



Maria Chiara Zarabini
via Borghetto S. Andrea 33,
48018 Granarolo - Faenza - (RA)
Italy



+39054646528 phone & fax
+393496195591 mobil



mczarabini@yahoo.it

CATALOGHI

Il Segno e la Cosa

L'impegno artistico di Maria Chiara Zarabini si iscrive nella dimensione del pensiero. Un atteggiamento, questo, che sembra caratterizzare alcuni aspetti tra i più significativi dell'odierna produzione giovanile, almeno in Italia. Esso interviene nel punto in cui entra in crisi l'attività artistica di un trentennio, interessata in prevalenza a sperimentare il carattere autoriflessivo dei linguaggi visivi, dei quali si è celebrata di volta in volta la funzione pragmatica, quella sintattica e perfino, in ambiziosa concorrenza con il linguaggio verbale (si pensi alle esperienze concettuali), la funzione semantica. L'identità del fare e del pensare reclama ora modestamente i suoi diritti, mentre risponde al bisogno di presentare l'opera come interrogazione ermeneutica e disvelamento del destino. Da intendere, il destino, in termini storici, epocali.

Sentieri heideggerianamente "interrotti" si aprono al fare-pensare nel momento in cui vengono meno i primati del pragma e dell'idea, rappresentati sia dagli sperimentalismi e comportamentismi degli anni '60, sia dalle installazioni e ideografie pove-mistiche-concettuali del decennio seguente. Esperienze a cui il successivo ritorno al mestiere promosso dagli attraversamenti e nomadismi transavanguardistici e soprattutto le disperate, eroiche, funebri imprese pittoriche degli anacronisti più propensi a superare il concetto nella dimensione del pensiero (Mariani, Di Stasio) hanno impresso il sigillo della fine. Rotto l'eufemismo tranquillizzante del post-moderno come di un'età che ricapitola il passato e lo continua, rimane l'inquietudine del futuro sottratto, della storia chiusa, del tempo sbarrato. È qui che il sentiero si interrompe e il cammino riprende nel folto, senza tracce e indicazioni. Per i giovani che, come Maria Chiara Zarabini, incominciano da questo limite, dove è sospesa la volontà avanguardistica di irrompere nel nuovo e dove muore la fiducia in un'arte concepita come analisi dei linguaggi su modelli di ispirazione tecnico-scientifica, non resta che il pensiero del limite, essendo il pensiero ciò che incomincia a partire dal limite e si avventura nell'aperto. Gli sperimentalismi dell'ultimo quarto di secolo hanno tradotto il fare artistico in una operazione semiotica. Questo processo riduttivo sembra ora esposto a sollecitazioni extralinguistiche, incompatibili con le leggi delle strutture segniche. L'identità del fare e del pensare, che preserva la cosa dalla sua astrazione di idea o segno e la lascia essere come cosa del mondo, rientra in queste sollecitazioni. Per riconoscere dei precedenti - non dico dei modelli - dobbiamo risalire il cammino fino agli anni '50 e ai primi anni '60, intendo fino all'informale e alla pop art. È un percorso rischioso, su cui è sempre possibile cedere alla insignificanza delle esperienze esistenziali e di gratuite sovrastrutture socio-filosofiche; ma conta il fatto che su di esso sembra possibile sfuggire al fervore modellizzante e derealizzante degli sperimentalismi e ritrovare il valore di una esperienza di pensiero che sia insieme possesso manuale, pratica fabrile, rapporto col mondo. Un rapporto - si intende - che, avendo perduto ogni immediatezza, impone l'attraversamento di quella metafisica realizzata o mondo sostituito che

è la tecnica. Pensare il moderno significa pensare l'essenza della tecnica; in altri termini, sapere il destino. Per i giovani, più coinvolti rispetto ai padri nei processi di una tecnologianaturalizzata (mass-mediologica o, meglio mass-medianica), resta difficile cogliere il senso del rapporto ineludibile con la pellicola delle rappresentazioni tecniche che sostituisce il mondo. Delle due tendenze artistiche oggi più frequentate, quella pittorica da una parte che esplora le virtualità segniche della superficie nella direzione di un minimalismo tra neo-informale e pseudo-geometrico e dall'altra parte la tendenza oggettuale che della superficie si adopera a realizzare le virtualità tridimensionali, sembra quest'ultima la più disponibile ad attraversare le tecniche segnico-linguistiche delle rappresentazioni.

"Rovescio della sfera tecnologica e seriale", opposizione alla "dereificazione mass-mediale e mecca-tronica": queste le formule più comprensive con le quali Gilberto Pellizzola, l'interprete più fine del nuovo oggettualismo giovanile, presentava nel giugno '88 la mostra bolognese // non-luogo della scultura. E aggiungeva, forse per un eccesso di simpatia anagrafica, un omaggio alla tendenza in quanto "contropotere intellettuale e magico". Mi sembrano, questi giudizi,

particolarmente aderenti al lavoro di Maria Chiara Zarabini, che in quella mostra presentava una sorta di maschera policroma e polimaterica (oli, acrilici, segatura, piombo, legno e tela estroflessa), alta più di due metri: idolo ironico di una religione naturale, dove l'ironia, correttamente romantica, era coscienza del limite rispetto alla infinita possibilità di accumulo e moltiplicazione degli elementi. La partenza, per la Zarabini, è quella tradizionale del pittore: il supporto, la tela. Lo stesso problema che negli anni '60 fu portato alla ribalta dalla pittura analitica e che rimase allo stato di enunciazione scambiata per soluzione: una identità speculare, tautologica, autodimostrativa. Scartata ovviamente, dopo questa esperienza, la possibilità di restaurare l'illusionismo del supporto come finestra sul mondo, la Zarabini non potrebbe comunque accettare la pretesa dei nuovi minimalisti di elevare la tela a categoria del dipingere entro una sorta di estetica trascendentale che congiunge spazialità e sensibilità. Per lei la tela è il mondo, la natura nella sua virtualità. Mentre i minimalisti limitano l'intervento per lasciar emergere, quasi per forza propria, le combinazioni segniche che il supporto cela in potenza, la Zarabini avverte che una soluzione di questo tipo rimane ancora imprigionata nello specchio delle analisi linguistiche e nella sua vuota abissalità di superficie; perciò prende il partito opposto, quello di un intervento massimo che porta alla pienezza dell'evento la stessa mondanità della tela; voglio dire la sua appartenenza al mondo, il suo essere cosa in rapporto con la totalità.

Il primo passo consiste nell'estroflettere o sfondare la bidimensionalità della tela e nel ricoprirla di colori accesi, a smalto o acrilici, per annullare la sua neutralità. Fontana e Pascali sono i precedenti (non i modelli) che l'artista ama citare. Restano estranei, di Fontana, tanto l'idea del taglio, quanto il nitore di una spazialità assoluta, pluridimensionale, raggiunta per via di negazione. Ugualmente estranee rimangono le bianche sagome centinate di Pascali, figure di un modellismo astratto, pedine sulla scacchiera di una natura semplificata ed essenzializzata. Qui negli accorpamenti della Zarabini, la tela estroflessa e smaltata è il fondamento di un organicismo costruttivo, che ignora la serialità e le stereometrie costruttiviste, ma non l'avventura dei montaggi casuali praticati da Schwitters, non i rilievi policromi di Arp, non le strutture del concretismo astratto.

Su questo terreno composito costruire significa assemblare per accumulo, aggiungere oggetti trovati, residui di una tecnologia riconvertita in natura: legni consunti, ferri arrugginiti, grossi frantumi di vetro, alluminio, piombo, ceppi, cortecce: elementi di una materialità radicale, che scompaiono nell'insieme della costruzione, riconvertiti e riciclati per effetto sia delle combinazioni stranianti in cui sono inseriti, sia grazie allo spessore e alla violenza delle tinte che conferiscono al cumulo, per eccesso, l'immagine inconsueta di una pittura tridimensionale. Imprevedibilmente, quando stai per dar voce alla diffidenza, la sommatoria tocca la necessità della struttura: una struttura aperta, irradiante, non passibile di ulteriori aggiunzioni (ai risultati più tesi non manca nulla per essere quello che sono), integrata come sapienza fabril, quantità, corporeità, cosa del mondo, ignara di qualsiasi mimetismo. I limiti? Gli stessi che da sempre sono associati al fare artistico: il mito dell'origine, il principio genetico, nascetur mundus novus. Ironia oggettiva di un mondo che ha a che fare con il problema della fine.

Pietro Bonfiglioli

(Catalogo redatto in occasione della Personale presso la Galleria L'Incontro di Imola 1989)

"L'oggetto ri-trovato"

Il nostro concetto del reale, anzi la nostra stessa capacità di esperire una quantità fondamentale come lo spazio è sempre più alterata dalla "de-reificazione massmediale". Le cose passano sotto i nostri occhi senza che lo sguardo riesca più a vederle. Mostrate, "messe in cornice", esse risultano in apparenza effimere, senza peso, indifferenti: in realtà portano "l'attenzione sull'inganno dei linguaggi, compreso quello dell'arte": nella loro nudità cioè diventano ragione di conoscenza, interrogazione sulla loro insignificanza. Si tratta spesso di un confronto serrato con l'estetica del contemporaneo, di una produzione di opere che "mimano" l'oggetto più che costruirlo davvero, altre volte è la proposta di un gioco relazionale che fa prospettiva su un campionario ai prefigurazioni e di artefatti, cercando connessioni e intrecci inediti e praticando una assoluta disinibizione compositiva. Ambedue gli atteggiamenti sono una messa in discussione (analisi) intorno alle modalità, ai procedimenti del fare artistico. Ma mentre il primo in un certo senso tende ad azzerare l'idea di un processo complicato, il secondo complica il processo, spazia fluidamente fra pratiche e materiali. Il primo è assertivo e le sue superfici sono facciate, il secondo è interrogativo e le sue superfici sono sfondamenti... Si potrebbe continuare a individuare differenza tra i due metodi, ma l'opera di Maria Chiara Zarabini, pur partecipando alla nuova poetica dell'oggetto, è sicuramente attratta più dal piacere degli innesti e delle associazioni oggettuali che dalla loro fredda esibizione. Per lei, come nelle avanguardie storiche, l'arte consiste nella possibilità di rigenerare il mondo e se stessa. Un atto di anamnesi nei confronti dello spazio che la circonda: un viaggio di mistero, di disorientamento, di turbamento, di archeologia: per "legare con un filo trasparente i materiali apparentemente più disparati, per riunire in un'avventura senza confine il nostro immaginario polverizzato". (Giovanotti Mondani Meccanici). Se tutto questo non ammette più fughe in avanti ideologiche, suggerisce almeno molti punti ai fughe linguistici. Non è del tutto vero (come invece è stato scritto) che ci troviamo di fronte ad una inter-lingua che si sposta tra elementi plastici ed elementi pittorici (e viceversa). Più importante in queste "presenze tridimensionali" è il rapporto tra volume, forma e spazio. In esse (come direbbe Heidegger) la scultura è "un porre in opera incorporante di luoghi e con questi un aprire di contrade": come dire che ogni atto di assemblaggio o di addizione oggettuale estende la propria temperatura e il proprio magnetismo all'intero ambiente circostante. O anche che la materia fa meravigliare, stare letteralmente "a bocca aperta" la forma. Un po', se vogliamo, come nell'arte povera, che si è affermata in forma di semplici materiali carichi di stimoli, di poteri magici, meraviglianti. Ma là l'immagine era spogliata di ogni ambiguità e ridotta all'essenzialità della sua presenza o della tautologia, nella Zarabini invece l'arte diventa un luogo di trasformazione lampante. Frammento di storia che si muta in evento originale, scarto che conosce la catarsi della forma. Solo che la forma continua a vivere nel suo essere nella storia come inquietudine, come differenza, come struttura aperta. E neppure la manipolazione pittorica riesce a sottrarla alla banalità d'oggetto quotidiano (come succedeva ad esempio con la vernice nei Cannoni di Pascali): qui anzi la pittura accentua se possibile il brivido dei materiali, non copre, non salda, ma si fa epidermide, cortecchia, cosa sopra (tra) le cose. Dunque, siamo lontani dalla pura poetica dell'objet trouvé di Duchamp, idea assoluta, atto di neutralità, di indifferente recupero del "già fatto"; più prossimo forse l'alfabeto fantastico di Arp, fatto di forme scherzose, ribelli, curvilinee, di ideogrammi cifrati in cui si crea un capriccioso gioco strutturale, - più prossima ancora è l'esplorazione infinita di tracce di Schwitters che non porta a nessun codice, ma alla scoperta dell'assenza di codice. In tutti i dadaisti comunque (spesso ricordati, come precedenti, dalla stessa Zarabini) c'era intenzionalità di rottura, di provocazione nei confronti dei generi tradizionali. Nel suo lavoro invece l'oggetto non è trasformato in qualche cosa di diverso da sé, diventa oggetto unito a qualcosa di diverso da sé. Ecco allora che prende avvio una sorta di "museo" immaginario, dove tutto convive senza compenetrarsi, dove tutto si concentra senza fondersi. Non è la scultura, del resto, un raccogliere e un liberare, un custodire e uno spalancare (per dirla ancora con Heidegger)? La stessa artista bolognese spesso non nomina (non titola) l'opera, ma nomina i singoli materiali che compongono l'opera (Almond-Tree, GlassHood, ecc.), come se non ritenesse possibile un'immagine metabolica, ma solo degli incontri fatali o degli accostamenti perversi. Dunque alla fine di tutto contano le parti, alla fine della costruzione contano i pezzi, anzi i loro rapporti. Essi danno la sensazione di un'immagine instabile o addirittura di un'immagine

sospesa: l'idea di qualche cosa che prolifica, ma che non si definisce, che si fa spazio ma che resta invariabilmente sospesa (come la porta di Duchamp), tra tridimensionalità e bidimensionalità, tra orizzontalità e verticalità, tra suolo e pareti.

Sarebbe facile a questo punto cavare dal cilindro delle parole il concetto di arte capace di spalancare la materia, al

di là delle sue memorie d'uso, verso uno spazio circolare, che si sovrappone a quello quotidiano e che insieme lo congloba nella propria profondità. Solo così però può avvenire l'incontro tra azione e contemplazione, intelletto e sentimento, struttura e natura. Solo così la scultura può dimorare nel mondo non come addobbo, ma come nuova presenza: come nuovo impronunciabile enigma, come qualcosa di primigenio, festoso appena sbocciato. Allora però non è più l'immagine che si è fermata sotto i vostri occhi, ma è un'immagine che si è fermata (come ha scritto V. Rubiu per il Mare di Pascali).

Luigi Meneghelli

In Catalogo Personale Galleria la Giarina Verona 1989

Nel tempo antico della fenice e della salamandra il mandorlo trafisse con le radici la terra mercuriale e abbarbicò dove impastano il solfo ed il salnitro. Poi la spirale minerale risalì il tronco e ribaltò nell'aria la radice a rendere lo specchio d'armonia; l'elementare invarianza per translazione di ricorsi eternali. Corpo e spirito si divorano l'un l'altro così deve essere. Quello che tu rendi alla luce è sottratto alle cupe risonanze sotterranee. Coaguli nell'aria le fermentazioni oscure della terra umida, santuario del vortice primordiale. La deiscenza degli elementi rilascia un umore che converte l'assenza muta del tempo nell'essenza del tempo spazio. È mercuriale il mandorlo oleoso come la palma sapienziale. Materia della memoria il tronco doloroso, che ha tramutato il tempo in ferite, lacerti di vite che ti appartengono. Certo eran sette i rami, poiché sette è numero alla trasformazione. Sette i pianeti, le pietre; sette i suoni e i metalli e i giorni grevi della spira che gli estremi congiunge da oriente ad occidente, da acqua a fuoco e terra e aria.

La materia salina cristallizza, l'umore agro si rende alla vista, ma svaporano le piriti nelle nebbie delle sue stanche stagioni. Albero archetipale o alucel primordiale dello zolfo centrifugo, è il paradigma assoluto che in sé delimita le proprie trasformazioni, germinatore sonoro della possibilità contiene i numeri della materia, le cifre della forma. È la stessa facoltà della materia da cui si è determinato il cosmo. Scriveva Muhiddin Ibn Arabi "II mondo della natura è il mondo della molteplicità delle forme che si riflettono in un unico specchio o è il mondo di un'unica forma che si riflette in un'infinita molteplicità di specchi." Nelle tue arcane rivelazioni risuona un'algebra magistica di trasformazioni per autosomiglianza. Geometrie rarefatte, suoni distillati, risonanze dementali, ineffabili, inudibili. Cristallizzazioni invisibili e taglienti della Luz divinatoria. Architetture liquefatte in un tempo che dissolve l'entropia in una rigenerazione. Questo è il safed, il caduceo spirale delle tue opere arcaiche.

Dario Sutter

(Catalogo redatto in occasione della Personale presso la Galleria L'Incontro di Imola 1996)

Con la forza leggera dell'inquietudine

(piccola esplorazione nel bosco e furto di voci)

" (...) Nel frattempo gli alberi hanno / ammaccato le loro fenditure / screpolate dai gravi parti, spesso / vivipari (...) " (Queneau).

O forse un breve giro attorno e all'ombra di un solo unico albero, con affioramenti a intermittenza di cose viste e cose lette, o già elette e pensate: metodo dolce ed erratico, come una passeggiata di Rousseau.

Oppure, al contrario speculare, l'incontro con il bruciore vivo e tremante eli una fantasia del giovane Morlotti, con l'astro urlante del primo Moreni, accanto al pensiero febbrile di Arcangeli e ai versi ripetuti eli Dylan Thomas... L'immaginazione e il suo oggetto, non sono tutt'uno?

"Ti ricordi un disegno che io ho intitolato Delirio vegetale?"

Questo delirio è qui, noi lo tocchiamo, noi ne siamo partecipi. Noi siamo uno eli questi alberi

sopraelevati, che nascondono nella cavità dei rami una palude in miniatura con tutta la sua vegetazione parassitaria incisa sul tronco principale: ascendente, ricadente, attiva, passiva e dotata dall'alto in basso di liane dai fiori stellati" (Andre Masson).

L'ossessione delle proliferazioni pseudo-organiche accompagna tutta l'arte inquieta del nostro tempo. Approdo più recente, ultimo delirio, quello cibernetico, elettro-carnale, come in Ballard, in Gibson o in un film completamente eccessivo come Tetsuo di Shinya Tsukamoto.

Ma questo è il versante ormai inaccessibile per una ricerca che si ostini a identificarsi come plastico- pittorica, oggettuale e artigianale, che persegua figure corpi metafore nell'ambito sempre meno legittimo del manufatto.

Intanto ricordandoci che l'atto stesso, il manifestarsi ineludibile del saper-fare diventa gesto eli resistenza, ipotesi di contro-potere: designando per altra strada un medesimo percorso eli ricombinazione critica e fantastica delle cose e dei linguaggi del mondo.

Mondo ancora verde e tattile, però, eli origine biblica o darwiniana, e eli percezione mitica e proustiana (coincidenza-corrispondenza: l'aroma della madeleine proviene dall'albero antononastico eli Zarabini, il mandorlo).

"È chiaro che il mondo è puramente parodistico, qualsiasi cosa si guardi è la parodia di un'altra, o ancora la stessa cosa sotto una forma ingannevole" (Bataille).

Questa tensione non improbabile, seppure oggi in piena crisi, a ricostruire il mondo con "la man che obbedisce all'intelletto" si concentra nell'arte di Chiara Zarabini sulla strutturazione morbida - in accorcio alla forza di gravità e insieme alle spiccate vocazioni dei materiali - di forme vagamente arborescenti, gemmazioni radicamenti e ramificazioni, che si espandono ricadono vibrano nello spazio di cavità immaginarie, aleggianti attorno all'opera: luoghi a mezz'aria che ci cooptano nel giuoco delle combinazioni e delle stagioni. In dissolvenza incrociata fra pittura di materia, dagli Ultimi Naturalisti a Burri e Scarputta, e prassi di rilievo e controrilievo, da El Lissitzkij e Tatlin fino a Pascali, Stella, Gastini, Tuttle...

Però con grande leggerezza, con attenzione ai vuoti ritmici e ai segni materici in libertà, quasi a voler riconciliare, ancora una volta, le ragioni costruttive con le esigenze della materia in se stessa, la persistenza trasparente del progetto con le occasioni del fare, con le improvvisazioni esecutive e ambientali. Nel solco di una coltivazione del Caso e del Giuoco che è propria dell'Avanguardia, da Man Ray ("io funziono come la natura stessa") ad Arp ("io non faccio altro che muovere le mie mani"), da Duchamp a Calder da Morris a Calzolari... "Non si gioca per combattere la noia. Il gioco non colma un vuoto. Cancella il pieno" (Giuseppe Chiari).

Ne derivano formazioni concrete e insieme aeree, nel cui sistema d'equilibrio, eli peso e contrappeso, hanno luogo tanti e diversi accadimenti e nella materia dell'immagine della struttura. Alberi come paesaggi, alberi a macchina e a vela, alberi-scrittura: a seconda eli soluzioni tecniche e linguistiche senza nome disciplinare, oltre il confine della pittura e nel non-luogo della scultura. Ibridazioni eli peso e leggerezza: gonfiori scabri, come eli tronchi gonfiati dal vento, in compagnia di grazie filiformi, a svolazzo eli stilografica o a ricciolo viennese.

"Io non faccio sculture, faccio cose" (Calder).

Situazioni di confine mobile, dunque, di frontiera insonne tra natura-figurazione e struttura- astrazione: com'è giusto quando l'intensità di un sentimento s'incontra con la complessità di un elato ad altissimo potenziale simbolico e concettuale.

Albero-memoria, allora, e albero-stemma congiunti nella molteplicità unitaria del medesimo oggetto costruito.

Che si presenta infatti negli aspetti suoi propri eli più spoglia evidenza, come in autunno o d'inverno, al minimo eli esistenza biologica, quando più forte è il richiamo al riconfluire verso l'indistinto totalizzante della natura sopita, quando l'albero si confonde con la roccia e l'animale in letargo con la terra stessa.

Vediamo tronchi senza foglie, radici implose e ceppale: la forma è decantata, ignora ogni accidente pittoresco o descrittivo, conservando soltanto, ma tutta intera e presente, l'urgenza della materia e dell'intervallo.

"È priva di importanza la 'pennellata' in pittura, e in scultura la modellazione (...) Non la modellazione ha importanza ma la modulazione" (Melotti).

(Come se l'albero simbolista eli Mondrian avesse virato verso l'informale già in vista dell'Astrazione geometrica; o i Fiori da Camera eli Balla si fossero trasfigurati mollemente a imitazione della Macchina da scrivere fantasma di Oldenburg).

E questa essenzialità fluida, questo ascetismo ludico riescono a trasmettere il moto perpetuo

eli un processe), eli una combinatoria incessante e come atomistica, non tanto delle morfologie e dell'iconografia, per quanto spesso instabili a loro volta, quanto della materialità stessa dell'opera, che sempre si offre in quanto possibilità provvisoria, variante ed episodio eli una serie verosimilmente stocastica.

Con ciò approssimandosi per analogia costruttiva al senso e al sentimento eiella Natura considerata con mente e cuore umani. "Io, il mondo, le cose, la vita, siamo delle situazioni di energia (C...) È necessario, per esempio, che l'energia di una torsione viva con la sua vera forza, non vivrebbe certo con la sua sola forma" (Anselmo).

I sacchi di juta e i ritagli di legno, i fili di ferro e le concrezioni pittoriche stanno insieme secondo un principio ancipite di sagomatura-occultamento (che fa venire alla memoria L'Enigma di Isidore Ducasse di Man Ray): dapprima esplicito nell'ammissione di potenzialità infinite della forma (quasi un kit messo teoricamente a disposizione di chi avvicina l'opera), adesso più sottilmente offerto alla contemplazione in quanto variabilità endogena e incontrollabile, autonoma e insieme analogica, più fredda forse, meno disponibile al tono scherzoso, al trompe l'œil, ma ancora nell'accezione artigiana e filosofica delle Nature Morte seicentesche, che innestavano sulla certificazione iconografica e sulla certezza del "mestiere" doppiofondi d'inquietante verità esistenziale.

"Se un poeta chiedesse allo Stato il diritto di avere qualche borghese nella sua scuderia, ci si stupirebbe molto, mentre se un borghese chiedesse un po' di poeta arrosto, sembrerebbe cosa naturalissima" (Baudelaire).

Gilberto Pellizzola

(Catalogo redatto in occasione della Personale presso la Galleria L'Incontro di Imola, 1996)