



Arcangelo Sassolino
fragilissimo

Arcangelo Sassolino

fragilissimo

testi

FRANCESCO STOCCHI

JEFFREY USLIP

fotografie

AGOSTINO OSIO

GALLERIA DELLO SCUDO
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

Sommario / Contents

9	TRISSINO, VIA ROVIGO 37 2008-2018
	Francesco Stocchi
25	Ora
31	Now
37	TRISSINO, VIA STAZIONE 53, VIA ROVIGO 37 2019
	Jeffrey Uslip
63	Nuda vita; o quel che accadrà
67	Bare Life; Or, What Lies Ahead
71	CATALOGO DELLE OPERE ESPOSTE CATALOGUE OF THE EXHIBITED WORKS
115	APPARATI / APPENDIX a cura di / edited by Laura Lorenzoni
117	Arcangelo Sassolino. Note biografiche
127	Arcangelo Sassolino. Biographical Notes
137	Esposizioni
145	Bibliografia



Ora

Ora

Così comincia il *Riccardo III*, l'ultima opera nella tetralogia minore di William Shakespeare dedicata alla storia inglese. Una drammatizzazione dei recenti eventi storici, quindi fortemente *attuale*, legata a un passato così prossimo da scuotere direttamente le coscienze ma anche gli eventi stessi che vengono riportati. Se gli eventi sono raccontati dalla Storia, è nel racconto che prendono forma. Non è però certamente questa aderenza al proprio tempo a rendere il *Riccardo III* il più rappresentato dei drammi shakespeariani. Non lo leggiamo per essere informati sulla storia inglese in epoca elisabettiana, anzi dovremmo forse, prima di leggere, informarci su quel periodo storico, sapere di più sulla battaglia tra gli York e i Lancaster per capire le origini degli intrecci dell'opera shakespeariana e contestualizzare il genio del dramma nel suo tempo. Dando valore e peso al contenuto, la forma ne guadagna in leggerezza, inventività e audacia.

Ciò che rende veramente contemporanea quest'opera, ciò che fa sì che il pubblico ne rimanga ancora incantato, non è neanche la sua memoria, le reminiscenze storiche d'epoca elisabettiana, la vita di corte o lo sfarzo degli abiti, ma è il modo in cui l'autore affronta tematiche universali, che tutti possono ritrovare nella propria esperienza personale. È solo la forma che cambia, l'intimo rimane così fortemente attuale, il che è nella natura del Classico. Gli eventi ascrivibili a un dato momento storico funzionano quindi solo come cornice, elementi sussidiari, intercambiabili, intorno ai sentimenti. Verità e reazioni che sfuggono al mutare del contesto storico-politico e temporale.

Questo presente pulsante viene scosso da un inizio prorompente, *Ora*, che conduce il lettore dritto nell'attualità, nella *sua* attualità ovunque esso si trovi. E lo fa sempre, ogniqualvolta lo legge. *Ora*, che viene usato come inizio, prima di tutto, contestualizzando così qualcosa di

sconosciuto, ha una portata inattuale, esula cioè da un tempo preciso per abbracciare quello eterno.

C'è un altro aspetto che rende il *Riccardo III* un'opera ripetutamente attuale, ma questo è di natura puramente tecnica. Il modo in cui Shakespeare scrive i suoi versi è sempre lo stesso, seguono una forma (e un suono) che è quella del pentametro giambico. La forma rispecchia l'armonia dell'animo umano, segue il battito del suo cuore, e mentre si leggono, dettate da quel tempo, le trame oscure del futuro Re Riccardo, ogni lettore/spettatore può sentire lo spirito della gente che attraversa l'inferno e assapora istanti di felicità eterna. È sempre la stessa emozione, con la forza e l'intensità della prima volta.

Qualcosa di analogo avviene quando stiamo di fronte alle opere di Arcangelo Sassolino, un'esperienza il cui vissuto presente s'impone tanto sull'esperienza quanto sulla memoria. *Ora* mi trovo qui davanti. Trovandomi, ripetutamente, di fronte all'opera di artisti che ho conosciuto o studiato, l'esperienza si avvicina con sempre più precisione a quella dell'archeologo. Una volta stemperato lo stupore iniziale, la sorpresa che accompagna la conoscenza del nuovo a ogni successivo incontro muove la lettura precedente verso uno sguardo rinnovato. Con l'opera di Arcangelo Sassolino una simile procedura non è possibile. L'intensità del primo incontro si rinnova ripetutamente. Tra il soggetto, l'oggetto e l'accadimento (reale o presunto) si crea una forma comunicativa di ambito emotivo e sensoriale che, scontrandosi con la sfera conoscitiva, porta ogni volta a un cortocircuito che si impone sulle esperienze pregresse. Un'arte dell'*hic et nunc* che fonde meccanica e sentimenti, forza e meraviglia, rigore scientifico e abbandono all'ineluttabile. Ma come si forma e che tipo di evoluzione linguistica può conoscere un'arte di ricerca, rigorosa ma che riconosce l'imposizione della tragica e fatale casualità che anima il nostro vissuto?

La mostra *Fragilissimo*, negli spazi della Galleria dello Scudo, offre la rara occasione di trovare radunate tre distinte tipologie dell'opera di Sassolino. Tre voci della sua drammaturgia sull'effetto del caso in situazioni predeterminate, poderose e micidiali. Opere che definiscono il decalogo della linea d'ombra dell'artista. Le "macchine", portatrici di un duplice stato essere/non essere; l'opera di genere continuativo, che è *sempre*, inesorabilmente; e infine i lavori organizzati intorno a una tensione di forze, un presente continuo in sospensione tra l'attimo prima e l'attimo dopo.

Il vetro e soprattutto l'acciaio sono i materiali presenti in varie forme e modalità per tutto il corso della mostra. Due materiali ubiqui: il vetro, conosciuto come un liquido allo stato solido, e l'acciaio che combina proprietà di deformabilità e resistenza.

La categoria di opere di Arcangelo Sassolino più conosciuta è quella delle "macchine". Opere fenomenologiche che presentano una modalità binaria, lo stato attivo contrapposto a quello dormiente. Una condizione di dualismo tra l'azione e la stasi, il caldo e il freddo. Il loro carattere spesso antropomorfo è sottolineato dall'organizzazione interna di un fare discontinuo, apparentemente libero, che coglie lo spettatore ripetutamente di sorpresa.¹ Anche le "macchine" che a un primo sguardo sembrerebbero più aggressive, se osservate nel tempo, presentano gesti delicati, arrivando al punto di rivelare un animo dolce. Non è tanto l'effetto prodotto il motivo d'essere di queste opere, essendo l'artista poco interessato a una metodologia dimostrativa. Sono piuttosto le condizioni che portano a tale trasformazione, e le variabili all'interno di causa-effetto, a conferire una dimensione umanistica. L'artista suddivide le successive versioni di queste opere in "generazioni".²

In *Afasia 1* (2008), per esempio, una macchina che in termini di forma potrebbe essere paragonata a un grande fucile, è posta all'interno di una gabbia. Una bottiglia di vetro viene sparata contro una lamiera d'acciaio posta tra i 15 e i 25 metri di distanza a una velocità di 970 km/h,

frantumandola nell'impatto. La pressione esercitata sulla bottiglia è tale che, nel momento in cui viene sparata, non la si percepisce nemmeno; lo spettatore sente solo lo schianto improvviso e, nel momento in cui gli occhi riescono a percepire, tutto quello che rimane sono i frammenti di vetro sparsi sul pavimento. Il momento dello sparo è casuale, determinato da un programma aleatorio computerizzato. È un istante sempre latente che si manifesta solo quando è già avvenuto. La quiete dell'attesa è solo apparente. L'opera offre una metafora psicofisica della vita. Non allude alla distruzione in sé, ma a una caducità, come ogni evento che potrebbe accadere, inesorabilmente, sotto i nostri occhi. Il titolo dell'opera deriva da una condizione medica. L'afasia è un disturbo del linguaggio, per il quale si perde l'abilità di esprimersi o di comprendere le parole. Un individuo colpito da afasia è capace di intendere ma non di parlare, oppure riesce a comunicare ma non a comprendere. L'opera mette in risalto questa incomunicabilità, una mancanza di scambio tra l'udito e la parola, come se il nostro esperire significhi anche un'attesa. Sassolino spinge i materiali fino al loro limite, prende il controllo della materia tramutandola.

The way we were (2018) è una scultura/macchinario che con la sua implacabile forza frantuma pezzi di roccia. Con un movimento lento e inesorabile la pressa comprime la pietra in pezzi sempre più piccoli, lasciando che i detriti cadano ai lati della macchina. Una volta arrivata alla massima estensione, la pressa "prende fiato" per poi ripartire, si rialza, rivelando uno strato di pietra appiattita che sembra perfino morbida. Le forme irregolari sono state uniformate, i frammenti di ingombro sono caduti. E il processo ricomincia, in un ciclo continuo. Il titolo dell'opera è un riferimento al film hollywoodiano degli anni settanta, un romanticismo complementare all'inevitabile e spietato moto dell'opera. Il titolo ricorda che niente rimane com'è, siamo sottoposti a un ciclo di cambiamento continuo. L'opera ammicca alla natura effimera della vita, che con l'inesorabile scorrere del tempo lascia dietro di sé solo detriti e una frammentazione perpetua. Come in diverse opere di Sassolino,

troviamo un meta-controllo della materia, sottoposta a forti pressioni predefinite dall'artista, che lasciano però aperto un margine che non può essere calcolato. Il controllo e l'imprevedibilità convivono nel lavoro di Sassolino, rivelandosi nella forma e nel suono delle sue opere.

L'opera *D.P.D.U.F.A. (Dilatazione Pneumatica Di Una Forza Attiva)*, del 2019, potrebbe essere vista come una sintesi delle varie proprietà che concorrono nelle "macchine" di Sassolino: energia, inafferrabilità, casualità e "colore del suono". Una bottiglia di vetro posta all'interno di una teca d'acciaio e isolata da lastre di policarbonato è collegata a una bombola di azoto in alta pressione. Attraverso un congegno che ne gestisce il flusso il gas entra lentamente all'interno della bottiglia. La pressione continua ad aumentare finché, in un attimo imponderabile, il vetro esplose con violenza disintegrandosi. Il tempo di resistenza è incalcolabile: anche a parità di tipologia della bottiglia l'attesa potrebbe durare pochi minuti o molte ore.

La seconda categoria, che definirei di genere *continuativo*, è composta da opere che appartengono a una serie che l'artista porta avanti dal 2000. I "cementi" presentano una forma (e un pensiero) più sfumato rispetto a quella dualistica oppositiva che caratterizza le "macchine". Sculture appese al muro, che l'artista descrive così: "Una lastra di policarbonato sottoposta alla compressione simultanea sui quattro lati è costretta a deformarsi generando forme imprevedibili e simili a una superficie liquida. Su questa matrice viene lanciato un impasto di cemento, inerti sabbiosi e ossido di ferro. Il retro di questi lavori ha sempre una consistenza grezza dovuta all'azione frenetica e tempestosa di questo gesto. Solidificato il materiale, il policarbonato viene strappato via. Il caso e la chimica fanno il loro corso rivelando superfici, cromie e forme ogni volta inattese. Il risultato ottenuto non è più manipolabile. Il bordo frastagliato e fragile è un tentativo di far sconfinare il limite che ogni forma solida impone, è come imprimere alla scultura un tempo non determinato."

La delicatezza residua in un gesto violento, forme leggere che resistano allo strappo. La mostra presenta per la prima volta una versione inversa dei "cementi", ponendo in relazione diretta due modalità distinte. *La gravità genera la forma* (2019) è una scultura posta al centro della stanza dove una colata di cemento crea la forma del piano, fino alla sua implosione. Una scultura formata dal proprio peso, dove maggiore è il cemento, maggiormente la forma si chiude in se stessa. Un piano collassato dalla materia che lo compone. Il peso stesso è materiale.

Questa serie di opere annuncia nuove direzioni nell'esplorazione che Sassolino fa del mezzo e apre nuovi modi di analizzare come abbia lavorato negli ultimi anni. Perennemente alla ricerca di nuovi linguaggi espressivi, dal 2000 l'artista ha iniziato a creare, in stretta successione, serie di "sculture a muro" che, seppure indipendenti dalle sue macchine e di natura diversa rispetto alle opere precedenti, corrispondono ai già citati elementi fondanti del suo linguaggio. Le sue indagini si sono concentrate sui processi di produzione e sulle qualità fisiche dei materiali, ma è nella pratica dei "cementi" che Sassolino sviluppa le sue esplorazioni sullo spazio della percezione. Il cemento non è inteso né come una qualità né come un semplice materiale, ma come una proprietà. Un elemento che non ostacola lo sguardo, ma al contrario permette di entrare nella materia, penetrare nella struttura stessa dell'opera. I "cementi" presentano delle proprietà in comune che sono diverse ma in nessun modo estranee al resto della sua opera scultorea. Opere che possono essere analizzate in primo luogo attraverso l'uso comune della cementite, che offre un'immagine di compattezza e la sua (possibile) dissoluzione. Il cemento diventa un modo per segnare la sedimentazione del materiale – il processo di realizzazione di un'opera – ma apre anche a un'esperienza fenomenologica dello spazio. Una superficie che ha il potere di attrarre, assorbire e trattenere energia. Queste qualità favoriscono un atteggiamento contemplativo da parte dello spettatore che si trova, a differenza di quando posto di fronte a una macchina, a usare la vista come unico senso. Massa e

densità non creano lo spazio come fenomeni puramente fisici. Esse comunicano con una forma di spazio fatta di soggetti sensibili e intrisa di qualità psicologiche.

La mostra alla Galleria dello Scudo presenta una creazione dello spazio attraverso ritmi alterni di densità, massa e tempo. Questo dialogo tra le opere non è illustrativo, i “cementi” non attuano la scala della manifattura industriale o la scala monumentale che sta al centro dell’opera di Sassolino. Eppure rivelano un linguaggio condiviso.

De rerum natura di Lucrezio è la prima grande opera poetica in cui la conoscenza del mondo è una decostruzione della sua compattezza. Lucrezio è il poeta della concretezza visiva, ma, soprattutto, ci dice che il vuoto è tanto concreto quanto la roccia. La sua più grande preoccupazione sembra essere quella di evitare il peso schiacciante della materia. Compattezza e densità si manifestano nella scultura di Sassolino, la cui imponente massa di cementite comprime lo spazio circoscritto in dialettica con le tensioni interne della materia, che funge da veicolo per l’esperienza fisica nello spazio. Le sue ricerche si concentrano sui processi di produzione e sulle qualità fisiche dei materiali, rivelando un’attività profondamente fisica che affonda le sue radici nello stesso tipo di indagine materiale e nella stessa logica di percezione che definisce la sua pratica scultorea. Comprendere i “cementi” di Sassolino sotto questa luce significa evocare la presenza di una pratica processuale scultorea anche nelle opere non dinamiche. Per loro natura i “cementi” sono ibridi nella forma e nella materia. Eppure danno vita a uno spazio – sia fisico, sia quello della superficie stessa della cementite – trasformativo, creando un campo ottico che può essere osservato, e dal quale possiamo essere inghiottiti. Lo spazio qui non è mai neutro, ma sempre creato.

I “cementi” sono sentimenti del perimetro che non si risolve. Un lavoro sul concetto di confine, attraverso uno “strappo” in cui vive il tentativo

di prolungare il gesto creativo. Tendendolo all’infinito, il materiale si sedimenta e si accumula in modo apparentemente fragile: potrebbe rimanere in bilico vent’anni, oppure duecento. Il conflitto con il tempo è solo una questione di scala. È un’esplorazione del confine non manuale che proviene da un’azione e da proprietà vitali della materia. È un residuo di vita.

Un simile lavoro sul confine, un tentativo per far sconfinare il confine della forma, dove la materia diviene polvere, è presente in *Damnatio memoriae* (2016). Una levigatrice diamantata cancella progressivamente una statua di marmo, chiusa dentro una stanza in modo da non far fuoriuscire il marmo trasformato in polvere. In un processo fine ma conclusivo la levigatrice annienta la materia. *Damnatio memoriae* è la formula latina per “condanna della memoria”, nell’antica Roma un atto di cancellazione riservato a coloro che avevano tradito lo Stato. L’obiettivo era renderli inesistenti, rimuovere ogni loro traccia dai registri storici, incluse statue e monumenti.

Sassolino traccia un parallelo tra la macchina e le esperienze dell’uomo: gli impulsi umani sono realizzati da una macchina, e all’uomo è concessa la vista dall’esterno, permettendogli un cambio di prospettiva. Mentre la levigatrice continua il suo movimento inesorabile, la materia si trasforma. Non è più solida, o meglio, è ancora solida, ma suddivisa in innumerevoli frammenti i quali progressivamente tutto coprono come una coltre di neve che cela i connotati delle cose. In questo modo la cancellazione della memoria è duplice: più la levigatrice continua la sua opera, più la materia che rimane viene coperta. L’opera allude alla smaterializzazione della materia, il limite del confine in riferimento al vincolo che esiste fra materia e memoria.³

Le opere in mostra non possono essere intese come conseguenze l’una dell’altra, ma come in costante scambio, una reinvenzione dei principi fondamentali della pratica di Sassolino. Tornare al vocabolario di base della forma non delimita lo spazio di una pratica, bensì spinge verso l’estrema permutabilità dei principi di velocità, gravitazione, pressione

e vibrazione. Ciò offre l'essenza di una nozione abbastanza convenzionale di scultura: compiere un'azione su un materiale. La chiarezza di tale definizione è la chiave nella pratica di Sassolino, portare l'opera d'arte a una serie di principi fondamentali: azione, forma, materiale. Sassolino affronta le caratteristiche fondamentali dell'essere, anche se in modo esistenziale più che umanistico. Si interessa alla natura della scultura cercando di offrire una propria definizione su quello che può essere il proprio linguaggio, proiettandolo verso la trasformazione della sua stessa comprensione.

La terza categoria presenta opere che portano un conflitto in corso, ma dal carattere silenzioso. L'energia è concentrata nella tensione, duratura nel tempo, e non, come nel caso delle "macchine", dissipata nell'attimo dell'esplosione liberatoria. Questi lavori recenti, quali *Qualcosa è cambiato*, *Incombente*, *Il vuoto attorno* e *La sola regola possibile* (tutti del 2019), presentano uno stato di sospensione, facendo il punto sulla situazione generale dell'opera dell'artista. L'energia ineluttabile è insita nell'attesa latente dell'evento. È poco importante se l'evento (la caduta) avrà luogo o meno, la sua manifestazione diviene marginale. Essendo abituato a considerare l'opera di Sassolino come una ricerca della conoscenza e non solo come pratica sensoriale, per rapportarmi all'esistenzialismo dovrei estenderla alla Natura, all'intelligenza della materia e alla mitologia.

Dal punto di vista esistenzialista l'opera di Arcangelo Sassolino può essere rapportata alla tensione dell'individuo nei confronti della società circostante. Nel pensiero esistenzialista l'individuo vive in uno stato costante di "alterità". Questa alterità deriva dall'io singolo concepito in termini di valori culturali predefiniti, concetti esterni ed estranei a esso, che però lo determinano. Questo slittamento fa sì che l'individuo cada continuamente in ciò che è impersonale, inautentico, nel vuoto di significato che caratterizza l'uomo moderno. Nelle

opere di Sassolino si avverte questa tensione, sia psicologica che fisica, di un impetuoso agente esterno che determina i connotati di un'altra entità. I materiali sono portati al limite della loro resistenza, tanto da essere frantumati, schiacciati, polverizzati. La forza fisica è in realtà una materia di per sé innocua. Fra i materiali si instaura uno scambio di potere e di conflitto, paragonabile alla condizione esistenziale della natura umana. Il materiale distrutto, una pietra o una bottiglia, è definito da un altro, il suo stato è la conseguenza di una forza, di un'azione che lo porta alla trasformazione. Uno scontro che può alludere all'assurda precarietà dell'esistenza, definita da agenti esterni.

Il lavoro di Sassolino evoca in questo senso efficacemente il pensiero di Heidegger. Se le opere stesse e il materiale di cui sono composte ritengono questa tensione, è proprio l'essere presenti a questa tensione che definisce il loro stato. Per Heidegger la condizione ontologica del soggetto è "esserci" (*Dasein*), la quale è indissolubilmente legata a una concezione del tempo, il quale non fa parte di un'infinita progressione ma viene delimitato dall'esperienza del *Dasein*. Per questo l'essere implica il tempo, e viceversa. Il tempo nelle opere di Sassolino viene definito dallo stato di tensione, è compresso o diluito a seconda del rapporto fra due forze fisiche. Il tempo in questo senso è dettato dallo stato esperienziale dei materiali che fanno parte dell'opera stessa, rendendo anche l'esperienza dello spettatore di natura fenomenologica. Nell'essere posto davanti a queste opere lo spettatore si trova confrontato alla propria distruzione e alla propria morte – non solo in senso fisico, ma anche metaforico. Come argomenta Heidegger, non è possibile fare esperienza diretta della morte di un altro, ma attraverso la sua osservazione dall'esterno possiamo rapportarci alla sua inevitabilità. È questa la sensazione di fronte all'opera di Sassolino: l'essere in bilico, la consapevolezza di andare incontro a un attimo determinante ma imponderabile. Nelle parole di Emil Cioran: "Per quanto mi aggrappi agli istanti, gli istanti si sottraggono [...]. Quando ci abbandonano,

manchiamo della molla indispensabile alla produzione di un atto, sia esso capitale o insignificante. Sguarniti, senza sostegni da nessuna parte, affrontiamo allora una sventura inusitata: quella di non aver diritto al tempo.”⁴

Lo stesso si potrebbe dire per tutte le forme d’arte. L’eterna contemporaneità è ciò che sfugge al contemporaneo. A seguito delle considerazioni inattuali di Nietzsche l’arte intraprende una battaglia contro

lo stato presente delle cose, un periodo di passaggio, enunciando tesi contrastanti con i valori dominanti per costruire un nuovo futuro, anziché avere successo nell’immediato e conquistare l’attualità. Un’arte inattuale che si può definire nel rapporto tra l’essenza di ciò che viene detto e la tecnica nella quale questo viene espresso. Il resto è cronaca.

Francesco Stocchi

1. “Il mio lavoro si situa all’intersezione tra fisica e mondo naturale; io applico le proprietà della fisica – tra le quali velocità, gravità, pressione e vibrazione – ai materiali naturali per dare vita alla scultura. Voglio spingere il materiale oltre i suoi limiti fisici, facendogli assumere una nuova voce, una nuova forma. È un processo di *unbecoming* e *becoming*.” Intervista all’artista pubblicata sulla rivista dell’International Sculpture Center: Joshua Reiman, *On the Edge of Being: A Conversation with Arcangelo Sassolino*, in “Sculpture”, Hamilton (New Jersey), 1 novembre 2018.

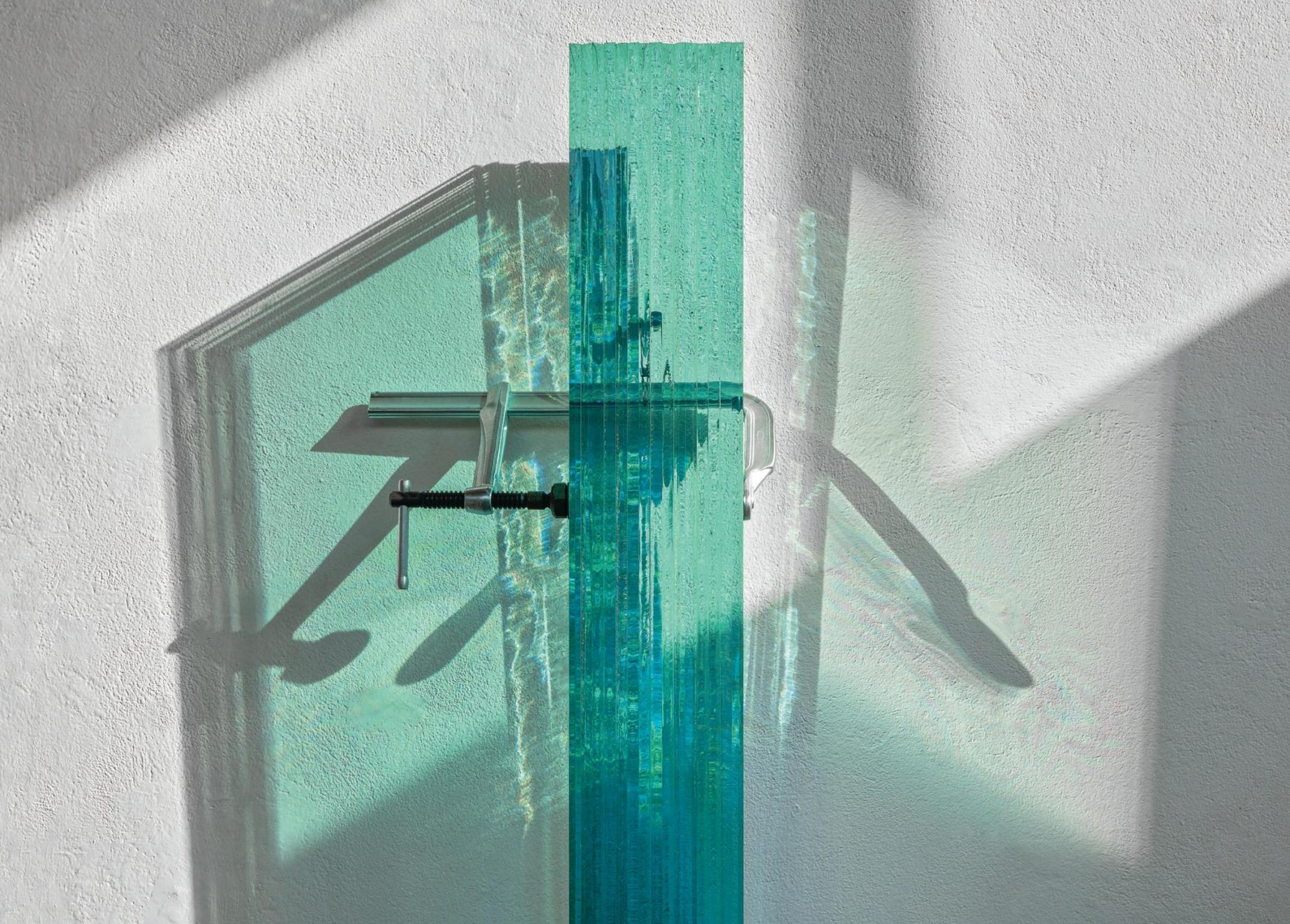
2. Da una conversazione tra l’autore e l’artista, novembre 2019.

3. “Per esempio, il marmo e il processo classico che compie lo scultore: porta un blocco in studio, ha una forma in testa che fa o fa fare prima sbizzando e poi rifinendo, alla fine viene messo in mostra il risultato di queste operazioni. Bene, quel pezzo di marmo grezzo da cui si inizia, in origine era nel buio, incarnato dentro la massa/montagna,

e a un certo punto viene spezzato via dalla madre/cava. Ecco, quello strappo, quel momento di distacco, quel suono, quell’azione necessaria per isolarlo per sempre, a me interessa più di tutto quello che avviene dopo. Voglio, in un certo modo, mettere in scena quel momento, quell’azione originaria. Poter ricreare quel sentimento è come isolare una verità primigenia, che dopo andrebbe perduta nei processi successivi. È per questo che cerco sempre azioni scarnificate, ridotte all’osso, come una caduta, una rottura, un attrito, un lancio. Ho la speranza di avvicinarmi di più alla verità trattando con queste azioni basilari. Per farlo devo cercare di mettere in scena un reale prepotente.” Intervista ad Arcangelo Sassolino in Artext (http://www.artext.it/Arcangelo_Sassolino.html).

4. E.M. Cioran, *La caduta nel tempo*, Adelphi, Milano 1995, p. 123; ed. originale *La chute dans le temps*, Gallimard, Parigi 1964, p. 92.













Nuda vita; o quel che accadrà

Con l'ingresso nel nuovo decennio può rivelarsi vantaggioso rivalutare le potenzialità dell'arte ai fini della maturazione di un sentimento di partecipazione attiva, senso critico e trascendenza. Laddove le comunità discutevano di come le opere d'arte, nate in difficili contesti di vita, potessero dare impulso al progresso sociale, i criteri estetici, in qualche misura, sono spesso serviti da parafulmine. In questa prima metà del 2020 percepiamo la labilità di quasi ogni aspetto della nostra vita quotidiana. Il quadro politico è inquietante, le tensioni sociali sono percepibili in modo evidente e le nostre esistenze sono soggette a innumerevoli pressioni a causa della minaccia di virulenti agenti patogeni. Se il grande ruolo che noi attribuiamo all'arte e all'estetica è quello di essere lo specchio della coscienza contemporanea, allora quelle che noi vediamo riflesse sono le manifestazioni visive di situazioni insostenibili: opere d'arte che lottano secondo una logica interna e con un'intrinseca conflittualità. Le sculture di Arcangelo Sassolino sono intrise di queste componenti di profonda lacerazione. Usando materiali industriali, dal vetro e dal cemento all'acciaio e alla gomma, egli crea opere d'arte la cui levigatezza perfetta e la cui costruzione ben articolata includono una risonanza persino angosciante. Ogni scultura si manifesta come una sfinge, suggerisce indizi necessari a svelare quel che ci aspetta.

Sassolino utilizza il vetro quale allegoria della fragilità della vita moderna e per rendere leggibile la nostra capacità collettiva di resistere alla pressione sotto un peso in apparenza schiacciante. Nelle sculture in vetro montate a parete vengono tagliate a mano, una per una, lastre di 12 millimetri di spessore, disposte in pile perfettamente rettangolari e tenute in sospensione grazie alla forza esercitata da una morsa d'acciaio di produzione industriale. I bordi della scultura sono, al tempo stesso, seducenti e affilati come lame di rasoio. Ma, mentre è sottoposto alla pressione della morsa,

il materiale, sebbene fragile, non si spezza, non si scheggia e non si frattura. Anzi, dal punto di contatto della morsa si irradiano increspature che evocano una visione oceanica e che paiono persino rassicuranti. Nella loro aggettanza dal muro queste sculture rendono evidente l'equilibrio stabilito fra la *pressione* della morsa e la *resistenza* del vetro. Ogni materiale esercita, l'uno contro l'altro, l'esatta quantità di forza necessaria alla scultura per mantenere la propria forma e non frantumarsi.

Con titoli quali *Perdita di valori tradizionali*, opera del 2018, e *Instabilità pretoria*, dello stesso anno, Sassolino infonde nel suo lavoro un risvolto di natura sociale, alludendo concettualmente a un parallelo tra la caduta dell'Impero romano e l'incombente rovina della coscienza contemporanea: gli eventi si fanno eco nel corso della storia, anche attraverso i millenni. In questa serie, la scultura dell'artista più recente e di maggiori dimensioni intitolata profeticamente *Qualcosa è cambiato*, del 2019, è su scala umana: misura 183 centimetri di altezza. Gli spettatori si offrono al loro *doppelgänger*, al loro analogo estetico, serrato in una morsa e appeso con un gancio alla parete. Portando la metafora un passo oltre, *La sola regola possibile* del 2019 presenta imponenti lastre di cristallo la cui lunghezza corrisponde, in modo *site-responsive*, all'altezza della sala: rimangono solo due piccole porzioni di spazio vuoto, sotto il soffitto e sopra il pavimento. La colonna di vetro, tenuta in sospensione da due barre d'acciaio che premono contro le pareti della galleria, crea un'inquietante forma a croce: uno spettro scultoreo di persecuzione, emarginazione, criminalizzazione e umiliazione. In opere concettualmente simili, e tuttavia profondamente fragili, lastre di vetro posate su telai d'acciaio sono costrette a reggere il peso di un blocco di pietra. Ogni masso, scelto appositamente per il suo carattere, costringe il vetro a flettersi senza rompersi. La proposta di Sassolino impone, qui, agli spettatori di credere nella veridicità dei suoi materiali e, a loro volta, in se stessi. Per esempio, nella scultura del 2018 intitolata in modo significativo *Declino della virtù civica*, una pietra coperta di licheni prelevata nei dintorni di Vicenza è posata su un sottile

pezzo di vetro tagliato, mentre *Incombente*, del 2019, offre agli spettatori un presagio di ciò che sta per accadere: il nostro bisogno di resistere al cedimento della materia. Questi elementi dicotomici della scultura presentano un equilibrio dinamico che allegorizza l'empatia nella nostra coscienza contemporanea e pongono in evidenza un monito: il vetro siamo noi.

Nell'opera di Sassolino materiali correlati al concetto di modernità e di progresso industriale, controintuitivamente, ci impongono una riflessione su quale sia il significato di essere umani. L'artista dispone pneumatici per camion di produzione industriale, palesemente antropomorfi nella forma e autobiografici nel tono, per sondare le modalità con cui tensioni esterne configurano questioni legate alla forza virile. *Marco, Antonio, Luciano e Cassio* (tutte opere del 2018), per esempio, consistono in una serie di pneumatici da camion Pirelli e Marathon perfettamente gonfiati, posizionati verticalmente, nei quali le superfici ben oliate brillano e i sottili follicoli di gomma sembrano suggerire capelli. Di scala monumentale e di aspetto massiccio, queste sculture mantengono la loro imponenza nonostante siano schiacciate da putrelle che le sottopongono a una forte pressione, costringendo la forma originariamente circolare a uno stato permanente di flessione. Ogni pneumatico, che prende nome da una figura maschile di rilievo storico, senatori o uomini di Stato dell'antica Roma, è bloccato in uno stato permanente di sottomissione. Nel sottoporre questi oggetti erotizzati a diverse tonnellate di pressione, Sassolino crea una convergenza scultorea che incarna le modalità con cui forze esterne *modulano* istanze legate alla mascolinità.

La pratica di Sassolino può essere definita dalla trasformazione alchemica della materia e dall'assioma che le particelle sono sempre in movimento, visibili (le sculture meta-meccaniche) o non visibili (gli atomi di aria che si muovono freneticamente all'interno del pneumatico). Le sculture cinetiche di Sassolino compiono spesso azioni coreografiche

che mimano movimenti, gesti e reazioni corporee proprie dell'uomo, come masticare, respirare, toccare. Tramite il suo peculiare linguaggio visivo l'artista attualizza e lambisce i principi sia del minimalismo che del post-minimalismo – tra cui la produzione industriale, l'eliminazione dell'intervento manuale dell'artista, la serialità, l'inclusione di elementi autobiografici che fanno appello ai sensi, e la valutazione del peso e della gravità – per costruire allegorie sulla brutalità della nuda vita. In una delle sue opere più importanti, *Piccolo animismo*, del 2011, un cubo d'acciaio di dimensioni gigantesche, saturo di gas compresso, viene *ulteriormente* riempito d'aria, dilatando a forza il materiale altrimenti rigido oltre la sua normale condizione fisica, con il risultato che la scultura rimbomba, vibra e si solleva da terra. L'afflusso casuale di gas, immesso entro le pareti d'acciaio del cubo, simula una respirazione iperventilata. Sassolino formalmente adotta l'oggetto proprio dell'arte minimale e ne rivela la componente provocatoria post-minimalista. Le sculture in cemento dell'artista trasformano alchemicamente il materiale di base in entità trascendentali. Condizionato dall'uso dilagante del cemento nelle architetture che popolano il panorama dell'Italia settentrionale, Sassolino reinterpreta l'applicazione pratica di un materiale di origine industriale creando oggetti enigmatici, evocativi di buchi neri, di spazio ricurvo e tempo deformato. Questi lavori sono generati dal peso della loro stessa colata: masse di cemento bagnato vengono gettate con forza su una lastra di plexiglas piegato e, una volta asciugatesi, appaiono come gioielli, lucidi, concavi, che fluttuano dalla parete come fossero portali pronti a condurre in un'altra dimensione.

Spesso le sculture di Sassolino sono dinamizzate da hardware programmati sia per svolgere una sequenza spettacolare di funzioni, sia per funzionare in maniera casuale; sono oggetti cinetici che possono ricadere sotto il nostro controllo o pensare per conto proprio. Concettualmente simili alla ricerca "meta-meccanica" di Jean Tinguely volta a rimeditare sulla vita del dopoguerra, Sassolino anima sculture che sondano il sentimento

di com'è *sentirsi* vivi nel presente. Eppure, a differenza della soluzione voyeuristica di Tinguely, le sculture di Sassolino non si “autodistruggono parzialmente”, né “esplodono” in una “proposta” o in uno “studio” per una “fine del mondo”; semmai il pubblico è chiamato talora a *partecipare* alle funzioni operative dell'oggetto. In *The way we were*, del 2018, gli spettatori inseriscono pietre nere basaltiche nella “bocca” di una pressa pneumatica. Come i pistoni della scultura abbassano lentamente la piastra che polverizza il corpus in precedenza compatto e inattaccabile della pietra, così gli astanti hanno il compito di ripetere all'infinito questo gesto di Sisifo, sostenendo una dura fatica e traducendo in termini fisici la percezione della nuda vita.

L'opera di Sassolino abbraccia la tensione viscerale tra fascino e ansia nel creare macchine le cui azioni incuriosiscono lo spettatore e costituiscono una minaccia immediata e tangibile. Queste opere creano un momento imminente, urgente e accattivante; Sassolino sospinge la psiche dello spettatore in un ambito strano e scomodo, in cui si è consapevoli e prudenti nei confronti di azioni distruttive in procinto di accadere e purtuttavia pienamente assorbiti dalle potenzialità estetiche della scultura. Di conseguenza l'opera di Sassolino diviene metafora di quanto si compie davanti ai nostri occhi ogni giorno, di eventi che hanno avuto luogo nel corso della storia o di incidenti (ri)narrati e trasmessi dai media.

Nel ricordare visivamente uno strumento ripreso dall'Inquisizione spagnola, *Damnatio memoriae*, del 2016, è una monumentale scultura cinetica che riduce la pietra in polvere, ma questa volta utilizzando un torso classico in marmo. Sigillata ermeticamente all'interno di un cubo di vetro e acciaio a tenuta stagna, *Damnatio memoriae* si erge per oltre tre metri e trenta centimetri, in acciaio inossidabile perfettamente lucido, ricorrendo a una levigatrice industriale a dischi diamantati per rasare sistematicamente, uno strato dopo l'altro, il torso di marmo. Ruotando ritmicamente a 2900 giri al minuto, la levigatrice circolare trasforma

l'oggetto in polvere. Il titolo della scultura, ripreso da un'espressione latina, rimanda a una definizione coniata da studiosi tedeschi nel XVII secolo per definire l'atto con cui, nell'antica Roma, si abradavano dai documenti storici i nomi di coloro che si erano resi colpevoli di tradimento. Negli ultimi due decenni il caratteristico vocabolario scultoreo di Sassolino chiarisce le complesse relazioni tra macchine industriali e pulsioni emotive, creando allegorie tra esperienze umane e fenomeni culturali. *Damnatio memoriae* compenetra in sé le svariate condizioni di pericolo della vita contemporanea, incluso il revisionismo storico utilizzato come arma. Situata tra la poetica postbellica delle macchine che si autodistruggono, tipica di Jean Tinguely, e *Il pozzo e il pendolo* del 1842 di Edgar Allan Poe, la “meta-meccanica” di *Damnatio memoriae* compendia in sé l'idea di come l'integrità fisica si smaterializzi con un lento processo, riducendo materialmente il nostro presente a memoria.

Damnatio memoriae porta avanti l'interesse di Sassolino per connessioni profonde che ci inducono a riconsiderare la memoria collettiva e a porre in discussione il concetto stesso di umanità. Nel suo lavoro, tuttavia, è spesso l'imponderabile che risuona allo spettatore: il destino indefinito di un oggetto andato distrutto, o il potenziale fallimento di una realtà che intimorisce, e come queste incognite esercitino un impatto sullo spettatore *qui e ora*.

L'opera cinetica più recente di Sassolino, *A True History* del 2020, è una scultura monumentale autoportante in cui un pistone idraulico comprime un tronco d'albero del diametro di 80 centimetri, appena abbattuto. Mentre il pistone lo schiaccia fra due enormi lastre di acciaio massiccio, il corpo ligneo si spacca sotto l'immensa pressione e ne fuoriesce la linfa. Evocativa di una pubblica esecuzione, *A True History* indaga a fondo sul complesso rapporto tra modernità e ambientalismo: gli spettatori sono testimoni della dimostrazione, traumatica e profondamente scioccante, di quanto brutale possa essere sulla natura la forza prodotta da un oggetto

industriale. In quest'opera la coscienza ecologica viene presentata come un impulso proprio dell'uomo: il tronco d'albero funge da surrogato di un corpo, ponendo interrogativi su chi sia protetto e chi no, su chi abbia diritti e chi no. *A True History* è al tempo stesso etologica e meccanizzata, poetica e minacciosa: spinge i materiali oltre i loro limiti fisici per dimostrare cosa vi sia di *becoming* e *unbecoming*, di conveniente e sconveniente nel processo della modernità. Le assonanze antropomorfe del tronco consentono agli spettatori di percepire le promesse e i pericoli del progresso industriale, rivelando quali siano le conseguenze strazianti e le azioni distruttive che la società affronta per "evolversi", bandendo dal nostro panorama di riferimento contemporaneo ogni forma di empatia. Scegliendo come punto di partenza l'opera narrativa di Luciano di Samosata dal medesimo titolo, l'artista ne riprende la medesima presa di

posizione: l'intera storia è una finzione, ogni identità è una costruzione e tutto ciò che crediamo "vero" è un esercizio di illusione.

Considerato nel suo insieme, il corpus artistico di Sassolino porta alla ribalta le nozioni antitetiche di dubbio e di fede: dubbio e fede nella nostra capacità, come *polis*, di ricostruire e sostenere la nostra coscienza civica; dubbio e fede nella *governance*; dubbio e fede nel "valore di verità" delle nostre prese di posizione. Se definiamo la rappresentazione in termini di visibilità, quale sarà la "storia vera" di chi avrà preso il sopravvento? Pur seducente nella forma e spesso letale nelle sue funzioni, il corpus variegato dell'opera di Sassolino non offre alcun palliativo alla tirannia del reale e alla fragilità della vita moderna messa a nudo.

Jeffrey Uslip

