

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 basilica 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 su tela da disegni originali. 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 verso 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 famigliari. 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 imprendibili, 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".

EN

Linda Carrara.

The inside in the inside

Giuseppe Frangi

Very few artists of the past have left us the secrets of their studio. But Jan Vermeer is an exception. Many of his masterpieces are, in fact, set in a context that we can recognize every time, and that becomes nearly a point of hinge for his works. We remember that window on the left, or that back wall, often used to complete mysterious reminiscent mechanisms. We remember that floor, with black and

white square ceramics, which compose sharp structures and guide our gaze in the Vermerian "sancta sanctorum". In reality, he always keeps us in the doorway; we see the inside, but we stay outside. The "inside" is a sacred place. In fact, Daniel Arasse writes in one of his books that the dimension of Vermeer's painting is an "inside in the inside". The floor is the noticeable custodian of this dimension, because on the one hand, it endorses its existence with the accuracy of its arrangement, and on the other hand, it shows its inviolability, dividing our gaze.

But there is more: for an artist like Vermeer, who has nearly always worked in the micro-space of his studio, the floor would probably end up as a cosmic reference, redrawing the orderly arrangement of the galaxies, like a mirror of the sky. I don't know if Linda Carrara feels such an attraction every time she is in her studio in Milan or Brussels. And I can only imagine how much she would give to paint the frottage of Vermeer's floor, to understand the secret pictorial energy: to go into that "inside in the inside".

The floor, then, is the representation of a primary dimension to which the artist has been led since the moment when, as Clement Greenberg said, the easel painting was over. Greenberg was the critic who supported Jackson Pollock in his liberating destabilization and made him the prophet of a new painting. Laying the large canvases on the floor of the Long Island studio, and then letting the color drip with controlled randomness gave birth to the horizontal painting.

The floor contains in itself the paradigm of horizontality. Consequently, it means the denial of controlling reality using a gaze (that of perspective) capable of controlling it. I like to think that an ethical dimension also comes into play in this: there is, in fact, a Franciscan

component in bending over the floor (it is not by chance that the saint of Assisi was sleeping and asked and his family to sleep on the bare ground). One bends over it, arranges the canvas and, in Linda's case, allows it to be symbolically tattooed. The etymology of "floor" comes from "pavire", in Latin "to beat". The earth is beaten to level it and make it habitable. Linda also works using the force on the canvas to take the humble form of the ground. She stares at it, decides what the "painting" is, in the sense that she determines where it begins and ends. In the end, however, her action is to let it happen. In fact, frottage is an exercise that allows freeing painting from intentionality, pushing it, almost stressing it, so that it increasingly bends to become the skin of the real, to become itself a thing and not just a representation of the thing. In this way, Carrara participates in a vast process, because freeing painting from the limits of intentionality has marked the action of artists from the 40s onwards, in their most interesting and radical expressions.

However, she does not want to stay out, she is not discharged from the artist's responsibilities. Rather, it is an exercise of expressive subtraction, which frees the shapes each time, making them rise on her canvases, like images for the first time on the world stage. This is demonstrated by the fact that at the end of the process, what remains attached to the skin of the canvas is not an image, it is not an imprint, but rather a transfiguration: the canvas becomes the place of an event. Her frottages move toward an indefinite dimension, which holds together the earthly and the otherworldly: windows open wide on another world. Sometimes, Carrara even feels the need to introduce, or rather to make appear, random splinters of objects, in a hyper-realistic way, to give a space in a process of perception that could disorientate.

The process towards an "inside in the inside" has produced a further development in the works by Linda Carrara; in fact, on the reverse side of the frottage, the canvas is covered with her "false Carrara marble", in this case, enlargements printed on canvas from original drawings. They are exercises in mimetic painting, surfaces in trompe l'oeil that insist on the ambiguity of their own substance: liquid marbles or waters with reflections of marble. We are familiar with these works. The surprise is to find them there, represented on the reverse of the frottage, to indicate us something: a short circuit, a slipping of material identity, a double preciousness because it chooses to stay hidden. Moreover, for Linda Carrara no surface is neutral, nothing is simple support, starting, as we have seen, from the surface on which we lay our feet and body every moment.

Each surface has a vocation and when the frottages are free from the destiny of becoming wall paintings and are erected like graceful trophies on strips, extensions of the frame, they have necessarily their back exposed. And here I like to think that Linda has been influenced by another great episode in the history of art. Once again, a floor: that of Simone Martini's "Annunciation" at the Uffizi Gallery. The Angel and Mary rest on an amazing marbled surface, with red veins, with curls that seem to be there to sneak out of that amber holder. Some have used those visionary surfaces for apparent fillers, just like Linda: Beato Angelico at the Convento di San Marco has painted a series of fake marbles in the corridor below the fresco with the so-called Madonna delle Ombre. Apparently, a decorative solution, almost a podium for the frescoed figures, in reality, those marbles mean something else as demonstrated by Georges Didi-Huberman in his beautiful book dedicated to the great Dominican artist. He writes that those marbles function as "conversion of the gaze... they introduce the mystery, of what cannot be represented of the figure". But Didi-

Huberman also hypothesizes a further explanation, i.e., that even "the marble itself would incarnate", it would participate with its mineral identity in the incarnation. It is a powerful suggestion and I don't know how much Linda knew about it since it happened to her too, without any planning, to arrive in a very similar semantic area. This is demonstrated by one of her frottages, created on the floor of a garage in the Brussels studio, to which she wanted to give the title "Flesh": in fact, on the front, the canvas accidentally left the outline of a small figure hanging, almost like an embryo, the shadow of a crucifix, which emerges, as if by fate, from the turbulence of the surface.

Linda Carrara wanted to give this exhibition a very cultured and relevant title: "Chôra". It is a term taken from Plato's "Timaeus" and indicates the space, in some ways unspeakable, in which the form unfolds its action. With a play on words, one can say that it is the space of the form in "formation". It is not, however, a mechanic process since, by entering these spaces of creation, Linda Carrara's painting opens up unforeseen possibilities. Painting is absorbed into a process of transfiguration - a transformation that makes the head of an ancient oak beam take on the nature of marble. It is painting on sculpture, another version of the "false Carrara marble": objects that surprise not so much for the illusory effect, but for the simplicity with which they made us believe that the material transformation is the result of a budding and not an artifice. In Chôra's unspeakable space the idea is that at the bottom of reality there are no watertight compartments, but that in the creative space, one nature flows into the other: once again it is marble that sends out a warning with the thin veins that furrow its surface; it is a vital material that sprays the clear white of the stone, skin grown on the beam, which, moreover, does not deny its own mineral nature. Chôra is, therefore, that space in which matter still lives free in its ambiguity.

I believe this is the reason for Linda Carrara's attraction (and also her affection) for a third great reference of the past: Leonardo da Vinci. The rocks object-subject of some frottages are those of Adda, which are the background to the two versions of the Virgin of the Rocks. Linda has literally followed Leonardo's footsteps, in places that are very familiar to her. Going physically to the source, she has made a close exploration of that unreachable attitude of Leonardo to establish continuous and dizzying connections with the creative level of the world. It is a space inhabited by a sublime ambiguity, a space of shadows where life is broken, of stones steeped in mystery, of unstoppable lights, of vibrations that ply the surface of things in restlessness. Linda has arrived there in this phase as an artist. This phase has shown her ability to consolidate her work with determination and consistency. But what moves her and makes her path interesting and completely open is the anxiety that crosses it, on the edge of intelligence and feeling. The anxiety of those who know that to see things appear, they must disappear. "How to disappear" is written, as a note, on her last painting, the one that gives the title to the exhibition. Linda is there; she acts in that narrow space, almost with tied hands; in the wait and with the desire to see herself open each time on the vastness (lately also so physical) of that "inside in the inside".