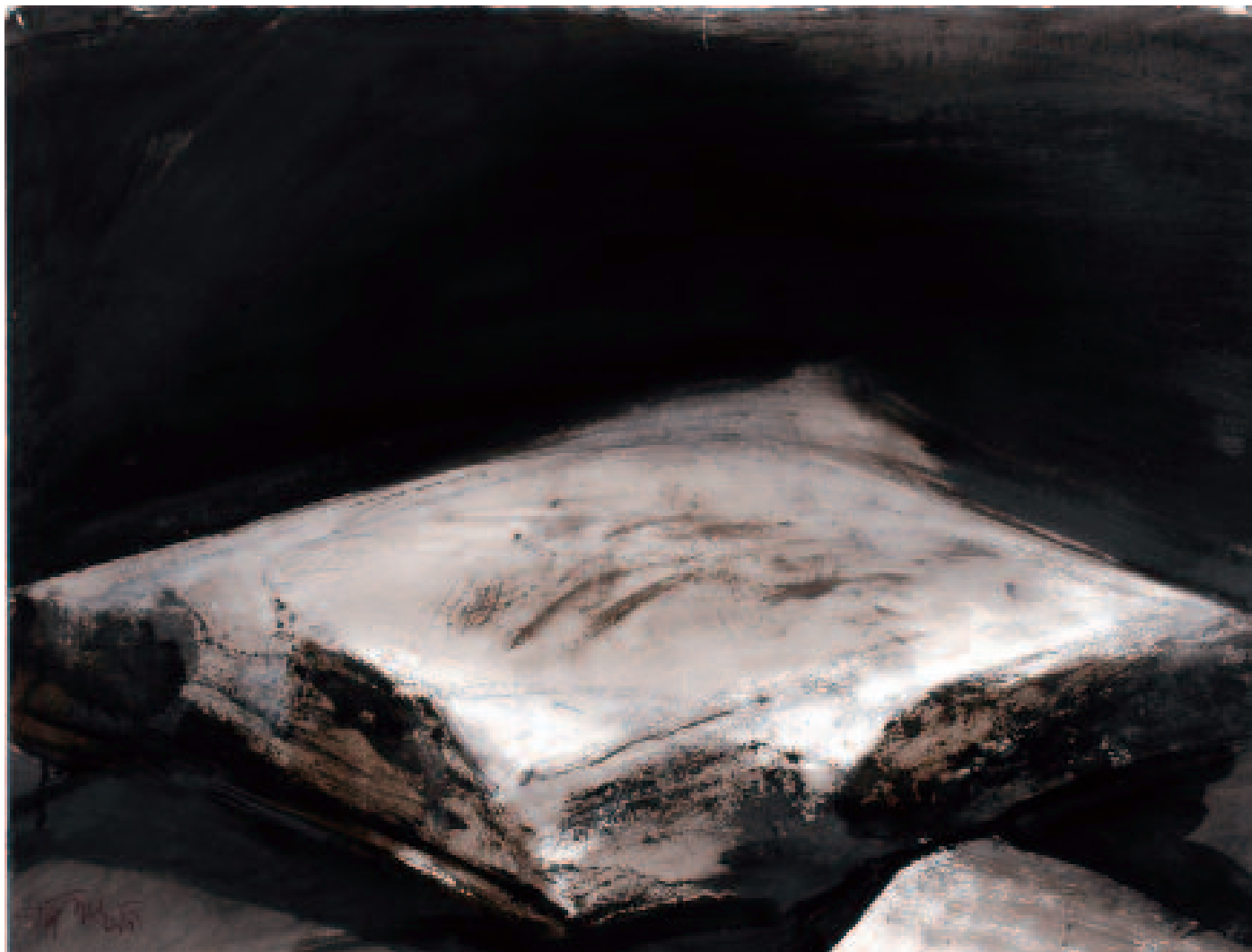
71. *Senza titolo*, 2000
dal ciclo *...a traccia indiscutibile del luogo*
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta, cm 57,5 x 75
72. *Senza titolo*, 2000
dal ciclo *...a traccia indiscutibile del luogo*
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta, cm 57,5 x 74,5
73. *Senza titolo*, 2000
dal ciclo *...a traccia indiscutibile del luogo*
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta, cm 57,5 x 75,5



74. *Senza titolo*, 2000
dal ciclo *...a traccia indiscutibile del luogo*
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta, cm 57,5 x 75,5



75. *Senza titolo*, 2006
dal ciclo *...a traccia indiscutibile del luogo*
china e pigmenti naturali
su carta, cm 57,2 x 75

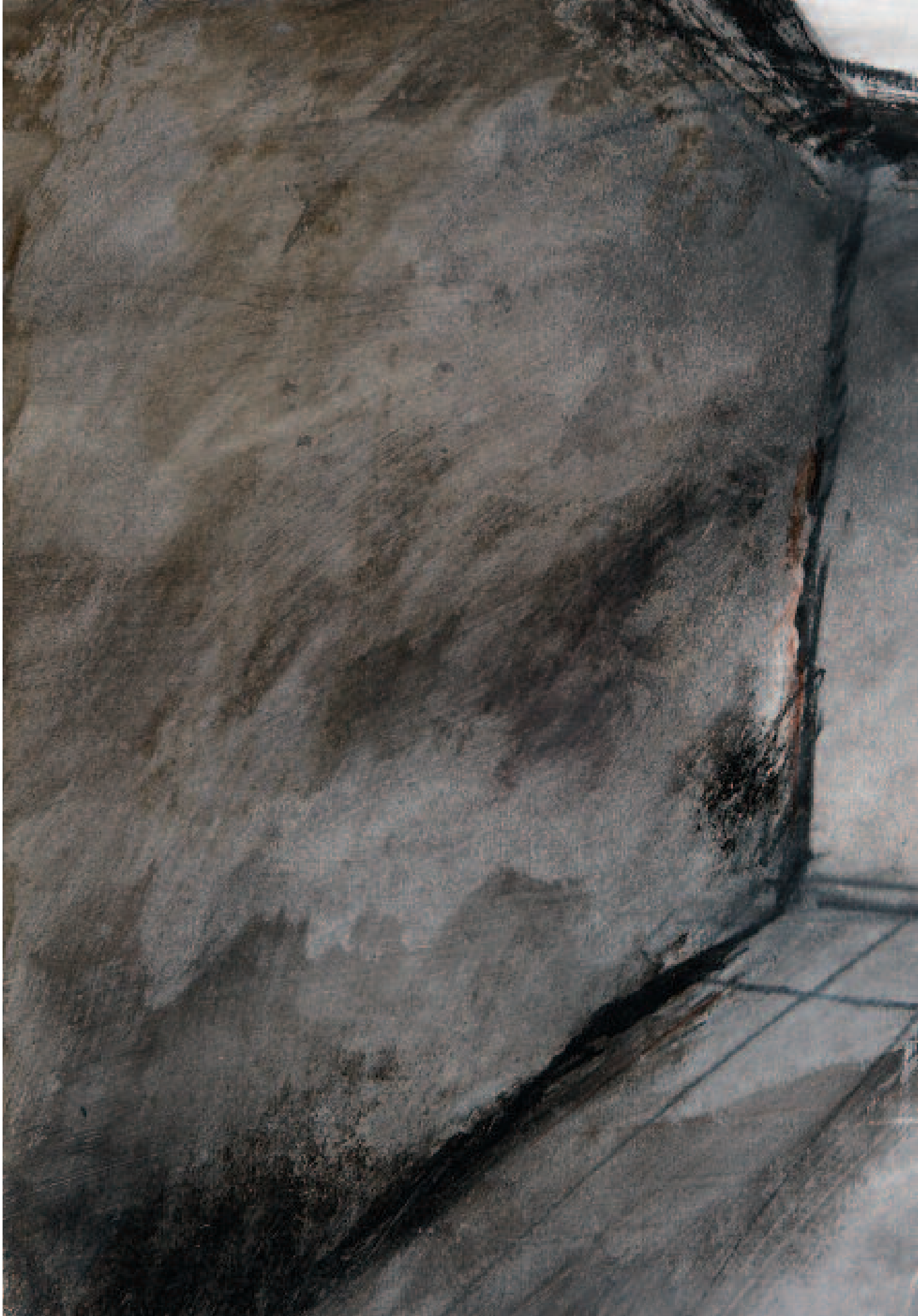


76. *Senza titolo*, 2006
dal ciclo *...a traccia indiscutibile del luogo*
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta, cm 57 x 71,5











Alle pagine 94-97:

77. *Senza titolo*, 2007
dal ciclo *...a traccia indiscutibile del luogo*
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta cm 49,3 x 69,8
78. *Senza titolo*, 2006
dal ciclo *...a traccia indiscutibile del luogo*
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta cm 49,3 x 69,8

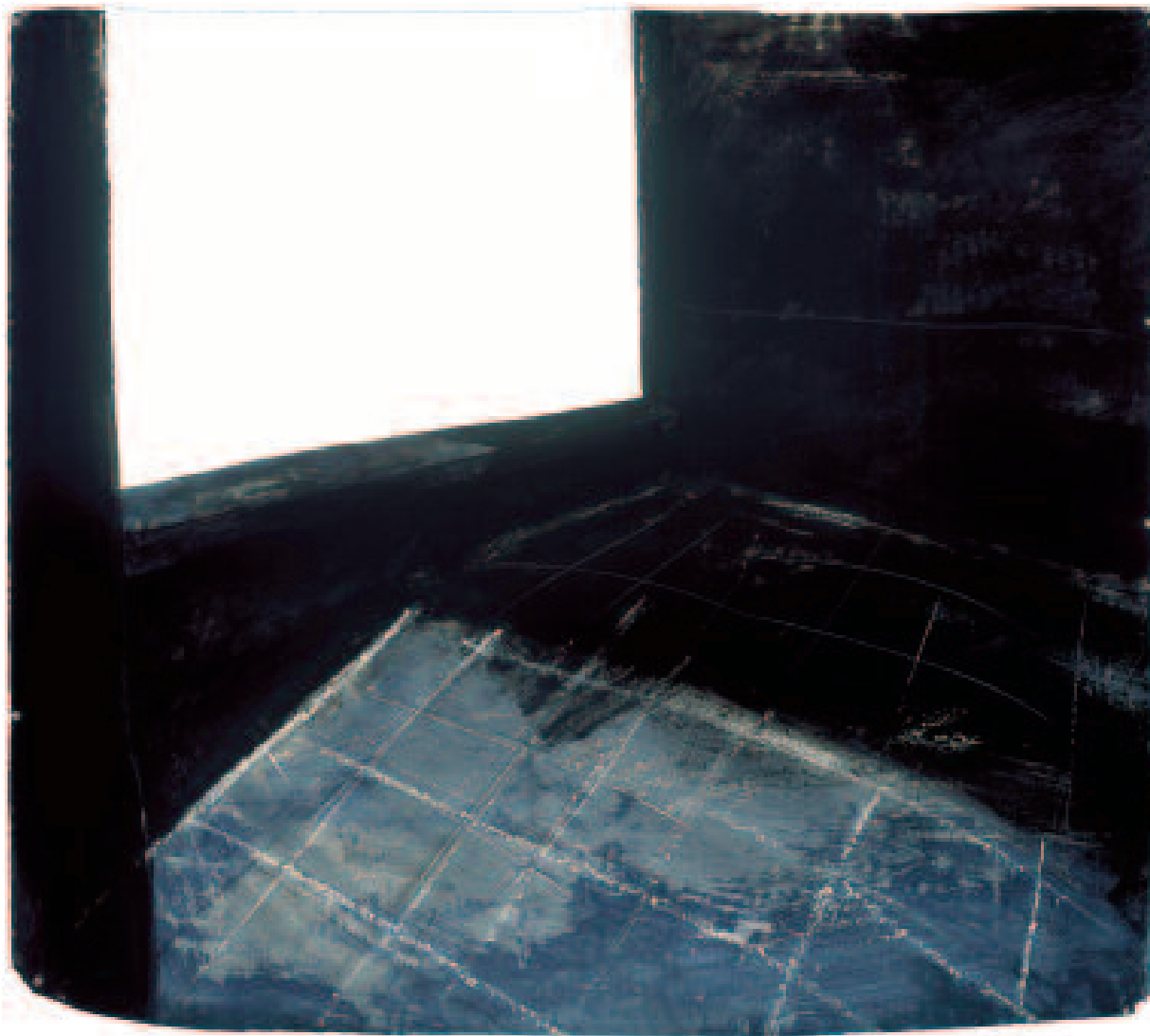
79. *Senza titolo*, 2006
dal ciclo *...a traccia indiscutibile del luogo*
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta, cm 68 x 65





80. *Senza titolo*, 2003
dal ciclo *Come confine certo*
china e pigmenti naturali
su carta, cm 140 x 124

81. *Senza titolo*, 2003
dal ciclo *Come confine certo*
china, pigmenti naturali
e innesto fotografico su carta,
cm 50 x 35,5





82. *Senza titolo*, 2003
dal ciclo *Come confine certo*
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta, cm 50 x 70



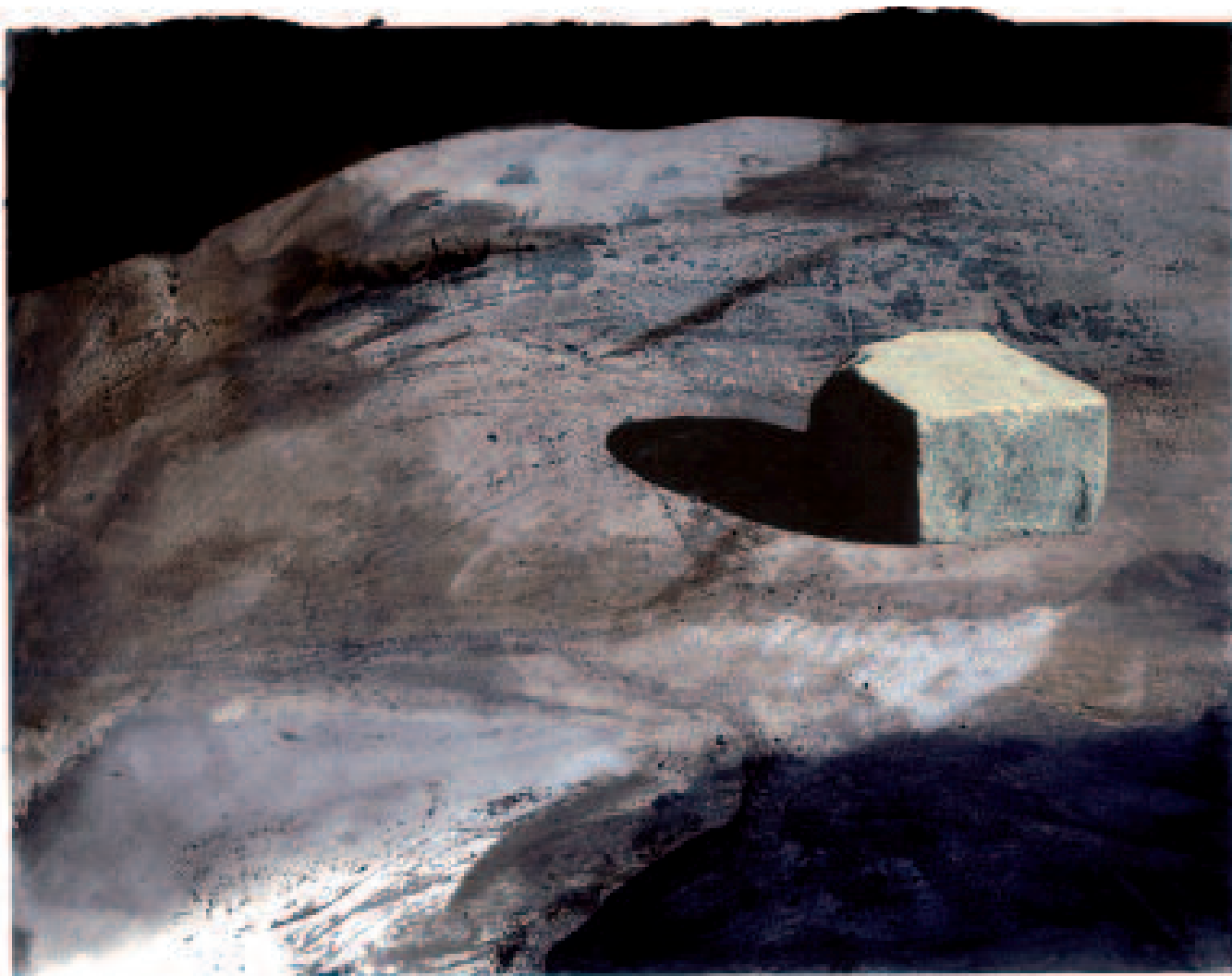
83. *Senza titolo*, 2003
dal ciclo *Come confine certo*
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta, cm 50 x 70



84. *Senza titolo*, 2002
dal ciclo *Come confine certo*
china, pigmenti naturali e innesto
fotografico su carta, cm 32 x 35



85. *Senza titolo*, 2007
china, pigmenti naturali
e innesto fotografico
su carta, cm 30 x 30



Una geografia di frontiera: sulle tracce di Giancarla Frare

Franco Fanelli

*Dimmi, bambina, avverti forse,
anche tu come me, un peso sul cuore,
un banco di sabbia,
anno dopo anno rivoltato dalle onde del mare,
fin lassù nel Nord,
ogni pietra un'anima morta
e questo cielo così grigio?
Così uniformemente grigio,
e così basso,
da nessuna parte mai
ho visto il cielo*

da W.G. Sebald, *Secondo natura*, 1988

Chissà se, appellandosi alla scultura nel momento in cui intitolava questa sua mostra, a Giancarla Frare sarà tornato in mente quando, alla Biennale di Venezia del 1990, il Leone d'oro per la pittura andò alle lastre di granito, sospese e tenute in tensione da cavi d'acciaio, di Giovanni Anselmo e quello per la scultura alle fotografie dei pozzi di estrazione mineraria di Bernd e Hilla Becher. Di certo, all'idea di tangibilità del colore (in Anselmo) e di plasticità dell'immagine bidimensionale (i Becher), e alla coesistenza tra pittura, grafica e scultura senza rigide distinzioni concettuali ci fanno pensare le "terre" della Frare, altro titolo ricco di consequenzialità.

Terre come territori, ma anche come i materiali – i pigmenti puri – che ne conformano la consistenza tattile, l'assorbimento luminoso, le ombre e i rilievi. Tutto questo, supponiamo, fa sì che termini come "paesaggio" o "veduta" siano poco adatti a dare una definizione di opere che meglio si ascriverebbero alla categoria delle "visioni".

Attori immobili o erratici di queste lande sono pietre, ora selvaggiamente geologiche ora monconi e frantumi di un passato che segna, come cippi miliari, le infinite distese di queste terre dalla luce incerta o improvvisamente ferita da un segno. Non è allora possibile trascurare un altro nome della contemporaneità come il tedesco Ulrick Rückriem: le sue steli, le sue erme che recano i segni degli strumenti che le hanno tagliate dalle cave di estrazione sembrano apparentarsi con la minimalità degli elementi e della composizione nelle opere di Frare. Questo rapporto diretto con i materiali, utile a stornare

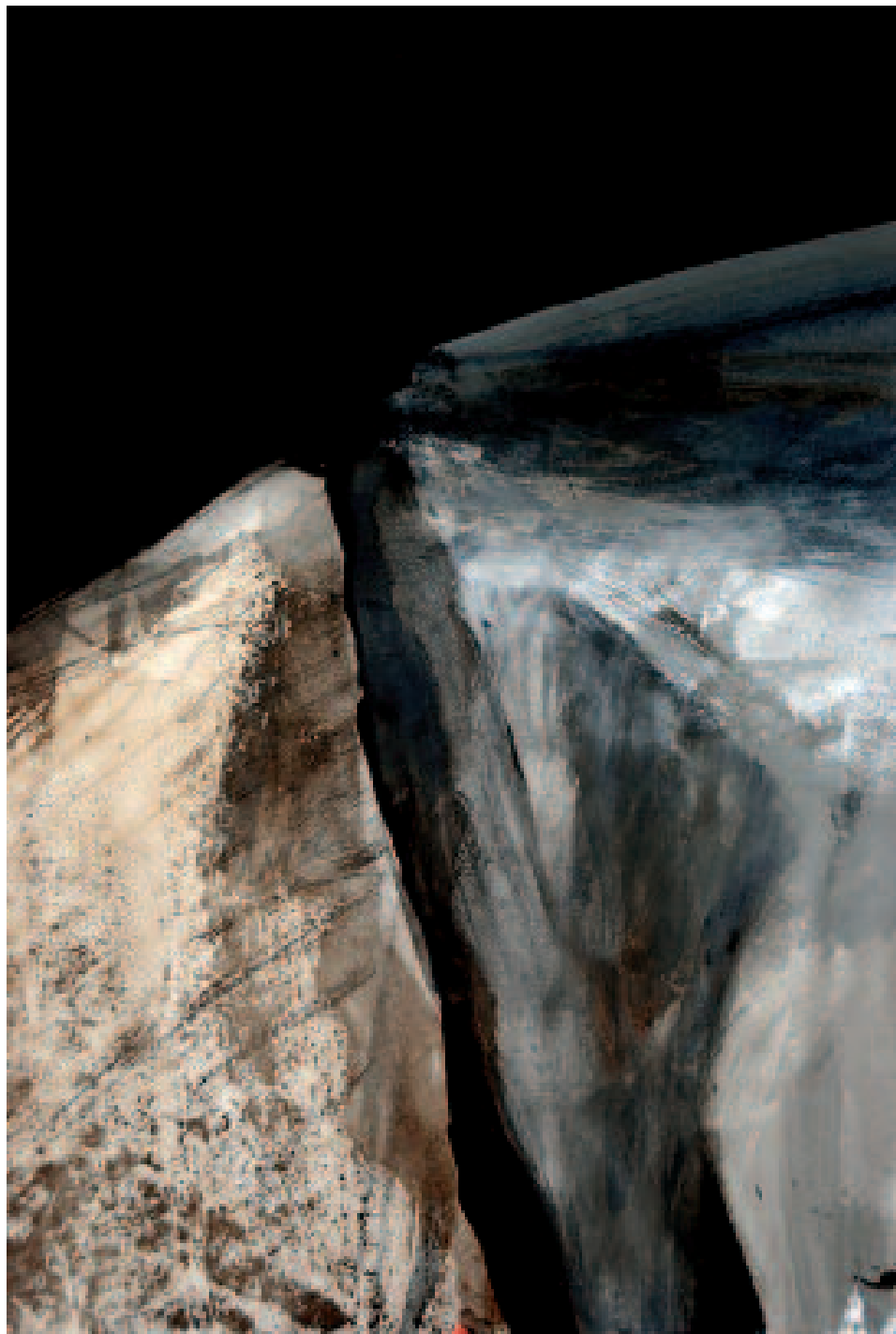
i rischi della pura narrazione e le secche di un neoromanticismo sempre in agguato quando si sondano queste profondità, comprende anche l'approccio con l'antico. Frare, che pure è una straordinaria disegnatrice, non indulge nella "raffigurazione" del reperto, optando per il "prelievo": il brano fotografico è un "frame" desunto dal flusso della memoria storica e individuale. Non è descrizione dell'antico, ma sua evocazione, attraverso l'immagine fotografica che viene innestata come un frammento di tessuto nella vitalità dell'organismo della composizione.

Attraversando, almeno percettivamente, le terre dell'artista campana, si ha la perdurante sensazione di spazi ed elementi in tensione, di blocchi d'ombre e di luci che sembrano vicendevolmente sostenersi proprio in virtù del loro peso, se non specifico certo ideale. Non è dunque casuale il riferimento agli artisti prima citati ed è a nostro avviso utile per comprendere la particolarità e anche l'unicità dell'opera di Giancarla Frare rispetto ai sempre più contraddittori e decorativi esiti della pittura contemporanea.

Gli elementi che rafforzano la tensione (squarci in diagonale, "binari" che con stridore solcano come glifi neosironiani rocce e dirupi) affiorano a sorpresa infrangendo il silenzio cui indurrebbero certe atmosfere: talora perennemente crepuscolari e malinconiche (come dantesche atmosfere purgatoriali) o forse preludio a una tenebra apocalittica. Non c'è molto spazio per la contemplazione, se non in rari episodi. È una pittura che richiama a un'attenzione costante, ma anche un irresistibile invito (ecco il potere ipnotico e assorbente del pigmento puro) al viaggio, nonostante l'insidia dell'ombra e della voragine. Orizzonti alti non consentono illusioni (non c'è, qui, la protervia del "panorama") ma nel contempo sfidano il visitatore a immergersi in queste infinite.

Unica bussola, la direzionalità impressa da cunei di roccia o dai sentieri cavati nell'asprezza minerale di questi territori. Pianeti alieni eppure stranamente familiari, terre senza tempo (non sai se precedenti o successive a una catastrofe) le geografie della Frare sono un esempio di come l'arte, tra le sue molte funzioni, riservi quella dell'interrogare, dello sfidare, dell'ipotizzare, non certo di offrire risposte a buon mercato.

86. *Senza titolo*, 2009
china e pigmenti naturali
su carta, cm 69,5 x 49



87. *Senza titolo*, 1999
china e pigmenti naturali
su carta, cm 50 x 70
Roma, collezione privata



Una sensazione ci accompagna nel viaggio in queste ombre-penombre: di percorrere continuamente zone di confine. Sono i luoghi del “non più e non ancora” frequentati da rari viaggiatori, o da artisti che, scegliendo come proprio habitat la frontiera (né sarà un caso che i poeti mitteleuropei, come Trakl e Celan, siano nel cuore dell'autrice), si rendono ostinatamente imprevedibili e irriducibili a categorie, appartenenze, discipline e placide correnti. Su quel confine si creano, almeno virtualmente, altre osmosi: a noi è capitato, ad esempio, di cogliere la contiguità, non solo stilistica, tra la pittura di Giancarla Frare e certe opere di Land ed Earth Art. Al punto che ci chiediamo fino a quanto quei pigmenti, quelle rocce e quei reperti d'antico siano sol-

tanto, qualora lo fossero, “nostalgia della scultura” e non desiderio inconscio di un'apertura verso un respiro installativo e una non virtuale tridimensionalità dell'opera. Del resto, gli spigoli e le angolosità che scandiscono la “Land art” della Frare rimandano non di rado alla “figura cubica”: come asseriva nel '500 l'architetto e matematico spagnolo Juande Herrera, essa “possiede la pienezza di tutte le dimensioni che si ritrovano ugualmente in natura”.

NOTA

Testo pubblicato nel catalogo della mostra *Giancarla Frare. Ut sculptura*, a cura di Loredana Rea, alla Fondazione Umberto Mastroianni, Castello di Ladislao, Arpino (Fr) nel 2016.

88. *Senza titolo*, dal ciclo *Le condizioni del volo* /
Potente è il silenzio nella pietra
Giancarla Frare / Georg Trakl (1979-1987)
china e acquarello su carta, cm 80 x 70
Roma, Istituto centrale per la grafica, per
gentile concessione del Ministero della cultura



“Gewaltig ist das Schweigen im Stein” “Potente è il silenzio nella pietra”

Ida Porena

Vorrei riflettere con voi sul significato del breve enunciato che appare nel manifesto della mostra sotto il nome della pittrice Giancarla Frare: Una lettura di Georg Trakl. Cosa significa la ‘lettura’ di un poeta da parte di un pittore? Credo che a guidare Giancarla Frare in questa scelta sia stata la stessa empatia che porta un musicista (o, nei casi felici, un traduttore) ad accostarsi a un testo poetico a trasportarlo cioè da un sistema linguistico in un altro ampliandone il senso segreto e facendo emergere i significati di secondo, terzo e quarto livello fino a creare un nuovo oggetto sonoro che partecipa sia del poeta che del musicista, ma dove quest’ultimo ha per lo più la parte del leone. Anche Giancarla Frare compie un atto di traduzione, di trasporto, meno usuale forse, da un sistema linguistico in un altro: il trasporto, la traduzione dalla scrittura all’immagine. Giancarla ha colto nella sua lettura quello che in Trakl è l’elemento strutturale di fondo: la verità delle sue immagini, la concretezza della loro epifania, del loro emergere dal sapiente tessuto linguistico, la figuratività implicita dei suoi testi.

Sulla base di queste riflessioni e avendo presente tutta l’opera di Giancarla Frare, al momento di dare un titolo alla mostra ho scelto un verso (“Gewaltig ist das Schweigen im Stein”) che mi sembra racchiudere il senso della sua pittura, anche di quella più recente. È tolto da una breve poesia, *Nachtlied*, scritta nel 1913, perfetta nella sua enigmatica compostezza:

*Des Unbewegten Odem: Ein Tiergesicht
Erstarrt vor Bläue, ihrer Heiligkeit.
Gewaltig ist das Schweigen im Stein;*

*Die Maske eines nächtlichen Vogels. Sanfter Dreiklang
Verklingt in einem, Elail dein Antlitz
Beugt sich sprachlos über bläuliche Wasser.*

*O! ihr stillen Spiegel der Wahrheit.
An den Einsamen elfenbeinerer Schläfe
Erscheint der Abglanz gefallener Engel.*

e questa è la traduzione:

Canto notturno

*Respiro dell’immoto. Sembante d’animale
Stupefatto d’azzurro, della sua sacralità.
Potente è il silenzio nella pietra;*

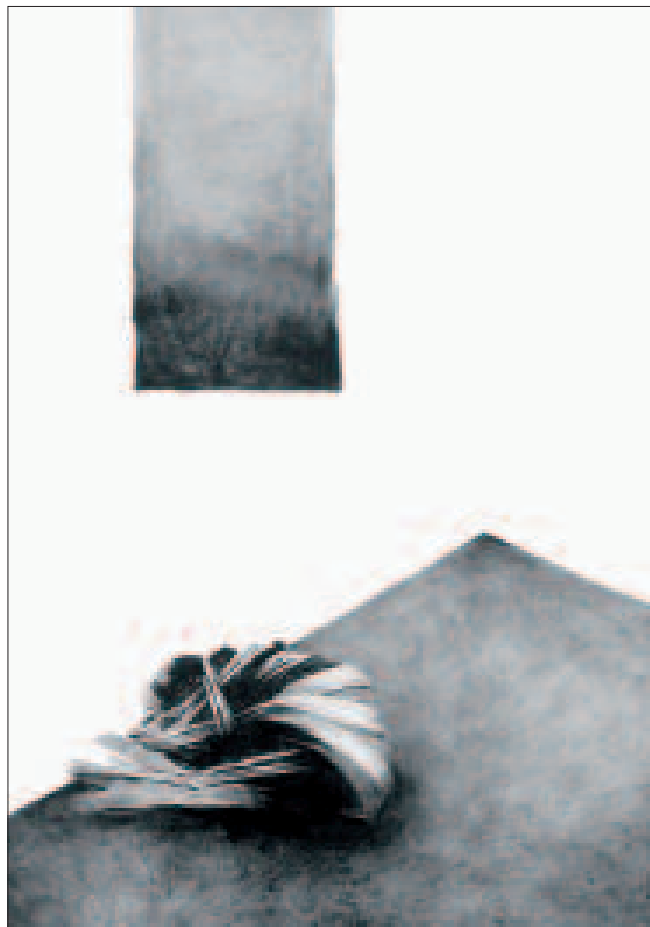
*Maschera di uccello notturno. Triade soave
Si spegne in unisono. Elai! Il tuo volto
Si china muto su acque cilestrine.*

*Oh, quieti specchi della verità.
All’eburnea tempia del solitario
Sale il riflesso di angeli caduti.*

Il titolo di questa lirica è piuttosto anonimo. Aggiungo che la sua semplicità e apparente insignificanza a fronte di una poesia così enigmatica ci suggerisce subito alcune riflessioni. Il termine *Nachtlied* rimanda all’effusione lirica, alla notte romantica più delicata. Non *Hymne* come la notte novalisiana ma *Lied*, termine evocatore piuttosto di una connotazione intimistica. L’immensità della notte romantica racchiusa nella piccolezza di un *Lied*.

Ma il testo contraddice il titolo: spalanca piuttosto, pietrificandolo nell’immagine, un abisso che non sappiamo colmare. L’enunciato iniziale è immobilità, silenzio. Il silenzio che per Starobinsky “sussiste come una trama indelebile che sostiene l’opera, la nutre del suo biancore ... e del suo vuoto, permettendo ai segni di distaccarsi per apparire”. Dai silenzi, dai vuoti e dal non detto della lirica trakliana emergono segni enigmatici, forme apparentemente inspiegabili ma assolutamente reali che si incidono in noi che leggiamo per la loro profonda verità e concretezza. In questa breve lirica ciò che appare non intacca l’immobilità e il silenzio dell’enunciato, anzi gli dà volto: un volto di animale irrigidito nella contemplazione della luce azzurra che, per tradizione, avvolge l’elemento miracoloso o magico. Il silenzio nella pietra, che si riversa “potente” su chi ascolta o guarda, crea la condizione necessaria all’evento. Si attende un’epifania: la sacralità dell’azzurro, il silenzio e il muso attonito dell’animale preludono a un gesto. Qualcosa sembra muoversi: una maschera vuota di uccello notturno. E ancora. Un accordo di

89-90. Senza titolo, dal ciclo *Le condizioni del volo* /
Potente è il silenzio nella pietra.
 Giancarla Frare / Georg Trakl (1979-1987)
 china su carta, cm 100 x 70
 Roma, Istituto centrale per la grafica, per
 gentile concessione del Ministero della cultura



tre suoni si spegne risolvendosi in uno. Appare Elai – quieta metamorfosi del fanciullo Elis – immagine evocatrice di altri silenzi. E poi un unico gesto: il viso di Elai si china muto su acque azzurrine, sulla sua stessa immagine muta: silenzio che riflette silenzio. L'azione, il gesto, nel momento in cui sembrano sollevare un velo, nascondono invece e fermano rinviando all'immobilità iniziale. La verità appare appena sulle tempie eburnee del solitario ed è riflesso di angeli caduti. Il *Nachtlied* si richiude nell'istante in cui sembrava aprirsi. Se torniamo ora ai disegni esposti in questa mostra vediamo che dal loro bianco abbacinante e violento, dal loro vuoto emergono segni inquietanti e severi, forme ben costruite

secondo una logica interna. Il nero le accomuna e le collega: un nero denso e bituminoso che racchiude in sé infinite vibrazioni di colore raggrumate nella densità della forma che sembra a volte incombere come una minaccia. Per ammissione della stessa Giancarla in questo nero vibra tutta la tavolozza trakliana, la ricchezza sontuosa e vellutata del colore trakliano. Come se *l'ars combinatoria* con la quale Trakl aggrega volta a volta i suoi colori, sempre gli stessi, e il suo lessico scarso, sempre lo stesso – ottenendo variazioni a un tempo astratte e concretissime per dire l'oscuro, intollerabile dolore di fondo, infinite volte riscritto e nel contempo celato – come se questa *ars combinatoria* trovasse nei dise-

91. Senza titolo, dal ciclo *Le condizioni del volo* /
Potente è il silenzio nella pietra.
 Giancarla Frare / George Trakl (1979-1987)
 china su carta, cm 100 x 70
 Roma, collezione De Franciscis Tedeschi



gni di Giancarla un'inattesa assonanza.

Il bianco di questi disegni è silenzio: è la materia necessaria a un'epifania perché solo dal silenzio può emergere il non detto, quello che il silenzio racchiude e che si propone solo nel silenzio a noi che guardiamo e ascoltiamo. Trovo che siano proprio il silenzio e la severità della forma in tutte le sue infinite varianti ad accomunare l'opera di Giancarla alle liriche del poeta che tanto l'ha conquistata.

Nella lettura di Trakl Giancarla confessa di aver trovato un ritmo, uno schema binario a lei congeniale, che contrappone luminosità e oscurità: da una parte la nera putredine, l'indistinto da cui tutto è inghiottito, e dall'altra l'attesa di qualco-

sa, di una rivelazione. È una visione molto personale che traduce a livello pittorico un elemento che è celato in Trakl a livello profondo.

La putredine *Die Verwesung*, è nella sua lirica parola-chiave per eccellenza.

Il nero e la putredine sono elementi necessari al processo trasformativo che Trakl opera con la sua scrittura e sono anche tra le componenti più forti dell'alfabeto immaginale trakliano. Agiscono nei recessi profondi della psiche e formano il terreno in cui affondano le radici anche le figurazioni più rarefatte, quasi un concime dalla cui fermentazione si sviluppa la pianta. Ma predomina sempre una connotazione sini-

92. Senza titolo, dal ciclo *Le condizioni del volo* /
Potente è il silenzio nella pietra.
 Giancarla Frare / Georg Trakl (1979-1987)
 china su carta, cm 100 x 70
 Roma, Istituto centrale per la grafica, per
 gentile concessione del Ministero della cultura



stra, cupa: la *Verwesung* e i suoi correlati (corrosione, marciume, disfacimento, decadenza) è spesso riferita a oggetti reali: frutti sugli alberi, capanne nella foresta, muri delle case, volti, arredi domestici, o addirittura può essere sostantivata: *Verwestes* (qualcosa di putrefatto) e, trasferita così in un ambito atemporale, mitico quindi spersonalizzata. Infine la *Verwesung* assunta in tutta la sua valenza negativa inghiottirà ogni possibile uscita dall'inferno del reale perdendo al contempo vigore simbolico. Una nuda constatazione, un suggello senza speranza e senza luce sulla vita degli uomini e dello stesso poeta. È un verso della sua ultima lirica *Grodek*: "Alle Straßen münden in schwarze Verwesung".

Ma il processo di putrefazione è psichico, inconscio e connota l'intero tessuto della lirica trakliana. È condizione prima di tanta fioritura immaginativa, implicito p.es. anche nel colore più usato e frequente della sua tavolozza *blau*, azzurro (che è non a caso anche, talora con il rosso, uno dei rarissimi colori usati da Giancarla Frare nella sua pittura) e che in Trakl copre una gamma vastissima di possibili significati, sia come aggettivo che come sostantivo e, a seconda degli abbinamenti offre il più ricco ventaglio simbolico e di senso di questa lirica: colore della purezza spirituale e dell'ineffabilità ("ein blauer Augenblick ist nur mehr Seele" – un attimo azzurro non è più che anima) colore di un limbo prenatale

93. Senza titolo, dal ciclo *Le condizioni del volo* /
Potente è il silenzio della pietra.
 Giancarla Frare / Georg Trakl (1979-1987)
 china su carta, cm 100 x 70
 Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile
 concessione del Ministero della cultura

d'ombre: "ruhig wohnte die Kindheit / in blauer Höhle – quieta abitava l'infanzia nell'azzurra grotta", gli occhi azzurri del fanciullo Elis, (*Der Ungeborene*, il Non nato) in cui si rispecchia il sopore degli amanti, ma anche colore livido e funereo, affine appunto al nero della putredine (i frutti azzurri che sono caduti marci da un albero spoglio e isolato) e ancora:

*In kühlern Zimmern ohne Sinn
 Modert Gerät, mit knochenernen Händen
 Tastet im Blau nach Märchen
 Unheilige Kindheit,
 Benagt die fette Ratte Tür und Truh
 Ein Herz
 Erstarrt in schneeiger Stille,
 Nachhallen die purpurnen Flüche
 Des Hungers in faulendem Dunkel,
 Die schwarzen Schwerter der Lüge,
 Al schläge zusammen ein eherners Tor.*

È l'ultima strofa di *Vorhölle*. Il nero e la putredine circondano l'azzurro, il blu, qui addirittura sostantivato (Bläue). Sono lo sfondo da cui tenta di emergere una memoria disperata. Putredine, menzogna e rovina gettano la loro ombra funesta anche nel mondo perduto di un'infanzia, che di questa nerezza assume tutta la colorazione infernale. Come lontano e perduto è quel blu, come è irraggiungibile dalla mano ormai scheletrita che brancola alla ricerca di fiabe! È un blu che in sé contiene già tutto l'orrore della putredine e della morte e solo l'immaginazione potrà ritrovare nella memoria quel terribile azzurro.

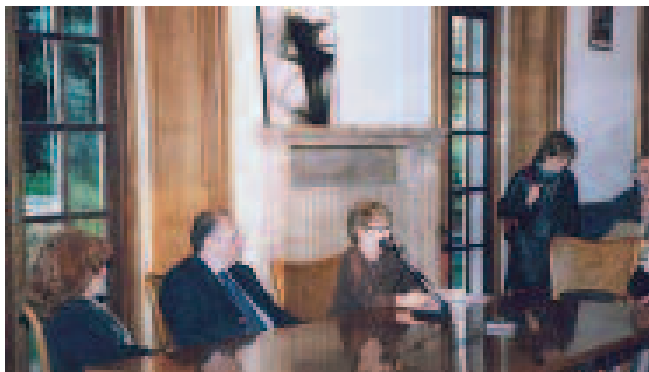
Ma un'altra figurazione trakliana ha affascinato Giancarla Frare: gli uccelli, il volo degli uccelli, al punto che il titolo originale di questa serie di disegni era *Le condizioni del volo*. Una libertà, il volo, lontana dall'ombra da cui sembra sfuggire ma che resta potente sul fondo e ne troncherà l'illusione, inghiottendo ogni volo nel suo nero profondo. E risuonano alla nostra attenzione e al nostro ascolto altri versi di Trakl: "Ueber den weissen Weiher / Sind die wilden Vögel fortgezogen. / Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind. – Sopra lo stagno bianco / sono migrati gli uccelli selvatici. /



A sera dalle nostre stelle spira un gelido vento." (*Untergang* 5. Fassung)

"Doch immer rührt der schwarze Flug der Vögel / Den Schauenden – Ma il volo nero degli uccelli sfiora sempre chi guarda". (*Ruh und Schweigen*)

"Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft, / Dieses ist dein Untergang. / Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells.// Laß, wenn die Sterne leise blutet / Uralte Legenden / Un dunkle Deutung des Vogelflugs. – Elis quando il merlo chiama dal bosco nero / questo è il tuo tramonto / le tue labbra bevono la frescura dell'azzurra sorgente.// Lascia se la fronte ti sanguina lieve / leggende più antiche /



e l'oscuro significato dei voli". (*An den Knaben Elis*)

"Er aber war ein kleiner Vogel im kahlen Geäst – Ma lui era un uccellino sul ramo spoglio". (*Sebastian im Traum*) e questa potrebbe essere la didascalia di uno dei disegni esposti, riportato anche sul depliant: un uccello nero, forse abbattuto, forse morto, un mucchietto di piume arruffate che comunica una disperata solitudine.

A questo punto il discorso potrebbe allargarsi e le citazioni non avrebbero più fine, notereste allora come ritornino in Trakl sempre le stesse parole, come risuoni sempre lo stesso lessico scarso, variamente combinato e potentemente evocatore di immagini. L'io lirico, ancora presente nelle sue prime liriche dal tono tradizionale e romanticeggiante, poco per volta, con inesorabile processo di introversione scompare definitivamente. La cancellazione dell'elemento individuale è resa da aggettivi e verbi sostantivati, spesso al neutro, e dalla soppressione dei pronomi personali. E concludo citando un solo esempio: se si confronta una delle precedenti versioni della lirica *Passion* con quella che si pensa sia la



stesura definitiva, questo accanito e tenace lavoro di scarnificazione e di depurazione della materia e della colpa risulta della massima evidenza. Due versi soli:

"Zwei Wölfe im finsternen Wald / mischten wir unser Blut in steinerner Umarmung – Due lupi, nel bosco più cupo, noi / mischiamo il sangue in un abbraccio di pietra – che diviene
"Unter finsternen Tannen / mischten zwei Wölfe ihr Blut / in steinerner Umarmung – Nel buio degli abeti / due lupi mischiarono il sangue / in un abbraccio di pietra" l'evento, privato così di ogni riferimento personale, è trasportato fuori del tempo degli uomini nell'eternità del mito.

Il processo di raffinamento della materia e di pietrificazione dell'immagine è compiuto:

"Gewaltig ist das Schweigen im Stein".

NOTA

Conferenza di Ida Porena sulla mostra Frare/Trakl, al Forum Austriaco di Cultura, Roma, 2005.



Mostre personali

2019

Biblioteca Vallicelliana, Salone Borrominiano, Roma,
Giancarla Frare. Il castello di Apice. Mappa del Labirinto.
Saggio di Flavio Ermini.

Galleria Studio Masiero, Milano, *Giancarla Frare. Stati di
Permanenza.*

2016

Fondazione Umberto Mastroianni, Castello di Ladislao,
Arpino (FR), *Giancarla Frare. Ut sculptura.* A cura di
Loredana Rea. Contributi critici di Franco Fanelli, Daniela
Fonti e Carlo Fabrizio Carli.

2014

Galleria Aleandri Arte Moderna, Roma, *Giancarla Frare.
Terre.* A cura di Carlo Fabrizio Carli.

2012

Istituto Centrale per la Grafica, Palazzo Poli, Roma,
*Giancarla Frare. Ricomporre il frammento. Segno, traccia,
memoria.* A cura di Antonella Renzitti. Contributi critici di
Maria Antonella Fusco e Alida Molledo.

Collège de France, Parigi, Francia, *Giancarla Frare. Stati di
permanenza. Gina.* (nell'ambito della Lectio Magistralis di
Carlo Ossola sulla memoria collettiva di Dante).

Museo Civico di Sora (FR), *Giancarla Frare. L'Opera incisa.
Il Bestiario fantastico.* A cura di Loredana Rea.

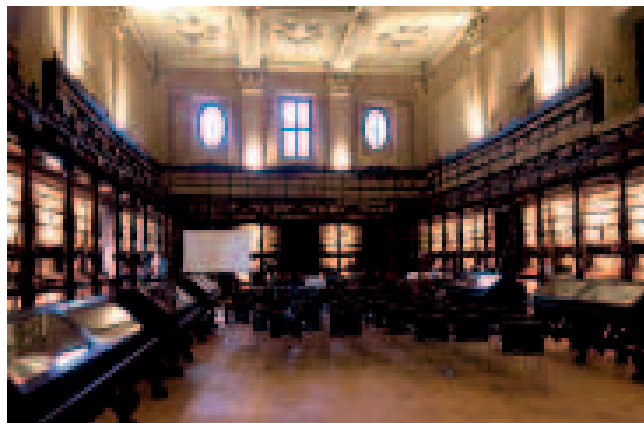
2011

Studio Hogan Lovells, Roma. A cura di Eva Clausen.

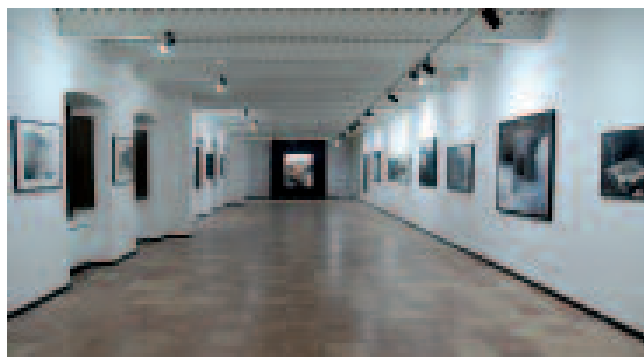
Museo Civico di Bassano del Grappa (VI), *Ricomporre il
frammento.* Mostra antologica, in collaborazione con
l'Istituto Centrale per la Grafica, Roma. A cura di Giuliana
Ericani e Federica Millozzi. Contributi critici di Maria
Antonella Fusco e Antonella Renzitti.

2009

Palazzo dell'Abbondanza, Massa Marittima (GR), *Il Monte
analogo.* A cura di Guido Giuffrè e Francesco Tomatis.



Roma, Biblioteca Vallicelliana, 2019



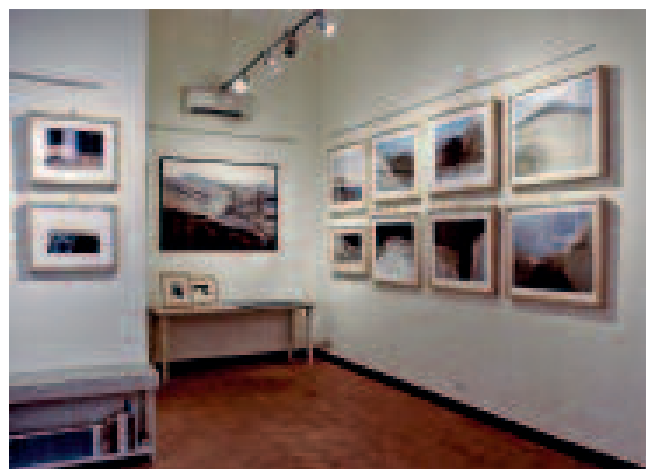
Arpino (FR), Fondazione Umberto Mastroianni, 2016



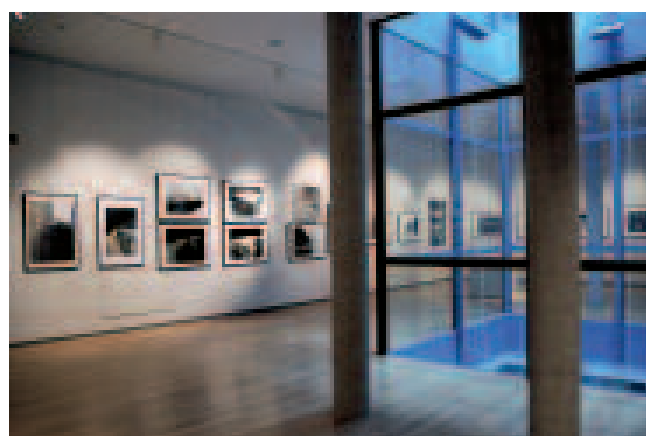
Milano, Studio Masiero, 2019



Milano, Studio Masiero, 2019



Roma, Aleandri Arte Moderna, 2014



Bassano del Grappa, Museo Civico, 2011



Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Palazzo Poli, 2012

2008

Galleria Civica di Palazzo Crepadona, Cubo di Mario Botta, Belluno, *Il Monte analogo*. A cura di Guido Giuffrè e Francesco Tomatis.

2007

Kro Art Gallery e Istituto Italiano di Cultura, Vienna, Austria, *Come confine certo*. A cura di Alexandra Matzner.

2006

Galerie im Traklhaus, Salisburgo, Austria, *Frare / Trakl*. A cura del Dipartimento Cultura del Ministero Affari Esteri. Tappe successive: Istituto Italiano di Cultura, Vienna, Leopold Franzens Universität, Innsbruck.

2005

Palazzo dei Capitani, Ascoli Piceno, *La pietra e l'aria*. A cura di Marisa Vescovo.

Istituto Austriaco di Cultura, Roma, *Potente è il silenzio nella pietra. Una lettura di Georg Trakl*. A cura di Ida Porena e Carlo Fabrizio Carli.

Sala d'aspetto Reale, Musei di Monza (MB), *Come confine certo*. A cura di Alberto Crespi.

Galerie Libre Cours, Bruxelles, Belgio. A cura di Martine Ehmer.

2004

Galleria Lo Studio, Roma, *Come confine certo*. A cura di Daniela Fonti.

2002

Galleria Giulia, Roma, *...a traccia indiscutibile del luogo*. A cura di Flaminio Gualdoni.

2001

Biblioteca Civica, Macherio (MB). A cura di Giuseppe Casiraghi.

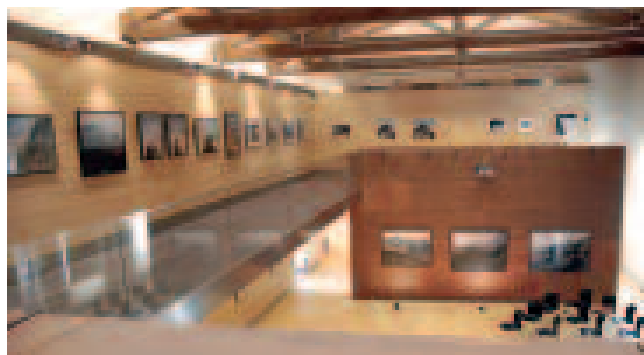
2000

Galleria Rumma, Roma, *Giancarla Frare*. A cura di Patrizia Ferri.

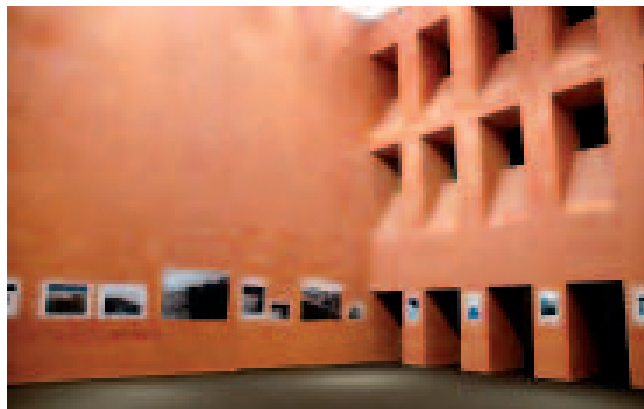
1997

Galleria Civica di Arte Contemporanea, Palazzo Crepadona, Belluno, *Frare*. Mostra antologica a cura di Flaminio Gualdoni, Federica Di Castro e Nico Stringa.

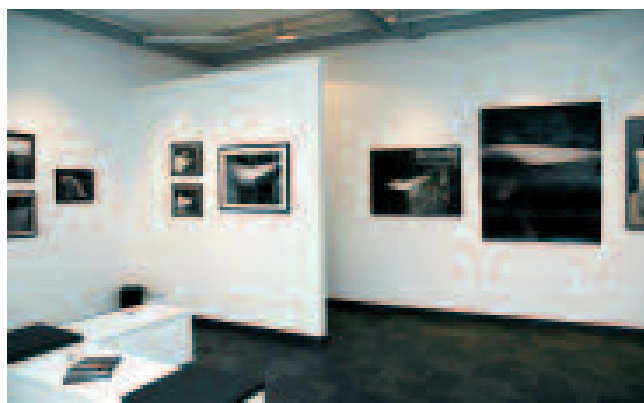
Galleria Dieda, Bassano del Grappa (VI), *Frare*. A cura di Flaminio Gualdoni, Federica di Castro e Nico Stringa.



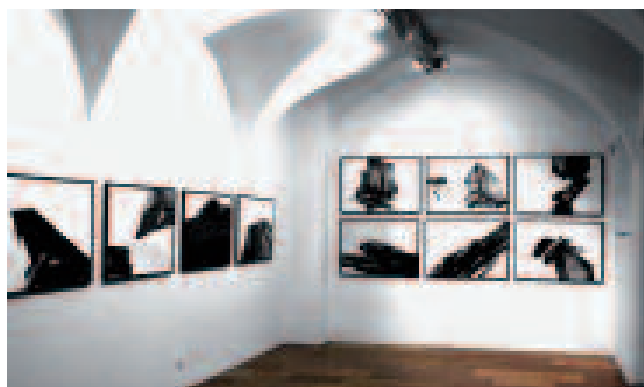
Massa Marittima, Palazzo dell'Abbondanza, 2009



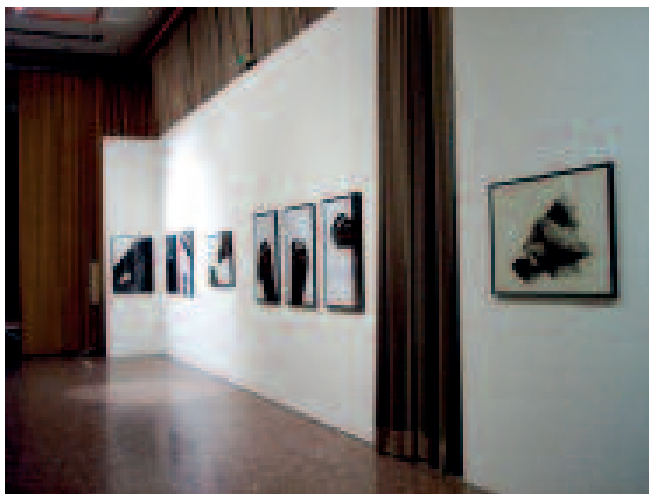
Belluno, Palazzo Crepadona, Cubo di Mario Botta, 2008



Vienna, Kro Art Gallery, 2007



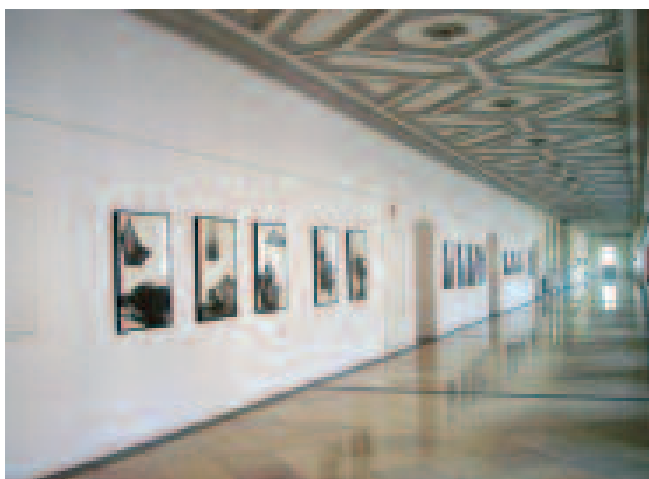
Salisburgo, Galerie im Traklhaus, 2006



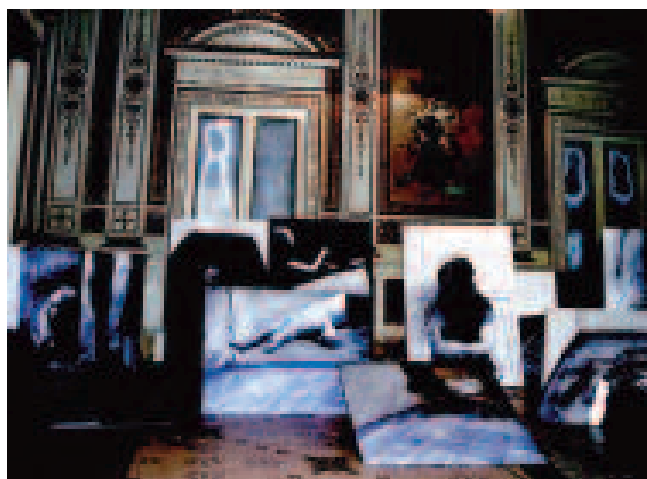
Vienna, Istituto Italiano di Cultura, 2006



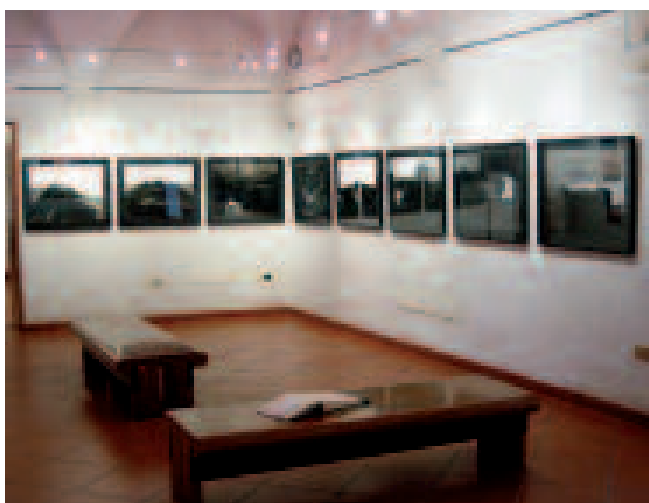
Roma, Istituto Austriaco di Cultura, 2005. Il presidente Heinz Fischer in visita alla mostra



Innsbruck, Leopold Franzens Universität, 2006



Monza, Sala d'Aspetto Reale, 2005



Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 2005



Bruxelles, Galerie Libre Cours, 2005

1995

Galleria De Florio Arte, Roma, *Intermittenze della notte*.
A cura di Federica Di Castro.

1994

Galleria Lo Studio, Roma, *Giancarla Frare. Percorsi e(c)statici da un luogo ad altri luoghi*. A cura di Nicoletta Cardano.

1992

Galleria Studio B2, Genova, *Giancarla Frare*.

1991

Università di Roma, Villa Mondragone, Monteporzio Catone (RM), nell'ambito del Convegno: *Il Bosco Sacro. Percorsi iniziatici nell'Immaginario artistico e letterario*. A cura di Elemire Zolla. Mostra a cura di Enrico Crispolti.

Galleria Il Brandale, Savona, *Giancarla Frare*. A cura di Stelio Rescio.

1990

Musei Civici, Chiesa di S. Francesco, Como, *Giancarla Frare. Opere 1980/1990*. Mostra antologica a cura di Enrico Crispolti.

1989

Castello di Arechi, Salerno, *Giancarla Frare. Ideologia e mito nelle fontane della Reggia di Caserta*.

Galleria La Margherita, Roma, *Scrittura dell'Immaginario*.
A cura di Mirella Bentivoglio.

1988

Galleria Studio Laboratorio, Torino, *Frare*.

1987

Galleria il Brandale, Savona. A cura di Stelio Rescio.
Fondazione Bevilacqua La Masa, Sale della Galleria di Piazza San Marco, Venezia, *Giancarla Frare*.

1986

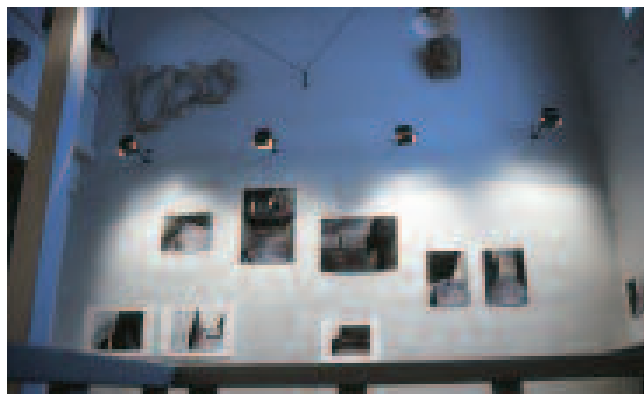
Galleria La Margherita, Roma, *Le condizioni del volo*. A cura di Salvatore Maugeri.

1983

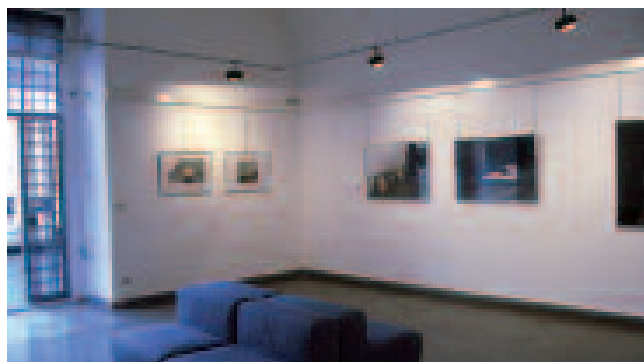
Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia, *Frare*. A cura di Salvatore Maugeri e Maria Grazia Torri.

1975

Museo Civico Arengario di Monza (MB), *Frare*. A cura di Gioacchino Li Causi.



Roma, Galleria Lo Studio, 2004



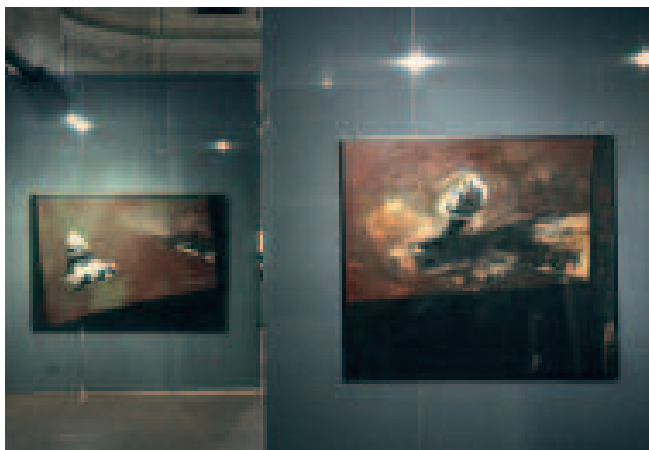
Roma, Galleria Giulia, 2002



Belluno, Galleria Civica di Arte Contemporanea, Palazzo Crepadona, 1997



94. *Epifania*, 1990, china e pigmenti naturali su carta, cm 148 x 175



Como, Musei Civici San Francesco, 1990



Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 1987

Mostre collettive

2023

Istituto Centrale per la Grafica, Roma, *Donne artiste. Percorsi nella grafica dal Novecento ad oggi*. A cura di Luisa de Marinis e Ilaria Fiumi Sermattei.

2021

BID21 Biennale Internazionale Donna, Magazzino 26, Trieste.
A cura di Gabriela von Habsburg.

2020

Palazzo delle Arti, Capodrise (CE), *Motus Animi*. A cura di Michelangelo Giovinale.

2019

PALP Palazzo Pretorio, Pontedera (PI), *Arcadia e Apocalisse. Paesaggi italiani in 150 anni di arte, fotografia, video e installazioni*. A cura di Daniela Fonti, Filippo Bacci di Capaci e Maria Francesca Bonetti.

2018

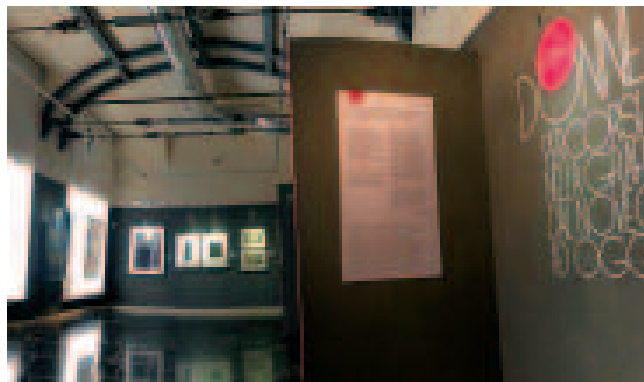
Scuderie Aldobrandini. Sala di Massimiliano Fuksas, Frascati (RM), *Una stanza tutta per sé*. A cura di Eloisa Saldari.
Museo della Grafica, Palazzo Lanfranchi, Università di Pisa, *Dantesca. Motivi e suggestioni nella grafica contemporanea*. A cura di Alice Tavoni e Alessandro Tosi.
Museo Andersen, Roma, *Edizioni EOS*.

2016

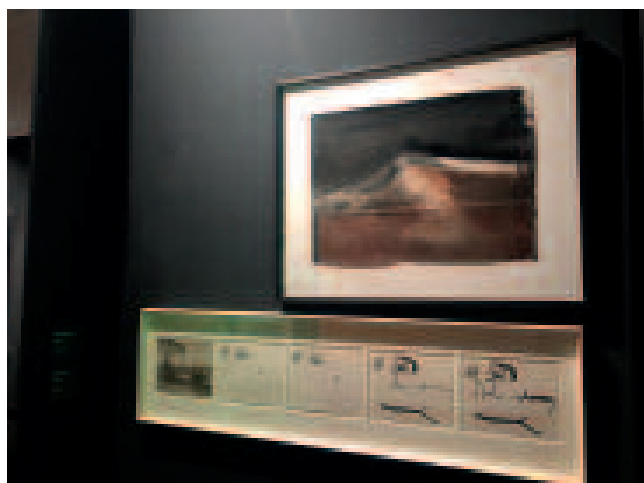
Palazzo Lomellini, Carmagnola, Torino, *Incisori italiani contemporanei*. A cura di Franco Fanelli.
Mubaq, L'Aquila, *Alfabeti della creatività tra scrittura, arte, gioco*.
Museo dell'Arte Classica. Università La Sapienza, Roma, *Confluenze. Antico e Contemporaneo*. A cura di Francesca Gallo e Nicoletta Cardano.

2015

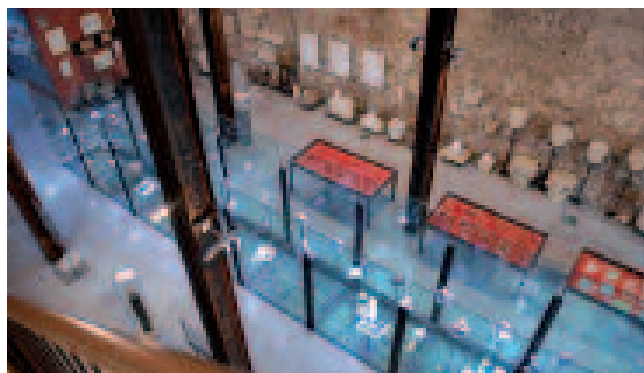
Kunstverein Graz, Stadt Regensburg, *Schwarze Arbeiten*.
A cura di Renate Christin.
Civica Raccolta Carmelo Cappello, Palazzo Zacco, Siracusa, *Dietro il segno*.



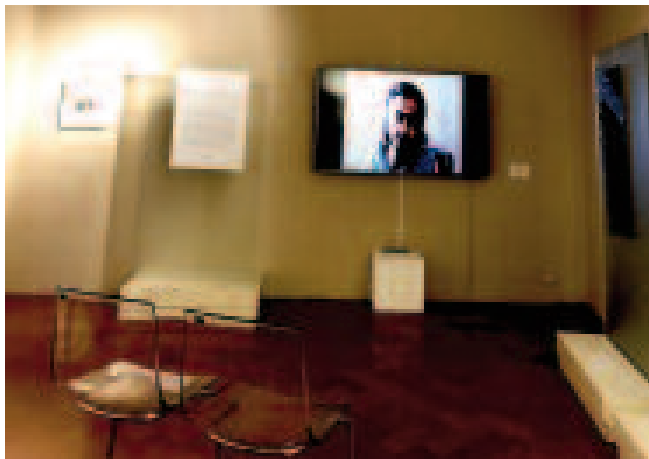
Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Palazzo della Calcografia, 2023



Pontedera, Palazzo Pretorio, 2019



Frascati, Scuderie Aldobrandini, Sala di Massimiliano Fuksas, 2018



Pisa, Museo della Grafica, Palazzo Lanfranchi, 2018

2014

7th International Printmaking Biennial of Douro. Portogallo
Stadt Galerie Alte Rathaus, Salisburgo, Austria, *1600 km Italien*.

2013

Global Print 2013, Rassegna di grafica internazionale del Portogallo, Alijó.

2011

Jaffa Old Museum of Antiquities, Tel Aviv, *In memoria della Shoah*. A cura dell'Ambasciata d'Italia in Israele e dell'Istituto Italiano di Cultura a Tel Aviv.

2010

Internazionale del Libro d'Artista. Fondazione Banca del Monte. Foggia.

Galleria d'arte Orizzonti, Catania, *Domina donna madonna signora*. A cura di Francesco Gallo.

Certosa di Padula (SA), *In memora della Shoah*.
5th International Biennial of Douro, Portogallo.

2009

Centro Internazionale per l'Arte Contemporanea Sala 1, Roma.

Fondazione Umberto Mastroianni, Arpino (FR), *Declinando il tempo*. A cura di Loredana Rea.

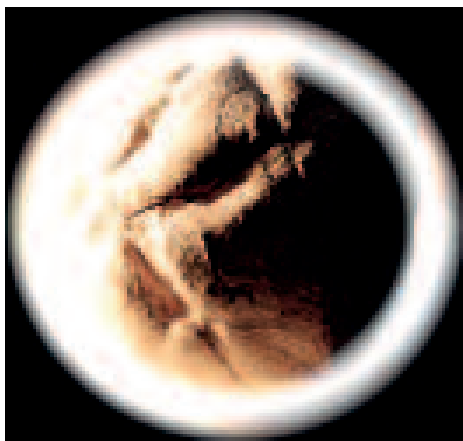
Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Monumento Nazionale di Grottaferrata (RM), *Arte in forma di libri*.

Università La Sapienza, Roma. Chiostro di San Pietro in Vincoli, *Scene per "Lunapark" di Mario Lunetta*.

Nell'ambito di *Dalla Terra alla Luna. Galileo, Roma e le vie dell'astronomia*.



Roma, Museo dell'Arte Classica, Università La Sapienza, 2016



Roma, Chiostro di San Pietro in Vincoli, Università La Sapienza, 2009

IV Biennale Nazionale d'Incisione «Giuseppe Polanschi»,
Cavaion Veronese (VR).

Istituto Italiano di Cultura, New Delhi, *Carte 7. L'opera su
carta di sette artiste italiane*. A cura del Dipartimento
Cultura del Ministero degli Affari Esteri.

Galleria Studio S, Roma, *Muro contro Muro. Shoah*, Comune
di Roma. Assessorato alle Politiche Culturali.

2008

Galleria Civica di Arte Contemporanea, Erice (TP).

Museo Remondini, Palazzo Sturm, Musei Civici Bassano del
Grappa (VI), *Biennale Nazionale dell'Incisione
Contemporanea* (Primo Premio).

2007

Kro Art Gallery, Vienna, Austria (Miart, Milano, Kunststart,
Bozen, International Fair, Zurich).

Kro Art Gallery, Vienna, Austria, *Matrix, Symbole, Zeichen,
Codes*.

Loisium, Austria, *Text im Bild*.

Kro Art Gallery, Vienna, Austria, *Stein und Eisen Brich. Frare,
Spagnulo, Bergher*.

2005

Università degli Studi di Salerno, *No war, no wall*.

The Nyavaran Foundation, Teheran, *Carte 7. Sette artiste ita-
liane a Teheran*. A cura del Dipartimento Cultura del
Ministero degli Affari Esteri e Centro internazionale per
l'Arte Contemporanea Sala 1, Roma.

Galleria Giulia, Roma.

Biennale Internazionale del Libro d'Artista, Montecassino (FR).

2004

Istituto Italiano di Cultura Nuova Dehli, *Carte 7. Opere su
carta di sette artiste italiane*.

Centro internazionale per l'Arte Contemporanea Sala 1, Roma.

Galleria Giulia, Roma.

Museo Civico, Bagnacavallo (RA).

2003

Galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna, Roma.

Triennale Internazionale, Il Cairo, Egitto.

Istituto Nazionale per La Grafica, Roma, *Da Mantegna a
Chagall. L'incisione italiana diretta*. A cura di Ginevra Mariani.
Galleria Giulia, Roma.

2002

L'immagine interiore, mostra itinerante Dipartimento Cultura
del Ministero degli Affari Esteri, Akenaton Center, Il Cairo,
Egitto, Museu da Agua, Lisbona, Portogallo. A cura di
Patrizia Ferri.

Galleria Giulia, Roma, *Natura altrove*.

2001

Galleria Giulia, Roma, *Epifania*.

Galleria Giulia, Roma, *Maestri di oggi e di domani*.

L'immagine interiore, mostra itinerante Dipartimento Cultura
del Ministero degli Affari Esteri, Istituto di Cultura Italiano a
Rabat, Marocco, Istituto di Cultura Italiano a Tunisi, Tunisia.
A cura di Patrizia Ferri.

2000

Palazzo Patrizi, Siena, *Documenta Donna 2000*.

Lilla, Francia, *Europa 2000*, I Biennale of smallscale painting
and printmaking.

Triennale Internazionale, Il Cairo, Egitto.

Triennale Internazionale d'Arte Sacra, Celano (AQ).

Comune di Velletri (RM), Porta Napoletana, Museo Diocesano,
Palazzo Comunale, *Pane e vino. La comunione dell'arte*.
A cura di Carlo Fabrizio Carli.

Biennale Internazionale, Italia-Slovenia 2000, Villa Morosini,
Mirano (VE).

Complesso monumentale di Santa Maria al Rifugio, Cava dei
Tirreni (SA), *Remembering Che*. Mostra internazionale di
Mail Art e Pittura a cura di Andrea Iovino.

Museo di Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato (PO),
Fotoalchimie. La fotografia in Italia. Sperimentazioni e inne-

sti. A cura di Bruno Corà e Mirella Bentivoglio.
Biennale dell'Incisione Italiana Contemporanea,
Campobasso.

1999

Istituto Areonautico Galileo Galilei, Roma, *La leggerezza*.

A cura di Ludovico Pratesi.

Istituto di Ricerca e Attività Culturali, Regione Abruzzo,
Pescara, *Nuove dimensioni. La ricerca poetica dalla voce
a internet*.

1997

Modern Art Museum, Portland, USA, *International Print
Exhibition*. (Premio e acquisizione dell'opera alle collezioni
permanenti del museo).

XXII Biennale Internazionale, Museum of Slovenia, Lubiana.

Istituto Centrale per la Grafica, Roma, *Il bulino e le tecniche
calcografiche dirette*. A cura di Ginevra Mariani.

Galleria Comunale d'Arte Moderna, Ex Mattatoio, Roma,
L'Arte a Roma.

III Biennale Internazionale di Uzice, Jugoslavia, *Drypoint*.

Museo Nazionale di Haifa, Israele, *Da Pollaiuolo a Paladino*.
Capolavori della collezione dell'Istituto Nazionale per la



Lisbona, Museu da Água, 2002

Grafica di Roma. L'incisione italiana moderna. A cura di
Federica di Castro e Stefania Massari.

IV Triennale Mondiale della Stampa, Chamalières, Francia.

1996

Pinacoteca Civica, Oderzo (TV), IV Biennale Nazionale A.

Martini, *Continuità ed ascesa dell'Incisione in Italia*. A cura
di Raffaele de Grada.

Galleria Diedo, Bassano del Grappa (VI), *Arturo Martini*.

Sintonie. A cura di Nico Stringa e Mirella Bentivoglio.

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

L'esperienza del suono negli artisti della visualità. A cura di
Mirella Bentivoglio.

Villa Pisani, Stra (VE), Istituto Italiano di Cultura di Amburgo,
L'Abito come metafora.

Museo Barracco, Roma, *Art for All. L'incisione italiana di
grande formato*. A cura di Federica Di Castro.

1995

XXI Biennale Internazionale, Moderna Galerija, Lubiana,
Slovenia. A cura di Federica Di Castro.

Istituto Italiano di Cultura, Il Cairo, Egitto, *Gli Spazi erranti*,
Galleria De' Florio.

Associazione culturale Ecate, Roma, *Opere dal sottosuolo*:

Carlo Cecchi / Enzo Battarra, Giancarla Frare / Federica Di
Castro, Oki Izumi / Francesco Gallo, Luis Moro / Raffaele
Gavarro, Loretta Sùrico / Simona Barucco.

1994

XXI Biennale Internazionale di San Paolo del Brasile, *Gli arti-
sti e la fotografia in Italia*. A cura di Mirella Bentivoglio.

Galleria Lo Studio, Roma.

1993

West Room Gallery, Yonkers Education Center, New York,
USA, *Fotoidea*. A cura di Mirella Bentivoglio.

Palazzo Comunale, Spello (PG), *Femminile plurale*. A cura di
Anna Cochetti.

Centro Culturale Polivalente, Bagnacavallo (RA), *Repertorio
degli incisori italiani*.

Museo della Carta, Fabriano (AN), *Mozart, variazioni*. A cura
di Anna Cochetti.

Galleria La Kabala, Madrid, Spagna, *Museo portatil*.

1992

Il Mercato del Pesce, Milano, *Photoidea*. A cura di Mirella
Bentivoglio.

Santo André, Brasile, *VII Esposicao Internacional de Arte*.

The Armory Center for the Arts, Pasadena, USA.

Museum of Art, Greenville, USA.

Irvine Fine Arts Center, Irvine, USA.

Il Mercato del Pesce, Milano, *Gioco di specchi*.

Galleria Studio S, Roma, *Gli spazi erranti*.



Lubiana, Moderna Galerija, 1995

1991

Rocca Roveresca, Senigallia (AN). A cura di Mirella Bentivoglio.

1990

Galleria Quantica Studio, Torino. A cura di Mirella Bentivoglio.

1989

Galleria Civica di Idrija, Jugoslavia, *Photoidea*. A cura di Mirella Bentivoglio.

1988

Galleria Civica Sagittaria, Pordenone, Concorso nazionale *Memoria e annuncio*. (Premio della critica).
Centro Olof Palme e Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, *Rigenerazioni. Fra nuove forme di cultura e nuova cultura delle forme*.

1987

Fondazione della Biennale di San Paolo del Brasile.
Institut Europeen de l'Aquarelle, Bruxelles, Belgio.
Museo della Carta, Fabriano (AN).
Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia.

1986

Castello Colonna, Genazzano (RM), *Internazionale d'Arte 1986*.

1985

San Martino di Lupari (PD), *X Rassegna Nazionale Biennale di Arte Contemporanea*.
Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia.
Galleria Civica di Mestre, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, *A... come amore*.

1984

Moderna Galerija, Lubiana, Slovenia, Civici Musei Veneziani, *Sodobni Beneski Umetniki. Il disegno veneziano oggi*.
Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia.

1983

Museo dell'Immagine e del Suono di S.Paolo del Brasile, Civici Musei Veneziani, *Arte Jovem do Veneto*.
Museo Civico Bailo, Treviso.
Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia.

1981

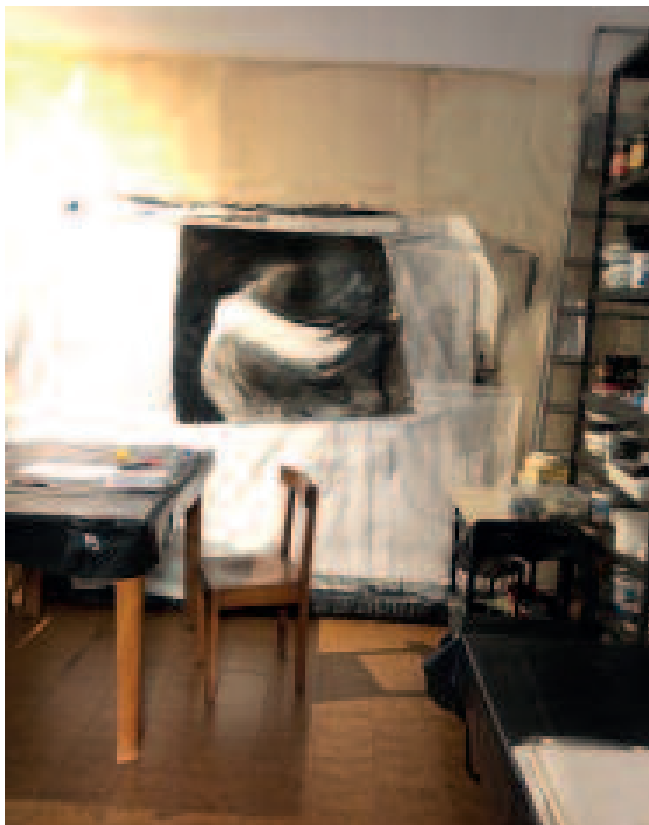
Museo Civico Bailo, Treviso.
Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia.

1979

Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia.

1978

Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Albertini, Forlì, *VI Rassegna di Grafica Contemporanea*.

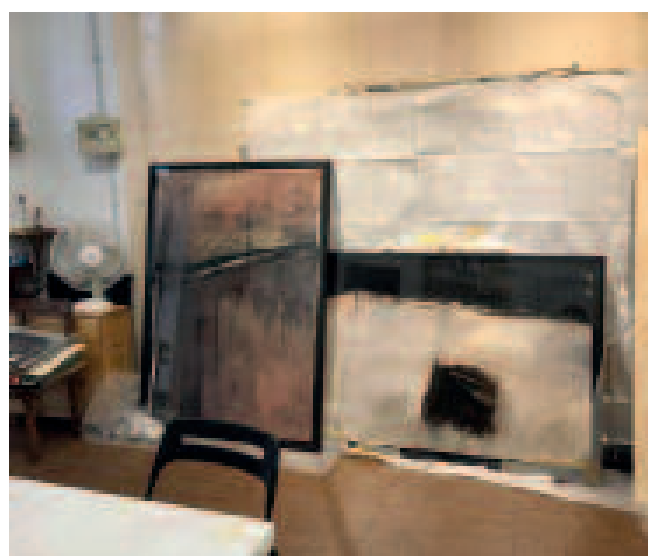
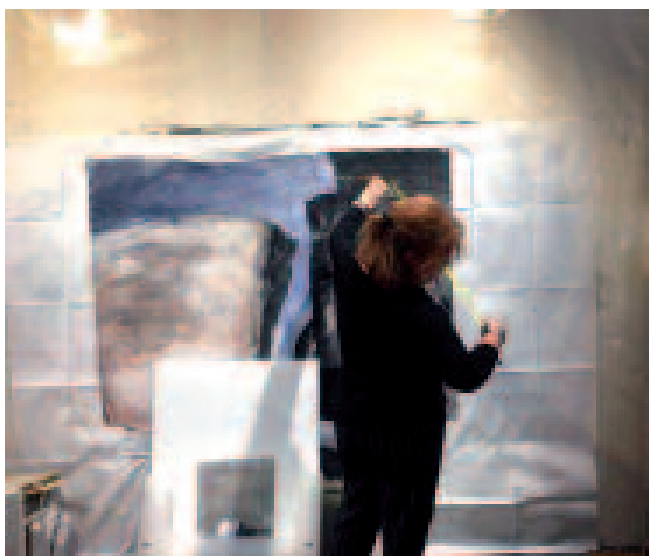


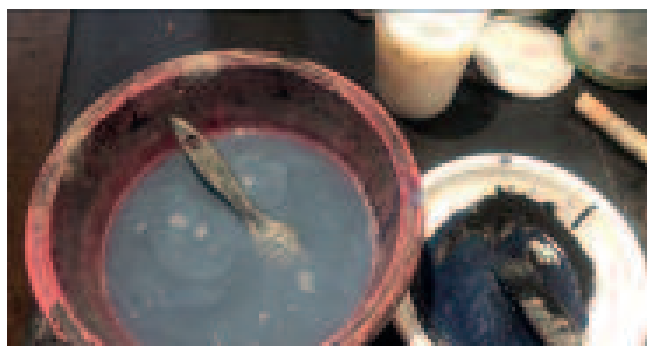
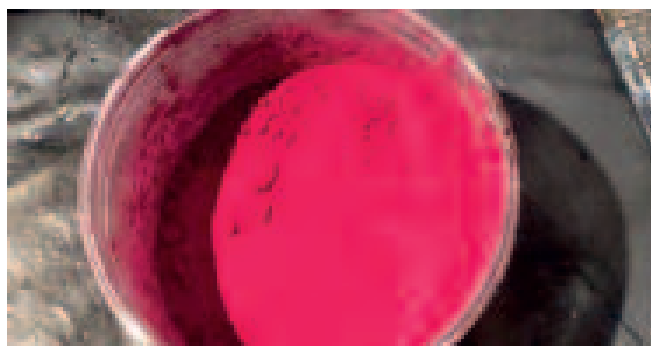
Le opere di Giancarla Frare sono presenti in collezioni pubbliche e private in Europa e negli Stati Uniti.

Tra le più significative:

Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia
 Fondazione Umberto Mastroianni, Arpino
 Galleria Civica di Arte Contemporanea, Erice
 Galleria degli Uffizi, Firenze
 Graphische Sammlung Albertina, Vienna
 Istituto Centrale per la Grafica, Roma
 Musei Civici, Museo Remondini, Bassano del Grappa
 Museo Civico, Bagnacavallo
 Museo Civico Diocesano, Caltanissetta
 Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia
 Museo del Castello Sforzesco, Milano
 Museo della Grafica, Palazzo Lanfranchi, Pisa
 Museo di Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato
 Museo Storico della Liberazione, Roma
 Museu Do Douro, Portogallo
 Palazzo delle Arti, Capodrise
 Pinacoteca Civica, Oderzo
 Portland Art Museum, Stati Uniti

www.giancarlafrare.it





In copertina,
Senza titolo, 2015
china e pigmenti naturali su carta,
cm 40,6 x 29,5

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta senza
l'autorizzazione scritta
dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

Progetto grafico di Gianni Trozzi

© copyright 2024 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma,
viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it

ISBN 979-12-80956-49-1



Pre stampa Enrico D'Andrassi

Finito di stampare nel mese di gennaio 2024
presso la tipografia O.Gra.Ro. srl, Roma
per conto della Campisano Editore srl - Roma

