

FOCUS ON



ARCANGELO SASSOLINO

L'estetica della meraviglia
e dell'**instabilità**



IL GIORNALE DELL'ARTE

Stupor mundi

Traiettorie artistiche e biografiche

Andrea Bellini

Direttore del Centre d'Art Contemporain, Ginevra



Arcangelo Sassolino
© Agostino Osio

Questo «Focus on» è un'esplorazione in profondità dell'opera di Arcangelo Sassolino, dagli anni dell'infanzia agli esordi nel mondo dei giocattoli, agli ultimi lavori sugli oli e la velocità supersonica. Una disamina sulla poetica, il linguaggio scultoreo, la tecnica, le relazioni storico artistiche, gli aspetti filosofici, scientifici ed ecologici, attraverso lo sguardo di eminenti critici, curatori, specialisti e direttori di musei internazionali (Ndr).

Arcangelo Sassolino, artista dalla traiettoria molto personale e sorprendente, ci parla in questa conversazione della sua infanzia, delle sue ossessioni e del modo nel quale ha incontrato l'arte. Inventore e sperimentatore puro, Sassolino ricostruisce il suo curioso percorso, tra New York, la Toscana e un grande capannone in Veneto. Attraverso le parole dell'artista si entra quindi in contatto con le diverse fasi della sua ricerca, dai primi marmi realizzati in Toscana alle opere più recenti, dedicate alla questione dell'instabilità, della trasformazione e del perpetuo divenire delle cose.

A.B. Arcangelo, che tipo di bambino sei stato? A vedere le tue opere ti immagino come un piccolo inventore, un Leonardo da Vinci in erba.

A.S. Quando ero bambino tornavo a casa da scuola e trascorrevi i pomeriggi nel garage di casa, a costruire, tagliare, incollare. Costruivo soprattutto aerei; mio papà, che purtroppo è mancato quando ero piccolo, si accorse di questa cosa, era un bravo artigiano.

A.B. In quel garage, impegnato a costruire aeroplani e strane macchine, cercavi di realizzare cose meravigliose, cose che generassero meraviglia o stupore. È esattamente quello che hai continuato a fare da grande, mi sembra, facendo l'artista.

A.S. L'incanto verso il mondo, pensare le cose in tridimensionale, l'attrazione per la velocità, sono cose che fortunatamente non mi hanno mai lasciato.

A.B. E poi che cosa è successo? Ho letto da qualche parte che una volta diplomato ti sei iscritto a ingegneria.

A.S. Ero l'ultimo di 5 figli, in casa non circolava molta cultura: sono cresciuto con questa forte passione per il fare senza capire bene dove riversarla. Spinto da questo desiderio di costruire, a 19 anni mi sono iscritto a Ingegneria meccanica, ma non ho frequentato una sola lezione. Non sono ingegnere, però ho brevettato un giocattolo ed è stato il primo giro di boa della mia vita. Era un puzzle tridimensionale, ho mandato il brevetto alla Milton Bradley Company. Questo primo brevetto e i successivi prototipi sono stati fondamentali, mi hanno permesso di fare uno stage di tre mesi a New York alla Next Toy, un'agenzia americana che rappresenta vari studi di designer. E i tre mesi sono diventati quasi sei anni. A loro non interessavano il cv e il background, avevano bisogno di idee nuove e per me funzionava, sfornavo idee.

A.B. In questa fase hai sviluppato altri giochi?

A.S. Sì, dopo 5 anni un mio giocattolo è stato messo in produzione dal gruppo Mattel.

A.B. Progettare giocattoli ti ha consentito di lasciare Vicenza, vivere a New York, e viaggiare anche. Com'è avvenuto l'incontro con l'arte?

A.S. Come spesso accade nella vita, per un colpo di fortuna. Mi sono trovato catapultato dalla profonda provincia vicentina a Manhattan, senza passare per l'università. Qui ho incontrato una ragazza brillante (oggi crea i cruciverba per il «New York Times»); era figlia di un grande collezionista di New York e poche ore dopo avermi conosciuto mi disse: «Tu non sei un inventore di giocattoli, sei uno scultore». Aveva due biglietti per la retrospettiva di Matisse «Henri Matisse a retrospective» del 1992 al MoMA. È stata una folgorazione. Nell'ultima sala c'erano i «CutOuts»: grazie a essi ho capito che si poteva realizzare arte anche senza sapere disegnare come Raffaello o Dürer. Dopo due settimane mi sono iscritto alla School of Visual Arts.

A.B. E hai continuato a lavorare nel mondo dei giocattoli?

A.S. Sì, ancora qualche anno, finché mi proposero un contratto, davvero molto vantaggioso, per rimanere altri tre anni, ma ormai ero deciso a cambiare strada. Così sono ripartito da zero, ho proseguito il mio percorso di artista e piuttosto che restare a New York, magari con un piccolo studio come molti artisti facevano, ho preferito trasferirmi in Toscana.

A.B. Quindi torni in Italia, tra Carrara

e Pietrasanta, e ricominci da zero. Che tipo di opere hai realizzato in quel periodo?

A.S. Lavori abbastanza canonici, un po' da autodidatta. Ho iniziato a studiare i classici, informarmi, viaggiare. Sono stati anni di apprendistato e di grande sperimentazione, a volte anche ingenua. È una fase che si è esaurita in due o tre anni, quando ho acquistato un piccolo capannone in provincia di Vicenza.

A.B. Si tende a pensare che solo i cosiddetti artisti outsider, quelli per esempio presenti nella Collection de l'Art brut di Losanna, fossero degli autodidatti. In realtà moltissimi artisti del '900, perfino i cosiddetti eroi del modernismo, sono stati degli autodidatti. Tra gli italiani penso ad esempio a Gianni Piacentino, il quale ha studiato qualche anno filosofia, e poi giovanissimo ha cominciato a realizzare sculture minimali, applicando tecniche e conoscenze che aveva appreso in una fabbrica di vernici speciali, tra il 1967 e il 1968. Come te Piacentino, fin da bambino, aveva una passione per la velocità e il modellismo, che non lo hanno mai abbandonato. Insomma l'artista autodidatta porta nel mondo dell'arte non solo ossessioni, ma anche tecniche, conoscenze «altre», le quali gli consentono di sviluppare un linguaggio autonomo e inedito. A dire il vero tu non sei nemmeno un autodidatta perché hai

studiato arte a New York. Però quello che resta fondamentale nel tuo lavoro sono proprio le tue passioni e le tue ossessioni d'infanzia, l'immaginario di quel bambino che costruiva aeroplani in un garage del Veneto.

A.S. L'essere artista è un costante sconfinamento. A volte arrivare dentro un sistema in modo più «ingenuo» e «disincantato» può essere un vantaggio. Nel mondo dei giocattoli, per esempio, le idee più rivoluzionarie diventano poi dei classici del gioco sono arrivate tutte da chi non era professionista inventore.

A.B. La tua prima mostra personale risale al 2001. Durante gli ultimi due decenni il tuo lavoro ha attraversato diverse fasi. Cerchiamo di ripercorrerle in ordine cronologico. Il primo gruppo di lavori sono quelli in marmo, realizzati in Toscana, giusto?

A.S. Sono lavori nati dalla gioia di lavorare con le mani, non c'era ancora quell'urgenza di che cosa volessi dire col mio lavoro. Sono più ingenui, legati alla meraviglia della tecnica.

A.B. Ogni 4-5 anni il tuo lavoro muta, anche profondamente.

A.S. Sì, ai marmi è seguita una serie di lavori in cui ho cominciato a interagire con l'architettura, a tagliarne dei pezzi, come il pavimento della galleria sospeso, o a colare masse di calcestruzzo armato e poi sospenderle o puntellarle in modo precario. È stata una fase importante, ero affascinato dall'energia esercitata contro le ali di un aereo, sopra un ponte, un'energia interna alla materia che deve trovare il suo equilibrio. Volevo estrapolarla.

A.B. E da questa fase ne è nata un'altra, quella dei meccanismi complessi.

A.S. Sì, ho poi iniziato a fare delle macchine, a usare la pressione, la gravità, l'attrito, a esercitare queste forze sui materiali, quasi a voler «prendere per il collo la materia» per farle dire qualche cosa di nuovo. Ora, da un paio d'anni, anche questa fase è in evoluzione, sta svanendo l'esercizio di una violenza verso il materiale e si sta facendo strada una ricerca centrata sull'instabilità, la trasformazione, il perpetuo divenire, un presente che non è mai statico.

A.B. La metamorfosi, la mutazione, la trasformazione della materia sono molto importanti nel tuo lavoro. Le tue macchine esercitano pressioni enormi sul legno, l'acciaio e molti altri materiali: li deformano, li distrug-



«Afasia 1» (2008)
di Arcangelo Sassolino
© N. Migueletz (Frankfurter
Kunstverein, Francoforte,
2016; Galleria Continua,
San Gimignano, 2011; Palais
de Tokyo, Parigi, 2008)

gono, li frantumano anche. Nei tuoi ultimi lavori sembra interessarti invece la condizione della materia nella sua dimensione, appunto, di instabilità, in una sua condizione transitoria.

A.S. Sì. In «Diplomazija Astuta», per esempio, mi interessava mostrare l'acciaio nella sua forma liquida. Attraverso la fusione l'acciaio si carica di energia e si trasforma in qualcos'altro: diventa luce, è rovente, pericoloso, totalmente instabile, fuori controllo. L'opera funziona grazie a dei meccanismi di induzione. L'acciaio è fuso dall'energia prodotta da un campo magnetico, passandovi attraverso senza neanche sfiorarlo. È una magia invisibile che lo porta da zero a 1.500 gradi in un batter di ciglia, da solido, scuro e nero si scioglie più velo-

cemente della cera. E gocciola, cade nell'acqua, dove rimane incandescente ancora per qualche secondo. Originariamente l'avevo pensato senza le vasche di raffreddamento, con le gocce a cadere direttamente sul cemento, dove esplodono in 100mila parti, come un cristallo illuminato. La trasformazione del materiale mi interessa molto, il metallo è stato usato per migliaia di anni, anche nella storia della scultura, ma sempre in modo statico. Da un paio d'anni mi sono sganciato da questa magnifica tradizione italiana dell'Arte povera, dell'Informale, del Futurismo, applicando queste nuove tecnologie e ho iniziato a creare un mio alfabeto, un mio frasario.

A.B. Su cosa stai lavorando adesso?

A.S. Ad esempio sto lavorando con degli

oli pesanti: sono dei liquidi in continua trasformazione che fluttuano su macchine in lenta rotazione ininterrottamente giorno e notte, mesi e anni. La pittura diventa qualcosa di liquido, di totalmente instabile e in continuo cambiamento.

A.B. Anche se questi lavori non sono ultimati, quale risultato ti attendi da questa ricerca sugli oli?

A.S. Sono lavori che implicano l'esibizione di una perdita, che annunciano in un certo senso la loro fine. È un lavoro sulla caducità, l'instabilità; si trasforma mentre lo guardi: l'olio continua a cadere e la rotazione a tenerlo su, ma nel tempo andrà a dissiparsi. Ultimamente sto lavorando anche con il concetto di velocità supersonica, una velocità talmente forte da stravolgere l'immagine, romperla. Sto progettando una macchina completamente nuova, insieme all'azienda con cui ho sviluppato il lavoro di Venezia. C'è sempre qualcosa di arcaico nel mio lavoro, una volontà di cercare il punto iniziale da cui tutto ha preso le mosse. Il mio lavoro nasce dall'idea di sintetizzare il pensiero su un'azione il più semplice possibile portandola però al suo massimo estremo.

A.B. Il tuo ideale, forse il tuo sogno di bambino, sarebbe quello di riprodurre il Big Bang nel tuo capannone in Veneto. Un evento, il punto iniziale, appunto, da cui si origina l'Universo intero.

A.S. C'è un lavoro che non si è mai spostato dallo studio, è una massa di acciaio che viene sollevata e tenuta sospesa da un magnete, ogni tanto la presa si sgancia e cade impattando contro il pavimento. È un lavoro che ho testato solo due volte, perché l'urto a terra crea un micro terremoto, un'onda che si propaga nel raggio di 200 metri.

A.B. Immagino che non sempre riesci a realizzare il progetto, la macchina, che hai mente... Ci sono anche dei momenti di disperazione?

A.S. Sì, anche di depressione: ci sono queste onde lunghe di gioia, entusiasmo, esaltazione verso un'idea nuova, poi possono seguire mesi di dubbi atroci, di stasi dell'essere. E poi riparte questa sorta di demone che ti trascina in avanti.

A.B. La tua, come dicevamo all'inizio di questa conversazione, è una condanna a produrre stupore, per te e per gli altri, a destare, con la prossima invenzione, una più grande meraviglia.

A.S. Sì. C'è questo traino, questo desiderio, questo infinito vuoto da colmare.

Arcangelo Sassolino

Vive a Vicenza, dov'è nato nel 1967.

Il suo lavoro prende vita dalla compenetrazione tra arte e fisica.

Il suo interesse per la meccanica e per la tecnologia apre a nuove possibilità di configurazione della scultura. Velocità, pressione, gravità, accelerazione e calore costituiscono le basi della sua ricerca, sempre protesa a sondare il limite ultimo di resistenza.

I lavori consistono solitamente in congegni che generano performances inorganiche.

I materiali (spesso di natura industriale) si animano, si consumano, vivono di contrasti, di forze e di conflitti intrinseci, contemplanò il rischio del collasso quale parte fondamentale dell'esperienza.

Attraverso differenti stati della materia, le opere di Sassolino manifestano una condizione di tensione, sospensione, imprevedibilità, pericolo e di fallimento sempre possibile; tutti aspetti altrettanto ineludibili della condizione umana.

Selected exhibitions

Solo exhibitions: Arte Sella, Borgo Valsugana, Trento (2022); Contemporary Art Museum, St. Louis (2016); Frankfurter Kunstverein, Francoforte (2016); Académie de France - Villa Medici, Roma (2016); Museo MACRO, Roma (2011); Z33 House for Contemporary Art, Hasselt (2010); Palais de Tokyo, Parigi (2008); Galleria Continua, San Gimignano/Parigi (2022, 2018, 2016, 2010); Galleria dello Scudo, Verona (2019); Repetto Gallery, Londra (2017).

Group exhibitions: 59. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Padiglione Malta (2022); Fondation Carmignac, Île de Porquerolles (2022); Spazi Capaci, Palermo (2022); Kunstmuseum Bonn, Bonn (2022); 17. Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia (2021); Kunstverein Hannover, Hannover (2019); Grand Palais, Parigi (2018); Broad Art Museum, East Lansing (2017); Palazzo Ducale, Venezia (2017); Fundación Pablo Atchugarry, Punta del Este (2016); Le Centquatre, Parigi (2015); CCC Strozzi, Firenze (2012, 2010); Art and The City, Zurigo (2012); Swiss Institute, New York (2011); Museo MART, Rovereto (2011, 2005); Tinguely Museum, Basilea (2010); Collezione Peggy Guggenheim, Venezia (2009); Dunkers Kulturhus, Helsingborg (2008); FRAC Museum Regional, Reims (2007); ZKM, Karlsruhe (2006); Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia (2001).

Assoluta instabilità

Azioni quadridimensionali e passaggi di stato introducono il concetto di tempo nella materia inerte, l'instabilità diventa un memento mori, una metafora della condizione umana

Francesco Manacorda
Curatore indipendente, Londra

Il lavoro di Arcangelo Sassolino spesso comporta l'uso di macchinari imponenti e sofisticati, in grado di esercitare forze inaudite su oggetti, materiali e sostanze inerti, nel loro stato più puro. Tali materie nude e inanimate sono sottoposte a un'azione volta a innescare in loro un processo di cambiamento. Al centro di questa ricerca, su cui l'artista ritorna costantemente, risiede la sua intenzione di racchiudere o, forse, meglio performare di fronte allo spettatore il divenire tra due stati di equilibrio. Sassolino parla di una liberazione della materia, che decide di manipolare dalla sua «forma chiusa», fissa e abituale.

Da un lato abbiamo materiali tipici della tradizione scultorea che normalmente sono considerati stabili, quali il metallo, la pietra o il legno. Questa proprietà di «forma chiusa» è fondamentale al loro ruolo nel campo della scultura, in quanto permette all'opera d'arte tridimensionale di ottenere una durata che le garantisce una sospensione quasi completa dal tempo storico: i monumenti, le statue, gli edifici sono costruiti per essere consegnati a generazioni future e per durare, in teoria e nell'intenzione del suo creatore, «in eterno». Al contrario, è proprio l'instabilità che Sassolino conferisce meccanicamente a tali materiali a introdurre il tempo nella loro condizione ontologica. Un materiale soggetto al cambiamento è alterato nel tempo storico e in tale tempo si possono osservare e misurare i diversi gradi di metamorfosi che il materiale subisce.

Da qui la ricerca di Sassolino si impenna saldamente nella storia dell'arte italiana: la quarta dimensione, quella del tempo, fu il punto cardinale dell'investigazione futurista sulla pittura. La ricerca cubista tentò di riconsegnare l'esperienza visiva completa di un oggetto o soggetto immobile, scomponendolo in piani che danno atto delle sue sembianze viste da molteplici punti spaziali contemporaneamente; mentre il Futurismo incorpora nel soggetto rappresentato il suo rapporto con lo spazio percorso nel tempo. Se Balla e Boccioni cercarono di raffigurare il dinamismo in una superficie bidimensionale, Sassolino cerca di racchiudere la mutazione di stato (solido, liquido e gassoso) di un materiale dal punto di vista meccanico in un'azione quadridimensionale, introducendo il tempo nella materia inerte. In piena assonanza con alcuni temi del Futurismo, il gesto è performato non da mano umana, ma da utensili meccanici.

La visualizzazione del passaggio di stato rimane il punto chiave di ricerca più reiterato della sua pratica artistica; per lui si tratta di «catturare l'istante del cambiamento



«Piccolo animismo» (2011) di Arcangelo Sassolino
© Altros spazio (Macro, Roma, 2011)

di stato, l'attimo in cui qualcosa sta diventando qualcos'altro, l'energia e la potenza che c'è in quell'istante di assoluta instabilità che è all'origine di quei momenti di equilibrio che sono il prima e il dopo» (cfr. Arcangelo Sassolino, *Dissipatio in Diplomazija Astuta*, Padiglione di Malta alla 59. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, 2022, p. 93). In fisica meccanica, solido, liquido, gassoso e plasma sono i principali stati della materia e ogni passaggio di stato ottenuto tramite pressione o temperatura assorbe o sprigiona una certa quantità di energia.

Il passaggio da gassoso a solido si chiama, con evocazioni religiose non trascurabili, «deposizione». Nell'opera «Il vuoto senza misura» (2022) Sassolino ha costruito una ventola di una tale potenza da percepire l'aria, a chi si mette di fronte al suo flusso, come una materia solida in grado di esercitare una pressione sul corpo.

La sublimazione, in questo caso un vocabolo con connotazioni sia religiose che psicoanalitiche, è invece il passaggio da solido a gassoso. «Damnatio Memoriae» (2016) è un'azione in cui una macchina polverizza la copia marmorea di una statua classica greco-romana. Il marmo, materiale paradigmatico della scultura occidentale, nella sua forma di reperto sopravvissuto da civiltà precedenti a quella attuale è trasformato in una nuvola penetrabile e respirabile, instabile dal punto di vista formale fino a quando il pulviscolo

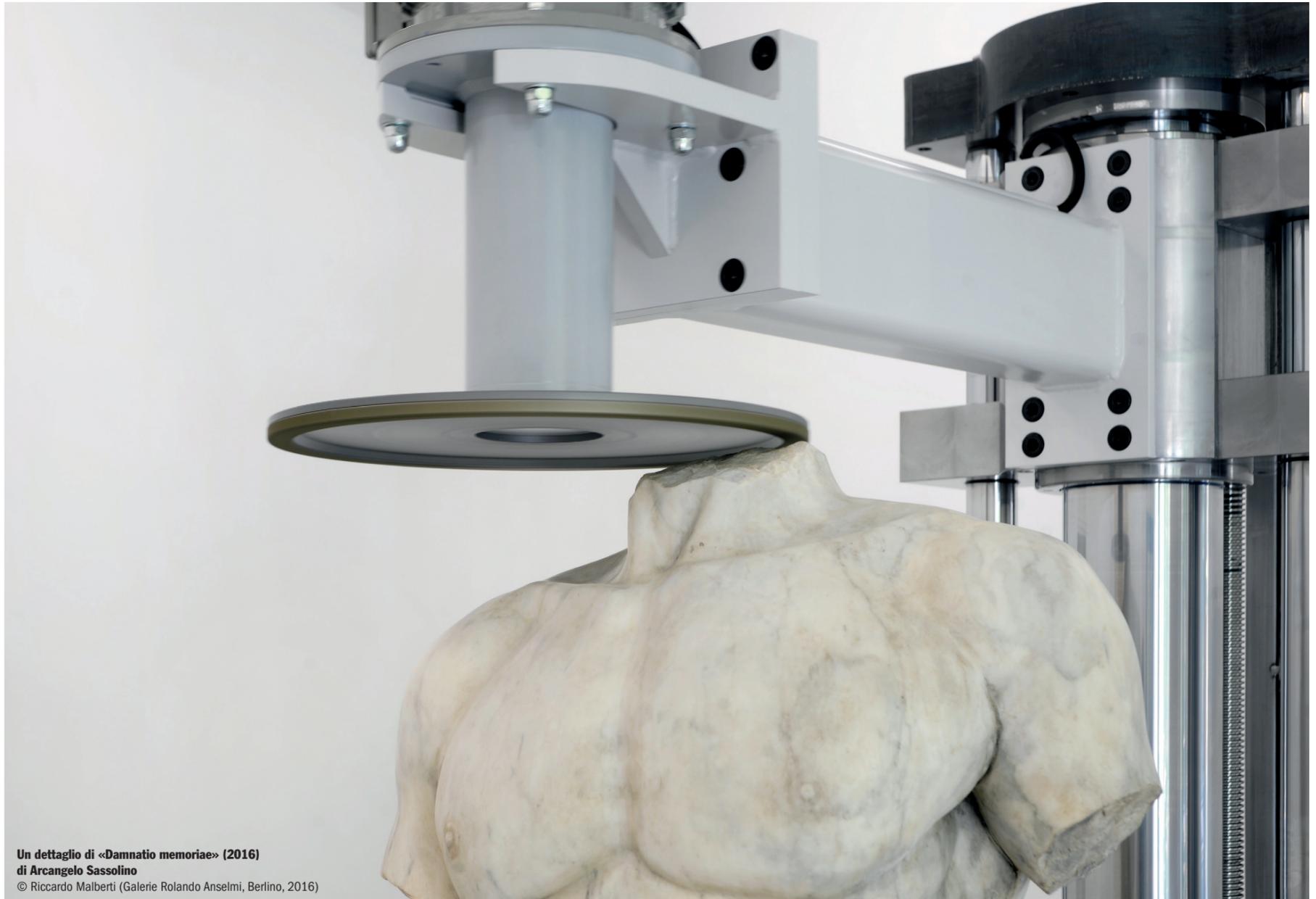
(ripassando di stato) non si deposita sulla superficie terrestre dopo il suo temporaneo volo aereo. Con questo, Sassolino si chiede se la scultura, una disciplina che trascende il tempo grazie alla sua forma durevole, possa fluire come il tempo e lasciarsi dietro la sua traccia mortale. Come il titolo suggerisce, c'è in atto anche un attacco alla memoria e alla pretesa fissità che la scultura, e la tradizione del monumento, conferiscono a un accadimento storico, a una situazione, a una persona ritratta o a un'idea rappresentata.

Lo stesso esperimento di sublimazione è al centro dei lavori in cui una bottiglia di vetro viene esplosa tramite l'uso della pressione interna, generata da un gas in «D.P.D.U.F.A.» (2016) o della velocità in «Afasia 1» (2008), ove le bottiglie sono sparate contro una superficie metallica polverizzandosi. La velocità chiaramente riprende il tema del Futurismo, scomponendolo in rapporto tra spazio e tempo di fronte al fruitore: anche nella vita quotidiana la velocità viene calcolata mettendo in relazione la distanza con il tempo impiegato a percorrerla.

Il rapporto tra solido e liquido assume una natura più complessa, poiché tale passaggio può avvenire due volte, ottenendo così una fusione seguita da una solidificazione. L'esempio più icastico è quello di «Diplomazija Astuta» (2022) in cui al fine di creare una pioggia di fuoco di portata biblica Sassolino rende il metal-

lo liquido per poi farlo tornare allo stato solido. Entrambe le conversioni sono performati alterando la temperatura del materiale: la fusione tramite induzione e la solidificazione tramite bacini d'acqua. In questo caso non solo la scultura letteralmente «diventa», invece di staticamente «essere», ma possiamo anche azzardare a immaginare che per l'artista il materiale scultoreo sia in questo caso la luce, con un'allusione a Balla, e non l'acciaio. Con questo materiale Sassolino si collega da un lato a Caravaggio, maestro della luce e del buio, e dall'altro genera un'apertura escatologica nello scenario straordinariamente apocalittico in cui ci immerge.

Anche il mastodontico lavoro «Piccolo animismo» (2011) crea un circolo di metaforica fusione e successiva solidificazione. Un cubo di acciaio delle dimensioni di una stanza viene «gonfiato e sgonfiato» con aria compressa. Durante questa operazione il cubo «respira», volgendo la nostra percezione della solidità del metallo immobile in un'impressione di liquidità elastica. Durante la sua espansione e contrazione, inoltre, «Piccolo animismo» produce un suono simile al tuono, e il cubo, quasi prendendo vita propria, inizia a dondolare quando anche la sua base si gonfia alterando la sua superficie lineare. Non è un caso che il titolo faccia riferimento diretto alla pratica magico-religiosa dell'animismo in cui un'entità inorganica viene dotata, tramite proiezione, di



Un dettaglio di «*Damnatio memoriae*» (2016) di Arcangelo Sassolino
© Riccardo Malberti (Galerie Rolando Anselmi, Berlino, 2016)

proprietà tipiche del divino e, per associazione, dell'umano.

Un aspetto dell'animismo religioso entra anche in gioco nel pensiero magico dell'infante che assegna proprietà umane a oggetti, attribuendo loro un'anima. Questo avviene, per esempio, ogni volta che un bambino calcia un tavolo per infliggergli dolore come ritorsione per averci sbattuto precedentemente contro. Proprio su tale capacità proiettiva si basano il fascino e la funzione di buona parte dei giocattoli. In modo analogo, Sassolino dà vita alla materia inorganica nel momento in cui fa sì che la scultura assuma comportamenti antropomorfi. In questo modo la materia è resa attiva, il suo essere in divenire la inserisce nel tempo e conferisce caratteristiche della materia organica ai materiali abitualmente caratterizzati da passiva inerzia.

Quest'ultimo concetto ci è utile quando ne riprendiamo la definizione fisica: l'inerzia è la caratteristica di un oggetto che resiste al cambiamento, è la sua tendenza a conservare il suo stato di quiete e stabilità o, nel linguaggio di Sassolino, «la sua forma chiusa». L'attenzione al processo e alle energie collega l'opera di Sassolino non solo alla generazione italiana dell'Arte povera, ma anche alla Process art che fu alla base della mostra di Harald Szeeman «*Live in Your Head When Attitudes Become Form*» (Kunsthalle di Berna, 1969) o di quella di Jean-Christophe Am-

man «*Processi di Pensiero Visualizzati*» (Kunstmuseum Lucerna, 1970). Gli artisti coinvolti in queste due mostre avevano in comune una certa propensione per l'impianto concettuale dell'opera e per il processo trasformativo a discapito della sua conclusione stabile. Alcuni esponenti dell'Arte povera, inoltre, hanno usato l'energia imprigionata nei materiali come medium artistico e strumento poetico. L'assonanza più forte con l'opera di Sassolino è senza dubbio con «*Torsione*» (1968) di Giovanni Anselmo o con le lastre metalliche in equilibrio precario di Richard Serra. Le forze racchiuse nel divenire della scultura di Anselmo sono staticamente congelate, ma potenzialmente in grado di sprigionarsi; per Sassolino queste stesse forze sono invece in azione, piuttosto che in modalità «fermoimmagine». Nei lavori di Sassolino, lo sconfinamento della forma anelato dal gruppo di artisti degli anni '60, invece che essere in potenza, è perlopiù performativamente in atto.

In maniera molto più marcata di Serra, ma forse paragonabile all'Anselmo di «*Untitled*» del 1968 (pietre, cavo elettrico, elettricità), Sassolino fa anche uso del pericolo e del senso di minaccia come medium scultoreo addizionale. Molte opere coinvolgono l'uso di un'energia racchiusa o liberata, mettendo il fruitore in una condizione potenzialmente micidiale, ponendo a repentaglio la sua sicurezza fisica. La minaccia tangibile

forza il visitatore a subire una posizione di potere, visualizzando la vulnerabilità dell'umano di fronte alle forze fisiche in gioco nella manipolazione delle materie. Questo meccanismo di potere non è finalizzato a soggiogare lo spettatore, quanto piuttosto a presentare l'energia e la tensione insite nella trasformazione dei materiali come percezione palpabile, attivando così sensazioni corporee preconsce di pericolo che diventano intrinseche alla fruizione.

Un ultimo elemento che gioca un ruolo fondamentale in molti lavori è quello del suono, un'altra disciplina che fa uso del tempo. Sassolino parla di «far cantare» il materiale come accompagnamento alla condizione di instabilità in cui la materia viene, ancora una volta, antropomorfizzata. Nelle opere che mettono il legno sotto tensione fino alla rottura delle sue fibre, da «*Violenza casuale*» (2007), rivisitato con titoli, non a caso danteschi, a «*Purgatory*» (2016) e «*Canto V*» (2016), l'artista mette al centro della performance il legno e il suo canto sempre diverso. Allo stesso modo «*The way we were*» (2018) ci propone il lamento del sasso usando una pressa che riduce in polvere pietre secolari. Anche se l'artista dichiara che il suono per lui è un elemento successivo, una «conseguenza», si tratta di veri e propri concerti ripetuti come in un teatro d'opera.

Dai fili che abbiamo tracciato nella pratica di Sassolino rimangono allora molte

domande. Che cosa evinciamo da questa ritornante visualizzazione dell'instabilità? Perché Sassolino vuole portarci a percepire questo stato transitivo di metamorfosi? A quale fine obbedisce l'antropomorfizzazione dei materiali e della scultura?

Da un lato l'introduzione del tempo nel materiale inerte e inorganico, dandogli vita dal punto di vista simbolico e dotandolo di qualità umane, funziona come memento mori per il fruitore delle opere: il materiale instabile è una metafora della vita, che in quanto attiva nel tempo è in corsa contro la sua inevitabile dissoluzione. Il legame tra morte e tempo fu chiaramente tematizzato da Heidegger con la formula secondo cui l'esserci è sempre una mancanza: un «*essere per la morte*». La possibilità del divenire è in sé una possibilità della fine, che nelle parole dell'artista «trasforma la loro estetica nella connessione mortale con loro stessi» (cfr. Francesco Stocchi: «*Conversation with Arcangelo Sassolino*» in Jasper Sharp ed., *Arcangelo Sassolino*, Palais de Tokyo, JPRingier, 2006, p. 84).

Dall'altro, il tentativo di dare vita alla scultura e un'anima all'inorganico ha l'effetto di rappresentare la vita come uno stato di continua alterazione, arrivando così a visualizzare l'eminamente umana imprevedibilità dell'esistere, fermamente incapsulata nella tradizione scultorea da Gianlorenzo Bernini con «*Apollo e Dafne*».

Acceso, spento e tutto il resto

L'opera come luogo di interazione delle infinite possibilità dell'essere

Marc-Olivier Wahler

Direttore del MAH | Musée d'art et d'histoire di Ginevra

«**Q**uando si può parlare di opera d'arte?». Questa famosa domanda ha perseguitato molti filosofi che nel XX secolo hanno cercato di risolvere l'enigma dell'ontologia dell'opera d'arte. Una risposta definitiva non è ancora stata trovata. Quando ha inizio un'opera d'arte? Quando diventa attiva? Qual è l'istante miracoloso in cui un oggetto ordinario si trasforma in un oggetto estetico? È quando l'opera viene concepita, esposta o mediata? Com'è noto, da Duchamp in poi gli artisti hanno costantemente sperimentato l'elasticità di questa nozione temporale.

Le opere di Arcangelo Sassolino assomigliano ad «agenti dormienti». Assumono l'identità di oggetti industriali, in servizio in un qualche cantiere. Come ogni agente dormiente un giorno diventano attivi, secondo una tempistica impossibile da decifrare. In un determinato momento cause-ranno una scomparsa. Il pavimento che li sostiene crollerà, il soffitto che li protegge cadrà a pezzi, lo spazio circostante sarà spazzato via da un'esplosione devastante. È solo una questione di tempo. Il visitatore può avere l'illusione di accelerare il processo di distruzione, come nel caso del pistone idraulico la cui pressione su una trave di legno viene attivata e accentuata all'avvicinarsi di chi lo guarda, ma il momento preciso dell'«incidente», l'istante della scomparsa, è determinato da un processo inscritto «nel cuore» del macchinario immaginato dall'artista.

La ricerca di Arcangelo Sassolino offre un contributo importante all'enigma temporale dell'opera d'arte e si pone come degno erede delle *machines célibataires* (macchine celibi) di Duchamp. La sua pratica artistica è attenta a non affermare alcuna verità in relazione a questo problema. Viene affrontata come un indizio, una risposta sulla punta della lingua, una premonizione di un evento a venire. Impedisce alla mente di riposare su qualsiasi «dato che...», fonte di immobilità e necrosi mentale. Si dà interamente come strumento dinamico al servizio di una vera «igiene mentale».

M.O.W. Cominciamo con un fatto interessante: tu non hai iniziato con la formazione tradizionale di un artista, andando subito in una scuola d'arte. Alcuni dei migliori artisti che conosco non l'hanno mai frequentata: c'è chi ha frequentato una scuola d'arte applicata dove ha imparato graphic design o fotografia o chi ha studiato architettura, falegnameria o musica. Si dà il caso che questi artisti concepiscono il loro lavoro in modo molto diverso da quelli che hanno frequentato le scuole d'arte. Puoi dirci qual-

cosa di più sulla tua formazione e sui tuoi primi lavori?

A.S. Penso che essere un artista sia soprattutto un atteggiamento verso la vita, il modo in cui la si appropria. Fin da bambino ricordo di aver guardato il mondo con una visione che per molti anni non sono riuscito a capire, a metà tra la meraviglia, la religione, la matematica e l'immaginazione. Verso i 20 anni mi sono iscritto a Ingegneria meccanica a Padova, ma non ho frequentato nemmeno un giorno. Allo stesso tempo però ho costruito un giocattolo e questo ha aperto una corso totalmente nuovo e inaspettato nella mia vita.

M.O.W. Che cos'era quel giocattolo?

A.S. Ero molto affascinato dal cubo di Rubik e da questi tipi di puzzle tridimensionali. Ricordate il «Quadrato del 15»? L'ho trasformato in un giocattolo tridimensionale. Prima ho immaginato che diventasse un cilindro chiuso su sé stesso. Poi ho pensato di traslare verticalmente le file che lo componevano e quindi gli ho dato le sembianze di un prisma che poteva avere una base di qualsiasi forma geometrica. Ruotando e traslando le file, in un paio di mosse, si arrivava ad avere una struttura totalmente scomposta, lo scopo finale era quello di ricomporre la forma originale.

M.O.W. In quel periodo newyorkese, come racconti in apertura di questo «Focus», hai visitato al MoMA una retrospettiva di Matisse e ti ha cambiato la vita. Che cos'è successo?

A.S. Sono stato al MoMA per diverse ore, mentre il percorso della retrospettiva proseguiva verso la stagione più matura di Matisse, i ritagli mi hanno fatto capire che fare arte non significa necessariamente saper disegnare come Rubens, Raffaello o Dürer, ma che si tratta piuttosto di un approccio specifico alla vita. Quell'azione apparentemente semplice di tagliare la carta e mettere tutto insieme per creare collage straordinari era ciò di cui avevo bisogno in quel momento. Ho capito che tutti quegli anni di esperienza maturata nel visualizzare le forme e nel comprendere i materiali potevano diventare un modo astratto di osservare la vita. E questa connessione ha funzionato molto bene per me.

M.O.W. Ha cambiato il modo in cui guardavi al lavoro che stavi facendo?

A.S. Mi ha fatto capire che costruire cose in 3D mi era facile perché io penso in 3D. Questa prospettiva si potrebbe applicare alla poesia o alla filosofia, a qualsiasi ambito del pensiero astratto, come la costruzione di giocattoli. Mi ci sono voluti molti anni per capire chi sono come artista e forse non l'ho ancora capito. Solo negli ultimi due anni sto camminando in un campo che comincia a essere mio. Con gli

ultimi lavori che ti ho mostrato in studio, che sono totalmente nuovi e prevedono l'uso di velocità molto elevate o di fluidi, sento che sto iniziando a percorrere un territorio che mi appartiene.

M.O.W. Possiamo dire che tra i giocattoli e i ritagli di Matisse hai trovato il tuo posto?

A.S. È quello che è successo a me.

M.O.W. Una settimana dopo la mostra di Matisse, ti sei iscritto alla School of Visual Arts di New York. Che cosa hai imparato lì?

A.S. Mi ha dato molta libertà. Ho iniziato ad assorbire per osmosi, sentendo un enorme vuoto di ignoranza. Improvvisamente ho avuto bisogno di vedere più cose possibili.

M.O.W. Qual è stato il primo lavoro che hai fatto?

A.S. Una scultura di legno che il proprietario dell'azienda per cui lavoravo, il mio amico Robert, conserva ancora nella sua casa, una via di mezzo tra Picasso e Henry Moore, una figura di donna in legno alta due metri e tridimensionale, «Gabrielle».

M.O.W. Quando sei stato conquistato dall'idea di movimento, che permea la maggior parte del tuo lavoro? È per via del giocattolo? Il giocattolo ha un valore d'uso, lo si deve maneggiare e può essere trasformato da uno stato all'altro: non può essere statico. Da che cosa è nata l'idea, la fascinazione sviluppata in seguito, di trasformare un oggetto di valore d'uso in un oggetto di valore estetico, in opera d'arte?

A.S. Posso risponderti esattamente perché nel 2006 ho fatto una mostra a Milano in cui ho colato del cemento direttamente sul pavimento della galleria. Il risultato fu una lastra di 400x400x20 cm. Una volta solidificata è stata sollevata e tenuta sospesa a 45 gradi, grazie a un tubo d'acciaio progettato da un ingegnere per essere il più sottile possibile. Era una sorta di trappola psicologica per il fruitore, qualcosa che è instabile, che può cadere all'improvviso.

M.O.W. Si tratta di un'opera piuttosto interessante, che prefigura tutti i lavori seguenti, in cui l'idea di pericolo è costantemente presente come in questo caso, in cui le persone potevano camminare sotto l'enorme lastra.

A.S. Sì, le persone potevano andarci sotto. Mi piace l'espressione «il peso non dorme mai». Il titolo era «Momento» perché in fisica il momento è il calcolo matematico per capire le forze che agiscono all'interno dei materiali. Mi interessava l'idea del paradosso di sostenere una lastra di cemento così pesante con un'asta sottile perché creava una condizione di ansia nella mente del fruitore. Era un tentativo di tirare fuori l'anima del materiale. Ma in quell'occasione ho capito che questo pensiero era solo

nella mia mente: alcuni hanno compreso il lavoro, altri no. «Momento» mi ha aiutato molto a capire che per far comprendere le tue idee devi spingerle molto avanti. Ecco perché qualche mese dopo ho iniziato a realizzare sculture cinetiche.

M.O.W. Le macchine possono aiutare a comprendere questa idea di trasformazione.

A.S. Con le macchine sono in grado di trasformare, di far percepire, vedere o sentire l'energia contenuta nei materiali. Per esempio, la macchina che ho nella stanza accanto è la prima che ho costruito. È stato un punto di svolta per me. Si tratta di una lastra d'acciaio di 9 tonnellate che, grazie a un sistema idraulico e a un elettromagnete, può essere sollevata e sospesa dal pavimento e ogni volta inaspettatamente lasciata cadere su di essa. Quando colpisce il pavimento, l'impatto tra l'acciaio e il cemento crea un'energia simile a un piccolo terremoto. Il processo di sollevamento della massa di acciaio e di caduta si ripete in modo casuale, ma alla fine, come ha sottolineato il mio ingegnere, crea seri problemi all'edificio. Credo sia il motivo per cui quest'opera non ha mai lasciato il mio studio.

M.O.W. Quando si passa sotto una sottile lastra di cemento, si ha la sensazione che la struttura possa crollare. Un blocco di 9 tonnellate colpisce il pavimento e genera onde che potrebbero provocare terremoti e altre conseguenze. In molte delle tue opere, a volte c'è una trasformazione fisica da uno stato all'altro o almeno la possibilità di una trasformazione. A volte si passa da una condizione statica a una dinamica, da un pieno a un vuoto, da un solido a un gas. La parte interessante non è quando si passa effettivamente da uno stato all'altro, come in un programma del computer costruito con la variazione di 1 e 0. È piuttosto un sistema in cui gli opposti sono interconnessi con la possibilità di trasformarsi. Lo spettatore si sente immediatamente in relazione con tutti questi diversi stati. Ciò che trovo interessante nel tuo lavoro è che non si passi semplicemente da uno stato all'altro, da 1 a 0 e viceversa. Il tuo «marchio» consiste nel creare una situazione in cui 1 e 0 sono le «pareti» che contengono tutte le possibilità tra questi due opposti. Se si pensa all'elettricità, per esempio, l'energia non risiede nei poli + e -, ma nel costante movimento degli elettroni tra questi due poli. Duchamp si rese conto che era abbastanza facile trasformare un oggetto ordinario in un'opera d'arte, per passare da A a B, ma poi trascorse il resto della sua vita a cercare di tor-



«Ciò che cerco di catturare è il cambiamento di stato, quell'istante in cui una cosa diventa qualcos'altro, quell'energia e quel potere che esistono nel lampo di assoluta instabilità tra due momenti di equilibrio che sono il prima e il dopo». Arcangelo Sassolino

nare indietro, chiedendosi «si possono fare opere che non siano “d’arte”?». Continuava a dire: non sono un artista, sono un ingegnere, un giocatore di scacchi ecc. Non era interessato a tornare al polo opposto, cioè all’oggetto ordinario, ma all’energia che poteva trovarsi tra questi due poli. Credo che tutti gli artisti cerchino in qualche modo di esplorare quel campo, dove possono verificarsi tutte le possibilità. Come nel caso del qubit (bit quantistico), se ci si pensa davvero, la mente esplode. Avere questa sensazione mentre si guarda un quadro è estremamente difficile, non si vedono i pigmenti sulla tela, si vede immediatamente un quadro. Non si vede un oggetto ordinario, ma un’opera d’arte. Il tuo lavoro è notevole perché rende visibili tutti i possibili stati dell’oggetto. Si vede l’oggetto industriale, l’opera d’arte e ci si trova in un campo dinamico in cui tutto può accadere. Si può sentire, quasi in modo cinestesico, come un’opera d’arte stia prendendo vita. Capiisci che cosa intendo?

A.S. Credo che questa sia la questione cruciale della mia pratica. Il diverso tempo dell’essere, anche per la materia inanimata, è la mia ossessione. Non sono sicuro di avere una risposta, perché lavoro per intuizione, ma finisco sempre per riflettere su questo punto. Mentre mi ponevi la domanda la mia mente è andata automaticamente a Villa Borghese, alla sala del Bernini e ai suoi sforzi di riprodurre l’idea del movimento in un «fotogramma congelato», in un blocco di pietra. Ho anche pensato a Boccioni, che cercava di rappresentare il dinamismo, ho pensato allo sfondamento della tela di Lucio Fontana, al peso sospeso di Anselmo: sono tutti tentativi di inchiodare il tempo; gli artisti italiani di ogni secolo si sono confrontati con questo problema. Quando osservo uno dei marmi di Michelangelo non riesco a smettere di pensare a tutto il processo; è come scomporre il pezzo in diversi lassi di tempo: quando il blocco era ancora sepolto nell’immensa oscurità della montagna da milioni di anni, quando è stato staccato e separato nella cava, quando uomini sconosciuti lo hanno trasportato lungo la montagna con corde e scivoli di legno, settimane dopo settimane, fino allo studio. Poi penso al processo di intaglio, alla scelta dell’artista, al lasciarlo incompiuto, perché evidentemente l’immenso problema del tempo ossessionava anche lui. Passano i secoli ma io penso ancora a quel capolavoro, durante la notte, nel buio silenzioso del museo vuoto, un altro tempo ancora. Qual è il tempo di un’opera? Nell’installazione presentata alla Biennale di Venezia, l’acciaio fuso a 1.500 gradi cadeva dal soffitto. Il metallo è stato usato per più di 7mila anni dall’umanità, per costruire un cucchiaio, un’arma, un monumento, un aereo, un proiettile, un bisturi, un anello: oggetti che rappresentano bellezza e morte. Tutto il metallo che vediamo, tocchiamo, usiamo, si è solidificato nell’oscurità di uno stampo. Volevo liberare il metallo da quella forma chiusa, per esporre la sua luminosa

origine liquida. Una volta fuso, il metallo non è più statico, non è più qualcosa che esiste immutabile, si espande in una dimensione cronologica di apparizione e scomparsa: diventa il tempo stesso. In sostanza, ciò che cerco di catturare è il cambiamento di stato, quell’istante in cui una cosa diventa qualcos’altro, quell’energia e quel potere che esistono nel lampo di

A.S. Questa divisione tra «prima», «dopo» e «in mezzo» è la mia ossessione. Non riesco a trovare le parole esatte, ma mi piace l’idea della scultura come tempo. Vorrei trasformare le forme in tempo. Si pensi al concetto di «qui e ora»: in realtà non esiste, perché è sempre già passato. Sono felice che tu veda in «Damnatio Memoriae» non solo un’installazione, ma anche

zonte, perché tutto sembra possibile. Nell’orizzonte si può proiettare tutto ciò che si vuole: il fallimento, il successo ecc. Una buona opera d’arte è quella in cui si possono innescare tutte le interpretazioni, tutte le possibilità, l’opera si presterebbe sempre. Crollerebbe? Forse, o forse no. È ciò che io chiamo «il quoziente di schizofrenia



«Momento» (2006) di Arcangelo Sassolino
(Galleria Galica, Milano, 2006)
© Giustino Chemello

assoluta instabilità tra due momenti di equilibrio che sono il prima e il dopo. M.O.W. Prendiamo l’esempio dell’opera «Damnatio Memoriae». Si tratta di una classica scultura in marmo, un’opera che può essere facilmente vista come qualcosa di statico. Hai progettato un complesso macchinario con un enorme disco smerigliatore che inizia a macinare l’opera dall’alto della sua testa. Da statica l’opera diventa una sorta di organismo vivente, scricchiolando rumorosamente e saturando lentamente l’intero spazio con polvere sospesa che offusca la vista e viene persino inalata dallo spettatore. Lentamente diventa una sorta di «Gesamtkunstwerk» («opera d’arte totale», Ndr). È un perfetto esempio di lavoro che parte da questo «punto fisso», ovvero l’opera d’arte, rispondendo alla domanda di Duchamp sulla possibilità di creare un’opera che non sia «d’arte». È un ottimo esempio perché si potrebbe intendere come un pezzo di marmo (quindi un oggetto ordinario) circondato da strumenti meccanici, ma si potrebbe intendere anche come una rappresentazione, perché è scolpito come un’opera d’arte. Coesistono queste due nature. E con la polvere prodotta dalla macinazione si crea inoltre un’idea simile al qubit, dove ogni particella è in qualche modo un possibile stato di trasformazione dell’opera.

un’esperienza ambientale, di cui fanno parte l’odore e il respiro della polvere. La polvere è anche memoria: l’immagine solida del marmo si consuma, si trasforma, invade lo spazio e alla fine scompare con una corrente d’aria. M.O.W. L’idea del tempo è molto importante, la tua ricerca è «attivata dal tempo». Per esempio il tuo ultimo lavoro con gli oli e i fluidi può esistere solo con il tempo e il movimento. La ruota gira e la gravità e la velocità fanno sì che l’olio si attacchi alla ruota. Se rallentasse, l’intera opera crollerebbe. L’olio diminuirebbe e non ci sarebbe l’opera. Ma c’è comunque sempre questa tensione per cui non si sa mai se o quando potrebbe fermarsi all’improvviso. A un certo punto si ha la sensazione che quest’opera sia in qualche modo destinata a girare in eterno. E questo dà alla nozione di tempo la massima importanza nel tuo lavoro. A.S. Sto lavorando su una dimensione di resistenza e di fragilità. Il tempo è insieme persistenza in calo. È un lavoro sull’idea di persistenza attraverso la dissipazione, la perdita; sull’idea che non c’è persistenza senza perdita, che non c’è esistenza senza perdita, che non c’è vita senza perdita. Il tempo della vita non è un tempo astratto, esiste in quanto dissipazione di energia e materia. M.O.W. Per lo spettatore l’idea della tensione massima racchiude tutte le possibilità, è come guardare l’oriz-

dell’opera d’arte». Più il quoziente è alto, meglio è. Il pistone che spinge dentro il tronco di legno è come se stimolasse le possibilità nella materia. La tensione che si crea elaborando tutte queste possibilità è il significato di una buona opera d’arte. A.S. Prima che tu venissi qui ho desiderato che il mio prossimo lavoro, che sto producendo, fosse pronto per mostrartelo. Nella mia mente, se non si vede il nuovo lavoro a cui sto lavorando, è come se tutto ciò che ho prodotto finora non fosse sufficiente. Sento sempre che il lavoro che sto producendo è una sorta di soluzione finale dell’equazione. Anche se poi, in realtà e per fortuna, ogni lavoro apre a nuove possibilità, nuovi problemi, nuove ansie e questa condizione è un’incredibile spinta in avanti. M.O.W. Mi ricordi Giacometti quando cercava di realizzare un’opera: crei la frustrazione che ti aiuta a concepire la prossima opera? A.S. Nel momento in cui la sopravvivenza nel sistema dell’arte passa in secondo piano e ci si addentra nelle domande esistenziali tipo: «Chi siamo noi in questo mondo?», «Com’è possibile che siamo consapevoli di essere vivi?» e quelle relative a questa assurda condizione di vita, allora si inizia subito a interagire con Giacometti o Duchamp. È come se ci si trovasse nella stessa stanza con gli stessi problemi. E così facendo, ovviamente, creo la frustrazione per il prossimo progetto su cui ho intenzione di lavorare.

Barocco industriale

Un alfabeto scultoreo fatto di alterazione, sapienza tecnica e stupore

Chiara Parisi

Direttrice Centre Pompidou-Metz

Come dei meravigliosi test scientifici, i progetti di Arcangelo Sassolino ci mostrano lastre trasparenti che si flettono sotto la pressione di enormi rocce, risme di fogli di carta che si torcono strette da morsetti, pneumatici deformati dalla «presa» di cinghie a cricchetto.

Materiali industriali manifestano così una vita segreta, fatta di compressione, distorsione, gravità, resistenza. È attraverso oggetti «freddi» che Sassolino restituisce un'emozione composta e tesa. Di fronte alle sue opere si ha l'impressione di un collasso imminente; eppure, Sassolino non arriva mai al punto di rottura, capace di trovare una stabilità (un'armonia?) tra materiali che si forzano reciprocamente, avvinghiati in un abbraccio che mi fa tornare alla mente l'«Apollo e Dafne» e il «Ratto di Proserpina», stupefacenti sculture realizzate da Gian Lorenzo Bernini. Sarà una deformazione, sono pur sempre una storica dell'arte cresciuta a Roma, ma le opere di Arcangelo Sassolino mi hanno sempre fatto pensare a un Barocco «industriale»; come non leggere nei suoi interventi la stessa tensione che anima i migliori esiti dell'arte di quel tempo, tra torsioni, slanci, alternanza di pieni e vuoti, senso di stupore? Come gli scultori barocchi applicavano la propria sapienza tecnica all'intuizione dei loro progetti, così Sassolino ha messo al servizio della propria arte la sua «formazione» di ingegnere, insieme alle collaborazioni con tecnici e maestranze diverse, che rendono collettivo ogni suo progetto, punto d'incontro di conoscenze e competenze molteplici. Proprio come una bottega d'altri tempi.

Appare dunque del tutto coerente la scelta di Sassolino di stabilire il proprio studio non lontano dai luoghi dov'è nato, nelle valli attorno a Vicenza, in cui la misura eterna delle ville di Palladio coesiste con i capannoni industriali; un paesaggio dal quale l'artista parte e a cui ogni volta fa ritorno.

Un movimento costante, non così diverso da quello che si ritrova anche nelle sue opere. Per Sassolino, infatti, la scultura è dinamismo, energia, persino dissipazione. Una scultura, in definitiva, liberata da scopi puramente monumentali e rappresentativi, in cui l'alterazione della materia prende il posto della modellazione. C'è del Barocco, come dicevamo, ma anche il carattere guizzante del Futurismo e una certa instabilità propria dell'Arte povera, per ricordare altre due correnti che hanno segnato la storia dell'arte. Da questo punto di vista, l'intervento progettato per il Padiglione Malta alla Biennale di Venezia del 2022 può essere considerato uno dei punti più alti raggiunti dall'ingegno di Arcangelo Sassolino. L'artista è partito da un'opera di uno dei più grandi interpreti del Barocco italiano, Caravaggio: la «Decollazione di san Giovanni Battista», conservata nella capitale dell'isola, La Valletta.

Ma partiamo dalla presentazione dell'intervento: Sassolino ha immaginato una pioggia d'acciaio fuso, dove le gocce, generate da una macchina che per induzione fonde il metallo, cadono davanti a una monumentale lastra (delle stesse misure della tela caravaggesca: 360x520 cm) collocata in fondo al Padiglione. Le gocce finiscono dentro vasche riempite d'acqua: sette, come i soggetti raffigurati nella «Decollazione». Una volta che la goccia d'acciaio entra in contatto con l'acqua si sprigiona un breve sibilo, la «scintilla» si spegne qua-



Un dettaglio di «Tarquinio Prisco» (2018) di Arcangelo Sassolino © Mattia Greggi



Un dettaglio di «The way we were» (2018) di Arcangelo Sassolino (Villa Medici, Roma, 2019) © Mattia Greggi

si immediatamente, ritirandosi nell'oscurità. «Diplomazija Astuta», questo il titolo del Padiglione, riesce così a creare una sfasatura fisica e temporale: la prima, «sdoppiando» idealmente l'opera di Caravaggio e lo spazio dell'oratorio dov'è conservata; la seconda, invece, mettendo il soggetto della «Decollazione» alla prova della sensibilità e della tecnologia odierna.

Grazie all'intuizione di Sassolino l'episodio biblico diventa l'immagine alla luce della quale leggere il carattere tragico che accompagna la storia dell'essere umano, tra ingiustizie, sopraffazioni, violenze, perdite. Ma non solo: l'artista dà una propria interpretazione di che cosa, oggi, potrebbe essere considerato il Barocco. Il buio tridimensionale della stanza, il guizzo della pioggia fiammante (che mi ricorda i raggi di bronzo dorato dell'«Estasi di santa Teresa d'Avila» di Bernini), lo spettacolo ipnotico e sorprendente dato dal movimento delle gocce e dal loro spegnersi una volta toccato lo specchio d'acqua: nella traduzione di Sassolino, il dipinto caravaggesco prende nuovamente corpo. Nell'operare questa traduzione l'artista ha fatto ricorso al suo repertorio di saperi e metodi: l'apparato scientifico e tecnologico che contraddistingue molte delle sue opere-imprese è affiancato da numerose collaborazioni, che hanno visto protagonisti, tra gli altri, l'artista Giuseppe Schembri Bonaci e il compositore Brian Schembri, autori rispettivamente delle incisioni sulla lastra sopramenzionata e del ritmo di caduta delle gocce che completano l'intervento. Come ha dichiarato l'artista presentando il Padiglione: «È questo contrasto radicale tra l'oscurità e la luminosità a rendere la scena qualcosa che sta accadendo e non qualcosa che accadrà o che è già accaduto». Parole che esprimono un'attrazione irriducibile per il fare, il piacere della scoperta in presa diretta, mentre un dato fenomeno si manifesta. Non è un caso che in una delle sue precedenti vite Sassolino sia stato un inventore di giocattoli a New York: le sue opere prendono forma allo stesso modo, attraverso un processo in cui progettualità e intuito trovano il loro punto di fusione.

Ma soprattutto Sassolino è un filosofo che mi piace immaginare come un Hegel contemporaneo, in un ristorante un po' chic di Vicenza, con Hölderlin e Schelling, elegante e distaccato, convinto di aver superato la propria naïveté grazie al suo grande «sistema» che, attraverso l'idealismo, supera i sentimenti della giovinezza. Oppure, per andare ancora più indietro nel tempo, con un gruppo di amici, un po' come Guinzelli, Dante e Cavalcanti. HegelSassolino è il Dante della situazione che attraverso la religione ha trovato un sistema che lo ripara, che lo difende dalle intuizioni, dalle gioie temporali, per tendere alla bellezza infinita.

È così che immagino Arcangelo. L'allievo modello della sua scuola, nato in una famiglia che lo spinge a studiare con grande serietà. Grato per la sua infanzia, che gli ha dato una certa innocenza, ma deciso a superarla, deciso a costruire «il sistema». Il filosofo dell'arte dell'accordo, delle relazioni, dell'assemblaggio, della coesione del mondo. Non lo conosco bene, ma è così che lo vedo oggi con il suo caro amico dell'Università di Padova, grande specialista di Hegel, Luca Illetterati, mi piace immaginarlo rievocare i suoi dialoghi con Hölderlin e Schelling con un certo orgoglio per aver immaginato un sistema che lo proteggesse dalle sue debolezze e fragilità di bambino.

Enèrgheia

Sculture in divenire, costituite da conflitti ed equilibri che producono e assorbono energia

Eugenio Viola

Capo Curatore MAMBO | Museo de Arte Moderno de Bogotá



«Damnatio memoriae» (2016) di Arcangelo Sassolino
© Riccardo Malberti
(Galerie Rolando Anselmi, Berlino, 2016)

Questa conversazione è stata stimolata a partire da una serie di riflessioni legate a «Diplomazija Astuta», lavoro con cui Arcangelo Sassolino ha rappresentato il Padiglione Malta alla 59. Biennale di Venezia. Di lì si è estesa ad affrontare alcune costanti legate alla ricerca dell'artista, proponendo alcune ipotesi interpretative e di analisi intorno e attraverso alcuni aspetti specifici legati alla poetica e al lavoro di Sassolino. Originata nel mese di febbraio 2023, è il frutto di scambi telefonici e telematici, rimbalzati nell'etere tra Madrid, New York, Vicenza e Dubai, per essere finalizzata nel mese di aprile 2023 a Bogotá.

E.V. Caro Arcangelo, trovo che la tua ricerca, negli anni, si sia sviluppata coerentemente intorno a una serie di elementi immediatamente riconoscibili: utilizzi spesso materiali legati al mondo industriale, che donano ai tuoi lavori un aspetto a prima vista freddo e inanimato. Quest'impressione è immediatamente contraddetta dall'utilizzo di forze massive che piegano i materiali ai limiti delle loro caratte-

ristiche fisiche, generando così un'atmosfera di sospensione, un equilibrio precario e apparentemente imprevedibile. Spesso, questi movimenti improvvisi sono accompagnati da suoni che sibilano secchi e altrettanto improvvisi. Inoltre, per ottenere il massimo livello di accuratezza possibile, ti avvali come nelle antiche botteghe rinascimentali della collaborazione di saperi diversi, legati al mondo scientifico, come ingegneri meccanici, fisici e matematici. Tutti questi elementi tornano in «Diplomazija Astuta», lavoro con cui hai rappresentato il Padiglione di Malta, a mio avviso tra le partecipazioni nazionali più potenti presenti alla 59. Biennale di Venezia. Ti andrebbe di raccontarmi la genesi di questo lavoro, cominciando dal titolo, così evocativo?

A.S. Il titolo di quel lavoro nasce dal felice incontro tra il curatore statunitense Jeffrey Usip e il curatore maltese Keith Sciberras. Abbiamo voluto creare, anche con l'intervento di Giuseppe Schembri Bonaci e Brian Schembri, un dialogo «senza rete» tra la «Decollazione di san Giovanni

Battista» del Caravaggio (1608), che si trova nella Concattedrale di San Giovanni a La Valletta, e il mondo contemporaneo. Un dialogo che è stato anche geografico e culturale tra i diversi Paesi coinvolti. Naturalmente la sfida era dialogare con Caravaggio senza cedere a tentazioni didascaliche o a mere suggestioni retoriche. È cruciale in quel lavoro il rapporto fra la vita e la morte, l'istante stesso della fine, l'attimo dell'azione che fa da limite tra l'esistenza e la sua fine. Ho quindi lavorato su questo. Abbiamo progettato e costruito sette macchine (tante quante le figure presenti nella «Decollazione» del Caravaggio) che per induzione fondevano l'acciaio a 1.500 gradi e che nessuno dei visitatori e delle visitatrici ha visto, perché erano installate sopra l'impalcatura che fungeva da tetto all'installazione. L'acciaio fuso produceva delle scie di luce cadendo dentro sette vasche d'acqua, ciascuna posta in corrispondenza delle macchine che producevano le fusioni, e contestualmente ritrovava una nuova forma di solidità, uguale e diversa dalla precedente. Quello che a me interessava era in qualche modo riportare l'acciaio alla sua origine liquida, impalpabile e

luminosa. Lavorando sul cambiamento di stato mi interessava far emergere ciò che appare nel movimento di dissipazione connesso a questo processo di cambiamento. Le strisce di luce cadente sono l'esito dello squilibrio e della instabilità prodotti da questa metamorfosi. Volevo rendere visibile quell'istante contraddittorio e conflittuale, luminescente ed effimero che insieme divide e connette l'oscurità del Prima con quella del Poi. E mi premeva insistere su questa idea, per cui non c'è apparizione senza perdita. Non c'è essere concreto senza la potenza di un fluire che è inesorabile e che è impossibile trattenere e bloccare.

E.V. Pur essendo inanimate, le tue installazioni denotano sempre uno sforzo a protrarsi verso qualcosa di inafferrabile, una tensione che indaga i flussi di energia interni ed esterni all'opera. Il termine energia deriva dal greco «enèrgheia», la cui polisemia originaria allude alla manifestazione dell'essere, all'atto, nell'accezione aristotelica, al quale si attribuisce innanzitutto il senso di «realizzare qualcosa». «Enèrgheia» implica anche l'essere nell'«èrgon», cioè al lavoro, all'opera,

ma più propriamente rimanda alla dimensione dello svolgimento di qualcosa che resta ancora in via di compimento, implica la dimensione del rivelarsi. L'opera d'arte, indicata come l'opera assoluta, è per il filosofo tedesco Hans-Georg Gadamer massimamente «èrgon», perché ha il suo esser compiuta, in sé stessa e non nell'uso, ma è allo stesso tempo «enèrgheia», in quanto ha nel suo svolgimento, nel suo manifestarsi, il senso del suo essere compiuta. Credo che uno degli elementi fondanti e basilari del tuo lavoro sia legato alla generazione e allo scambio di energia. Che cosa pensi al riguardo?

A.S. Io credo che l'arte, tutta l'arte, sia sempre innervata dallo spirito del tempo, ovvero del tempo in cui agisce e si manifesta. E il nostro è un tempo in cui tutto brucia, e brucia velocemente. A partire dal nostro pianeta. Pensa però anche a tutta questa quantità di notizie, eventi, foto da cui siamo bombardati nel quotidiano, ma che poi svaniscono e inceneriscono il giorno seguente, come se mai fossero esistite. È questo bruciare dell'esistenza quello che mi tormenta nel mio lavoro. E il bruciare è qualcosa che allo stesso tempo produce e consuma energia. Per questo le mie sculture non sono un presente statico, ma sono qualcosa che esplose, scoppia, si scontra, fluisce, ruota. Sono qualcosa che è messo in moto e che si muove. Le mie opere sono in questo senso azioni ed esistono solo in quanto azioni. Con questo intendo dire che

l'opera non è mai già decisa prima dell'azione, ma prende forma e senso all'interno dell'azione stessa che la produce.

E.V. Non a caso, concepisci la scultura «come un lavoro sull'instabilità, sulla dissipazione, sui momenti di rottura e transizione». Questa tua affermazione suona come una dichiarazione di poetica che evidenzia come i tuoi lavori, seppur inanimati, creino in realtà immagini di condizioni mentali interiori, stimolando, in ultima analisi, domande sulla precarietà dell'esistenza umana.

A.S. Esattamente. Si lega a quanto dicevo poco fa. Nel momento in cui mostro la contrapposizione ineliminabile tra qualcosa che pone una forza e qualcos'altro che la subisce e vi resiste, si crea un conflitto che, nella sua manifestazione concreta, produce una situazione di sospensione, una condizione di pericolo, di instabilità. L'instabilità di quello che metto in atto con le mie opere è un tentativo di registrare questa stupefacente sensazione di smarrimento che è la vita, il suo essere sempre in bilico tra il permanere e lo svanire, il suo non essere mai qualcosa di dato e deciso una volta per tutte. Il suo essere qualcosa che si costituisce per ciò che è solo nel suo stesso farsi, in cui non è possibile separare progetto e prodotto. L'arte, per quanto mi riguarda, è un rapporto disperato con l'essere vivi e consente allo stesso tempo a ciascuno di collocarsi all'interno di questo rapporto, cercando di trovare in esso una propria dimensione né retoricamente consolato-

ria né altrettanto retoricamente disperata. È un modo per aggrapparsi alla vita.

E.V. Spesso i tuoi lavori fanno riferimento alla tradizione aurica della storia dell'arte, e penso ad esempio a opere come «Damnatio Memoriae» (2016) o ancora a «Diplomazija Astuta» (2022), che richiama una tragica vicenda biblica per raccontare le inquietudini e le lacerazioni del presente. Quali il tuo rapporto con la tradizione e con la storia dell'arte?

A.S. Il rapporto con la storia dell'arte per me è imprescindibile e costante e ha un carattere quasi istintivo. Mi ritrovo molto spesso a fare salti di secoli da un continente all'altro, pensando a specifici lavori, immagini, stili, autori. Se la tua natura è del tipo che ti porta a fare i conti con la storia dell'arte, ben presto capisci che l'urto del tempo sarà micidiale per un artista e il suo lavoro. In questo senso il sistema arte tende in qualche modo a proteggerti, mettendoti dentro una sorta di capsula dai confini limitati nella quale vieni posto in una condizione ovattata che vorrebbe annullare la potenza del tempo che tutto mangia. La storia, però, è sempre lì, in attesa e implacabile. Alla fine è la storia che decide ed è importante, io credo, esserne consapevoli.

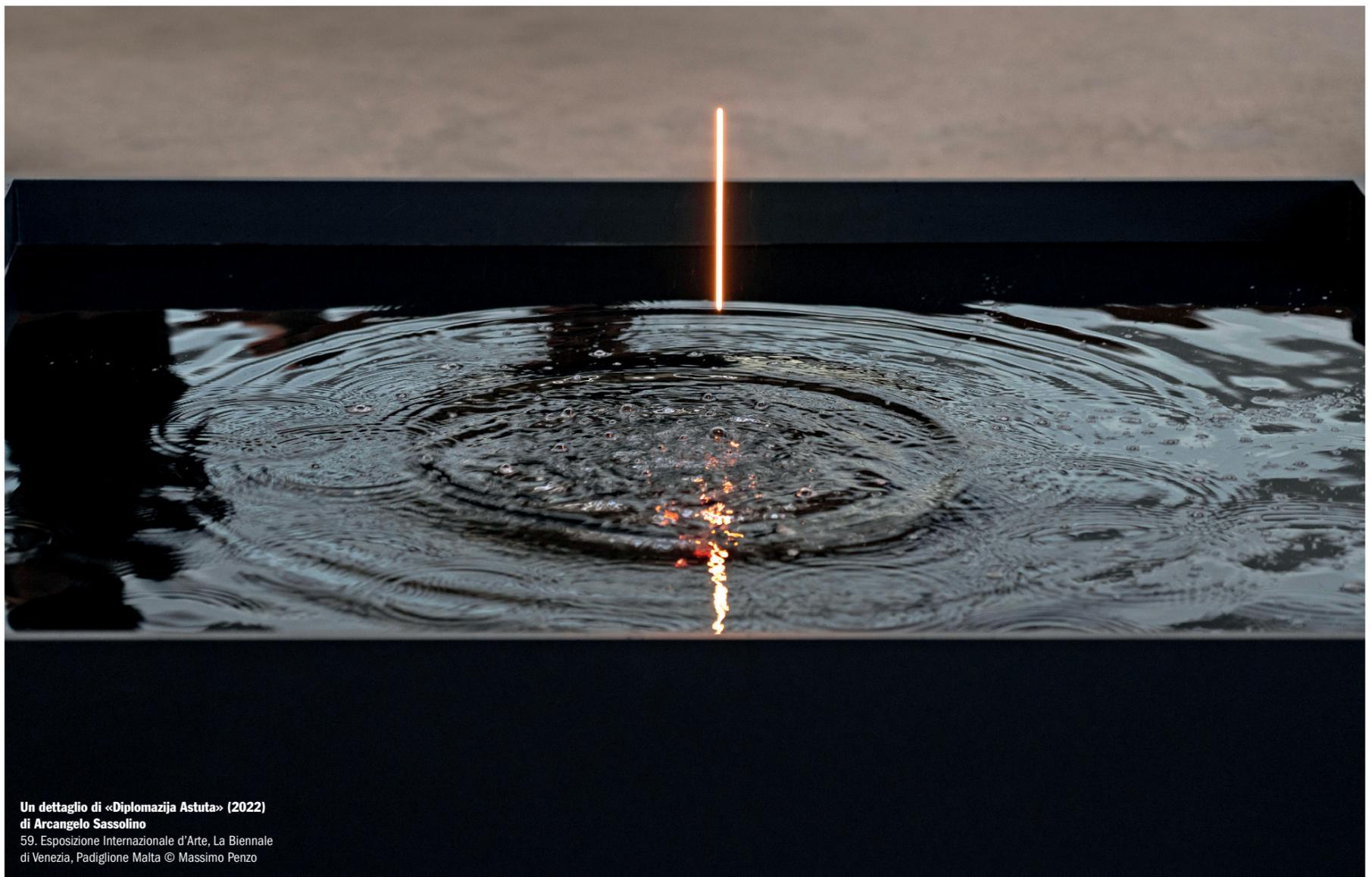
E.V. Ora una domanda politicamente scorretta. Quali artisti sono stati importanti nella tua formazione e quali tra i tuoi contemporanei trovi interessanti e perché?

A.S. Sono davvero tantissimi gli artisti del

passato e quelli contemporanei che trovo straordinariamente interessanti. Non credo abbia senso che ti faccia una lista di nomi, perché potrebbe essere infinita e sicuramente diversa da quella che potrei proporti domani. Posso però dirti che mi interessano spesso artisti che sono lontani dalla mia pratica e dalla mia estetica, perché in essi trovo qualcosa che non mi appartiene in modo immediato ed è come se avessi la possibilità di vedere il mondo da una prospettiva davvero diversa rispetto alla mia.

E.V. I tuoi lavori hanno sempre un'estetica minimalista. Utilizzi materiali come ferro, acciaio, vetro, sia nelle tue installazioni cinetiche, vere e proprie performance inorganiche, che nel tuo lavoro propriamente scultoreo. Che relazione esiste tra il tuo lavoro in scultura e quello propriamente installativo?

A.S. Io mi considero uno scultore e in questo senso tutto quello che faccio lo considero interno alla tradizione della scultura. Il motivo è che mi risulta più facile pensare attraverso immagini tridimensionali piuttosto che bidimensionali. Poi, chiaramente, nella mia pratica si può distinguere tra opere che hanno una componente cinetica esplicita e altre in cui l'azione è contenuta all'interno di un conflitto implicito o di un equilibrio silente. In entrambi i casi si tratta comunque di sculture. E in entrambi i casi, si muovono o meno nello spazio, sono sempre, come dicevo, azioni.



Un dettaglio di «Diplomazija Astuta» (2022) di Arcangelo Sassolino

59. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Padiglione Malta © Massimo Penzo



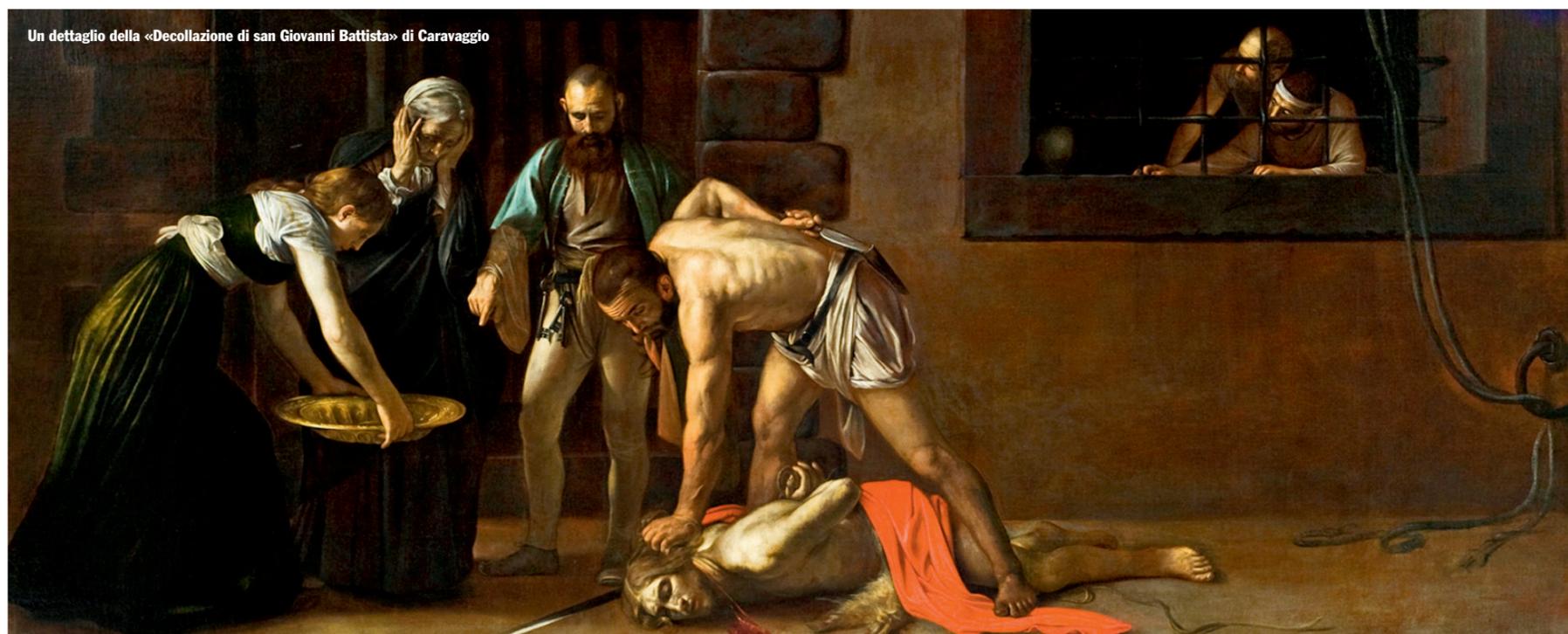
«Riportando l'acciaio allo stato liquido originario questo si illumina: l'energia e il calore si trasformano in luce rovente, che solo quando si spegne si fa stolido durezza. Solo nel cambiamento di stato, e dunque solo nel tempo vivo, si fa luce. Ho pensato che la luce fosse anche il miglior omaggio a un genio come Caravaggio». Arcangelo Sassolino

Lampi di luce nell'oscurità

Genesi, rimandi e significati dalla «Decollazione di san Giovanni Battista» del Caravaggio

Maria Cristina Terzaghi

Docente di Storia dell'arte moderna presso l'Università degli Studi «Roma Tre»



Volendo indulgere alla dinamica, in realtà piuttosto stucchevole, delle hitparades e tracciare quella dei dipinti di Caravaggio, la «Decollazione» di Malta si posizionerebbe al primo posto. E probabilmente sarebbe prima anche nella hit dei dipinti europei del '600, se è vero, come scrisse Mina Gregori, che: «Senza questo supremo capolavoro dell'arte europea non avremmo né Rembrandt né l'«Enterrement à Ornans» (di Gustave Courbet Ndr)». Per finire, non è illecito immaginare che lo stesso Caravaggio lo ritenesse speciale, essendo l'unico dipinto che si peritò di firmare in tutta la sua esistenza.

L'enorme telone riempie ancora oggi interamente lo spazio della parete di fondo dell'Oratorio della Chiesa Conventuale dei Cavalieri dell'Ordine di San Giovanni a La Valletta, nell'800 eretta a concattedrale insieme alla Metropolitana di Mdina. L'edificio fu costruito nel 1602-05, adibito alla devozione dei Cavalieri che vi celebravano le principali funzioni della vita dell'Ordine, tra cui la vestizione dei novizi. Fu davanti al suo capolavoro che Caravaggio, il 14 luglio 1608, vestì l'abito di Cavaliere con la gran croce sul petto e sempre davanti a esso, pochi mesi dopo, i Confratelli si ritrovarono, ahimè, a espellerlo, poiché colpevole di una violenta rissa ai danni di uno di loro. Ma ormai Caravaggio si trovava lontano, in fuga in Sicilia. La storia era iniziata un anno prima. Caravaggio si imbarcò da Napoli alla volta di Malta nella tarda primavera del 1607, a bordo delle galee capitanate da Fabrizio Sforza, figlio di Costanza Colonna marchesa di Caravaggio con cui condivise le strade dell'infanzia.

Con lui, una pletora di personaggi famosi tra cui Ippolito Malaspina, gran balli di Napoli che viaggiava col nipote Alessandro

Costa, figlio di Ottavio, banchiere e grande ammiratore di Caravaggio; l'artista si recava a Sud con l'intento di ricevere il cavalierato. Difficile credere che a muoverlo fosse stato soltanto il desiderio di una posizione sociale, che a Roma aveva sempre rifiutato. Più probabilmente andava trovando un riscatto morale, una seconda chance, un perdono che ne avrebbe favorito il rientro nell'Urbe. Fatto sta che quell'abito era tutt'altro che facile da ottenere. Per avere accesso alla «Religione» più esclusiva di tutta l'età moderna occorreva produrre le prove di diversi quarti di nobiltà: la Regola prevedeva che solo otto Cavalieri al mondo potevano esserne privi. C'era dunque una deroga alla norma che Caravaggio avrebbe potuto sfruttare, ma l'accusa di omicidio che gli pendeva sul capo aggravava parecchio la situazione e in casi simili occorreva un breve del Papa in persona. Per ottenere qualcosa ci vollero molti mesi e tutta l'influenza del Gran Maestro Alof de Wignacourt presso la corte pontificia: «Presentandoci ora occasione di poter acquisire al servizio della Religione nostra una persona (...) che tenghiamo per servizio nostro particolare per non perderlo desideriamo in estremo di consolarlo con darli l'Abito del Cavaliere del Gran Maestro (...) che non li obsti l'aver in rissa commesso un homicidio».

Il Papa ben sapeva di chi si trattasse, ciononostante fu pronto a riaprire le porte al geniale pittore, che fu così ammesso nell'Ordine: la notazione di quella «consolazione» che l'artista ne avrebbe cavato smaga in dolcezza anche la retorica della supplica barocca. Non si può intendere il capolavoro maltese di Caravaggio se non partendo da quella supplica e da quella consolazione. Tra le righe emerge per prima cosa un rapporto del tutto particolare tra il Wignacourt e l'artista cui era stato concesso l'«abito di Cavaliere

del Gran Maestro», era dunque al suo diretto servizio. È la «Decollazione del Battista» a chiarire la missione che Wignacourt aveva assegnato al pericolante novizio. San Giovanni Battista era il Patrono dell'Ordine e il Gran Maestro, che amava profondamente la pittura, su quei pochi chilometri quadrati di terra sperduta nel Mediterraneo aveva finalmente qualcuno che ne avrebbe potuto seriamente dipingere la storia: non poteva lasciarlo andar via. Gli chiese di mettere in scena l'episodio più drammatico della vita di Giovanni: il suo sconsiderato martirio causato dalla lussuria di un re, ormai privo di senno, e dal capriccio di una ragazzina. Verosimilmente fu Wignacourt a decidere che il dipinto decorasse l'Oratorio dei Cavalieri, ma fu probabilmente Caravaggio a decidere le dimensioni eccezionali della tela e la sua collocazione a riconfigurare l'intera parete della stanza in modo che l'architettura e la pittura si fondessero, o meglio, che la pittura divenisse teatro, anzi cinema, giacché lo spazio in cui si muovevano le figure dipinte era lo spazio reale della stanza. Per un milanese come Caravaggio questa invenzione geniale ha però, a mio avviso, radici profondissime: innanzitutto nell'«Ultima Cena» leonardesca.

A Milano, nel refettorio delle Grazie che Caravaggio, allievo di Peterzano, non poteva non conoscere, Leonardo aveva fatto altrettanto, proiettando Gesù e i suoi commensali oltre le pareti del cenacolo, anche quello, non a caso, luogo conventuale per eccellenza. La seconda fonte di ispirazione dovette essere Tintoretto: da lì, oltre all'effetto dell'oscurità, veniva l'uso della tela a campire completamente la parete (a Venezia ripetutamente esperito). Con queste premesse Caravaggio toccò il diapason della narrazione della storia, inscenandola di

sua invenzione nel cortile del carcere con i due prigionieri che assistono dalla finestra della cella, invertendo quello che fino ad allora era stato il personale rapporto tra le figure e lo spazio: cento a uno; fino ad allora l'architettura lo aveva annoiato. Qui, sapendo che davanti a quell'omicidio lui stesso avrebbe rivestito l'abito che gli portava salvezza, la pittura di Caravaggio cessa di interrogarsi solo sul destino del sentimento umano, per inquadrarsi più realisticamente in uno spazio vissuto.

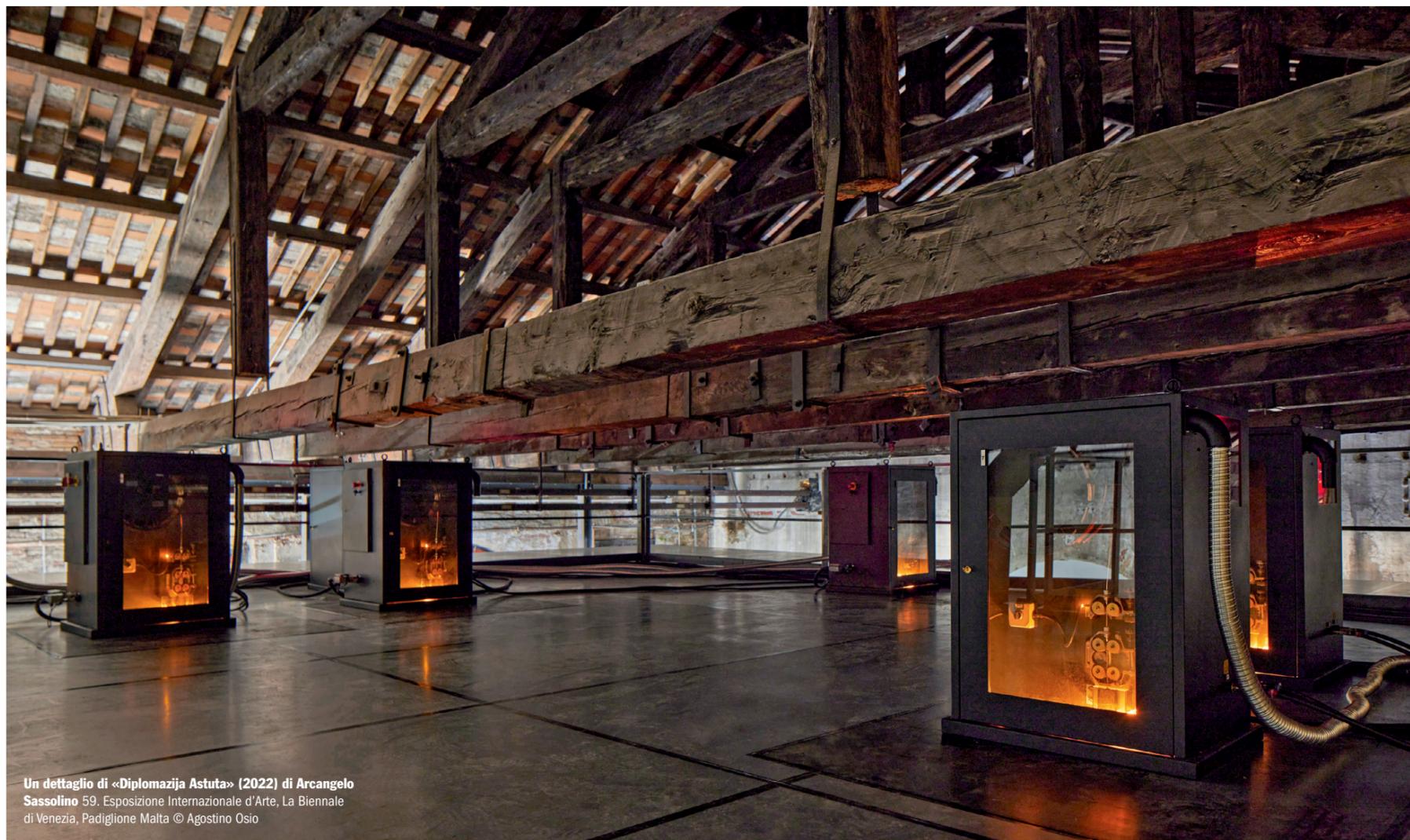
Non più figure di tre quarti colte nell'acme drammatico di un'azione che lasciano i dettagli all'immaginazione di ciascuno. Qui i personaggi giocano un ruolo preciso, chi inorridendo, come la vecchia servente, chi reggendo il bacile con aria assorta, come Salomè, chi additandolo come il carceriere. Giovanni, gettato a terra da un carnefice triste (l'unico carnefice triste della storia della pittura occidentale), è evidentemente lo stesso Caravaggio atterrito dal peso della colpa o forse solo della vita, e lo possiamo ben dire, visto che nel sangue del martire l'artista decide di dirsi scrivendo il suo proprio nome, preceduto dalla «F», cioè Frater. Fu l'unica volta che ebbe il coraggio di un io, di apporre il proprio nome su una storia che aveva dipinto. Lui che era stato Bacco, Musicista, Plutone, Giove e Nettuno e poi ancora spettatore nel «Martirio di san Matteo», nella «Cattura di Cristo»; ne aveva viste di storie, ma quella volta, in quella banalità del male che aveva atterrito Giovanni, Caravaggio volle eternare il suo nome, il suo io stranamente compagno, fratello, non solitario: non solo Michelangelo, ma, orgogliosamente, o forse solo semplicemente, «frater Michelangelus», uomo tra gli uomini, come le proporzioni della sua pittura, d'ora in poi nelle pale d'altare per sempre trasfigurate.

Un impalcato di 250 metri quadrati con una coscienza ecologica

Funzionamento e movimento circolare energetico della prima opera d'arte che compensa volontariamente i gas climalteranti emessi in atmosfera nel proprio arco di vita

Sergio Ferraris

Direttore della rivista «QualEnergia» e del portale Nextville.it



Un dettaglio di «Diplomazija Astuta» (2022) di Arcangelo Sassolino 59. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Padiglione Malta © Agostino Osio

Luce e colore, ossia energia. Materia. Una relazione presente nell'arte fin dalle prime tracce, come nelle pitture rupestri delle Grotte di Lascaux, in Francia, dove furono utilizzati materiali come l'ossido di ferro. Una relazione sancita dalla fisica in maniera indelebile negli ultimi decenni con la Teoria della relatività ristretta di Albert Einstein. $E=mc^2$, la formula che ha innescato una rivoluzione nella conoscenza dell'esistente e che ha cambiato la nostra percezione dell'Universo aprendo la strada verso prospettive inedite. Nella storia dell'arte l'equivalenza tra massa ed energia è un fatto acquisito ben prima del 1905, data di pubblicazione della *Teoria della relatività ristretta*. Si tratta di una corrispondenza che si trova in Caravaggio, trecento anni prima dell'enunciato di Einstein, dove luce e colore (l'energia) si fondono con profondità e volumi (la materia) in una simbiosi simile a quella formulata dal fisico tedesco. Un'opera che rappresenta al meglio il rapporto tra energia e materia sia

per la estensione della rappresentazione stessa sia per la sua struttura dimensionale pittorica è la «Decollazione di san Giovanni Battista», dove queste particolarità si uniscono a quelle caratterizzanti del Caravaggio. Energia e materia hanno attraversato, spesso in secondo piano ma solo in apparenza, la storia dell'arte. I marmi di Michelangelo Buonarroti, i bronzi di Henry Moore, i colori per le serigrafie di Andy Warhol, per esempio, sono tutti materiali che contengono un'energia in sé e sono forgiati dall'energia dell'atto creativo, che è poi l'attività neuronale. La rappresentazione dell'arte è resa possibile dalla luce (una delle forme dell'energia) che diventa vettore dell'arte stessa fino al fruitore, che impiega la propria attività neuronale per percepire e reinterpretare l'opera. In questa chiave si potrebbe dire che tutta la «filiera» artistica è percorsa da energia. E non solo in chiave metaforica. L'energia nelle sue varie forme, geometrie ed espressioni è il denominatore comune tra la «Decollazione» del Caravaggio e

«Diplomazija Astuta», l'opera cinetica di Arcangelo Sassolino installata nel Padiglione di Malta alla Biennale di Venezia 2022. Gli oltre quattrocento anni che separano le due opere segnano la differenza esclusivamente in relazione alla sfera delle tecnologie che marcano la differenza temporale. Caravaggio, il cui tempo dispone di tecnologie limitate, punta sulla scena, sulle molte ombre interne a essa e sui pochi squarci di luce che imprimono forza alle azioni. Una parte dell'energia nelle sue opere non è cinetica espressa, ma è cinetica potenziale. Come se fosse una molla, compressa, pronta a esprimersi. Al contrario, una parte dell'energia nell'opera di Sassolino è cinetica espressa che si trasforma, alla fine del processo, in energia potenziale. È il segno del tempo. L'energia cinetica in «Diplomazija Astuta» è quella espressa dalla legge di gravitazione universale di Isaac Newton, ma non solo. La fusione prima e il raffreddamento dopo sono acquisizione e cessione d'energia che nella loro monodirezionalità ob-

bligata ribadiscono la Seconda legge della termodinamica sull'irreversibilità dei passaggi di stato. Sassolino affronta così il concetto d'entropia, marchio più evidente della nostra epoca. Anche nell'opera del Caravaggio la forza di gravità è una dominante. Tutti i personaggi subiscono il peso e quindi la gravità, nell'azione rappresentata. L'azione è l'omicidio del Battista che è ormai esangue e a terra, mentre la stessa terra, con la sua massa attrae tutti gli attori della scena verso di sé. Ancora una volta la materia (la terra) diventa protagonista di un'azione energetica (la caduta). L'energia nelle due opere risiede anche nei cromatismi. «Questo diventare luce dell'acciaio, una luce speciale, perché l'acciaio solo quando è a 1.500 gradi genera quel tipo di luce, è stato per me un tentativo di dialogo con Caravaggio. Importante perché storicamente Caravaggio ha fatto una rivoluzione sul concetto della luce. Perciò per me, al fine di tentare il dialogo con un gigante così, è stato importante creare una luce nuova», afferma Sassolino.

Luce e colore sono, dal punto di vista fisico, energia e trasformazione della stessa e l'ottica è la disciplina che studia la loro interazione con la materia. E il cerchio si chiude. L'interazione tra tutti gli elementi delle opere può essere racchiusa in questo «movimento» circolare energetico, al quale s'aggiunge l'interazione cognitiva anch'essa riconducibile, come abbiamo visto, a quella energetica.

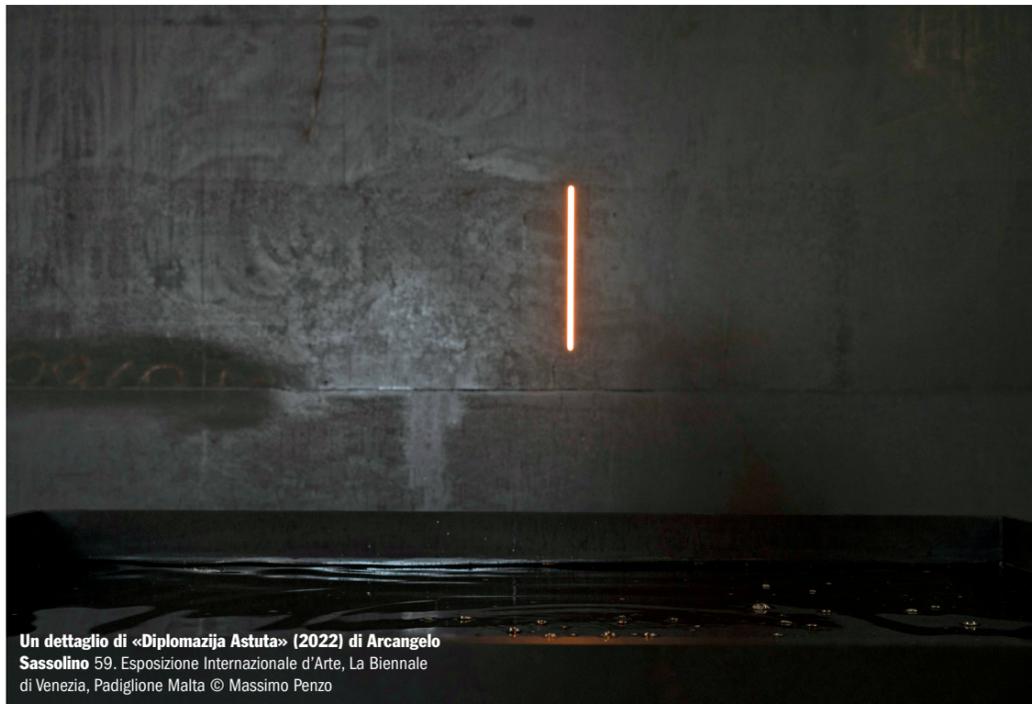
La differenza però è di sostanza. Mentre l'energia è definibile attraverso un approccio quantitativo, l'interazione cognitiva possiede valenze quantitative che non

materia in maniera il più diretta possibile. «Senza scorciatoie, continua Sassolino. Poi, naturalmente, ci sono delle volte che uso degli acciai inossidabili oppure al carbonio. Spesso il problema è l'ossidazione, perciò facciamo dei trattamenti, delle zincature o delle verniciature. Nel caso di "Diplomazija Astuta" è stato possibile utilizzare materiali grezzi per cui non ho fatto alcun trattamento. Inoltre il nero esalta l'apparire della luce che è poi il segno dell'acciaio fuso a 1.500 gradi che cade a gocce dal soffitto. E ribadisco, si tratta sul serio d'acciaio fuso. Sarebbe stato possibile far cadere delle gocce di colore e l'installazione sarebbe stata tecnicamente mol-

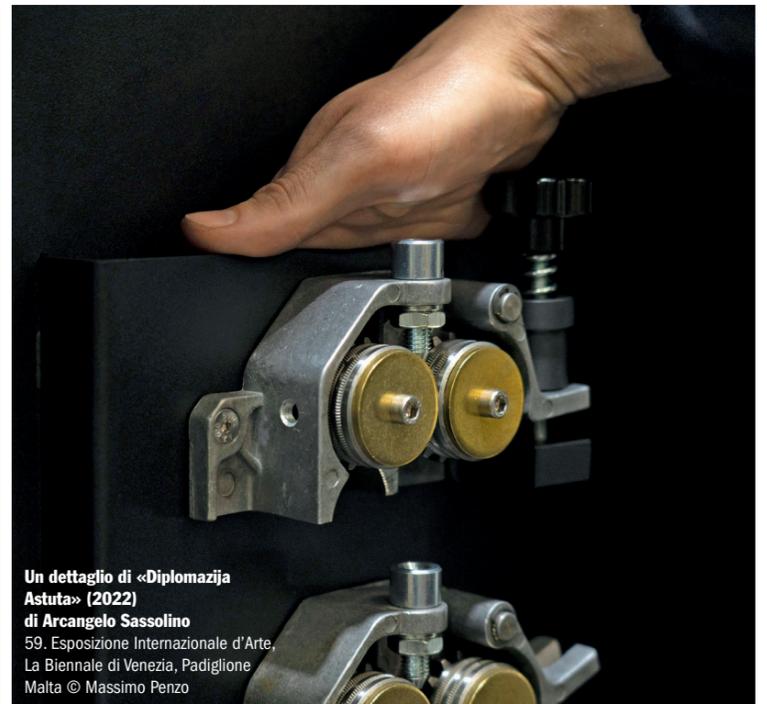
entra in gioco l'entropia) cede irreversibilmente la propria energia all'acqua. In questo processo la materia, dopo essere stata trasformata dai forni a induzione presenti sopra al soffitto, da solida a liquida ritorna a essere solida, mutando stato tre volte in pochi istanti. «Dietro quelle gocce d'acciaio fuso che cadono c'è una macchina che è estremamente sofisticata, ricorda Sassolino. Abbiamo costruito un impalcato d'acciaio da 250 metri quadrati per sostenere i forni a induzione che dovevano essere alimentati costantemente con dei coil e per questo c'era una macchina che alimentava l'induttore. Oltre a ciò c'erano dei chil-

esposto a Venezia, la città più fragile del Pianeta a livello climatico, abbia voluto azzerare l'impatto sul clima, grazie a un progetto di compensazione delle emissioni in Tanzania, di un'opera che sul fronte dei consumi energetici (e della creazione stessa dell'installazione) ha avuto un impatto importante.

È la prima volta che un'opera d'arte compensa volontariamente i gas climalteranti emessi in atmosfera nel proprio arco di vita. Limitare le emissioni senza circolarità della materia significa avere una visione sull'ecologia con un solo



Un dettaglio di «Diplomazija Astuta» (2022) di Arcangelo Sassolino 59. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Padiglione Malta © Massimo Penzo



Un dettaglio di «Diplomazija Astuta» (2022) di Arcangelo Sassolino 59. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Padiglione Malta © Massimo Penzo

sono riconducibili direttamente ai flussi d'energia e materia, ma alla conoscenza.

«Diplomazija Astuta» è un'opera figlia del proprio tempo. Un tempo fatto di tecnologie in grado di piegare materia ed energia fino al limite della Teoria della relatività ristretta e Sassolino ne è consapevole. «Si tratta di una trasformazione, dice l'artista, tutto è in trasformazione. Il fatto che ciò sia lento oppure rapido non ha importanza. Il fatto che tutto diventi altro per me è estremamente affascinante ed è il cuore del mio lavoro. L'artista è un filtro del proprio tempo e non può scappare da ciò, può solo prendere quell'energia, quelle frequenze e quell'estetica che si trovano nell'aria e trasformare tutto ciò in opere d'arte». Secondo Sassolino Caravaggio è un artista ossessionato dal reale che non utilizza più i filtri allegorici posti tra l'immagine adottati dagli artisti in precedenza e che crea e la sua visione della realtà. «Caravaggio ha fatto una rivoluzione che è l'aderenza totale alla realtà, prosegue Sassolino. E questo stare sulla realtà è anche il mio approccio nel fare arte. Perciò per me è importante che tutta la struttura sia esattamente come esce all'origine, dove la nasce la materia». Questa identità d'approccio ha prodotto anche una contiguità di cromatismi tra le due opere che per l'artista non è stata una scelta, ma «è avvenuta in automatico», aggiunge Sassolino la cui traccia artistica negli anni si è sviluppata con interventi sulla materia attraverso sistemi industriali che diventano sia attori nella mutazione della materia sia nella rappresentazione stessa dell'opera. La cifra, il segno dell'artista è quello d'usare la

to più semplice. Però desideravo che ci fosse il realismo della materia che si trasforma, non una finzione». L'opera, come quella del Caravaggio, avvolge lo spettatore. Una volta entrati in quello che si può definire uno spazio del passato, d'archeologia industriale, si viene avvolti dalle sonorità basse e sovrapposte della lavorazione manifatturiera che dopo pochi secondi rivela il proprio processo: una lieve pioggia d'acciaio fuso, che tracciando linee di luce calda e rossastra vicina alle frequenze dell'infrarosso finisce nelle sette (come sette sono le figure della «Decollazione» del Caravaggio) moderne vasche metalliche contenenti acqua, nelle quali dopo pochi istanti l'acciaio fuso si spegne, perché la materia (qui

ler che raffreddavano l'induttore e un computer che gestiva il tutto in armonia e dava il ritmo alla caduta delle gocce».

Oggi energia e gestione della materia sono a un bivio e lo spartiacque è il clima. Possiamo proseguire ad accumulare energia nell'atmosfera grazie all'aumento della concentrazione di CO2 dovuta all'uso di fonti fossili, cosa che porterebbe la temperatura globale nel 2100 a un disastroso +3,7 °C, oppure limitare le nostre emissioni e rimanere nella zona di sicurezza del +1,5 °C, che ci consentirebbe di avere un'esistenza come specie, senza brusche interruzioni di marcia dal punto di vista ambientale e sociale. È chiaro che l'artista, anche alla luce del fatto che ha

occhio. Ed ecco allora che Sassolino si è preoccupato che la materia, oggetto di tante trasformazioni nell'espressione artistica attuata dalla tecnologia all'interno di «Diplomazija Astuta», fosse oggetto di circolarità. L'acciaio solidificato dopo la caduta incandescente è stato raccolto ogni sera a installazione chiusa e inviato all'acciaieria affinché potesse tornare sotto forma di coil e ridiventare l'attore principale rappresentando se stesso nella dialettica tra energia e materia voluta da Sassolino.

Anche l'acqua delle sette vasche è stata filtrata e riutilizzata più volte. Unica perdita, l'energia, fisica, irreversibile, legata al Secondo principio della termodinamica.

FOCUS ON

È UN SUPPLEMENTO DI «IL GIORNALE DELL'ARTE»

EDITO DA ALLEMANDI SRL, PIAZZA EMANUELE FILIBERTO 13, 10122 TORINO

Luigi Cerutti, amministratore delegato
Umberto Allemandi, direttore responsabile
Comitato editoriale: Alessandro Allemandi, Luca Massimo Barbero, Alessandro Morandotti, Anna Somers Cocks
Barbara Antonetto, caporedattore
Beatrice Allemandi, product manager
Claudia Carello, art director
Cinzia Fattori, advertising manager
(gda.pub@allemandi.com)

N. 439 MAGGIO 2023



IL GIORNALE DELL'ARTE

Autori in ordine di apparizione:

Andrea Bellini, Francesco Manacorda, Marc-Olivier Wahler, Chiara Parisi, Eugenio Viola, Maria Cristina Terzaghi e Sergio Ferraris

Realizzato grazie al supporto di: **Galleria dello Scudo, Verona**

Si ringraziano: **Massimo Di Carlo e Paola Manfredi** per aver partecipato al progetto sin dalla sua concezione

e lo **Studio Arcangelo Sassolino** per la collaborazione

Editor at large: **Jenny Dogliani** (vederea@allemandi.com)

Stampa: CISCRA spa, via S. Michele 36, 45020 Villanova del Ghebbo (RO)



«Concepisco la scultura come un lavoro sull'instabilità, sulla dissipazione, sui momenti di rottura e transizione. Mi interessa, soprattutto, catturare l'istante in cui qualcosa sta diventando altro da quello che è. Penso alla scultura non come a un presente statico, ma piuttosto come a un flusso di tempo, al suo essere incessante, ineluttabile e imprevedibile mutamento come la vita stessa». Arcangelo Sassolino

Un dettaglio di «Violence casuale»
(2008-16) di Arcangelo Sassolino
(Palais de Fontainebleau,
Fontainebleau, 2008; Essl Museum,
Vienna, 2009; Museum Tinguely,
Basilea, 2010; Swiss Institute, New
York, 2011; Saint Louis Art Museum,
Saint Louis 2016) © Pamela Randon