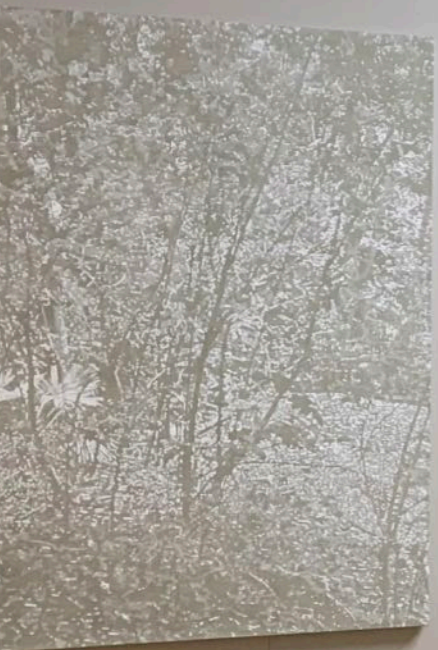


Pittura Italiana Oggi

Triennale Milano

2023





"Fondale, il giorno" 2021  
oli grafite acrilica and chalk on canvas  
170 x 112 cm

("Fondale, il giorno" is part of the show  
Italian Painting today at Triennale Milano 2023)



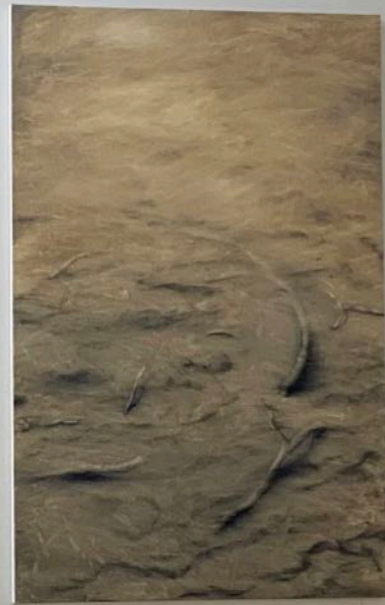
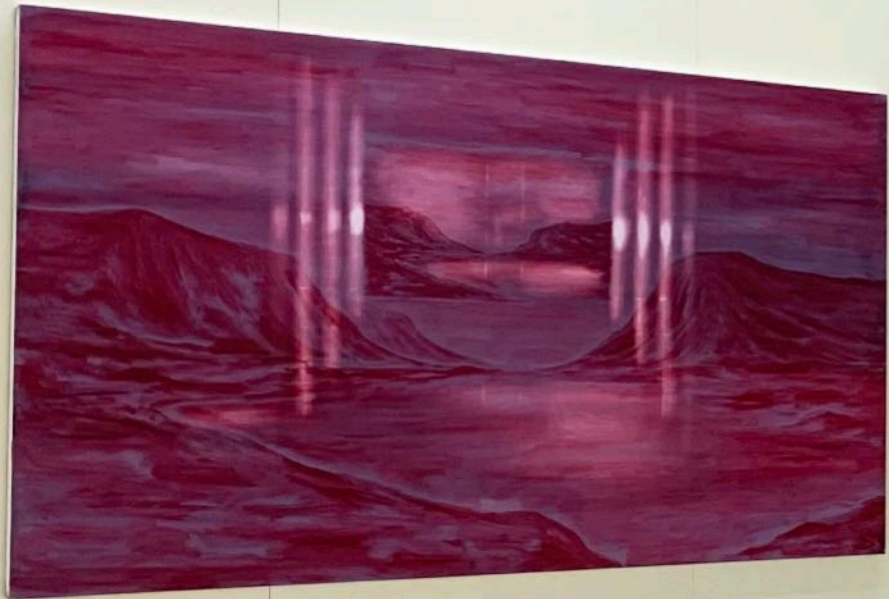
Fondale, il giorno 2021  
olio, grafite e pigmento compresso su lino  
170 x x112 cm

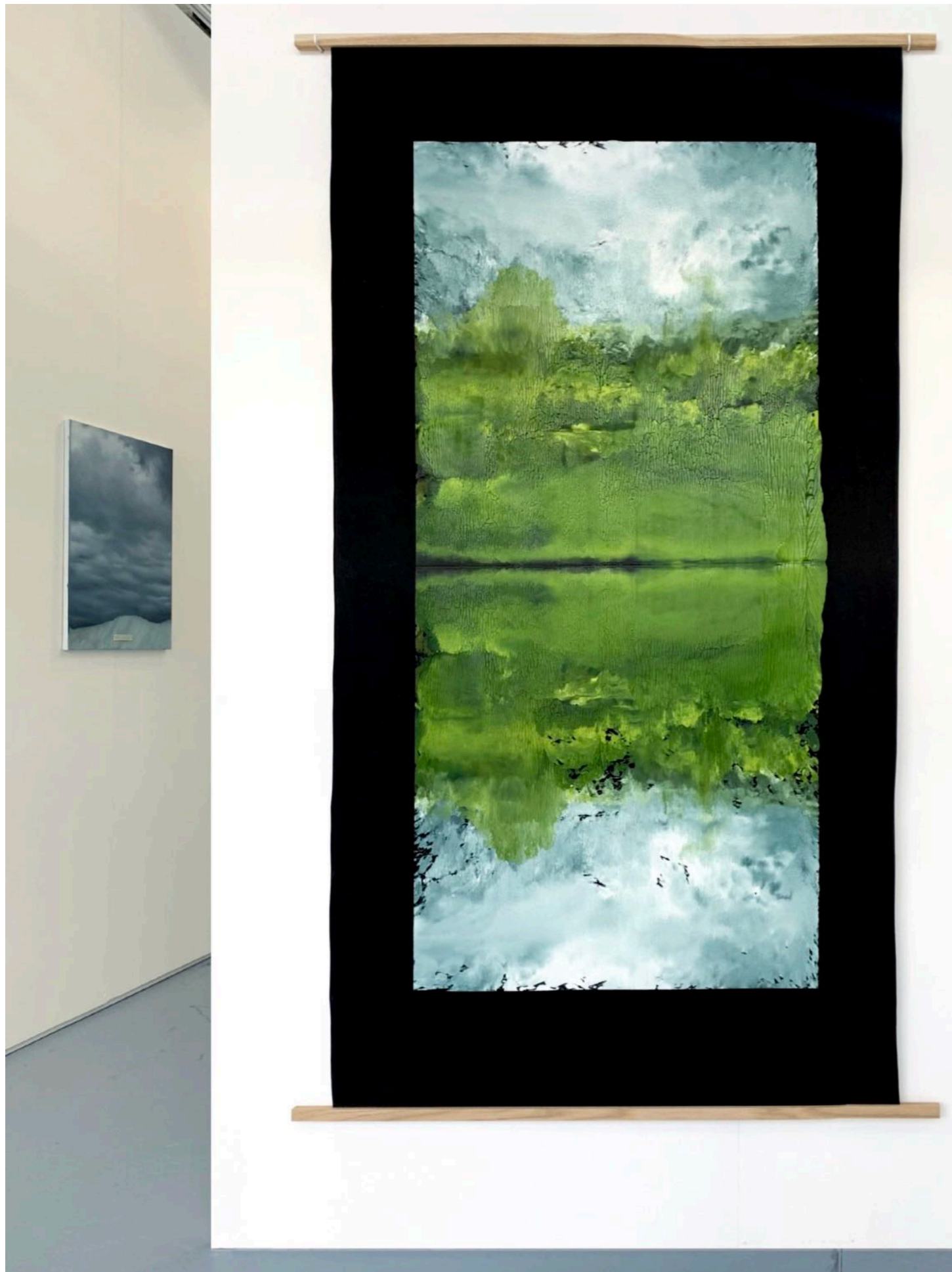


Fondale, la notte 2021  
olio e acrilico su lino  
170 x x112 cm



"Fondale, la notte" 2021  
oli grafite acrilica and chalk on canvas  
170 x 112 cm





Esame di realtà | 2023  
Olio su tela di cotone nera  
non intelaiata con aste di rovere  
210 x 110 cm

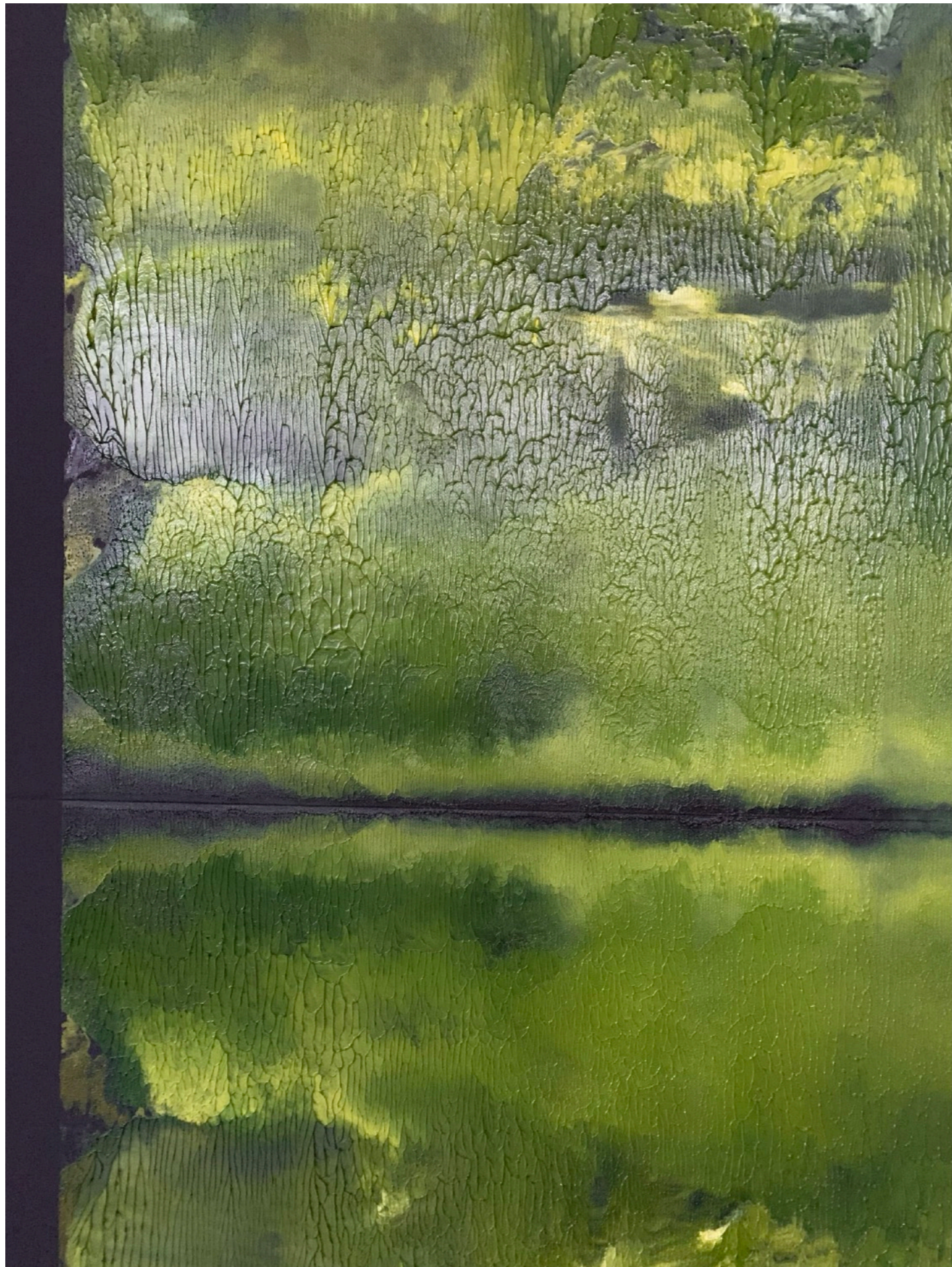


Detail

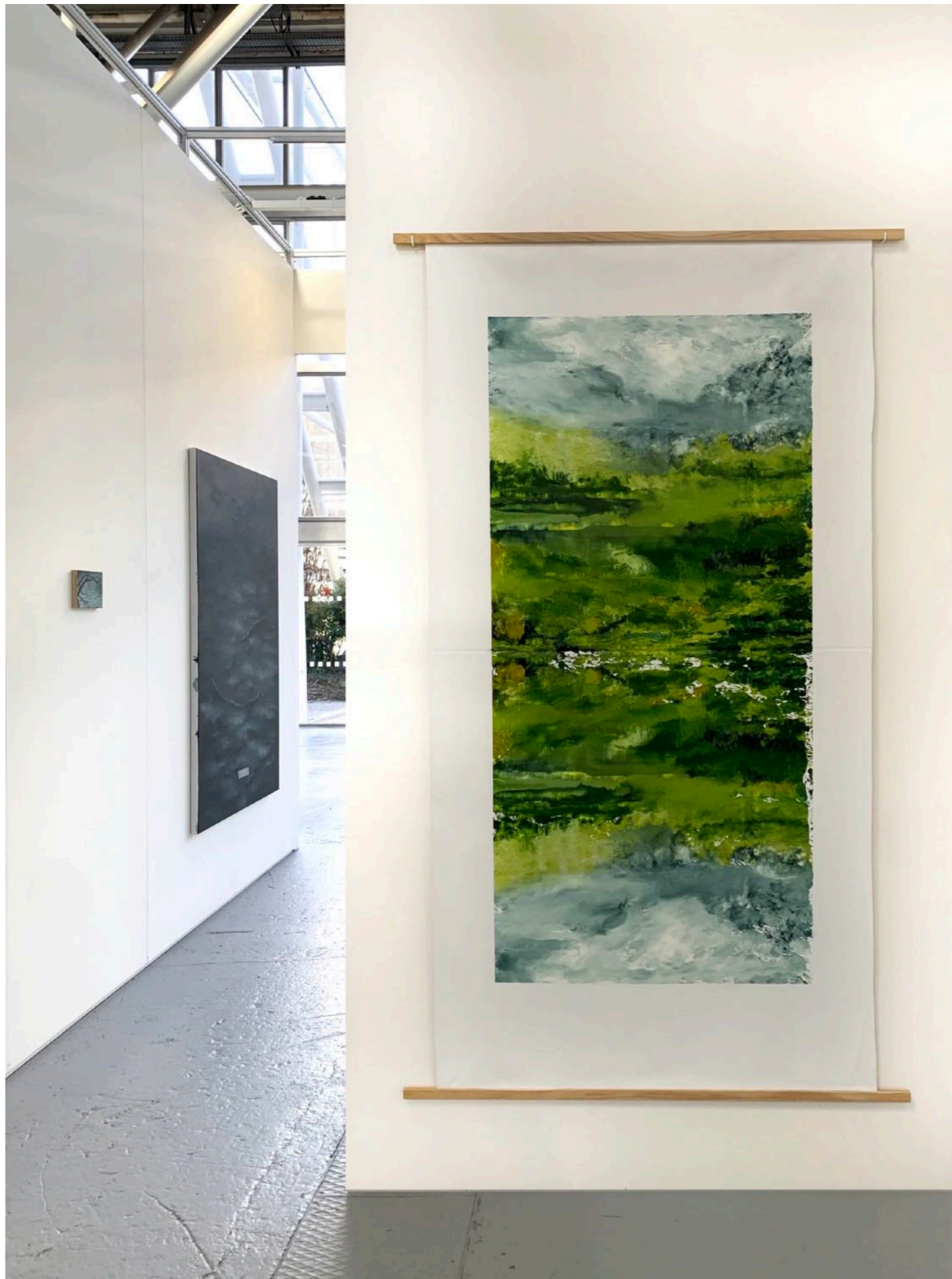




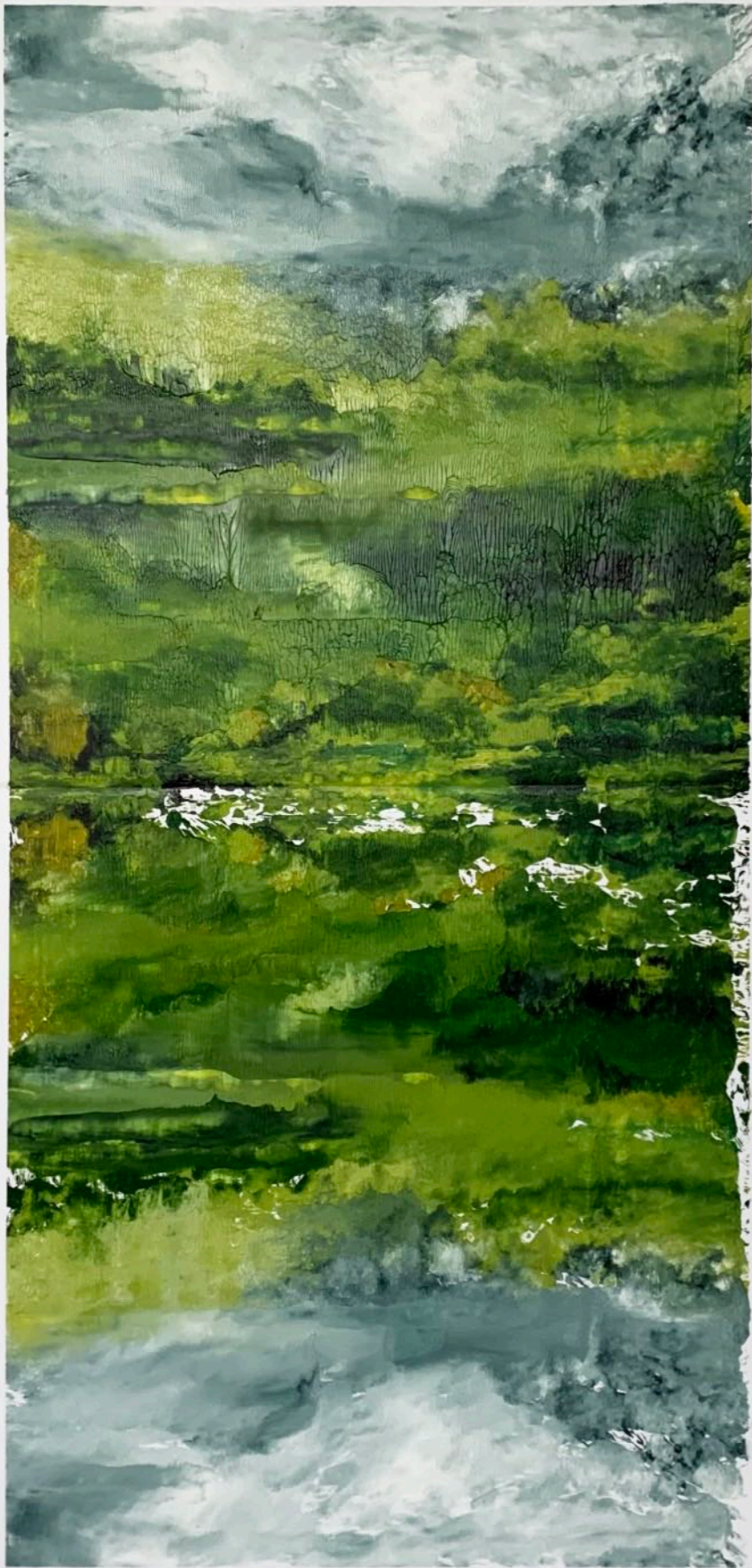
Detail



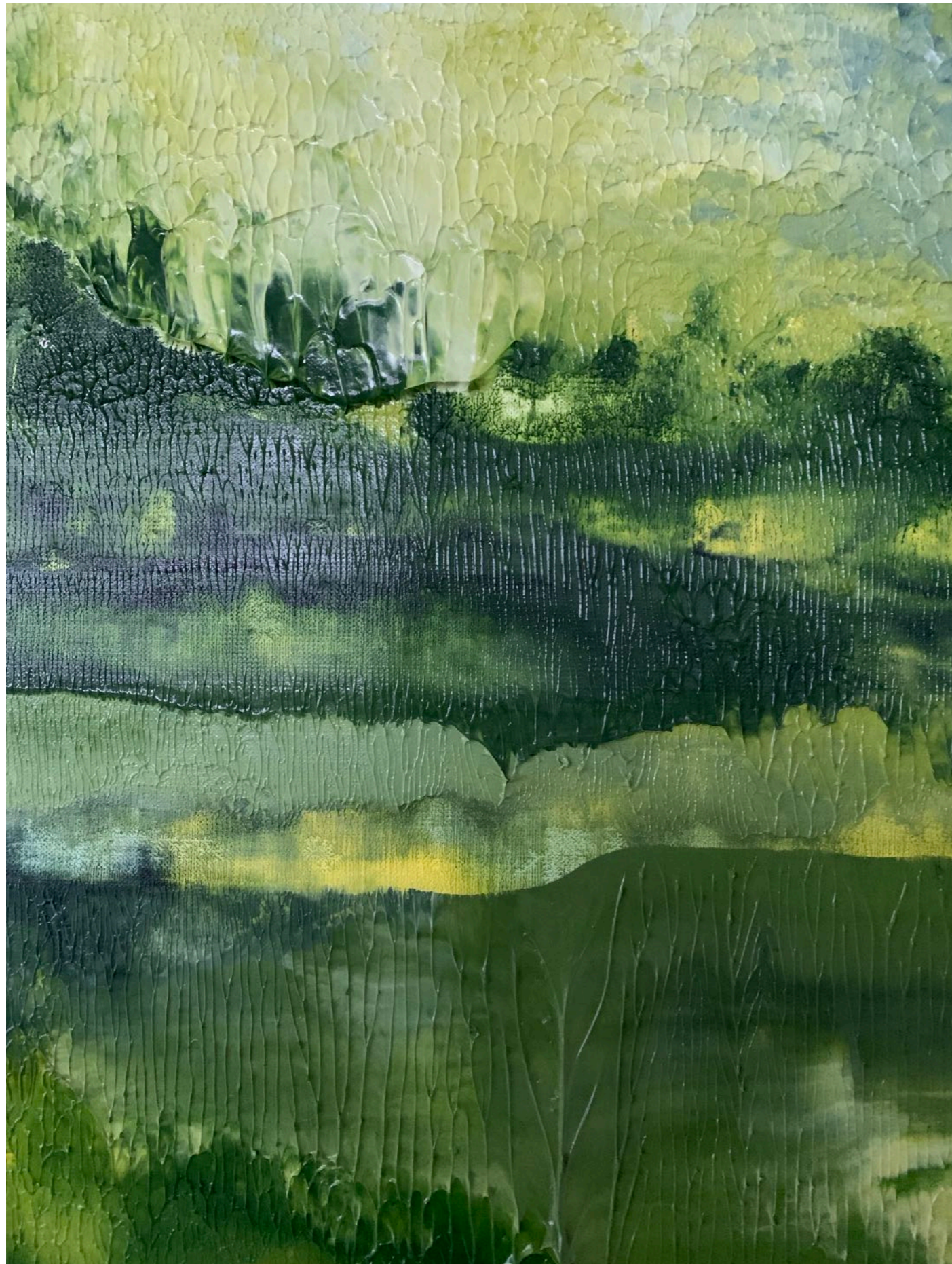
Detail



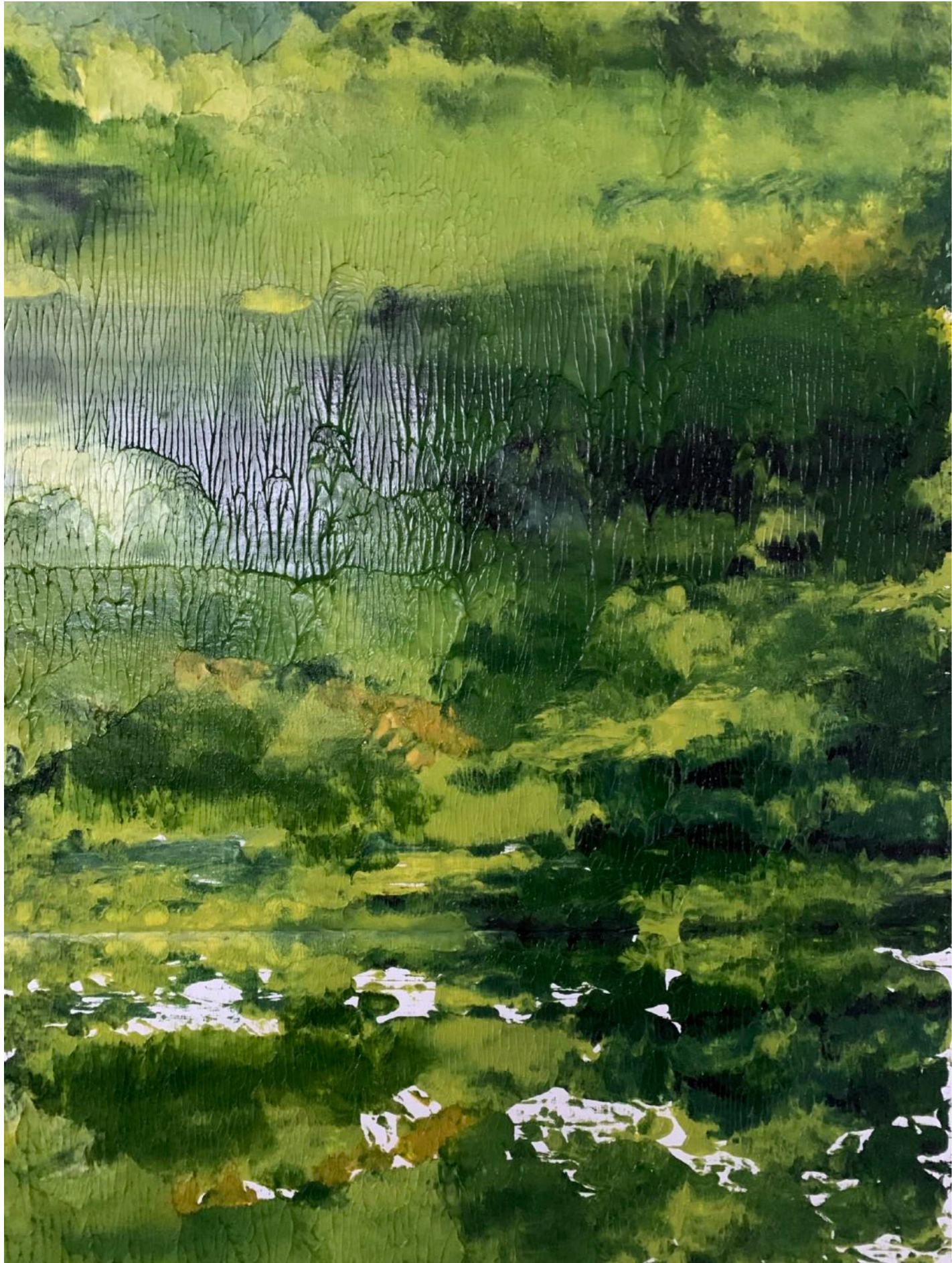
psicologia del paesaggio | 2023  
olio su tela lino  
non intelaiata con aste di rovere  
210 x 110 cm



Dettaglio



Dettaglio



Dettaglio

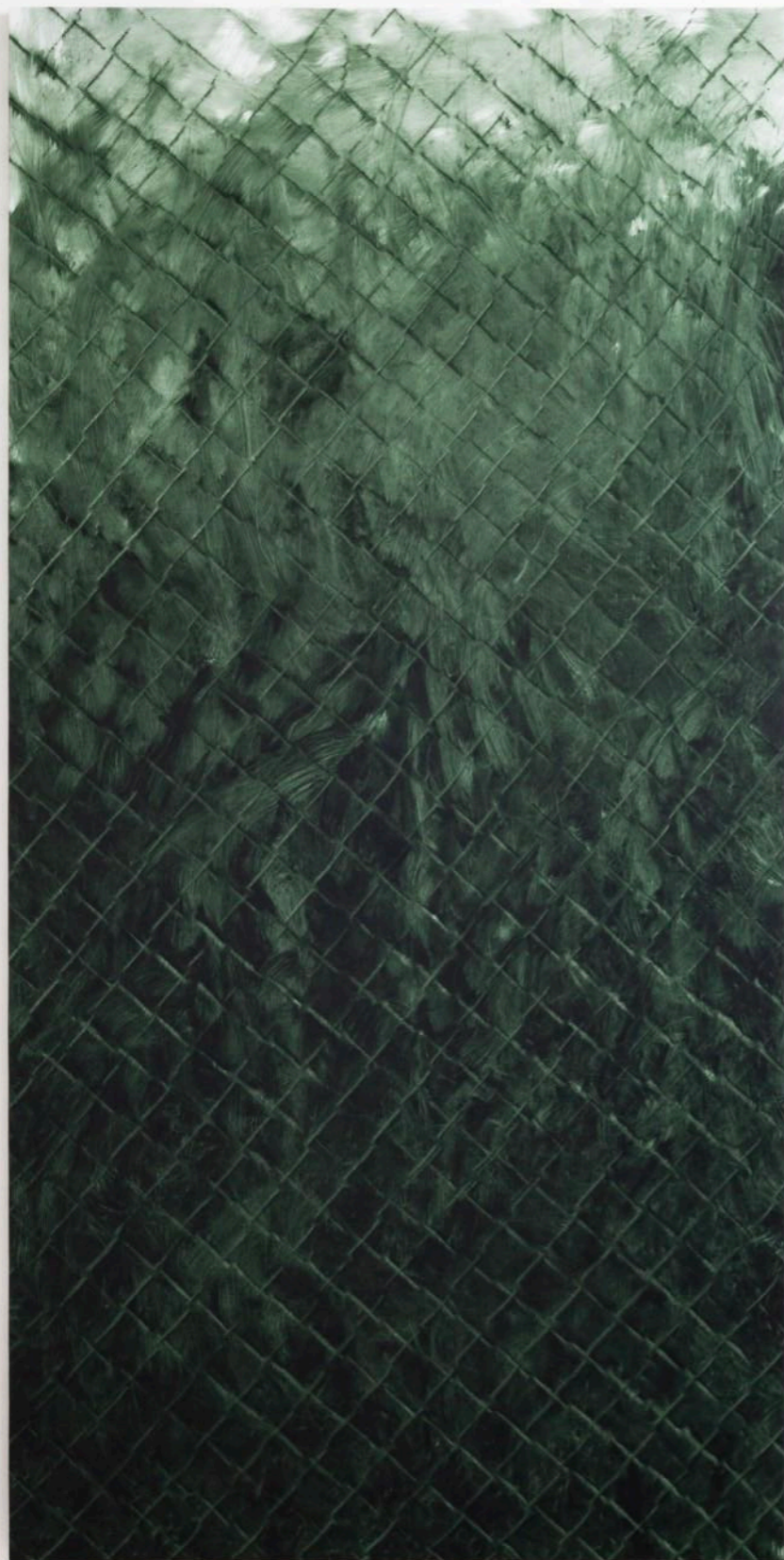


esame di realtà | 2023  
olio su tela  
25.5 x 32 cm





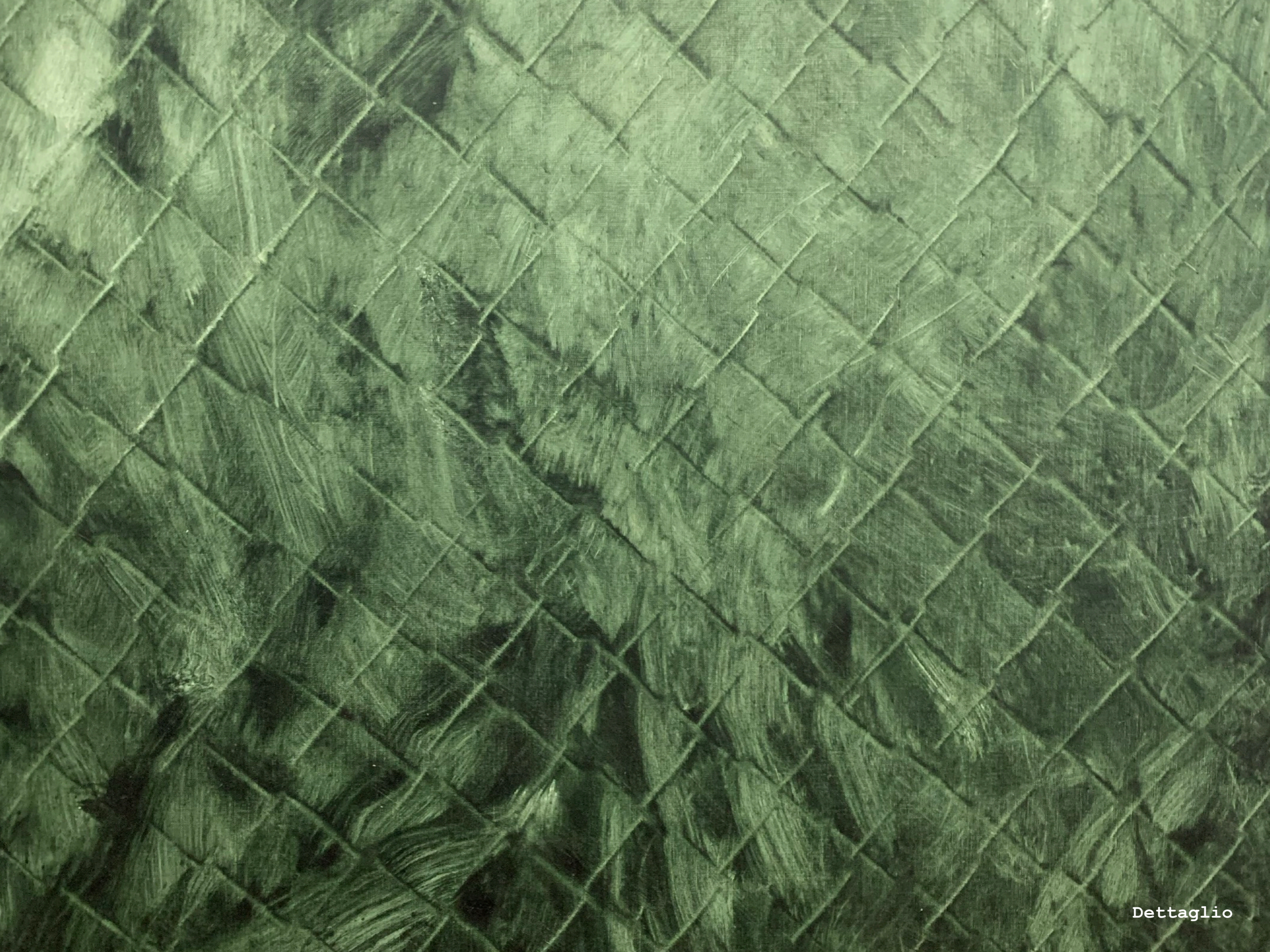




I propri limiti | 2023  
olio su tela  
178 x 88 cm



I propri limiti | 2023  
olio su tela  
178 x 85 cm





(mineral shwartz) 2023  
olio e acrilico su tela  
70 x 50 cm



(atraminer) 2023  
olio e acrilico su tela  
70 x 50 cm



(Nero vite) 2023  
olio e acrilico su tela  
70 x 50 cm

Cremona Art Week 2023

A cura di Rossella Farinotti  
In collaborazione con Conceptual Fine Art

21 artisti nei palazzi storici della città



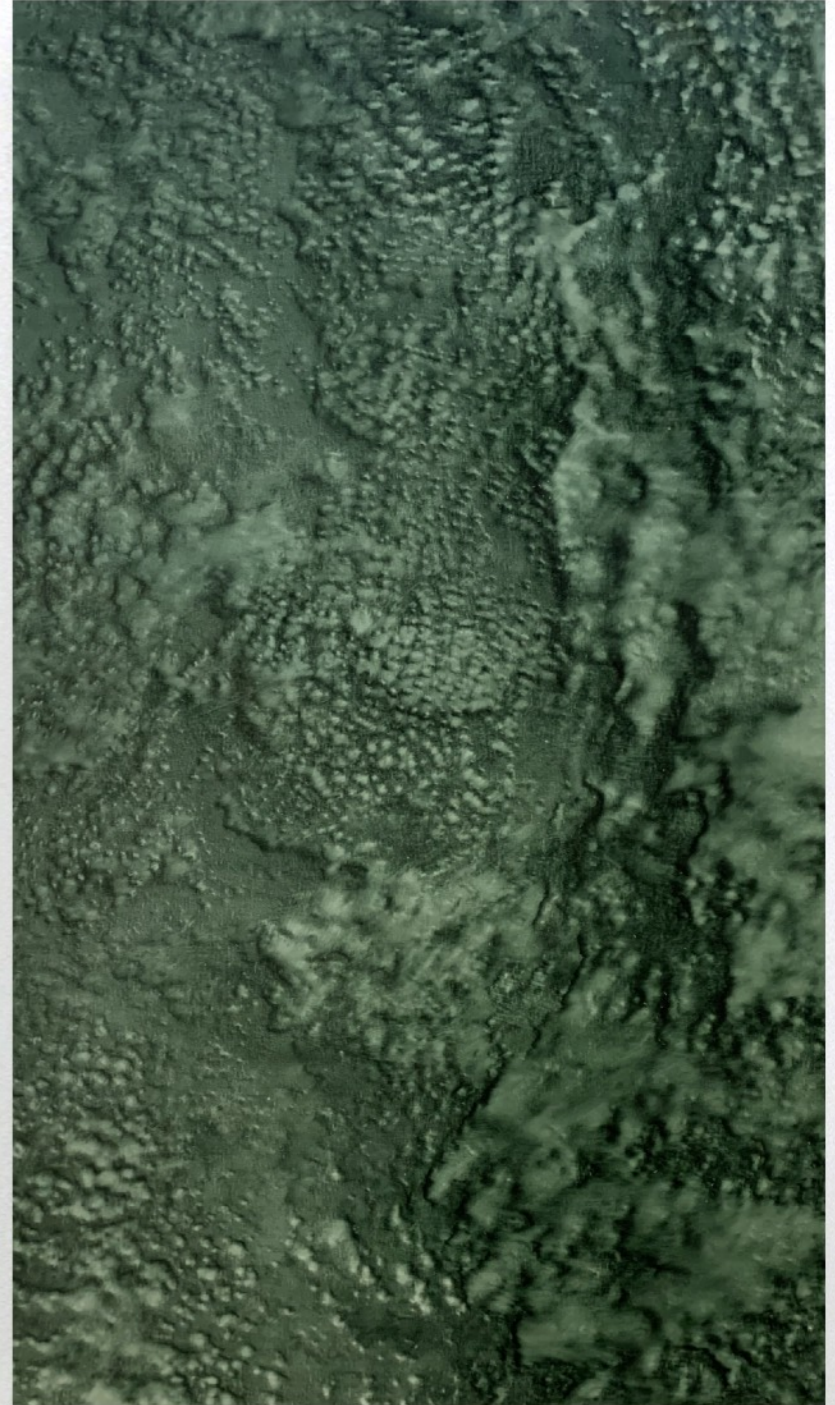
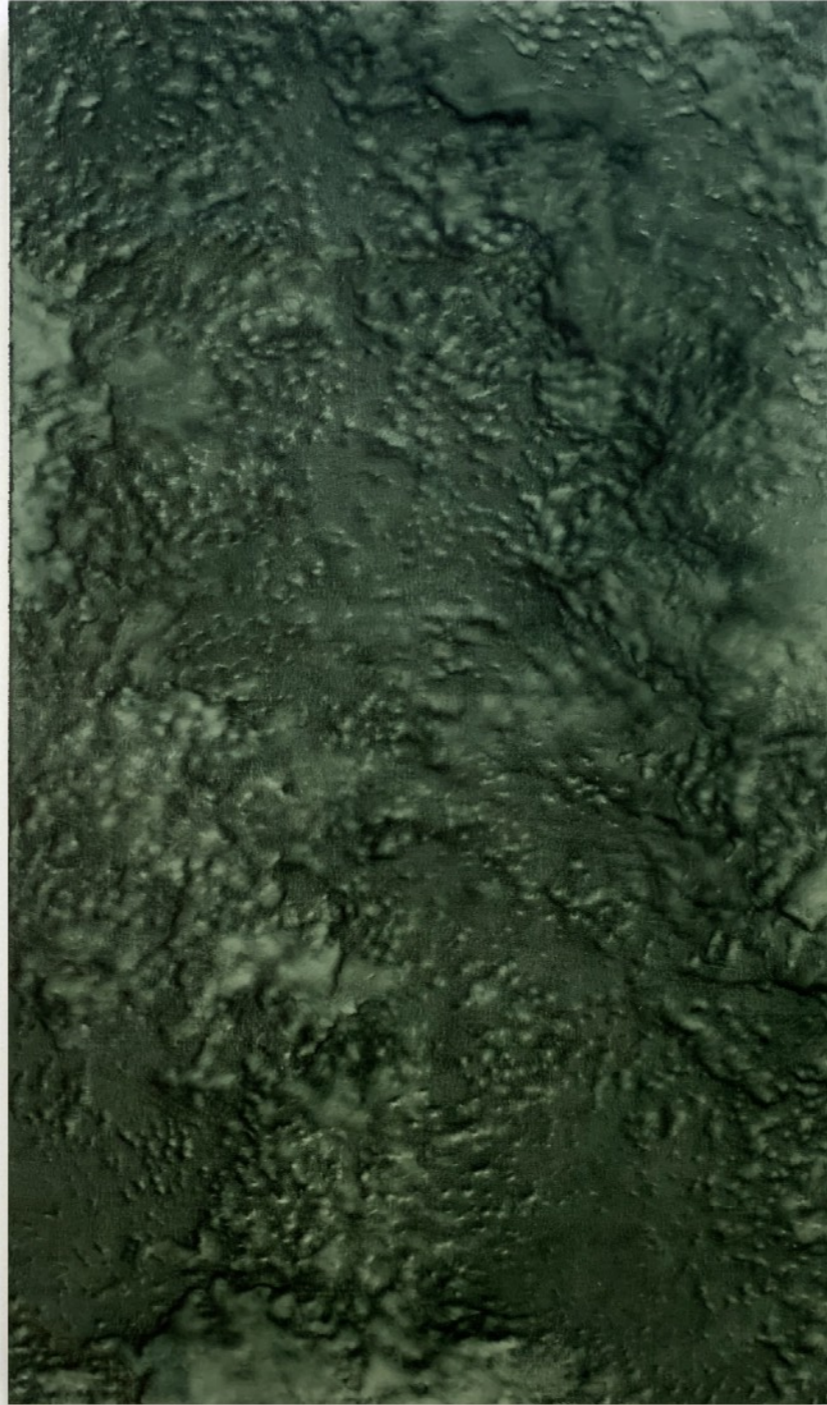
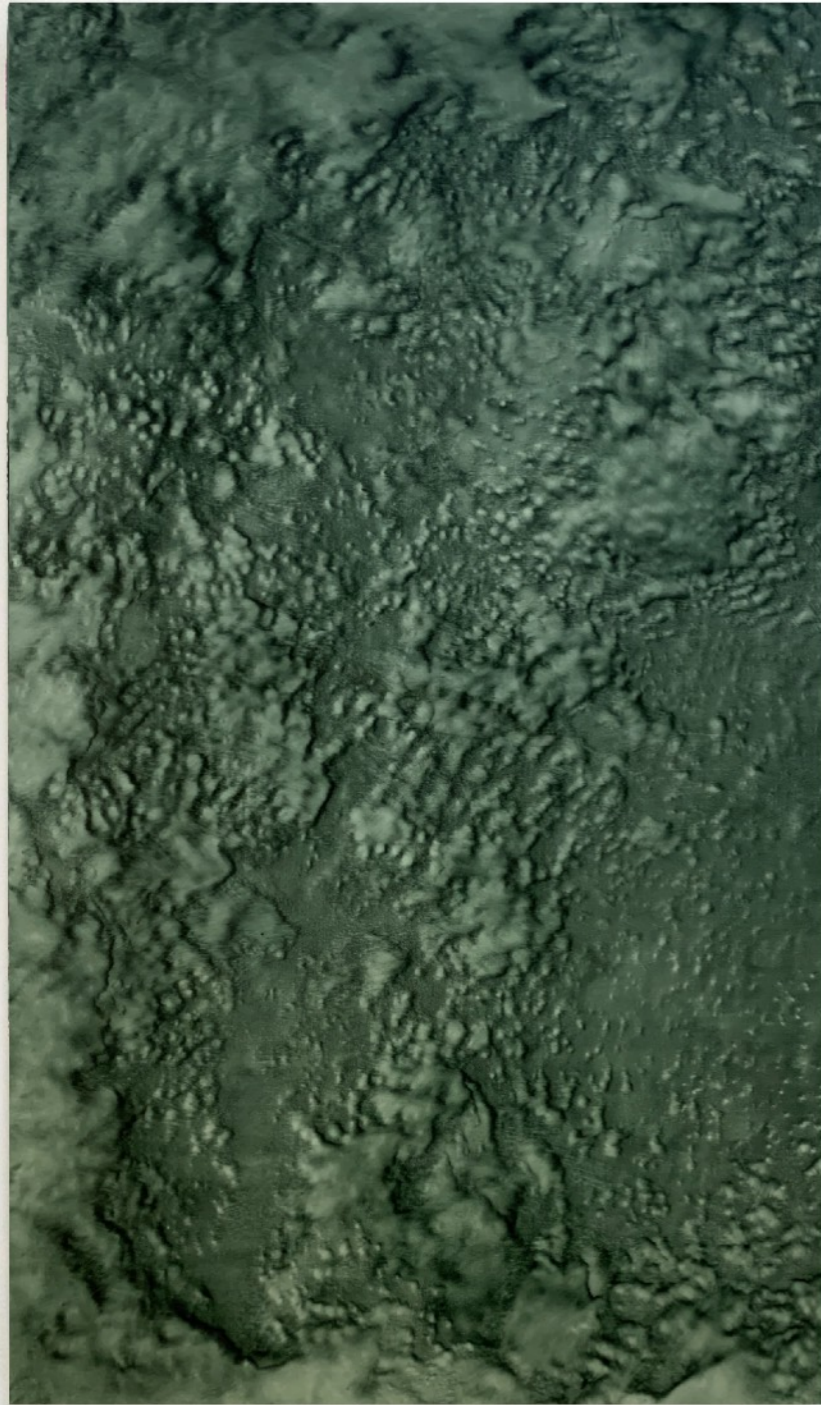


false Carrara marble, 2019

gesso and graphite on ancient beam from early XIX century







La prima passeggiata | 2021  
(trittico) olio su tela  
115 x 65 cm l'una

se il paesaggio è simbolico 2023  
di Linda Carrara

Giuseppe Adamo  
Linda Carrara  
Silvia Giordani  
Lorenzo Di Lucido  
Vera Portatadino  
Fabio Roncato

BOCCANERA GALLERY MILANO



## se il paesaggio è simbolico

di Linda Carrara

[Nata a Bergamo nel 1984, vive e lavora tra Milano e Bruxelles]

Si iniziano così le biografie e voglio iniziare così questa riflessione.

Per la precisione sono nata a Villa d'Adda, sulle rive di quel fiume che sgorga dalla terra in Val Alpisella, a Sondrio; sorgente alla quale mi sono recata risalendo a ritroso il fiume che si trasforma e muta, curva dopo curva e passo dopo passo, nei diversi paesaggi che si susseguono durante la salita. Il fiume Adda, possente ed impetuoso nelle gole dei Tre Corni, dove Leonardo da Vinci prese ispirazione per il fondale de La Vergine delle rocce, man mano che risale la Val Fraele diviene sempre più esile, fino a trasformarsi in un ruscello ed in ultimo in una semplice distesa di ghiaia che sprigiona acqua.

Sembra un atto magico. Osservare quelle pietre che trasudano un liquido freddo e trasparente ha qualcosa che ci lascia attoniti. La parola Adda, che dovrebbe derivare dal verbo latino abdere, cioè nascondere, ci rivela intrinsecamente nel suo nome questa possibilità di magia e di scoperta. L'Adda è così, un fiume che si mostra ma che allo stesso tempo si nasconde e soprattutto che nasconde all'apparenza visibile la sua vera natura. È surreale trovarsi lì alla sorgente e pensare che, a chilometri di distanza e nell'immaginario della mia esperienza, quel dolce fluire d'acqua diventerà un fiume impervio, domato a tratti dalle dighe ma che sotto la sua apparente calma nasconde mulinelli e correnti di una forza spaventosa per chi lì è nato.

Sono cresciuta lì, lungo quel fiume che Leonardo da Vinci studiò da vicino per carpire i movimenti delle acque, le correnti sotto la superficie del visibile, per penetrare e scoprire i segreti della natura, per studiarne la materia, quasi fosse alla ricerca "del segreto Universale" ed al disvelamento del carattere stesso degli elementi, come se i suoi ritratti grotteschi non fossero riservati solo all'animo umano. Nei suoi disegni Leonardo riesce a cogliere sia lo stupore delle forme dell'apparenza che lo studio scientifico della natura. Riesce a farci sentire le stratificazioni geologiche delle ere, il senso divino della luce e delle foglie, la struttura matematica e geometrica delle forme, riesce a descrivercene le dinamiche, le lente trasformazioni e la forza nascosta della natura stessa che può incutere serenità e terrore al medesimo tempo, come i disegni delle sue acque, che irrompono e mangiano tutto ciò che trovano sul loro passaggio.

L'Adda è così, non è un fiume battesimale, è un fiume selvaggio, quasi all'eccesso, fino a ricordarci costantemente la simbologia della morte di cui Gaston Bachelard, parla egregiamente nelle sue conversazioni radiofoniche sulla Poesia della Materia definendo gli abissi "l'immagine dell'insondabile e l'acqua come il mistero della vertigine che attira e spaventa."

Basta pensare all'acqua, trasparente nell'immaginario comune ma che si rivela ai nostri occhi tramite la sua superficie specchiante grazie alla luce della realtà che la colpisce. In quella superficie Narciso si perse ugualmente noi ci perdiamo in questa visione palindroma, tramite la quale possiamo osservare il mondo capovolto, sentendoci come di fronte a quell'aldilà di cui tanto si parla ma del quale non abbiamo una reale immaginazione.

Di fronte a quel sottilissimo velo riflettente che separa due dimensioni ben distinte, il reale e la sconosciuta profondità, noi siamo di fronte ad un limbo ineguagliabile. Restiamo così affascinati dal vedere sottosopra, da quella visione sdoppiata che risulta sacra e diabolica allo stesso tempo, essendo la perfetta simmetria immagine di perfezione ma anche simbolo demoniaco per eccellenza. La superficie dell'acqua ci parla dunque della superficialità delle immagini e, così facendo, ci apre le porte alla profondità, a quell'immensa distesa che sta' sotto allo strato del visibile e che cela qualcosa che i nostri occhi sono impossibilitati a vedere ma che la nostra mente ama e teme immaginare.

La natura, spontaneamente e forse senza intenzionalità, fa ciò che l'artista ama indagare. Essa crea immagini ed immaginari, specchiando il vero, diventando mimetica o creando illusioni per fingersi più grande e potente di quanto essa sia, come la delicata farfalla che si finge animale temibile grazie a due occhi dipinti sulle ali.



Questo forse il suo segreto, lo fa senza intenzionalità di farne immagine; e questo fa la natura, muta, si adatta agli eventi ed in primis pensa alla sua sopravvivenza.

Bachelard, con la sua poetica ci conduce vorticosamente in un viaggio nella materia dei quattro elementi come immagini primordiali e dominanti dell'umano, come immagini che fondano l'umanità e le sue credenze, Acqua, Aria, Terra e Fuoco, ce li descrive con la loro potenza creatrice e distruttiva, sottolineando per ognuno la sua anima ed il suo principio poetico. Bachelard chiede una fedele immersione nella materia fondante di tutte le cose, ci chiede di ripensare alle nostre origini "pre-culturali", al nostro innato attaccamento alla materia e dunque alla vera origine dell'uomo, che come e con i quattro elementi fondamentali della vita, si sviluppa, cresce muta agisce e scompare. Cenere alla cenere e polvere alla polvere.

-

Grazie ad una bellissima conversazione con un amico artista, ho recentemente ripensato ai moti della terra ed al fatto che la crosta terrestre è in perenne autofagia. I continenti, muovendosi ciclicamente e scontrandosi uno contro l'altro, si immergono nuovamente verso il centro della terra, verso il punto di gravità, verso il punto focale e verso il fuoco che tutto mangia. Questo movimento ciclico del paesaggio, come verso una purificazione, è la cosa più interessante.

"La gravità ci tiene legati alla realtà" così avevo intitolato anni fa un'opera a dir poco serena, calma e dai colori tenui, un'opera "in posa" che aveva in sé questa frase come epitaffio veggente, come monito e memento mori. Quell'avviso "ci tiene legati alla realtà" è un matrimonio stipulato alla nascita, fin che morte non vi separi, fin che la terra non digerisca le sue stesse viscere e rinasca, ciclicamente in una nuova versione e con ritrovata purezza.

Anche così il paesaggio muta, ad una lentezza che noi esseri umani nemmeno riusciamo ad immaginare e che nessuna opera d'arte visiva potrà mai constatare. Anche per questo il paesaggio ci sopravvive e noi non saremo mai testimoni della sua vera mutazione.

Così mi chiedo qual è oggi il segreto del paesaggio e come l'artista è incline a vederlo, dopo che per secoli è stato l'elemento sublime dell'arte, la materia magica e simbolica di un luogo paradisiaco, dopo che ha dato vita allo stupore per la natura e per la sua bellezza.

Dagli horti conclusi con la loro calma geometrica, alla fantasia che del paesaggio se n'è presa possesso con Bosch o Grünewald. Dalla cruda realtà, la potenza e i segreti scientifici della natura vista da Leonardo da Vinci, il quale ha saputo vedere un trono in delle rocce, fino alle romantiche albe o tramonti di Caspar David Friedrich nei quali l'uomo, se presente, è un elemento esterno in ammirazione. Dai riflessi nelle acque che con Constable hanno dato vita a gesti freschi ed incontaminati, fino alla veemente pazzia di Turner che modella la pittura quasi a visione astratta del senso di paesaggio.

Mi chiedo quale sia oggi il segreto e cosa gli artisti stiano cercando di sviscerare da queste visioni secolari.

Me lo chiedo ripetutamente e da tempo vedo nella materia della natura, nell'immersione in essa e negli eventi della sua creazione una risposta ed un'interesse condiviso.

Non più il paesaggio osservato, il paesaggio dell'orizzonte che si staglia di fronte a noi. Non più l'orizzontalità che ci pone al di fuori come osservatori della scena, ma l'immersione totale nel paesaggio stesso, il nostro esserne parte come molecole della stessa materia. Diviene così la vertigine del paesaggio, la sua verticalità che ci pone dentro, alla pari, o meglio come figli stessi della natura, carne della sua carne, posti nel suo ventre e dalla cui materia l'uomo trae vita e benefici.

Per citare una rêveries di Van Gogh scritta in una delle lettere a suo fratello Theo e che ci sottolinea la dolcezza con cui l'artista riusciva a leggere la materia della natura, Vincent dice "non sarebbe forse un grande ideale dipingere la terra con un pezzo di terra? [...] nella craie\* di montagna c'è un'anima e una vita. Nella matita Conté trovo invece qualcosa di morto. La craie direi quasi che capisca ciò che si vuole. Ascolta con intelligenza e ubbidisce mentre la matita Conté è indifferente e non collabora". (\*gesso-creta di montagna)

È proprio questo che gli artisti esposti in "se il paesaggio è simbolico" cercano di fare. Lasciano la materia stessa divenire altro, quasi trasformando la materia artistica in evento naturale. Erosione, sedimentazione e liquidità diventano mezzi della materia artistica come i quattro elementi sono l'essenza della natura, senza concentrarsi esclusivamente sull'immagine finale ma prendendo vita da quegli stessi processi naturali che diventano co-autori dell'opera, lasciando adito al "lasciar essere" della materia artistica ed al "divenire" tipico degli eventi naturali.





Il mondo racchiuso in un granello invisibile all'occhio umano e quello infinitamente ampio della materia universale, per citare le profonde parole di Paolo Spinicci nel suo scritto "L'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo", mettendo così in evidenza ciò "che sta al di fuori di noi", ciò che ci sopravviverà e che ci fa sentire persi in un cosmo sterminato.

L'intenzione sembra esser lasciata libera, non racchiusa nell'immagine finale ma aperta in quella materia tramite la quale l'uomo immagina e che, nelle mani dell'artista, sa divenire "eco perfetto dello stato naturale". Non più dunque l'immagine del paesaggio visivo ma l'evocazione di un'immaginazione propria della materia primordiale, parte innata forse dell'esperienza umana, che vive nei quattro elementi grazie ai sensi. Tatto, vista, gusto, udito ed olfatto.

Forse nell'insieme ed assieme a queste possibilità primarie, l'artista è oggi chiamato ad addentrarsi nel paesaggio, se il paesaggio è simbolico.

"noi immaginiamo direttamente la materia, al di là delle forme e dei colori..e gli uomini immaginano più di quanto pensano".  
Gaston Bachelard

NOTE BIBLIOGRAFICHE:

- Gaston Bachelard, La poesia della materia, Red edizioni, 1997
- Conversazioni audio con Gaston Bachelard trasmesse da INA/Radio France tra il 1952 e il 1954, edizione italiana a cura di GB studio, Milano 1994
- L'anima e il sublime, a cura di Irina Casali, con i contributi di Florinda Cambria, Irina Casali, Giuseppe Civitarese, Roberta De Monticelli, Elio Franzini, Franco Rella, Carlo Serra, Carlo Sini, Paolo Spinicci, Jaca Book, Editori Della Peste, 2020
- Leonardo da Vinci, Trattato della pittura, Ed. Newton, 1996



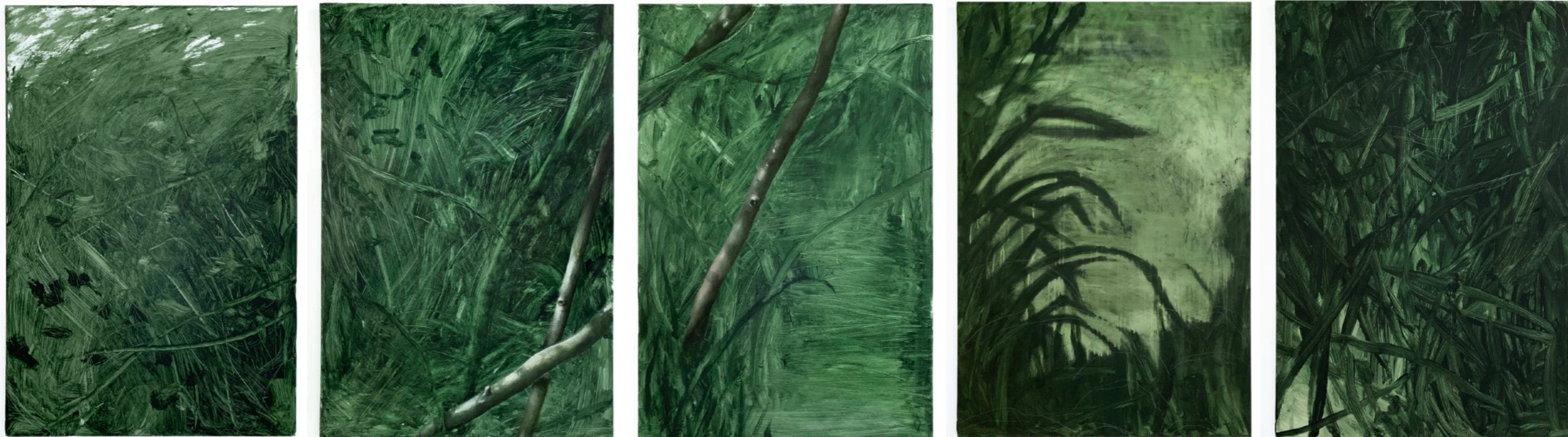


La luce tra le foglie (sunlight through the leaves) oil, acrylic and spray paint on canvas 75 x 54 cm



La vertigine del paesaggio | 2022 (The vertigo of the landscape)

oil and acrilico on canvases  
polyptych of 5 canvases  
120 x 80 cm each (600 x 80 tot.)



Le 5 tele che compongono questo polittico sono state lavorate per comporre sia un paesaggio verticale in continuità l'una con l'altra, che come sequenza orizzontale di singole scene. Dipinte sovrapponendo un massimo di tre alla volta, le singole tele son state concepite per essere parte del tutto ma finite in se stesse come singoli scorci di paesaggio.







1973

1973

1973









psicologia del paesaggio

*[Signature]*

Rorschach landscape 2023

Psicologia del paesaggio (psychology of a landscape) 2023  
oil on canvas 30 x 40 cm



Esame di realtà  
L. P. C.  
2023

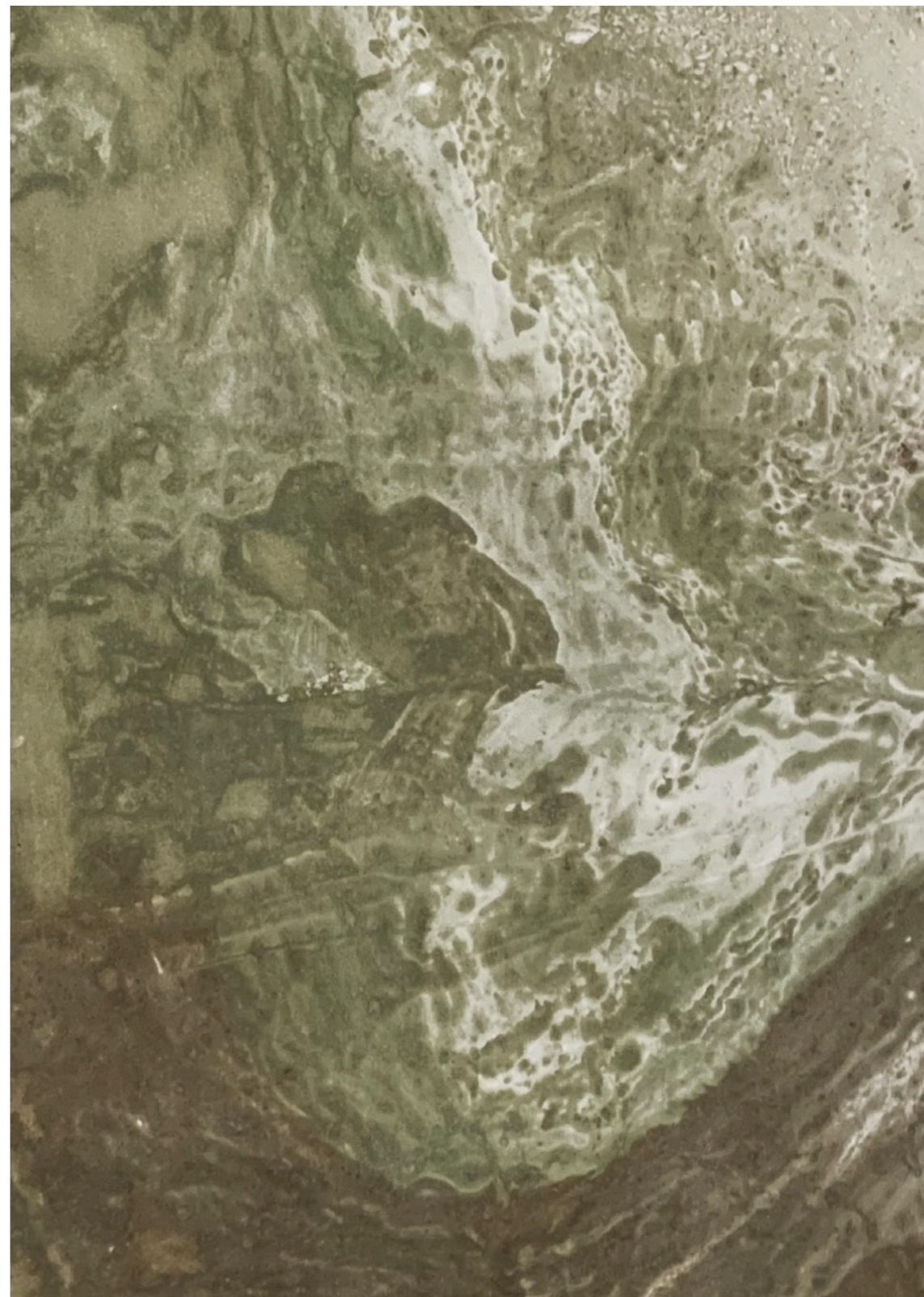
Rorschach landscape 2023

Esame di realtà (reality test) 2023  
oil on canvas 30 x 40 cm



Detail

from the series: Sulla superficie (on the surface) triptych oil on paper 300gr. 90x100 cm 2022



Detail

from the series: Sulla superficie (on the surface) triptych oil on paper 300gr. 90x100 cm 2022



la prima passeggiata | 2022 (dittico) olio su tela 50x36 each

ri' fužo  
curated by Emmanuel Lambion  
Centrul de Interes  
Cluj-Napoca 2022

Photo © Andrei Budescu



LINDA CARRARA

Curated by  
Emmanuel Lambion - Bn PROJECTS

fiche



ri' fudo

Emmanuel Lambion

Linda Carrara is an Italian painter (b.1984), based in Milano.

Her body of work is strongly articulated on the dialectical multifold relationships between mankind and its natural and man-made environments.

Deeply tinged with an immersive and pervasive feeling of contemplation and *mimesis*, it plays with subtle to-and-fros between natural elements and their *trompe-l'œil* pictorial sublimations, whilst sometimes also activating and integrating them at the chore of her creative process.

It is a work of silent and resilient poetry, enhancing the eloquence of each singular element of the inner landscapes or compositions she re/creates.



The present show originates in the aesthetic shock the artist experienced upon discovering and visiting the *Grotta del Genovese* in Levanzo in the Aegadian islands, off Sicily. This Paleolithic cave, discovered in 1949, was inhabited by humans probably between 10 000 and 6 000 bc, and still preserves precious testimonies of Paleolithic civilizations, mostly animal and human portraits alongside more abstract forms. Impressed by the feeling of liminality that pervaded her upon visiting the cave, oscillating between obscurity and light, the intimate discovery of a remote ancestral past of humanity and the external pregnancy of contemporary times, Linda Carrara has endeavored to recreate this experience in the present show whose very title, *ri'fugio*, the phonetic transcription for the Italian for shelter, seems to advocate a retreat to pre-or proto-historical times.

of *In fondo al pozzo & La luce tra le foglie*, whilst completing the series of cosmic natural elements directly or indirectly evoked in the show.

Carrara uses the separation wall as a sort of *trompe-l'œil* stone time slab, metaphorizing the transitional feeling she felt upon entering the cave.

On the floor a labyrinthic abstract sign, inspired by old Camunian symbols and made of fudge gathered on a beach closeby, directly evokes cryptic initiatic engravings. Some drawings, similarly suggesting an attempt at tracing primordial alternative labyrinthic signs or paths, are hung in its vicinity.



The main back wall of the space presents a series of six pictorial frottage canvases entitled *La Prima passeggiata* (i.e. *The First Wandering*) envelops the viewer with its deep green vibrant shades. The technique of pictorial frottage, often used by Carrara as a sort of way to convey and transmute the inner expressivity of architectures and textures, evokes in this context the primordial forces implicitly contained by the tactile reliefs of the cave's walls.

The very gesture of *frottage*, activating natural silent forces at the chore of Carrara's creative process, stands in a delicate counterpoint to the signs that were painted or engraved by our ancestors in their first natural shelters.

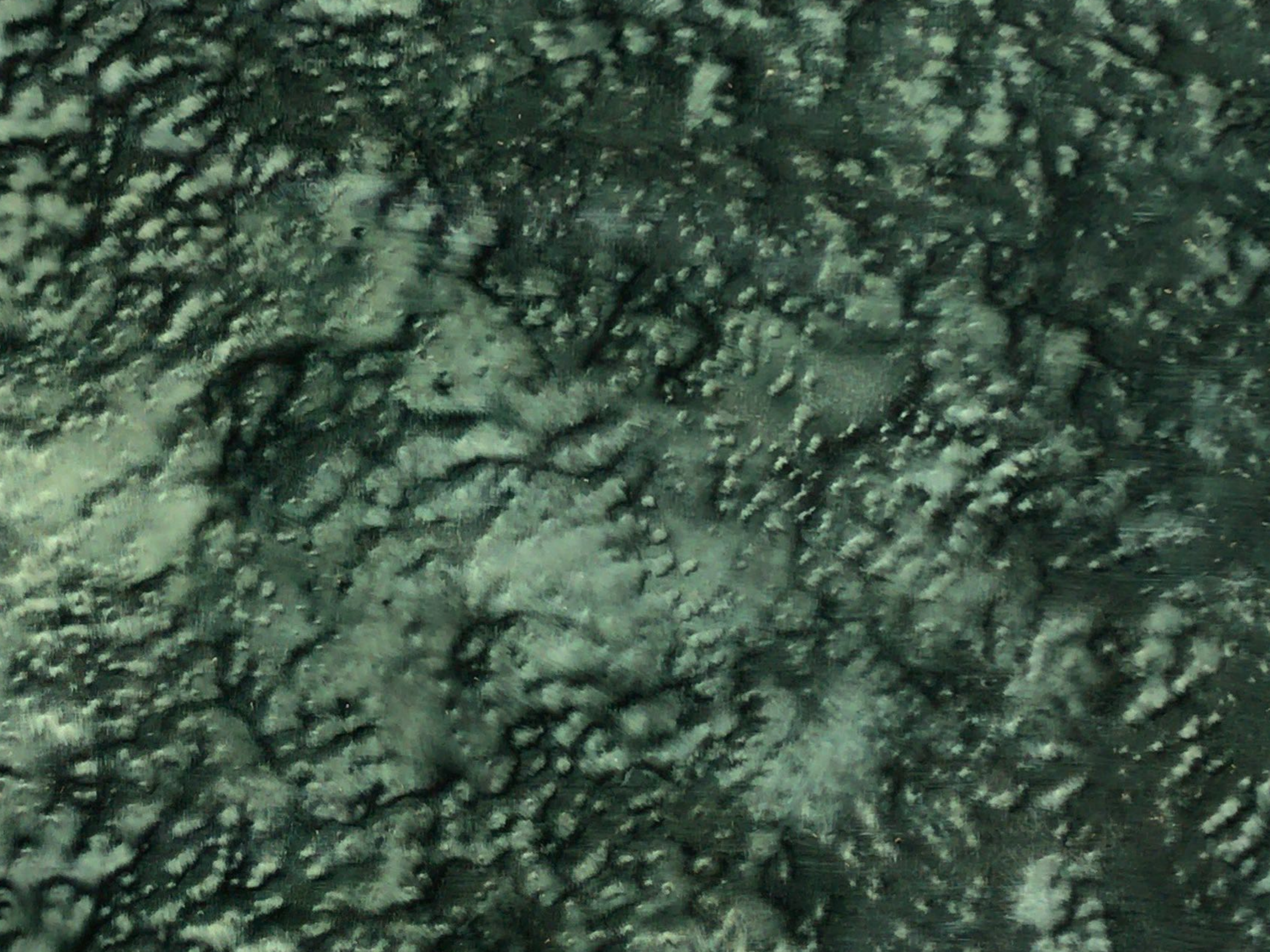
The title of the works acts at a double level, as if it were inviting to an inner voyage that would be as much diachronic as spatial, through time and space, triggering, to quote Pessoa (*it is in us that landscapes find a landscape*), a mental landscape that can only exist in the beholder's mind.

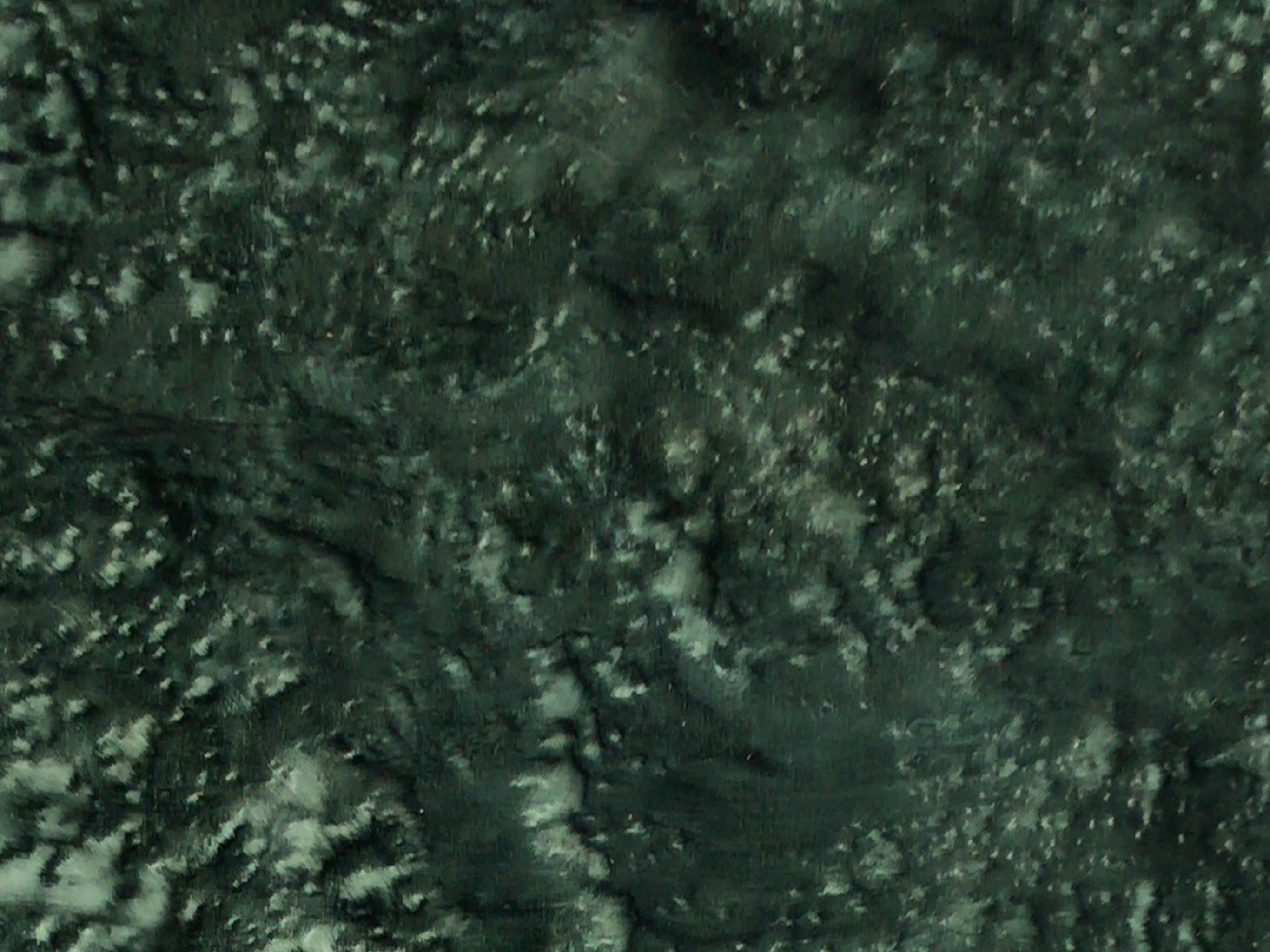
Primordial natural light and forces emanating from the animal or vegetal worlds absorb us in the depth





la prima passeggiata | 2022 (polyptych) oil on canvas on 6 frame 65 x 143 cm each - following pages details

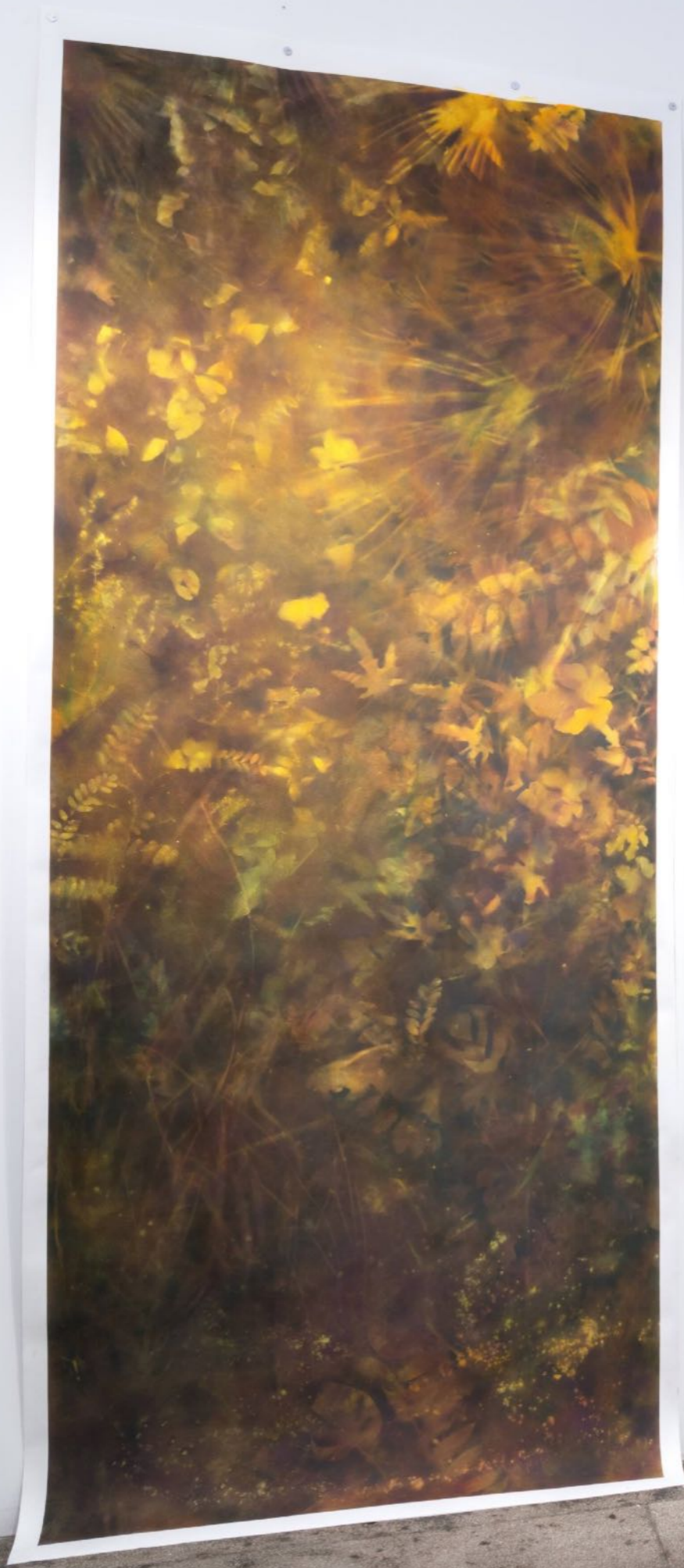


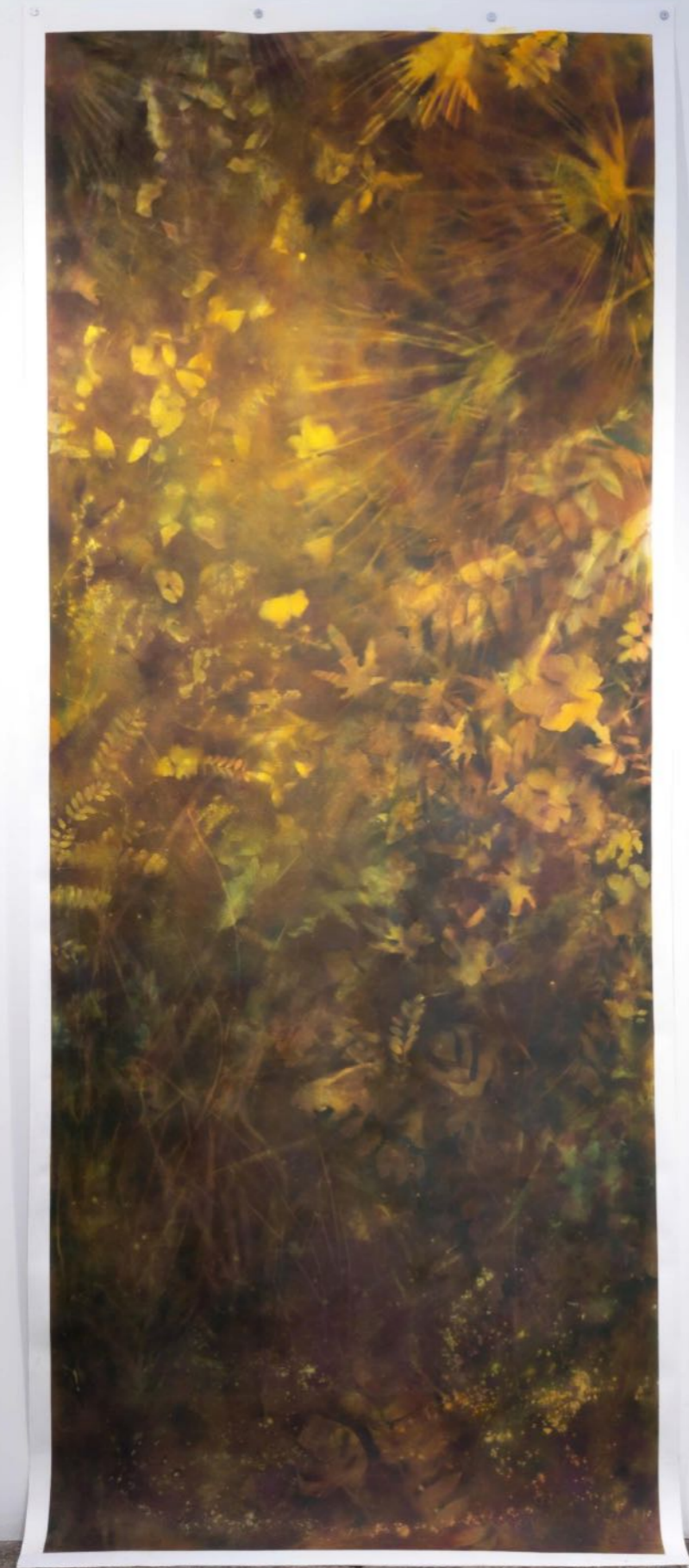




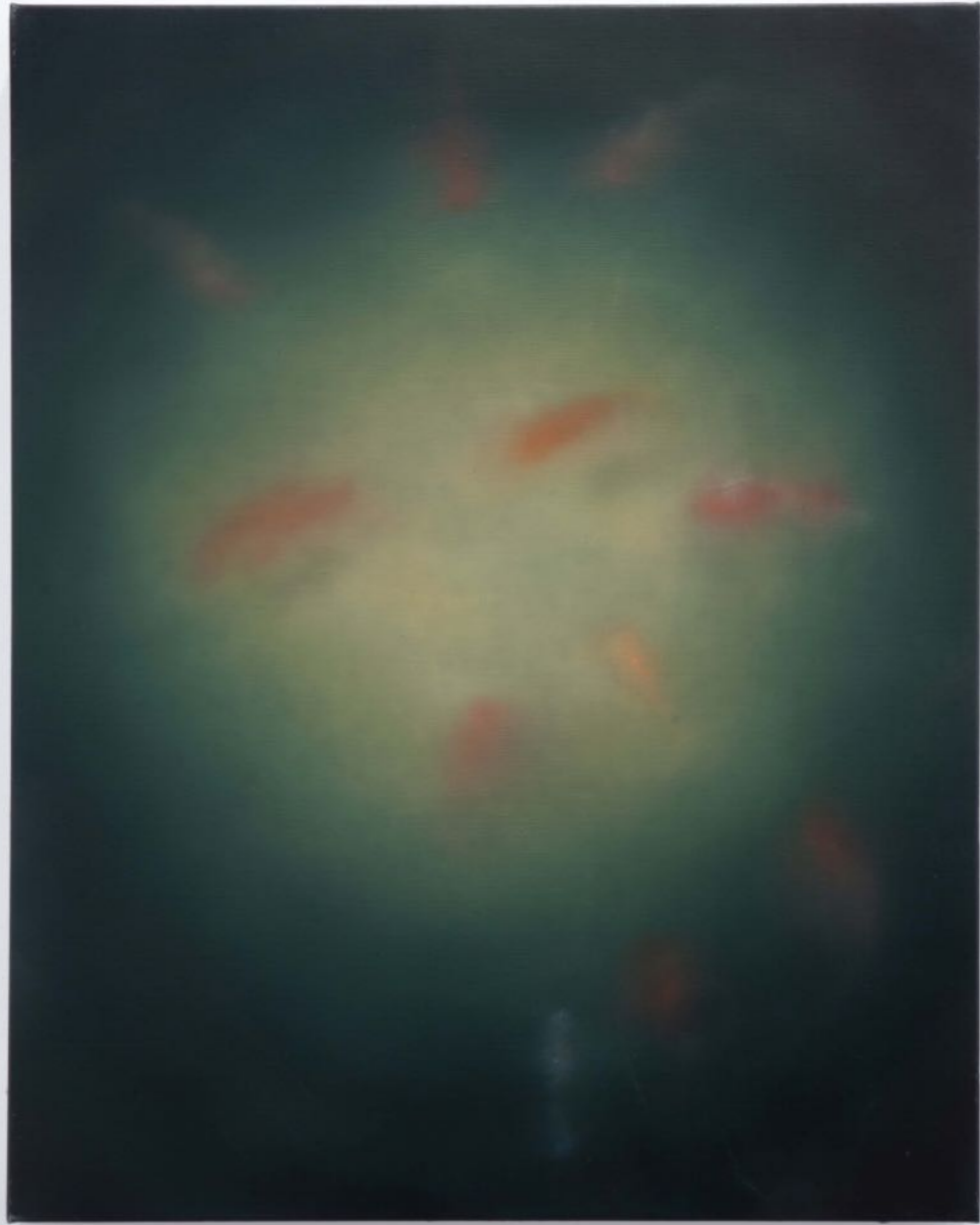








la luce tra le foglie | 2022 acrylic and spray on paper 150 x 350 cm



in fondo al pozzo | 2022 oil on canvas 50 x 60 cm

HOW FAR SHOULD WE GO?

collective show by Rossella Farinotti  
Foundation Ica\_Milano  
2022

Linda Carrara  
Lucia Cristiano  
Cleo Fariselli  
Ettore Favini  
Irene Fenara  
Silvia Mariotti  
Giovanni Oberti  
Alice Ronchi





la prima passeggiata | 2021 (polittico di 5 tele) olio su tela 120 x 70 cm l'una  
(the first walk) 2021 (polyptych on 5 canvases) oil on canvas 120 x 70 each

dettagli nelle pagine seguenti  
following pages details



**HOW FAR SHOULD WE GO? Wherever Yugo, I go**

Nel 2019 Lucia Cristiani crea l'opera *Wherever Yugo, I go*, un parabrezza di una Yugo, piccola auto iconica della ex Jugoslavia, su cui l'artista ha fatto incidere con l'acido la frase "How far should we go to make something of myself?". Questo quesito, che avevo letto nel suo studio spiando il parabrezza posato a terra, ha innescato una riflessione che attraversa uno stato d'animo frequente per chi intraprende un percorso con una determinata sensibilità. Quanto si deve andare avanti per fare qualcosa di noi stessi? Si prosegue per migliorare? Ma poi, cosa significa "andare avanti"?

Il progetto sviluppato a ICA Milano parte da questa riflessione che accomuna visioni, pratiche, stili e azioni di artiste e artisti che hanno compiuto un percorso di ricerca partendo da precise riflessioni: l'attenzione - visiva o emotiva - e la fruizione di un determinato ambiente o paesaggio, di un habitat che spesso può anche essere ripensato, rivisitato o ricostruito. E delle azioni che questi possono innescare.





### **La mostra.**

Su questa linea stratificata, che impegna diversi media, emergono tracce, frammenti, modi di agire, segnali. In mostra si osservano disegni romantici, minuziosi nella resa e surreali nell'impatto visivo, creati da un intenso e inaspettato dialogo fra la natura vivida delle piante, creature fantastiche e una forte dimensione umana, femminile (Fariselli). Dipinti realizzati con la tecnica del frottage, con un rosso densissimo e un eterno movimento apparente, raccontano le viscere e i fuochi della terra, così come nature morte attivamente vissute. (Carrara). Si passa dal margine di un fiume scolpito in cemento e posato a terra, come una fragile testimonianza di un corso d'acqua, crocevia di passaggi e azioni (Favini), alle luminose fotografie che ritraggono, come specchi, cianotipie che, pian piano, si sviluppano nell'acqua riportando alla visione elementi vegetali - semi, piante - come in un disegno mosso, trasportato (Mariotti). Anche qui la natura è fluida, ma controllata ed elaborata dall'azione umana. E ancora immagini fotografiche riprese da telecamere di sorveglianza non protette, che rilevano dettagli naturali - delle palme, un grande fiore dalla resa sfuocata, romantica e verde. Frammenti di paesaggi spinti che puntellano lo spazio come segnali inseriti in una mappa (Fenara). Da contrappunto alla fluidità e al movimento di questo andare visivo c'è poi il rigore di una scultura bianca, stabile, ispirata da elementi urbani esterni - nello specifico un elemento utilizzato in edilizia -, qui ironicamente ribaltata, come in un gioco per bambini, e studiata per un interno (Ronchi).

Pensata per uno spazio potenzialmente domestico è anche l'installazione che ricrea - attraverso l'azione concettuale attivata da uno specchio riflettente, da un banale oggetto d'uso quotidiano, dal vapore acqueo e un cuscino su cui si posa un nido - un ambiente intimo, ma complesso e oscillante, forse precario (Oberti). Qui l'uomo è osservatore attivo, è coinvolto come parte del contesto. Diventa paesaggio. E poi ancora, per restituire al lettore un ulteriore frammento della mostra, si interagisce con un elegante elemento di connessione, installato al centro della grande stanza a delineare un rito di passaggio: un arazzo manualmente elaborato dove raffinati elementi naturali si fondono con materiali come l'argento, i fili, le perle, richiamando degli erbari trasparenti e preziosi. (Cristiani).



### **Procedere a ritroso. Il paesaggio.**

Ogni opera, qui accennata a tratti, rappresenta la formalizzazione di un pensiero non spinto dall'urgenza di informare, ma da una necessità di espressione e dimostrazione dell'esistenza di più realtà e diverse visioni. La mostra, infatti, non si pone come obiettivo quello di restituire una soluzione, ma di dichiarare possibili scenari dentro o oltre l'ambiente circostante. Si tratta di un'azione seduttiva, romantica, non per sviare il pensiero necessario al miglioramento o al ripristino della condizione di pace, di calma, ma per attivarlo acuendo sensibilità e forze per poter procedere. Una ripartenza a ritroso? Forse. Un'indicazione per "fare il punto" tornando un po' indietro, per, poi, ripartire in avanti. Puntualizzare quel "qualcosa di assente", "quelque chose d'absent" (Camille Claudel), quel dettaglio che non si era mai fatto notare, o che non c'era, ma che è curioso e importante quanto la strada maestra.

*How far should we go?* è dunque una mostra sul paesaggio: quello puramente geografico e ammirato da una precisa postazione; quello sognato la notte o ripreso da un'immagine rubata; quello ricostruito e attivato da uno spazio e una funzione specifici o, ancora, quello interiore, che è sempre in primo piano - declinata sotto i diversi aspetti del lavoro di otto artiste/i differenti per generazione e codice linguistico. È una mostra che pone in dialogo opere e installazioni che divagano tra loro per approccio nei confronti del reale, ma con forti linee in comune che cercano di evadere un sistema che, quotidianamente, è sempre più complesso, senza regole. O con false regole, da aggirare con educazione e nuovi immaginari. Il titolo della mostra è già un'indicazione di un progetto non predefinito e incasellato, di un percorso non finito. "How far should we go", rivede infatti quella frase estrapolata dall'opera di Lucia Cristiani che accomuna diversi pensieri, mestieri e visioni, soprattutto nel campo del contemporaneo quotidiano.



**Paradigmi. Abbiamo perso il nostro giardino.**

Tra i temi narrati si rileva dunque quello predominante del paesaggio, indicato da raffinati punti di vista in dialogo con l'ambiente e le sue architetture. Ma anche con i suoi vuoti. Si attivano immaginari legati alla natura morta, a quella viva e in movimento, a *frame* rubati, a flussi d'acqua, a difetti rivisitati in virtù, ai non luoghi e alle sue derivazioni. Questi sono alcuni dei protagonisti di un progetto collettivo dove la linea analitica si espande oltre i confini socio-politico-culturali di una comunità e oltre l'osservazione veloce e superficiale delle cose. *How far should we go* analizza in particolare le diverse percezioni atemporali di spazio e movimento, di spostamento e viaggio. Le opere che tracciano il percorso di mostra sono frammenti legati tra loro da linee ed estetiche che a volte combaciano, rielaborando la realtà in chiave autonoma, rilevando punti magari ancora non focalizzati.

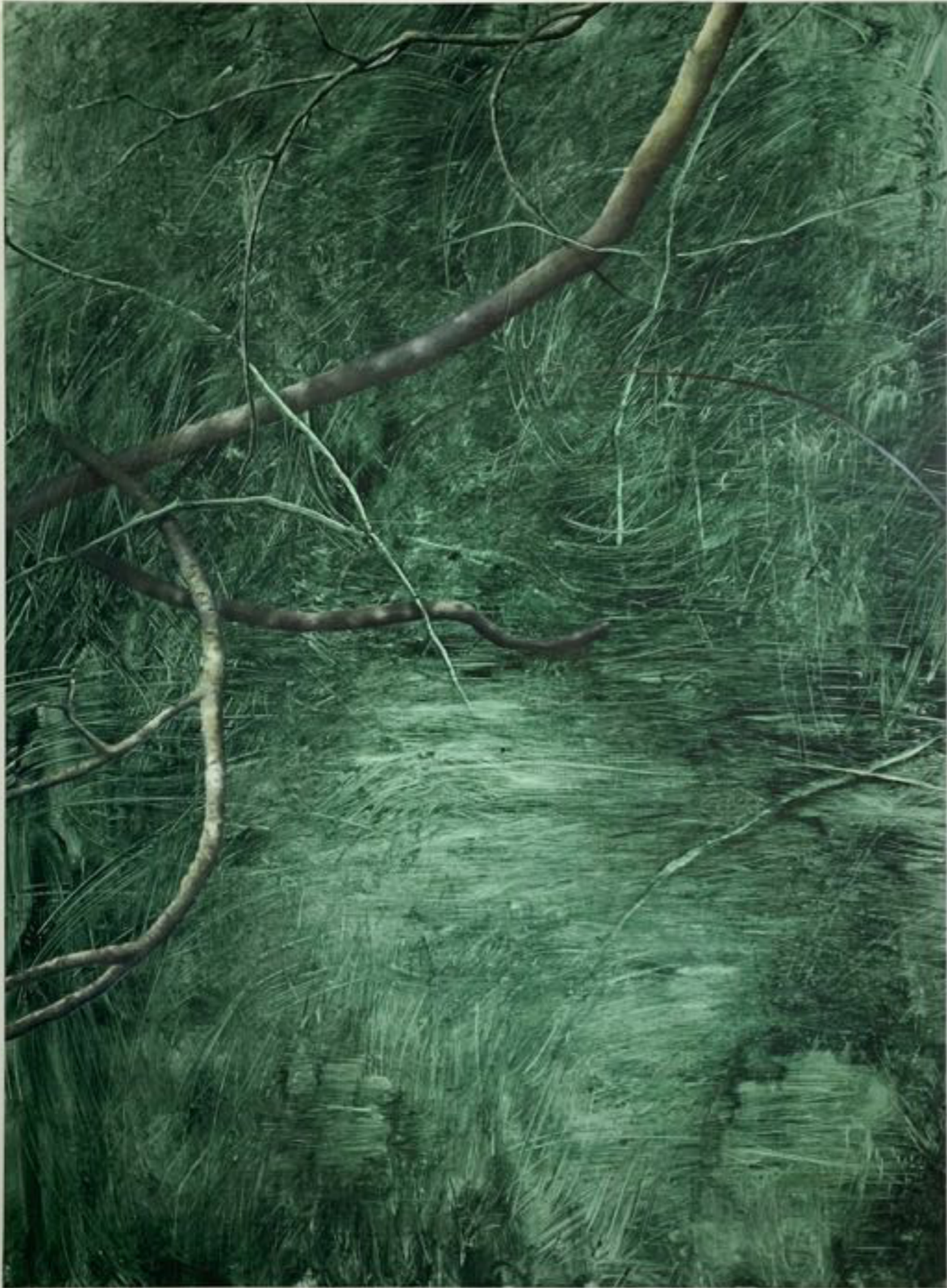
*"L'esperienza, di per sé, non è che una materia amorfa, priva di dimensioni, esteticamente irrilevante"* (Emanuele Trevi). L'esperienza deve dunque prendere forma per essere mostrata, raccontata, ritrattata. Le otto poetiche sono interpretazioni capaci di ampliare uno sguardo, moderare una percezione, incrementare un pensiero. Il percorso si muove, attraverso loro, come una mappa geografica, procedendo per analogie tra un'opera e un'altra, tra un concetto e l'altro, tra un'azione e una fruizione, tra un manufatto e un'idea. Ogni opera è traduzione di una visione, di un'esperienza o una soluzione estetica per creare un unicum equilibrato e fluido, dove bellezza e pensiero, complessità e ingegno, sono unite in un ordine narrativo.

*"L'uomo perde il suo posto originario, la sua dimora, il suo habitat"* scrive Agamben rileggendo *"Il giardino delle delizie"* di Bosch. Abbiamo perso il nostro giardino. Ce lo riprenderemo. Lo ricostruiremo.

**Essere presenti.**

*"...to be lost is to be fully present, and to be fully present is to be capable of being in uncertainty and mystery. And one does not get lost but loses oneself, with the implication that it is a conscious choice, a chosen surrender, a psychic state achievable through geography."*

Rebecca Solnit, writing about Walter Benjamin, *A Field Guide to Getting Lost*



nel ventre della natura | 2022  
olio ed acrilico su tela  
200 x 145 cm

(in the womb of nature) 2021  
acrylic and oil on canvas  
200 x 145 cm

lì, dove inizia la pittura  
a cura di Davide Dal Sasso

quinto movimento di:  
L'ORA CHE FUGGE  
esposizione in 6 movimenti

Riss(e) Varese



### *Frapposizioni*

Solitamente, noi di quello che fa Carrara per elaborare le sue opere ne sappiamo davvero ben poco per non dire assolutamente nulla. Cosa venga prima e cosa dopo, si deve alle sue scelte. In che modo prenderà forma sulla tela una sua immagine dipenderà dai suoi sguardi, da come agirà. Quel che ha fatto per arrivare a mostrarci un pezzetto di scotch di carta - presente solo in apparenza in alcuni suoi dipinti - non lo sappiamo. Certo, potremmo immaginarlo oppure ricostruirlo seguendo il filo delle sue eventuali riflessioni sul suo operato. Ma in assenza di questo, possiamo solo ammettere che *affermare non è dipingere*. Da un punto di vista metafisico, fare pittura non significa immediatamente dichiarare qualcosa, condividere contenuti mediante una affermazione, ma riuscirci per mezzo di molteplici frapposizioni. Esse sono i frutti dei limiti e delle possibilità della rappresentazione. Vale a dire, del lavoro che l'artista svolge per riuscire a sostituire qualcosa con qualcos'altro. Il lavoro pittorico consiste nella sostituzione: di soggetti mediante tracce pittoriche, di contenuti per via di figure e segni. Ecco perché in pittura non si afferma qualcosa ma lo si figura, lo si presenta altrimenti. Ecco perché, facendo tesoro di tali condizioni di possibilità, Carrara coltiva la sua poetica all'insegna di una indagine permanente sulla natura stessa della pittura.

LINK to the video >> <https://www.youtube.com/watch?v=Zb4hVrT-9Ak>



### *Accertamenti*

Di natura e materiali, di cose della terra e della quotidianità. È fatta di questo la pittura di Carrara e quei soggetti prima di essere negli occhi di chi potrà guardarli, sono nei suoi dipinti. *Qualcosa* che diventa *qualcos'altro*. Così nasce la pittura. Così si sviluppa sulla via di tensioni, incoerenze, tentativi e progressioni. La sua indagine Carrara la svolge facendo, continuando a porsi alla giusta distanza tanto dai soggetti, i loro possibili posizionamenti, quanto dalle superfici. Dubbiosa sull'impossibilità di affermare, Carrara non demorde: lavora su altre possibilità, quelle dell'espressione. Convince ben poco l'eventualità di qualcosa come una 'pittura concettuale', in ragione della differenza tra dipingere e affermare. Ma Carrara mira ad aprire un varco utile a mettere in discussione proprio quella difformità. Per riuscirci è necessario lavorare su più piani, dentro e fuori dalla tela.

LINK to the video >> <https://www.youtube.com/watch?v=T4KB2SGPpHY>



Rendere possibile l'azione pittorica è questione di sguardi e di scelte. I primi consentono di scrutare scenari e situazioni, le seconde sono basi per agire. Vorremmo dire che tra gli uni e le altre vi sia una gerarchia. Non solo, ma anche una relazione composta e riconoscibile che garantisca il rinvenimento di qualche certezza. Sempre, siamo in cerca di certezze. Nelle arti, così come in altre attività umane. Per esempio, quelle sulla loro essenza: che cosa sono quei due ingredienti dell'azione pittorica? Sono sguardi non solo i modi effettivi di vedere le cose ma anche quelli per ripensarle, nonché altri ancora altrettanto cruciali per avere una qualche idea di come si potrà andare avanti nelle attività. In una direzione o in un'altra. Le scelte si prenderanno di volta in volta. Non sempre dopo uno sguardo, ma neppure necessariamente prima di ricalibrarlo per orientare il lavoro. Le une si mischiano agli altri. Ma neppure le scelte sono così cristalline come si vorrebbe, tanto nella loro imprescindibilità quanto nel loro palesarsi. Posare qualcosa altrove. Tracciare una linea al posto di un cerchio. Coprire una superficie con un solo colore anziché con due. Andare avanti dichiarando di non voler scegliere. Sono tutte scelte. Sappiamo che ci sono per via degli esiti che determinano.

Tutto quel lavoro che alimenta la pittura, le sue presentazioni con segni e immagini, non è solo una questione visiva. Piuttosto, è un insieme di operosità umane che animano anche le attività pittoriche e che rimangono naturalmente sullo sfondo. Quel che conta è la forma che si otterrà con la pittura, non i processi che la rendono possibile. Ma se in qualche modo si invertisse la rotta, la pittura potrebbe includere anche il tentativo di esternare quel fare. In tal caso, essa porterebbe alla luce le fasi della composizione, le circostanze dell'anticipazione, le ostentazioni dell'ornamento. I limiti e le possibilità della decorazione. Pur essendo imprescindibile, l'origine della pittura è anche marginale. Linda Carrara ne è consapevole e lo rende manifesto con tutto quello che fa.





### *Approssimazioni*

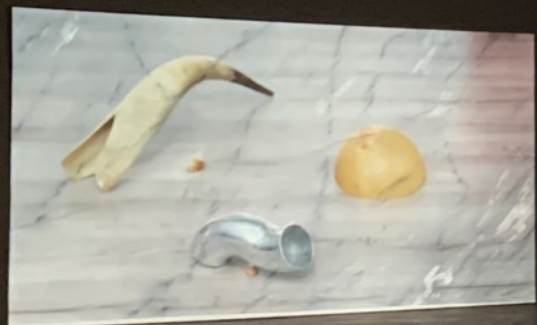
Prova e riprova. Mette e toglie. Con l'altra cornice, il video, Carrara afferma qualcosa su quel lavoro che indirizza la figurazione pittorica. Quello del quale, senza inversioni di rotta, naturalmente non si saprebbe alcunché. Il suo obiettivo, però, non è tanto di documentarne gli stadi, bensì di insistere con la sua indagine sui suoi ingredienti essenziali, sulle possibilità che le consentono di mettersi all'ascolto e sulle trasformazioni degli sguardi. Non solo i suoi, ma anche in nostri. L'operosità si distribuisce in una successione di fasi che accadono nel corso del processo creativo in cui è coinvolta Carrara durante le attività che svolge per fare una sua opera. Come si sia svolto il processo rimanda ad attimi e repentini accadimenti dei quali si avrà notizia alcuna o parziale. In questo secondo caso, per esempio, si proverà a stabilire se l'immagine preceda lo sfondo o viceversa: ossia, formulando una inferenza alla migliore offerta per sostenere quale sia la posizione degli aculei di un istrice, disposti ordinatamente uno dietro l'altro, rispetto allo sfondo irrigato dai segni della loro presenza. Allo stesso modo, si potrà dire qualcosa su un comune listello di legno, su una pietra, un foglio di carta, su un ramo o sul frammento di una cornice. Lo si dirà, come è naturale che sia, in modo del tutto approssimativo. E non sarà un problema. Bensì la base per tutto quel lavoro immaginativo e interpretativo che proprio la pittura - poiché non è affermazione - incentiva e suscita nel quadro dei differimenti che rende possibili. Lì dove abbiamo i segni di colori e trame su una superficie, iniziano le nostre peregrinazioni narrative. Tra un tratto e l'altro del pennello, vi è anche lo spazio seminato dal quale cresceranno arbusti di storie e congetture.

### *Tessiture*

A prendere forma non è solo una eventuale immagine ma anche i quesiti sui modi per poterla elaborare. Quella di Carrara è una *pittura interrogativa*. Una indagine sul fare, basata sulle sue scelte operative, svolta ampliando le possibilità degli sguardi. Consideriamone due: lo sguardo sulla natura e quello sui materiali. Attraverso la pittura possono essere indirizzati e arrangiati con cura a seconda delle necessità che la guidano in quanto pratica artistica. Entrambi possono diventare anche frammenti mnemonici ed essere modellati più e più volte per ottenere una qualche immagine. Data loro una forma, sarà poi attraverso di essa che si potrà guardare gli eventuali soggetti rappresentati sulla base della concretezza delle trame pittoriche. A richiedere la dovuta attenzione, sono esattamente la cosa e il suo spazio di presentazione. Per almeno due ragioni: rivelano l'insufficienza della operosità pittorica con la quale si scontra continuamente Carrara, nonché la sua attenzione per la possibilità stessa di non soffermarsi sul visibile ma anche sul rivelabile.

### *Timpani*

Raramente la pittura è mera superficie, tanto meno quella di Carrara. Quel che può essere colto osservandola non è che un esordio, l'accento esteriore di una espressività ben più profonda. Eppure, di quella estensione non possiamo fare a meno. Uno a uno. I colori sulla superficie, un tratto dopo l'altro. Lentamente i primi popolano la seconda che diventa lo spazio che ospiterà una raffigurazione. Qualcosa potrebbe essere riconoscibile in essa, oppure no. A volte, basta anche solo usare il colore. Eppure, 'superficie' è il nome proprio della prima condizione necessaria per l'opera pittorica. Carrara lo ribadisce continuamente esprimendo la necessità di potersi servire di altri strumenti per svolgere la sua indagine. Da dentro, sulla pittura, facendola. Ciò significa interrogarsi sulla sua origine e sui suoi sviluppi. Sulla carta o nella mente, posando lo sguardo a terra o scrutando l'orizzonte. Un dipinto può nascere dappertutto. In quei frangenti le possibilità si palesano diventando utili risorse per affrontare le incertezze. Prima di essere questione di stesure di colori sulla tela, quella degli oggetti fluttuanti è concatenazione di perplessità concernenti la luce e i modi di occupazione di uno spazio, la dialettica mutevole tra progetti e processi. Carrara le esplora con consapevolezza e maestria ammettendo che la via sia quella di un'altra visione. Inverte la rotta per riuscire ad affermare, usa il video per restituire i tempi di più movimenti: quelli dei posizionamenti degli oggetti per le sue nature morte, quelli della luce che muta di attimo in attimo. In fondo, si tratta di mettersi all'ascolto.



la prima passeggiata  
con un testo di Martina Lolli

The Open Box  
Milano 2021



*È in noi che  
i paesaggi  
hanno paesaggio.*

Fernando Pessoa

Ne *Il libro dell'inquietudine* Pessoa ci invita a riflettere su come ogni processo visivo considerato oggettivo sia destinato allo scacco: il paesaggio è negli occhi e nel cuore di chi guarda.

Nel paesaggio, in cui quotidianamente ci immergiamo e prendiamo le distanze, capita di essere assorbiti da corrispondenze e affinità capaci di amplificare le leggi della natura, farsi sangue del nostro corpo, restituirci uno sguardo che ci riguarda. In quella posizione ci sentiamo originari, ci confondiamo tra entità come essenze: ci immergiamo nella contemplazione perdendoci nel ritaglio di mondo da noi selezionato. Entità pacifica che trattiene i nostri umori, il paesaggio si lascia permeare dalle individualità fino a intrappolarci in esso, trattenuti nel gioco infinito tra natura e artificio, in ascolto dei richiami silenziosi che si ingenerano sulla pelle delle cose, in attesa che le texture fioriscano sulle sezioni dei tronchi, partecipando così alla magia della trasformazione alchemica dei materiali.



*È in noi che  
i paesaggi  
hanno paesaggio.*

Fernando Pessoa

Esistere in questa *mise en abîme* è lasciare che il pensiero si perda fra i rimbalzi di identità, è divergere all'infinito nella *différance*, in quello scarto di senso che Jacques Derrida pone alla base del suo pensiero filosofico e che rintraccia nella distanza incolmabile tra l'espressione e il senso di una cosa - fra il volerla definire e il suo significato.

*E quando il massimo della  
trasparenza sembra annunciarsi  
irrompe l'opacità più  
implacabile, un'opacità che  
squalifica qualsivoglia identità  
a sé.*

Forse è sul crinale di questa opacità che l'opera di Linda Carrara (Bergamo, 1984) meglio si colloca, come un invito a un viaggio iniziatico messo in moto dalla scoperta di un paesaggio portatore della sua *différance*.

La visione - sospesa in una direttiva prospettica - fornisce l'accesso allo scenario sublime di sagome vibranti in cui amiamo naufragare.

L'opera apre alla contemplazione in senso letterale: il paesaggio de *La prima passeggiata* inquadra una porzione di universo e permette di dispiegare un'ottica in cui la trasparenza delle forme trascende la loro pacifica evidenza.



*È in noi che  
i paesaggi  
hanno paesaggio.*

Fernando Pessoa

È in questo momento che l'immagine si fa icona acquisendo una opacità del tutto nuova: il paesaggio esibisce i suoi livelli di senso e il palinsesto di segni che vive all'interno aderisce a una dimensione dove la finzione-trasparenza non può che rimandare ad altro.

*Sarebbe mai possibile vedere con  
occhi fermi un paesaggio come se  
l'uomo che guarda non esistesse  
in un dato luogo, ma in un  
altrove?*

L'icona è il luogo in cui la *différance* si fa breve, il minuto eterno in cui la divergenza fra la forma e il senso è ridotta ai minimi termini, attimo in cui la trasparenza e l'opacità sono due facce della stessa medaglia. È un alludere alla forma primigenia delle cose, dove i sembianti si cristallizzano in una vagheggiata purezza.

È nell'opacità - quel gap di senso incolmabile - che vive il paesaggio, dove chi guarda comincia a vedere e la contemplazione pacifica si risolve nella perfezione di una visione difficilmente replicabile.

Martina Lolli



Anche la natura spontaneamente produce immagini | 2021  
(Nature as well spontaneously produces images)

Acrylic, oil and white pencil on linen,  
112 × 170 cm









False Carrara marble | 2021

Gesso primer and graphite on 17th century oak beam,  
approx. 20 × 25 × 310 cm each



Chôra 2019

a cura di Giuseppe Frangi

Boccanera Gallery Trento

Linda Carrara

## IL DENTRO NEL DENTRO

Giuseppe Frangi

Di pochi artisti del passato noi conosciamo l'aspetto segreto dello studio. Jan Vermeer però è un'eccezione. Tanti suoi capolavori sono infatti ambientati in un contesto che possiamo ogni volta riconoscere e che diventa quasi un punto di incardinamento per le sue opere. Conosciamo quella finestra sulla sinistra, quel muro di fondo, molte volte usato a completamento di misteriosi meccanismi evocativi. Conosciamo soprattutto quel pavimento, con ceramiche quadrate bianche e nere, che compongono geometrie nitide e guidano il nostro sguardo nel "sancta sanctorum" vermeriano. In realtà lui ci tiene sempre sulla soglia; vediamo il dentro, ma ne restiamo fuori. Il "dentro" è un luogo altro. Inviolabile.

Infatti Daniel Arasse in un suo libro scrive che la dimensione della pittura di Vermeer è un "dentro nel dentro". Il pavimento è il depositario visibile di questa dimensione, perché da una parte ne certifica l'esistenza con la chiarezza del suo disporsi, e dall'altra ne certifica anche l'inviolabilità, funzionando da distanziatore del nostro sguardo. Ma c'è di più: per un artista come Vermeer che ha lavorato pressoché sempre nel microspazio del suo studio, è altamente probabile che il pavimento finisse con l'aver anche un rimando cosmico, ridisegnando il disporsi ordinato delle galassie, quasi una specchiatura del cielo.

Non so se Linda Carrara provi una simile attrazione ogni volta che mette piede nel suo studio di Milano o in quello di Bruxelles. E posso solo immaginare quanto darebbe per poter idealmente fare il frottage di quel pavimento di Vermeer, per carpirne la segreta energia pittorica: andare in quel "dentro nel dentro".

Il pavimento dunque: emblema di una dimensione basica a cui l'artista è stato ricondotto dal momento in cui, come aveva sentenziato Clement Greenberg, la pittura da cavalletto era finita. Greenberg, cioè il critico che aveva sostenuto Jackson Pollock nella sua destabilizzazione liberatoria e ne aveva fatto il profeta di una nuova pittura. La pittura orizzontale, generata stendendo le grandi tele sul pavimento dello studio di Long Island, e lasciando che poi il colore colasse con una controllatissima casualità.

Il pavimento contiene in sé infatti il paradigma dell'orizzontalità. Di conseguenza comporta la rinuncia alla presunzione di controllare la realtà in forza di uno sguardo (quello della prospettiva) capace di possederla. Mi piace pensare che entri in gioco in questo anche una dimensione etica: c'è infatti una componente francescana nel piegarsi sul pavimento (non a caso il santo di Assisi chiedeva a se stesso e ai suoi di dormire sulla nuda terra). Ci si china, si dispone la tela e nel caso di Linda la si lascia quasi simbolicamente tatuare. L'etimologia di "pavimento" discende da "pavire", in latino "battere". Si batte la terra per livellarla e renderla abitabile.

Anche Linda agisce di forza sulla tela stesa per rapire la forma umile del suolo. La fissa, decide qual è il "quadro", nel senso che è lei a determinare con chiarezza dove inizia e dove finisce. Alla fine il suo agire è però un lasciare agire. Infatti il frottage è un esercizio che permette di liberare la pittura dall'intenzionalità, spingendola, quasi stressandola, perché sempre più si pieghi a farsi pelle del reale, a farsi lei stessa cosa e non solo rappresentazione della cosa. In questo modo anche Carrara partecipa ad un processo vasto e quasi pervasivo, in quanto il liberare la pittura dai limiti dell'intenzionalità è una tensione che ha segnato l'agire degli artisti dagli anni 40 in poi, nelle loro espressioni più interessanti e radicali. Non è però un chiamarsi fuori, non è una destituzione dalle proprie responsabilità di artista. È piuttosto un esercizio di sottrazione espressiva, che libera ogni volta le forme, facendole lievitare sulle sue tele, come immagini allo stato di esordio sulla scena del mondo. Lo dimostra il fatto che alla fine del processo, quella che resta attaccata sulla pelle della tela non è un'immagine, non è un'impronta, ma semmai una trasfigurazione: la tela diventa luogo di un evento. I suoi frottage sconfinano in una dimensione indefinita, che tiene insieme il terrestre e l'ultraterrestre: finestre spalancate su un mondo altro, tanto che Carrara sente a volte la necessità di introdurre, o meglio di far apparire, schegge casuali di oggetti, in modalità iperrealista,

quasi per dare un punto d'appoggio in un processo di percezione a rischio di spaesamento. Il processo in direzione di un "dentro nel dentro" ha prodotto in questi lavori di Linda Carrara uno sviluppo ulteriore; sul verso dei frottage infatti la tela è rivestita dei suoi "false Carrara marble", in questo caso ingrandimenti stampati da originali su carta. Sono esercizi di pittura mimetica, superfici in trompe l'oeil, che insistono su un'ambiguità rispetto alla propria consistenza: marmi liquidi o acque con riflessi di marmo. Conoscevamo questi suoi lavori.

La sorpresa è trovarli lì, riprodotti sul recto dei frottage, a segnalarci evidentemente un qualcosa: un corto circuito, uno slittamento di identità materica, un preziosismo che è doppiamente tale perché sceglie di stare nascosto. Del resto per Linda Carrara nessuna superficie è neutra, nessuna è semplice supporto, a partire, come si è visto, dalla superficie sulla quale poggiamo ogni istante i piedi e il nostro corpo. Ogni superficie ha una vocazione e nel momento in cui i frottage si sono svincolati dal destino di diventare quadri da parete e si sono eretti come gracili trofei su listelli prolungamenti della cornice, hanno messo necessariamente allo scoperto il retro. E qui mi piace pensare che per Linda sia scattato il condizionamento implicito di un altro grande episodio della storia dell'arte.

Ancora una volta, un pavimento: quello dell'"Annunciazione" di Simone Martini agli Uffizi.

L'Angelo e Maria s'appoggiano su una strabiliante superficie marmorizzata, con venature colanti di rosso, con arricciature che sembrano lì lì per sgusciar fuori da quell'involucro di ambra. C'è chi quelle stesse superfici dense di visionarietà le ha usate da apparenti riempitivi, esattamente come Linda: Beato Angelico al Convento di San Marco ha dipinto una serie di finti marmi nel corridoio al di sotto dell'affresco con la cosiddetta Maddona delle Ombre. In apparenza una soluzione decorativa, quasi un podio per le figure affrescate, in realtà quei marmi significano altro come ha dimostrato Georges Didi-Huberman nel suo bellissimo libro dedicato al grande artista domenicano. Scrive che quei marmi funzionano da «conversione dello sguardo... introducono il mistero, "l'infigurabile della figura"». Ma Didi-Huberman ipotizza anche un'ipotesi ulteriore, cioè che anche «il marmo stesso si incarnasse», partecipasse con la sua identità minerale all'accadere dell'incarnazione. È una suggestione potente e non so quanto Linda ne fosse a conoscenza dal momento che anche a lei è accaduto, senza nessuna pianificazione, di approdare in un'area semantica molto simile. Lo dimostra uno dei suoi frottage, realizzato sul pavimento di un garage nello studio di Bruxelles, al quale ha voluto assegnare il titolo "Flesh": difatti sul fronte la tela ha lasciato affiorare casualmente il tracciato di una piccola figura appesa, quasi l'embrione, l'ombra di un crocifisso, che emerge, come per destino, dalla turbolenza della superficie

Linda Carrara ha voluto dare a questa sua mostra un titolo molto colto e pertinente: "Chora". È un termine tratto dal "Timeo" di Platone ed indica quello spazio, per certi versi indicibile, in cui la forma dispiega la propria azione. Con un gioco di parole si può dire che è lo spazio della forma in "formazione".

Non è però un processo meccanicistico dal momento che infilandosi in questi interstizi della creazione, alla pittura di Linda Carrara si spalancano possibilità imprevedute. La pittura è risucchiata in processi di trasfigurazione - trasformazione che fanno sì che la testata di un'antica trave di quercia assuma la natura di marmo. È pittura su scultura, altra variante dei "false Carrara marble": oggetti che sorprendono non tanto per l'efficacia dell'effetto illusorio, ma per la naturalezza con cui ci accompagnano a credere che la trasformazione materica sia frutto di una gemmazione e non di un artificio.

Nello spazio indicibile di Chora si insinua così l'ipotesi che al fondo della realtà non ci siano compartimenti stagni, ma che nello spazio creaturale una natura confluisca nell'altra: ancora una volta è il marmo a lanciare un avvertimento con le venature sottili che solcano la sua superficie; è un tessuto vitale che irrorà il bianco terso della pietra, pelle cresciuta sulla trave, che per altro non rinnega la propria natura minerale. Chora è quindi quello spazio in cui la materia vive ancora libera nella sua ambiguità.



Credo che sia questo il motivo dell'attrazione (e anche dell'affezione) di Linda Carrara per un terzo grande riferimento del passato: Leonardo da Vinci. Le rocce oggetto-soggetto di alcuni frottage sono quelle leonardesche dell'Adda, che fanno da sfondo alle due versioni della Madonna delle Rocce. Linda si è messa letteralmente sulle sue tracce, in terre per altro a lei molto familiari. Andando fisicamente alla fonte, ha fatto un'esplorazione ravvicinata di quella irraggiungibile attitudine di Leonardo a stabilire connessioni continue e vertiginose con il piano creaturale del mondo. È uno spazio abitato da una sublime ambiguità, spazio di ombre dove si infratta la vita, di pietre intrise di mistero, di luci imprevedibili, di vibrazioni che solcano inquiete la superficie delle cose. Linda è approdata lì in questa fase della sua parabola di artista. Una fase importante, nella quale ha dimostrato di saper consolidare il suo lavoro con determinazione e coerenza. Ma ciò che la muove e che rende interessante e del tutto aperto il suo percorso, è quell'ansia che l'attraversa, sul filo dell'intelligenza e del sentimento. L'ansia di chi sa che, per veder apparire le cose, si deve sparire. "How to disappear" compare scritto, come un appunto, sull'ultimo suo quadro, quello che dà il titolo alla mostra. Linda è lì; agisce in quello spazio stretto, quasi a mani legate; nell'attesa e con il desiderio di veder aprirsi ogni volta varchi sulla vastità (ultimamente anche così fisica) di quel "dentro nel dentro".

Giuseppe Frangi  
2019





Polyptych 2019 | five indivisible canvases, recto/verso



frottage\_07, | 2019, double indivisible canvases, oil on canvas and oak frame 182 x 97 cm



frottage\_07, | 2019, double indivisible canvases, oil on canvas and oak frame 182 x 97 cm



frottage\_08, | 2019, double indivisible canvases, oil on canvas and oak frame, 182 x 97 cm

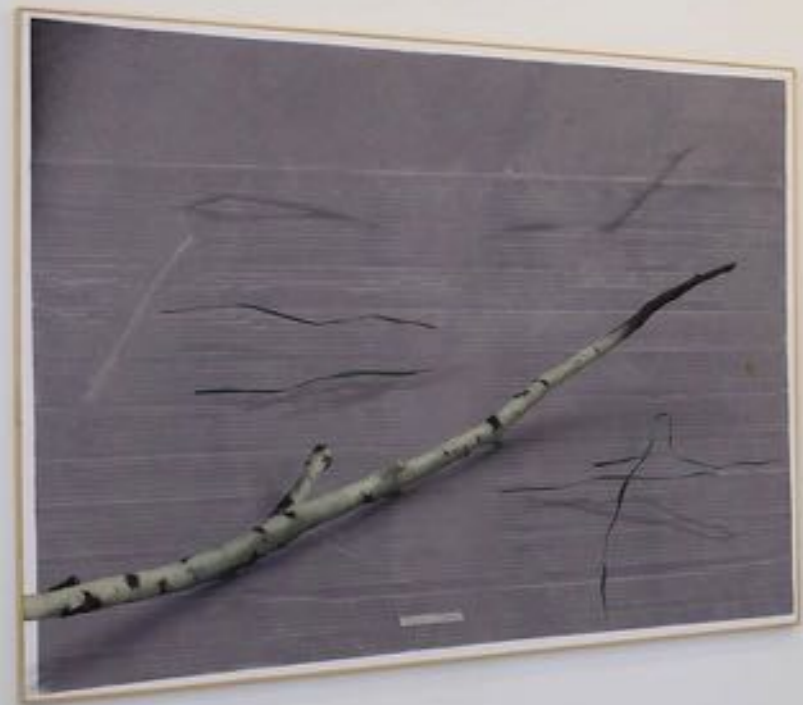


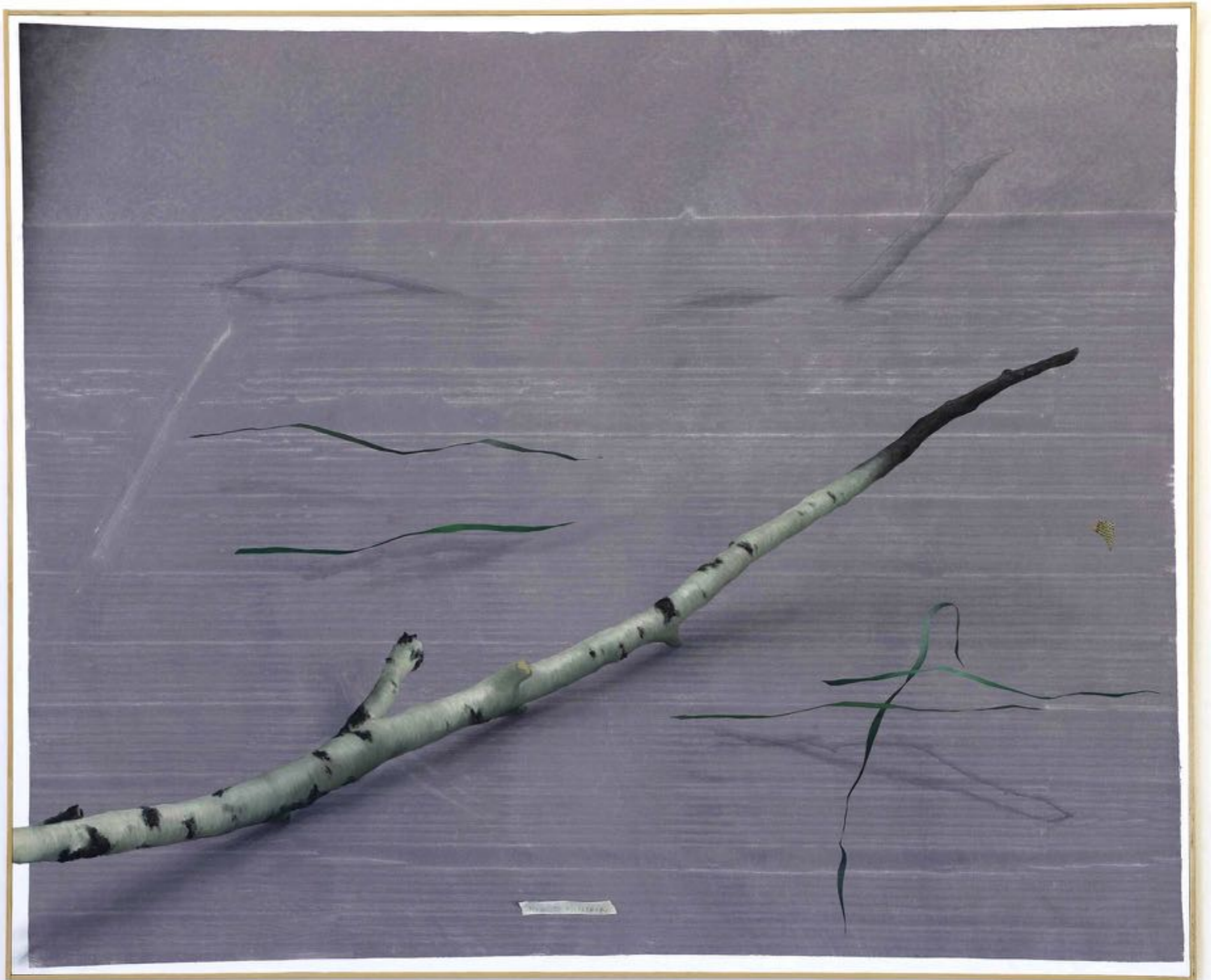
frottage\_05, | 2019, oil on canvas and oak frame, 182 x 97 cm (detail)



flesh, | 2019, double indivisible canvases, oil on canvas snake skin and oak frame, 182 x 97 cm







Chôra 2019 | oil, graphite, acrylic, snake skin on canvas with wood frame . 170x207 cm

**Мадонна в скалах**  
Madonna delle Rocce  
Galerie Iragui  
Moscow 2019



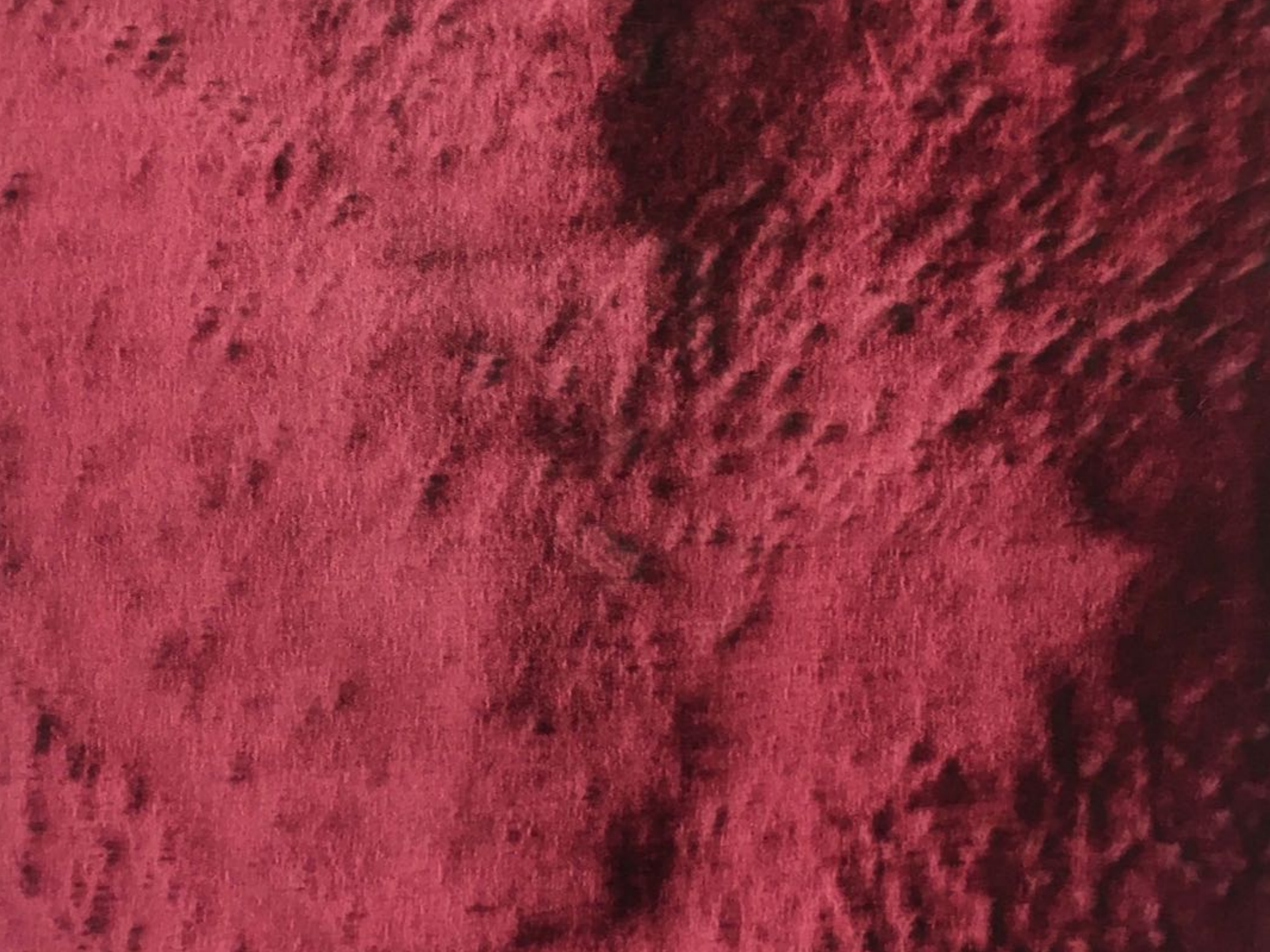
Madonna delle rocce 2019 | exhibition view at Iragui Galery Moscow



false Carrara marble | gesso and graphite on ancient wood. 35x35x50 cm 2018



frottage\_Madonna delle rocce | 2018, triptych, oil on canvas, 47x67 cm









no title | 2019, oil on canvas, 158x110 cm

# Realtà, angeli sospesi e metamorfosi

Daniele Capra

Il lavoro di Linda Carrara nasce da una riflessione sulle dinamiche concettuali e mimetiche della pittura, della quale vengono messe in discussione le finalità rappresentative a favore di una pratica svincolata e in grado di creare liberamente realtà e mondi basati su relazioni visive del tutto nuove. In particolare nel suo lavoro il soggetto e la struttura compositiva, centrali nella prassi figurativa, hanno la funzione di essere un pretesto, un'occasione per costruire una realtà immaginifica e sospesa che conduce l'osservatore altrove.

In generale, contrariamente a quanto si è soliti immaginare, la pratica della figurazione non mira alla realtà in sé stessa, a copiarla (aspetto che Platone trovava deplorabile) o a rappresentarla (come accade coi celebri simulacra di Baudrillard), ma la aggira, la circuisce e sovverte. Ne propone cioè una nuova ed essa alternativa, materia incandescente intellegibile a chi possiede la sensibilità e le capacità di decifrare i codici linguistici che la sorreggono. Tale situazione è il frutto di due tendenze che si sono delineate nella modernità. La prima è la consapevolezza da parte dell'artista del proprio ruolo - che avviene progressivamente a partire dal Quattrocento - grazie a cui matura la coscienza di una centralità di ciò che egli stesso produce e del proprio lavoro intellettuale, affrancatosi dall'essere esclusivamente un veicolo di contenuti, un umile servo nelle mani della committenza. La seconda è l'accadere di una frattura concettuale antirealista, e quindi contro il concetto di mimesi, che avviene a metà del Cinquecento in alcuni artisti - i cosiddetti manieristi - i quali hanno portato avanti una spiccata tendenza antinaturalista che per prima ha segnato il superamento linguistico di un limite che fino ad allora era solo considerato bizzarria (si consideri poi che le avanguardie novecentesche, nel loro obliquo relazionarsi alla realtà, hanno, più o meno consapevolmente, conservato traccia di tale atteggiamento).

L'opera di Linda Carrara è un affluente di questo fiume. La sua pittura non è quindi il frutto del lavoro di un pur accorto scrivano chiamato a fissare ciò che sente, tra i tanti rumori di fondo, né tantomeno l'effetto dell'energico opporsi al fluire del reale dell'eroe controcorrente, quanto invece il risultato di una spinta ulteriore e deviante, del tutto nuova.

Nel suo lavoro la pittura non è più così figlia o erede della realtà, ma, al contrario, un nuovo personaggio che con il suo stesso esistere accresce le possibili realtà.

Gli oggetti che popolano la superficie delle sue opere sono così una scusa per mettere in discussione il valore conoscitivo attribuito al reale. Nella sua ricerca la pittura è infatti il soggetto nascosto dei suoi lavori, poiché medium che garantisce proprietà mutanti rispetto alla realtà.

Le sue immagini sono così caratterizzate da una sintassi instabile e libera, in cui trovano posto reali contraddizioni prospettiche e silenziosi smarrimenti poetici. Pezzi di legno, superfici di marmo, bastoncini e piccoli oggetti confermano tutti insieme il fatto di non essere loro stessi, esattamente come ammoniva la scritta sotto la celebre pipa di Magritte.

Le opere dell'artista interrogano lo spettatore e lo mettono in una condizione di imbarazzo, spingendolo ad interloquire e a parlare di altro, senza che vi sia l'obbligo di coerenza rispetto all'argomento del discutere o ai limiti del contesto. I lavori di Carrara funzionano infatti come surreali dispositivi processuali che conducono alla divergenza visiva e tematica. Le sue opere sono state infatti la fonte di ampie discussioni su temi ed argomenti di storia dell'arte che hanno toccato frequentemente la pittura di Lorenzo Lotto. Si è parlato, ad esempio, del senso naturale/antinaturale del volo, come nella Trinità conservata al Museo Bernareggi, in cui il Cristo vola nell'aria illuminato da dietro; oppure dell'Annunciazione di Jesi, in cui l'Arcangelo è raffigurato sospeso, prima ancora di toccare terra; o ancora nella Pala Martinengo, in cui gli angeli reggono la corona della Madonna. Ignoro da cosa nasca questo spiazzante piacere intellettuale, eppure, senza nemmeno entrare nel merito della ricerca di Carrara, lì, davanti ad un biscotto e svariati caffè, parlare di altro è stato il migliore dei modi per parlare, con profondità, delle più intime ragioni della sua pratica artistica. Una pratica che è, in ultima istanza sospensione, cambiamento di direzione, trasformazione, metamorfosi.

















Apparato effimero - 2023  
Still on going





flesh | 2020  
acrylic, tempera and calk on paper 300 gr  
170 x 150 cm (detail)

Looking for the right place at the right moment

Con un testo di Claudio Salvi

BLANCO space - Gent, Belgio 2016





False Carrara marble, 2016 acrilico e pigmento compresso su carta 200x150 cm





oggetti sottratti a un ambiente indifferenziato, collocati nello spazio di un quadro.

objets soustraits à un environnement sans distinction, placés dans l'espace d'un tableau.

objects subtracted from an undifferentiated environment, placed into the space of a painting.

le distanze sostituiscono le relazioni tra gli oggetti nel nuovo ambiente.

les distances substituent les relations entre les objets du nouvel environnement.

distances substitute the relations between objects in the new environment.

non il disordine, essendo il piano così pulito. neppure un ordine.

pas le désordre, étant le plan si pur. Pas non plus un ordre.

not the disorder, given that the surface is so clean, neither an order.

ogni oggetto dipinto rappresenta qualcosa, una pietra oppure un bastone.

chaque objet peint représente quelque chose, une pierre ou un bâton.

every painted object represents something, a stone or a stick.

come si può dire che oggetti presi singolarmente rappresentino qualcosa e insieme niente.

comment ca se fait que des objets pris singulièrement représentent quelque chose et ensemble rien ?

how can we say that the objects singularly represent something, while together they represent nothing?

se l'oggetto somiglia a qualcosa, uno può dire che quel qualcosa sia così e così e non altrimenti.

si l'objet ressemble à quelque chose, une personne peut dire que ce quelque chose est ainsi et pas autrement.

if the object looks like something, one can say that something is so and so and not otherwise.

la somiglianza implica relazione con l'esterno, con quello che non è dato nel quadro.

la ressemblance implique une relation avec l'extérieur avec ce qui n'est pas donné dans le tableau.

resemblance implies a relation with the outside, that is not given by the painting.

ma un bastone è un bastone e anche un appoggio o un pezzo di combustibile.

mais un bâton est un bâton, mais aussi un appui ou un morceau de combustible.

but a stick is a stick and also a support or a combustible piece.

la somiglianza mette in secondo piano proprietà che non siano volume, forma o colore.

la ressemblance met au deuxième plan les propriétés qui ne sont pas le volume, la forme ou la couleur.

resemblance pushes to the background the attributes of the object that are neither volume, form, nor colour.

un'apparenza assoluta, libera da condizionamenti, pregiudizi, commenti e relazioni.

une révélation absolue, libre des conditionnements, des préjugés, des commentaires et des relations.

an absolute appearance, free from conditioning, prejudices, comments and relations.

oggetti sottratti a un ambiente indifferenziato, collocati nello spazio di un quadro.

le distanze sostituiscono le relazioni tra gli oggetti nel nuovo ambiente.

non il disordine, essendo il piano così pulito. neppure un ordine.

ogni oggetto dipinto rappresenta qualcosa, una pietra oppure un bastone.

come si può dire che oggetti presi singolarmente rappresentino qualcosa e insieme niente.

se l'oggetto somiglia a qualcosa, uno può dire che quel qualcosa sia così e così e non altrimenti.

la somiglianza implica relazione con l'esterno, con quello che non è dato nel quadro.

ma un bastone è un bastone e anche un appoggio o un pezzo di combustibile.

la somiglianza mette in secondo piano proprietà che non siano volume, forma o colore.

un'apparenza assoluta, libera da condizionamenti, pregiudizi, commenti e relazioni.

Claudio Salvi





Column, 2017  
Acrilico e pigmento compresso  
su carta arrotolata  
Diametro 27cm h 150 cm



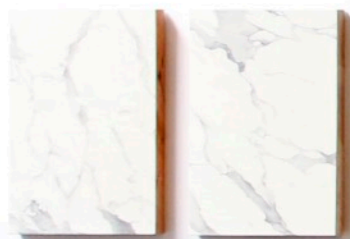
Il segreto del marmo  
è una linea che corre nello spazio, 2017  
Acrilico e pigmento compresso su tela  
60 x 40 cm

Mental Things 2016  
Croxhapox Gent - Belgium





False Carrara marble 2015  
Grafite e gesso su legno  
20 x 30 x 10 cm



ecolalia 2015-2016  
Olio e acrilico su lino  
200 x 300 cm circa