



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale in

Storia delle arti e
conservazione dei beni artistici
ordinamento D.M. 270/04

Tesi di Laurea

ARCANGELO SASSOLINO "SUPERNOVA"

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Silvia Burini

Laurenda

Desirè Gonzo

Matricola 857227

Anno Accademico

2019/2020

*A Sveva,
Per aspera ad astra!*

*Sempre devi avere in mente Itaca –
raggiungerla sia il pensiero costante.
Soprattutto, non affrettare il viaggio;
fa che duri a lungo, per anni, e che da vecchio
metta piede sull'isola, tu, ricco
dei tesori accumulati per strada
senza aspettarti ricchezze da Itaca.
Itaca ti ha dato il bel viaggio,
senza di lei mai ti saresti messo
sulla strada: che cos'altro ti aspetti?*

*E se la trovi povera, non per questo Itaca ti avrà deluso.
Fatto ormai savio, con tutta la tua esperienza addosso
già tu avrai capito ciò che Itaca vuole significare.*

Costantino Kavafis

Introduzione

1. La materia inquieta	5
1.1 Lo sconfinamento della materia	10
1.2. L'inerzia materica	21
1.3 Il transiente. La sollecitazione strutturale	30
1.4 Tautologie icastiche	43
2. Arcangelo Sassolino. Le forze applicate, la materia liberata	55
2.1 <i>Hybris</i> . Il disfunzionale nell'arte	60
2.2 Sovvertire gli equilibri: le performance inorganiche e le macchine	74
2.2.1 Effetto statico: snervare la fibra	150
2.3 Tensioni limite: la flessione vitrea	165
2.4 Forme di pensiero addomesticate	169
2.5 <i>Plus ultra</i> : i cementi	172
3. Parallelismi contemporanei	179
3.1 L'invisibile rivelato: <i>negative spaces</i> di Bruce Nauman	180
3.2 La solidità delle ombre di Giuseppe Uncini	187
3.3 <i>Misty epiphanies</i> : i vetri acidati di Christopher Wilmarth	192
3.4 <i>Can't Help Myself</i> , il disfunzionale-celibe di Sun Yuan e Peng Yu	196
<i>Conclusioni</i>	200

Bibliografia	202
Sitografia	218
Videografia	227
Selezione dei riferimenti bibliografici e sitografici delle opere di Arcangelo Sassolino	231
Cronologia esibizioni di Arcangelo Sassolino	255
Elenco delle illustrazioni delle schede di analisi delle opere	262
Elenco delle illustrazioni nel testo	265
Appendice	
Apparato iconografico	276
Conversazione con Arcangelo Sassolino	402

Pólemos è padre di tutte le cose.

Frammento del filosofo Eraclito

L'obiettivo della seguente tesi è stato quello di indagare la ricerca artistica messa in atto da Arcangelo Sassolino, scovando la sottile tensione tra resilienza e la sollecitazione alla rottura che si annida nelle sue macchine distruttive, per esplodere attraverso *performance inorganiche*. La conflittualità delle forze si impone nella sua produzione attraverso una ricerca di un, più o meno, fallimentare equilibrio contraddittorio, talvolta impossibile da stabilire. Il processo di conciliazione sgomitata e si fa spazio attraverso una sperimentazione continua che sfida le leggi della fisica. Sono processi di esplosione, frantumazione e polverizzazione quelli che si propongono di liberare la materia inquieta dalla forma primitiva, come in una supernova.

Caducità e impermanenza accompagnano l'asserzione di Distruzione come atto creativo nella rilettura disfunzionale della sua produzione. Introdotta da un'analisi sul concetto ellenico di *hybris*, si è cercato di inserire la filosofia di Sassolino all'interno di una corrente di profanazione e sfida all'ordine delle cose, di *humanus error* e di accettazione del fallimento come parte fondante dell'esistenza umana. Sottolineando i retaggi irrazionali delle macchine celibi, che evidenziano come nemmeno a loro è preclusa la probabilità di errare, si è tentato, quindi, di scardinare il concetto di disfunzionale nella conseguente declinazione di "inutile perché improduttivo" in senso batailliano.

Alla luce di queste considerazioni si è proceduto attraverso un duplice registro di lettura delle opere di Sassolino. Una prima parte di studio relativa alle macchine performative è stata affrontata seguendo lo schema di schede di analisi di alcune opere corredate da immagini e relative didascalie, seguite da una spiegazione tecnica sul funzionamento dei singoli lavori, abbinata ad una lettura più interpretativo-personale. Si è poi proseguito con una seconda parte dedicata ad un'analisi più omogenea dettata e scandita dall'uso di diversi materiali come il vetro, il cemento e l'acciaio che caratterizzano il pensiero di Sassolino. In questo secondo caso le immagini di riferimento sono state inserite nell'appendice iconografica in calce alla tesi, insieme alle illustrazioni di cornice del primo e del terzo capitolo.

Mettendo in risalto l'uso di forze profanatrici che torturano la materia viva, il nucleo concettuale è preceduto da un'ampia contestualizzazione del lavoro dell'artista

vicentino. La prima parte è dedicata alla riconsiderazione di movimenti artistici tesa ad esaltare l'evoluzione dei differenti approcci rispetto alla materia e su come l'applicazione di leggi fisiche e meccaniche sia stato più o meno consapevolmente un comune *modus operandi*. Attraverso un percorso di evoluzione cronologica si sono esaminate diverse personalità e movimenti che si sono imposti nel panorama artistico dagli anni Cinquanta in poi, sottolineando un medesimo intento per lo sconfinamento della materia, del confine solido, della fragilità: un *plus ultra* che inizia dalle *hautes pâtes* informali e arriva al perimetro irrisolto e smarginato dei cementi di Sassolino, alle pericolose flessioni del vetro, alla fibra legnosa snervata.

Il capitolo conclusivo, invece, si compone di una selezione di alcuni casi di studio contemporanei individuati seguendo principalmente un percorso binario.

Basato sul più evidente interesse per i medesimi materiali, come cemento e vetro, si è tentato anche un parallelismo meno ovvio che, alla luce dei recenti studi di Anna Rosellini sui valori primordiali della Materia, avanza l'associazione per la comune volontà di svelare la consistenza incorporea: sia essa lo spazio vuoto concretizzato dai calchi dell'artista americano Bruce Nauman, la "conquista dell'ombra" proiettata dai solidi di Giuseppe Uncini, le epifanie luminose di Christopher Wilmarth o la rivelazione delle forze invisibili della velocità, gravità, opposizione alla rottura nelle opere di Arcangelo Sassolino.

Un caso di studio conclusivo, che si distacca dalle esperienze di rivelazione della materia incorporea, è quello di *Can't Help Myself*, che riprende il primo livello di lettura delle opere dei "mostri" di Sassolino. Volto a chiudere un itinerario critico della seconda parte della tesi anticipato da *elisa* che, come si risconterà avanza dei punti in comune con il disfunzionale-celibe, si è analizzata l'opera sopracitata del duo cinese.

L'incontro diretto con l'artista presso il suo studio di Trissino è stato fondamentale per la comprensione dell'essenza delle sue opere, che, azionate nelle ampie sale dismesse della vecchia filanda trissinese, assumono una nostalgica malinconia di decomposizione e rinascita della forma: fenomeni riscontrati con tale potenza solo nel luogo di creazione. La partecipazione all'inaugurazione della mostra *fragilissimo* tenutasi presso la Galleria dello Scudo di Verona nel 2019 è stata importante anche per la visione delle opere *domestiche* più recenti, così come la visione dell'opera *250 volte al secondo*, esposta attualmente presso la Biennale di Architettura di Venezia.

Il contatto diretto con l'artista è stato occasione di arricchimento personale che ha lasciato a chi scrive molti spunti di riflessione, così come le interviste che nel corso degli anni sono state rilasciate dall'artista a riviste d'arte o in occasione di convegni. Lo studio delle opere è stato poi completato dalla consultazione dei cataloghi delle mostre collettive e personali di Sassolino più o meno recenti, alcuni dei quali in possesso di chi scrive e altri consultati presso le biblioteche.

Nonostante la piuttosto recente comparsa nel panorama contemporaneo dell'artista, le fonti bibliografiche secondarie sono numerose, sebbene spesso di difficile reperibilità all'interno del polo bibliotecario veneziano. Buona parte del materiale è stato gentilmente fornito da alcune biblioteche che, a causa delle disposizioni restrittive dettate dal particolare periodo storico, non sono attualmente accessibili, come la biblioteca del Museo Ca' Pesaro, per la quale si ringrazia il dott. Matteo Piccolo, la biblioteca del Museo Guggenheim, la Fondazione Bevilacqua La Masa per la quale si ringrazia il dott. Stefano Coletto.

Si ringrazino anche le numerose biblioteche vicentine e quelle sparse all'interno del territorio nazionale che, consapevoli dell'impossibilità di uscire dai confini regionali, si sono rese disponibili a fornire del materiale non altrimenti consultabile, come la Biblioteca del Castello di Rivoli, la Biblioteca Centrale di Torino, la biblioteca di Centro Conservazione e Restauro della Reggia di Venaria Reale, la Biblioteca Emeroteca del MAMbo di Bologna, la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, la Fondazione Giorgio de Marchis Bonanni d'Ocre de L'Aquila, la biblioteca Triennale di Milano e la Biblioteca dell'Accademia Carrara di Bergamo.

Per la comprensione della filosofia dell'artista ci si è serviti, inoltre, delle numerose video-interviste dell'artista e dei video delle sue macchine performative in azione, in quanto l'impatto sonoro riveste un'importanza decisiva nella fruizione delle opere di Sassolino.

Per la ricerca del primo capitolo si sono utilizzati principalmente cataloghi di mostre e ragionati delle opere dei singoli artisti, saggi critici, articoli di riviste specializzate e interviste agli artisti, nonché volumi dedicati ai materiali e alle tecniche esecutive per l'arte contemporanea, in particolare il volume di Silvia Bordini. In alcuni specifici casi si sono utilizzate anche fonti multimediali come video di performance o video-interviste. Spesso si è cercato di equilibrare le nozioni più strettamente tecnico-

meccaniche con quelle storico-artistiche per la comprensione del comportamento meccanico dei materiali sottoposti a diversi carichi di forze. Cercando quindi di dare un taglio tecnico, in modo da creare un filo rosso che accomuna la visione di Sassolino alle esperienze degli anni Sessanta, si sono consultati alcuni manuali di meccanica per l'utilizzo di un vocabolario tecnico che si distanzia dal campo di studi di chi scrive.

La biblioteca dell'area umanistica dell'università Ca' Foscari di Venezia, la biblioteca dell'università IUAV, la biblioteca Nazionale Marciana e la biblioteca della Fondazione Querini Stampalia sono state i principali luoghi di studio che si sono frequentati e dai quali si sono reperite le fonti iniziali.

Per quanto riguarda il terzo capitolo ci si è appoggiati principalmente alla Biblioteca della Biennale di Venezia - ASAC per la consultazione dei cataloghi di Giuseppe Uncini, Bruce Nauman e Christopher Wilmarth in collaborazione con la biblioteca Guggenheim di Venezia, per la quale si ringrazia la disponibilità del dott. Silvio Ruffert Veronese.

Ringrazio la mia famiglia per aver sempre creduto in me, Francesco per esserci sempre stato e avermi accompagnata con amore in questa avventura, la mia cara amica Caterina con la quale ho condiviso questo percorso di studi fin dai primi giorni, le mie coinquiline Isotta, Irene, Angelica, Sara e Miranda per aver reso questi anni a Venezia indimenticabili e infine le mie amiche, vicine e lontane.

Ringrazio te Arcangelo, perché la tua arte è stata illuminante in un momento in cui non avevo capito che il fallimento fa parte del gioco!

Un grazie particolare alla piccola Sveva che ha fatto compagnia alla sua zietta in questi mesi e che silenziosamente le ha fatto capire come il dono della vita sia davvero un Miracolo.

CAPITOLO I

1. *La materia inquieta*

*Contemplator enim, cum solis lumina cumque
/ inserti fundunt radii per opaca domorum: /
multa minuta modis multis per inane videbis/
corpora misceri radiorum lumine in ipso / et
velut aeterno certamine proelia pugnans / edere
turmatim certantia nec dare pausam, /
conciliis et discidiis exercita crebris conicere
ut possis ex hoc, primordia rerum quale sit in
magno iactari semper inani. [...]»¹.*

Lucrezio

Così invitava Lucrezio ad osservare l'agitarsi del pulviscolo illuminato da un fascio di luce, moto invisibile all'ombra. È un disordine irrefrenabile, così come per l'aumentare dell'entropia che scatena l'agitazione delle molecole che si urtano l'un l'altra, strofinandosi e scaldandosi. È l'agitazione termica che muove e rimescola il tutto². E insieme, l'azione erosiva del tempo con il *pánta rheî*, il costante stato di flusso, diventano presupposti per trovare una spiegazione al perché delle cose.

Siamo circondati da materia, siamo fatti di materia e così ritorneremo ad esserlo:

Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris.

Così nella cultura classica.

Sviluppata *in nuce* la teoria dell'atomismo democriteo, l'omonimo pensatore greco distingueva l'esistenza dell'*essere* e del *non-essere*, corrispondente alla presenza degli

¹ «Osserva infatti, ogni volta che raggi penetrati / infondono la luce del sole nell'ombra delle case: / molti minuti corpi in molti modi, attraverso il vuoto / vedrai mescolarsi nella luce stessa dei raggi, / e come in eterna contesa attaccar battaglie e zuffe, / a torme contendendo, e non far sosta, / da aggregazioni e disgregazioni frequenti travagliati; / sì che da ciò puoi figurarti quale sia l'eterno agitarsi / dei primi principi delle cose nel vuoto immenso [...]».

Lucrezio, *De Rerum Natura*, II, vv. 113-120.

² C. Rovelli, *L'ordine del tempo*, Milano, Adelphi Edizioni, 2007, pp. 34-35.

Cfr. A. Ferrara, *Esitazioni temporali, ovvero una ricerca di cosa sia la percezione del tempo per l'essere umano alla luce delle diverse scienze naturali*, in *As soon as possible: l'accelerazione nella società contemporanea*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, CCS-Centro di Cultura Contemporanea Strozzi, 4 maggio-18 luglio 2010), a cura di F. Nori, Firenze, Alias Ed., 2010, pp. 34-42.

atomi nel primo caso, e all'esistenza del vuoto, nel secondo³. L'accettazione di una visione ontologica di uno spazio come insieme di elementi liberi di muoversi ed altri statici, più tardi, sarà ripresa dallo stesso Lucrezio nella sua celebre opera *De Rerum Natura*⁴. L'ammissione di una realtà costituita da atomi, i quali aggregandosi e disgregandosi secondo *climamen* differenti formano nuove cose, porta anche alla convinzione che nulla può essere creato dal nulla.

Ex nihilo nihil fit.

Questo principio dell'ontologia greca veniva nel Cinquecento ripreso e confermato da Charles de Bovelles⁵, il quale ne *Il piccolo libro del nulla* apriva così la sua trattazione filosofica: «La materia è quasi nulla, tuttavia non è il nulla»⁶. Così l'astronomo Carl Sagan, quattro secoli dopo affermava che l'atomo è quasi tutto spazio vuoto e di conseguenza la materia è composta principalmente del Nulla⁷.

Insignita al primo e ultimo di tutti gli enti, il filosofo francese del Cinquecento ne individuava in essa un'insita potenza che si rivela negli stadi di vita della materia stessa. È la potenza feconda della materia ante-generativa che scatena lo stato creativo iniziale, la condizione di sviluppo e di annientamento. Post-corruzione la materia recupera lo stato residuale della sua potenza, per riiniziare il ciclo⁸.

Così in astrologia.

L'essere in potenza della materia intergalattica inquieta crea la condizione favorevole per la formazione delle protostelle all'interno delle nubi molecolari. Aggregati di polveri e gas lottano e coesistono per la formazione di nuovi corpi celesti che, come tutti, hanno un inizio e una fine. «Siamo fatti della stessa materia delle stelle»⁹, di quella polvere che dai venti galattici è giunta fino a noi, nella nostra Terra, nei tronchi

³ R. Zingales, *La composizione della materia*, in *Università di Palermo*. <http://math.unipa.it/~grim/dott_HD_MphCh/1_Composizione_materia_zingales.pdf> (2008).

⁴ Lucrezio, *De Rerum Natura*, I, vv. 136-183.

⁵ C. De Bovelles, *Il piccolo libro del nulla*, Genova, Il melangolo, 1994, pp. 25-26.

⁶ *Ivi*, pp. 22-23.

⁷ C. Sagan., *La vita delle stelle*, in *Cosmo*, ep. 9. (Ed. or. *Cosmos: A Personal Voyage*, 1980), on *Youtube*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=Mmr5BGO-GgI>> (2019).

⁸ *Ibid.*

⁹ Sagan, *La vita delle stelle* cit.

dei nostri alberi, da potentissime onde d'urto provocate dalle esplosioni stellari¹⁰. Così, nello stadio finale della loro vita, le stelle non si spengono silenziosamente, ma catastroficamente esplodono nello spazio in luminosissime supernovae.

Il resto di supernovae si rigenera in nuove forme, in nuovi aggregati, in nuove galassie. È la mancanza di inerzia che crea il disordine, l'agitazione che crea l'esplosione. È una condizione che il semiotico russo Jurij Michajlovič Lotman ritiene altamente feconda. È dall'esplosione che si genera il dinamismo necessario per l'interruzione dell'inerzia, dello Spirito del Tempo e la rivoluzione delle situazioni.

Così nell'arte.

Prelevata dall'immobilità storica alla quale per lungo tempo era stata relegata, la materia viene scossa e bruciata, colata, bucata, strappata, maltrattata, liricamente sollevata dalla forma – in senso figurativo –, alla quale era stata costretta.

Inizia, quindi, un succedersi di sperimentazioni che da metà del XX secolo si scandiscono di pari passo alla disponibilità di approvvigionamento di nuovi materiali.

«[...] nuovi bisogni implicano nuove tecniche. E gli artisti moderni hanno trovato nuove maniere e nuovi metodi per raggiungere i loro obiettivi. Mi sembra che il pittore moderno non possa esprimere quest'epoca, l'aereo, la bomba atomica, la radice, nelle antiche forme del Rinascimento o di qualche altra cultura del passato. Ogni epoca trova la sua tecnica»¹¹.

Così andava ragionando Jackson Pollock, il cui gesto rivoluzionario di staccare la tela dalla parete e appoggiarla a terra restava un'eco che ancora riverberava nel 1993, quando La Ribot nella sua *Piezas n. 2, Fatelo con me*, transitava nuda nella *black box* coprendosi con un pezzo di cartone trovato in un cassetto della spazzatura, per poi

¹⁰ Cfr. M. Marini, *Siamo polvere di stelle, ma di altre galassie: gli astrofici riscrivono le origini*, «La Repubblica», 28 luglio 2017.

Cfr. R. Brakenridge, *Solar system exposure to supernova γ radiation*, «International Journey of Astrobiology», 20, novembre 2020, pp. 48-61, in *Cambridge University Press*.
<<https://www.cambridge.org/core/journals/international-journal-of-astrobiology/article/solar-system-exposure-to-supernova-radiation/93A83A960E20D33182A720A08D13F40C>> (2020).

¹¹ M. Pugliese, *Tecnica mista. Com'è fatta l'arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 3. (Or. J. Pollock, *My Painting, 1947-48*, in *Jackson Pollock. Interviews, Articles, Reviews*, a cura di P. Karmel, New York, The Museum of Modern Art, 1999, p. 20).

gettarlo a terra¹². Il passaggio dalla verticalità all'orizzontalità nell'arte assume una valenza destinata a cambiare il modo di agire sull'opera, di transitarvi attorno.

Parallelamente nuovi mezzi e nuovi materiali impazientemente vengono presi in considerazione e polimatericamente applicati al supporto, fino al suo superamento spaziale-fisico e concettuale dei *tagli* di Fontana.

Sarà questo l'Anno Zero della seguente ricerca, un punto di non ritorno che aprirà a nuove dimensioni. Superato il limite invalicabile della tela, contraddittoriamente l'artista scopre l'oscurità dell'infinito come inesauribile fonte di illuminazione che spinge a percorrere nuovi percorsi e attraversare rinnovati conflitti interiori.

Era forse necessario un nuovo «sguardo sul ni-ente»¹³, un affacciarsi al vuoto per ritrovare nuovi orizzonti. E il vuoto e la materia, delle quali posizione di grandi filosofi e astronomi si è già fatta una breve disamina, assume anche nell'arte un punto di osservazione privilegiato nel Movimento Spazialista, ad esempio.

«[...] Le scoperte smisurate della scienza gravitano su questa nuova organizzazione di vita. Il ritrovamento di nuove forze fisiche, il dominio sulla materia e lo spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite in tutto il corso della storia. L'applicazione di queste scoperte in tutte le forme della vita produce una modificazione nella natura dell'uomo. L'uomo prende una struttura psichica differente. Viviamo l'era della meccanica. Il cartone dipinto e il gesso eretto non hanno più ragione di essere.

[...] La materia in movimento manifesta la sua esistenza totale ed eterna, svolgendosi nel tempo e nello spazio, adottando nel suo mutarsi i diversi stati dell'esistenza. Concepiamo l'uomo nel suo nuovo incontro con la natura nella sua necessità di vincolarsi ad essa per trovare nuovamente l'esercizio dei suoi valori originali. Chiediamo una comprensione esatta dei valori primari dell'esistenza, per questo instauriamo nell'arte i valori sostanziali della natura. Presentiamo la sostanza, non la marginalità delle cose. Non rappresentiamo né l'uomo né gli altri animali né le altre forme. Queste sono manifestazioni della natura, mutevoli nel tempo, che cambiano e scompaiono secondo la successione dei fenomeni. Le loro condizioni fisiche sono

¹² *Piezas Distinguidas* nel sito de La Ribot <<https://www.laribot.com/work/66>> e nel video della performance *Fatelo con me*, on Vimeo. <<https://vimeo.com/76533152>> (minuto 18.07).

¹³ S. Coletto, *La pittura: dalla materia allo sguardo sul ni-ente*, in *Materia-Niente*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 2001), a cura di L.M. Barbero, Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, 2001, pp. 15-20.

soggette alla materia ed alla sua evoluzione. Noi ci dirigiamo verso la materia e la sua evoluzione, fonti generatrici dell'esistenza. Prendiamo l'energia propria della materia, la sua necessità d'essere e di svilupparsi. Postuliamo un'arte libera da qualunque artificio estetico»¹⁴.

La consapevolezza della mortalità della materia contrapposta all'eternità del gesto assume dignità artistica. Mai pago di esperienza, l'artista, figlio del proprio tempo, si incarna negli hessiani *Suchende*¹⁵, «che non si accontentano della superficie delle cose, ma d'ogni aspetto della vita vogliono ragionando andare in fondo [...]»¹⁶.

E un aspetto è proprio la materia, l'essenza delle cose.

Essa scalpita per essere impastata e, in tutte le sue accezioni, messa alla prova, stressata in un crescendo sperimentale dal suo sconfinamento, all'inerzia, alla plasmabilità, alle sollecitazioni.

La conflittualità delle forze viene fatta stridere cercando un equilibrio. L'applicazione di alcune leggi fisiche diventa un presupposto per la formulazione di sperimentazioni che si sviluppano fuori dal laboratorio di chimica. Nozioni e principi della meccanica vengono abbracciati, più o meno intenzionalmente, nell'arte, dove “ad ogni azione (sulla materia) corrisponde una reazione, uguale o contraria”. Accolta e assorbita nel processo, l'opera d'arte sollecitata, respira, si libera dalla prigionia alla quale era stata ingessata.

Al centro di queste riflessioni vi sono quindi alcune correnti artistiche degli anni Sessanta che, secondo l'opinione di chi scrive, con migliori risultati hanno saputo dare una risposta alla sete di cambiamento che in questa prima parte di elaborato è tesa ad una contestualizzazione della ricerca contemporanea di Arcangelo Sassolino. L'inquietudine della materia diventa un denominatore comune che sconfinava, oltre i limiti fisici, quelli geografici. Sia negli Stati Uniti che in Europa viene portata avanti una ricerca non sempre parallela, ma certamente che si influenza, creando un terreno fertile per i nostri giorni.

¹⁴ *Manifesto Blanco*, Buenos Aires, 1946 firmato da Lucio Fontana e dagli studenti de la Escuela de Arte Altamira, in *Fondazione Lucio Fontana*.

<<https://www.fondazioneluciofontana.it/index.php/1941-1950>>.

¹⁵ Letteralmente “coloro che cercano”, dalla voce del verbo tedesco *suchen*, ovvero cercare.

¹⁶ M. Mila, *Nota introduttiva*, in *Siddharta*, a cura di H. Hesse, Milano, Adelphi Edizioni, 2009, p. 11.

1.1 *Lo sconfinamento della materia*

*Io cercavo col colore di rompere la materia, perché quel che a me dava fastidio era la schiavitù della materia*¹⁷.

Lucio Fontana

Figli del secondo conflitto mondiale, gli anni Cinquanta conservano le cicatrici delle ferite di guerra. Il dolore non si può cancellare, ma esorcizzare e l'arte da sempre si fa percorso di espiatione. La profonda crisi aveva scardinato ogni convinzione. Una scossa fortissima che crepando per troppi anni il fragile terreno europeo non poteva essere ricucita, ma rielaborata dall'*informale* attraverso il lutto. La volontà di allontanarsi dalla cruda realtà conduce gli artisti ad astrarsi dalla *forma* nelle sue accezioni più varie, da quella estetica a quella geometrica, alle forme di potere totalitarie che avevano condotto all'assurdità della guerra. L'*informe* diventa quindi una risposta liberatoria, espressa attraverso il *gesto* e la *materia* (e il *segno*).

Durante gli anni bellici la penuria di materiali più professionali aveva spinto a servirsi di elementi di reimpiego come tessuti di lino e di cotone ottenuti dallo scarto teli e lenzuola, compensato, colle e gesso per la mestica e tinture per pareti, mischiate ad oli casalinghi di agevole reperibilità, come nel caso del gruppo d'avanguardia europea CoBrA¹⁸. La materia si fa mezzo espressivo fondamentale per comunicare il senso dell'opera attraverso materiali "eterodossi" come stoffe, sabbie, pezzi di corda, juta, segatura. Al di là dell'inserimento di questi nuovi materiali, la ventata di novità si traduce nelle modalità d'impiego materiche degli impasti preparati con aggiunta di calce, gesso, intonaco, polveri di marmo, terre e sabbie, stemperati sulle superfici preparatorie. Questi amàlgame pastosi e grumosi venivano disomogeneamente applicati dagli artisti con l'uso di spatole, mestichini e talvolta anche pennelli, con minore o maggiore rapidità di stesura a seconda dell'effetto desiderato¹⁹. La resa

¹⁷ T. Trini, *Intervista con Fontana* (colloquio tra Tommaso Trini e Lucio Fontana nella sua casa di Comabbio, in 19 luglio 1968), in *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, a cura di L. Cerizza, Monza, Johan & Levi editore, 2016, p. 277. (Or. T. Trini, Intervista con Lucio Fontana, «Domus», n. 466, settembre 1968).

¹⁸ F. Gallo, *Gesto e materia*, in *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, Roma, Carocci Editori, 2007, p. 87.

¹⁹ Nelle opere di Jean Fautrier, ad esempio, gli amàlgame di colore applicati impiegavano molto tempo prima di essiccarsi del tutto, anche anni. Gli impasti, una volta preparati, tendevano ad addensarsi nel breve periodo, compromettendo la facilità di stesura; per questo motivo si aiutava tenendo "in caldo"

espressiva del materiale diventava sostituita della forma, la quale non era più avvertita come indispensabile.

Lo spesso strato di materia pittorica spalmato sul supporto, esposto all'aria, tendeva a essiccarsi nel breve o lungo periodo a seconda delle caratteristiche fisiche del composto, creando *craquelures*, screpolature, incavi, coaguli, sovra-strati di pittura volti a conferire all'opera un'identità espressiva in linea con le nuove intenzioni creative. Se in passato, dunque, i cretti del film pittorico delle opere non erano altro che fenomeni di invecchiamento provocati dall'ossidazione, trazione e fenomeni di escursione termica ai quali si cercava di porre rimedio attraverso interventi ad hoc di restauro conservativo, ora paradossalmente erano diventati risultato di una tecnica esecutiva ricercata per soluzioni espressive individuali.

Nella Francia della Seconda Guerra Mondiale, Jean Fautrier, assalito da feroci immagini di violenza alle quali aveva assistito da parte di soldati nazisti su prigionieri di guerra francesi, si cimenta in *Otages* (1943-1945, fig. 1). Ne scatena dalla materia l'urlo nero che si raggrinza, si piega al destino della mutilazione. La materia si fa tessuto, cola il dolore, mentre si intuisce a malapena la figura di una testa di un ostaggio. La *haute pâte* viene lasciata inaccessibile, spatolata sulla carta, rappresa in vene di pittura irrisolte su carte incollate alla tela. Era ottenuta attraverso strati di colore a tempera e ad olio, polveri di pigmenti unite ad un collante²⁰:

«[...] una realtà aspra e impenetrabile, che si configura come *essere* nell'accezione sartriana, scorza ottusa contro la quale si dibatte la coscienza, il *nulla*, nel tentativo di perforarla, scavando i suoi cunicoli come un verme [...]»²¹.

Così il connazionale Jean Dubuffet, nel ciclo dedicato alla *Célébration du sol*, che si dirama nelle *Topographies*, *Texturologies* (fig. 2), *Matériologies*, completato dalle litografie della serie *Phénomènes*, porta la grettezza della materia, la castigatessa e l'aridità di alcuni paesaggi. Le topografie sono rappresentazioni di luoghi, dove la materia si fa terra sporca e irregolare, ma sottile, così, nella seconda serie la trama si fa finissima: un ricordo del deserto sahariano, dove la polvere viene distribuita sulla

gli impasti per mantenerne una certa viscosità. Cfr. Gallo, *Gesto e materia*, in *Arte contemporanea e tecniche* cit., p. 89.

²⁰ Gallo, *Gesto e materia*, in *Arte contemporanea e tecniche* cit., p. 89.

²¹ R. Pasini, *L'informale. Stati Uniti, Europa, Italia*, Bologna, Clueb, 1995, p. 202.

materia con dei setacci, formando un suolo ruvido ma non aspro. In *Matériologies* le paste utilizzate si fanno più alte e grezze, dove è visibile l'impronta dell'uomo sulla materia²².

Per Dubuffet infatti,

«L'arte deve nascere dal materiale e dallo strumento e deve serbare traccia dello strumento e della lotta dello strumento con il materiale [...]. Ogni materiale ha il suo linguaggio, è un linguaggio. [...] L'opera d'arte è tanto più accattivante quanto più ne è stata un'avventura, quanto più ne porta il segno, quanto meglio vi si leggono le battaglie combattute dall'artista contro le resistenze dei materiali impiegati. E quanto meno l'artista sapeva dove tutto ciò l'avrebbe portato»²³.

Nei primi anni Cinquanta, invece, Antoni Tàpies matura un altro accesso per l'informale materico, proprio del clima della guerra civile spagnola. Secondo Pasini, quello di Tàpies è, fra tutti i raggiungimenti dell'Informale, il più sobrio e trattenuto²⁴. Le superfici materiche non sono ricolme di pittura, sono tumefatte sì, ma misurate; non c'è quella abbondanza di materia che inorganicamente tende a disertare dal supporto. Il suo è un approccio singolare che si inserisce con fermezza nelle sperimentazioni dell'informale europeo materico. L'utilizzo del lattice e della colla miscelate a polveri di marmo, sabbie e terre conferiscono spessore alle "pareti" che ricostruisce su tela (fig. 3). Graffiti e segni del passare del tempo si leggono sui muri cenerini – *nomen ome* in catalano *tàpia* significa muro – che l'artista prepara come tracce di un vissuto dominate da colori opachi fumosi come il nero, il grigio e l'ocra²⁵. Sono sì delle barriere, ma per l'artista significavano trampolini di lancio, dai quali si poteva scorgere più in là, vedere oltre e dove la materia in Tàpies si fa spiritualità, sottesa tra l'eredità surrealista occidentale e la filosofia buddista orientale.

«[...] Ante mí se abrió de repente un nuevo paisaje, igual que en la historia del que atraviesa el espejo, como para comunicarme la interioridad más secreta de las cosas. Toda una nueva geografía me iluminó de sorpresa en sorpresa. Sugestión de raras

²² *Ivi*, pp. 228-233.

²³ Gallo, *Gesto e materia*, in *Arte contemporanea e tecniche cit.*, p. 90. (Or. J. Dubuffet, *I valori selvaggi: Prospectus e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 45).

²⁴ Pasini, *L'informale cit.*, p. 265.

²⁵ G. Di Giacomo, *Antoni Tàpies e Bill Viola: un'arte che sopravvive alla mercificazione*, «Rivista di estetica», 61, 2016.

<https://journals.openedition.org/estetica/1047#article-1047> (2016).

combinaciones y estructuras moleculares, de fenómenos atómicos, del mundo de las galaxias, de imágenes del microscopio. Simbolismo del polvo – “confundirse con el polvo, he aquí la profunda identidad, es decir, la profundidad interna entre el hombre y la naturaleza” (Daodejing) –, de la ceniza, de la tierra de donde surgimos y a donde volvemos, de la solidaridad que brota al ver que la diferencia que hay entre nosotros es la misma que hay entre dos granos de arena... Y la sorpresa más sensacional fue descubrir un día de repente que mis cuadros, por primera vez en la historia, se habían convertido en muros»²⁶.

Nel contesto italiano vi sono dei casi precoci di Informale già dalla fine degli anni Trenta agli anni Quaranta, che tarderanno però ad essere riconosciuti. La “via italiana” all’informale²⁷, infatti, verrà battuta più tardi rispetto agli altri stati europei e si confermerà *stricto sensu* solo a metà degli anni Cinquanta, quando in America era un cerchio già tracciato.

Fu durante il suo anno e mezzo di prigionia al *criminal camp* texano dell’Hereford che Alberto Burri si avvicinò ai primi esercizi pittorici, per dedicarvi anima e corpo al rientro in Italia nel 1946. Bisturi, ago e filo diventeranno gli strumenti di un pittore-chirurgo che, appesa al chiodo la laurea in medicina, strappa e ricuce suture nei sacchi esangui. Abbandonata a un anno dal rimpatrio l’esperienza figurativa, Burri si avvicina alla scabrosità della materia incorporata nei *Neri* e nei *Catrami*, dove ai colori ad olio viene aggiunto catrame, polveri come sabbie o pietra pomice, cementite e dagli anni Cinquanta la colla Vinavil, al quale era possibile miscelare pigmenti²⁸. Le superfici della tela, “asfaltate” e bituminose, si accostano a colate di pittura, reticoli schematici, scalfiture materiche. Dall’inorganicità dei primi *Neri*, e delle congregazioni informi di lapilli lavici, alla materia viva delle *Muffe* vi è uno scarto di qualche anno, dal quale si propagano le contaminazioni fungine delle tele come decomposizione della materia stessa. Efflorescenze biancastre si concretizzano sulle superfici pittoriche, sconfinano la bidimensionalità e rincorrendo i *Gobbi*, dove la spinta di un ramo d’albero o un braccio metallico dal retro della tela sancisce la fine del supporto neutro²⁹. Sono

²⁶ A. Tápies i Puig, *Comunicación sobre el muro*, in *Fundació Antoni Tápies*. (Ed. or. A. Tápies, *Comunicación sobre el muro*, in *Antoni Tápies. Obras, escritos, entrevistas*, a cura di Y. Ishaghpour, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2006).

<<https://fundaciotapiés.org/wp-content/uploads/2020/05/Comunicacion.pdf>> (2020).

²⁷ Pasini, *L’informale* cit., p. 291.

²⁸ Cfr. Gallo, *Nuovi materiali*, in *Arte contemporanea e tecniche* cit., p. 73.

²⁹ M. Calvesi, *Percorso di Alberto Burri*, in *Fondazione Burri*.

estroflessioni virali che si dilatano verso l'esterno come «mani e piedi scalcianti, prigionieri desiderosi d'evadere, e incapaci di farlo»³⁰, dando vita alle prime *shaped canvases*³¹ che avranno fortuna anche in percorsi di altri artisti, come Frank Stella³². Nel 1949 Burri aveva già anticipato l'inserimento del sacco di juta (*SZI*), materiale distintivo dell'artista che creerà tanto rumore sulla scena artistica contemporanea e che, dà lì a poco, avrebbe contraddistinto la produzione artistica nell'omonima serie dei *Sacchi*. Quello stampato con la bandiera a stelle e strisce, utilizzato nel *collage* di *SZI*, era proprio un materiale di recupero dei sacchi di zucchero³³, come suggerisce l'acronimo. Probabilmente proveniva dagli Stati Uniti, che con la sovvenzione del Piano Marshall stava inviando generi alimentari nell'Europa segnata dalla Seconda Guerra Mondiale³⁴. «Con l'informale i segni non si fissano immobili, come nei *Sacchi* (e nelle *Plastiche*) di Alberto Burri»³⁵, i quali dal 1950 circa vengono sistematicamente introdotti nella sua poetica fino al 1961, semplicemente per la smania di sperimentare sempre materiali nuovi³⁶. Stracci di tela grezza, comparati alla povertà dei saii francescani, vengono applicati sulla superficie pittorica, riportando in superficie la base telata che fino ad allora era nascosta da strati pittorici (fig. 4). Cucite una con l'altra, lacerate, fruste, consunte, le larghe trame del sacco lasciano scoprire il rosso delle ferite e le tenebre del nero, perché secondo James Johnson Sweeney:

«[...] Burri muta gli stracci in una metafora di carne umana, sanguinante, rianimai materiali morti con i quali lavora, li fa vivere e sanguinare, poi cuce le ferite con un senso di evocazione e con la stessa sensibilità con cui le ha fatte»³⁷.

<https://www.fondazioneburri.org/images/alberto_burri/ita/calvesi.pdf>.

Cfr. V. Rubiu, *Alberto Burri*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 9-10.

³⁰ Pasini, *L'informale* cit., p. 324.

³¹ Rubiu, *Alberto Burri* cit., p. 10.

³² Vedi paragrafo *L'inerzia materica*, in *Arcangelo Sassolino*, "Supernova".

³³ F. Poli (a cura di), *Alberto Burri. Equilibrio, struttura, ritmo, luce*, catalogo della mostra (Castelbasso, Palazzo Clemente 20 giugno-30 agosto 2009), Milano, Mazzotta, 2009, in *Fondazione "Malvina Menegaz per le Arti e le Culture"*.

<<https://www.fondazionemenegaz.it/portfolio/mostra-alberto-burri-2009/>>.

³⁴ S.N., *Guida Collezione Burri, percorso espositivo di Fondazione Palazzo Albizzini*, Città di Castello (Perugia), p. 3, in *Fondazione Burri*.

<http://www.fondazioneburri.org/images/fondazione/palazzo_albizzini/eng/guida_albizzini.pdf>.

³⁵ G. Celant, *L'inferno dell'arte italiana. Materiali 1946-1964*, Genova, Costa & Nolan, 1990, p. XXIV.

³⁶ «Nel mio cambiare i materiali non c'è nessun programma. Dopo un po' mi annoiavo a usare la stessa materia e così passavo ad un altro materiale».

A. Burri, in *Alberto Burri. Equilibrio, struttura, ritmo, luce* cit., s.n.p.

³⁷ J.J. Sweeney, *Burri*, Roma, L'Obelisco, 1955, p. 5.

Nella prima metà degli anni Cinquanta Burri sperimenta anche le *Combustioni* utilizzando la fiamma ossidrica direttamente su carta e legno (*Legni Combustioni*) incollati alla tela con colla vinilica, e poi anche sul supporto di cellotex, prodotto industriale, utilizzato in edilizia e composto da colla e polvere di trucioli di legno compressi a caldo. La vampata di fuoco creava dei buchi controllati sulla carta, materiale facilmente infiammabile. Allo stesso modo Burri insisteva sul legno vulnerabile alla fiamma, fino a ottenere segni neri di bruciature e fori che esponevano la nudità dell'acrilico sottostante. Verso la fine del decennio sperimenta anche il cellophane avvolto sulla tela, precedentemente lavorata con il gesso; il film plastico di PVC, se sottoposto al calore della fiamma, si ritira e si distrugge³⁸. Sono i primi tentativi di combustione che si affinano nelle *Plastiche* bruciate, filamentose e raggrinzate dal calore (fig. 5-6). Sollecitate a ritirarsi, esse creano aperture nella materia con sporgenze e coaguli di plastica fusa che prima di raffreddarsi risultano ancora malleabili e pertanto vengono aggiustate manualmente. Così nei *Ferri*, più resistenti alla fiamma, le lamiere vengono piegate e saldate come ingranaggi di casseforti che nascondono la preziosità della materia.

Ispirato forse alle superfici aride della Death Valley, dagli anni Sessanta Burri arriva alla disgregazione della materia stessa che non viene profanata, ma lasciata al suo destino: il normale processo di essiccamento dei materiali sintetici. L'utilizzo di leganti come colle viniliche, impastate con caolino, creta, polveri di zinco, terre, seccano nel breve termine creando sulla superficie spaccature e screpolature che danno nome alla serie dei *Cretti*, bianchi (fig. 7) o neri (fig. 8). Più o meno profonde, nelle prime opere di questa serie, le rotture della materia si delineano in conformazioni del tutto libere da qualsiasi volontà esterna, la quale può al massimo orientare la densità delle crepe e lo spessore a seconda delle percentuali di legante aggiunto al composto. Man mano che il formato aumenta nei *Grandi Cretti*, proporzionalmente anche l'intervento dell'artista delinea le configurazioni che diventano più controllate³⁹. Incidendo manualmente la materia, Burri ne velocizza il processo di essiccamento e, al momento che ritiene più appropriato, lo interrompe applicando in superficie un ultimo velo protettivo di colla⁴⁰. Se la mole dei primi cretti permetteva di sfruttare il cellotex come

³⁸ Gallo, *Gesto e materia*, in *Arte contemporanea e tecniche cit.*, p. 90.

³⁹ *Ivi*, pp. 88-89.

⁴⁰ *Ibid.*

supporto sul quale applicare l'amalgama acrovinilico, il progetto più esteso del *Cretto di Gibellina* necessitava di un ripensamento dei materiali fino ad allora sperimentati (fig. 9). Una silenziosa coperta di cemento dagli anni Ottanta avvolge le macerie dell'omonima città trapanese, rasa al suolo dal terremoto del 1968.

«Andammo a Gibellina con l'architetto Zanmatti, il quale era stato incaricato dal sindaco di occuparsi della cosa. Quando mi recai a visitare il posto, in Sicilia, il paese nuovo era stato quasi ultimato ed era pieno di opere. “Qui non ci faccio niente di sicuro”, dissi subito. “Andiamo a vedere il posto dove sorgeva il vecchio paese”. Era a quasi venti chilometri. Ne rimasi veramente colpito. Mi veniva quasi da piangere. E subito mi venne l'idea: “Ecco, io qui sento che potrei fare qualcosa. Io farei così: compattiamo le macerie, che tanto sono un problema anche per voi, le armiamo per bene, e con il cemento facciamo un immenso cretto bianco, così che resti un perenne ricordo di quest'avvenimento” [...]»⁴¹.

Le fenditure nel cemento alte più di un metro ripercorrono i vicoli della città vecchia, dando vita a una delle più ampie opere di Land Art *site specific* della dimensione di circa dodici ettari. Rimasta inconclusa a causa della mancanza di fondi nel 2015, in occasione del centenario della nascita di Burri, la Regione Sicilia in collaborazione con la Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri ha deciso di completare questo *Grande Cretto*⁴².

Mutatis mutandi, un altro punto di riferimento per l'informale italiano è il superamento della materia portato avanti da Lucio Fontana. «Vogliamo che il quadro esca dalla cornice»⁴³ affermava l'ideatore del movimento Spazialista. Dopo una prima fase dedicata alla scultura, dal Quarantanove si butta in quello che forse è il primo vero e proprio superamento della realtà materiale attraverso i suoi *Concetti spaziali* (fig. 10), che aprono ad una dimensione cosmica⁴⁴. Il gesto di bucare la superficie attraverso l'utilizzo di un punteruolo a base circolare, triangolare o quadrangolare, lo porta a scoprire l'assoluto al di là del supporto (fig. 11).

⁴¹ S. Zorzi, *Parola di Burri*, Milano, Electa, 2016, p. 62.

⁴² Iniziative per il centenario di nascita dell'artista Alberto Burri, in *Fondazione Burri*. <<https://www.fondazioneburri.org/news/alberto-burri-centenario.html>>.

⁴³ Secondo Manifesto dello Spazialismo, firmato a Milano il 18 marzo 1948 da Lucio Fontana, Gianni Dova, Beniamino Joppolo, Giorgio Kaiserlian, Antonio Tullier.

⁴⁴ E. Crispolti (a cura di), *Traccia per l'opera di Fontana*, in *Fontana, catalogo generale di sculture, dipinti e ambienti spaziali*, vol. 1, Milano, Electa, 1986, p. 19.

«[...] io buco, passa l'infinito lì, passa la luce, non c'è bisogno di dipingere [...]. Tutti han creduto che io volessi distruggere: ma non è vero, io ho costruito, non distrutto, è lì la cosa [...]»⁴⁵.

Si trattava di vortici di fori, più concentrati o rarefatti sulle tele o carte telate monocromatiche, bianche o meno spesso colorate. I supporti utilizzati da Fontana sono lavorati con pittura ad olio nella serie dei *Buchi*, con i pastelli, solitamente di cromie gravi, nella serie dei *Gessi*, dove il gesto si fa violento tanto da provocare la drammatica lacerazione della superficie, o con l'anilina negli *Inchiostri*, il quale ciclo diventerà la base per i successivi tagli⁴⁶.

Al primordiale gesto cosmico di forare la superficie, i buchi si alternano misuratamente sparsi in turbinii spiraliformi, oppure più sistematicamente lungo delle traiettorie geometriche più regolari, come il quadrato, arrivando poi a riempire i vuoti attraverso delle schegge di pasta vitrea colorata, le "pietre"⁴⁷. Come se sul suolo lunare fosse caduto un meteorite frantumandosi in mille pezzi, le scaglie vengono conficcate all'interno dei buchi in modo apparentemente casuale, conferendo fasci luminosi dal nero dell'infinito. La potenza del gesto, il saper dosarne l'intensità, la capacità di perforare senza indugio con un'azione decisa avendo già in mente la traiettoria, si riverbera sulla riuscita della fessura. I buchi praticati da Fontana, infatti, non sono tutti uguali. Oltre, alla sezione differente dello strumento utilizzato, la direzione con la quale la superficie viene perforata le conferisce un diverso gioco di chiaroscuri, di ombre, a seconda che i lembi del foro siano concavi o convessi rispetto al supporto, talvolta determinati dalla pratica di forare la tela dal retro⁴⁸.

Mentre, genericamente, per gli artisti dell'informale segnico il *segno* resta sempre un'azione limitata alla superficie pittorica, per Fontana i buchi, e poi i tagli, vanno oltre l'impermeabilità della tela per la prima volta nella storia dell'arte. Il supporto – fosse esso tavola lignea, parete o tela – serviva appunto da superficie destinata a restare in secondo piano, ricoperta innanzitutto dall'imprimitura e successivamente dai vari

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Le diverse fasi dei *Concetti spaziali* forati si sviluppano rispettivamente dal 1949-1953; 1954-1958; 1956-195. Cfr. *Fondazione Lucio Fontana* dove sono catalogate cronologicamente le varie serie dei *Concetti spaziali* (*Buchi* e *Attese*).

<<https://www.fondazione-luciofontana.it/>>.

⁴⁷ Dal 1952 al 1956. Cfr. Crispolti, *Traccia per l'opera di Fontana* cit., p. 20.

⁴⁸ Cfr. P. Campiglio, *Fontana*, «Art e dossier», 249, novembre 2008, p. 24.

strati di pigmenti pittorici. Se la compromissione del supporto era da sempre prudentemente evitata, con Fontana la tela viene rivitalizzata, non distrutta. Viene insanabilmente perforata, diventando essa stessa protagonista di un gesto creativo, una membrana sfregiata dalla maturazione del selvaggio foro in eleganza stridente del taglio. Le fenditure sulla tela, praticate dall'alto verso il basso con il taglierino Stanley, sono *Concetti spaziali*, (*Attese* di qualcosa che si aspetta di vedere oltre la superficie, fig. 11). Il retro della tela veniva foderato con un tessuto nero, la "teletta", che conferiva un effetto di profondità al taglio oscurando il colore della parete che ne sarebbe emersa posteriormente. Incollando con la Vinavil la garza alla tela si rinforzava la struttura del supporto, scongiurando allentamenti e permettendo ai lembi del taglio di non afflosciarsi dopo essere stati sistemati manualmente a seguito dell'apertura⁴⁹.

Fontana, nelle varie sperimentazioni dei *Tagli* su tela, si era reso conto di come la scelta per una filatura più fine o meno della trama del supporto potesse risultare decisiva per il mantenimento della superficie in tensione dopo essere stata slabbrata con lo stiletto. La tela di lino belga di media grana risultava di un'orditura abbastanza rigida, ma sufficientemente predisposta ad essere incisa senza cedere in tensione (al contrario delle tele in juta dei primi tagli che creavano inconvenienti meccanici a causa della grana più grossa)⁵⁰.

La tela veniva preparata in entrambi i fronti con la cementite bianca – miscela di olio di lino spremuto a crudo, olio polimerizzato, resina esterificata e pigmenti bianchi come ossido di zinco o biossido di titanio⁵¹ –, un aggrappante pietrificante di finitura molto coprente che conferiva alla tela spessore e opacità. Tirata e fissata al telaio con graffe metalliche e chiodi, la tela veniva montata invertendo il recto con il verso⁵². Successivamente l'artista lavorava il lato A con colori ad anilina, abbandonati quasi subito e sostituiti dalla resa più omogenea dell'idropittura, la quale permetteva di

⁴⁹ F. Giannini, I. Baratta, *Come Lucio Fontana realizzava i suoi tagli. Aspetti tecnici delle sue "Attese"*, «Finestre sull'arte», 2019, in *Finestre sull'arte*.
<<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/come-lucio-fontana-realizzava-i-suoi-tagli>>
(05.06.2019).

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Gallo, *Nuovi materiali*, in *Arte contemporanea e tecniche* cit., p. 66.

⁵² Gallo, *Gesto e materia*, in *Arte contemporanea e tecniche* cit., p. 93.

creare uno sfondo asettico senza discernere le pennellate⁵³. L'asciugatura rapida dell'idropittura obbligava Fontana ad agire sulla tela con una certa velocità, prima che la pittura diluibile con acqua fosse completamente essiccata. La minima percentuale di tasso di umidità presente permetteva alla lama di affondare la tela con più facilità e con un risultato migliore, che sarebbe stato compromesso da una tela troppo asciutta. L'operazione di fare i tagli, infatti, necessitava di grande concentrazione e premeditazione sullo schema direzionale delle fenditure; l'incisione doveva essere praticata in modo netto e deciso, ma con forza e intensità misurate. Questa modalità di procedere per Fontana non si trattava di un automatismo, ma di un'operazione concettuale che richiedeva più tempo nel pensarla che nel compierla:

«[...] Ho bisogno di molta concentrazione» asseriva Fontana al fotografo Ugo Mulas che lo voleva, invano, immortalare nell'atto di perforare la tela. «Cioè non è che entro in studio, mi levo la giacca, e trac! Faccio tre o quattro tagli. No, a volte, la tela, la lascio lì appesa per delle settimane prima di essere sicuro di cosa ne farò, e solo quando mi sento sicuro, parto, ed è raro che sciupi una tela; devo proprio sentirmi in forma per fare queste cose»⁵⁴.

Una volta terminata l'operazione Fontana autografava il retro della tela, aggiungendo anche qualche considerazione su come si sentiva, su quello che provava circa qualche avvenimento come la morte del suo adorato cane Blek (“Blek, addio per sempre” - 67 T 86) o semplicemente eventi, fatti quotidiani o futuri (“Domani farà freddo” - 65 T 109)⁵⁵. Oltre che assicurare l'originalità a danno dei falsi, le scritte si rivelavano utili per capire l'orientamento del taglio e quindi evitare errori durante l'esposizione delle opere. Tuttavia, poteva capitare che Fontana decidesse di ruotare di 180° la tela, girandola sottosopra e invertendo la posizione del taglio: «per Fontana l'orientamento dell'opera non era scolpito nella pietra»⁵⁶.

⁵³ I primi tagli di Fontana vengono sperimentati sugli *Inchiodati*, successivamente passa alle soluzioni successive come *Gli Olii*, dove appunto la tela viene lavorata con i colori ad olio, alla quale serie appartengono le *Venezie*.

⁵⁴ U. Mulas, *La Fotografia*, Torino, Einaudi, 1973, p. 100.

⁵⁵ Giannini, Baratta, *Come Lucio Fontana realizzava i suoi tagli* cit.

Cfr. P. Gottschaller, *Tagli*, in *Lucio Fontana. The artist's materials*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2012, pp. 88-89.

⁵⁶ Gottschaller, *Lucio Fontana. The artist's materials* cit., p. 87.

Se nell'immaginario comune *I tagli* sono spesso eseguiti sulle classiche tele di forma rettangolare di diversa metratura, nel ciclo *La fine di Dio* (1963-1964) le costellazioni di fori e squarci, nonché strappi, vengono eseguite su teleri di forma ovoidale lavorati monocromaticamente con colori ad olio. Di forma ellissoidale, invece, sono le tavole lignee laccate – sempre della medesima dimensione, 173 × 72 cm – de *Le Ellissi* (1964-1967), dove i fori sono praticati meccanicamente su rappresentazione grafica di Fontana, ma eseguite dal laboratorio milanese di Sergio Tosi⁵⁷. Il supporto utilizzato, come conferma la serie sopracitata, non è sempre la tela, sebbene essa sia la più conosciuta. Ne *I metalli*, tagli, buchi e graffi sono effettuati su lastre riflettenti di metallo dedicate alla città di New York (fig. 13-14):

«Come faccio a dipingere questa terribile città di New York? Mi sono chiesto» risponde Fontana ad un'intervista nel 1962. «Poi tutt'a un tratto m'è venuta un'intuizione: ho preso delle lamiere di metallo luccicante e mi sono messo a lavorarle, ora rigandole verticalmente per dare il senso dei grattacieli, ora sforacchiandole con un punteruolo, ora ondulandole per creare cielo un po' drammatici, ora riflettendoci dentro un pezzo di stagnola colorata, per ottenere dei bagliori tipo neon. Ed ecco: ho creato dei quadri di lamiera un po' effettistici, questo è vero, ma a me sembra che nessun'altra materia riesca così bene a dare il senso di questa metropoli tutta fatta di vetri, di cristalli, di orge di luci, di bagliori di metallo»⁵⁸.

⁵⁷ Campigli, *Fontana cit.*, p. 46. Cfr. Sito della Fondazione Lucio Fontana cit., *Le Ellissi*.

⁵⁸ *Ivi*, p. 23. (Or. Intervista di G. Livi a L. Fontana, «Vanità», 13, autunno 1962, p. 53).

1.2 L'inerzia materica

Corpus omne perseverare in statu suo quiescendi vel movendi uniformiter in directum, nisi quatenus à viribus impressis cogitur statum illum mutare [...]»⁵⁹.

Isaac Newton

1966, *Primary Structures*: la consacrazione della forma essenziale, della materia in quanto tale. La nuda scarnificazione dell'eccedente per arrivare a una scultura elementare. Uno spirito di ricerca figlio degli anni Sessanta che aveva voltato le spalle alla liricità del codice pittorico espressionista, e che di esso non aveva salvato nemmeno l'astrazione (fig. 15).

La matericità, non più esito finale di un impulso gestuale-motorio, si rivela dunque un risultato specificamente ricercato, frutto di un rinnovato *modus pensandi*. Si trattava dell'esigenza tesa all'encomio del solido geometrico, della mera forma elementare, ma intensamente concreta e tangibile. La riduzione minimale, perseguita nelle arti visive, professava una fede disillusa, indirizzata a una produzione destinata alla pura ideazione e realizzazione di opere, la cui principale pretesa era quella di esistere e occupare uno spazio fisico⁶⁰.

La disposizione di queste opere soleva attenersi alle specifiche indicazioni disposte dall'artista, a seguito di un personale studio sugli spazi che avrebbero ospitato le installazioni. Questo permetteva, dunque, una ricerca premeditata e agita con lo scopo di realizzare e inserire il proprio intervento in un'ambiente specifico. Si trattava della creazione di un'opera ragionata, che andava man mano instaurando una sempre più stretta relazione con lo spazio espositivo, dando espressione a quella che potremmo definire *in nuce* un'opera *site specific*, e che troverà la sua massima espressione negli stessi anni nella Land Art.

La sistemazione delle opere appoggiava in larga misura proprio sul pavimento, condividendo il piano di esposizione con il piano di calpestio del fruitore, a conferma

⁵⁹ «Ciascun corpo persevera nel suo stato di quiete o di moto rettilineo uniforme, salvo che sia costretto a mutare quello stato da forze applicate ad esso», in I. Newton, *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*, Londini, apud Guil. & Ioh. Innys, 1713. (Ed. or. 1686).

⁶⁰ J. Meyer, *Minimalismo*, Hong Kong, Phaidon Press, 2005, p. 15.

della superata esigenza di un basamento o piedistallo necessario al supporto e messa in risalto della scultura⁶¹ (fig.16-17).

Ne conseguiva dunque una maturata consapevolezza da parte dell'osservatore sulla calibrazione degli spazi occupati da queste installazioni. Lo spostamento dell'attenzione multifocale dalle pareti della galleria al raggio d'azione sulla superficie calpestabile dal fruitore vedeva quest'ultimo costretto, tra le altre cose, a fare i conti soprattutto con la propria corporeità e con il proprio movimento⁶². La presenza di questi solidi, sparsi in modo apparentemente casuale, forzava lo spettatore a girarci attorno e scansarle⁶³ e allo stesso tempo tendeva a suscitare reazioni sensoriali più immediate e coinvolgenti⁶⁴.

Una reiterata sintonia tra architettura e installazione tendeva alla creazione di un contesto singolare, nel quale la mancanza di valori gerarchici formali spingeva anche i critici più affermati a chiedersi quale fosse il confine tra l'opera e lo spazio che le ospitava; tanto che esso stesso pareva integrato nel più ampio processo artistico, aperto ad un riuscito coinvolgimento come parte integrante dell'opera.

Secondo Robert Morris, infatti,

«ciò che ci preoccupa ora è la situazione totale [...], le relazioni variabili tra l'oggetto, la luce, lo spazio e il corpo umano. [...] La situazione è diventata più complessa e aperta»⁶⁵.

Il crescente interesse conferito a queste dinamiche interne, quali l'importanza del fruitore – spesso poco accorto circa il suo ruolo di attivatore dell'opera – ha portato a considerare il binomio opera-spazio espositivo quasi come un ecosistema, e dunque il crearsi di un perfetto equilibrio all'interno di un *environment*⁶⁶. Questo particolare aspetto venne definito «teatralizzazione della scultura»⁶⁷.

Minimal art: un'arte silenziosa. Dove tutto tace. Dove il silenzio si ascolta e una sottile sinestesia che, nella tacita reticenza di un perfetto volume dove i vuoti e pieni che si

⁶¹ Ivi, p. 16.

⁶² Meyer, *Minimalismo* cit., p. 15.

⁶³ L. Vergine, *Dall'Informale alla Body Art. Dieci voci dell'arte contemporanea: 1960/1970*, Torino, Gruppo Editoriale Forma, 1983, p. 70.

⁶⁴ F. Poli (a cura di), *Ricerche minimaliste e analitiche*, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Milano, Electa, 2004, p. 80.

⁶⁵ R. Morris, *Notes on Sculpture: Part 2*, «Artforum», ottobre 1966, pp. 21-23.

⁶⁶ F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Bari, Laterza, 1995, p. 8.

⁶⁷ Pugliese, *Tecnica mista* cit., p. 50.

intervallano, sibila. La ripetizione di un'estetica che respinge qualsiasi illusione, che nella sua serialità e riduzione empatica non vuole esprimere nulla, se non dimostrare la sua presenza empirica. Frank Stella raccontava:

«Mi capita sempre di parlare con gente che vuole conservare i vecchi valori di pittura – i valori umanistici che loro trovano sempre sulla tela. Se tu glieli smonti, loro arrivano ad affermare che c'è qualcosa là oltre la pittura sulla tela. È veramente un oggetto. [...] Tutto ciò che voglio [che] gli altri tirino fuori dai miei quadri [...] è il fatto che [tu] puoi vedere tutta intera l'idea compositiva senza confusione [...]. Quello che vedi è solo quello che vedi»⁶⁸.

E questo era un precetto fondamentale alla base della Minimal art, ma allo stesso tempo l'anello debole di una catena che aveva condotto a diverse riflessioni che rischiavano di mettere in crisi perfino le asserzioni dei più feroci sostenitori. L'apparente semplicità del processo di esecuzione, profili seriali eseguiti industrialmente secondo una logica sistemica tesa alla riduzione strutturale e percettiva, svalutavano il ruolo stesso dell'artista.

L'affidamento del processo creativo al settore industriale, fonte di reperimento anche dei materiali con i quali venivano realizzate le sculture, comportava lo slittamento delle competenze più strettamente artigianali dall'artista ad un operaio specializzato, se non addirittura alla programmazione di un dispositivo meccanico.

La parvenza di un'opera partorita da una mente superiore per perfezione dei dettagli non era ancora concretizzabile attraverso i procedimenti manuali, che involontariamente trascinavano con sé le sottili imperfezioni dell'*handmade*. Le competenze manuali e tecniche dell'*homo faber* da anni si stavano ridimensionando a favore dell'Idea. Ed è proprio questa ad investire la parte protagonista in un copione dove l'abilità del saper fare, da sempre competenza imprescindibile per investire il ruolo di artista, ora restava nascosta dietro le quinte.

Si trattava di un radicale cambiamento, un'azione che già agli inizi del XX secolo era destinata a riprogrammare il modo di pensare all'arte e di concepirla. Un *big bang* contemporaneo, una nuova esplosione primordiale datata 1914, scatenata dai *ready-made* (non rettificati) di Marcel Duchamp, come *Lo scolabottiglie*. La geniale

⁶⁸ B. Glaser, *Question to Stella and Judd*, in *Minimal Art. A critical Anthology*, a cura di G. Battcock, USA, University of California Press, 1995, p. 158.

intuizione di prelevare un qualsivoglia oggetto dalla quotidianità, “già pronto”, e battezzarlo opera d’arte isolandolo dalla funzione per la quale era stato fabbricato, trascinava con sé un inevitabile mutamento di significato⁶⁹. Ed ecco che, calati nello spirito *nonsense* e nell’ironia dada, tutto diventa possibile, anche investire un sacrilego orinatoio ad opera d’arte (*Fountain* - 1917), firmandolo ed esponendolo nel luogo consacrato all’arte, sia esso un museo o un’esposizione. Dopotutto,

«Se Mr. Mutt abbia fatto o no la fontana con le sue mani non ha importanza. Egli l’ha SCELTA. Ha preso un comune oggetto di vita, l’ha collocato in modo tale che un significato pratico scomparisse sotto il nuovo titolo e punto di vista; egli ha creato una nuova idea per l’oggetto»⁷⁰.

Ed è proprio sotto questo punto che si celano le basi per un avanzamento della ricerca. Non riveste più importanza l’autorialità stessa dell’esecuzione, ma piuttosto l’originalità del gesto. L’affidare quindi lo stadio della realizzazione concreta dell’opera diventa ordinaria conseguenza del *modus operandi* nell’arte contemporanea. Ne è un esempio la *Factory* di Andy Warhol: un gruppo di collaboratori dell’artista, una *crew*, che eseguiva le serigrafie su indicazione del maestro⁷¹.

L’artista, usando un’espressione propriamente lotmaniana, funge da elemento mobile del contesto, ovvero una figura semiotica che lo studioso russo Jurij Michajlovič Lotman, nella sua vasta produzione scientifica, definisce come eroe⁷².

Dato che il contesto si evolve assecondando un moto lento, ma contraddistinto da un forte senso di continuità, l’eroe, ovvero l’elemento di discontinuità, irrompe nel perpetuo scorrere dello *Zeitgeist*, delineando dei percorsi extra sistemici.

⁶⁹ La critica tende a riconoscere a Marcel Duchamp un ruolo fondamentale circa gli interventi riduzionisti degli anni Sessanta, senza dimenticare però il ruolo pionieristico, ad esempio, del suprematista sovietico Kazimir Malevič, precursore dell’astrattismo geometrico. Sebbene gli intenti trascendentali suprematisti si discostino dalla filosofia minimalista, possiamo identificare alcuni interventi di Malevič come precursori dell’interesse alla riduzione delle forme geometriche primarie. Un esempio è il *Quadrato nero su fondo bianco* (Kazimir Malevič, 1915, Galleria Tret’jakov, Mosca). La pittura di Malevič pare poi sia stata la diretta influente per l’arte di Ad Reinhardt, precursore della variante pittorica della Minimal Art.

Cfr. Poli, *Ricerche minimaliste e analitiche* cit., pp. 72-73.

⁷⁰ L. Norton, *The Richard Mutt case*, «The blind man», 2, maggio 1917, pp. 4-6.

⁷¹ Si tratta di una visione delle cose che, dopotutto, non si dissocia così ampiamente dall’idea della bottega d’artista medievale e rinascimentale, dove un gruppo di artigiani spesso si occupava dell’esecuzione delle commesse.

⁷² Cfr. J.M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, trad. M. Barbato Faccani, R. Faccani, M. Marzaduri, S. Molinari, Milano, Bompiani, 1987, p. 153.

Si tratta di un momento esplosivo che «interrompe la catena di cause ed effetti [... e] si colloca nell'intersezione di passato e futuro, in una dimensione quasi atemporale»⁷³. La catastrofe, secondo il matematico René Thom, non deve essere vista con l'accezione negativa di stampo hegeliano, ma nel senso di sconvolgimento e cioè interruzione del caos⁷⁴.

In quest'ottica Marcel Duchamp assume il titolo di “eroe semiotico” della seconda decade del Novecento, destinato a lasciare una profonda cicatrice in tutta l'arte avvenire, anche per essere stato uno dei primi ad introdurre, con i suoi *ready-mades*, quelli che si consideravano dei “materiali impropri” nella pratica artistica⁷⁵.

La crescita industriale sostenuta da un clima favorevole negli Stati Uniti del secondo dopoguerra aveva permesso la comparsa nel settore secondario di nuovi materiali, quali vernici industriali, materie plastiche, smalti alchidici. La loro diffusione già dalla fine degli anni Quaranta aveva permesso un rapido approvvigionamento di queste materie. Inoltre, la reperibilità di questi ultimi su ampio raggio fu subito accolta dagli artisti più inconsapevolmente progressisti come un'opportunità di sviluppo e di avanzamento della loro ricerca espressiva individuale.

La possibilità di usufruire di nuovi materiali che non sembravano promettere solo una sperimentazione innovativa, ma soprattutto una resa migliore in tempi più rapidi, pareva più propensa a soddisfare le richieste di artisti ormai assuefatti dai ritmi del cuore pulsante della società americana dei consumi.

La copiosa riduzione dei tempi di asciugatura dei colori sintetici disponibili in commercio, rispetto ai più classici tubetti di colore ad olio permetteva, ad esempio, di avvalersi di un privilegio non da poco. La produzione sintetica di sostanze coloranti,

⁷³ J.M. Lotman, *Cercare la strada: modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 35.

⁷⁴ Teoria delle catastrofi elaborata da René Thom e Christopher Zeeman.

Cfr. R. Thom, *Parabole e catastrofi, intervista a cura di Giulio Giorello e Simona Morini*, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 91, 116;

Cfr. G. Barbieri, *La Rivoluzione come “momento esplosivo”*: storia dell'arte, semiotica e nuove tecnologie, in *La Rivoluzione russa: l'arte da Djagilev all'astrattismo 1898-1922*, a cura di S. Burini e G. Barbieri, in *Università Ca' Foscari - Venezia*.

<<https://iris.unive.it/retrieve/handle/10278/3704077/139749/Barbieri%20La%20Rivoluzione%20russa-89-95.pdf>> (2017).

⁷⁵ In realtà i primi a imporsi nel panorama artistico con materiali non convenzionali sono stati alcuni protagonisti delle Avanguardie storiche attraverso la creazione di opere polimeriche.

Cfr. Umberto Boccioni in *Dinamismo di un cavallo in corsa + case* (1915, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia) in guazzo, olio, legno, cartone, rame e ferro dipinto; oppure Pablo Picasso in *Natura morta con sedia impagliata*, (1912, Musée National Picasso, Parigi): un collage di pittura a olio, tela cerata, carta e corda su tela.

sia con l'aggiunta di pigmenti naturali che componenti artificiali, riusciva a coprire una più estesa varietà di tonalità cromatiche⁷⁶. Gli artisti, infatti, attratti dalla stabilità, brillantezza e versatilità d'applicazione delle nuove tinte ne iniziarono a fare largo impiego, consentendo l'instaurarsi di legami stretti tra la Richiesta – l'artista – e l'Offerta – la casa produttrice –⁷⁷.

Il versante artistico della ricerca analitica del minimalismo, incuriosito dalla messa in commercio delle vernici industriali utilizzate soprattutto nel settore automobilistico ed edilizio, inizia a testarne l'utilizzo⁷⁸.

«Gli strumenti dell'artista o il tradizionale pennello d'artista, e forse persino la pittura ad olio, stanno scomparendo molto rapidamente. Usiamo soprattutto vernici commerciali» raccontava Frank Stella in un'intervista del 1964⁷⁹.

Fu proprio Stella, infatti, a valersi di smalti e vernici, dandogli dignità artistica per le sue *shaped canvases* (fig. 18). Si trattava, in realtà, di un utilizzo improprio: le vernici color rame o argento metallizzato, ottenute attraverso l'aggiunta di polveri metalliche alla miscela, venivano utilizzate nella marina per conferire uno strato impermeabile alle imbarcazioni o per ricoprire lo scheletro dei radiatori⁸⁰. Sebbene l'accattivante cromia, ottenuta chimicamente, avesse spinto gli artisti ad utilizzarle direttamente sulle tele al posto della pittura ad olio, questo non corrispondeva affatto alla funzionalità primaria.

Un analogo successo ebbe poi l'evoluzione delle tecniche della lavorazione delle leghe e dei metalli. Questi avanzamenti tecnologici nel settore metallurgico permettevano di spaziare e sperimentare nuove tipologie di approcci pratici alla materia, indagandone le caratteristiche formali e strutturali, le loro proprietà fisiche-chimiche, meccaniche e tecnologiche.

Nel caso specifico della scultura di stampo minimale, la necessità di sottoporre le materie prime a procedimenti industriali, si faceva sempre più urgente. Oltre ad eliminare qualsiasi riferimento alla fattura artigianale, essi permettevano di cancellare qualsiasi retaggio legato alla sfera emotiva di stampo espressionista. La lavorazione

⁷⁶ D. Borromeo, *Materiali poveri e materiali industriali*, in *Arte contemporanea* cit., p. 201.

⁷⁷ *Ivi*, pp. 203-204.

⁷⁸ *Ivi*, p. 201.

⁷⁹ Glaser, *Questions to Stella and Judd* cit., p. 157.

⁸⁰ Gallo, *Nuovi materiali*, in *Arte contemporanea e tecniche* cit., p. 66.

dei metalli, ad esempio, talvolta intenzionalmente lasciati allo stato grezzo e più spesso sottoposti a processi di raffinamento, permetteva di tutelare l'autoreferenzialità del colore e del materiale stesso.

«La maggior parte delle opere era realizzata con nuovi materiali, persino di recente invenzione o mai usati prima in arte. [...] I materiali variano enormemente e sono semplicemente materiali: formica, alluminio, acciaio laminato, rame rosso e comune e così via. Sono specifici. Se sono usati direttamente sono ancora più specifici. Hanno anche una insita aggressività. C'è un'oggettività legata alla dura identità del materiale»⁸¹.

I volumi di Donald Judd incarnano perfettamente la filosofia rigorosa ed essenziale della corrente minimalista (fig. 19). Coerentemente con le convinzioni circa l'astrazione dell'opera d'arte, l'uso dei materiali sacrificava la complessità apparente permettendo all'osservatore di concentrarsi sull'opera, evitando qualsiasi distrazione visiva estranea. Le componenti delle sue opere presentano tendenzialmente un'attenta ricerca alla manipolazione del metallo. Atto a sacrificare qualsiasi genere di espressività formale, quest'ultimo veniva sapientemente lavorato per sfruttarne al meglio le proprietà intrinseche.

La malleabilità della materia e il suo alto punto di fusione permettevano di ridurre il metallo in lamine che, una volta temperate, si presentavano con un aspetto omogeneo, resistente agli urti e alla deformazione accidentale. L'apparente ostilità al degrado di conservazione veniva però minata dall'inclinazione alla corrosione a causa dell'esposizione a differenti eventi atmosferici, che si potevano eludere solo sottoponendoli a processi di anodizzazione⁸², galvanizzazione⁸³ o placcatura⁸⁴.

Nonostante la maggior parte di materiali utilizzati dagli scultori minimalisti non fossero dopotutto deperibili nel breve periodo, essi ne parevano inizialmente all'oscuro. È possibile affermare che, in generale, gli artisti dapprima parevano più

⁸¹ D. Judd, *Complete Writings 1975-1986*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987, p. 122.

⁸² Mediante questo specifico procedimento elettrochimico, altrimenti detto ossidazione anodica, lo strato più esterno del metallo nudo viene fatto reagire con l'ossigeno formando uno strato protettivo di ossido che ne previene il deterioramento.

⁸³ Attraverso la galvanostegia, si va a ricoprire la superficie di un metallo non nobile, quindi soggetto a corrosione, con uno strato di metallo passivabile o nobile, il quale ne garantisce il mantenimento delle caratteristiche fisico-chimico primitive.

⁸⁴ La placcatura dei metalli è un processo che assicura la protezione del metallo dall'attacco di agenti ossidanti, corrosivi, atmosferici, attraverso l'apporto di un sottile strato di metallo inossidabile sulla superficie di altro materiale, come il rame o una lega.

presi dalla pionieristica sperimentazione pratica della materia in sé, che dagli effettivi problemi di conservazione rispetto ai quali sarebbero andate incontro le loro opere⁸⁵. È pertanto probabile che alcuni materiali sottoposti a processi di raffinazione siderurgica fossero utilizzati dagli artisti perché più conformi ai canoni estetici desiderati durante il processo creativo, piuttosto che per l'inalterabilità delle caratteristiche materiali.

Nonostante l'eterogeneità dei modi di agire tra gli aderenti alla corrente della Minimal Art, e la preferenza di utilizzo di determinati materiali rispetto ad altri, le basi della loro ricerca artistica suggeriscono un'analisi di fondo omogenea.

Le proprietà fisiche della materia risultano in quest'ottica stimolanti nel momento in cui si approfondiscono alcuni aspetti meno propriamente estetico-artistici e più tecnicamente meccanici.

L'analisi di alcune delle proprietà intrinseche dei materiali presenta come diretta conseguenza l'applicabilità di alcuni principi della fisica e della dinamica rispetto allo specifico materiale per studiarne le reazioni.

Secondo il terzo principio della dinamica esposto da Newton nei suoi *Principia*⁸⁶, ogni qualvolta che a un corpo viene applicata una forza, esiste un altro corpo che la esercita. Ma di fatto, secondo il principio di inerzia fisica, se un corpo è fermo (o si muove di moto rettilineo uniforme), significa che non è soggetto a forze oppure che la risultante delle forze che agiscono su di esso è nulla. Viceversa, se la risultante delle forze applicate a un corpo è nulla, esso è fermo (o si muove di moto rettilineo uniforme).

A differenza di altre correnti artistiche che verranno prese in considerazione nei prossimi successivi paragrafi, i materiali utilizzati dalla Minimal art, in parte per la filosofia artistica e per il risultato che si voleva ottenere, in parte per le proprietà dei materiali utilizzati, non sono soggetti ad alcuna forza esterna⁸⁷.

Come anticipato precedentemente, le strutture minimaliste si presentano come autoreferenziali. Per fare un esempio si tende a sfruttare una proprietà fisico-chimica del materiale, come il colore o l'opacità. La riduzione al grado zero di questi volumi

⁸⁵ Borromeo, *Materiali poveri e materiali industriali* cit., p. 205.

⁸⁶ Newton, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* cit.

⁸⁷ In questo caso non mi riferisco in senso stretto alla dinamica dei corpi, quando all'assenza di forze che ne mantengono lo stato di fissità. Ho tentato, dunque, un approccio che necessita di uno sforzo adattivo rispetto alla formula newtoniana.

promuoveva anche di sfruttarne specifica cromia del metallo (Tony Smith in *Die*, fig. 20) o del legno (Carl Andre in *Ladder*, fig. 21), come essa si presenta in natura.

L'assenza di alcuna sollecitazione rende il materiale inerme, piatto, sterile. Esso viene presentato, montato secondo le esigenze dell'artista, ma non ne viene fatto alcun uso dissacratorio: non viene compresso, non viene piegato, non viene schiacciato. Non ne vengono sfruttate le sue resistenze. Non vi era nemmeno l'interesse nel farlo.

Non ne viene messa in balia di fenomeni esterni come la forza peso, non viene fatta cadere, non viene stritolata, non... Ed è questo insieme di negazioni appunto che porta a parlare dell'arte minimale come *ABC Art*, dove tutto è ripetizione, a partire dal materiale: pezzi identici uno all'altro, appena sfornati da una catena di montaggio, alcuni destinati al settore automobilistico, altri a quello navale, altri ancora a quello edilizio. Anche qui, come per Duchamp, conta il gesto e la ricontestualizzazione di un prefabbricato, un'aspettata rilettura che per natura dovrebbe assolvere a tutt'altra funzione, ma non quella di opera d'arte.

Quindi sì una ripetizione, una serialità, che però pare non esaurirsi nelle ricerche degli anni Sessanta. Un continuo rimescolarsi delle carte in tavola favorisce la produzione di nuove forme, nuove combinazioni, nuove ricerche. Un incessante progresso nelle proprie sperimentazioni che porterà alcuni artisti nati come *minimal*, o transitatici da altre correnti, a sperimentare altre regole, altri materiali, altre forze da applicare.

1.3 *Il transiente. La sollecitazione strutturale*

Il cosmo, allora, si costituì configurandosi secondo una figura ricurva in questo modo essendo gli atomi soggetti a un moto casuale e imprevedibile.

Frammento del filosofo Leucippo

La coesistenza di composite sensibilità nel sistema dell'arte permise lo svilupparsi di analoghe riflessioni in diverse circostanze. Consumatasi una certa propensione nel lavorare gli sterili materiali propri della Minimal Art, si andava affacciandosi verso una nuova fase di sperimentale.

L'andamento delle ricerche post-minimaliste si rivela come sintomatico di una rinnovata sensibilità nei confronti della tematica ambientale. La percezione della progressiva sofferenza dell'ecosistema, della sua fragilità, incoraggiata anche dalla pubblicazione di *Primavera Silenziosa* di Rachel Carson del 1962, spinse ad una consapevole presa di posizione da parte delle masse, che iniziava a riflettersi anche sull'utilizzo dei materiali in arte.

Sebbene vi fosse una ricerca di fondo comune e parallela nel contesto oltreoceano e in quello europeo, ai diversi contesti geografici coincidevano modalità di ricerca e schemi operativi differenti⁸⁸. Contrariamente alle forme e dai materiali ricercati da Judd, LeWitt, Andre e altri scultori esponenti della *Cool Art*, si registra un radicale cambio di tendenza sia nella scelta dei materiali, sia nel modo di agire e approcciarsi ad essi da parte dell'artista.

Il perseguimento di una certa instabilità dell'opera, e quindi l'accettazione dell'influenza del caso nella sua definizione, conduceva spesso alla predilezione di materiali che si potrebbero definire precari: soggetti a cambiamenti di forma, di colore, di consistenza, di stato della materia; più o meno rilevanti a seconda della composizione fisico-chimica del materiale stesso. L'alterazione di queste sostanze organiche, sottoposte all'azione di agenti di natura esterna all'opera, veniva spesso ricercata premeditatamente dall'artista, oppure poteva subentrare come componente

⁸⁸ M. Disch, *Process art e arte povera*, in *Arte contemporanea* cit., p. 124.

casuale ed accidentale nel corso di esistenza dell'opera; in tal caso veniva assunta come parte costitutiva del processo⁸⁹.

Un divenire ontologico traposto all'arte, un sempiterno *pánta rheî* che non si rifà tanto al mutamento nello spazio, quanto nel tempo. Una trasformazione strutturale alla quale i materiali, e dunque le opere stesse della Process art, sono soggetti. Si tratta di un procedimento in senso evolutivo che porta l'opera ad affrontare determinate situazioni che potrebbero riscontrare problemi di conservazione, di deperimento, di corrosione non ovviabili come nel caso del Minimal art⁹⁰. Ai materiali selezionati spesso venivano associati significati più intimamente allegorici ai quali gli artisti relegavano valenze simboliche connesse magari a parte della loro autobiografia, effettiva o leggendaria essa fosse.

L'assidua persecuzione di un'armonia tra uomo e ambiente all'interno di un progetto sperimentale, sociale e culturale di ampia portata è impersonata dall'artista e performer tedesco Joseph Beuys. Al confine tra mito e leggenda si pone l'incontro nel 1944 che cambierà le sorti della sua vita dopo l'improvviso incidente che fece precipitare il velivolo dell'aviazione nazi-tedesca pilotato da Beuys e il suo compagno di missione, morto sul colpo. L'artista racconterà di essere stato recuperato quasi esanime da un gruppo di nomadi tartari che, cospargendolo di grasso animale per riscaldarlo e isolandolo con il feltro dalle rigide temperature, riuscirono a salvargli la vita⁹¹. Superata una profonda crisi interiore determinata dalle vicende di guerra⁹², rientrato

⁸⁹ Borromeo, *Materiali poveri e materiali industriali*, in *Arte contemporanea* cit., p. 189.

⁹⁰ Mentre nel caso della Minimal art i materiali utilizzati erano spesso sottoposti a processi di raffinamento – non tanto eseguiti per rendere l'opera meno esposta agli agenti erosivi del tempo, quanto piuttosto per un ricercato senso estetico –, con la Process art l'utilizzo di determinati materiali, che per natura sono soggetti ad un rapido deterioramento, comporta lo sviluppo un diverso approccio che costringe gli artisti a prendere in considerazione i problemi di decadimento dell'opera, accettandoli come parte del processo o ricercandoli specificamente.

⁹¹ Circa l'episodio Beuys scrisse: «Non fosse stato per i Tartari, oggi non sarei in vita. Erano nomadi di Crimea, in quella che era la terra di nessuno, tra il fronte russo e quello tedesco e che non favoriva né l'una né l'altra parte [...]. Furono loro a trovarmi nella neve dopo l'impatto quando le pattuglie di ricerca tedesche si erano ritirate. Ero completamente privo di sensi e mi ripresi solo dopo dodici giorni e dopo quel periodo fui ricoverato in un ospedale da campo tedesco. [...] Ricordo delle voci pronunciare la parola 'voda' (acqua), ricordo il feltro delle loro tende e l'odore pungente di formaggio, grasso e latte. Ricoprirono il mio corpo di grasso per rigenerarne il calore e l'avvolsero nel feltro per conservarlo». Sebbene Beuys dichiarò, probabilmente in uno stato di semi-incoscienza, il trascorrere di due settimane prima di essere recuperato dal comando tedesco, nei registri ufficiali il suo ricovero fu schedato il giorno successivo all'incidente.

⁹² Durante l'ultimo anno di conflitto della Seconda Guerra Mondiale Joseph Beuys viene fatto prigioniero dell'armata inglese.

successivamente in Germania, Beuys elabora la sua visione artistico-filosofica, avvertita come ritualità, come strumento terapeutico per un mondo malato, per l'uomo contemporaneo che, alienato dei suoi valori sacri a causa di un feroce consumismo e dal capitalismo, ha perso la sua identità più vera.

Predisposto il suo personale progetto corale di "scultura sociale", secondo il quale «ogni uomo è artista»⁹³, invitava ad ogni singolo individuo a contribuirvi attraverso il suo personale intervento artistico, dando valore anche ai gesti più irrisori: «Anche l'atto di pelare una patata può essere un'opera d'arte nel momento in cui si tratta di un'azione consapevole»⁹⁴.

L'esperienza in Crimea si conferma indispensabile nel processo evolutivo artistico di Beuys e nella scelta di alcuni materiali, come appunto il grasso e il feltro che saranno tra i più indicativi della sua produzione artistica, insieme ad alcuni animali totemici come il coyote o la lepre⁹⁵. Dotate di valenza quasi sacra, Beuys trasforma le sue "pratiche esoteriche" in rituali tra il religioso e il misterico, che lo portano ad assumere il ruolo di sciamano dell'arte.

I materiali, lo stato termico di un corpo, l'energia sono, secondo la storica dell'arte Maddalena Disch, dei principi attivi funzionali a riscattare l'inerzia della materia dallo *status quo*⁹⁶. Ogni singolo materiale assume in questa logica una particolare connotazione che tende a sfruttarne le proprietà intrinseche. Il feltro, ad esempio, una stoffa prodotta dall'infeltrimento di peli animali e sfruttata fin dall'antichità per le sue proprietà isolanti e impermeabili, viene adoperata da Beuys per le sue caratteristiche

⁹³ L. De Domizio Durini, *Joseph Beuys, scultore di anime. Olivestone*, Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2001, p. 64.

⁹⁴ W. Sharp, *An interview with Joseph Beuys*, «Artforum», dicembre 1969, p. 46.

⁹⁵ Essi, infatti, diventano protagonisti di varie *Aktionen* di Beuys come in *Siberische Synfonie I. Satz* (Performance Fluxus, 1963), durante la quale viene legata una lepre morta a una lavagna sulla quale l'artista scriveva durante la performance e suonava al piano forte una sua sinfonia. Nel 1965, presso la Galleria Schmela di Düsseldorf, Beuys tenne la performance *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (Come spiegare la pittura a una lepre morta) durante la quale l'artista, con il viso coperto di miele e foglie dorate, spiega in una lingua sussurrata e incomprensibile alcuni dipinti ad una lepre morta (fig. 22): «Spiegavo a lei perché non mi piace affatto doverli spiegare alla gente... una lepre capisce molto più di tanti esseri umani, con il loro stupido razionalismo... Le ho detto che doveva solo dare una rapida occhiata a un'immagine per capirne l'importanza». Nella performance *I like America and America likes me*, Joseph Beuys convive per qualche giorno in una stanza con un coyote, simbolo dell'America selvaggia primordiale (fig. 23-24).

Cfr. N. Yamini, *Arte e natura in Joseph Beuys. La riscoperta dell'uomo nell'animalità*, in *Il Ritorno - Fu*, «La Tigre di Carta», 22, (Or. Accademia delle Belle Arti di Brera, Milano, 2016), in *La Tigre di Carta*.

<<https://www.latigredicarta.it/2020/03/04/arte-e-natura-in-joseph-beuys/>>.

⁹⁶ Disch, *Process art e arte povera* cit., p. 136.

salvifiche⁹⁷. In *Homogen für Konzertflügel* ad esempio, il pianoforte, vecchio simbolo della vecchia società borghese europea, soffocato e ingoffito da uno spesso strato di feltro viene costretto al silenzio, metafora di un potenziale «pericolo che ci minaccia se rimaniamo in silenzio e non riusciamo a fare il prossimo passo nell'evoluzione»⁹⁸, ma allo stesso tempo viene isolato dalla marcia immoralità che lo circonda. Nell'installazione ambientale *Plight* (fig. 25), Beuys circonda le pareti con dei rotoli di feltro riempiti di lana grezza e sopra al pianoforte a coda chiuso, posto al centro della stanza, pone un termometro, immagine febbrile di un mondo sofferente, ma allo stesso tempo simbolo di un tepore curativo, un possibile sblocco di energie stagnanti. Allo stesso modo, l'uso delle sostanze lipidiche nelle opere d'arte come il burro, lo strutto, la margarina assume connotazioni metamorfiche⁹⁹. Dal 1963 Beuys, infatti, si avvicina a diversi tipi di grassi animali come il lardo solidificato, il grasso di montone e di suino¹⁰⁰. Trattandosi di una sostanza idrofoba e soggetta ad alterazioni organolettiche, l'esposizione a fonti luminose o di calore, nonché il prolungato contatto con l'aria e quindi con l'ossigeno, portano alla perossidazione lipidica e/o idrolisi, e quindi all'irrancimento, trasformando la sostanza in acidi grassi e glicerolo. Tuttavia, se durante il processo di saponificazione¹⁰¹, e quindi di ebollizione, il grasso entra in contatto con l'acqua e il fuoco si genera una purificazione della materia, che ne impedisce la putrefazione¹⁰².

Si tratta di un processo che viene messo in azione da Beuys già nel 1966 in *Manresa* e poi nel 1979 in *Basisraum Nasse Wäsche*, dove, durante la conferenza alla quale era

⁹⁷ Joseph Beuys era solito portare un cappello in feltro in testa. Nella performance *I like America and America likes me*, del 1974, presso la Galleria newyorkese di René Block, Beuys si presenta interamente avvolto in una coperta di feltro -che insieme al bastone eurasiatico gli conferisce un fascino misterioso- per difendersi dal coyote con il quale avrebbe condiviso la stanza per tre giorni e per ripararsi dal freddo. Si tratta di un tentativo di riconciliazione e convivenza pacifica tra natura e l'uomo.

⁹⁸ Dichiarazione di Joseph Beuys circa *Infiltrazione omogenea per piano a coda*, 1966, Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

⁹⁹ Il grasso e le cere vennero usate da Joseph Beuys in molte delle sue opere, tra le quali *Fettecke* (1969, fig. 26), *Fettbatterie* (1963), *Fettstuhl* (1964, fig. 27).

¹⁰⁰ Borromeo, *Materiali poveri e materiali industriali* cit., p. 189.

¹⁰¹ «Si tratta di un fenomeno di degrado chimico natura idrolitica provocato dal contatto con sostanze basiche, altrimenti dette di saponificazione, che portano all'irrigidimento del materiale, oltre a un aumento del livello di acidità, e che insorgono molto lentamente col tempo a causa dell'esposizione all'atmosfera in cui sono naturalmente presenti composti alcalini».

Cit. B. Sandrolini, *La conservazione e il restauro dell'Arte Povera. Problematiche e casistiche*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2015/2016, relatrice prof.ssa S. Portinari, p. 92.

¹⁰² Borromeo, *Materiali poveri e materiali industriali* cit., p. 189.

stato invitato, l'artista ha fatto riferimento a un disegno in gesso su una lavagna che mostrava la formula chimica per la produzione del sapone. Nell'installazione *Jungfrau* dello stesso anno è la trasposizione materiale il senso della conferenza, nella quale espone il sapone, una lavagna, un tavolo, una sedia e un'unica lampadina¹⁰³.

La necessaria sostituzione di questi elementi biodegradabili è sicuramente un tratto importante nella conservazione dell'opera, dal momento che lo stesso Beuys affidava un valore simbolico redentivo ai materiali utilizzati¹⁰⁴. Tuttavia, il carattere mutevole della plasmabilità del materiale viene assunto come parte costitutiva dell'opera nell'arte processuale. Un processo evolutivo, dunque, che lascia indeterminato il risultato finale dell'opera, in quanto assume maggiore importanza il transiente.

Secondo Beuys,

«[...] I processi continuano nella maggior parte dei casi: reazioni chimiche, fermentazioni, cambiamenti di colore, putrefazione, essiccamento. Tutto è in uno stato di cambiamento...»¹⁰⁵.

Tra i materiali utilizzati da Beuys nelle sue *Aktionen* e nelle sue opere si registrano oltre al grasso e al feltro, anche cera, paglia, carta, rame, vino, vetro e ferro, talvolta usati singolarmente, altre volte in combinazione, con il fine di evocare accostamenti stridenti e contrastanti. Si tratta in generale di elementi presi in prestito anche nel contesto americano dell'*Antiform art*, nel quale la superata preoccupazione del risultato finito e concluso si allinea con la sperimentazione di un ventaglio di opportunità offerte dalle caratteristiche fisiche congenite dei materiali.

Il crescente coinvolgimento dell'eventualità e della casualità, come componente determinante nel percorso di esecuzione dell'opera, trascina con sé alcune riflessioni sull'effimera condizione temporale intrinseca alla caducità stessa delle sue

¹⁰³ M. Drutt, *Joseph Beuys: Virgin/Jungfrau*, in *Collection Online*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

<https://www.guggenheim.org/artwork/569> (2018).

¹⁰⁴ Beuys racconta «[...] per me il grasso è stato una grande scoperta, perché era proprio la materia che poteva sembrare più caotica e indeterminata. Potevo agire con questa materia con il caldo e con il freddo, potevo trasformarla con mezzi che non sono quelli tradizionali della scultura, per esempio con la temperatura. Potevo dunque far passare il carattere di questo grasso da una condizione caotica e fluttuante a una condizione di forma ben rigida. Il grasso cioè passava da una condizione caotica di movimento e alla fine si determinava in un contesto geometrico. Avevo così tre campi di forza, e quella era l'idea della scultura: la forza di una condizione caotica, in una condizione di movimento e in una condizione di forma».

De Domizio Durini, *Joseph Beuys, scultore di anime* cit., p. 73.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 62.

componenti. Sottoposte a diversi processi operativi, le opere si distinguono per diversità di tecniche esecutive e forze che vi vengono applicate.

La sollecitazione imposta ai materiali varia a seconda delle loro caratteristiche fisiche, quali elasticità, morbidezza, resistenza alla piegatura, alla trazione, alla lacerazione...

La predisposizione del feltro ad assecondare le sollecitazioni strutturali esterne, rispetto ad altri materiali più inclini alla resistenza meccanica¹⁰⁶, favorisce l'intervento del caso, limitando l'azione dell'artista alla scelta del materiale di impiego.

Robert Morris, noto per i suoi contributi *minimal*, dal 1967 matura un'inversione di tendenza approdando al versante della *Process* per sperimentare le reazioni passive di nuovi materiali – come il feltro – sottoposti all'influenza di forze estrinseche. Nei suoi *Felt Pieces* (fig. 28), ad esempio, collauda proprio le riflessioni estetiche e operative argomentate nel suo saggio *Anti-form*.

«Because of the flexibility as well as the passive, unemphasized nature of object-type shape it is a useful means. [...] Recently, materials other than rigid industrial ones have begun to show up. Oldenburg was one of the first to use such materials. A direct investigation of the properties of these materials is in progress. This involves a reconsideration of the use of tools in relation to material. In some cases these investigations move from the making of things to the making of material itself. Sometimes a direct manipulation of a given material without the use of any tool is made. In these cases considerations of gravity become as important as those of space. The focus on matter and gravity as means results in forms which were not projected in advance. Considerations of ordering are necessarily casual and imprecise and unemphasized. Random piling, loose stacking, hanging, give passing form to the material. Chance is accepted and indeterminacy is implied since replacing will result in another configuration. Disengagement with preconceived enduring forms and orders for things is a positive assertion. It is part of the work's refusal to continue estheticizing form by dealing with it as a prescribed end»¹⁰⁷.

Lo ricorda Morris nel passo citato: uno dei primi ad usare questo nuovo genere di materiali e a creare le *Soft Sculptures*, sculture morbide, “invertibrate”, a grandezza naturale, era stato qualche anno prima l'artista *pop* Claes Oldenburg. Lo spostamento

¹⁰⁶ Per resistenza meccanica si intende la propensione dei materiali di resistere a forze statiche esterne, inclini ad alterarne dimensioni e forma.

¹⁰⁷ R. Morris, *Anti-form*, «Artforum», 6/8, aprile 1968, pp. 33, 35.

di interesse per determinate pratiche riprese dal mondo sartoriale, ed enfatizzate in chiave provocatoriamente kitsch, come l'imbottitura in fibra di kapok, le *chips* in polistirene o strutture lignee a sostegno di degli involucri esterni in PVC, vinile o cotone imbevuto di Liquitex¹⁰⁸, portano alla contraddizione dicotomica di rigido (*hard*) e molle (*soft*).

Di base, l'affermazione oldenburghiana «[...] lascio che il materiale giochi una grande parte nella determinazione della forma»¹⁰⁹ condivide una logica applicativa comune a quella di Morris e di altri interpreti della filosofia *process*. Il lasciarsi modellare passivamente dall'interazione gravitazionale comportava un afflosciamento casuale della struttura e della disposizione delle strisce di feltro, le quali venivano lasciate pendere dolcemente da una parete, come, ad esempio, in *Untitled – Tangle* (fig. 29). Il profilo cedevole e cadente delle strutture porta a riflettere sulla funzione dello «specifico oggetto d'arte» che secondo Morris «dagli anni Sessanta non è tanto una metafora della figura, quanto un'esistenza parallela ad essa»¹¹⁰.

Il lasciarsi manipolare del materiale da parte delle forze esterne è una prerogativa ammessa anche dell'artista americano Richard Serra. Alla base di elementari operazioni, come il lasciar cadere a terra, il gettare o il far colare un materiale liquefatto, si inserisce l'azione gestuale dell'artista-demiurgo che rovescia il metallo fuso sul pavimento della galleria lasciandolo rapprendere fino a che, una volta solidificatosi, presenti la forma assunta dalla colatura semi-casuale agita con la forza di gravità. Alcuni esempi sono *Splashing*¹¹¹ (fig. 30), l'opera *Gutter Corner Splash*:

¹⁰⁸ Gallo, *Temi e tecniche della società dei consumi*, in *Arte contemporanea e tecniche* cit., pp. 159-160.

¹⁰⁹ C. Oldenburg, in *Pop Art*, a cura di L.R. Lippard, Milano, Rusconi, 1989, p. 108 (Or. *New Talent*, «Art in America», L, 1, 1962, p. 37).

¹¹⁰ R. Morris, *Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects*, «Artforum», 7/8, aprile 1969, p. 51.

¹¹¹ L'azione compiuta con il pubblico in presenza consisteva nel rovesciare 210 chilogrammi di piombo fuso nel raccordo tra pavimento e parete di lunghezza pari a 8 metri circa. Si tenne presso la mostra *Nine at Castelli*, nel 1968 presso la galleria newyorkese di Leo Castelli.

*Night Shift*¹¹² (fig. 31), *Work on Measurements of Time/Seeing is Believing*¹¹³ o *Splash Piece: Casting*¹¹⁴.

Il precario equilibrio raggiunto da *Prop Piece*¹¹⁵ (fig. 32) si instaura tra una lastra fine di piombo costretta verticalmente alla parete da un lungo tubo di fogli del medesimo metallo arrotolati su loro stessi, a differenza di *Equal - Corner Prop Piece* (fig. 33) nel quale lo spigolo estremo di una lastra di piombo, volta a 45° nella sua altezza verso l'angolo della galleria, sostiene un tubo incastrato orizzontalmente alle pareti che ne formano l'angolo di 90°.

Lattice di gomma, bacchette di metallo, filo rivestito di gomma sono, invece, i materiali che si sovrappongono l'un l'altro nei caotici mucchi di *Scatter Piece*. L'artista con impeto distruttivo sbrandella del caucciù a pezzetti e li lascia cadere in modo sparso e impreciso sul pavimento della galleria.

L'immagine espressionista della mano di Jackson Pollock, che conduce il pennello mentre gocciola la vernice sulla tela appoggiata al suolo, si traduce in Serra che con la sua tuta protettiva getta veementemente dal ramaiolo il metallo fuso.

Sebbene in chiave *process*, anche l'artista americana Lynda Benglis, verso la fine degli anni Sessanta si appropria della tecnica del *dripping* facendo colare direttamente dai

¹¹² In *Gutter Corner Splash: Night Shift*, 1969/1995, presso la Collezione del San Francisco Museum of Modern Art (Regalo di Jasper Johns), durante tre notti – per proteggere i visitatori dai fumi del piombo – vengono colate con un mestolo otto strisce parallele di piombo fuso sul pavimento, pari a 15 libbre (circa 7 chilogrammi).

Cfr. Intervista a Richard Serra su *Gutter Corner Splash: Night Shift* del 1995 presso il SFMOMA, on *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=SMDI5mOXp6Y>>.

¹¹³ Si tratta di un'opera commissionata dalla Hamburger Kunsthalle in occasione dell'istituzione della Contemporary Gallery nel 1996 a Richard Serra. L'opera consiste in colate parallele di piombo fuso eseguite nella settimana dall'11 al 15 marzo 1996, in *Hamburger Kunsthalle*.

Cfr. <<https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/richard-serra/measurements-time-seeing-believing#>>.

¹¹⁴ Opera del 1969/1970 di Richard Serra, eseguita presso lo studio dell'artista Jasper Johns, dove tutt'ora si trova.

¹¹⁵ Richard Serra in una dichiarazione del 1968 al MoMA di New York sull'opera *Prop Piece*:

«At one point in the 60s, I had written down a series of verbs, and was just enacting these verbs. And one of the verbs was "to roll." And I found myself rolling either a single roll or a double roll or a triple roll. And then we had pieces of lead that were remnants we had cut off a sheet. And I thought, 'what if I took a flat sheet of lead and tried to hold it against the wall by the force of a rolled pole. Would it hold? I wasn't sure if I could do it.

So, we hoisted the flat plate up, and then we lowered the pole against the plate, and low and behold, it held. And that piece enabled me to think about the possibility of doing other pieces against the wall. This whole room is about the very fundamentals of building process, how something is held up in relation to something else, either with weight overhead pressing down, or with compression of one plate against the other. These pieces are truly balanced», in *MoMA*.

<<https://www.moma.org/audio/playlist/236/3045>>.

secchi di colore delle vernici policrome, non più sulla tela, bensì direttamente sulla superficie pavimentale (*Fallen Paintings*). Proseguirà la sua personale ricerca rovesciando a più riprese del materiale plastico sul pavimento, fino a creare, una “scultura magmatica” simile a una colata lavica. Si tratta, invece, di accumuli di diversi strati di vernice e gel di catrame trasparente nel caso di *For Carl Andre* del 1970 (fig. 34), oppure in colate di lattice, di cera, di poliuretano espanso pigmentato, anche fluorescente – nella serie *Phantom* del 1971 –, o metallo in altre sue opere che generalmente chiama *frozen gestures*¹¹⁶.

Con ogni probabilità il termine *process* fu inserito per la prima volta nel 1966 sul testo pubblicato dalla curatrice Lucy R. Lippard sul retro del biglietto di invito alla mostra *Eccentric Abstraction*, tenutasi presso la galleria Fischbach di New York¹¹⁷.

Curata e promossa dall’attivista e critica d’arte americana sopracitata, si trattava di un primo timido affiorare di una nuova tendenza, germogliata proprio in concomitanza con la raggiunta maturità della corrente *minimal*. Tra gli artisti coinvolti nella mostra ci sono Eva Hesse, Keith Sonnier, Bruce Nauman¹¹⁸, i quali rimarranno tra i maggiori esponenti di questa corrente – insieme a Richard Serra e Alan Saret e Barry Le Va –. Se l’avverarsi della previsione lippardiana sul il futuro della scultura negli “stili non-scultorei”¹¹⁹ si confermerà con il moltiplicarsi di altre esposizioni post-minimaliste, è vero anche che, già allo scadere del decennio, si era aperta una nuova parentesi per la Land Art.

Due anni dopo, nel 1968, si terranno altre due mostre importanti per la decisiva scissione dalla *minimal*, come *Anti-Form*¹²⁰ presso la Galleria di John Gibson di New

¹¹⁶ «I feel that all artists are in a kind of situation that patterns their early memories. [...] I think of my work as being very classical. Essentially, I think I repeat ideas of nature and I process them and interpret them. I realize that what we learn to do is repress our titillations or our feelings about what we see and we call it ‘taste’ [...]».

Tratto da un breve documentario *Lynda Benglis: "The Wave of the World"* trasmesso nel 2015 da Art21, episodio 226, on *Youtube*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=7PdfHCGB1A>>.

¹¹⁷ «[...] They have not rejected the idea of change; they often suggest its force without showing it in *process*. [...]».

Cit. L.R. Lippard, *Eccentric Abstraction*, invito all’omonima mostra, Galleria Fischbach, New York, 1966.

¹¹⁸ Gli artisti presentati alla mostra *Eccentric Abstraction* furono Alice Adams, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Gary Kuehn, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier, Frank Lincoln Viner.

¹¹⁹ L.R. Lippard, *Eccentric Abstraction*, «Art international: formerly european art this month», 10/9, 1966, p. 40.

¹²⁰ Eva Hesse, Panamarenko, Robert Ryman, Richard Serra, Keith Sonnier, Richard Tuttle, Alan Saret sono gli artisti presenti alla mostra *Anti-Form* del 1968.

York con, tra gli altri, Eva Hesse, Richard Serra, Alan Saret e Keith Sonnier, e *Nine at Leo Castelli*¹²¹, dove si riconfermano Hesse, Serra, Nauman, Saret e Sonnier.

Morta prematuramente a solo trentaquattr'anni, Eva Hesse, scultrice americana di origini ebraiche, espone in quest'ultima mostra dei suoi lavori di grandi dimensioni, *Aught* (composta da lattice e stucco su tela imbottita con fogli di polietilene, corda e anelli metallici¹²²) e *Augment* (lattice su tela¹²³) che esposti complementariamente, il primo a parete e il secondo a pavimento, suggeriscono una lettura d'insieme.

Il lattice sarà un elemento ricorrente nei suoi lavori, come in *Contingent*, insieme all'utilizzo della fibra di vetro – *Repetition Nineteen III* (fig. 35) –. Sono materiali, dunque, instabili e fragili che si insinuano nell'ossatura minimalista come cartilagini, che si consumano nell'attrito del tempo: tutto è effimero, tanto la vita, così l'arte¹²⁴.

La parabola artistica *process* si chiude idealmente con la mostra *Anti-Illusion: Procedures/Materials* del 1969, organizzata presso il Whitney Museum di New York da Marcia Turker e James Monte. Già di stampo *conceptual*¹²⁵ una delle ultime opere di Hesse è *Expanded Expansion*, la quale riprende la contraddizione tra durevole e precario dato dal cadenzamento regolare di pali di sostegno in fibra di vetro che reggono un apparentemente morbido telo in garza impregnate di latex, destinato a scolorire e polverizzarsi. La ridondanza del titolo, notata tra gli altri da Davis¹²⁶, si riflette sulla sequenza di drappaggi, dalla quale rimbomba la grammatica seriale

¹²¹ Presso la mostra *Nine at Leo Castelli*, presso la Galleria di Leo Castelli di New York e curata da Robert Morris, parteciparono Joseph Beuys, William Bollinger, Rafael Ferrer, Eva Hesse, Stephen Kaltenbach, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Keith Sonnier, affiancati dai due artisti dell'Arte Povera Giovanni Anselmo e Gilberto Zorio.

¹²² Materiali riportati dalla lista di opere della mostra in M. Torres García, *9 at Leo Castelli. Castelli Warehouse, 103 West 108th Street, New York, NY 10025, December 4-28, 1968: Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, William Bollinger, Rafael Ferrer, Eva Hesse, Stephen Kaltenbach, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Keith Sonnier, Gilberto Zorio, Organized by Robert Morris*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, 2009, p. 47.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Eva Hesse scrisse «I feel a little guilty when people want to buy it [si riferisce a una sua opera]. I think they know but I want to write them a letter and say it's not going to last. I am not sure what my stand on lasting really is. Part of me feels that it's superfluous, and if I need to use rubber that is more important. Life doesn't last; art doesn't last».

Danto, Arthur, *All About Eva*, «The Nation», 17/24, 2006, p. 32.

¹²⁵ Disch, *Process art e arte povera cit.*, p. 127.

¹²⁶ C.A. Davis, *Expanded Expansion, 1969, Eva Hesse: An Analysis*, in *Jessica Lehmann*.

(Or. C. A. Davis, *Eva Hesse Material: A Memoir*, «The American Poetry Review», 44/6, Nov/Dec 2015, p. 43).

<<https://jessicalehmann.wordpress.com/2017/09/18/expanded-expansion-1969-eva-hesse-an-analysis/>> (2017).

minimal e «se qualcosa è assurdo, è molto più esagerato, più assurdo se viene ripetuto»¹²⁷.

*Verblast*¹²⁸ (fig. 36) di Serra diventa in questo contesto più di una “semplice” *compilazione dell'elenco dei verbi: azioni da mettere in relazione con se stessi*, bensì da rapportare pure con i materiali impiegati. Strappare, torcere, tagliare, far cadere, piegare, versare, spalmare, forzare, da infiniti si leggono all'imperativo e si traducono in impulsi sollecitanti per la materia, abbandonata alla fenomenicità del caso.

Dopotutto, queste azioni erano condivise non solo dagli artisti della Process, ma anche nel mondo della danza, in particolare in quello del collettivo “Judson Dance Theater” animato tra gli altri da Yvonne Rainer, Trisha Brown e Simone Forti¹²⁹.

Le ripetizioni di sequenze di movimenti quotidiani – *pedestrian movements* –, apparentemente semplici, come camminare attorno ad un perimetro (*Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* o *Walking in an Exaggerated Manner around the perimeter of a Square* di Bruce Nauman) o correre (*We Shall Run* di Yvonne Rainer, fig. 37), inserite magari nel contesto museale, non sono altro che il portare a termine dei *tasks* prestabiliti.

Nel caso di Trisha Brown, *Walking on the wall*, i corpi dei performer esplorano nuove dimensioni, camminando orizzontalmente sulla parete e, aiutati da apposite imbragature, combattono la forza di gravità per non cadere in avanti.

Se l'applicazione di determinate forze esterne su una struttura genera deformazioni subordinate alla natura del materiale di cui essa è composta, è vero anche che i corpi generalmente tendono a riacquisire la forma originaria una volta che viene sospesa l'insistenza di tali forze: in questo caso si tratta di deformazioni che possono essere definite temporanee o elastiche¹³⁰. Nel caso in cui venga superato quello che in

¹²⁷ N. Spector, *Eva Hesse, Expanded Expansion*, in *Collection Online, Solomon R. Guggenheim Museum, New York*.

<<https://www.guggenheim.org/artwork/1648%3E>>.

¹²⁸ R. Serra, *Verblast*, «Avalanche», 2, 1971, pp. 20-21.

Cfr. *Avalanche Magazien Index* <http://avalancheindex.org/art_doc/documents-richard-serra/> (2021).

¹²⁹ Cfr. descrizione del cartellino *Verblast* di Richard Serra esposto in *From the Collection: 1960-69*, (March 26, 2016 - March 12, 2017, MoMA, New York), in *MoMA*.

<<https://www.moma.org/collection/works/152793>>.

¹³⁰ L. Caligaris, S. Fava, C. Tomasello, *Manuale di Meccanica*, Milano, Hoepli Editore, 2006, pp. H58-59.

meccanica viene definito “limite di elasticità”, il corpo progressivamente si deforma negandogli la possibilità di recuperare la forma primitiva¹³¹.

Questa parentesi reologica consente anche un’analisi più specifica delle proprietà fisiche dei materiali, in relazione agli agenti esterni, come calore, forza di gravità, elettricità, presi in considerazione nel successivo paragrafo dagli esponenti dell’Arte Povera, insieme alle proprietà meccaniche, ossia la capacità di resistere se sottoposte all’azione di forze o sollecitazioni esterne (resistenza a fatica, resistenza all’usura, resistenza all’urto, durezza)¹³².

Queste ultime vengono sperimentati anche dalla Process, in relazione alle proprietà tecnologiche dei corpi come duttilità, malleabilità, piegabilità, colabilità. Sono termini che richiamano le azioni registrate da Serra tra il 1967-1968 e trasposte in pratica nelle sue opere, confluibili nello studio della sensorialità e tattilità di nuove situazioni avvolte nell’indeterminatezza dello spazio-tempo.

La serendipità viene accolta nel mentre e nel risultato finale, è esito di un processo che naturalmente acquisisce valore, inibendo un qualsiasi automatismo dettato dalla volontà dell’artista di proiettare il sé nell’opera. Il coinvolgimento del caso per la creazione dell’opera, non in senso stretto, dagli anni Cinquanta stava diventando una modalità messa in pratica anche dal coreografo e ballerino Merce Cunningham. Per la creazione delle sue coreografie si dava delle opportunità attraverso le *change operations*, quindi servendosi del risultato dato dal lancio delle monete, da quello dei dadi o l’uso dell’*I-Ching*¹³³.

¹³¹ Principio noto come Legge di Hooke.

Cfr. Caligaris, Fava, Tomasello, *Manuale di Meccanica* cit., p. H.59.

¹³² *Ivi*, p. F40.

¹³³ «John Cage and I became interested in the use of chance in the 50s. I think one of the very primary things that happened then was the publication of the "I Ching," the Chinese book of changes, from which you can cast your fortune: the hexagrams.

Cage took it to work in his way of making compositions then; and he used the idea of 64—the number of the hexagrams—to say that you had 64, for example, sounds; then you could cast, by chance, to find which sound first appeared, cast again, to say which sound came second, cast again, so that it's done by, in that sense, chance operations. Instead of finding out what you think should follow—say a particular sound—what did the I Ching suggest? Well, I took this also for dance.

I was working on a title called, "Untitled Solo," and I had made—using the chance operations—a series of movements written on scraps of paper for the legs and the arms, the head, all different. And it was done not to the music but with the music of Christian Wolff.

Intervista tratta dal documentario biografico, *Merce Cunningham: A Lifetime of Dance*, American Masters Production, stagione 16, episodio, 2001, in *Fondazione Bonotto*.

<<https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/fluxus/cunninghammerce/video/9746.html>>.

Sfruttando il filtro delle configurazioni o disposizione casuali, come nei grovigli di fili metallici di Alan Saret (*True Jungle: Canopy Forest*) o le biglie e gli stracci di feltro sparsi sul pavimento di Barry Le Va in *Bought, Cut, Placed, Folded, Dropped, Thrown (Green, Purple, Blue, Red)*, si avviano anche una serie di azioni che potremmo definire semi-performative come il progetto *Series of Layered Pattern Acts* (fig. 38-39), dove attraverso diverse modalità Le Va infrange delle lastre di vetro¹³⁴.

¹³⁴ Le lastre vengono lasciate cadere dall'alto, oppure vengono appoggiate singolarmente o simultaneamente una sopra all'altra per poi infrangerle attraverso un colpo di martello, nelle direzioni scelte dall'artista. Un esempio è *Shatterscatter (Within the Series of Layered/Pattern Acts)* del 2014, un *reenactment* tenutosi presso il Museum of Contemporary Art di Los Angeles. <https://www.youtube.com/watch?v=mR2G4G7Z_II> (2014).

1.4 Tautologie icastiche

*La tautologia è il primo strumento di possesso sul reale, eliminando le sovrastrutture si riinizia a conoscere il presente e il mondo*¹³⁵.

Germano Celant

Con spinte propulsive simili alla Process Art, nel versante italiano si andava avvertendo un'insofferenza sempre più patita per un sistema dell'arte che iniziava a calzare stretto all'urgenza di alcuni artisti di svincolarsi da una serie di aspettative imposte dall'*establishment*. La decisione di emergere dalla serialità della produzione a catena di montaggio, che dall'industria automobilistica torinese era divenuta un processo applicabile a qualsiasi aspetto della quotidianità – anche all'arte –, ne faceva dell'artista un'incarnazione di ideali rivoluzionari. «Da sfruttato diventa guerrigliero»¹³⁶ verso «il rifiuto dell'artista di fare l'artista»¹³⁷, se questo significava omologarsi alle richieste del mercato.

Sebbene nelle opere di ogni artista emerga una differente personalità, le ricerche di base si raccolgono in un unico movimento che fa moralmente convergere la sua capitale simbolo in Torino: l'Arte Povera. Ispirato alle rivoluzioni introdotte negli anni Sessanta dal regista polacco Jerzy Grotowski sul concetto di teatro, tese all'annullamento di qualsiasi barriera interposta tra l'attore e lo spettatore, Germano Celant interiorizza questo ripensamento nel *teatro povero* in riferimento alla pratica artistica. Infatti,

«parimenti in teatro, Grotowsky nel suo “teatro povero” elimina la sovrastruttura scritto-parlata o la riduce a una voce fuori campo, [...] distrugge l'artificiale linguistico e ritorna alle radici e alle situazioni gestiche primarie [...]. Il processo linguistico consiste così nel togliere, nell'eliminare, nel ridurre e nell'impoverire le azioni e i segni creativi per sottrarli a ogni scolastica concettuale»¹³⁸.

¹³⁵ G. Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, «Flash Art», 5, novembre-dicembre 1967, p. 5.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ G.C. Argan, *L'Arte moderna, 1770-1970*, Milano, Sansoni Editori, 2002, p. 284.

¹³⁸ G. Celant, *Arte Povera - Im Spazio*, in *Arte Povera in collezione: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Torino, Castello di Rivoli - Museo d'Arte Contemporanea, 6 dicembre 2000-25 marzo 2001), a cura I. Giannelli, Milano, Edizioni Charta, 2000, p. 20.

La riduzione espressiva delle intenzioni difese dai poveristi si rispecchia dunque nella scelta dei materiali, i quali vengono selezionati per la capacità di aderire all'idea, parafrasando Zorio¹³⁹. Spogliato di qualsiasi riferimento metaforico quindi, al materiale viene richiesta un'unica funzione, quella di rappresentare se stesso, nella propria conformazione più autentica. Servendosi di materiali naturali, chimicamente soggetti a mutazioni organiche, se ne sfruttano le fragilità esaltandone i *processi*.

L'inglobare nell'opera concetti, come la temporalità, comporta il consapevole scatenarsi di reazioni chimiche che vengono alchemicamente ricercate. Ricreando modelli archetipi volti a scavare la forma più primigenia del nostro essere, le loro azioni tendono ad emergere da un mondo atavico, innescando un'inversione di tendenza nel panorama italiano. L'affermazione dell'Arte Povera come insieme coeso di artisti prende piede con la partecipazione a mostre internazionali, mentre dagli albori degli anni Settanta ognuno di loro proseguirà individualmente assecondando la propria linea di ricerca¹⁴⁰. Il clima di contestazione che accompagna il radicarsi di questa nuova *forma mentis* nell'arte si oppone all'utilizzo seriale dei materiali, componente passiva di un sistema di produzione fordista e che era stata adottata come una logica algebrica dagli esponenti *minimal*.

La ricerca di una connessione autentica tra arte e vita diventa motivo di sperimentazioni che ha alla loro base intenti affini e che conferiscono agli elementi naturali quali rame, carbone, legno, pietra, corde, terra, un'aurea energetica che non circonda solo l'elemento puro in sé, ma che si estende anche al gesto creativo dell'artista. Questi propositi comuni portano gli artisti a maturare una sensibilità per le configurazioni arcane e primordiali, con significati criptici che spesso rischiano di essere interpretati in modo distorto. L'intento di riappropriarsi dell'essenza più recondita celata nella materia viva, comunque, non respinge l'utilizzo di componenti provenienti dal settore industriale, come potevano essere materiali di scarto, plexiglass, neon, acciaio, eternit. Operazioni di contrasto materico incoraggiano la realizzazione di strutture antropiche, figlie di un tempo indefinito, sospeso tra il passato più remoto e un futuro avveniristico, rievocano accostamenti ermetici.

Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni Editore, 1970, pp. 25, 40.

¹³⁹ M. Bandini, *Arte Povera a Torino / 1972. Interviste a Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Piero Gilardi, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Gianni Piacentini, Michelangelo Pistoletto, Salvo, Gilberto Zorio*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2002, p. 9.

¹⁴⁰ Sarà lo stesso critico Germano Celant, a dichiarare la fine dell'Arte Povera nel 1972.

Strettamente legata alla Conceptual Art, anche l'Arte Povera si nutre di idee che scavalcano l'interesse per il risultato estetico finale e per il consenso pubblico. Le riflessioni sulle quali si appoggia il codice poverista ripiegano sulla possibilità di esaltare il processo di vita dell'opera, «in cui la materia si dona: appare nella sua concretezza e nella sua fisicità senza sottendere un soggetto o una figura»¹⁴¹.

Elementi come il fuoco purificatore, l'aria, l'acqua e la terra vengono portati idealmente e sperimentalmente all'interno delle esposizioni, insieme alla vita stessa, rappresentata da flora – gli alberi di Penone, l'insalata di Anselmo per citarne alcuni – e fauna – i cavalli e il pappagallo di Kounellis ad esempio –, incorporate come processi narrativi. I materiali vengono fatti reagire chimicamente, vengono riscoperti nella loro quintessenza più frangibile, vengono depurati, non solo dal fuoco, ma anche dall'alcool, sia nell'accezione alchemica, sia in quella rituale¹⁴². Per Zorio ad esempio «l'alcool è un liquido mistico. Lo si chiama anche Spirito. Disinfetta, brucia, ubriaca: trasforma e modifica la percezione»¹⁴³.

Pazientemente si attende, assecondando il ritmo della vita, della crescita, della morte. L'«irrepetibilità di ogni istante»¹⁴⁴ viene riconosciuta come una prerogativa concessa ai mortali, un oraziano *carpe diem* che viene riformulato attraverso un linguaggio contemporaneo, sebbene non di sempre immediata comprensione. È proprio l'*hic et nunc* che ne rende così unico il valore di un'opera che di per sé è concepita con materiali poveri. Celant ne ricostruisce gli intenti:

«Animali, vegetali e minerali sono insorti nel mondo dell'arte. L'artista si sente attratto dalle loro possibilità fisiche, chimiche e biologiche, e riinizia a sentire il volgersi delle cose del mondo, non solo come essere animato, ma come produttore di fatti magici e meraviglianti. L'artista-alchimista organizza le cose viventi e vegetali in fatti magici, lavora alla scoperta del nocciolo delle cose, per ritrovarle ed esaltarle. Il suo lavoro non mira però a servirsi dei più semplici materiali ed elementi naturali (rame, zinco, terra, acqua, fiumi, piombo, neve, fuoco, erba, aria, pietra,

¹⁴¹ G. Celant, *Preconistoria 1966-69. Minimal Art, Pittura Sistemica, Arte Povera, Land Art, Conceptual Art, Body Art, Arte Ambientale e nuovi media*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. IX.

¹⁴² C. David, *Gilberto Zorio. Frammenti per una introduzione*, in *Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Modena, Palazzina dei Giardini, 20 gennaio-5 marzo 1985), a cura di Galleria Civica del Comune di Modena, Modena, Edizioni Panini, 1985, pp. 13-14.

¹⁴³ C. Grenier, *Intervista inedita*, in *Gilberto Zorio* (1985) cit., p. 102. (Or., Grenier, Catherine, *Intervista Inedita*, Torino 1984).

¹⁴⁴ Celant, *Arte Povera*, in *Preconistoria* cit., pp. 64-72.

elettricità, uranio, cielo, peso, gravità, calore, crescita, ecc.) per una descrizione o rappresentazione della natura; quello che lo interessa è invece la scoperta, la presentazione, l'insurrezione del valore magico e meravigliante degli elementi naturali. Come un organismo a struttura semplice, l'artista si confonde con l'ambiente, si mimetizza con esso, allarga la sua soglia di percezione; apre un rapporto nuovo con il mondo delle cose. Ciò con cui l'artista entra in rapporto non viene però rielaborato; su di esso non esprime un giudizio, non cerca un valore morale o sociale, non lo manipola: lo lascia scoperto ed appariscente, attinge alla sostanza dell'evento naturale, quale la crescita di una pianta, la reazione chimica di un minerale, il comportamento di un fiume, della neve, dell'erba e del terreno, la caduta di un peso, si immedesima con essi per vivere la meravigliante organizzazione delle cose viventi»¹⁴⁵.

Risulta interessante sottolineare come anche per alcuni artisti dell'Arte Povera, come Gilberto Zorio e Giovanni Anselmo, non siano ancora consumate le possibilità di lavorare con le proprietà meccaniche e fisiche dei materiali, con le forze contrapposte, con la gravità, con la torsione e sugli equilibri instabili messi in crisi da una volontà sempre più smaniosa di produrre delle reazioni chimiche destinate a mutare il senso e l'aspetto delle opere. Zorio e Anselmo furono anche gli unici italiani invitati nel 1968 a New York ad esporre alla mostra *Nine at Leo Castelli*, insieme ai protagonisti della process americana¹⁴⁶.

A soli ventiquattro anni Zorio debutta con *Piombi* (fig. 40), sperimentazione già perfettamente inserita in un progetto di ricerca che manterrà la sua coerenza anche durante la fase di maturazione. Come in una batteria, il rame inserito con le estremità in due vasche di piombo, colme rispettivamente di solfato di rame e acido cloridrico, scatena la reazione ossidativa responsabile della formazione di sali di solfato di rame che si presentano sottoforma di cristalli di colore blu e verde intenso¹⁴⁷. Gradualmente i sali tendono svilupparsi in senso verticale lungo i versanti del ponte di rame, fino a

¹⁴⁵ G. Celant, *Senza Titolo*, in *Arte Povera*, a cura di G. Celant, Milano, Mazzotta Editore, 1969, p. 225.

¹⁴⁶ All'epoca la presenza di artisti poveri accostati a quelli process americani è un evento da ritenersi piuttosto raro nella storia delle esposizioni.

Cfr. Disch, *Process Art e Arte Povera*, in *Arte contemporanea cit.*, p. 148 (nota 6).

¹⁴⁷ Quest'opera è stata riproposta con il titolo *Piombi II* nella retrospettiva dedicata a Gilberto Zorio nel 2018 curata da Marcella Beccaria, presso il Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, in *Castello di Rivoli*.

<<https://www.castellodirivoli.org/mostra/gilberto-zorio/>>.

ricoprirlo totalmente. Il processo sarà da ritenere concluso solo una volta che l'intera sbarra sarà completamente ossidata e solo se l'arcata verrà sostituita con una nuova non intaccata, l'opera continuerà a vivere¹⁴⁸.

Anselmo, invece, si propone con la "struttura che beve"¹⁴⁹ composta da un sacco contenente segatura e cotone idrofilo che capillarmente riesce ad assorbire l'acqua da un secchio posto accanto. Sulla falsariga, l'artista-Creatore soffia l'alito di vita in "struttura che mangia"¹⁵⁰ (fig. 41), composta da un pilastro in roccia granitica al quale è legata, tramite un filo di rame, una piccola lastra dello stesso materiale. Nell'intercapedine creatasi tra la congiunzione dei materiali, Anselmo inserisce un cespo di lattuga, che, con il passare dei giorni, appassirà e avvizzendosi diminuirà di volume, facendone conseguentemente cadere a terra la lastra anteriore. Metafora di una riuscita convivenza tra uomo e natura, la struttura per sopravvivere attende l'intervento antropico che prontamente ne sostituisce l'elemento precario con nuovo vigore, per mantenerne integro l'insieme.

Dato l'assunto che non sia l'energia a trascinare il mondo, ma l'entropia, ne consegue che sia la bassa entropia ad esentare il raggiungimento di un equilibrio termico e quindi un'uniformazione di passato e futuro, senza più scansioni temporali¹⁵¹. La rilettura del termine 'entropia' in chiave batailliana estende il raggio di comprensione verso quella che il filosofo definisce come *dépense*, ovvero una "spesa non produttiva" e quindi inteso anche come un dispendio energetico. Nella sua opera *La Part Maudite*, Georges Bataille affermò che:

¹⁴⁸ G. Zorio, *Intervista di Mirella Bandini a G. Zorio*, in *Arte Povera a Torino / 1972* cit., p. 106.

¹⁴⁹ Nell'archivio digitale di Giovanni Anselmo l'opera viene catalogata con la dicitura *Senza titolo*, in *Archivio Anselmo*.

Cfr. <http://www.archivioanselmo.com/it/opere/sessanta/senza_titolo_20.asp>.

¹⁵⁰ Come nella nota sopracitata l'opera viene registrata *Senza titolo*, in *Archivio Anselmo*. <http://www.archivioanselmo.com/it/opere/sessanta/senza_titolo_18.asp>.

Nella stessa modalità, nel 1968, Anselmo replica la struttura sostituendo al cespo di insalata una porzione di carne cruda, in *Archivio Anselmo*.

<http://www.archivioanselmo.com/it/opere/sessanta/senza_titolo_18bis.asp>.

Lo stesso Anselmo dichiarò in un'intervista del 1996 che le motivazioni che lo spinsero a ritirare quell'opera furono soprattutto di ragione pratica, dato che sostituire la carne avariata richiedeva un impegno di gran lunga superiore rispetto al cespo di lattuga; di natura etico, in quanto, secondo l'artista, poteva risultare offensivo nei confronti di coloro che non potevano permettersi di comprarla, e infine di ordine estetico, in quanto non soddisfaceva a pieno le esigenze dell'artista. (Cfr. H. Flinne, *Intervista a Giovanni Anselmo* (febbraio 1996), in *Giovanni Anselmo*, a cura di M. Disch, Lugano, ADV Publishing House, 1998, p. 68).

¹⁵¹ Rovelli, *L'ordine del tempo* cit., pp. 137-138.

«un organismo vivente normalmente riceve più energia di quanta ne sia necessario per mantenere la vita. Se l'eccesso non può essere completamente assorbito nella sua crescita, deve essere speso, volenti o nolenti, gloriosamente o catastroficamente»¹⁵².

In questo senso la critica d'arte Rosalind Krauss avanza un parallelismo tra i poveristi, in particolare Anselmo, e la strategia di entropia riscontrabile nelle loro azioni povere¹⁵³.

In *Respiro* di Giovanni Anselmo una spugna di mare viene inserita tra due travi in ferro appoggiate al pavimento, le quali per le proprietà fisiche del metallo sono suscettibili alle mutazioni di temperatura (fig. 42). La dilazione termica prevede, sebbene talvolta impercettibile ad occhio nudo, un aumento di volume conseguente all'innalzamento della temperatura, e quindi un aumento dell'entropia. La spugna, a sua volta, composta da materiale organico, reagisce elasticamente alla compressione delle travi. Senza opporre resistenza, il materiale si deforma se sottoposto al carico di forza suddetto, con la certezza di riacquisire la forma originaria una volta che all'abbassarsi dell'entropia cessa la pressione esterna. Estensione e compressione diventano azioni essenziali di un processo biochimico che permette alla spugna di "respirare".

Coerentemente con il diniego di continuare a creare, fabbricare, immettere oggetti in un ormai ecosistema ormai saturo¹⁵⁴, Pistoletto interviene con la serie degli *Oggetti in meno*, mentre in generale l'Arte Povera reagisce attraverso il compimento di gesti e azioni piuttosto che di opere, che, trasposte in ottica batailliana, forse sarebbero state definite come *dèpense* improduttiva.

Per Anselmo, i suoi lavori

«sono veramente la fisicizzazione della forza di un'azione, dell'energia di una situazione o di un evento, ecc.» e continua «[...] è necessario, per esempio, che l'energia di una torsione viva con la sua vera forza, non vivrebbe certo con la sola sua forma. Penso che per operare in questa direzione, poiché l'energia esiste sotto le più svariate apparenze e situazioni, vi sia la necessità della più assoluta libertà di scelta o di uso di materiali [...]»¹⁵⁵.

¹⁵² R. Krauss, *Giovanni Anselmo: Matter and Monochrome*, «October», 124, aprile 2008, p. 136 (Or. G. Bataille, *La Part Maudite*, 1949).

¹⁵³ *Ivi*, p. 131.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 130.

¹⁵⁵ G. Anselmo, *Giovanni Anselmo*, in *Arte Povera* cit., p. 109.

Nell'azione ripresa e proiettata nel 1970 a Colonia¹⁵⁶ intitolata *Torsione*, Anselmo è intento ad avvolgere una pelle animale intrappolata per l'estremità inferiore all'interno della solidificazione di un cubo di cemento armato (fig. 43). Girando attorno alla base, con l'aiuto di un palo di legno, l'artista attorciglia la pelle su se stessa. La tendenza allo srotolamento in senso opposto viene impedita dalla forza con la quale il palo viene vincolato alla parete, sebbene con il passare del tempo è probabile che la spinta di ritorno, che farebbe riavvolgere su se stessa la pelle bovina, si sia allentata. Essendo stata forzata esageratamente il suo comportamento flessibile viene meno quando il limite di elasticità del materiale viene oltrepassato.

Per Anselmo l'opera è energia¹⁵⁷, e tutta la sua ricerca è tesa a rendere visibili le forze incorporee che ci circondano. Oltre quelle consequenziali di peso e gravità, sperimentate in molti dei suoi lavori diluiti in tutta la sua carriera (come in *Pietra alleggerita* del 1969), dal 1967 si mette alla prova con la forza magnetica nelle diverse versioni di *Direzione*. Nel primo esemplare l'opera si presenta come un solido di legno a base triangolare, internamente vuoto ed esternamente ricoperto in formica di colore nero. Sulla faccia superiore del poligono viene inserito un ago magnetico che si orienta in base al campo geomagnetico. Le intenzioni degli adattamenti dell'opera degli anni successivi sono sempre le medesime, ne cambiano i materiali e le destinazioni¹⁵⁸.

Nella seconda *Direzione*, Anselmo sostituisce il solido con uno straccio zuppo d'acqua che trascina sul pavimento seguendo la rotta indicata dalla bussola inserita all'interno di un bicchiere di vetro; nella terza sfrutta il peso di una massiccia lastra di pietra¹⁵⁹ sulla quale appoggerà l'ago polarizzato in direzione Nord-Sud (fig. 44).

Alla prima personale nella galleria torinese di Gian Enzo Sperone del Sessantotto, Anselmo si era già messo alla prova con elementi primari come l'aria e l'acqua: una

¹⁵⁶ Documentario *Identifications*, proiettato nel 1970 presso la Fernsehgalerie Gerry Schum a Köln, tra i vari artisti compaiono anche gli italiani Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Gino De Dominicis, Mario Merz, Gilbert Zorio, in *Hunting the Dark*.
<<http://huntinginthedark.wouterhuis.com/identifications-video-galerie-1970-by-gerry-schum/>> (07/25/2017).

¹⁵⁷ G. Anselmo, *Giovanni Anselmo*, «DATA», 2, febbraio 1972, p. 55, in *Capti*.
<<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=368&artgal=43&key=3657&lang=IT>>

¹⁵⁸ È lo stesso Anselmo a confermarlo in *Giovanni Anselmo* cit., p. 55.

Direzione del 1968 viene presentata alla *Prospect '68* di Düsseldorf e *RA3* di Almagli.

¹⁵⁹ Procuratasi personalmente da un artigiano che lavorava per i cimiteri, secondo quando racconta Anselmo in *Giovanni Anselmo* cit., p. 55.

sete di sperimentazione che non viene mai saziata. Un artista mai pago di rendere visibile ciò che ai più non sarebbe, e che sottovoce (ri)sussurra: “Eppur si move!”¹⁶⁰.

Ad esplorare lo stesso «deserto dell'arte»¹⁶¹ è Gilberto Zorio, che con i suoi processi chimici tenta di dar vita alle sue installazioni scultoree. Il tempo che permette la morte e la rigenerazione delle opere è sottoposto ai processi di reazioni chimiche, fenomeni igroscopici, o azione fisiche, che vengono scatenate dal contatto tra diversi materiali messi in comunicazione.

Prendendo come riferimento il sistema di evaporazione naturale di un lago salato, Zorio ne simula il procedimento in *Tenda* (fig. 45), simbolo dell'architettura nomade¹⁶². Sostenuto da tubi d'almine innocenti ad altezza umana (170 × 120 × 120 cm), un telo impermeabile verde¹⁶³ viene colmato di una soluzione di acqua e sale che organicamente trapassa il tessuto e gocciola sul pavimento formando un disegno sempre diverso di cristalli salini. Le concrezioni di sale visibili sono dei segni, il risultato della naturale evaporazione: affinché possa compiersi ciclicamente il processo è necessario dissetare l'opera con l'acqua salata¹⁶⁴. Per l'artista

¹⁶⁰ Idea ripresa dal testo di Fagiolo, Maurizio, *Eppur si muove*, in *Anselmo*, catalogo della mostra - pieghevole- (Torino, Galleria Gian Enzo Sperone, inaugurata l'11 aprile 1968) che si riferisce a sua volta alla frase pubblicata da Baretto, Giuseppe, *Italian Library*, Londra, Printed for A. Millar, in the Strand, 1575, p. 52 (consultazione digitalizzata da Biblioteca nazionale centrale di Firenze), ricostruendo l'abiura pronunciata da Galileo sull'eliocentrismo di fronte al tribunale dell'Inquisizione. «La bolla d'aria, l'ago magnetico, il velo d'acqua... sono tutte indicazioni dinamiche: ma non certo in senso futurista. L'idea di Anselmo non è l'avventura del cinema ma la parabola di “Achille e la tartaruga”. Il movimento che gli interessa è composto di una serie di attimi statici dislocati nel tempo. Una dimostrazione “sofista” che ogni cosa apparentemente stabile (una sfera su un parallelepipedo, un cubo magniloquente) può-deve essere orientata, equilibrata: è ferma e pur si muove».

¹⁶¹ Termine utilizzato da T. Trini, *Anselmo, Penone, Zorio e le nuove fonti di energia per il deserto dell'arte*, «DATA», 9, settembre 1973, pp. 62-67, in *Capti*.

<<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=801&artgal=43&key=8824&lang=IT>>

¹⁶² Anche Mario Merz era interessato a queste forme primarie di abitazioni nomadi, per lui «IGLOO = CASA».

¹⁶³ Esiste un'altra opera delle stesse misure e materiali dove la tela utilizzata non è verde, ma blu. Quest'ultima è stata esposta solo alla collettiva *IV Premio Nazionale di Pittura Masaccio* tenutasi a San Giovanni Valdarno nel 1968.

Cfr. *Arte Povera in collezione* cit., p. 284.

¹⁶⁴ L'idea dell'opera nasce da un ricordo autobiografico di una tempesta marina avvenuta durante la permanenza dell'artista in campeggio al mare. Testimonianza video di M. Beccaria su Gilberto Zorio (*Tenda*), in *Arte Povera Domani. Archivio di memoria orale per la storia e la conservazione*.

<<https://www.artepoveradomani.it/portfolio/tenda/>>.

L'opera è stata reinstallata in occasione della retrospettiva dedicata all'artista al Castello di Rivoli e durante il disallestimento è stata sottoposta a un'intervento di restauro conservativo da parte di Zorio stesso e i suoi collaboratori, insieme alla ditta 'Attitudine Forma'.

Cfr. *Tenda*, in *Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2 novembre 2017-18 febbraio 2018, prolungata al 6 marzo 2018), a cura di M. Beccaria, Milano, Skira, 2017, p. 132.

l'evaporazione, come il suono, ha una sua fisicità, trasformandosi in elemento gassoso si mescola nell'aria, impregnandola¹⁶⁵.

Il senso di una crisi imminente è una condizione che si ritrova con frequenza nei suoi lavori, incutono un presagio di instabilità e di minaccia, qualcosa sta per succedere. Posto in bilico, il condotto di fibrocemento soffoca le camere d'aria semi-sgonfie sulle quali si appoggia: forse si ribalterà, o forse, nella sua effimera stabilità, troverà un (im)perfetto¹⁶⁶ equilibrio oculatamente calcolato dall'artista (*Senza titolo*, 1967). L'avvenimento in potenza, «imminente, possibile ma non presente»¹⁶⁷ ci fa restare con il fiato sospeso: mentre nulla sembra avvenire, tutto invece accade. Così in *Pugno fosforescente* (fig. 46). Aspettiamo che succeda qualcosa, non sappiamo esattamente cosa: all'improvviso si spengono i bagliori dei riflettori¹⁶⁸ puntati sull'opera e nella stanza buia, per contrasto, si accende la luce fluorescente raccolta dalla polvere di fosforo mischiata alla cera del pugno. Impressionata la retina assorbiamo a nostra volta la luce dell'immagine-portatrice di luce e quindi di memoria (dal greco antico *phōsphōros*) e conseguentemente di energia, a discapito della dinamica spaziale¹⁶⁹. L'energia si incarna infatti in possibilità di colmare un vuoto e vuotare un pieno, secondo le parole di Zorio¹⁷⁰. Coinvolto così intensamente nei suoi progetti, al giovane torinese «non interessa più se [quello che fa] è arte o non è arte, è un lavoro che viene incasellato in un certo contesto che si chiama arte»¹⁷¹. Il suo impegno si basa proprio su una serie di personali riflessioni sulle leggi della fisica che vanno oltre al fatto

¹⁶⁵ Saggio-Intervista di Germano Celant a Gilberto Zorio, *Tra Acrobati*, in *Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Trento, Galleria Civica di Arte Contemporanea, 1 giugno-18 agosto 1996), a cura di D. Eccher e R. Ferrari, Torino, Hopefulmonster, 1996, p. 25.

¹⁶⁶ La scultura come afferma Zorio in un'intervista «non è mai stabile, vive animata da un movimento impercettibile». (Cfr. Grenier, *Intervista inedita* cit., p. 104).

¹⁶⁷ A. Boatto, *6 punti per Zorio*, in *Gilberto Zorio* (1985) cit., p. 31.

¹⁶⁸ Due lampade da 500 Watt ciascuna che vengono poste davanti e dietro al calco del pugno sospeso in aria da due fili. Un timer random scandisce il ritmo di luce-buio, quindi è impossibile prevederne i tempi. Cfr. Saggio-Intervista di Celant a Zorio, *Tra Acrobati* cit., p. 21.

¹⁶⁹ Video intervista a Gilberto Zorio su *Pugno fosforescente* del 1971, esposta in occasione della mostra *Entrare nell'opera. Prozesse und Aktionen in der Arte Povera Aktionen in der Arte Povera* (Vaduz, Kunstmuseum Lichtenstein, 7 giugno-1 settembre 2019), on *Vimeo*.

<<https://vimeo.com/395937826>>.

L'opera si fa anche portatrice di ricordi dell'autore dell'osservazione del fenomeno della bioluminescenza ottenuta attraverso una reazione chimica in lucciole e plancton.

¹⁷⁰ David, *Gilberto Zorio. Frammenti per una introduzione* cit., p. 7. (Or. T. Trini, *Anselmo, Penone, Zorio e le nuove fonti di energia per il deserto dell'arte*, «DATA», 9, settembre 1973, p. 63).

¹⁷¹ G. Zorio, *Gilberto Zorio*, in *Quando la natura fioriva*, a cura di R. Rinaldi, «DATA», 32, giugno 1978, p. 30.

<<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=844&artgal=43&lang=IT&key=9547>>

estetico¹⁷² e sul potere spigionato dalle immagini ancestrali, quali la stella a cinque punte. È *Die Ewige Wiederkunft des Gleichen*, l'eterno ritorno dell'uguale nietzschiano¹⁷³, che si iscrive nel logogramma astrale di un ripetuto "A" nelle quattro direzioni cardinali.

Si tratta di un collegamento interpretativo che si distacca dal panorama critico che tende generalmente a non riconoscere alcuna simbologia associativa, nessuna seconda lettura, tanto da non accettare nemmeno la terminologia di simbolo¹⁷⁴, sebbene la stella a cinque punte fin dall'antichità abbia avuto moltissima fortuna nelle raffigurazioni esoteriche, iniziatiche, pagane, sacre¹⁷⁵. «La stella è un segno universale» per Zorio, «una forma che iscrive l'uomo e che iscrive l'intangibile, l'Astro; il cosmo, il desiderio»¹⁷⁶. L'immagine cosmica viene esplorata dall'artista a partire dal Settantadue nelle più svariate dimensioni e, insieme alla canoa, diventa un pattern che fin dalla notte dei tempi ha destato paura, animato quesiti universali che hanno trovato risposte nella mitologia astrologica delle costellazioni (come quella di Cassiopea il cui asterismo è formato da cinque stelle che compongono nel cielo un "W", il simbolo di *Evviva*, opera di Zorio composta da quattro giavellotti olimpici). Nel «prolungamento dell'idea umana in azione»¹⁷⁷, cioè il giavellotto, è stato anche usato in *Stella di*

¹⁷² T. Trini, *Gilberto Zorio*, in *Gilberto Zorio* (1996), cit., p. 179.

¹⁷³ Sbilanciamento avanzato da D. Zacharopoulos, *Gilberto Zorio*, in *Gilberto Zorio* (1985) cit., (nota 14) p. 64. (Or. *Gilberto Zorio*, «Artistes», 13, ottobre-novembre 1982, pp. 46-51).

¹⁷⁴ Questo tratto si riscontra ad esempio in J-C. Amman, *Gilberto Zorio*, in *Gilberto Zorio* (1985) cit., pp. 36-39. Lo stesso D. Zacharopoulos (*ivi*) raccomanda comunque di non cedere ad analisi interpretative forvianti: «Se un codice di lettura sembrava essere assente è proprio perché non c'era lettura, e che queste opere non hanno mai avuto funzione di segno o di simbolo. Ciò di cui si tratta è il gesto indicante un atto che avviene e che si dà solamente come risultato concreto» (p. 60).

¹⁷⁵ Già negli antichi egizi il simbolo della stella a cinque punte veniva utilizzato per identificare il dio Horus, ovvero il fuoco sacro ed eterno. Il Pentalfa era simbolo di Pitagora e dei suoi proseliti e indicava luce e potenza. Nel Medioevo veniva spesso stampata sui manoscritti come simbolo di buono auspicio per la fortuna editoriale; ad esempio in Germania, la stella a cinque punte veniva chiamata *Drudenfuß* e la si riteneva evocatrice di poteri sovranaturali, talvolta associati a pratiche sataniche e maligne di streghe e stregoni. Nel Rinascimento il Pentagono (stella a cinque punte inscritta in un cerchio) diventa simbolo dell'uomo nel microcosmo (vedi *l'Uomo vitruviano* di Leonardo), ma anche il simbolo massonico per eccellenza e della proporzione aurea. Arrivando alla storia contemporanea la stella rossa è emblema del partito socialista e comunista. Cfr. Progetto Polymath in collaborazione con il Politecnico di Torino, *The Figure 5*.

Zorio stesso in una sua opera *Stella Laser* del 1975 dove un raggio laser si riflette su cinque specchi fino a formare la classica forma stellare. Se il raggio viene trapassato per dieci volte consecutive, interruzione registrata da un sensore programmato, sul muro viene proiettato il pentagramma gli accordi dell'*Internazionale*.

¹⁷⁶ Grenier, *Intervista inedita* cit., p. 101.

¹⁷⁷ M. Bandini, *La stella di Zorio. L'arte come processo energetico e il recupero dei modi naturali delle immagini archetipe*, «DATA», 24, dicembre 1976, p. 50, in *Capti*.

<<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=837&artgal=43&lang=IT&key=9456>>

giavellotti del 1974 come singola unità per formare i segmenti della stella, dove avviene un trasferimento dell'energia umana all'energia stellare e viceversa (fig. 47). E così, l'energia viene ritrovata anche nei diversi materiali che si fanno vettori e costellano la sua produzione di astri fatti di cristallo, di fibre incandescenti di nichel-cromo, di giavellotti, di creta, di raggi laser, di bronzo corrosivo dagli acidi, di cuoio, e perfino disegnata con le tracce di combustione date dalla fiamma ossidrica sulla parete. Il gesto del disegnare la stella a cinque punte acquista un valore antropologico, «che nasce da sentimenti sepolti ed originari»¹⁷⁸ e che pindaricamente conduce “alla vita dopo la vita” del warburghiano *Nachleben*: la stella come *Pathosformel* si cristallizza nel solco della sopravvivenza di forme espressive costanti che accompagnano l'uomo nel corso della sua umanità.

La perissologia insita nel denudato concetto di «reale = reale, azione = azione, pensiero = pensiero, evento = evento»¹⁷⁹ si rispecchia nelle equivalenze matematiche di «catasta come accumulo, l'incastro come incastro, il taglio come il taglio, il mucchio come mucchio»¹⁸⁰. L'auspicato conseguimento della compenetrazione tra arte e vita nell'Arte Povera riporta a riconsiderare la tautologia della logica classica come motivo di essenzialità, di ripetizione che dà per risultato sempre Vero, e quindi di conseguenza priva di valore informativo¹⁸¹. «Ciò che l'arte ha in comune con la logica e la matematica è che è una tautologia cioè che “l'idea dell'arte” (‘opera’) e l'arte sono la stessa cosa»¹⁸². Arte tautologica quindi nel senso più stretto in cui rinvia a se stessa, senza alludere ad altro che vada oltre l'opera stessa, dove il suo senso intimo collima con la sua rappresentazione e dove

«il mare è acqua, una stanza è un perimetro d'aria, il cotone è cotone, il mondo è un insieme impercipibile di nazioni, l'angolo è la convergenza di tre coordinate, il pavimento è una porzione di mattonelle, la vita è una serie di azioni»¹⁸³.

¹⁷⁸ M. Vescovo, *Le stelle filanti di Gilberto Zorio*, in *Gilberto Zorio* (1996) cit., p. 239.

¹⁷⁹ Celant, *Arte Povera - Im Spazio*, in *Arte Povera in collezione* cit., p. 18.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 17.

¹⁸¹ In logica classica la tautologia sta per un'affermazione sempre vera indipendentemente dai valori di verità che gli vengono assegnati. [E.g. $A = A$, $P \vee (\neg P)$ oppure *piove* o *non piove*].

¹⁸² D. Del Pesco, M. Picone, *La tautologia e il problema dello spettacolo*, in *Note sull'arte concettuale*, «Op. Cit.: selezione della critica d'arte contemporanea», 25, settembre 1972, p. 18, in *Issuu* (Or. C. Millet, *L'arte concettuale come semiotica dell'arte*, «VH 101», 3, 1970).
<<https://issuu.com/opcit/docs/025>>.

¹⁸³ Celant, *Arte Povera - Im Spazio*, in *Arte Povera in collezione* cit., p. 19.

Se quindi le uguaglianze algebriche ritornano nell'Arte Povera a definire il concetto tautologico, le opere, in linea con questa astrazione, sono composte da una pluralità di addendi che ne vanno a comporre il risultato come somma. «Cure immunizzanti»¹⁸⁴ per Luciano Fabro, sono la serie di espressioni “tautologie” eseguite agli albori della sua attività, tra il 1967 e il 1968, dove il titolo era già identificativo del contenuto come in *Pavimento. Tautologia* (fig. 48), *Contatto. Tautologia*, o ancora *Foro da Ø mm. 6 (tautologia)*¹⁸⁵.

Applicando alle opere di Mario Merz – spesso contraddistinte dalla serie matematica di Fibonacci¹⁸⁶ –, una contestazione alla nozione ontologica della Vaghezza in filosofia, nota come principio di composizione mereologica non ristretta¹⁸⁷, qualsiasi elemento utilizzato può sommarsi algebricamente per la formazione di un oggetto *n*, e quindi dell'opera. Sono esemplificativi gli esempi merziani di «bottiglia + giglio + bicchiere + meccanismo + neon»¹⁸⁸ oppure «bottiglia + tubo + plexiglas + neon»¹⁸⁹: una combinazione intesa a formare un oggetto se siamo disposti ad abbandonare la nostra idea di oggetto intenso nel senso comune.

In opposizione a questa concezione altri artisti, come Gianni Piacentino, abbracciano inconsapevolmente il principio di composizione mereologica ristretta¹⁹⁰: la somma di «piano + gambe = tavolo» o di «assi + supporto = leggione», o ancora «‘coordinata x’ + ‘coordinata y’ + ‘coordinata z’ = angolo»¹⁹¹.

¹⁸⁴ L. Fabro, *Luciano Fabro*, «DATA», 1, settembre 1971, p. 56, in *Capti*.

<http://www.capti.it/uploads/galleria/index.php?lar=893&alt=1200&l=1&np=84&m=riviste&c=43&ChiaveRivista=43&ChiaveFascicolo=367#page/56/mode/2up>.

¹⁸⁵ Per Fabro le tautologie nascono per stimolare i sensi dell'osservatore, limitandone l'esperienza visiva invitandolo a considerare l'immagine come semplice constatazione.

«Io adesso lavoro sulle tautologie lo continuerò a farlo fino a che non mi sarà più possibile tautologizzare [...]». Cit. L. Fabro, *Attaccapanni*, Torino, Einaudi, 1978, p. 48.

¹⁸⁶ Progressione matematica numerica associata alla legge naturale di crescita, detta anche successione aurea, individuata dal matematico alto-medievale Leonardo da Pisa (detto Fibonacci) in cui ogni numero è dato dalla somma dei due numeri precedenti (1-1-2-3-5-8-13-21...).

¹⁸⁷ In filosofia del linguaggio il ‘principio della composizione mereologica non ristretta’ è una tesi supportata dal filosofo David Lewis a conferma dell'incomprensione sulla vaghezza ontologica e prevede che “dati *n* elementi qualsiasi, questi elementi costituiscono un oggetto”.

Cfr. E. Paganini (a cura di), *La vaghezza ontologica*, in *La vaghezza*, Roma, Carocci Editore, 2008, p.106-109.

¹⁸⁸ Celant, *Arte Povera - Im Spazio*, in *Arte Povera in collezione cit.*, p. 23.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Coloro che abbracciano la nozione di vaghezza ontologica, come il filosofo Peter Van Inwagen, sostengono di conseguenza il principio di mereologia ristretta secondo il quale “ci sono elementi che costituiscono un oggetto ed elementi che non costituiscono un oggetto” e pertanto restringe le combinazioni possibili che formano un oggetto inteso quanto tale nel senso comune (E.g. una sedia è formata da quattro gambe d'appoggio, uno schienale ed una seduta).

¹⁹¹ Celant, *Arte Povera - Im Spazio*, in *Arte Povera in collezione cit.*, p. 24.

CAPITOLO II

2. *Arcangelo Sassolino. Le forze applicate, la materia liberata*

*L'energia è materia liberata, la materia è
energia in attesa di accadere*¹⁹².

Bill Bryson

Qualcosa che sta per accadere...

Delle forze invisibili regolano le cose attorno a noi, e quell'ordine stabilito al quale siamo abituati, dopotutto, non è altro che un'apparente calma stabilitasi dopo il caos. Sono le forze che sono state applicate ai materiali che hanno liberato la materia, l'hanno strappata dalla loro forma primitiva. Esiliata dalla zona di comfort, e quindi decontestualizzata, essa assume nuova vita e «pretende di essere considerata [*diversamente*]»¹⁹³. Ora con timore sperimentale, ora con impeto violento, l'insistenza di forzare la materia ha condotto ad un suo lento riscatto, che negli ultimi decenni ha subito una rapida accelerazione. Dopotutto, anche «se la forma scompare, non temere: la sua radice è eterna»¹⁹⁴, scriveva il poeta persiano Rumi, al quale verso si ispirò Mario Merz per la scritta al neon esposta nei giardini della Fondazione Guggenheim di Venezia.

È infatti la radice, l'essenza della materia, che non viene intaccata, ma, trapiantata in un nuovo terreno fecondo – e quindi ampliate le sue possibilità di espressione – germoglia rigogliosamente portando nuovo ossigeno.

La materia ha un'anima: già Jirō Yoshihara parlava di spirito della materia, di una materia viva che raccontava una storia, che gridava, che si vendicava per non essere stata capita nella sua forma decaduta di maceria:

«Gutai Art does not alter matter. Gutai Art imparts life to matter. Gutai Art does not distort matter. In Gutai Art, the human spirit and matter shake hands with each other while keeping their distance. Matter never compromises itself with the spirit; the

¹⁹² B. Bryson, *A short history of nearly everything*, London, Black Swan, 2004, p. 161.

¹⁹³ A. Rosellini, R. Gargiani, *Valori primordiali e ideologici della materia da Uncini a LeWitt. Sculture in calcestruzzo dal Novecento a oggi*, Canterano, Aracne Editrice, 2018, p. I.

¹⁹⁴ Ğ.D. Rūmī, *Evoluzione*, in *Poesie mistiche*, trad. Alessandro Bausani, Milano, Rizzoli, 1994, p. 55.

spirit never dominates matter. When matter remains intact and exposes its characteristics, it starts telling a story and even cries out. »¹⁹⁵.

Far “cantare” la materia è uno degli esiti previsti nelle opere di Arcangelo Sassolino¹⁹⁶. Non si tratta tanto di una dimensione sonora volutamente cercata, quanto di una voce che prende forza per farsi sentire, talvolta sussurrando, altre volte gridando, quando la materia morta viene forzata e rivitalizzata.

Visceralmente legato alla terra d’origine, quella vicentina, Sassolino si allaccia alle dinamiche di un territorio veneto profondamente massacrato dall’assenza di pianificazione edilizia e quindi da una configurazione paesaggistica spropositatamente industrializzata. Ma, che è allo stesso tempo, un territorio molto fertile che vanta specifici *know-how* al quale l’artista spesso si appoggia per la progettazione e costruzione delle sue opere: la Riello di Legnago, la Pietro Fiorentini di Arcugnano, la General Fluidi di Padova. Nella sua ricerca vengono sempre coinvolte le forze fisiche, dalla gravità a quella elettromagnetica, vengono sfruttate le proprietà meccaniche dei materiali, spesso sono di origine industriale: trazione, flessione, compressione, ...

Velocità, dilatazione temporale, lentezza, estetica dell’attesa sono tutti ingredienti della formula esplosiva che combinata a pericolosità, potenziale fallimentare e disfunzionalità delle macchine rendono affascinante quanto «scomodo»¹⁹⁷ il suo modo di approcciarsi al panorama contemporaneo.

Abbandonati gli studi di ingegneria meccanica all’Università di Padova, Sassolino ventenne si trasferisce negli Stati Uniti alla ricerca di un compratore interessato al suo primo prototipo di giocattolo tridimensionale, brevettato a Vicenza. Ottenuta una posizione di tirocinio presso il gruppo Casio, all’artista viene offerta una collaborazione con altre aziende leader nel mondo dei giocattoli, come la statunitense Mattel Inc. e la Hasbro.

¹⁹⁵ J. Yoshihara, *Gutai Art Manifesto*, in *Solomon R. Guggenheim Museum, New York*. (Or. J. Yoshihara, *Gutai bijutsu sengen*, «Geijutsu Shinchō 7», 12, December 1956, pp. 202-204).

<<http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html>>.

¹⁹⁶ Arcangelo Sassolino in un’intervista: «Sono convinto che, applicando alla materia fenomeni naturali che chiamiamo “fisica”, dunque calore, attrito, pressione, velocità, tutto questo possa dare nuova vita alla cultura. Così si scopre che un pezzo di legno vibra e un volume di acciaio inerme può cantare. Voglio scuotere la materia».

F. Bozzato, *Arcangelo Sassolino, lo scienziato dell’arte*, in *fabio bozzato*.

<<https://fabiobozzato.wordpress.com/2020/10/25/arcangelo-sassolino-lo-scientziato-dellarte/>> (2020).

¹⁹⁷ «Preferisco mettere in una posizione comoda chi osserva. D’altra parte, non mostro un marmo o un legno finito, cesellato, ordinato; al contrario vado a ritroso nel processo per mostrare quel che succede prima». *Ibid.*

L'illuminazione giunge proprio durante la sua permanenza a New York quando avrà occasione di vedere la retrospettiva su Henri Matisse esposta al MoMA tra il 1992 e il 1993¹⁹⁸. È dopo pochissimo che matura la decisione di iscriversi alla School of Visual Art di New York, dove, dopo la giornata lavorativa, inizia a frequentare i laboratori¹⁹⁹. Ecco, quindi, la decisione di rientrate in Italia nel 1996 per trasferirsi a Pietrasanta, punto di riferimento per l'estrazione e la lavorazione del marmo. Qui inizia la sua parabola artistica da autodidatta, dove sperimenta, osserva, impara dall'esperienza dei maestri artigiani e dove espone *Sculture dal Mulino*. Le prime opere sono sculture in marmo che risentono ancora di un debito nei confronti del mondo ludico dei giocattoli dal quale proveniva. Conclusa l'esperienza toscana Sassolino torna a Trissino, paese d'origine nella Valle dell'Agno, nel quale acquista uno spazio in cui lavorare su questa direzione²⁰⁰.

Un approccio ludico che è sempre stato un elemento velato nelle sue creazioni che abbracciano l'estetica del rischio, in un gioco pericoloso.

L'energia repressa all'interno dei materiali viene svelata attraverso performance inorganiche o viene volutamente tenuta nascosta, controllata, esaltando il potenziale distruttivo delle sue macchine. Alimentando spesso un contrasto tra un'estetica minimale perfetta degli acciai e una scabrosità dura del cemento, grettezza del legno e finezza del vetro, dietro ai suoi *sleeping agents*²⁰¹ si nascondono bombe ad orologeria. Dopotutto è una peculiarità antropica essere attratti dal pericolo, dal rischio, restarne immobilizzati di fronte alla paura o addirittura alimentarsi di adrenalina, l'ormone del pericolo.

La dimensione sensoriale entra a far parte delle opere di Sassolino, così come nell'interpretazione deleuziana di Francis Bacon, il pittore irlandese tendeva a

¹⁹⁸ *Henri Matisse, a retrospective*: September 24, 1992-January 12, 1993.

¹⁹⁹ Cfr. *L'arte visionaria di Arcangelo Sassolino*, conversazione con Valentino Catricalà, Luigi Maccallini, in *Wired cultura*.

[<https://www.wired.it/play/cultura/2021/03/09/arte-visionaria-di-arcangelo-sassolino/>](https://www.wired.it/play/cultura/2021/03/09/arte-visionaria-di-arcangelo-sassolino/).

²⁰⁰ Per le prime esperienze lavorative di Arcangelo Sassolino cfr. G. Zandonadi, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, pp. 13-24.

²⁰¹ M-O. Wahler, *Preface*, in *Arcangelo Sassolino*, a cura di J. Sharp et al., Zürich, JRP Ringier, 2008, p. 7.

scatenare delle sensazioni a livello di sistema nervoso²⁰²: «I want to put people in a physical situation, I want to make things a little nervous» ha dichiarato il vicentino²⁰³. Svegliatisi dallo stato assopito le macchine iniziano a eseguire le azioni per le quali sono state programmate e che l'artista definisce *performance inorganiche*: frantumare il vetro, sparare bottiglie ad altissima velocità, graffiare inutilmente il pavimento, comprimere un osso, inglobare azoto, dilatarsi pericolosamente oltre i limiti materiali della propria forma, ...

«Queste performance inorganiche – afferma Sassolino – attorno alla materia non sono gesti brutali, ma svelamenti. Mi piace portare la materia al limite, tenerla in tensione prima che si sfasci, giusto prima del fallimento: questa tensione mi fa sentire vivo e so che chi osserva si sente vivo. Perché alla fine provo ad indagare la caducità della vita umana, la fragilità dell'esistenza, la nostra esposizione al fallimento»²⁰⁴.

Conciliare la condizione esistenziale con la realtà che ci circonda, parafrasando l'artista, è la via intrapresa nelle sue azioni creative: un tentativo di trovare un equilibrio tra il correre sul baratro della vita e i momenti in cui si riprende fiato²⁰⁵.

Sganciatisi negli ultimi cinque anni da un'invisibile catena che lo vincolava al peso di un passato importante – del quale nel primo capitolo se ne sono sviscerati gli aspetti più vicini alla poetica del vicentino –, Sassolino si sente definitivamente uscito da quel cono d'ombra.

Sperimentando i limiti della materia l'artista ha riscontrato importanti risultati nel panorama contemporaneo: miglior artista italiano secondo la redazione di *ArtsLife*²⁰⁶,

²⁰² Arcangelo Sassolino. *L'esplosione nella stanza accanto*, dialogo tra Vega Tescari e l'artista presso l'Accademia di Architettura - USI, Università della Svizzera Italiana., on *Vimeo*.

<<https://vimeo.com/478597333>> (2020).

(Cfr. «La Figura non è altro che la forma sensibile riferita alla sensazione; la sensazione agisce direttamente sul sistema nervoso, che è fatto di carne». G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995, p. 85).

Sassolino nel 2013 ha partecipato alla collettiva dedicata a Francis Bacon (*Francis Bacon e la condizione esistenziale dell'arte contemporanea* presso CCC Strozzi - Firenze), nella quale, insieme ad altri quattro artisti contemporanei (Nathalie Djuberg, Adrian Ghenie, Chiharu Shiota e Annegret Soltau), si è cercato di instaurare un dialogo tra diverse sensibilità nell'affrontare gli interrogativi che si pone da sempre l'essere umano.

²⁰³ A. Sassolino, in *Intimidation factory*, «Men's Vogue», a cura di D. Halpern, agosto 2008, p. 46, in *Yumpu*.

<<https://www.yumpu.com/en/document/read/5042831/feature-on-arcangelo-sassolino-in-mens-vogue-feinkost>> (2008).

²⁰⁴ Bozzato, *Arcangelo Sassolino, lo scienziato dell'arte* cit.

²⁰⁵ Cfr. *Arcangelo Sassolino. L'esplosione nella stanza accanto* cit.

²⁰⁶ *Gli Oscar dell'arte. Il meglio del 2020 secondo la redazione di ArtsLife*, in *ArtsLife*.

tra i cinque artisti italiani più influenti secondo il giornale *Wanted in Milan*²⁰⁷, nella top ten dei migliori artisti contemporanei italiani per *World Tourism Group*²⁰⁸, e tra i centotrentacinque artisti selezionati da diciassette esperti²⁰⁹.

Rappresentato dalle più importanti gallerie italiane e internazionali Sassolino ha partecipato anche a molte collettive ed esposto in personali, fiere d'arte e Biennali di tutto il mondo. Attualmente è presente alla Biennale di Architettura di Venezia 2021²¹⁰.

<<https://artslife.com/2021/01/02/gli-oscar-dellarte-il-meglio-del-2020-secondo-la-redazione-di-artslife/>> (2020).

²⁰⁷ B. Hild, *5 Influential Italian Artists Today*, in *Wanted in Milan*.

<<https://www.wantedinmilan.com/news/5-influential-italian-artists-today.html>> (24.04.202).

²⁰⁸ *I 10 migliori artisti contemporanei italiani e dove trovarli*, in *worldtourismgroup*.

<<https://ita.worldtourismgroup.com/italys-10-best-contemporary-artists-74668>>.

²⁰⁹ F. Fanelli, *CONTINENTE ITALIA | Gli artisti del 2021*, in *Il giornale d'Arte*

<<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/continente-italia-gli-artisti-del-2021/134586.html>> (2020).

²¹⁰ Vedi *250 al secondo*, pp. 114-126.

2.1 Hybris. Il disfunzionale nell'arte

*Dopo giorni e notti di un lavoro e di una fatica incredibili, riuscii a scoprire la causa della generazione e della vita; anzi, di più ancora, divenni io stesso capace di dare animazione alla materia morta*²¹¹.

Mary Shelley

Mosso da «un'ansia che arrivava quasi allo spasimo»²¹² di infondere la vita nella morte, il dottor Victor Frankenstein, nell'omonimo romanzo di Mary Shelley, coltivava il desiderio di animare attraverso scosse elettriche un accorpamento di lembi di pelle, ossa e organi trafugati dalle aule di anatomia e dai cadaveri in decomposizione dei cimiteri.

Il rifiuto di una condanna certa alla vecchiaia, alla malattia, al mutamento alle quali i corpi sono destinati, aveva portato alla creazione di un essere perfetto, rivelatosi presto un fallimento. Sebbene lo scienziato avesse «modellato le sue fattezze pensando al sublime»²¹³ ad opera conclusa si rese presto conto «dell'incapacità di sopportare la vista dell'essere [...] creato. [...] Oh! Nessun mortale avrebbe sostenuto l'orrore del suo aspetto»²¹⁴.

Simbolo di un progresso scientifico tipico ottocentesco, dove l'avanzamento tecnologico percorre i più ampi strati della società, lo scienziato si incarna in un novello Prometeo²¹⁵. Il titano platonico del *Protagora* accusato di aver rubato il fuoco agli dèi perché «amò i mortali oltre misura»²¹⁶, subisce la vendetta del Padre dell'Olimpo nel poema esiodico *Le opere e i giorni*. Si trattava della sopportazione di

²¹¹ M. Shelley, *Frankenstein ossia il moderno Prometeo*, Milano, Mondadori, 1982, p. 71 (Ed. or. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818).

²¹² *Ivi*, p. 76.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ivi.*, pp. 76-77.

²¹⁵ Cfr. G. Metken, *Dall'uomo-macchina alla macchina-uomo*, in *Le macchine celibi*, catalogo della mostra itinerante (Kunsthalle Bern; Biennale di Venezia; Société des Expositions du Palais des Beaux Arts - Bruxelles; Städtische Kunsthalle - Düsseldorf; Union Centrale des Arts Décoratifs - Paris; Musée de l'Homme et de l'Industrie - Le Creusot; Kunsthall Malmö; Stedelijk Museum - Amsterdam, 1975), a cura di H. Szeemann, New York, Rizzoli International Publications, 1975, p. 54.

²¹⁶ Prometeo che si rivolge al coro nella tragedia eschilea del *Prometeo incatenato*, traduzione di E. Mandruzzato, vv. 124.

un ineffabile dolore senza fine a danno del titano, il cui fegato roso da un avvoltoio si rigenerava in un ciclo senza fine²¹⁷.

L'empietà nei confronti delle divinità, e talvolta l'invidia – *phthónos tōn theōn* – nella letteratura ellenica, da sempre porta in seno la vendetta degli dèi – la *nemesis* – e dunque lo scatenarsi di punizioni, guerre e pestilenze in una catena di sventure dal quale sarà difficile, se non impossibile, sottrarsi. Così come accade nel ciclo di omicidi commessi dal riluttante mostro shellyano in cerca di vendetta dal suo creatore, che macchiatosi di trasgressione e delirio di onnipotenza creativa sostituendosi a Dio, gli aveva infuso la scintilla vitale per poi rinnegarlo. Si tratta di un Frankenstein-Prometeo nell'accezione ovidiana dunque, il quale viene incaricato di modellare l'essere umano:

«Nacque l'uomo, o fatto con divina semenza da quel grande artefice, principio di un mondo migliore, o plasmato dal figlio di Giapeto, a immagine degli dèi che tutto regolano, impastando con acqua piovana la terra ancora recente, la quale, da poco separata dall'alto ètere, ancora conservava qualche germe del cielo insieme a cui era nata»²¹⁸.

È *Ate*, l'acceccamento e la dissennatezza a spingere i mortali all'atto di *hýbris*, spostandoli oltre i loro limiti: la tracotanza e la presunzione del satiro Marsia nel suonare l'*aulòs* per sfidare in una gara il dio Apollo Citarredo venne pagata con il sangue del sileno, scorticato vivo.

È peccatore di *hýbris* l'Atride Agamennone che rifiutando i doni del sacerdote Crise per la liberazione della figlia, consacrata al dio Apollo, dovrà rispondere della punizione divina inflitta da Febo sull'esercito acheo.

È la presunzione dei progetti smisurati di conquista del re Serse che lo marchiano come trasgressore dei limiti umani, pagando cara la sua arroganza anche nella tragedia eschilea.

In *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* lo stesso Nietzsche afferma:

²¹⁷ In una seconda chiave di lettura il mostro si fa metafora del proletariato, creazione mostruosa ed artificiale che non riesce ad essere accettata dalle classi dominanti. Secondo una metafora dove il rapporto tra Frankenstein e il mostro proporzionale a quello che secondo Marx sta tra il capitale e il lavoro salariato, che si condizionano e generano a vicenda.

Cfr. F. Moretti, *Dialetto della Paura. Per una sociologia del mostro moderno*, in *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 104-113.

²¹⁸ Ovidio, *Le Metamorfosi*, I libro, vv. 78-83.

«[...] misurando al metro degli antichi Greci, tutto il nostro essere moderno, in quanto non sia debolezza ma potenza, e coscienza di potenza, si mostra come mera *hybris* e empietà: infatti, proprio le cose opposte a quelle che oggi veneriamo hanno avuto per lunghissimo tempo la coscienza dalla loro parte e Dio a loro custode.

Oggi è *hybris* tutta la nostra posizione rispetto alla natura, la nostra violenza sulla natura esercitata con l'aiuto delle macchine e dell'inventività, così priva di scrupoli, di tecnici e ingegneri; è *hybris* la nostra posizione rispetto a Dio [...], è *hybris* la nostra posizione rispetto *noi stessi*, perché facciamo esperimenti su noi stessi quali non ci permetteremmo con nessun animale, e ci incidiamo l'anima, compiaciuti e curiosi, a corpo vivo che cosa c'importa ancora della "salute" dell'anima?»²¹⁹.

E così lo stesso *Übermensch* nicciano, al quale il filosofo affida la trasvalutazione di tutti i valori – *Umwertung aller Werte* –. Dopo l'annunciazione della verità di Zarathustra, sentenziata dalla nota morte di Dio, è compito del Superuomo ricostruire la nuova volontà, il quale manifesta *hybris* nei confronti dei Valori e delle Verità assolute²²⁰: «Morti son tutti gli dèi: ora vogliamo che il superuomo viva»²²¹.

Espressione di questa colpa sono le creature ibride come i satiri, le chimere, i centauri, le sirene, frutto di contaminazioni che evadono dall'ordinato equilibrio della determinazione, lotta che viene affrontata anche da Matthew Barney in *The Cremaster Cycle*²²². La possibilità, dunque, di lottare contro un assetto precostituito è proprio una

²¹⁹ F. Nietzsche, *Terza dissertazione. Che significano gli ideali ascetici?*, in *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, trad. Umberto Colla, Torino, Einaudi, 2012, p. 117. (Ed. or. *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, Leipzig, Verlag von C. G. Neumann, 1887).

²²⁰ L'etologo Roberto Marchesini suggerisce però di fare attenzione agli accostamenti indebiti tra il pensiero di Nietzsche sul Superuomo e il tecnodominio (indotti anche a causa dell'ambiguità che il termine *hybris* ha assunto con il passare dei secoli) sostenuto ad esempio dalla corrente estropiana del post-human alla quale aderisce Max More.

Cfr. R. Marchesini (a cura di), *Il mito della purezza - Il concetto di hybris*, in *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 203; E. Graham, 'Nietzsche gets a modem': *transhumanism and the technological sublime*, in *JSTORE* (Or. «Literature and Theology», 16/1, marzo 2002, pp. 65-80).

<<https://www.jstor.org/stable/23926848?seq=1>> (marzo 2002).

²²¹ F. Nietzsche, *Della virtù che dona*, in *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, trad. S. Giametta, Milano, Rizzola, 1990, parte I, p. 97. (Ed. or. *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Chemnitz, Verlag von E. Schmeitzner, 1883).

²²² Si tratta di un ciclo di cinque lungometraggi dove il tema centrale affrontato è la battaglia per l'indeterminata di genere (*cremaster*, in italiano cremastere, è un muscolo genitale presente nei feti, a seconda della sua ascensione o abbassamento determinerà il genere del nascituro).

prerogativa del mostro²²³, che nella sua anomalia infrange le leggi della natura e allo stesso tempo le leggi civili e divine della società: un raro accostamento tra proibito e impossibile. E a creare la mostruosità è proprio uno sconfinamento tra specie, generi e regni e dunque un travalicamento delle classificazioni imposte²²⁴.

Così «I Greci intesero una qualsiasi violazione della norma della misura, cioè dei limiti che l'uomo deve incontrare nei suoi rapporti con gli altri uomini, con le divinità e con l'ordine delle cose», secondo Nicola Abbagnano²²⁵.

In linea con Michel Foucault, il semiologo Roland Barthes ne dà una simile osservazione del mostro che, secondo la sua visione, diventa:

«[...] essenzialmente ciò che trasgredisce la separazione dei regni, che mescola l'animale al vegetale, l'animale e l'umano; è l'eccesso, in quanto muta la qualità delle cose alle quali Dio ha assegnato un nome»²²⁶.

La tematica dell'ibridazione non solo sconfinava con il regno vegetale e animale, ma anche in quello tecnologico. E di esempi di *cyberizzazione*, di estensione del proprio corpo fisico in protesi tecnologiche ve sono molti: a partire dall'osso raccolto dal primate, che nella scena iniziale di *2001. Odissea nello spazio* intuisce di poterlo usare come prolungamento del proprio arto per il predominio sugli altri animali²²⁷.

Simbolicamente da qui ha inizio un'evoluzione incessante nella progressione degli strumenti e mezzi che l'uomo mette a suo servizio perché ritenuti programmabili e infallibili rispetto all'*humanus error* e all'imperfetta meccanica dell'uomo²²⁸. Ma, come dimostra HAL 9000, nemmeno ai calcolatori di ultima generazione è preclusa l'infalibilità. Dopo aver segnalato erroneamente un malfunzionamento all'astronave

²²³ Dal latino *monstrum* che significa avvertimento nella pratica divinatoria, ma anche prodigio e si applica ad ogni essere che non ha forma umana (al contrario delle espressioni *portentum* e *ostentum* che si riferiscono ad un'anomalia: il difforme, l'infermo, il difettoso).

Cfr. M. Foucault, *Lezione del 22 gennaio 1975*, in *Gli Anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)* - (trad. Valerio Marchetti e Antonella Salomoni), Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 63-64; J. Clair, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti, acefali*, Milano, Johan & Levi Editore, 2015, p. 11.

²²⁴ Foucault, *Lezione del 22 gennaio 1975* cit., pp. 57-64.

²²⁵ N. Abbagnano, *Hybris*, in *Dizionario di psicologia*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1961, p. 437.

²²⁶ R. Barthes, *Arcimboldo ovvero Retore e mago*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 146-147.

²²⁷ Cfr. «Esse [le macchine] furono concepite come prolungamenti delle membra che potevano lavorare molto più flessibilmente e funzionalmente». Metken, *Dall'uomo-macchina alla macchina-uomo* cit., p. 50.

²²⁸ *Ibid.*

Discovery I e intuito che i membri del suo equipaggio meditavano di disattivarlo, HAL inizia umanamente a temere della sua incolumità, rivelando la paura di morire. E quando lo sgomento prende il sopravvento sulle macchine, esse svelano la razionalità e contemporaneamente l'irrazionalità nella paura di perire.

Nel contesto fantascientifico l'intelligenza artificiale che prendere il sopravvento sulla specie umana è un *topos* letterario e cinematografico ampiamente sviluppato. Si tratta del tema della macchina che, sempre più dotata di intelligenza, si ribella dall'asservimento al genere umano, con la quale combatte per la supremazia del dominio sulla Terra²²⁹.

HAL si presenta sotto un certo punto di vista come una sorta di macchina celibe perché destinata alla distruzione o all'autodistruzione²³⁰. J.F. Lyotard ne identifica il primo esempio nella forgiatura divina di Pandora²³¹, *dolos améchanos*, creatura mortale e inviata al fratello di Prometeo, Epimeteo, per punire gli uomini a cui il titano aveva introdotto il fuoco. Inconscia portatrice di tutti mali del mondo nascosti nel vaso che portava seco²³², Pandora prefigura la prima "macchina" letale per se stessa e per l'umanità: «una macchina celibe abbandonata a se stessa non può che distruggersi»²³³.

Il primo ad isolare il termine "macchina celibe" dal *Grand Verre* duchampiano, secondo il curatore Harald Szeemann, è stato il letterato Michel Carrouges²³⁴.

Secondo quest'ultimo «la macchina celibe si presenta innanzitutto come una macchina impossibile, inutile, incomprensibile, delirante»²³⁵, ma allo stesso tempo presenta

²²⁹ E.g. *Matrix* dei fratelli Wachowski o *Io, Robot* di A. Proyas.

²³⁰ Così la macchina celibe *Nella colonia penale* di Franz Kafka che andrà in pezzi.

Cfr. M. Carrouges, *Istruzioni per l'uso. (Come identificare le macchine celibi)*, in *Le macchine celibi* cit., p. 25.

²³¹ J-F. Lyotard, *In cui si considerano certe pareti come gli elementi potenzialmente celibi di alcune macchine semplici*, in *Le macchine celibi* cit., p. 100.

²³² «Ché pria vivean le stirpi degli uomini sopra la terra, / dai mali immuni, senza gravosi travagli, lontano / dai tormentosi morbi che gli uomini adducono a morte: / ché, tra i malanni, presto vecchiaia colpisce i mortali. / Ma quella femmina il grande coperchio del doglio dischiuse, / con luttuoso cuore, fra gli uomini, e i mali vi sparse. / Solo il Timor del futuro [la Speranza] restò sotto l'orlo del doglio, / nell'infrangibile casa, né fuori volò dalla porta, / perché prima Pandora del vaso il coperchio rinchiuso, / come l'egíoco Giove, che i nuvoli aduna, le impose. / Ma vanno gli altri mali fra gli uomini innumeri errando, / perché piena è la terra di triboli, il pelago è pieno. / E vagolano morbi di giorno sugli uomini, ed altri / giungon di notte, improvvisi, recando cordoglio ai mortali, / muti, ché ad essi tolse la voce l'accorto Cronide: / sicché, modo non c'è di sfuggire ai voleri di Giove».

Eschilo, *Prometeo e Pandora*, in *Le opere e i giorni*, traduzione di E. Romagnoli, vv. 90-105.

²³³ A. Montesse, *Lovely Rita, meter maid*, in *Le macchine celibi* cit., p. 113.

²³⁴ Cfr. H. Szeemann, *Le macchine celibi*, in *Le macchine celibi* cit., p. 5.

²³⁵ Lyotard, *In cui si considerano certe pareti come gli elementi potenzialmente celibi di alcune macchine semplici* cit., p. 21.

spesso connotazioni sessuali. Sotteso nell'insieme meccanico di elemento maschile con quello femminile²³⁶, come per il Vetro di Duchamp, anche le macchine erotiche di Francis Picabia assumono tale prerogativa. I disegni meccanomorfi di ingranaggi privi di utilità e fine – come *Machine Tournez vite* del 1916 (fig. 49), dove il meccanismo più grande rappresenta una ruota di ingranaggio dentellata che si incastra con gli ingranaggi di una ruota più piccola – rappresentano una metafora di un rapporto sessuale. Si tratta di macchine impossibili, illogiche, inutili che, come si risconterà, non rappresentano un caso isolato nella storia dell'arte.

Inutile, un aggettivo che viene preso in considerazione anche da Bruno Munari negli anni Trenta per definire le sue omonime creazioni: *Le macchine inutili*²³⁷ (fig. 50-51). Si tratta di un tentativo, come conferma lo stesso artista, di un'ulteriore forma di espressione artistica oltre alla pittura, alla scultura e al cinema, che dall'invenzione del cinematografo rischiava di soppiantare le altre arti²³⁸. Vicino alle idee di scultura dinamica di Alexander Calder, nelle prime creazioni *inutili* di Munari possiamo riscontrare un'eco ai *mobiles*²³⁹ del collega americano²⁴⁰. Sebbene l'astrazione delle forme in pittura fosse trasposta in sculture aeree per Calder – che si ispirava alle volumetrie neoplastiche ed ortogonali e ai colori primari di Piet Mondrian –, secondo l'accademica Silvia Bordini, Munari è invece affascinato dal lirismo astratto kandinskijano²⁴¹. È Munari stesso ad affermare in un'intervista pubblicata nel 1990

²³⁶ «L'insieme sessuale costituisce la struttura originale e determinante per l'identificazione delle macchine celibi».

Cit. Carrouges, *Istruzioni per l'uso. (Come identificare le macchine celibi)*, in *Le macchine celibi* cit., pp. 21-22.

In diversi capitoli del sopracitato catalogo si riportano esempi letterari di macchine celibi a conferma di una visione simbolica di macchina come simbolo di autoerotismo.

²³⁷ Dal 1933 al 1948 Munari progetta novantatré *Macchine Inutili*.

Cfr. *L'utilità delle macchine inutili*, in *IN/UTILE*, s.l., s.e., s.d., p. 22 (Or. G. Nicoletti, *La collezione Caproni*, Litografia Stella, Rovereto, 2007).

²³⁸ L. Pralavorio, *Delle macchine inutili e di altro*, in *MunArt*. (Or. «Cronaca prealpina», maggio 1934). <<http://www.munart.org/doc/bruno-munari-c-pralavorio-cronaca-prealpina-1934.pdf>>.

²³⁹ Il termine *mobiles* fu suggerito a Calder da Marcel Duchamp e in francese identifica una forza motrice, oltre a indicare qualcosa che si muove.

Cfr. R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Milano, Mondadori, 1998, p. 222.

²⁴⁰ Bruno Munari racconta a Carlo Arturo Quintavalle di aver conosciuto le opere di Alexander Calder grazie al suo amico Enrico Prampolini, il quale gli mostrò anche alcune opere dell'olandese Piet Mondrian.

Cfr. C.A. Quintavalle (a cura di), *Intervista a Munari*, in *Bruno Munari*, catalogo della mostra (Università degli studi di Parma, Centro di Studi e archivio della comunicazione, Salone delle scuderie in Pilotta, giugno-luglio 1979), Milano, Feltrinelli, pp. 15-16.

²⁴¹ S. Bordini, *Macchine*, in *Arte contemporanea e tecniche* cit., p. 124.

«[...] il mio problema era uscire da Mondrian: ho ancora le sue ortogonali dentro di me...»²⁴².

Macchine inutili, dunque, perché non creano niente, non producono nulla di alienabile secondo il suo stesso ideatore²⁴³. Inutili in quanto si tratta di meccanismi che non sono progettati per assolvere nessun compito concreto²⁴⁴, che si differenziano quindi dalla cosiddetta “arte utile” nell’accezione di Renato De Fusco nella quale viene sottolineato lo sforzo utilitario dei prodotti²⁴⁵.

E quindi, se sono inutili qual è il loro fine? «La cosa più preziosa che un uomo può concedersi: il tempo per gustare qualcosa»²⁴⁶ e «[...] può anche non servire a nulla, se non a essere guardata»²⁴⁷.

Dopotutto, per Munari il culto della macchina è sempre stato un fascino al quale si può cedere moderatamente. Solo attraverso la sua conoscenza tecnica è possibile retrocedere dal rischioso e smodato culto per la macchina.

Se un secolo prima si insorgeva come simbolo di protesta luddista distruggendo le macchine accusate di sostituire la manodopera salariata, cent’anni dopo la convivenza sembrava quasi accettata pacificamente – anzi, oramai per i più era impensabile un mondo senza il loro aiuto –.

La macchina cosiddetta *inutile* suggerisce una riflessione insita alla sua denominazione, ovvero la contraddizione basata sull’inutilità delle cose potenzialmente utili, come le macchine, e sull’utilità che si può scovare all’interno dell’inutile, come l’arte²⁴⁸. Per non abbassare la guardia l’artista invita ironicamente a doversi fare carico di trasformare la macchina in opera d’arte per allontanarne una possibile presa di predominio, come spiega Bruno Munari nel *Manifesto del Macchinismo*:

²⁴² M. Bonuomo, *Dialogo con Bruno Munari, costruttore di forme*, in *Munari scultore*, catalogo della mostra (Napoli, Studio Morra, 1990), a cura di G. Villa, Napoli, Morra Editore, 1990, p. 21.

²⁴³ B. Munari, *Che cosa sono le macchine inutili e perché*, «La Lettura» (de «Il Sole 24 Ore»), 7, luglio 1937, s.n.p.

²⁴⁴ *L’utilità delle macchine inutili* cit., p. 20.

²⁴⁵ Cfr. R. De Fusco, *L’artidesign di Munari*, in *Munari scultore* cit., pp. 7-11.

²⁴⁶ G. Gatto, *Bruno Munari e le macchine inutili*, a cura di C. Piotti, «Il maschile» (de «Il Sole 24 Ore»), 107, 2018, in *Il Sole 24 Ore*.

<<https://24ilmagazine.ilsole24ore.com/2018/12/le-inutili-macchine-bruno-munari/>> (13.12.2018).

²⁴⁷ M. Meneguzzo, *Bruno Munari e Jean Tinguely. Il rovescio delle macchine*, «Art & Dossier», 252, febbraio 2009, p. 31.

²⁴⁸ L. Zaffarano, *Bruno Munari e le «Macchine Inutili»*, in *MunArt*. (Or. Arshake).

<<http://www.munart.org/index.php?p=9>> (12.03.2014).

«Il mondo, oggi, è delle macchine. Noi viviamo in mezzo alle macchine, esse ci aiutano a fare ogni cosa, a lavorare e a svagarsi. Ma cosa sappiamo noi dei loro umori, della loro natura, dei loro difetti animali, se non attraverso cognizioni tecniche, aride e pedanti?

Le macchine si moltiplicano molto più rapidamente degli uomini, quasi come gli insetti più prolifici; già ci costringono ad occuparci di loro, a perdere molto tempo per le loro cure, ci hanno viziati, dobbiamo tenerle pulite, dar loro da mangiare e da riposare, visitarle continuamente, non far loro mai mancar nulla. Fra pochi anni saremo i loro piccoli schiavi.

Gli artisti sono i soli che possono salvare l'umanità da questo pericolo. Gli artisti devono interessarsi delle macchine, abbandonare i romantici pennelli, la polverosa tavolozza, la tela e il telaio; devono cominciare a conoscere l'anatomia meccanica, il linguaggio meccanico, capire la natura delle macchine, con i loro stessi mezzi. Non più colori a olio ma fiamma ossidrica, reagenti chimici, cromature, ruggine, colorazioni anodiche, alterazioni termiche. Non più tela e telaio ma metalli, materie plastiche, gomme e resine sintetiche.

Forme, colori, movimenti, rumori del mondo meccanico non più visti dal di fuori e rifatti a freddo, ma composti armonicamente. La macchina di oggi è un mostro!

La macchina deve diventare un'opera d'arte! Noi scopriremo l'arte delle macchine!»²⁴⁹.

Come sottolinea Gillo Dorfles, i Manifesti di Munari pubblicati nel bollettino M.A.C. vanno letti con una tipica ironia dada²⁵⁰. Nel contesto avanguardistico italiano, costellato da continue pubblicazioni di intenti, – dal Manifesto futuristico di Filippo Tommaso Marinetti del 1909 al *Manifesto Blanco* di Lucio Fontana del 1946 –, quello di Munari diventa un po' un farsi scherno delle rigide disposizioni programmatiche dalle quali gli stessi artisti finivano per evadere, perché limitanti.

Si tratta del medesimo sarcasmo beffeggiante di Man Ray con il suo *Cadeau* (il “dono”) rivolto alla società borghese parigina: un ferro da stiro inutile, disfunzionale,

²⁴⁹ B. Munari, *Manifesto del macchinismo*, «Arte concreta», 10, 1952, s.n.p.

²⁵⁰ «Ho già detto altre volte (sono l'unico a dirlo, ma credo di poterlo dire) che questi “manifesti dell'arte” sono una presa in giro, assolutamente. Munari li ha fatti espressamente per prendere in giro la seriosità dei vari manifesti nucleari, spaziali, ecc. Non per inimicizia ma proprio per il suo spirito un po' goliardico e irriverente. Lui ha fatto personalmente i manifesti come presa in giro. Poi naturalmente, come sempre succede, c'è chi li ha presi un po' troppo sul serio e ha costruito sugli stessi delle ipotesi che non hanno nessuna verosimiglianza».

G. Maffei (a cura di), *Intervista a Gillo Dorfles*, in M.A.C., *Movimento Arte Concreta. Opera Editoriale*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 67-68.

in quanto i quattordici chiodi d'acciaio applicati sulla piastra vanificano il compito per il quale è stato creato; così più banalmente per la *Fontana* di Duchamp, un orinatoio rovesciato ed eluso dalla funzione originaria.

Negli anni Cinquanta la riflessione artistica di Munari giunge alla sperimentazione dell'aritmia, all'irregolarità di movimento cinetico naturale che viene giocata sugli scompensi apportati al bilanciamento dei contrappesi. Il comportamento assolutamente disfunzionale delle *Macchine aritmiche* munariane scardina le sue creazioni dal ruolo di congegno inerte e noiosamente ripetitivo²⁵¹ (fig. 51). Nell'irregolarità dei loro spasmi le macchine sembrano prendere vita²⁵², antropomorfizzandosi attraverso l'irrazionalità di rumori come gli urti, i tremolii, le oscillazioni, il gracchiare, il ronzare, lo "sbatacchiare" (dall'onomatopeico *Sbatacchione - macchina inutile a giostra* del 1953): sono suoni e/o rumori che futuristicamente non sono lontani da quelli emessi dall'*Intonarumori* del 1913 di Luigi Russolo²⁵³.

Proprio queste ultimi progetti di Munari, «il nuovo Leonardo»²⁵⁴, saranno importanti per la ricerca condotta dal più giovane collega svizzero Jean Tinguely, che negli stessi anni Cinquanta si stava interessando ad un approccio di tipo *macchinista*. In quel periodo si data il felice incontro a Milano tra i due artisti che segnerà un momento decisivo per gli sviluppi delle esperienze artistiche di Tinguely.

²⁵¹ Le prime *Macchine aritmiche* vengono create nel 1951, ma non vengono esposte immediatamente. Ci vorrà ancora qualche tempo prima che Bruno Munari decida di esporle in occasioni di collettive internazionali dagli anni Sessanta in poi (Kaiser Wilhelm Museum di Krefeld nel 1960 (*Multiplizierte Kunstwerke*), Stedelijk Museum di Amsterdam (*Bewogen Beweging*), Moderna Museet di Stoccolma (*Rosele I Konsten*), Louisiana Museum di Humlebaek (Danimarca) nel 1961, ed infine al MoMA di New York nel 1968, nella famosa mostra *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*. Cfr. scheda *Macchine aritmiche*, in *Munart*.

<<http://www.munart.org/index.php?p=18>>.

²⁵² Alberto Fiz ne parla come una «[...] progressiva umanizzazione dello strumento meccanico che tende ad antropomorfizzarsi».

A. Fiz (a cura di), *Bruno Munari tra spiazamento e demistificazione*, in *Omaggio a Bruno Munari*, catalogo della mostra (Busto Arsizio-Varese, Fondazione Bandera per l'Arte, 24 ottobre 1999-13 febbraio 2000), Milano, Mazzotta, 1999, p. 21.

²⁵³ Cortometraggio sulle *Macchine aritmiche* di Bruno Munari realizzato da Davide Mosconi, *Aritmie meccaniche*, in *Archivio Mosconi* (on Vimeo).

<<https://www.davidemosconi.it/aritmie-meccaniche/>>.

²⁵⁴ Così Pablo Picasso aveva definito Bruno Munari. Cfr. *Una magia più forte più forte della morte*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 1987), a cura di K.G. Pontus Hultén, Milano, Bompiani, 1987, p. 17.

Le macchine inutili di Munari vengono riproposte in una diversa versione dal collega, nonostante il fondo di ironia con il quale il tema viene affrontato e che rende ancora una volta le rispettive creazioni delle macchine private di utilità.

Come Munari, anche Tinguely utilizza oggetti di recupero (*objet trouvé*) che adopera come componenti delle proprie creazioni «inutili, perché gratuite, inutilizzabili, irrazionali, squilibrate»²⁵⁵. Questa definizione sulla falsa riga di quella data da Carrouges sopraccitata ne fa delle *Méta-Mécaniques* sculture viventi, pulsanti, sibilanti, autodistruttive e quindi celibi. E la sua macchina celibe per antonomasia è *Homages to New York* del 1960²⁵⁶ (fig. 52-53), che per ventisette strazianti minuti tenta un lento suicidio bloccato dai vigili del fuoco davanti ad una folla di persone che, nel giardino del Museum of Modern Art, assisteva alla performance di una macchina «self-constructing and self-destroying»²⁵⁷.

Si trattava di un assemblaggio dei più disparati oggetti come una vasca da bagno, ruote di bicicletta, motori, go-kart, tamburi di lavatrice, un pianoforte, una vecchia macchina che serviva a stampare gli indirizzi, un estintore, tre *méta-matics*, un ventilatore, una culla, un *money-thrower* preparato e consegnato la sera stessa dell'attivazione della macchina da Robert Rauschenberg. Il «mostro»²⁵⁸ venne dipinto di bianco e attivato davanti alla numerosa folla che incuriosita si era radunata nel giardino del museo.

Il collaboratore Billy Klüver durante il soggiorno newyorkese di Tinguely lo accompagnava in giro nelle discariche per recuperare rottami dismessi, abbandonati e destinati al macero che solo Jean Tinguely poteva trovare così interessanti da inserirli nella sua roboante struttura. L'assistente ne farà una dettagliata telecronaca quasi minuto per minuto di come si svilupparono quei trenta minuti scarsi di performance rispetto alle aspettative. Sebbene la funzione di ogni componente fosse stata studiata nel dettaglio, a causa di alcuni errori di calcolo, imprevisti o guasti dovuti al trasporto, non tutti i meccanismi si innescarono come programmato.

²⁵⁵ Bordini, *Macchine* cit., p. 125.

²⁵⁶ *Homage to New York*, 1960 alMoMA, in *Museum Tinguely* (on Vimeo).
<<https://vimeo.com/218619751>> (2017).

²⁵⁷ Così l'aveva definita Jean Tinguely.

Cfr. *Homage to New York* - Comunicato stampa delMoMA, 1960, in *MoMA*.
<https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_3369_300305208.pdf?_ga=2.204470736.137841735.1597685153-1480820940.1597270751>.

²⁵⁸ J. Canaday, *Machine Tries to Die for Its Art*, «The New York Times», 18 marzo 1960, p. 27.

Di seguito sono riportati i minuti successivi, dall'esperienza diretta di Klüver, all'intervento dei vigili del fuoco per prevenire l'incendio che si temeva potesse svilupparsi dal surriscaldamento dell'estintore, posto sul retro del pianoforte:

«Tolsi l'estintore dal pianoforte e il pubblico si avventò sui resti, in caccia di souvenir. Qualcuno prese la radio, altri la sega, altri ancora i disegni *méta-matics* e tante altre cose. La struttura si ridusse a un mucchio di rottami dall'aspetto incredibile. Le bottiglie si ruppero, lasciando per due giorni un gran puzzo nel giardino. L'indomani, il ciarpame venne portato alla discarica pubblica e rimasero solo pochi ricordi. [...] Di tutto il resto non sono rimasti che ricordi e immagini fotografiche»²⁵⁹.

Ad ogni modo Tinguely pareva accettare di buon grado l'imprevedibilità del caso, consapevole di come essa facesse parte del gioco²⁶⁰, tanto che lui stesso preferiva parlare di «life very intensive», piuttosto che di «destruction»²⁶¹.

Non sottoponendosi all'ordine delle macchine, è lui a prendersene gioco²⁶².

La performance ebbe, infatti, grande risonanza nelle testate giornalistiche e in ulteriori interventi come quello di Pontus Hultén, dove l'autore definisce il meccanismo come una «jazz-machine»²⁶³, in riferimento ad una certa ritmicità regolare dei rumori e suoni emessi dalla macchina²⁶⁴.

²⁵⁹ B. Klüver, *Il Garden Party*, in *Una magia più forte più forte della morte* cit., p. 77.

²⁶⁰ «Jean rideva come sempre quando accedeva qualcosa di imprevisto».

Ivi., p. 76

²⁶¹ R. Wetzel, *Introduction*, in *Under destruction*, catalogo della mostra (Basilea, Museum Tinguely, 15 ottobre 2010-23 gennaio 2011; New York, Swiss Institute for contemporary Art, 6 aprile-4 giugno 2011), a cura di C. Sharp, G. Jetzer, Berlin, Distanz Verlag, 2010, p. 23.

²⁶² «Mr. Tinguely makes fool of machines, while the rest of mankind supinely permits machines to make fools of them»

Canaday, *Machine Tries to Die for Its Art* cit., p. 27.

²⁶³ Pontus Hultén, Karl Gunnar, Intervento sulla performance *Homage to New York*, in *Comunicato stampa del MoMA* cit.

²⁶⁴ A differenza delle macchine aritmiche munariane che cercano l'irregolarità del suono-movimento come forma distintiva.

Una cadenza spezzata di un *ballet mécanique*²⁶⁵, un ritmo che nell'opera di Arcangelo Sassolino trova la sua chiave espressiva nella materia²⁶⁶ e nelle “performance inorganiche”²⁶⁷ che esplodono dalle sue “macchine mostruose” e distruttive.

Machine Tries to Die for Its Art – così come le ha introdotte il critico John Canaday²⁶⁸ – riflettono, per chi scrive, una critica al concetto *art for art's sake*, dove nella sua forma autotelica l'arte vive per sé stessa, realizzandosi nel proprio essere e accadere. Lo scopo rivelatosi nelle macchine tingueliane non può che rivelarsi nel congenito percorso di auto annientamento, distruttivo sì, ma nel senso di atto creativo.

Creazione e distruzione diventano poli opposti che si attraggono come due calamite²⁶⁹ e osmosamente complementari nell'arte distruttiva, i cui massimi sforzi creativi sono impersonati da Jean Tinguely nelle sue macchine suicide²⁷⁰.

Nel suo saggio *Destruction as a Mode of Creation*, Fisher individua una serie di proprietà comuni nell'arte autodistruttiva *stricto sensu*, come il malfunzionamento delle opere, o meglio l'anti-funzionamento²⁷¹. La temporalità nell'ossimorica creazione di un atto distruttivo, l'unicità degli esiti delle performance, insieme all'accessoria presenza nelle performance del creatore-programmatore delle opere sono altre prerogative che vengono indicate all'interno del sopracitato saggio e che contraddistinguono l'arte autodistruttiva.

Tra i primi ad individuare un potenziale creativo insito nella distruzione dell'arte è stato Gustav Metzger, il quale attraverso l'uso dell'acido su fogli di nylon riusciva a combinare in un'azione un processo creativo che a sua volta diventava distruttivo

²⁶⁵ Mi riferisco alla composizione scritta dal musicista George Antheil per il film d'avanguardia *Le Ballet Mécanique* di Fernand Léger.

²⁶⁶ Come conferma il titolo di Zandonadi, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino* cit.

²⁶⁷ Termine con il quale Arcangelo Sassolino definisce le azioni programmate compiute delle sue macchine. Cfr. Comunicato stampa della mostra *The Way We Were* di Arcangelo Sassolino della sede francese di Galleria Continua, in *Galleria Continua*.

<https://www.galleriacontinua.com/assets/website_attachment/CP-IT-Arcangelo-Sassolino-2018.pdf> (2018).

²⁶⁸ Canaday, *Machines Tries to Die for Its Art* cit., p. 27.

²⁶⁹ Fischer in *Destruction as a Mode of Creation* introduce la questione di creazione-distruzione in Nietzsche per sottolineare come la questione sia assolutamente lontana dalla linea editoriale che riscontriamo nel suo saggio.

J. Fisher, *Destruction as a Mode of Creation*, «The Journal of Aesthetic Education», 8/2, aprile 1974, p. 59.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ivi*, p. 60.

corrodendo il materiale e riducendolo in brandelli (*Acid action painting*, fig. 54-55).
Al di là delle implicazioni politiche, per Metzger:

«L'arte autodistruttiva è principalmente una forma d'arte pubblica per le società industriali. La pittura, scultura e costruzione autodistruttiva è una totale unità di ideazione, luogo, forma, colore, metodo e tempi del processo disintegrativo. L'arte autodistruttiva può essere creata per mezzo di forze naturali, tecniche artistiche tradizionali e tecniche tecnologiche. Il suono amplificato del processo autodistruttivo può essere un elemento della costruzione totale. L'artista può collaborare con scienziati e ingegneri. L'arte autodistruttiva può essere prodotta con le macchine e assemblata nelle fabbriche. I dipinti, sculture e costruzioni autodistruttive hanno un tempo di vita che va dai pochi istanti alla ventina d'anni. Quando ha termine il processo d'autodistruzione l'opera dev'essere rimossa dal suo spazio e gettata tra i rottami»²⁷².

Si tratta di una serie di elementi riscontrabili nelle macchine distruttrici di Arcangelo Sassolino, che non sempre sfociano nell'autodistruzione celibe, ma cercano più che il potenziale distruttivo nella creazione, il potenziale fallimentare.

«You have to destroy art to save it»!²⁷³: un'affermazione di richiamo iconoclasta? O un'eco alla distruzione come conseguenza di un atto creativo?

La distruzione delle macchine abbraccia il disfunzionale. Come si è già trattato precedentemente le macchine celibi, che sono macchine inutili per definizione, sono quindi prive di funzionalità²⁷⁴. Sebbene siano funzionanti, nel senso che sono state programmate per attivarsi, non sono produttive, ovvero non creano nulla. Viceversa, anziché improduttive, le macchine di Sassolino risultano distruttive. Esse rientrano nel

²⁷² G. Metzger, *AUTO-DESTRUCTIVE ART - First Manifesto*, London, 4th November 1959, in *AUTO-DESTRUCTIVE ART. Demonstration by G. Metzger*, London, St. Martins' Printers, 1961.

²⁷³ K. Johnson, *Roars of Argentina's Past, Murmurs of Its Present*, «The New York Times», 14 dicembre 2007, p. E37.

²⁷⁴ Tralasciando alcuni esempi di macchine celibi citate nell'omonimo catalogo curato da Harald Szeemann, dove, secondo chi scrive, si creerebbe una sorta di impasse nel momento in cui si prende in considerazione la definizione di macchina celibe come macchina inutile, se confrontata ad alcuni esempi di macchine celibi citate nel suddetto volume come la macchina kafkiana e quella citata nel *Pozzo e il Pendolo* di E.A. Poe: queste macchine, sebbene celibi perché destinate all'autodistruzione, non corrispondono alla definizione di macchine inutili e quindi disfunzionali. La loro funzione precisa è quella di uccidere il condannato a morte. Ai fini di una chiarezza esplicativa, chi scrive ha effettuato una precisa scelta d'intenti prendendo le distanze da questo genere di macchine celibi per non creare confusione tra macchina celibe disfunzionale e inutile, che non sempre corrisponde alla macchina celibe autodistruttiva.

disfunzionale²⁷⁵: eseguono sì un compito, quello desiderato dal suo creatore, ovvero un'azione distruttiva, sebbene sia l'artista stesso che preferisce parlare di caducità della materia, piuttosto che distruzione della materia²⁷⁶.

²⁷⁵ Cfr. L. Sabau, *Arcangelo Sassolino: zwischen Kontrolle und Bedrohung*, in *Galerie von Philipp von Rosen*.

<https://www.philippvonrosen.com/fileadmin/user_upload/texte/sassolino/Arcangelo_Sassolino_-_Kuenstler.pdf> (08.2018).

Cfr. J. Platte, *Arcangelo Sassolino*, in *Art and the City: a public art project*, catalogo della mostra (Zurigo, 9 giugno-23 settembre 2012), a cura di C. Doswald. Zurich, JPR Ringier, 2012, p. 232.

²⁷⁶ *Ibid.*

2.2. Sovvertire gli equilibri: le performance inorganiche e le macchine

We are afraid of movement because it stands for decomposition – because we see our disintegration in movement.

Jean Tinguely

«Che tipo di un atto creativo potrebbe compiere la distruzione?» si chiedeva Fisher nel 1974²⁷⁷.

Già Nietzsche, nell'elaborazione del suo pensiero, individuava l'osmosi instauratesi tra la creazione e distruzione come due facce della medesima medaglia. L'atto creativo comporterebbe una distruzione (dei Valori e di Verità assolute) necessaria per lasciare spazio al nuovo (Volontà libera). Così nell'aspetto psicanalitico freudiano le pulsioni di vita-creazione e di morte-distruzione assumono i connotati ellenistici di Eros e Thanatos. Quest'ultimo, secondo i filosofi Gilles Deleuze e Pierre-Félix Guttari, manifesta altrettanta fertilità quanto il primo, in quanto «la pulsione di morte è una vera e propria creatività istituzionale»²⁷⁸.

La “distruzione-creazione” è divenuta, secondo il sociologo Zygmunt Bauman, la modalità comune di affrontare il carattere liquido della vita moderna, dove il sapersi liberare delle cose diventa una necessità ben più importante di saperle acquisire²⁷⁹. Una società dei consumi e dei rifiuti, dunque, dove lo smaltimento diventa una sfida²⁸⁰ e la distruzione diviene un atto di ribellione in un ecosistema ormai saturo²⁸¹. Distruzione, quindi, come atto creativo non solo nel senso fisico, ma creativo di una nuova *forma mentis*. Distruzione come fase ultima di un moto ciclico induista, uno Śiva (il Distruttore) che si oppone a Brahmā (il Creatore) in una distruzione scaturita dall'avvicinarsi degli eventi.

Si tratta quindi di una creazione-distruzione positiva in senso escatologico (non abramitico) o di un peccato di *hybris*?

²⁷⁷ Fisher, *Destruction as a Mode of Creation* cit., p. 60.

²⁷⁸ U. Galimberti, *Eros-Thanatos - Il dibattito Filosofico*, in *Enciclopedia di psicologia*, Milano, Garzanti, 1999, p. 384. (Or. Deleuze, Gilles, Guttari, Pierre-Félix, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975, p. 67).

(Cfr. Galimberti, *Psichiatria - Pulsione di vita e pulsione di morte*, in *Enciclopedia* cit., p. 802).

²⁷⁹ Z. Bauman, *Vivere in un mondo liquido moderno*, in *Vita liquida*, Roma, Laterza, 2006, pp. VIII-X.

²⁸⁰ *Ivi*, p. XVIII.

²⁸¹ Cfr. G. Bataille, in *Tautologie icastiche*, in *Arcangelo Sassolino, "Supernova"*.

I “mostri” di Sassolino forse non sono nulla di tutto questo, forse sono solo progettati per scovare la sottile tensione tra resilienza e la sollecitazione alla rottura dei materiali e di offerte intrappolate tra le fauci delle sue macchine-distruttive – come in *Figurante* –, per esplodere in un rito performativo inorganico.

Sono circa una ventina le macchine della produzione artistica di Sassolino che dal 2005 al 2021 hanno riscontrato interesse internazionale in contesti dissimili tra loro, a conferma di un comune sentimento umano ed attualissimo sul tema affrontato dall’artista²⁸². Il carattere peculiare e unico di ogni opera consente di riconoscere le sue macchine distruttrici come tratto distintivo della ricerca del vicentino, le quali hanno in comune la tendenza a identificarsi come macchine “semi-celibi” e distruttive (o talvolta autodistruttive nel senso di disattivazione programmata). La temporalità nelle sue installazioni ibride, infatti, assume un peso determinante sia per la fruizione della performance che necessita di un certo tempo per rivelarsi – talvolta si attivano attraverso un sistema che capta il passaggio del visitatore, altre volte rispondono a impulsi diversi a seconda delle impostazioni con il quale è stato programmato il PLC (*Programmable Logic Controller*), il *device* responsabile dei comandi e della tempistiche dell’esecuzione di determinati input alla macchina –, sia per arrivare al termine dell’esecuzione²⁸³. Il ritmo e la scansione temporale è quindi studiata a tavolino dall’artista con l’aiuto dei suoi collaboratori per rispondere a determinate specifiche.

Nella società liquida stigmatizzata dal sociologo polacco Zygmunt Bauman l’accelerazione dei ritmi naturali è sopraffatta dall’efficienza massima ricercata in qualsiasi azione vitale, produttiva o necessaria²⁸⁴.

Il saper attendere pazientemente non è più contemplato nella società dell’*As soon as possible*²⁸⁵, dove il “tutto e subito” e “il prima possibile”, dei quali siamo diventati schiavi, cadenzano la nostra quotidianità. La pressione psicologica alla quale siamo sottoposti può essere tradotta in pressione fisica nelle macchine di Sassolino che

²⁸² Saranno di seguito analizzate in ordine non cronologico.

²⁸³ L’aspetto della temporalità nelle performance inorganiche delle macchine distruttive di Arcangelo Sassolino è stato affrontato anche da J. Sharp, *Un Ballet Mécanique*, in *Arcangelo Sassolino* cit., p. 16.

²⁸⁴ Cfr. F. Nori, B. Dawson (a cura di), *Francis Bacon e la condizione esistenziale nell’arte contemporanea*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, CCS-Centro di cultura contemporanea Strozzi, 5 ottobre 2012-27 gennaio 2013), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, pp. 8-72.

²⁸⁵ F. Nori (a cura di), *As soon as possible*, in *As soon as possible: l’accelerazione nella società contemporanea* cit., pp. 12-21.

lentamente macerano, spezzano, sfibrano, polverizzano, mettono alla prova il materiale (i corpi, le menti, ...), la loro resilienza prima di cadere a pezzi, di distruggersi, sfibrarsi... perché, per l'artista, «è proprio nella distruzione e nel fallimento che si trova l'atto più vivo dell'esistere»²⁸⁶.

²⁸⁶ A. Sassolino, in *L'arte visionaria di Arcangelo Sassolino*, conversazione con Valentino Catricalà, Luigi Maccallini, in *Wired cultura*.

<<https://www.wired.it/play/cultura/2021/03/09/arte-visionaria-di-arcangelo-sassolino/>>.

elisa. 2012

Acciaio e sistema elettrico e idraulico
490 × 670 × 350 cm



Figura 56. Arcangelo Sassolino, elisa, 2012. Courtesy: l'artista.



Figura 57. Arcangelo Sassolino, elisa, 2012. Courtesy: l'artista.



Figura 58. Arcangelo Sassolino, elisa, 2012. Courtesy: l'artista.



Figura 59. Arcangelo Sassolino, elisa, 2012. Courtesy: l'artista.

Si tratta di una performance inorganica eseguita dalla macchina *elisa* durante il festival d'arte svizzero *Art and City*, tenutosi presso la periferia ovest di Zurigo (*Kreise 4 e 5*) dal 9 giugno al 23 settembre 2012. Curato dal docente universitario, nonché pubblicitista e curatore d'arte svizzero, Christoph Doswald, e organizzato in collaborazione con AG KiöR – Die Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum – l'evento ha riscontrato un *feedback* positivo tanto che per l'occasione sono stati invitati a partecipare all'evento trenta artisti internazionali, tra i quali Sandra Kranich, Frank Stella, Maurizio Cattelan, Ai Wei Wei e Arcangelo Sassolino²⁸⁷.

La manifestazione si è conclusa attraverso il simposio organizzato in collaborazione con l'Istituto Federale Svizzero di Tecnologia di Zurigo (*Die ETH Zürich*) su tematiche concernenti l'arte nello spazio pubblico come le possibili strategie artistiche in relazione allo sviluppo urbano e le ricadute positive che i festival d'arte portano con sé al di là della manifestazione stessa (riqualificazione urbana di un ex quartiere industriale²⁸⁸, promozione di flussi turisti, senso di appartenenza al luogo, impatto economico, visibilità mediatica, ...) ²⁸⁹.

elisa, installata presso la Pfingstweidstraße, consisteva in un enorme braccio di sollevamento bianco, disgiunto dall'escavatrice-madre (fig. 56-59). Un arto *eliso* appunto, in un gioco di parole tra la condizione della macchina e il titolo dell'opera²⁹⁰.

²⁸⁷ C. Doswald, *Abschluss von AATC ART AND THE CITY - Kunst als Innovationstreiberin*, in *Stadt Zürich. Tiefbau- und Entsorgungsdepartement*.

<https://www.stadt-zuerich.ch/ted/de/index/oeffentlicher_raum/kunst_oeffentlicher_raum/initiieren_produzieren/bisherige_projekte/artandthecity/artikel_kn_2_2012.html>.

²⁸⁸ Per i mutamenti subiti negli anni dal quartiere di Zurigo Ovest, cfr. C. Doswald (a cura di), *Much new on the Western front! Art and the City. On the Interaction between Art and City*, in *Art and the City: a public art project*, catalogo della mostra (Zurigo, 9 giugno-23 settembre 2012), Zurich, JPR Ringier, 2012, pp. 57-65.

²⁸⁹ In contemporanea alla manifestazione si inserisce anche la riapertura della Kunsthalle Zürich, presso i locali della Löwenbräukunst, al *Kreis 5*.

Cfr. A. Hunziker, *Auftakt zu AATC ART AND THE CITY - Zürcher Kunstfestival vom 9. Juni bis 23. September 2012*, in *Stadt Zürich. Tiefbau- und Entsorgungsdepartement*.

<https://www.stadt-zuerich.ch/ted/de/index/oeffentlicher_raum/kunst_oeffentlicher_raum/initiieren_produzieren/bisherige_projekte/artandthecity/artikel_kn_1_2012.html>.

²⁹⁰ Il braccio è l'unica parte salvata di un'escavatrice che era stata incendiata in un cantiere.

Il nome è un omaggio alla figlia dell'artista, il quale ne ricorda i piccoli movimenti annaspanti della mano mentre si trovava sulla culla.

Cfr. Arcangelo Sassolino. *L'esplosione nella stanza accanto* cit.

Nel tentativo di ribellarsi dalla sua sorte, *elisa* si dimena, ma è costretta²⁹¹. Una “Odette” che va incontro alla sua morte nel lago di cemento, in un assolo meccanico durante il quale il lungo collo-escavatore schizofrenicamente tenta di divincolarsi dalla sua gabbia invisibile, nervosamente comincia a raschiare il suolo con la sua benna-becco, solcando l’asfalto inizia a “scavarsi la fossa” da sola, all’interno di un’area delimitata fuori dalla quale non riesce ad evadere²⁹². Forse come unica macchina celibe dell’interna produzione ibrida di Sassolino è destinata a disattivarsi, come HAL, sprofondando nella buca che si è scavata con le sue stesse forze, prima di rassegnarsi alla morte²⁹³.

Si tratta di una tematica già discussa, quella della paura dell’uomo di perdere il controllo dei mostri che lui stesso ha creato o forse si tratta anche di una più velata paura di perdere il controllo di noi stessi, che, come la benna, si insidia ad un livello più subconscio di quello del cemento che copre il manto stradale.

²⁹¹ L. Lorenzoni (a cura di), *Arcangelo Sassolino. Note biografiche*, in *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, p. 123.

²⁹² «[...] von Himmel gefallener weißer Vogel, ein verletztes, zuckendes Tier».

Sabau, *Arcangelo Sassolino: zwischen Kontrolle und Bedrohung* cit., p. 2.

²⁹³ Video della performance inorganica *elisa* di Arcangelo Sassolino (2012, Zurigo), in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/elisa/>>.

Afasia 1. 2008

Acciaio, azoto compresso, vetro, PLC
2200 × 5000 × 300 cm

Afasia 2. 2008

Acciaio, azoto compresso
53 × 70 × 70 cm



Figura 60. Arcangelo Sassolino, Afasia 1, 2008. Courtesy: DoppioZero.



Figura 61. Arcangelo Sassolino, Afasia 1, 2008. Courtesy: l'artista.



Figura 62. Arcangelo Sassolino, Afasia 1, 2008. Courtesy: Galleria Continua, foto: Ela Bialkowska.



Figura 63. Arcangelo Sassolino, Afasia 1, 2008. Courtesy: l'artista.



Figura 64. Arcangelo Sassolino, Afasia 1, 2008. Courtesy: Galleria Continua e Galerie Rolando Anselmi; foto: Norbert Miguletz.



Figura 65. Arcangelo Sassolino, Afasia 1, 2008. Courtesy: l'artista.



Figura 66. Arcangelo Sassolino, Afasia 2, 2008. Courtesy: l'artista.



Figura 67. Arcangelo Sassolino, Afasia 2, 2008. Courtesy: Frankfurter Kunstverein, foto: Norbert Miguletz.



Figura 68. Arcangelo Sassolino, Afasia 2, 2008. Courtesy: l'artista.



Figura 69. Arcangelo Sassolino, Afasia 2, 2008. Courtesy: Pietro Fiorentini, foto: Norbert Miguletz.

Installazione esposta nel maggio 2008 nella mostra *Superdome* presso il Palais de Tokyo di Parigi²⁹⁴, *Afasia I* è l'esemplificazione dell'«estetica del pericolo»²⁹⁵, un denominatore comune in molte delle performance inorganiche (fig. 60-65).

La velocità di 970 km/h con la quale viene mitragliata la bottiglia di vetro vuota dalla gola del “mostro-spara colpi a ripetizione” è tale da non permettere all'occhio nudo di percepire la traiettoria; se non fosse per la lamiera in acciaio posta a una ventina di metri di distanza che interrompe il moto del “proiettile”, polverizzandolo in frantumi. La riserva di azoto compresso viene rilasciata da una valvola comandata dal PLC che, in modo totalmente randomico, con la pressione di 30 bar di azoto al colpo, spara “proiettili”. L'impatto contro la parete è devastante, afasico, nel senso più simbolico del termine neurologico per definire l'incapacità di esprimersi, e che nello scetticismo significava la negazione della capacità umana di conoscere la realtà delle cose. Paghiamo l'attesa nella mancanza di un dialogo immediato tra i nostri sensi di vista e udito.

Il rumore della collisione giunge appena dopo che l'impatto è già avvenuto. Lo scarto di queste frazioni di secondo ci porta a comprenderne la dinamica una volta che essa non è più arrestabile.

La riserva di bossoli permette di caricare e far esplodere 120 bottiglie al giorno²⁹⁶.

«*Afasia I* è un esempio di energia rilevata» dichiara l'artista a Francesco Stocchi²⁹⁷, ma è anche la caducità della materia che viene svelata. Dal passaggio da integro a distrutto regna «l'estetica dell'attesa»²⁹⁸ nella quale avviene il mutamento dallo stato integro della bottiglia a quello di scomposte schegge di vetro verde. Congiuntamente alla sensazione di pericolo e di fallimento: «L'impatto stesso è un fallimento»²⁹⁹. Un fallimento che risiede nella labilità della materia: Sassolino ne riporta una delle possibilità, quella della distruzione come *memento mori*³⁰⁰.

²⁹⁴ *Superdome*, Parigi, Palais de Tokyo (29 maggio-24 agosto 2008).

Cfr. <<https://www.palaisdetokyo.com/en/content/magazine-palais-06>>.

²⁹⁵ C. Doswald, *No Risk, No Art. Addressing physical border zones in the work of Arcangelo Sassolino*, in *Arcangelo Sassolino* (2008) cit., pp. 56-59.

²⁹⁶ E. Sommariva, *Afasia I*, in *Domus*.

<<https://www.domusweb.it/arte/2008/08/29/afasia-1.html>> (29 agosto 2008).

²⁹⁷ F. Stocchi, *Conversation with Arcangelo Sassolino*, in *Arcangelo Sassolino* (2008) cit., p. 79.

²⁹⁸ A. Sassolino, *Afasia I*, in *Artext*.

<<http://www.artext.it/Arcangelo-Sassolino.html>> (2010).

²⁹⁹ Stocchi, *Conversation with Arcangelo Sassolino* cit., p. 85.

³⁰⁰ Video della performance inorganica *Afasia I* di Arcangelo Sassolino, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/afasia-1/>>.

Così *Afasia 2* (fig. 66-69), concepita nello stesso anno in duplice esemplare in collaborazione con la ditta del basso vicentino Pietro Fiorentini, la quale opera a livello internazionale occupandosi di sistemi per l'estrazione, misurazione, regolazione e distribuzione del gas naturale. È in cooperazione con gli ingegneri di questa multinazionale che Sassolino ha progettato una macchina non-performativa, ma altamente pericolosa. Tra le spesse pareti in acciaio di questa enorme "pentola a pressione" di 600 kg riposa un apparente silenzioso azoto di 250 bar (30 m³ di gas compresso³⁰¹), la cui forza lotta per liberarsi dalla costrizione. È un conflitto di forze impercettibile racchiuso in un equilibrio (in)stabile. L'iniziale inconsapevolezza da parte del fruitore di trovarsi a tu per tu con la forza distruttiva dell'ordigno viene surclassata dal senso di allarme innescato dalla curiosità e conseguente comprensione delle dinamiche dell'opera, destinate ad alterarne lo *status quo*.

³⁰¹ F. Stocchi, *Vitamin 3-D: new perspectives in sculpture and installation*, London, Phaidon, 2009, p. 266.

Untitled. 2005

Acciaio, azoto compresso a 220 bar
49 × 49 × 197 cm
Opera distrutta



Figura 70. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2005.

Untitled, 2007

Acciaio, azoto compresso a 250 bar
65 × 90 × 90 cm

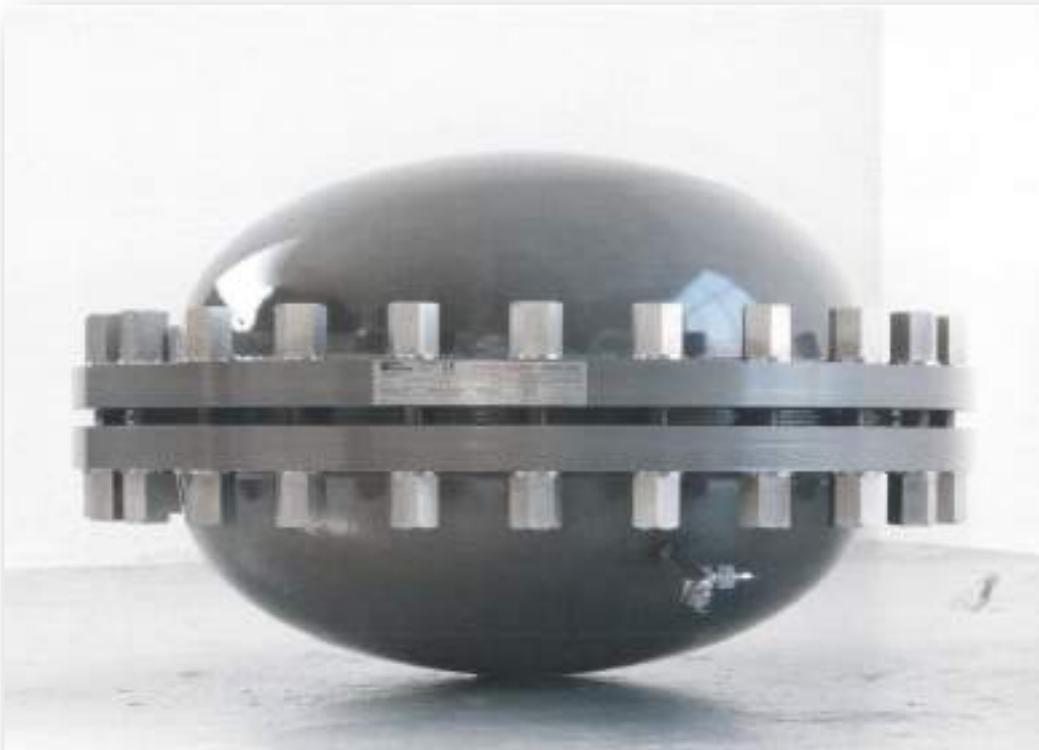


Figura 71. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2007.

Untitled del 2005 è il frutto di una prima idea di progetto disegnata da Sassolino in collaborazione con la Pietro Fiorentini (Fig. 70). Prototipo iniziale di forma cilindrica, *Untitled* conteneva azoto compresso a 220 bar. Si tratta di un'opera distrutta dall'artista e ripensata negli anni successivi in altre due versioni: *Untitled* (2007 – Fig. 71) e *Afasia 2* (2008 Fig. 66-69). Negli ultimi due esemplari di mezza tonnellata ciascuna, progettati per incorporare fino a 250 bar di azoto compresso, viene abbandonata la forma allungata del primo progetto e sostituita con una forma cilindrica per mezzo di due semisfere utilizzate nei terminali dei gasdotti e fuse tra loro. Entrambe presentano dei certificati della Comunità Europea e Bureau Veritas per essere presentati in sicurezza al pubblico³⁰².

³⁰² Cfr. Sharp, *Arcangelo Sassolino* cit., p. 48.

Damnatio memoriae. 2016

Marmo e acciaio, sistemi elettrico e idraulico

Dimensioni variabili



Figura 72. Arcangelo Sassolino, Damnatio memoriae, 2016. Courtesy: l'artista.



Figura 73. Arcangelo Sassolino, Damnatio memoriae, 2016. Courtesy: l'artista.



Figura 74. Arcangelo Sassolino, Damnatio memoriae, 2016. Courtesy: l'artista.



Figura 75. Arcangelo Sassolino, Damnatio memoriae, 2016. Courtesy: l'artista.



Figura 76. Arcangelo Sassolino, Damnatio memoriae, 2016. Courtesy: l'artista.



Figura 77. Arcangelo Sassolino, Damnatio memoriae, 2016. Courtesy: Galerie Rolando Anselmi.



Figura 78. Arcangelo Sassolino, Damantio memoriae, 2016. Courtesy: Galerie Rolando Anselmi.

Una macchina levigatrice cancella il ricordo del busto o del volto tratti da copie di alcune statue della classicità (fig. 72-78). Il disco diamantato circolare, spostandosi da destra a sinistra con una velocità di 2900 giri al minuto, rimuove un sottilissimo strato di materia e così, se non bloccato precedentemente, è destinato a consumare l'intera statua. Prima di depositarsi sulle superfici una nuvola di polvere marmorea bianca, effetto dall'abrasione, avvolge l'intera stanza nella quale la macchina è situata costringendoci ad allontanarci.

La cancellazione dei ricordi e la condanna della memoria è il tema evocato da questa performance inorganica, il cui titolo richiama la pratica della Roma antica di rimozione di ogni traccia che rimandasse alla commemorazione della memoria di una certa figura ai posteri³⁰³. Così come nel 1984 di George Orwell il regime del Big Brother opera un'attenta operazione di annullamento dei ricordi e depennazione dei fatti accaduti in passato: nulla muore o scompare, semplicemente ne viene cancellato il ricordo facendo credere che nulla di ciò fosse mai esistito.

Sotto un altro punto di vista, invece, le allusioni al consumarsi della bellezza classica, di un tempo perduto, di un qualcosa lontano che non tornerà più contraddicono la locuzione *ars longa* dove una scultura viene consumata da un'altra scultura in un tempo breve, come la vita – *vita brevis* –.

In realtà, per l'artista è soprattutto un'opera che parla dello sconfinamento della materia, della trasformazione del marmo in polvere, della persistenza di quest'ultima della quale è difficile liberarsi.

Sassolino afferma:

«Cerco di andare a ritroso nella catena, andare all'indietro a cercare il primo anello. 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 rifinando, 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 ad un certo punto viene spezzato via dalla madre/cava.

³⁰³ La *damnatio memoriae* si riversava soprattutto a danno delle effigi e nelle iscrizioni degli *hostes*, i nemici di Roma e anche i senatori caduti in disgrazia politica. Ne venivano asportati i volti che rendevano riconoscibili gli effigiati e così le iscrizioni commemorativi. Tra i casi più noti nei rilievi romani sono Domiziano e Geta, fratello di Caracalla.

Ecco, quello strappo, quel momento di distacco, quel suono, quell'azione necessaria per isolarlo per sempre a me interessa di 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»³⁰⁴

³⁰⁴ Intervista di Artext ad Arcangelo Sassolino, in *Artext*.
<http://www.artext.it/Arcangelo_Sassolino.html> (2013).
Cfr. F. Stocchi, *Ora*, in *fragilissimo* cit., p. 30.

The way we were. 2018

Roccia nera basaltica, acciaio, sistemi elettrico e idraulico
240 × 62 × 78 cm



Figura 79. Arcangelo Sassolino, The way we were, 2018. Courtesy: l'artista.



Figura 80. Arcangelo Sassolino, The way we were, 2018. Courtesy: l'artista.



Figura 81. Arcangelo Sassolino, The way we were, 2018. Courtesy: l'artista.



Figura 82. Arcangelo Sassolino, The way we were, 2018. Courtesy: l'artista.

The way we were (fig. 79-82) è il titolo della personale dell'artista presentata negli spazi di Galleria Continua nella sede francese di Les Moulins³⁰⁵. In occasione di questa mostra Sassolino ha deciso di esporre per la prima volta l'omonima «macchina ieratica»³⁰⁶. Azionata la macchina, il motore elettrico fa scendere un pistone idraulico a contatto con un basamento sopra il quale sono posti grandi macigni. La forza idraulica esercita una pressione tale da sbriciolare le rocce nere basaltiche in tantissimi pezzi disomogenei in meno di due minuti³⁰⁷. È sempre l'energia che si rivela, la caducità della materia che messa sotto stress ne dimostra il lato fragile crepandosi dall'interno prima di arrendersi alla forza oppressiva che la comprime fino a polverizzarla. Con ritmo incessante la pressa continua il suo “sali-scendi” scansando le scaglie laterali e riducendo in polvere quelle centrali, fino a scansarle nuovamente e farle cadere a terra. Un moto ciclico che continua incessante e che necessita della sostituzione della vittima ogni qual volta la macchina non trova più la sua preda.

Il titolo della macchina richiama l'omonimo film americano *The way we were* (*Come eravamo* in italiano) diretto da Sydney Irwin Pollack del 1973³⁰⁸. *Il modo in cui eravamo*: una riflessione su come la vita ci cambia prima della pressione schiacciante che ci spezzasse, i frammenti di noi che ci lasciamo scivolare addosso, quelli che non ci appartengono più, che non sono più conformi alla forma di noi che vogliamo indossare.

³⁰⁵ Cfr. Mostra personale *The way we were* di Arcangelo Sassolino, presso Galleria Continua / Les Moulines.

<<https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/the-way-we-were-227>> (2018).

³⁰⁶ Comunicato stampa della mostra *The way we were* cit.

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ Lorenzoni, *fragilissimo* cit., pp. 26-27.

D.P.D.U.F.A.
(Dilatazione Pneumatica
Di Una Forza Attiva).
2009

Vetro, acciaio, azoto,
policarbonato, sistema
pneumatico.
Dimensioni variabili

D.P.D.U.F.V.
(Dilatazione Pneumatica Di
Una Forza Viva).
2010

Acciaio, vetro, azoto.
120 × 120 × 230 cm;
160 × 80 × 70 cm

Little Wars.
2016

Acciaio, vetro,
policarbonato, azoto.
Dimensioni variabili



Figura 83. Arcangelo Sassolino, D.P.D.U.F.A., 2009. Courtesy: l'artista.



Figura 84. Arcangelo Sassolino, D.P.D.U.F.A., 2009. Courtesy: l'artista.



Figura 85. Arcangelo Sassolino, D.P.D.U.F.A., 2009. Courtesy: l'artista.



Figura 86. Arcangelo Sassolino, D.P.D.U.F.V., 2010. Courtesy: Strozziina – CCC, foto: Valentina Muscedra.



Figura 87. Arcangelo Sassolino, D.P.D.U.F.V., 2010. Courtesy: Strozina – CCC, foto: Valentina Muscedra.



Figura 88. Arcangelo Sassolino, D.P.D.U.F.V., 2010. Courtesy: Strozziina – CCC, foto: Valentina Muscedra.



Figura 89. Arcangelo Sassolino, D.P.D.U.F.V., 2010. Courtesy: Strozziina – CCC, foto: Valentina Muscedra.

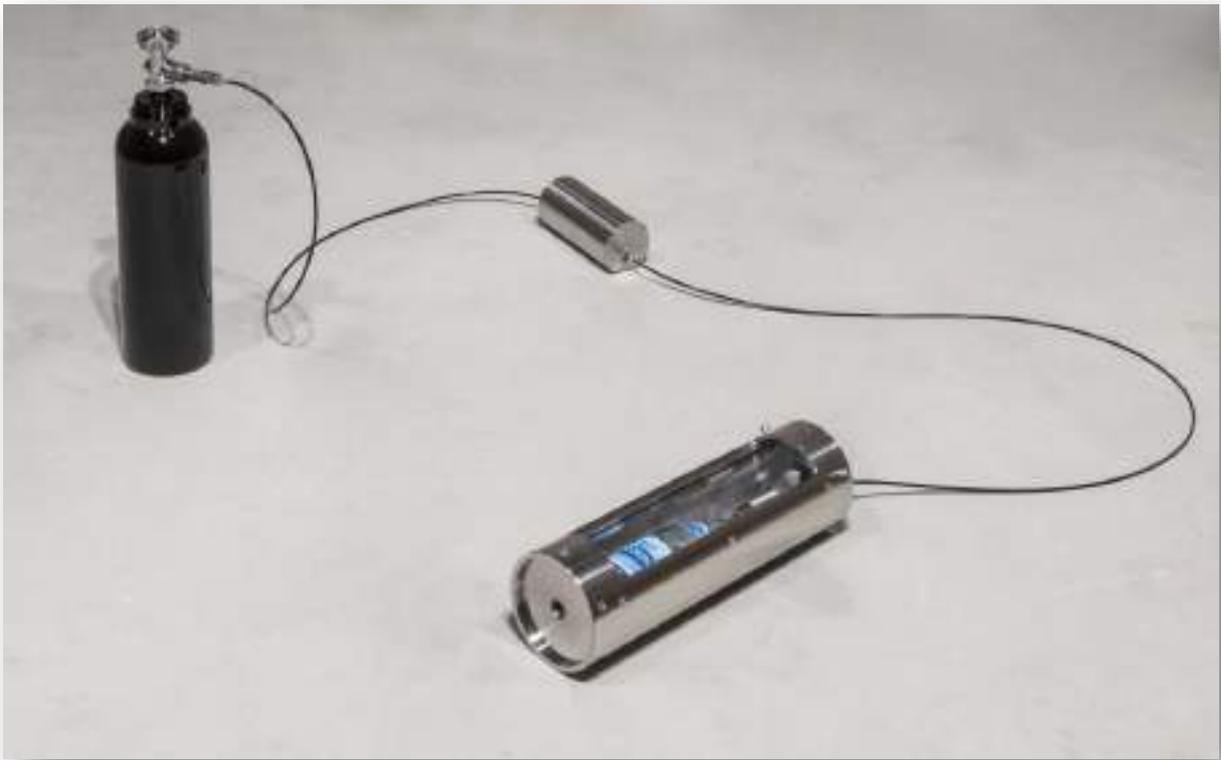


Figura 90. Arcangelo Sassolino, Little Wars, 2016. Courtesy: l'artista.



Figura 91. Arcangelo Sassolino, Little Wars, 2016. Courtesy: l'artista.



Figura 92. Arcangelo Sassolino, Little Wars, 2016. Courtesy: l'artista.

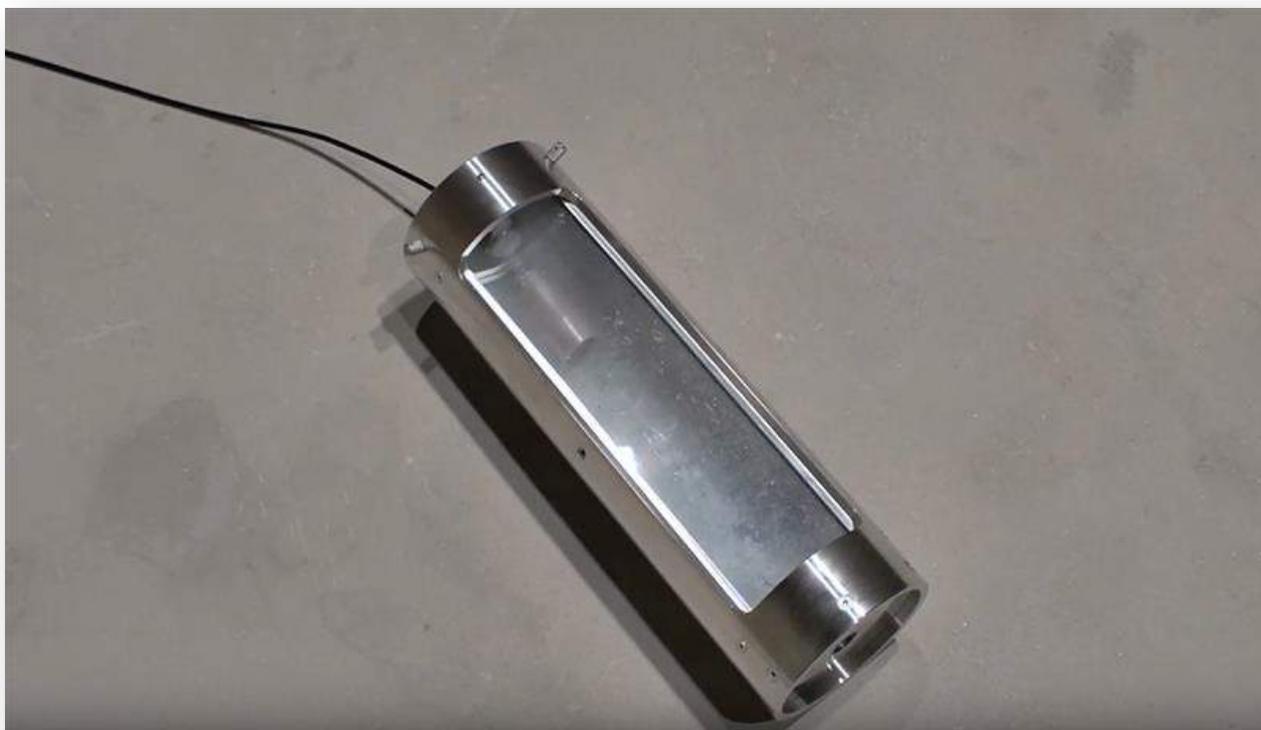


Figura 93. Arcangelo Sassolino, Little Wars, 2016. Courtesy: Galleria Continua.

Una bottiglia di vetro, sottoposta ad una lenta e costante pressione, viene messa sotto tortura. Quanto resisterà prima di confessare?

Sono questi gli elementi dai quali sviluppano le performance inorganiche *D.P.D.U.F.A.* (fig. 83-85) e *D.P.D.U.F.V.* (fig. 86-89). Isolata all'interno di uno scrigno di acciaio e policarbonato, e collegata con un tubo che conduce a delle bombole contenenti azoto compresso, la bottiglia capovolta a testa in giù ingloba azoto ad alta pressione.

La paradossale forza viva e attiva dell'azoto, elemento chimico che deriva dal greco "senza vita"³⁰⁹, contraddice l'etimologia stessa del suo significato, soprattutto l'associazione ossimorica alla "dilatazione pneumatica". Il termine "pneuma" nella filosofia greca indica il "principio di vita, il "soffio" vitale³¹⁰. L'immissione di gas apparentemente silenzioso scatena una forza viva che percepiamo attraverso il superamento della resistenza massima del vetro, il quale una volta superata la tensione limite di pericolo, scoppia in mille frammenti.

Ancora una volta è l'estetica dell'attesa parallelamente al senso di minaccia che scatenano nel visitatore un senso di attrazione per il pericolo controllato.

«Se ci pensi, essere fuori pericolo non significa non avere paura. La paura è anche una sensazione fisica molto inaspettata; sei solido solo un secondo prima. Questo pezzo è forse uno studio in stato di allarme»³¹¹ afferma l'artista.

Il compiersi della performance non sta tanto nella finale esplosione improvvisa della bottiglia, quanto nello stato di attesa prima che si compia l'evento finale. Il tempo che passa prima dell'esplosione non è calcolabile, potrebbero passare pochi minuti, come ore. Dopotutto l'esplosione non è nemmeno percepibile ad occhio nudo. Ne sentiamo il rumore, ma la bottiglia è già in frammenti.

Il medesimo meccanismo è applicato in scala inferiore in *Little Wars* del 2016³¹² (fig. 90-93). Da una piccola bombola di azoto il gas viene intubato pian piano all'interno di

³⁰⁹ Nori, *As soon as possible: l'accelerazione nella società contemporanea* cit., pp. 110-111.

Cfr. *Azoto*, in *Treccani Vocabolario Online*.

<<https://www.treccani.it/vocabolario/azoto/>>.

³¹⁰ Cfr. *Pneuma*, in *Treccani Vocabolario Online*.

<<https://www.treccani.it/vocabolario/pneuma/>>.

³¹¹ Stocchi, *Conversation with Arcangelo Sassolino* cit., p. 80.

³¹² Il titolo, data la prima fase esperienza lavorativa come creatore di giocattoli a New York e in Giappone, potrebbe richiamare il manuale di istruzioni dell'omonimo gioco da tavola ideato dall'inglese H. G. Wells nel 1913.

una bottiglia di vetro destinata ad esplodere, stipata in un cilindro di acciaio e policarbonato. Il titolo dell'opera è indicativo delle forze conflittuali che lottano per la resistenza e che spingono al limite la dilazione del gas all'interno di un sistema che non permette sfogo.

Le piccole o grandi lotte tra le forze sollecitanti la materia, che si manifestano attraverso le performance inorganiche esplosive di Sassolino, sono una delle strade percorse dall'artista. «[Oltre al] dramma, c'è anche poesia in quello che fai» afferma Francesco Stocchi riferendosi alla ricerca di Sassolino³¹³.

Sono azioni dirompenti, ma allo stesso tempo poetiche, che parlano di noi e della nostra condizione umana. Un fragilissimo equilibrio che viene ricercato e che trova nel fallimento l'inconciliabilità di alcune forze discordanti.

«[...] Tutto grazia, tutto collera, tutto sprezzo»³¹⁴, Sassolino riesce a coniugare la liricità che si rivela nel forzare i limiti fisici e meccanici della sua materia inquieta.

La precarietà della materia dimostrata attraverso le performance delle macchine-esplosive si fa metafora di una fragile condizione umana, duratura nel tempo.

Altre performance riveleranno attraverso altre macchine-mostro diverse modalità comunicative, ma che di sottofondo sottendono alla medesima caducità.

Tentativi più o meno riusciti di imprigionare l'inafferrabilità del vuoto, simulare funzioni umane: il respiro, il morso, l'abbraccio, la presa, ...

Sono macchine il cui funzionamento spesso è illogico e disfunzionale perché si rifanno in un certo senso a delle macchine celibi, le cui azioni sono inconcludenti, fallimentari.

Cfr. Zandonandi, *Il ritmo della materia* cit., pp. 13-16.

³¹³ Stocchi, *Conversation with Arcangelo Sassolino* cit., p. 80.

³¹⁴ P. Guillaume a proposito di Amedeo Modigliani, 1930.

Cfr. B. Buscaroli, E. Zanella (a cura di), *Il mistico profano: omaggio a Modigliani*, catalogo della mostra (Gallarate, 19 marzo-19 giugno 2010), Milano, Electa, 2010, p. 89.

Macroscopico e domestico.

Unconsciousness.

Schizzo

2010

2009

2014

Serbatoio in acciaio, PVC,
aria, sistema pneumatico

Bombola in acciaio, aria,
sistema pneumatico,
gomma

Acciaio, compressore,
PLC, sistema
pneumatico

Dimensioni variabili

Dimensioni variabili

Dimensioni variabili
Opera distrutta



Figura 94. Arcangelo Sassolino, Macroscopico e domestico, 2010. Courtesy: Galleria Continua.



Figura 95. Arcangelo Sassolino, Macroscopico e domestico, 2010. Courtesy: Galleria Galica.



Figura 96. Arcangelo Sassolino, Unconsciousness, 2009.



Figura 97. Arcangelo Sassolino, Madre, 2010. Courtesy: l'artista, foto: Pamela Randon.



Figura 98. Arcangelo Sassolino, Schizzo, 2014. Courtesy: Associazione Culturale Villa Pisani Contemporary Art, foto: Bruno Bani.



Figura 99. Arcangelo Sassolino, Schizzo, 2014. Courtesy: Associazione Culturale Villa Pisani Contemporary Art, foto: Bruno Bani.



Figura 100. Arcangelo Sassolino, Schizzo, 2014. Courtesy: Associazione Culturale Villa Pisani Contemporary Art, foto: Bruno Bani.

Nell'opera *Macroscopico e domestico*³¹⁵ (fig. 94-95), esposta nel 2009 presso la mostra *Arcangelo Sassolino / Arthur Duff / Alicia Martín (Respiro)* della Galleria Galica di Milano³¹⁶, viene ripreso il tema del respiro/pneuma, e così in *Unconsciousness* (fig. 96) dello stesso anno, esposta nella personale dell'artista alla Galerie Nicola von Senger di Zurigo³¹⁷.

Come polmoni che inspirano, introducono ossigeno ed espirano rilasciano l'anidride carbonica prodotta dal corpo. Collegate a un serbatoio d'aria e un piccolo motore che funge da compressore e decompressore, la bottiglia di plastica, e così la boule dell'acqua calda in gomma, vengono gonfiate e sgonfiate ciclicamente³¹⁸.

Come in una respirazione indotta da un ventilatore meccanico, strumento che supporta i pazienti con insufficienza respiratoria e che permette un adeguato scambio gassoso di O₂ e CO₂.

Nel comunicato stampa della già citata esposizione zurighese di Sassolino, Alexandra Gmür, aveva dato un'interpretazione di *Unconsciousness*, come una riflessione sul passare del tempo in stato di incoscienza da parte dei pazienti in coma ricoverati in

³¹⁵ Il titolo dell'opera potrebbe fare riferimento alla condizione dicotomica dentro-fuori, quindi allo spazio pubblico e a quello privato: cfr. Comunicato stampa mostra *Arcangelo Sassolino / Arthur Duff / Alicia Martín (Respiro)* presso Galleria Galica, in *UnDo.Net*.

<<http://1995-2015.undo.net/it/mostra/83021>>.

Oppure potrebbe riferirsi al termine di *fisica domestica*, ovvero all'applicazione inconsapevole di fenomeni e leggi fisiche in azioni compiute nella vita quotidiana. (Cfr. *Introduzione*, in *Riflessioni di Fisica Domestica e su alcuni argomenti di Fisica Generale*, a cura di R. Falciani e A. Stefanini, Università degli Studi di Firenze, novembre 2014: <<http://hep.fi.infn.it/fisichetta1/disp/fisdomnew.pdf>> 2014), abbinato al termine *macroscopico*, ovvero di una proprietà o di uno schema rappresentativo di un corpo allorché se ne studia il comportamento «in grande» (Cfr. *macroscopico*, in *Treccani Vocabolario Online*: <<https://www.treccani.it/vocabolario/macroscopico/>>).

³¹⁶ In Stocchi, *Vitamin 3-D* cit., p. 267, l'opera viene catalogata con la data 2008 e con le seguenti misure: Tanica 140 x 45 x 100 cm; Scatola di controllo 20 x 18 x 10 cm; bottiglia 36 x 9 x 9 cm, Tubi di plastica 250 cm.

³¹⁷ Cfr. *Arcangelo Sassolino - Second Solo Exhibition (27 Aug-16 Oct 2010)*, in *Galerie Nicola von Senger*.

<<https://www.nicolavonsenger.com/exhibitions/11901/arcangelo-sassolino/about/>>.

³¹⁸ Si tratta di due opere dell'artista meno studiate rispetto alle precedenti, e meno esposte. Chi scrive non è riuscita a reperire alcuna pubblicazione che presentasse un'analisi di *Domestico macroscopico* e *Unconsciousness* tra le opere. Questo è il motivo principale per il quale la bibliografia in merito è molto scarna, così la sitografia (le suddette opere sono state citate solo in alcuni comunicati stampa o siti che recensivano alcune mostre di Sassolino nelle quali le opere erano state esposte al pubblico, e brevemente accennata nella tesi magistrale di Giulia Zandonadi).

Cfr. Zandonadi, *Il ritmo della materia* cit., pp. 59-60.

Cfr. Bibliografia e sitografia in calce al presente elaborato relativa a *Domestico macroscopico* e *Unconsciousness*.

strutture ospedaliere³¹⁹, un po' come l'opera *Madre*³²⁰ (fig. 97). Cruentamente attuali queste opere, progettate ed esposte il decennio scorso, assumono una forte carica simbolica in questo periodo critico di pandemia globale. Associati alla sindrome da distress respiratorio acuto nella terapia intensiva per i casi più gravi di pazienti positivi al Covid-19, i ventilatori meccanici si stanno rivelando in molti casi indispensabili per affrontare il virus.

Di comune ispirazione è l'opera *Schizzo* (fig. 98-100), presentata nel 2014 presso la Villa Pisani Bonetti a Bagnolo di Lonigo. Si tratta di un altro studio che comprende l'elemento aria. Attraverso un serbatoio, tenuto in alta pressione dal compressore, un tubicino viene schizofrenicamente balzato in aria, disegnando traiettorie diverse per poi cadere a terra privo di vita. L'attivazione dell'opera avviene ad intervalli irregolari. Sono opere che richiamano un po' gli esiti di *Miriorama I con Grande oggetto pneumatico - ambiente a volume variabile* del Gruppo T: un tubo che alternativamente viene gonfiato e sgonfiato creando nuove modulazioni dell'ambiente.

La frusta che si libera nell'aria e ricade con pesantezza a terra richiama anche l'opera *Dear* del 2015 dei cinesi Sun Yuan e Peng Yu, del quale duo si prenderà in considerazione un'opera più recente nel terzo capitolo³²¹.

³¹⁹ Cfr. A. Gmür, Comunicato stampa della mostra personale *Arcangelo Sassolino* presso la Galerie Nicola von Senger di Zurigo, in *Galerie Nicola von Senger*.
<<https://files.artbutler.com/file/1510/4065c86134dc40b6.pdf>> (2010).

³²⁰ Come un malato ricoverato in ospedale, un grosso motore viene appoggiato su una barella ospedaliera.

³²¹ Cfr. *Dear* di Sun Yuan e Peng Yu:
<<http://www.sunyuanpengyu.com/works/2013/Dear.html>>.

Piccolo animismo. 2011

Acciaio inox, nitrile,
sistemi elettrico e
pneumatico

300 × 400 × 200 cm

Piccolo animismo. 2009

Contenitore HDPE
(polietilene ad alta
densità), tubo flessibile,
sistema pneumatico

95 × 100 × 115 cm

250 volte al secondo. 2021

Turbina ad aria alimentata
da impianto elettrico,
acciaio inox

315 × 530 × 170 cm



Figura 101. Arcangelo Sassolino, Piccolo animismo, 2010. Courtesy: ICON-Design, foto: Andrea Pugiotto.



Figura 102. Arcangelo Sassolino, Piccolo animismo, 2010. Courtesy: l'artista.

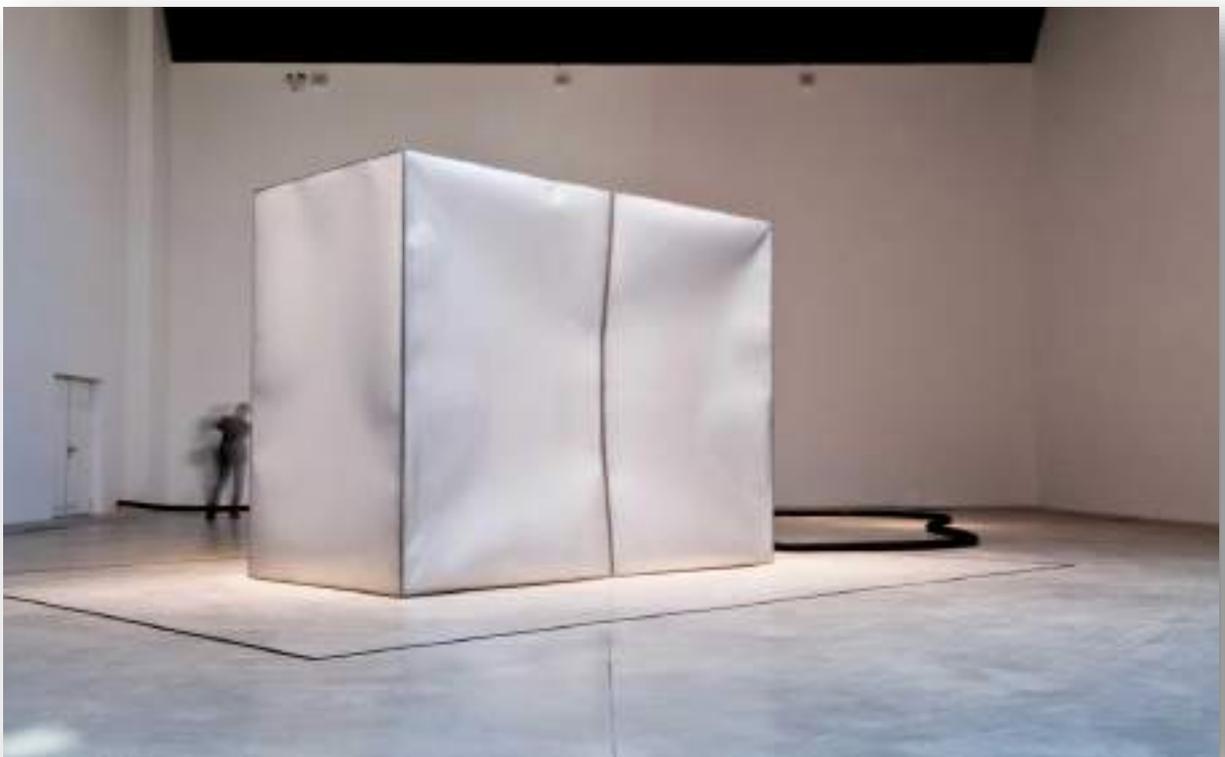


Figura 103. Arcangelo Sassolino, Piccolo animismo, 2010. Courtesy: l'artista.



Figura 104. Arcangelo Sassolino, Piccolo animismo, 2010. Courtesy: l'artista.



Figura 105. Arcangelo Sassolino, Piccolo animismo, 2010. Courtesy: l'artista.



Figura 106. Arcangelo, Sassolino, Piccolo animismo, 2009. Courtesy: Galleria Continua, foto Ela Bialkowska.



Figura 107. Arcangelo, Sassolino, Piccolo animismo, 2009. Courtesy: Galleria Continua, foto Ela Bialkowska.



Figura 108. Arcangelo Sassolino, Piccolo animismo, 2009. Courtesy: Philipp von Rosen Galerie.



Figura 109. Arcangelo Sassolino, Piccolo animismo, 2009. Courtesy: Philipp von Rosen Galerie.

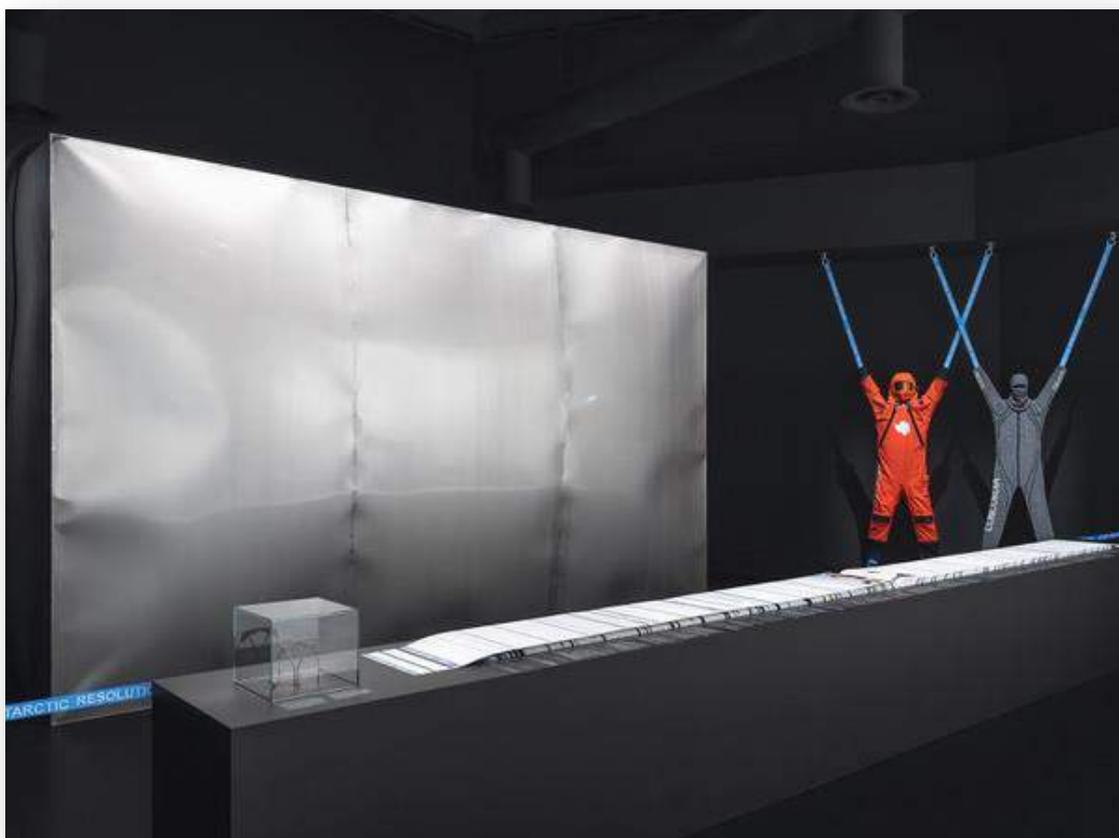


Figura 110. Arcangelo Sassolino e UNLESS, 250 volte al secondo, 2021. Courtesy: UNLESS, foto: Delfino Sisto Legnani.

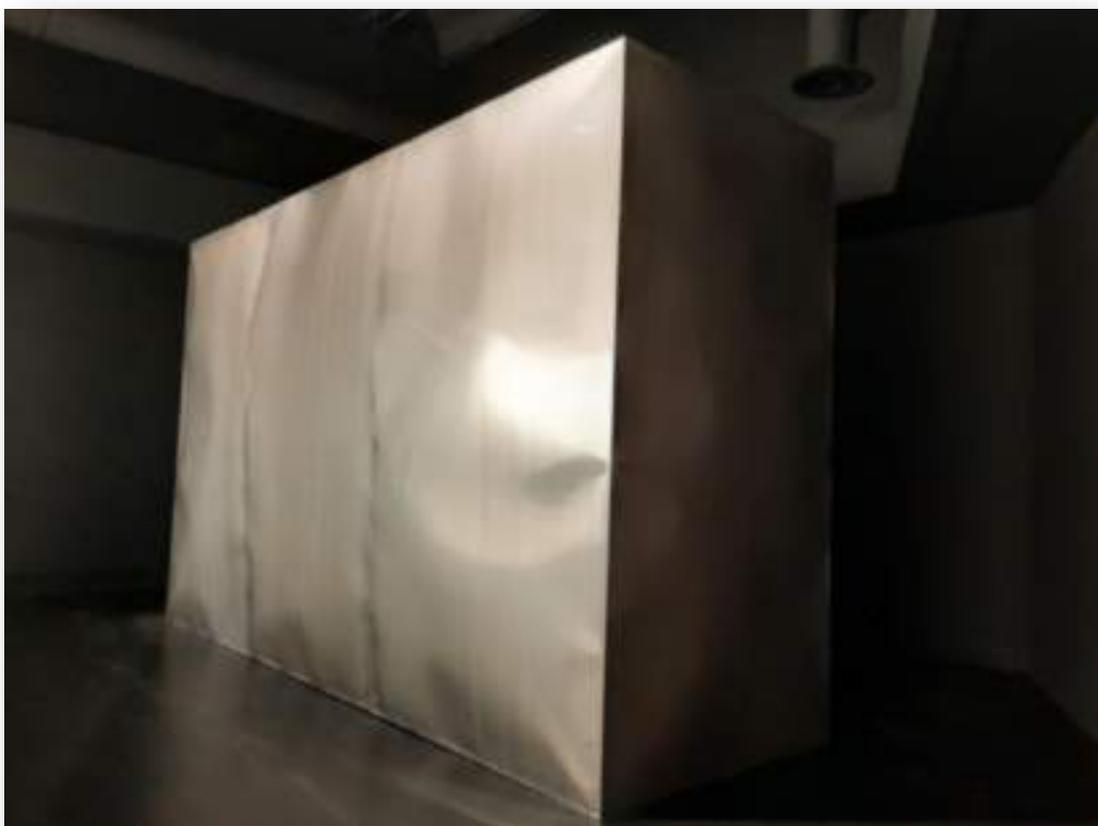


Figura 111. Arcangelo Sassolino e UNLESS, 250 volte al secondo, 2021. Foto: Desirè Gonzo.

Piccolo animismo (fig. 101-105) è un progetto realizzato ed esposto dal 9 marzo al 12 giugno 2011 in occasione del nuovo allestimento della sala Enel presso il MACRO - Museo di Arte Contemporanea di Roma. Si concretizza in un'installazione che si inserisce nelle *performance inorganiche* di Arcangelo Sassolino. Un'enorme scatola in acciaio inox, collegata a un sistema di introduzione ed estrazione d'aria in pressione, assume in modo continuo conformazioni diverse. La perpendicolarità minimale delle lastre d'acciaio viene deformata in un continuo respiro indotto che, dilatandosi minacciosamente e comprimendosi, genera alterazioni della massa e della forma.

I forzati mutamenti della materia ancora una volta sfiorano il limite massimo di tensione ed espansione di un materiale che lotta per mantenere la determinazione della forma madre. La tenacia dell'acciaio viene messa sotto stress attraverso continue spinte e repressioni centripete e centrifughe che si sporgono

Come in un respiro a pieni polmoni, l'installazione pare contraddire la sua presunta stabilità. L'arrotondamento assunto dalle pareti della scatola, durante la fase di immissione dell'aria, pare annullarne il peso che mantiene l'opera ben saldata a terra per sollevarlo dal pavimento come un leggero palloncino.

L'installazione sembra animata da vita propria, così come richiama il titolo *Piccolo animismo*. Il termine 'animismo' risulta nelle scienze antropologiche coniato dal teorico Edward Burnett Tylor per indicare la credenza che anche la materia inorganica, così come i fenomeni naturali, possano nascondere un'anima e dunque essere vivi³²². Inoltre, l'oscillazione continua delle lastre produce dei forti rumori vibranti che si manifestano a ritmo sincopato e che ricordano i rimbombi dei tuoni scatenati da un forte temporale.

Una prima versione in dimensioni ridotte dell'opera (fig. 106-109) era stata progettata nel 2009 ed esposta l'anno seguente presso la sede di San Gimignano di Galleria Continua nella mostra *Qui e Ora* e a Milano, presso la Fondazione Arnaldo Pomodoro, in occasione della mostra *La scultura italiana del XXI secolo*. Il meccanismo di funzionamento è lo stesso progettato per l'opera di dimensioni maggiori sopracitata, se non per il materiale e dimensioni differenti. Nella prima versione di *Piccolo*

³²² Cfr. *Animismo*, in *Treccani Vocabolario Online*.
<<https://www.treccani.it/enciclopedia/animismo/>>.

animismo il materiale leggero scelto dall'artista permette alla cisterna IBC (Intermediate Bulk Container) nella fase di immissione d'aria di gonfiarsi

Sassolino, con il gruppo di esperti interdisciplinari della fondazione no-profit UNLESS³²³ e il glaciologo David Vaughan, ha di recente lavorato a una terza versione di *Piccolo animismo* delle dimensioni più grandi testate finora, intitolata *250 volte al secondo*, presentata in occasione della diciassettesima Biennale di Architettura di Venezia attualmente in corso (fig. 110-111).

I boati improvvisi e spaventosi emessi dall'enorme cubo di acciaio sono un presagio dell'imminente pericolo causato dal cambiamento climatico e dall'innalzamento delle temperature. «*Antarctic Resolution* promuove quindi l'elaborazione di un'immagine ad alta risoluzione della realtà complessa del continente antartico»³²⁴ e invita a prendere in considerazione l'allarmante distacco e conseguente scioglimento dei ghiacciai dimostrato anche dai seguenti dati scientifici.

La velocità di fusione è progressivamente aumenta di sei volte rispetto ad un cinquantennio fa ed è pari, per ogni secondo, a una massa di ghiaccio di 250 volte maggiore rispetto al volume dell'opera esposta³²⁵.

³²³ Si tratta di un'associazione no-profit fondata da Giulia Foscari e composta da moltissimi esperti in differenti settori per lavorare ad un progetto pilota che vede l'Antartico come oggetto di studio ideale per riscontrare il continuo processo di scioglimento dei ghiacciai.

Cfr. <<https://una-unless.org/>>

³²⁴ *Antarctic Resolution*, in *How will we live together? Biennale Architettura 2021, 17. Esposizione internazionale architettura*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini/Arsenale, 22 maggio-21 novembre 2021), a cura di H. Sarkis, Venezia, La Biennale di Venezia, 2021, p. 283.

³²⁵ Didascalia espositiva presso *Antarctic Resolution* sull'opera *250 volte al secondo*.

I dati sono stati elaborati dal glaciologo D. Vaughan e condivisi con Sassolino per la realizzazione dell'opera.

Untitled. 2006-2007

Acciaio e sistema elettrico e idraulico.

95 × 100 × 100 cm chiusa

60 × 195 × 195 cm aperta



Figura 112. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2006-2007. Courtesy: Galleria Continua, foto: Pamela Randon.

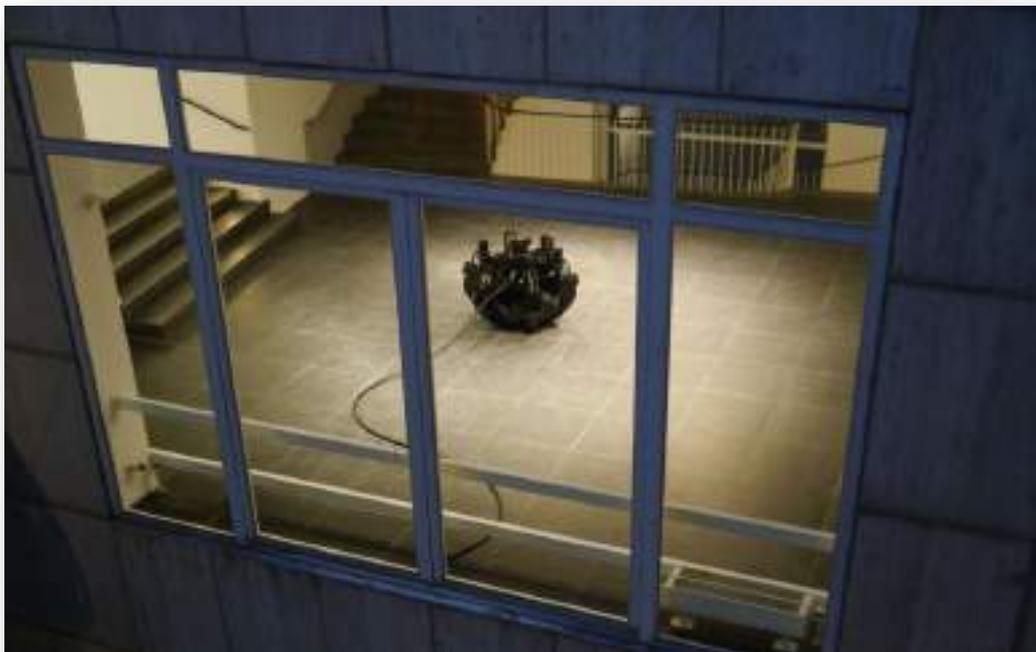


Figura 113. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2006-2007. Courtesy: Frankfurter Kunstverein, foto: Norbert Miguletz.



Figura 114. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2006-2007. Courtesy: Frankfurter Kunstverein, foto: Norbert Miguletz.



Figura 115. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2006-2007. Courtesy: Frankfurter Kunstverein, foto: Norbert Miguletz.



Figura 116. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2006-2007. Courtesy: Frankfurter Kunstverein, foto: Norbert Miguletz.



Figura 117. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2006-2007. Courtesy: Frankfurter Kunstverein, foto: Norbert Miguletz.

Untitled è un progetto del 2006-2007 di Arcangelo Sassolino (fig. 112-117) concepito in collaborazione con l'impresa padovana General Fluidi³²⁶, la quale si occupa di sistemi oleodinamici. Il meccanismo idraulico permette alla benna-polipo/ragno, orfano di macchina-madre, di schiudere uno ad uno i suoi tentacoli e di muoversi in direzioni diverse sul pavimento di appoggio, cercando di catturare la sua preda. Collegato solitamente alla macchina operatrice, il braccio di sollevamento diretto dalla cabina di comando viene utilizzato per lo spostamento di materiali ingombranti come rottami, rifiuti. Spostandosi in modo psicotico e chiudendo le grinfie nel vuoto, il ragno meccanico di Sassolino segna e riga il pavimento, stridendo irato della disfunzionalità.

Chimerizzazione di un enorme ragno meccanico, l'aracnide si fa carico di una serie di riferimenti dalla mitologia classica alla storia dell'arte.

Torna di nuovo lo scatenarsi di una punizione divina per Aracnide, la figlia di Agamestore, raccontata da Ovidio ne *Le metamorfosi*³²⁷. Lodandosi di saper tessere meglio della dea Atena, tanto da batterla in una gara di tessitura, viene da quest'ultima punita, che adirata per il peccato di *hýbris* commesso dalla sconsiderata fanciulla la trasforma in un ragno, costringendola così a tessere per tutta la vita. Così la ricordava Dante nel girone dei superbi costretti, per la legge del contrappasso, a portare sulla schiena pesanti macigni: «O folle Aragne, sì vedea io te / già mezza ragna, trista in su li stracci / de l'opera che mal per te si fé»³²⁸. I medesimi versi sono ripresi nella didascalia dell'illustrazione di Gustave Dorè che riprende la metamorfosi di Aracne.

Il ragno mostruoso diventa un topos sia nella letteratura come simbolo velenoso e demoniaco, simbolo di dannazione del bacio del diavolo nella novella ottocentesca *Die Schwarze Spinne* dello svizzero Jeremias Gotthelf; e di simbolo di seduzione muliebre malvagia in *Il ragno* di Hanns Heinz Ewers.

L'animale diventa simbolo delle nostre paure più profonde, un'insidia da scacciare il cui morso velenoso nel folklore locale dell'Italia meridionale sarebbe responsabile della sindrome isterica esorcizzabile solo attraverso una danza frenetica, la tarantella.

³²⁶ *Untitled*, in *General Fluidi*.

<http://www.generalfuidi.it/impianto_oleodinamico-242/untitled_2006>.

³²⁷ Ovidio, *Le metamorfosi*, VI libro, vv. 1-145.

³²⁸ D. Alighieri, *Canto XXI - Purgatorio*, in *La Divina Commedia*, vv. 43-45.

Nei racconti di Eugenio Montale il ragno diventa protagonista di un capovolgimento di significato, in *Clizia a Foggia*, dove la protagonista si trasforma in un ragno che tesse la sua tela nel cortile del filosofo greco Pitagora.

Dalle sembianze antropomorfe il *Ragno che piange* (*L'Araignée qui pleure* - 1881) del pittore simbolista Odilon Redon coniuga ibridamente il corpo dell'aracnide con il volto di un uomo che piange.

Anche per Louise Bourgeois nella figura del ragno può celarsi un significato protettivo e rassicurante. La sua gigante, quanto minacciosa, scultura bronzea *Maman* nasconde un riferimento materno:

« The friend (the spider – why the spider?) because my best friend was my mother and she was deliberate, clever, patient, soothing, reasonable, dainty, subtle, indispensable, neat, and as useful as a spider. She could also defend herself, and me, by refusing to answer 'stupid', inquisitive, embarrassing, personal questions.

I shall never tire of representing her. I want to: eat, sleep, argue, hurt, destroy ...

Why do you? My reasons belong exclusively to me. The treatment of Fear.»³²⁹.

Allo stesso modo nella *Vedova Blu* di Pino Pascali si crea una dissociazione tra la rappresentazione conturbante di un gigantesco ragno e il peluche sintetico blu dal quale è ricoperto.

In *Fingerhandschuhe* del 1972 la performer tedesca Rebecca Horn utilizzava delle protesi alle mani che, come le zampe di un ragno, le allungavano smisuratamente le dita fino a farle toccare il pavimento. L'estensione corporale limitava la capacità di presa sugli oggetti da terra che provava a sollevare³³⁰.

Un'altra performance è quella di Cecilia Paredes, *Aracne* del 2007 che approda al tema kafkiano della metamorfosi. Dipinto il corpo di nero con strisce bianche sulla schiena e lungo gli arti, la performer peruviana assume diverse anatomie e identità zoomorfe, tra le quali quella del ragno.

³²⁹ L. Bourgeois, *Louise Bourgeois - Maman*, a cura di E. Manchester, in *Tate Modern London*. [Or. *Louise Bourgeois*, catalogo della mostra (Tate Modern, Londra, 2000), London, Tate Gallery, 2000, p. 62], in *Tate Modern*.

<<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-maman-t12625>> (2009).

³³⁰ Il lato zoomorfo della performance è una suggestione di chi scrive che non ha a che fare con il riferimento alla degenza che aveva costretto l'artista a rimanere inferma nel letto per molto tempo. Cfr. C. Baldacci, A. Vettese, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, «Art e Dossier», 289, giugno 2012, pp. 22-23.

Esperimenti robotici sulla deambulazione sono anche quelli dell'artista cipro-australiano Stelarc che, attraverso i suoi progetti di macchine ibride, porta avanti una ricerca di cyberizzazione, di contaminazione tra tecnologia e smaterializzazione del corpo. *Exoskeleton*³³¹ (dal 1998 ad oggi) e *Muscle Machine*³³² (2003) sono alcuni esempi progettazione di un enorme insetto/aracnide di sei zampe comandato dall'artista stesso che prende posizione su una piattaforma all'interno del telaio della macchina. Attraverso dei sensori che codificano e li trasformano in comandi di movimento per il dispositivo, la macchina ne interpreta gli spostamenti diventando tutt'uno con l'uomo.

Di suggestione aracnida sono anche i *frame* della serie performativa *Body Suspensions*, dove il corpo nudo di Stelarc, appeso al soffitto come un ragno alla sua ragnatela, viene sostenuto da funi terminanti con uncini infilati nella sua stessa carne.

³³¹ *Exoskeleton*, in Stelarc.
<<http://stelarc.org/?catID=20227>>.

³³² *Muscle Machine*, in Stelarc.
<<http://stelarc.org/?catID=20231>>.

Figurante. 2010

Acciaio, ossa, sistema
idraulico
65 × 75 × 23 cm

B. 2012

Acciaio, sistema pneumatico,
Dimensioni variabili



Figura 118. Arcangelo Sassolino, Figurante, 2010. Courtesy: Artviewer.



Figura 119. Arcangelo Sassolino, Figurante, 2010. Courtesy l'artista.



Figura 120. Arcangelo Sassolino, Figurante, 2010. Courtesy: l'artista.



Figura 121. Arcangelo Sassolino, Figurante, 2010. Courtesy: Artviewer.

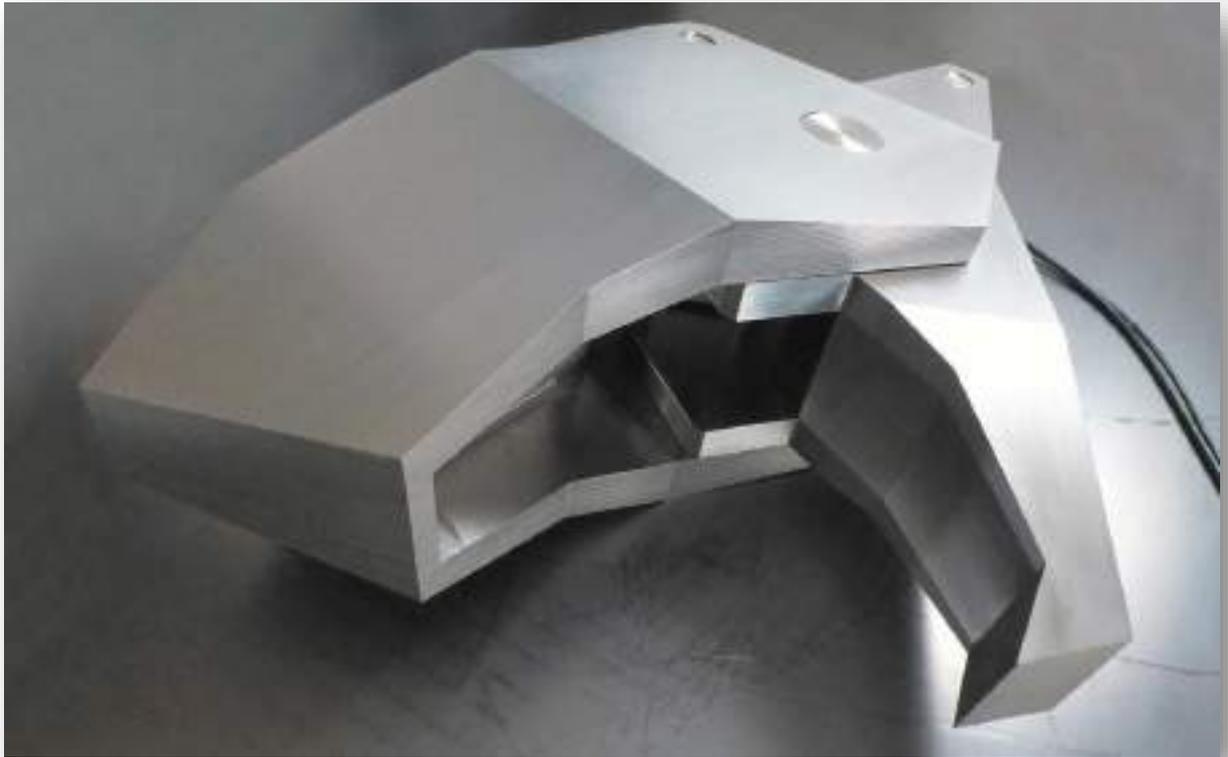


Figura 122. Arcangelo Sassolino, B., 2012. Courtesy: l'artista.

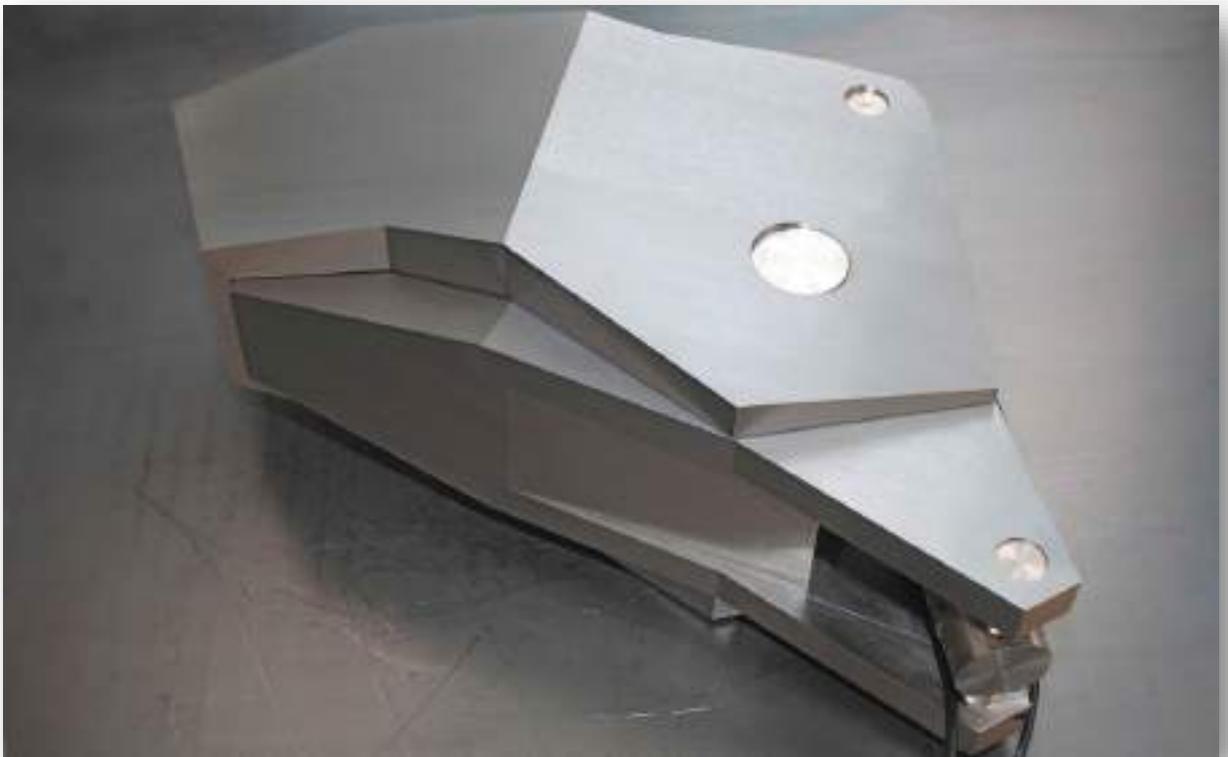


Figura 123. Arcangelo Sassolino, B., 2012. Courtesy: l'artista.

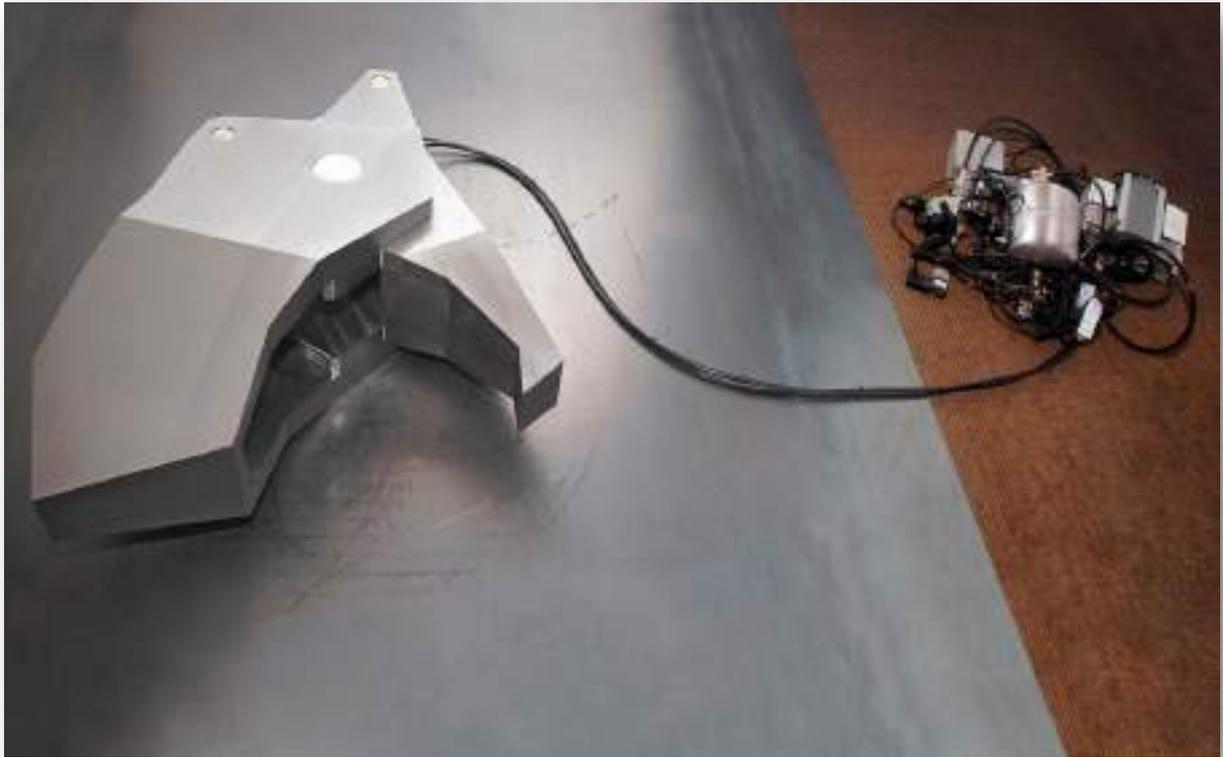


Figura 124. Arcangelo Sassolino, B., 2012. Courtesy: l'artista.

«La maledetta morsa del tempo»³³³ che ci stritola come i resti della preda intrappolati tra le enormi fauci di *Figurante* (fig. 118-121). Due mascelle dentellate in acciaio, ideate dall'artista con la ditta General Fluidi, raggiungono la massima apertura per contenere all'interno della cavità un grande osso animale posizionato verticalmente. Una volta azionato il sistema idraulico che permette il movimento di apertura e chiusura delle zanne, la spaventosa creatura inizia ad esercitare una forte pressione sulla preda. Impercettibilmente le ganasce iniziano a serrarsi in una lunga tortura di quasi due ore. Sono un sincopato crepitio e spaventosi tonfi quelli che si sentono e che almeno per il primo quarto d'ora ci indicano che sta succedendo qualcosa. Il moto di chiusura è così lento che non asseconda affatto la nostra tensione nel vedere la vittima desistere sottomettendosi alla sorte ormai certa. Anche quando il suo destino comincia ad essere chiaro, è difficile scollare gli occhi dalla scultura cinetica. Incuriositi dalla reazione del tessuto osseo sottoposto a schiacciamento, anche la nostra pazienza viene messa alla prova. Nelle performance inorganiche di Sassolino l'estetica dell'attesa fa sempre da sfondo alla contraddizione dell'impazienza fruitore contemporaneo. La resistenza meccanica dell'osso viene spinta al limite quando rigoli di sangue animale iniziano a sgorgare, per scendere tra i denti aguzzi; e totalmente oltrepassata quando, completamente deformato, l'osso è in balia della forza di compressione idraulica delle due mascelle e la sua forma anatomica iniziale non è più ripristinabile. Secondo l'artista «*Figurante* è un lavoro molto esplicito di un pessimismo e di una drammaticità che pervade la mia opera in generale [...]»³³⁴. E così *B.*³³⁵. La zoomorfa bocca sdentata di *B.* posta orizzontalmente sul pavimento si apre e si chiude cercando invano una preda (fig. 122-124). Contrariamente a *Figurante*, la potenza della mascella, che famelicamente tenta di mordere qualcosa, viene vanificata. La cieca disfunzionalità di *B.* viene rivelata ancora una volta dai segni lasciati sul pavimento, cicatrici di una lotta inutile.

³³³ A. Sassolino, *Intervista ad Arcangelo Sassolino*, a cura di D. Giannella, in *FlashArt*. <<https://flash---art.it/article/arcangelo-sassolino/>> (2015).

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *B.* sta per Behemoth, il nome del buffo ma demoniaco gatto nero del libro *Il maestro e Margherita* dello scrittore russo Michail Afanas'evič Bulgàkov, donato a Sassolino da un collezionista. Cfr. Zandonadi, *Il ritmo della materia* cit., p. 63.

Sculpture to modify the base. 2016

Acciaio, sistema
pneumatico

Dimensioni variabili

Untitled. 2006

Acciaio, sistema
idraulico ed
elettromagnetico, PLC

365 × 420 × 180 cm

***Attrito Continuo.
2005-2006***

Cemento armato, ralla
meccanica in acciaio

250 × 200 × 200 cm



Figura 125. Arcangelo Sassolino, Sculpture to modify the base, 2010. Courtesy: l'artista.



Figura 126. Arcangelo Sassolino, Sculpture to modify the base, 2010. Courtesy: l'artista.



Figura 127. Arcangelo Sassolino, Sculpture to modify the base, 2010. Courtesy: l'artista.



Figura 128. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2006. Courtesy: l'artista.



Figura 129. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2006. Courtesy: l'artista.



Figura 130. Arcangelo Sassolino, Attrito Continuo, 2005-2006. Courtesy: Architecture of Doom.



Figura 131. Arcangelo Sassolino, Attrito Continuo (dettaglio), 2005-2006. Courtesy: Architecture of Doom.

Sculpture to modify the base avvia un altro scontro con la materia (fig. 125-127). Si tratta ancora una volta di una scultura cinetica attivata attraverso la pressa situata al centro del tripode. Come in un martello pneumatico, il fioretto con ritmo incalzante inizia a colpire con forza il pavimento, fino a creparlo e romperlo. La forza di percussione della macchina perforatrice si scatena sulla base di appoggio, tanto da sollevarne il treppiede da terra, trovando spazio di azione per creare un profondo buco nel cemento.

Di maggiore portata è la struttura di acciaio *Untitled* del 2006 (fig. 128-129). Si tratta di un'enorme costruzione che grazie ad una potente elettrocalamita posta su un pistone idraulico riesce a sollevare 15 centimetri da terra una pesante lamiera di acciaio di 9 tonnellate. Inaspettatamente, tramite una casuale inversione di polarità, la sbarra viene respinta dal magnete per cadere violentemente sul pavimento³³⁶. Le vibrazioni causate dal peso della barra sono percepibili come una piccola scossa di terremoto e lasciano i segni della sconfitta sul pavimento squarciato³³⁷. A distanza di diverse ore il meccanismo riprende a funzionare sollevando e lasciando precipitare la pesantissima lastra³³⁸.

A lasciare i segni abrasivi del suo lento moto rotatorio è *Attrito Continuo* (fig. 130-131), presentato nel 2004 alla sezione *Constellation* di Artissima, Fiera Internazionale d'Arte Contemporanea di Torino³³⁹. Si tratta di un enorme macigno in cemento armato dal peso di 6 tonnellate che viene fatto ruotare attorno al proprio asse grazie alla ralla metallica inserita all'interno del solido e fissata al pavimento. La gravità del peso stesso della struttura, che compie l'intera rivoluzione in 90 minuti, compromette la sua integrità a causa di un attrito persistente con il pavimento. Il lento, ma incessante trascino dell'enorme peso, ne riga circolarmente la base. Scheggiandosi e

³³⁶ Sharp, *Arcangelo Sassolino* cit., p. 26.

³³⁷ Motivo per il quale l'opera non è mai stata esposta in alcun museo e si trova nello studio dell'artista, nel quale è stata azionata due volte.

³³⁸ L'opera non è mai stata esposta in nessun museo.

³³⁹ Cfr. Commissione Scientifica Progetto UniCredit & l'Arte, W. Guadagnini L.M. Barbero, G. Curto, S. Evangelisti, G. Lonardi Buontempo (a cura di), *[Per esempio] Arte Contemporanea Italiana dalla Collezione UniCredit*, catalogo della mostra (Rovereto, MART, 17 dicembre 2015-29 gennaio 2006), in *UnicreditGroup*.

<https://www.unicreditgroup.eu/content/dam/unicreditgroup/documents/inc/press-and-media/catalogo_MART.pdf>.

sgretolandosi il macigno porta con sé le tracce di polvere della fatica e delle vibrazioni che si percuotono sul terreno al quale è saldamente ancorato³⁴⁰.

Time Tomb. 2009

Pietra sepolcrale bianca e nera, acciaio, poliestere, sistemi elettrico e pneumatico
Dimensioni variabili



Figura 132. Arcangelo Sassolino, Time Tomb, 2009. Courtesy: l'artista.

³⁴⁰ Sharp, *Arcangelo Sassolino cit.*, p. 8.

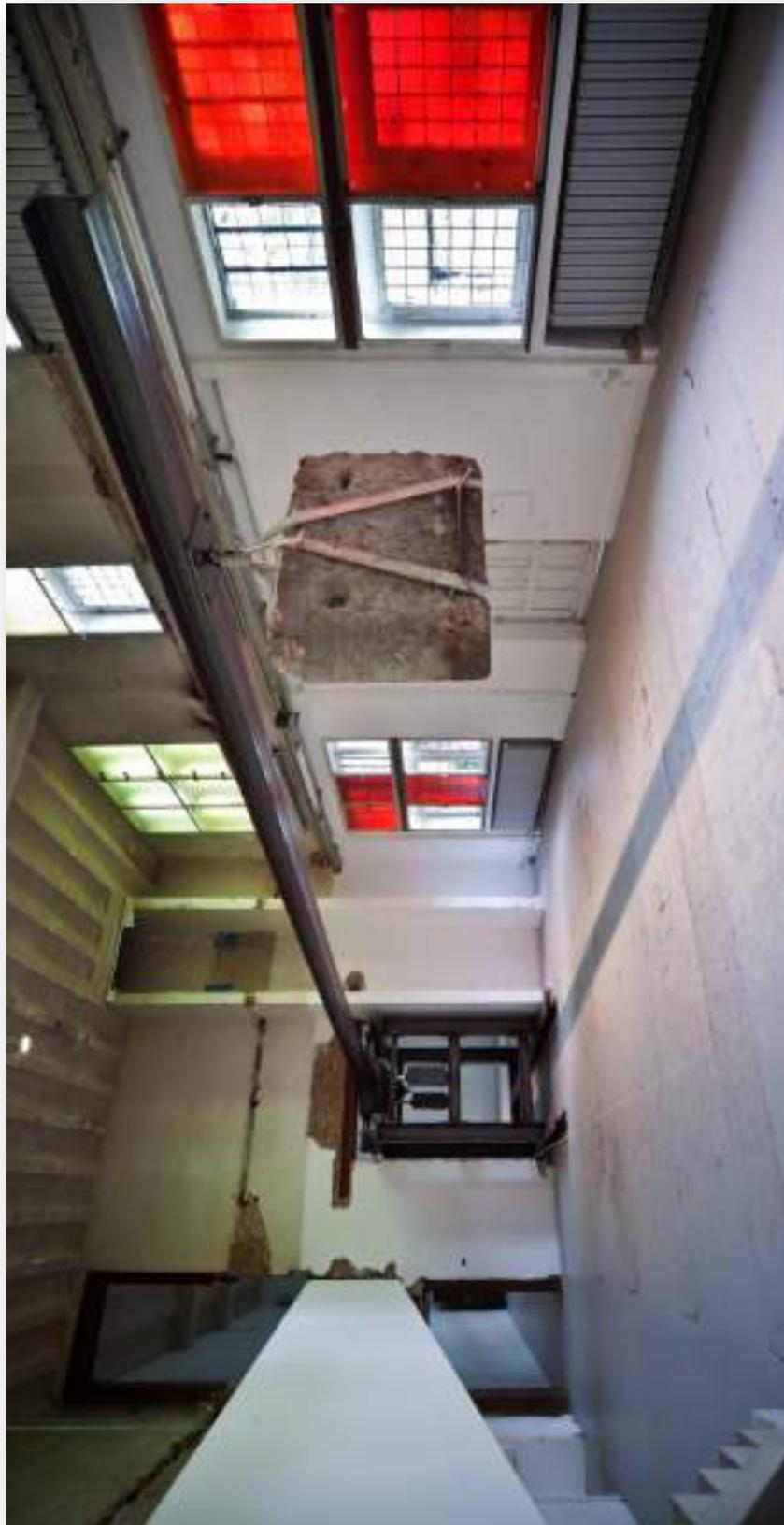


Figura 133. Arcangelo Sassolino, Time Tomb, 2009. Courtesy: l'artista.



Figura 134. Arcangelo Sassolino, Time Tomb, 2009. Courtesy: z33.



Figura 135. Arcangelo Sassolino, Time Tomb (dettaglio), 2009. Courtesy: l'artista.



Figura 136. Arcangelo Sassolino, Time Tomb (dettaglio), 2009. Courtesy: l'artista.



Figura 137. Arcangelo Sassolino, Time Tomb (frame - dettaglio), 2009.

Time Tomb (fig. 132-137) è un'installazione *site-specific* ideata per lo Z33 Kunstencentrum belga dopo che l'artista era stato invitato ad intervenire nel beghinaggio di Hasselt³⁴¹. Si tratta di due putrelle basculanti di 7 metri di lunghezza inserite all'interno di due stanze separate da una parete divisoria, ma comunicanti. Come la lancetta di un metronomo le travi oscillano su e giù grazie al movimento controllato generato da due pistoni centrali.

Ad equilibrare l'andamento sono i pesi generati da due lastre sepolcrali appese all'estremità dei bracci metallici. Trovate all'esterno delle rovine dell'antica chiesa antistante alle stanze espositive e bombardata nel 1944, simbolo di una memoria incisa sul marmo, Sassolino ha deciso di impiegarle come contrappesi della sua "altalena"³⁴².

«Il movimento delicato del lavoro sembra poter non fermarsi mai. La velocità del suo muoversi avanti e indietro era cruciale per me, in quanto quello che volevo ottenere era una sensazione ipnotica. È come guardare l'oceano: segui la tua linea di pensiero per poi ritrovarti perso in essa»³⁴³

Basata su continue contrapposizioni di alto e basso, chiaro e scuro, marmo e acciaio, pesantezza e leggerezza, l'opera oscilla senza tregua creando un ritmico scricchiolio. Metaforicamente i contrappesi ricordano i piatti delle bilance collegati ad alcune suggestioni che l'artista portava con sé dal suo viaggio in Egitto, come la psicostasia³⁴⁴. Il rito di passaggio per accedere al Regno dei Morti prevedeva la pesatura dell'anima che doveva essere leggera come la piuma, la Maat, che ne faceva da contrappeso sull'altro piatto della bilancia. Simbolo di Giustizia nell'antico Egitto, la bilancia nel mondo ellenico invece, oltre a rimanere segno distintivo di Themis e della figlia Dike, dee della Giustizia, si trasforma in mezzo per decretare il fato dei mortali:

³⁴¹ Z33 in onore del Zuivelmarkt 33, un antico beghinaggio di Hasselt, di cui il Centro Artistico occupa un edificio dei tanti che circondano il giardino centrale.

Cfr. <<https://web.archive.org/web/20110625045653/http://www.z33.be/en/z33/history>>.

³⁴² Si tratta di due stele lapidarie, una di pietra bianca con un angelo inciso, e l'altra di pietra scura con un grifone.

³⁴³ A. Sassolino, in *Z33. Nu*, catalogo della mostra, (Hasselt - Belgium, Z33 - House for Contemporary Art, Design & Architecture, ottobre 2008-ottobre 2010), a cura di J. Boelen, M. Mels, T. Toubac, Gent (Belgium), Z33 e MER. Paper Kunsthalle, 2010, p. 240 [traduzione mia].

³⁴⁴ Cfr. *Interview Arcangelo Sassolino - Time Tomb*, in *Z33be* (on Youtube).

<<https://www.youtube.com/watch?v=8z7EwUeRq4s>> (2010).

«[...] Ma quando ascese a mezzo cielo il sole / Alto spiegò l'onnipotente Iddio /
L'auree bilance, e due diversi fati / Di sonnifera morte entro vi pose, / Il troiano e
l'acheo. Le prese in mezzo, / Le librò, sollevolle, e degli Achivi / Il fato dechinò, che
traboccando / Percosse in terra, e balzò l'altro al cielo.»³⁴⁵

Nelle allegorie barocche di Verità, Giustizia ed Equità descritte nell'*Iconologia* di Cesare Ripa immancabile è la bilancia, simbolo riconoscibile in numerosi programmi iconografici. Anche nella simbologia cristiana la bilancia diventa simbolo di giustizia, con un conseguente richiamo al giudizio universale. Non è raro, infatti, trovare ad esempio raffigurazioni rinascimentali dell'Arcangelo Michele contraddistinto dalla spada e dalla bilancia.

³⁴⁵ Omero, *Iliade*, trad, V. Monti, VIII libro, vv. 86-93.

Ogni domenica. 2013

Acciaio, bruciatore, fuoco, cemento armato
375 × 650 × 350 cm



Figura 138. Arcangelo Sassolino, Ogni domenica, 2013. Courtesy: Moto Blog.



Figura 139. Arcangelo Sassolino, Ogni domenica, 2013. Courtesy: Moto Blog.



Figura 140. Arcangelo Sassolino, Ogni domenica, 2013. Courtesy: Moto Blog.



Figura 141 Arcangelo Sassolino, Ogni domenica, 2013. Courtesy: Rimini Today, foto: Marzio Bondi.

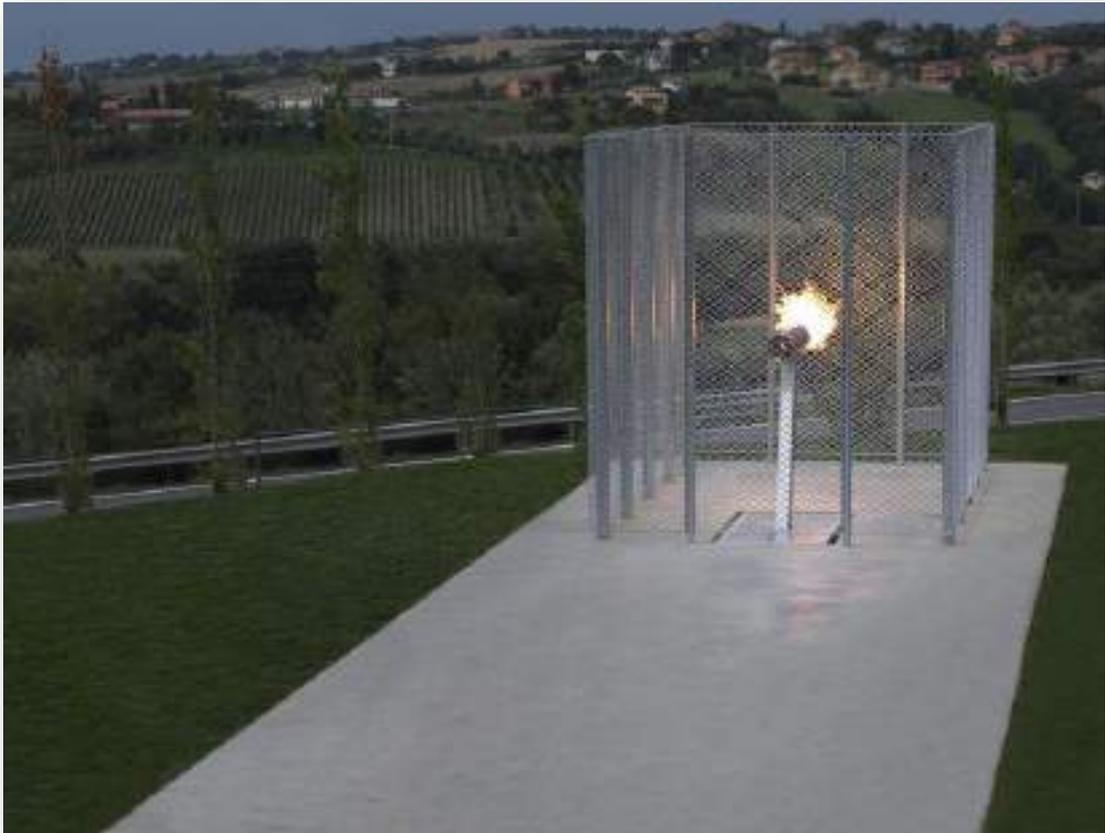


Figura 142. Arcangelo Sassolino, Ogni domenica, 2013. Courtesy: Moto Blog.



Figura 143. Arcangelo Sassolino, Ogni domenica, 2013. Courtesy: Moto Blog.

Eretto a Coriano in memoria della scomparsa di Marco Simoncelli, questo cenotafio *site-specific* celebra il ricordo del motociclista, mancato precocemente nel 2011 (fig. 138-143).

Un bruciatore inserito all'interno di una gabbia metallica su una piattaforma di venti metri, *ogni domenica*, all'imbrunire, si accende per 58 secondi, numero che contraddistingueva il pilota in gara. Liberando una fiamma di 3 metri³⁴⁶. Si tratta di un rituale che torna ciclicamente a ripetersi nel momento intimo e malinconico del tramonto della domenica sera, che come ne *Il sabato del villaggio* leopardiano porta via tutte le aspettative deluse dalla caducità della vita³⁴⁷.

Ad omaggiare la passione di Simoncelli per la corsa, per il rischio, vi è un'associazione di velocità, pericolo, fuoco: «elemento primario, misterioso, che non ha spiegazione. Vivo, vero. Fulmineo, fugace inafferrabile, incantatore, pericoloso»³⁴⁸, da sempre è sinonimo di celebrazione, di ritualità, di purificazione.

Collegata al calendario solare, silenziosa e dormiente per sei giorni alla settimana, l'opera non si attiva tutto l'anno sempre allo stesso orario, ma è stata programmata per svegliarsi 30 secondi dopo il tramonto: un preciso momento che si presenta ad orari diversi con il passare delle stagioni e che ci fa riflettere sulla fugacità delle cose, sull'enigma dell'*hic et nunc* sul quale gli artisti si arrovellano dalla notte dei tempi.

³⁴⁶ Il bruciatore è stato ideato e creato dal marchio Riello s.p.a., con la partecipazione di Dainese s.p.a. per la produzione generale, GrisDainese s.p.a. per la produzione esecutiva., Schiavon arredamenti s.n.c per la gabbia metallica, Pietro Fiorentini s.p.a. e molti altri.

Cfr. *Ogni domenica*, in *Muvistudio Produzione* (on Youtube) <https://www.youtube.com/watch?v=F_QiLOVEvNA> (2019).

³⁴⁷ «Già tutta l'aria imbruna, / Torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre / Giù da' colli e da' tetti, / Al biancheggiar della recente luna. / [...] Diman tristezza e noia / Recheran l'ore, ed al travaglio usato / Ciascuno in suo pensier farà ritorno. / Garzoncello scherzoso, / Cotesta età fiorita / È come un giorno d'allegrezza pieno, / Giorno chiaro, sereno, / Che precorre alla festa di tua vita. / Godi, fanciullo mio; stato soave, / Stagion lieta è cotesta / Altro dirti non vo'; ma la tua festa / Ch'anco tardi a venir non ti sia grave».

³⁴⁸ A. Sassolino, in *Ogni domenica: l'opera di Sassolino che commemora Simoncelli*, a cura di Omnimoto, in *GPOne*. <https://www.gpone.com/it/2013/09/13/moto-news/ogni-domenica-lopera-di-sassolino-che-ricorda-simoncelli.html?om=1&refresh_ce> (2013).

2.2.1 Effetto statico: snervare la fibra

Il legno sembra fermo, ma è sottoposto a pressioni interne che lentamente lo spaccano. La ceramica si rompe, fa subito mostra dei suoi cocci rotti. Il legno no, finché può nasconde, si lascia torturare, ma non confessa. Io sono di legno³⁴⁹.

Giulia Carcasi

Le performance (in-)organiche di Sassolino coinvolgono anche il legno come materiale da sottoporre a ulteriori sfide di resilienza meccanica.

Incapaci di liberarsi perché legati, bloccati da catene o ancoraggi, i legni, vincolati all'azione di forze esterne sollecitanti, si flettono sperimentando il proprio limite di tolleranza. Assoggettato all'effetto statico che ne determina i gradi di libertà, il legno si curva, si deforma fino a snervarsi e spaccarsi³⁵⁰.

La distribuzione della forza, che solitamente si concentra in modo disomogeneo in punti isolati delle travi lignee vincolate, e l'intensità con la quale viene esercitata, si oppongono al grado di resistenza del corpo rigido, tanto maggiori sono le forze di coesione molecolare interne³⁵¹.

³⁴⁹ G. Carcasi, *Io sono di legno*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 77.

³⁵⁰ Cfr. Caligaris, Fava, Tomasello, *Manuale di Meccanica* cit., p. H3.

³⁵¹ *Ivi*, p. H59.

Untitled. 2007-2008

Legno, acciaio, sistemi elettrico e idraulico
25 × 100 × 120 cm



Figura 144. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2007-2008. Courtesy: l'artista.



Figura 145. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2007-2008. Courtesy: Galerie Philipp von Rosen.



Figura 146. Arcangelo Sassolino. Courtesy: ICON-Design, foto: Andrea Pugiotta.

In *Untitled* del 2007 si rivela la poetica lotta per la sopravvivenza di un blocco ligneo profondo meno di 30 centimetri contro la forza di 60 tonnellate esercitate dal pistone idraulico (fig. 144-146). Collocata orizzontalmente sul pavimento, la trave rettangolare viene incatenata al pistone tramite delle funi metalliche. Lo stelo inizia ad esercitare la sua pressione di un millimetro al secondo al centro del ceppo, ogni qualvolta si attiva il sensore di rilevamento del movimento dei visitatori. Prima di cedere alla sconfitta e snervarsi definitivamente, il blocco può impiegare dai 15 minuti a diversi giorni³⁵². Il legno vivo scricchiola, si sfibra dopo una lunga e snervante resistenza lasciando a terra le tracce della sconfitta: come il sangue di un soldato mutilato, così la resina che sgorga dal ceppo di legno.

In questo modo l'artista commenta la sua opera:

«[...] Quello che amo è il confronto di queste masse. Lottano per trovare un equilibrio. L'uno resiste all'altro, e in questa resistenza trovano e falliscono nel trovare l'equilibrio. La resistenza dura diversi minuti prima che il legno ceda completamente sotto l'implicabile pressione del pistone. Prima del crollo definitivo delle masse si genera una tensione che lo spettatore è costretto a subire, ed è infatti lo spettatore la causa di tutto questo. Questo pezzo è una variante delle più recenti performance inorganiche che sto producendo con le macchine»³⁵³.

³⁵² Cfr. Sharp, *Arcangelo Sassolino* cit., p. 40.

³⁵³ *Ivi*, pp. 79-80.

Untitled. 2012

Corde in canapa, acciaio, legno, sistemi elettrico e idraulico

Dimensioni variabili

Opera distrutta



Figura 147. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2012. Courtesy: l'artista.



Figura 148. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2012. Courtesy: CCC-Strozzina, foto: Pamela Randon.



Figura 149. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2012. Courtesy: l'artista.



Figura 150. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2012. Courtesy: l'artista.



Figura 151. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2012. Courtesy: CCC-Strozzina, foto: Pamela Randon.



Figura 152. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2012. Courtesy: CCC-Strozzina, foto: Pamela Randon.



Figura 153. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2012. Courtesy: CCC-Strozzina, foto: Pamela Randon.



Figura 154. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2012. Courtesy: l'artista.

Si tratta di un'installazione *site-specific* progettata ed esposta in occasione della mostra *Francis Bacon e la condizione esistenziale nell'arte contemporanea* tenutasi dal 5 ottobre 2012 al 27 gennaio 2013 presso il CCC-Centro di Cultura Contemporanea Strozzi di Firenze (fig. 147-154).

Inserite all'interno di un lungo corridoio, delle gómene di canapa, estratte dal contesto originario, vengono tese longitudinalmente e fatte passare all'interno degli architravi di due grossi sistemi trilitici lignei disposti all'esterno degli opposti ingressi all'estremità della sala espositiva. L'opera inizia a prendere vita quando improvvisamente lo stelo di un importante pistone oleodinamico, cercando di rientrare nel cilindro, mette in tensione le funi. Come in una carrucola queste ultime iniziano ad avvolgersi attorno alla trave di legno che ne fa da puleggia. I rumori sinistri di scricchiolii delle corde tese provocano un senso di allarme nel visitatore. Quando la corda pare cedere alla tensione, improvvisamente il pistone si contrae nel verso opposto rilasciando momentaneamente la trazione accumulata, per poi riiniziare il ciclo.

Quello di portare allo stremo i limiti di resistenza della materia è un *modus operandi* che contraddistingue la ricerca dell'artista.

Imprevedibilità degli esiti e il rischio del fallimento sono fattori che vengono presi in considerazione come parte del processo di esecuzione dell'opera e che scatenano la curiosità dell'artista nel trovare sempre nuove soluzioni operative, portando maggiormente gli estremi i limiti del possibile.

I comportamenti delle sue macchine e installazioni vengono precedute da precisi calcoli tecnici e testate presso l'antica Filanda Bocchese di Trissino, sede del suo studio e laboratorio dal 2011. Talvolta bloccate poco prima di distruggere o autodistruggersi, altre invece portate alla sopportazione estrema, le sue opere prevedono risultati che sono sempre celati dietro l'azione performativa, l'unica verifica in grado di superare, confermare o contraddire le aspettative.

Canto V. 2016

Legno, acciaio, sistemi idraulico ed elettrico
183 × 485 × 53 cm

Purgatory. 2016

Legno, acciaio, sistemi idraulico ed elettrico
Dimensioni variabili



Figura 155. Arcangelo Sassolino, Canto V, 2016. Courtesy: l'artista.



Figura 156. Arcangelo Sassolino, Canto V, 2016. Courtesy: l'artista.



Figura 157. Arcangelo Sassolino, Canto V, 2016. Courtesy: l'artista.



Figura 158. Arcangelo Sassolino, Canto V, 2016. Courtesy: l'artista.



Figura 159. Arcangelo Sassolino, Purgatory, 2016. Courtesy: l'artista.



Figura 160. Arcangelo Sassolino, Purgatory, 2016. Courtesy: l'artista.



Figura 161. Arcangelo Sassolino, Purgatory, 2016. Courtesy: l'artista.



Figura 162. Arcangelo Sassolino, Purgatory, 2016. Courtesy: l'artista.



Figura 163. Arcangelo Sassolino, Purgatory, 2016. Courtesy: ICON-Design, foto: Andrea Pugiotta.

In *Canto V* un sistema di ancoraggio, appeso al soffitto da una fune metallica, blocca un tronco di larice che, tagliato in tavole lungo la sezione longitudinale, resta impiccato a mezzaria (fig. 155-158). Così in *Purgatory*: una serie di tavole prefabbricate di legno vengono sovrapposte una all'altra e bloccate alle estremità, in un sistema di 800 chilogrammi di peso sospeso nel limbo, tra Inferno e Paradiso (fig. 159-163).

Un grande pistone idraulico esercita, su una circoscritta sezione centrale della trave, una pressione che produce una curvatura concava delle assi, per poi invertire la rotta esercitando una trazione che spinge le tavole a flettersi in maniera convessa.

Il continuo cambio di comando dello stelo porta le assi di legno a testare l'elasticità di flessione che sono disposte a tollerarle, senza snervarsi, ma gemendo e cigolano.

Trascinate da una forza alla quale è impossibile sottrarsi anche le anime dannate dantesche del *Canto V* lamentano la loro sorte: «Quando giungon davanti a la ruina / quivi le strida, il compianto, il lamento / bestemmian quivi la virtù divina»³⁵⁴.

³⁵⁴ D. Alighieri, *Canto V - Inferno*, in *La Divina Commedia*, vv. 34-36.

2.3 Tensioni limite: la flessione vitrea

*Nell'abbraccio tutto rimane sospeso: il tempo,
la legge, la proibizione [...]*³⁵⁵.

Roland Barthes

È una magia alchemica quella della sabbia silicea che portata ad altissima temperatura si fonde in liquido per poi solidificarsi in vetro, un materiale che porta con sé la contraddizione di essere allo stesso tempo duro e fragile. Da sempre associato al diffuso uso che se ne è fatto nelle arti decorative e applicate, dalle incantevoli vetrate gotiche delle cattedrali alle suppellettili d'art nouveau, il vetro ha faticato a farsi spazio come materiale d'utilizzo tra gli artisti contemporanei. Se ne trova un timido utilizzo come componente secondaria in alcuni *Igloo* di Merz, nelle opere di Hesse in fibra di vetro. L'accumulo di lastre di vetro sovrapposte una all'altra si è riscontrato solamente nell'utilizzo irriuale che ne faceva Barry Le Va in alcune performance (*Shatterscatter*). Si tratta di interesse che però si distingue da quello che ne fa Arcangelo Sassolino nelle sue opere: interessato per lo più alla rottura stessa del materiale, che lasciato cadere o deliberatamente infranto con un martello, Barry Le Va impiegava in questo modo le lastre di vetro.

Coerente alla linea di ricerca sviluppata fin dai primi interventi artistici, Sassolino, si è avvicinato al vetro come materiale da utilizzare nella sua singolarità³⁵⁶. Mettendo in risalto le proprietà meccaniche che si esprimono attraverso un altissimo gradiente di resistenza rispetto alla compressione (per rompere un cubo di vetro di 1 cm di lato, occorre un carico dell'ordine di 10 tonnellate³⁵⁷). Si tratta anche di un materiale con un buon livello di elasticità che permette alla lastra di flettersi fino al raggiungimento della tensione limite, dopo la quale il vetro salta in mille pezzi.

³⁵⁵ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 1979, p. 13.

³⁵⁶ Per i *Vetri* e le successive serie si è adottata una diversa struttura rispetto alla suddivisione in schede tecniche come nei precedenti paragrafi. L'esecuzione recente della maggior parte delle opere, la conseguente minor bibliografia disponibile sono state le principali motivazioni che hanno spinto chi scrive a procedere con una descrizione più omogenea, raggruppando le opere in piccole serie.

Si precisa che i titoli dei sottoparagrafi non sempre indicano una serie così denominata dall'artista, ma sono stati scelti da chi scrive perché indicativi della propria interpretazione.

³⁵⁷ 1 000 N/mm² = 1 000 Mpa.

Sassolino lavora sempre sul filo del rasoio. Nella serie dei vetri, che lo accompagnano da una decina d'anni, l'artista non ha mai smesso di sperimentare sempre nuove soluzioni operative³⁵⁸.

La morsa del tempo

«Il vetro contiene in sé una sottile minaccia. [...] E per non parlare del mistero della solida trasparenza di questo materia»³⁵⁹.

Estorcere la verità dalla materia si fa ancora una volta una prerogativa che conduce l'artista a relazionarsi con il vetro sfruttandone quella fragilità che indurrebbe a prendersene cura con maggiore riguardo. Ma per Sassolino non è così. La democraticità con la quale si approccia alla materia fragile ne porta ad esaltare la contraddittoria resistenza alla compressione, tra le altre proprietà meccaniche.

L'accostamento di diverse lastre di vetro di medio spessore viene bloccato da un morsetto di acciaio avvitato tanto da tenerle unite e formarne un blocco unico, quanto da esercitare una pressione tale che potrebbe frantumare.

In *Qualcosa è cambiato* – 2019 (fig. 164-166) la morsa viene fermata ad un punto tale da permetterne la sospensione delle lastre alla parete – che in questo modo sembrano formare un'unica colonna –, ma che stesso consente alle lastre di stringersi in un abbraccio senza incrinare l'integrità. Così in *L'impossibile chiusura del cerchio* – 2020 (fig. 167-168), dove un'alta colonna di vetro sezionata in lastre poggia sul morsetto a vite.

Esposte sempre di taglio, le sculture isotrope riescono a catturare e riverberare i raggi luminosi trasformandoli in un gioco di riflessi azzurro-cristallino che invadono lo spazio espositivo. Il profilo permette di riconoscerne le singole lastre che, appoggiate per terra (*Mille parti del tutto* – 2019, fig. 169; *Nucleo* – 2016, fig. 170-171; *L'ineluttabilità*, fig. 172-175; e *L'ineluttabile* – 2018, fig. 176) o sospese a mezz'aria (*Qualcosa è cambiato II* – 2019, fig. 177; *Perdita di valori tradizionali* – 2018, fig. 178; e *Instabilità pretoria* – 2018, fig. 179), tagliate regolarmente o spezzate irregolarmente (*Mai più come prima* – 2013-2016, fig. 180-185), fanno di ogni singolo

³⁵⁸ Molte opere citate nei prossimi sottoparagrafi sono state esposte nella mostra *fragilissimo* del 2019 che ha combinato alcuni dei più recenti vetri di Sassolino con i cementi e altre *performance inorganiche*.

³⁵⁹ A. Sassolino, Comunicato stampa dalla mostra *fragilissimo*, (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020).

pezzo un *unicum* nella serie. In *La sola regola possibile* – 2019 (fig. 186-189). sei lunghe lastre di vetro vengono addossate longitudinalmente l'una all'altra per rimanere sospese a pochi centimetri da terra. Come le braccia di una croce latina, due barre di acciaio della medesima lunghezza bloccano trasversalmente la colonna vitrea facendola apparire come un unico corpo. Ancora una volta pare sia stato raggiunto un (temporaneo o eterno) equilibrio tra la resistenza e la compressione del vetro.

Negando la memoria della forma

Una delle caratteristiche che contraddistingue il vetro da tanti altri materiali è la capacità di non deformarsi se sollecitato entro determinati limiti, i quali, se superati, portano alla rottura irreversibile del materiale. L'elasticità del vetro permette a questo materiale di deformarsi in maniera reversibile e dunque, una volta tolto il carico di forza, tornare alla sua forma primitiva. Questa proprietà meccanica è data dalla struttura amorfa della materia che, non prevedendo una disposizione regolare degli atomi, consente un buon gradiente di flessibilità. Quella della (de)formazione dei materiali risulta essere una tematica cara all'artista, il quale tornerà su questa memoria dei calchi di spazio con un materiale diverso dal vetro, che risponderà in modi diversi, irreversibili, alla sollecitazione, alla gravità, sconfinando ancora una volta dai suoi limiti fisici e ideologici: il cemento.

In *Le cose facili sono le più difficili* -2019 (fig. 190) e *Così* – 2019 (fig. 191-194) una lastra di vetro piuttosto fine viene sottoposta ad una sollecitazione assumendo una flessione cristallizzata attraverso l'uso delle cinghie a cricco colorate. In *Abbraccio del muro* – 2010-2011 (fig. 195-196), in *Amicus curiae* – 2018 (fig. 197-200) e in *Piegare il tempo* – 2020 (fig. 201), delle lastre di vetro più fine vengono appese, attraverso le fibbie di ancoraggio, in modo sagittale rispetto alla parete.

La tensione limite viene portata ai massimi estremi in *Incombente* – 2019 (fig. 202-203), dove una lastra di vetro si incurva pericolosamente sotto il peso di un enorme masso che gli viene appoggiato sopra. La forza di gravità, che spinge il vetro a flettersi ai limiti della sua elasticità, combatte con la flessibilità della materia permettendo un equilibrio tra la fragilità così evidente del vetro contro la pesantezza del macigno. Allo stesso modo, in *Declino della virtù civica* – 2018 (fig. 204-205) e *Public morality* -

2019 (fig. 206-207), un'enorme pietra raccolta nel vicentino viene adagiata su una culla vitrea.

Le Costellazioni vitree

Dal 2014 ad oggi le *Stelle* (fig. 208-212) hanno accompagnato la ricerca di Sassolino: sono sottilissimi vetri rotti che assemblati e fermati da fascette di plastica (*Il vuoto attorno II* – fig. 216), o pinze metalliche (*Il vuoto attorno* - fig. 213-215), formano una stella: un simbolo atavico che già in Zorio aveva assunto particolari sfaccettature³⁶⁰. In *Attesa* (fig. 214, 217-219) una lunga e sottile lastra di vetro viene appesa al vuoto e ancorata alla presa di una pinza di bloccaggio che la collega al soffitto con un filo metallico. Tutto l'effimero e la fragilità del vetro vengono esibite e negate dalla resistenza che si oppone alla forza di compressione.

³⁶⁰ Vedi *Tautologie icastiche*, in Arcangelo Sassolino, "Supernova".

2.4 *Forme di pensiero addomesticate*

*Everything moves continuously. Immobility does not exist. Don't be subject to the influence of out-of-date concepts. Forget hours, seconds and minutes. Accept instability. Live in Time. Be static - with movement. For a static of the present movement. Resist the anxious wish to fix the instantaneous, to kill that which is living*³⁶¹.

Jean Tinguely

Con questa forma terminologica Sassolino ha circoscritto la serie di opere che usa chiamare *domestiche*, destinate a contesti più intimi, più domestici appunto. Sono lavori silenziosi, di dimensioni più contenute, ma non per questo meno potenti, per i quali l'artista ha adottato *forme di pensiero addomesticate*³⁶². Si tratta di opere più "sobrie" che prendono in considerazione materiali nuovi per la sua ricerca: la carta, la gomma, l'acciaio. Per quanto riguarda i primi due materiali, sebbene vengano sottoposti a forze esogene già coinvolte nei processi creativi precedenti, gli esiti sono sempre inaspettati.

Le Carte

Risme di carta bianca vengono pressate dalle 500 (*Untitled* – 2006, fig. 220) alle 1000 tonnellate di peso (*Mille Tonnellate* - 2019 e *Untitled* - 2015, fig. 221-223) attraverso una pressa piegatrice, generalmente usate per la piegatura di lamiera, che ne comprime la forma creando conformazioni sempre nuove, dettate dal caso, dall'agire di una forza peso esterna che ne deforma il materiale, riuscendo anche a tagliarlo. Talvolta vengono anche compresse attraverso le stesse morsa che comprimevano i *Vetri* (*Untitled* – 2020, fig. 224-225). La carta, materiale sottile formato da fibre di cellulosa, risulta

³⁶¹ J. Tinguely, *Manifesto - For Statics*, 'Concert of Seven Pictures', Düsseldorf, 14 marzo 1959 (or *Für Statik*, manifesti scritti in 150 000 volantini lanciati sulla città tedesca da un piccolo aeroplano), in Suderburg, Erika, *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 138.

³⁶² Parole usate dall'artista nella conversazione tenutasi con Vega Tescari. Cfr. *Arcangelo Sassolino. L'esplosione nella stanza accanto* cit.

molto flessibile, ma si deforma irrimediabilmente se sottoposta ad una pressione troppo insistente.

Gli pneumatici e Le Solite Cose

Pneumatici di camion, perfettamente nuovi, lucidati, gonfiati al massimo delle loro possibilità³⁶³, ed esposti verticalmente, vengono sottoposti a delle fortissime compressioni. Ingabbiati da morse a vite (*I.U.B.P.* – 2017, fig. 226-227), putrelle (*Massimo* – 2017, fig. 241-242), fasce a cricchetto colorate (*I.U.B.P.* - 2015, *I.U.B.P.* – 2018, fig. 228-234), o addirittura la combinazione di due pressioni esercitate contemporaneamente (*I.U.B.P.* – 2018, fig. 235-236), i copertoni di gomma vengono soffocati fino ad assumere rientranze che spezzano la circolarità della forma.

La prima serie di pneumatici (dal 2013) è classificata con la sigla: I.U.B.P., ovvero In Un Brodo Primitivo, tratta dalle parole del fisico e cosmologo Stephen Hawking³⁶⁴:

«È possibile che là, tra le stelle, vi sia una specie progredita che sa che esistiamo, ma ci lascia cuocere nel nostro brodo primitivo. Però è difficile che abbia tanti riguardi verso una forma di vita inferiore: forse che noi ci preoccupiamo di quanti insetti o lombrichi schiacciamo sotto i piedi?»³⁶⁵.

Una serie successiva ha assunto nomi propri di persona come *Igor* (fig. 237), *Boris* (fig. 238), *Gregor* (fig. 239), mentre la più recente viene identificata con nomi storici di personaggi dell'Antica Roma come *Marco*, *Antonio*, *Luciano* (fig. 240), *Cassio*, *Massimo*. In queste ultime le ruote di camion sono dei marchi Pirelli e Marathon³⁶⁶.

Un ulteriore *conflitto* tra le forze viene rappresentato attraverso la compressione del copertone in gomma, materiale flessibile, al cui interno si trova una camera d'aria, costretta a far i conti con una forza disomogenea che ne altera la stabilità e la funzione.

A doversi adattare invece ad uno spazio costretto sono i palloni della serie *Le solite cose* (fig. 243-246). Anche loro perfettamente gonfi, da calcio o basket, vengono

³⁶³ Uno pneumatico per camion può essere gonfiato fino a 7 bar di pressione. Cfr. Philipp von Rosen Galerie (a cura di), *Arcangelo Sassolino. Conflitti*, catalogo della mostra (Colonia, Philipp von Rosen Galerie, 10 novembre-21 dicembre 2018), Cologne, Philipp von Rosen Galerie, 2018, s.n.p.

³⁶⁴ Cfr. Zandonadi, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino* cit., p. 68.

³⁶⁵ «It could be that there is an advanced race out there which is aware of our existence but is leaving us to stew in our own primitive juices. However, it is doubtful it would be so considerate to a lower life-form: do most of us worry how many insects and earthworms we squash under foot?».

S. Hawking, *The Universe in a nutshell*, London, Bantam press, 2001, p. 171.

³⁶⁶ J. Uslip, *Nuda vita; o quel che accadrà, in fragilissimo* cit., p. 64.

rinchiusi all'interno di gabbie quasi quadrate³⁶⁷. Costretti a trovare spazio di sopravvivenza spingono contro l'acciaio che avrà la meglio sui palloni. Deformati in corrispondenza delle sbarre e fuoriuscenti nei vuoti degli angoli, i palloni cercano di sgusciare fuori dalla gabbia e di farsi largo. Il meccanismo richiama il processo subito dalla camera d'aria degli pneumatici.

Analisi

Le condizioni di stabilità precaria della materia vengono nuovamente rivelate attraverso le *Analisi*.

Pesanti volumi in acciaio vengono precariamente appesi alla parete attraverso una fune dello stesso materiale. Di spirito minimalista, fabbricati attraverso procedimenti industriali e lucidate manualmente, gli *acciai* vengono verniciati omogeneamente (*Analisi* – 2014/2018, fig. 247-248) o sul lato frontale (*Analisi* – 2017, fig. 249-251). «Crocefissi laici»³⁶⁸, così definite dall'artista, le *Analisi* vengono sempre appese alle pareti, come i moduli di Donald Judd (*Untitled* - 1966) o i *Cubi di Terra* di Pino Pascali – mentre, se fossero appoggiate per terra, richiamerebbero *One Ton Prop. House of Cards* di Richard Serra –. Sono influssi assorbiti dalle *Analisi* di Sassolino che si rivelano, però, retaggi di un tempo passato e superato. La provvisorietà di una forma apparentemente leggera che galleggia nell'aria nasconde in realtà un potenziale fallimento, un'improvvisa caduta, un collasso gravitazionale che potrebbe interrompere quell'equilibrio raggiunto dal conflitto tra le forze.

³⁶⁷ Le prime opere della serie (2005) consistevano in gabbie allungate alte circa due metri. Cfr. Zandonadi, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino* cit., pp. 212-213

³⁶⁸ Così l'artista ha definito le sue *Analisi*. Cfr. S. Mazzoni, *Crocefissi laici. Rendere esplicito l'invisibile facendolo esplodere: la fisica di Arcangelo Sassolino*, in *Issuu*.
<https://issuu.com/kritika/docs/sassolino_kritika_1> (2020).

2.5 *Plus ultra*: i cementi

Non è il cemento, non è il legno, non è la pietra, non è l'acciaio, non è il vetro l'elemento più resistente. Il materiale più resistente nell'edilizia è l'arte.

Gio Ponti

Una miscela di cemento, acqua e inerti destinata a diventare il Materiale dell'architettura contemporanea. Ignifugo, pesante, resistente, adesivo. Il calcestruzzo (armato) si afferma rapidamente dal primo dopoguerra per le sue proprietà strutturali combinate alle sue possibilità espressive³⁶⁹. Nell'edilizia diventa un materiale che si afferma con deposito del brevetto a Bruxelles da parte dell'imprenditore François Hennebique nel 1892³⁷⁰. La scoperta di una combinazione fortunata di cemento e ferro dava vita al calcestruzzo armato, la cui resistenza a trazione del metallo e a compressione della miscela ne faceva un materiale prestante, denso e fluido allo stesso tempo, che si rapprende in meno di trenta giorni all'interno di casseforme in legno, creando pesanti blocchi pronti all'utilizzo. L'uso e – l'abuso – del cemento è diventato un tratto distintivo nelle nostre città, ma allora appariva come un'innovazione che permetteva di raggiungere in tempi rapidi risultati prima impensabili.

Importanti echi dell'utilizzo di questo materiale si riverberano in arte dagli anni Quaranta e Cinquanta. Secondo la ricercatrice Anna Rosellini:

«Nel cemento, nel calcestruzzo e nei loro processi di fabbricazione sono stati scoperti i modi di rifondare l'intelaiatura stessa del quadro, per creare cataste arcaiche e ostruzioni politiche, per produrre rovine, colate lungo scarpate e giganteschi monumenti in parchi e città oppure trincee per deserti, per innalzare steli simboliche della civiltà dei consumi, per fomentare happening e sperimentare forme di

³⁶⁹ In realtà l'uso del cementizio, una combinazione di malta e frammenti di pietre e sassi – conosciuta come *opus caementicium* – è una tecnica edilizia utilizzata fin dai romani.

Ai fini di una chiara comprensione chi scrive utilizzerà spesso i termini 'cemento' (legante polverulento di calcare e argilla) e 'calcestruzzo' (miscela di acqua, ghiaia e cemento) come sinonimi, sebbene abbiano significati diversi.

³⁷⁰ Si trattava di un materiale già utilizzato ad esempio per la costruzione di pavimentazioni stradali, ma non era stato applicato al settore edilizio prima di allora. Nel 1818 invece l'ingegnere francese Louis-Joseph Vicat deposita il brevetto per l'invenzione del cemento (artificiale).

riciclaggio, per trasformare la scultura in struttura seriale e commensurare o imbrigliare lo spazio, per mostrare dolore di donne violate»³⁷¹.

Caricato di connotazioni ideologiche e politiche, questo materiale si fa esponente privilegiato di una serie di contenuti di una civiltà capitalista che ormai ha basato l'edilizia su questo materiale³⁷². Tra i primi sforzi riconosciuti per l'utilizzo del *béton* ci sono sia quelli applicati dai minimalisti alle loro *strutture*, come Andre, LeWitt e Judd, per il contesto americano; sia nelle opere di alcuni poveristi nella geografia italiana, come Zorio, Pistoletti, Anselmo, Merz e Boetti, preceduti da Burri nel suo *Grande Cretto*.

È di Giuseppe Uncini però il merito di aver introdotto il calcestruzzo (armato e puro) e i suoi derivati (cemento, eternit, ...) negli anni Sessanta in Italia, forse derivato da un interesse per le costruzioni edili che vedeva nella periferia romana³⁷³. Il passaggio da architettura a scultura non è però immediato. Tappa intermedia è proprio l'applicazione del cemento alle pitture: non più *haute pâte* informali, bensì cemento applicato al supporto come un colore. Quest'ultimo è soprattutto l'approccio tipico di Schifano, dal quale si distinguerà presto Uncini con l'applicazione dell'armatura ai *non-quadri*, e del quale si parlerà nel prossimo capitolo.

Negli Stati Uniti, invece, il calcestruzzo era diventato un materiale seriale, monotono, facilmente sfruttabile in blocchi uguali e composti, dalla poetica minimalista di Carl Andre, ad esempio, con i suoi *floor-pieces*.

Anche nell'opera dello svizzero Tinguely è riscontrabile l'utilizzo di blocchi seriali e prefabbricati in calcestruzzo nella performance *The construction of Boston* del 1962.

Impersonando un architetto femmina, Tinguely sovrappone diversi blocchi uno sopra all'altro, innalzando così un muro che farà crollare spingendolo verso i partecipanti.

Sono intuizioni che avranno decisive ricadute negli happening di Allan Kaprow, come in *Pastorale*, dove si utilizzano dei mattoni di calcestruzzo per creare un piccolo recinto, o *Fluids*, un happening dove i blocchi di ghiaccio vengono sovrapposti, come quelli in calcestruzzo, per innalzare muri di una costruzione destinata a sciogliersi.

³⁷¹ Rosellini, Gargiani, *Valori primordiali e ideologici della materia* cit., p. II.

³⁷² *Ivi*, pp. 3-4.

³⁷³ Interesse di Uncini che accomuna anche l'amico Mario Schifano, insieme al quale poteva ammirare le opere architettoniche di Pier Luigi Nervi in costruzione per le Olimpiadi del 1960 tenutesi nella capitale. Cfr. *Ivi*, p. 15.

La costruzione di muri in calcestruzzo si presenta anche in *Shift* di Richard Serra. Sebbene il suo materiale d'elezione fosse l'acciaio, negli anni Settanta sperimenta la costruzione di strettissimi e lunghi muri in calcestruzzo che seguono la topografia delle colline canadesi di King City.

Anche nelle opere dei poveristi italiani, insieme ad un catalogo infiniti di materiali, rientra il calcestruzzo insieme ai suoi derivati di cemento ed eternit. Sperimentato negli *Oggetti in meno* di Pistoletto, anche Boetti se ne serve per il compimento delle sue sculture. In *Autoritratto in negativo* il torinese imprime il proprio volto su una massa di cemento che solidificatasi ne forma un calco. In *Io che prendo il sole a Torino il 19 maggio 1969* delle palline in cemento a presa rapida vengono formate dall'artista e utilizzate per comporre la sua sagoma sul pavimento. Zorio, invece, preferisce l'uso dell'eternit riscontrabile ad esempio in *Rosa-Blu-Rosa*, nella *Colonna di eternit* che poggia in bilico sulla camera d'aria.

Nell'opera di Anselmo, per concludere, il calcestruzzo non è rientra tra i materiali identificativi dell'artista, anche se alcuni utilizzi li possiamo ritrovare nelle pesanti basi di *Torsione*.

Uno dei primi materiali con il quale Arcangelo Sassolino inizia a sperimentare dopo il suo rientro in Italia è proprio il calcestruzzo.

Da uno dei primi confronti con questo materiale nascono degli studi *in nuce* delle *Analisi* in acciaio: sono volumi rettangolari puri in calcestruzzo di ispirazione minimalista, dalla superficie semi grezza, che vengono appesi alle pareti (*Senza titolo* – 2002, fig. 252-253). Oppure volumi vuoti che abbracciano i muri o ancora lastre levigate di cemento sospese nella bisettrice dell'angolo, elidendo in due lo spazio della stanza (*IN 2* - 2002, fig. 254-255). Queste ultime ricordano ad esempio *Strike: To Roberta and Rudy* (1969-1971) di Richard Serra: delle lastre in acciaio bisecanti agli angoli delle sale e appoggiate al pavimento.

Un'evoluzione di *Prop* serriano è l'opera *Momento* del 2006 di Sassolino (fig. 256-257). La condizione di precario equilibrio è una costante per entrambe le opere. Se in Serra una tubatura di piombo era inclinata verticalmente per tenere aderente e perpendicolare al muro una sottile lastra dello stesso materiale, in Sassolino l'opera assume il sapore quasi di un atto performativo.

Si tratta invece di un'installazione *site-specific*, in seguito distrutta dall'artista, eseguita all'interno degli spazi di Galleria Galica a Milano. Una gettata di cemento sul pavimento della galleria, isolata perimetralmente da una cassaforma, viene lasciata rapprendere e asciugare. Una volta pronta viene liberata dal cassero, limata ai lati, e strappata con forza dalla base d'appoggio che registra le cicatrici del distacco. Sollevata da un paranco, la lastra viene sospesa a mezz'aria. Inclinata al massimo delle possibilità verso il vuoto, essa viene sostenuta solo da un puntello di acciaio verticale ancorato al pavimento³⁷⁴.

Il termine 'momento' deriva dal termine *momento di inerzia* o *momento statico* che Sassolino di seguito descrive:

«[...] Un paio di anni fa ho realizzato un pezzo in cui uno spesso pannello di cemento era posto in piedi su un'estremità ad angolo e tenuto in equilibrio in modo che non cadesse disastrosamente sul passante grazie semplicemente a una barra d'acciaio calcolata da un ingegnere per essere il più sottile possibile per resistere a quella pressione. Ho intitolato quel pezzo *Momento*. In statica questo è il termine usato per descrivere un sistema di parametri di forza con cui si può estrapolare e spiegare il concetto di forze interne in un corpo. Forze che possono essere misurate e calcolate. E l'edificio, le ali di un aeroplano, ogni ponte e struttura portante, il soffitto sopra le nostre teste, sono tutti soggetti a un momento e tutti devono tenerne conto. Il fatto che non vediamo queste forze e non le sentiamo non significa che non siano lì, continuamente in gioco.

Tuttavia, anche se la pressione che agiva su quel povero tubo era enorme, il lavoro lo chiudeva su se stesso; era statico e silenzioso (ed è rimasto tale fino a quando non è stato distrutto); non ha prodotto l'effetto sul pubblico che avevo desiderato. A quel punto ho capito che l'energia interna di cui volevo parlare doveva essere estratta dal materiale, doveva essere esplicita. Ho dovuto precisarlo. L'energia fisica può essere deviata, trattenuta, delimitata, sincronizzata. Può diventare materiale in movimento. Un concetto che, tra l'altro, avrebbe fatto piacere ai futuristi»³⁷⁵.

Momento, insieme a *Rimozione* del 2004, rappresenta un punto di svolta per le successive performance inorganiche (fig. 258-259). Quest'ultima consiste in

³⁷⁴ Cfr. S. Nastro, *Arcangelo Sassolino Milano, Galleria Galica*, in *Exibart*.
<<https://www.exibart.com/milano/fino-al-22-iv-2006-arcangelo-sassolino-milano-galleria-galica/>>
(2006).

³⁷⁵ Stocchi, *Conversation with Arcangelo Sassolino* cit., pp. 78-79.

un'installazione *site-specific* tenutasi presso la Galleria Arte Ricambi di Verona: una porzione di pavimento di venti metri quadrati era stata incisa tramite una sega diamantata e strappata da terra. Sollevata attraverso dei cavi metallici, la porzione di piastrelle e cemento, unita attraverso una rete metallica elettro saldata³⁷⁶, è stata lasciata sospesa a centocinquanta centimetri da terra, sopra la cavità dalla quale era stata estratta. Al termine dei tre mesi di esposizione, il tassello cementizio è stato ricollocato nella sua posizione originaria.

Sulla stessa linea si inserisce *Stato d'entropia* (fig. 260-263), installazione ambientale presentata in occasione della mostra *Visioni. 20 artisti a Sant'Agostino*, tenutasi a Bergamo nel 2005: una gettata di calcestruzzo sul pavimento, una volta rappresa, è stata strappata e sollevata attraverso cavi e funi metalliche e sospesa ad altezza d'uomo, in modo da creare un controsoffitto pesantissimo e sotto al quale si poteva transitare, all'interno di uno spazio oscurato e opprimente³⁷⁷.

La grettezza, la scabrosità, la pesantezza, la levigatezza, sono le proprietà espressive della materia che in Sassolino assumono la forma di slabbramenti di pareti, strappate dal luogo di origine e ricontestualizzate, capovolte e appese alle pareti. Dai primi anni Duemila l'artista indaga questa modalità di agire tra vuoti e pieni, compattezza e sgretolamento, regolarità e asimmetria. Come fogli, più o meno spessi, strappati dalla parete si distinguono per impasto, cromie, dimensioni, curvatura, risultati. I primi *cementi* vengono esposti nel 2001 presso la Fondazione veneziana Bevilacqua La Masa³⁷⁸ e nel 2003 presso il borgo medievale di Castelbasso, in occasione della mostra collettiva *Mito-Logica-Mente*³⁷⁹.

Le più riuscite sono le lastre senza volto: un lato A polito e lucido, un lato B ruvido e granuloso (fig. 268-269). Mezzelune (*Senza titolo* – 2002, fig. 264), lastre perpendicolari alle pareti (*IN* – 2002, fig. 265-266) o gibbose (*Senza titolo* – 2002, fig.

³⁷⁶ A. Pace, *ARCANGELO SASSOLINO. Rimozione*, in *Galleria Arte Ricambi*. <<http://www.artericambi.com/rimozione/>> (2004).

³⁷⁷ A. Maggi (a cura di), *Arcangelo Sassolino-Stato d'entropia*, in *Visioni. 20 artisti a Sant'Agostino*, catalogo della mostra (Bergamo, ex chiesa di Sant'Agostino, 9 aprile-11 giugno 2005), Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2006, pp. 113-127.

³⁷⁸ Coletto, *La materia come fenomeno visivo*, in *Materia-Niente* cit., pp. 19-20, 122-126.

³⁷⁹ S. Pegoraro (a cura di), *Arcangelo Sassolino: gli ossimori dello spazio*, in *Mito-logica-mente: Marco Di Giovanni, Junko Imada, Giovanni Manfredini, Alex Pinna, Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Borgo medievale di Castelbasso, 12 luglio-24 agosto 2003), Mantova, Publi Paolini Editore, 2003, pp. 29-31, 71-79.

267) vengono esposte appese come un dipinto o aggrappate al muro di profilo. Il procedimento dei primi cementi viene spiegato così dall'artista:

«[...] Ho un rapporto teoretico con il piano. Il mio lavoro si concepisce, comincia e si costruisce sempre a partire dal piano. Intendo per “piano” la *res extensa*, la superficie materiale esistente.

Verso materiale su un supporto neutro registrandone i risultati. Quello è l'oggetto definitivo. Mi interessa bloccare un pensiero e un momento, cristallizzando il gesto»³⁸⁰.

Primi di una lunga serie, questi *cementi* saranno motivo di ulteriore evoluzione nella ricerca dell'artista. L'operazione gestuale-motoria viene abbracciata da Sassolino anche nei *cementi neri* più recenti (fig. 270-273, 276-277) realizzati in varianti di altri colori (fig. 274-275, 278-81). Lanciare il materiale, farlo cadere, colare, agire con la forza gravitazionale sono tutte azioni contemplate in un'ottica in cui la accidentalità dell'esito entra a far parte del processo. A differenza del primo supporto neutro, ora un foglio di polycarbonato viene sottoposto alla compressione sui quattro lati da una pressa meccanica che ne crea incongruenze e irregolarità, «costretta a deformarsi generando forme imprevedibili e simili a una superficie»³⁸¹.

Come in *Splashing* di Serra, il calcestruzzo fluido – un impasto di cemento, inerti sabbiosi e ossido di ferro – viene lanciato su questa base increspata e lasciato rapprendere. Una volta asciutto l'opera viene strappata dallo stampo ed esposta così com'è, senza alcun intervento di lucidatura o adattamento³⁸².

La maggior parte dei *cementi* viene esposta dal lato lucido e appesa alle pareti attraverso ganci metallici, mentre *La gravità che genera la forma* del 2019 (fig. 282-284) si trovava appoggiata per terra³⁸³. In equilibrio sulla concavità, senza alcun basamento, il possente *cemento* nero rivolge lo sguardo sul lato scabro del *béton brut*,

³⁸⁰ A. Sassolino, *Pensieri Materici*, in *Mito-logica-mente* cit., p. 31.

³⁸¹ Parole usate dall'artista per descrivere il procedimento di esecuzione dei *cementi*.
F. Stocchi, *Ora*, in *fragilissimo* cit., p. 27.

³⁸² «Il cemento è come una polaroid. Solo nel momento dello strappo dal supporto in polycarbonato si forma il contorno, e la superficie, levigata e lucida, viene esposta senza alcun intervento successivo [...]».

Untitled, in *Matter revealed - Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Londra, Repetto Gallery, 28 settembre-27 ottobre 2017), a cura di L.M. Barbero, Perugia, Magonza Editore, 2017, p. 24.

³⁸³ Riferimento a *La gravità che genera la forma* all'esposizione *fragilissimo* presso la Galleria dello Scudo di Verona.

nascondendo quello levigato e richiamando alla mente l'immagine di *Orecchio di elefante* in eternit del designer svizzero Willy Guhl.

«God is in the details» dichiarava Ludwig Mies van der Rohe³⁸⁴. I granelli che restano attaccati ai bordi irregolari dei *cementi* non sono altro che il «sentimento del perimetro che non si risolve»³⁸⁵ per l'artista (fig. 284-285):

«Il caso e la chimica» secondo Sassolino «fanno il loro corso rivelando superfici, cromie, 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 indeterminato»³⁸⁶.

Così si chiude il cerchio di uno sconfinamento della materia, il *plus ultra*, che dagli anni Cinquanta è stato motivo di indagine, ricerche, fallimenti e conquiste, e che si rinnova nei bordi smarginati dei grandi calchi di spazio cementizi di Arcangelo Sassolino.

³⁸⁴ R. Lewis, *SHAPING THE CITY: When Aesthetics Meets Practicality*, «The Washington Post», Maggio, 1993, p. E3.

³⁸⁵ A. Sassolino, in *Matter revealed* cit., p. 24.

³⁸⁶ Stocchi, *Ora* cit, p. 27.

CAPITOLO III

3. *Parallelismi contemporanei*

In questo capitolo si tenterà di ripercorrere l'approccio che nella storia dell'arte si è instaurato in particolar modo con l'uso del calcestruzzo e del vetro, attraverso una selezione di tre artisti.

Partendo da questi specifici materiali che hanno segnato l'intera produzione di Giuseppe Uncini negli anni Sessanta, e in parte quella del collega americano Bruce Nauman, si sottolineerà un comune interesse per la rivelazione dello spazio.

Così nell'opera di Christopher Wilmarth. Acciaio e vetro diventano esperienze di luci e ombre che vengono materializzate e rese visibili attraverso inflessioni del vetro.

La precarietà insita nella produzione vitrea di Wilmarth trova un riscontro nei vetri di Arcangelo Sassolino; la fragilità della materia ancora una volta riscopre la sua resilienza nella flessione. La proiezione di luci e ombre diventa per Uncini, invece, un presupposto per la rivelazione dell'ombra incorporata, mentre per Nauman il *negative space* si fa vuoto per accogliere lo spazio dei calchi.

Oltre a sottolineare l'uniformità dei materiali, la ricerca parallela dei casi studio è tesa ad evidenziare un'analisi dagli esiti diversi ma dagli intenti comuni: la rivelazione dell'incorporeo. Che sia la concretizzazione di uno spazio vuoto, di un'ombra generata da un solido o di un'esperienza di luce, tra questi si nasconde sempre un sottile conflitto tra gli opposti: vuoto-pieno, luce-ombra, gravità-leggerezza.

In Arcangelo Sassolino sicuramente si nota un uso della materia più conflittuale rispetto a casi che verranno di seguito analizzati. Ne risulta dagli esiti e dai processi, però, una ricerca che si rivela nella materia e nel rendere visibile le forze devastanti che, se sollecitate, possono condurre a esiti pericolosi.

La velocità, la gravità, l'azoto compresso, l'aria immessa dentro uno spazio limitato, sono tutti tentativi di rivelare l'invisibilità delle loro forze che, sottoposte al conflitto, cercano di trovare un equilibrio.

Nel caso di *Can't Help Myself* viene presa in considerazione il caso di una macchina nelle intenzioni simili a quelle dell'artista vicentino, esposta nel Padiglione Centrale in occasione della Biennale d'arte di Venezia tenutasi nel 2019.

3.1 L'invisibile rivelato: *negative spaces* di Bruce Nauman

L'utilizzo del calco come copia è documentato dal IV a.C. da Plinio che nella sua *Naturalis Historia* ricorda Lisistrato di Sicione, fratello di Lisippo, per l'invenzione dei calchi delle statue e dei volti; sebbene si ritenga che quest'ultima sia una pratica risalente già all'epoca arcaica³⁸⁷. Dai vuoti dei calchi, i negativi, si potevano ottenere le copie fedeli all'originale: i positivi, eventualmente rimaneggiate nei particolari. Si trattava di un impiego destinato a perdurare nei secoli e ne troviamo testimonianza ne *Le vite* di Giorgio Vasari:

«Gl'artefici eccellenti [...] cominciano poi con gesso da fare presa a formare sopra questo modello parte per parte, facendo addosso a quel modello i cavi d'i pezzi; e sopra ogni pezzo si fanno riscontri, che un pezzo con l'altro si commettano, segnandoli o con numeri o con alfabeti o altri contrasegni, e che si possino cavare e reggere insieme. Così a parte per parte lo vanno formando et unendo con olio fra gesso e gesso dove le commettiture s'hanno a congiungere; e così di pezzo in pezzo la figura si forma, e la testa, le braccia, il torso e le gambe per fin all'ultima cosa, di maniera che il cavo di quella statua, cioè la forma incavata, viene improntata nel cavo con tutte le parti et ogni minima cosa che è nel modello»³⁸⁸.

Diffusissima tra il Settecento e l'Ottocento, tale tecnica viene sfruttata anche da Antonio Canova per trarre i calchi dei gessi, modelli per la riproduzione dei marmi con la tecnica dei chiodi di repère. Nel 1863, invece, l'allora direttore degli scavi di Pompei, Giuseppe Fiorelli, sperimentava con successo la tecnica dei calchi in gesso nei vuoti negativi lasciati dalle vittime dell'eruzione del 79 d.C.

Permeata di contemporaneità, nel Novecento, la tecnica dei calchi viene sperimentata con l'utilizzo del calcestruzzo assumendo connotazioni che, dalle gettate di cemento nel vuoto delle casseforme, trovano margine di sviluppo nel versante artistico. È solamente dalle metà del XX secolo che l'uso del calco in arte viene però sciolto dal

³⁸⁷ «Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus Sicyonius, frater Lysippi, de quo diximus. Hic et similitudines reddere instituit; ante eum quam pulcherrimas facere studebant. Idem et de signis effigies exprimere invenit, crevitque res in tantum, ut nulla signa statuaeve sine argilla fierent. Quo apparet antiquiorem hanc fuisse scientiam quam fundendi aeris».

Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV, 153.

³⁸⁸ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, 1, Edizione Giuntina, 1568, p. 98.

suo legame con la copia per tracciare una strada diversa, quella dei calchi di spazio³⁸⁹. Il vuoto dello spazio, l'invisibile, l'immateriale sono i punti di partenza per le linee di ricerca portate avanti negli studi di Bruce Nauman e Giuseppe Uncini.

Il tema del calco entra negli interessi del giovane Nauman a partire dagli anni Sessanta quando, frequentando la facoltà di arte alla University of California, aveva avuto modo di confrontarsi con i professori Lio T. Giamburini, William T. Wiley e Robert Arneson per «interrogare la natura concettuale di quella operazione e scoprire i modi per riscattarla dall'essere la transizione di una figura eseguita attraverso lo stampo»³⁹⁰. Per l'elaborazione dei primi calchi Nauman inizia direttamente dalla creazione del positivo "soft", modellato rotolando dell'argilla sotto la pressione delle mani. Una volta essiccata l'artista ne ricavava il calco negativo attraverso l'uso del gesso colato, dal quale stampo dava vita all'opera finale in fibra di vetro e resina poliestere³⁹¹ (fig. 286-287).

In queste prime opere del 1965 Nauman intende indagare l'uso del calco da zero, alla ricerca della sua verità, la *mystic truth*³⁹². Mettendolo in discussione, l'artista provocatoriamente appendeva o appoggiava al pavimento le sue sculture come forme volte alla ridefinizione di uno spazio. Sono i preludi per le opere successive con le quali Nauman aprirà un nuovo capitolo sullo studio di forme meno geometriche e più "domestiche".

Dal 1966 si fanno avanti una serie di sculture che ruotano attorno all'interesse per un oggetto misterioso che l'artista aveva avuto occasione di vedere insieme a Wiley presso il Mount Carmel Samvage Shop³⁹³. La sua forma bizzarra lo rendeva simile ad una seggiola, ma allo stesso tempo inutilizzabile in quanto la seduta esageratamente inclinata ne invalidava la funzione di sedia. Attorno a questo strano articolo, soprannominato *slant step* (fig. 288), si era creata una situazione stimolante per lo studio dei calchi, lo *Slant Step Show*, proseguiti da Nauman sullo spazio generato da forme concrete.

³⁸⁹ A. Rosellini, *Calchi di spazio, mnemosine e rovine. Sculture in calcestruzzo dal Novecento ad oggi*, Canterano, Aracne Editrice, 2019, p. II.

³⁹⁰ *Ivi*, p. 17.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ Lo *slant step* fu poi regalato da Wiley a Nauman nel Natale del 1965. Cfr. *Ivi*, p. 21.

La diversa considerazione per alcuni oggetti banalmente quotidiani era riuscita a fargli spostare l'attenzione su un'entità astratta, ovvero il vuoto, o lo spazio, definito da alcuni di questi ultimi. Il provare a rivelarlo attraverso la sua materializzazione era una nuova sfida accolta da Nauman.

Il suo studio diventava così il luogo prescelto per interrogarsi sulla porzione di spazio che si generava tra due oggetti, o parti del corpo in un primo momento, come in *The Space Under My Hand While I Writing My Name* (fig. 289), il cui titolo si incarica di dichiarare il tentativo di concretizzare lo spazio che si creava man mano che il palmo si spostava sul foglio per scrivere il suo nome rispetto alla scrivania di appoggio.

Il vuoto circoscritto da una mensola di uno scaffale diventa un altro caso di studio in *Abstraction Based on the Shelf Sinking into the Wall with Casts* e in *Shelf Sinking into the Wall with Copper-Painted Plaster Cast of the Space Underneath* (fig. 290). Le ombre definite dal solido sono già di per sé dei confini proiettati nella regione di spazio sottostante la mensola e, quindi, aiutano Nauman in una definizione più concreta del vuoto creatosi dal volume preso in considerazione. I titoli, come nel precedente caso, sono indimenticativi perché volti a riesumare il senso e le considerazioni maturate da Nauman, in quanto, una volta tolti dal contesto dell'atelier, potrebbero risultare dei calchi astratti e incomprensibili. Non è questo però il caso di questi ultimi due calchi, i quali dimostrano in un certo senso il fallimento e l'incapacità di rendere aderente alla realtà un'entità astratta. Più che dei calchi di spazio, infatti, gli esiti ottenuti risultano conformi ad un'idea di calco dell'oggetto stesso, piuttosto che dello spazio da esso originato.

Un'ossessione per la calibrazione dello spazio viene perseguita anche attraverso i movimenti corporei, i quali permettono all'artista di rendersi conto della conformazione dell'interstizio che si origina dall'assunzione di diverse posizioni rispetto alla parete o al pavimento. Gli anni Sessanta vedono attivo in molti fronti l'artista che, appena ventenne, sta ponendo le basi della sua ricerca sperimentale sulla questione spaziale.

In *Wall floor positions* del 1968 (fig. 291), Nauman si filma per un'ora in un continuo cambio di direzione e movimento con le braccia e le gambe, passando dalla posizione iniziale della quadrupedia, ad allungare le braccia verso la parete, a stendersi sul pavimento intervallando ritmicamente i cambi di posizione attraverso il rumore generato

dagli arti che pesantemente si appoggiano sulle diverse superfici³⁹⁴. Attraverso una sorta di esercizio ginnico l'artista si pone l'obiettivo di indagare lo spazio attorno a sé e soprattutto i vuoti in incessante mutazione definiti dalle posizioni che riusciva ad assumere con il corpo. Quasi parallelamente si inserisce lo studio dei movimenti del corpo in uno spazio limitato dall'artista attraverso il nastro adesivo sul pavimento: *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)*, 1967-1968 (fig. 292). Una volta circoscritto lo spazio in un perimetro quadrato, Nauman si è fatto filmare per dieci minuti mentre dalla metà di ogni lato, per un numero regolare di volte, andava a toccare con la punta dei piedi destro e poi sinistro i vertici di ogni lato, seguendo il ritmo scandito da un metronomo³⁹⁵.

Il coinvolgimento relativo alla configurazione dello spazio sviluppato nelle riflessioni dell'artista trova confronto nella drammaturgia di Samuel Beckett³⁹⁶. Le azioni intraprese dall'artista nelle sue performance sembrano ricalcare spesso fobie e disturbi ossessivi compulsivi che contraddistinguono i personaggi dello scrittore; così come le diverse azioni compiute per esperire lo spazio (Hamm in *Finale di partita* passa il tempo spostandosi da un punto all'altro sulla sua sedia a rotelle, i coniugi Rooney di *Tutti quelli che cadono* contano i passi per calcolare le distanze)³⁹⁷.

Il suo interesse per una disamina sempre più attenta della rivelazione dello spazio riporta Nauman sulla strada già avviata dei calchi, i cui esiti tangibili, rispetto alle performance, documentavano un margine di evoluzione nella ricerca ancora in essere alla fine degli anni Sessanta.

³⁹⁴ B. Nauman, *Wall floor positions*, 1968, videotape, in *GVA Ivam* (on Youtube).

<<https://www.youtube.com/watch?v=IMSyhyvr0mw&t=260s>> (2013).

³⁹⁵ B. Nauman, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)*, 1967-1968, in *UbuWeb* (on Vimeo Pro).

<<https://vimeo.com/user3539702/ubuweb/video/121825713>>.

³⁹⁶ Cfr. Rosellini, *Calchi di spazio* cit., p. 32. Un interessante intervento sull'argomento è stato l'intervento di L. Lonardelli, *Un'omologia poetica: Bruce Nauman e Samuel Beckett*, in occasione della *call for paper* per la mostra "Una rosa non ha denti. Bruce Nauman negli anni Sessanta" (Rivoli, Castello di Rivoli, Musei d'arte Contemporanea, 23 maggio-9 settembre 2007) in *Accademia.edu*.

<https://www.academia.edu/8414860/Unomologia_poetica_Bruce_Nauman_e_Samuel_Beckett_selezionato_e_publicato_su_www_castellodirivoli_it_in_occasione_del_call_for_paper_dedicato_alla_mostra_Una_rosa_non_ha_denti_Bruce_Nauman_negli_anni_Sessanta_23_maggio_9_settembre_2007> (2007).

Beckett viene citato da Nauman anche in B. Smith, *Intervista a Bruce Nauman*, in *Inventa e muori. Bruce Nauman: interviste 1967-2001*, a cura di F. Rahimi, Milano, a+mbookstore, 2005, p. 70.

³⁹⁷ Lonardelli, *Un'omologia poetica* cit., p. 2.

L'operazione di calco e le sue sperimentazioni lo porteranno a un interessante punto di svolta nella ricerca solida dell'*inframine* duchampiano riscontrabile nell'utilizzo del calcestruzzo³⁹⁸:

«ovvero ciò che è all'estremo della percezione, del discernibile, della differenza, ma senza essere né l'invisibile, né l'indiscernibile, né il trascendente, ma invece una presenza al limite, un possibile ma reale, o una compresenza di due stati che “si sposano”, dice Duchamp, dando vita a un terzo tutto da cogliere»³⁹⁹.

L'uso del calcestruzzo, dunque, si inserisce come normale prosecuzione della sua ricerca sulle impronte di frammenti di invisibilità che attraversano *objets trouvés* nel suo atelier. La sedia diventa oggetto di osservazione per Nauman, ma non tanto per la sua funzione, quanto per lo spazio vuoto fluttuante sotto la seduta e tra le gambe di appoggio: il *negative space*⁴⁰⁰.

A cast of the space under my chair è la materializzazione positiva in calco del solido invisibile creato dallo spazio sotto una sedia (fig. 293) A questa conclusione Nauman era giunto dopo aver letto un'intervista di Willem De Kooning nella quale dichiarava, in relazione alla sua *Untitled – Chair* del 1957, che: «quando si dipinge una sedia, si dovrebbe dipingere lo spazio tra le gambe, non la sedia stessa»⁴⁰¹. È lo stesso Nauman ad affermarlo nel 1988, dichiarando che la sua opera altro non era che «[...] la versione scultorea dell'affermazione di De Kooning»⁴⁰².

³⁹⁸ Materiale sperimentato da Bruce Nauman in pochi calchi, in quanto preferiva utilizzare materiali come il gesso, la resina poliestere (pigmentata) e la fibra di vetro. Cfr. Rosellini, *Calchi di spazio* cit., pp. 17-18, 29.

³⁹⁹ E. Grazioli, *Infrasottile. L'arte contemporanea ai limiti*, Milano, Postmedia, 2018, p. 7.

⁴⁰⁰ Rosellini, *Calchi di spazio* cit., p. 29.

⁴⁰¹ Simon, *Rompere il silenzio: un'intervista con Bruce Nauman*, cit., p. 197.

(Or. J. Simon, *Breaking The Silence: an Interview With Bruce Nauman*, «Art in America», 9, settembre 1988, pp. 140-149, 203).

⁴⁰² *Ibid.*

Un altro riferimento visivo che sicuramente era entrato nell'immaginario creativo di Nauman era la *Fat chair* di Joseph Beuys⁴⁰³, oggetto snaturato della sua funzione in quanto la seduta era occupata da un rettangolo di grasso⁴⁰⁴.

Il primo calco in gesso del vuoto della sedia, successivamente distrutto, si può far risalire al 1966, in merito al quale non vi è documentazione utile. Basato molto probabilmente sulle sedie pieghevoli in metallo del suo atelier a San Francisco, il calco era stato eseguito delimitando i pioli della seduta con dei ritagli di cartone per delimitare l'area all'interno della quale avrebbe colato la miscela.

Un nuovo positivo dello stesso soggetto sarà invece sviluppato nel 1968 in Germania, quando Nauman era stato invitato da Konrad Fischer ad organizzare una mostra personale, *Day Week: 6 Sounds Problem*, presso la sua galleria a Düsseldorf.

Ospitato presso l'appartamento soprastante la Galleria di Fischer, Nauman rivolgerà il suo interesse ad una sedia d'acciaio, del cui vuoto prepara anche un bozzetto molto schematico e geometrico: *The space under my (steel) chair in Düsseldorf (from 1965-68)*. A partire da questo schizzo l'artista elabora il positivo in calcestruzzo che si presenta come un volume cubico solcato dalle rientranze delle gambe e delle traverse della seduta, difficile da interpretare se non fosse per il titolo che ne richiama il significato dell'operazione. Il calco di spazio, infatti, svincolato dal negativo dal quale ha preso la forma, si rivela come un volume che cancella la memoria del vuoto, anche a causa dell'impermeabilità della materia. *A cast of the space under my chair* forse è il raggiungimento più riuscito e completo della concretizzazione delle entità spaziale vuote comprese negli oggetti.

L'approdo al calcestruzzo tramite questo calco, successivamente venduto, e quello eseguito per Geertjan Visser, è il punto di inizio che segna la sperimentazione di questo materiale che viene proseguita negli anni successivi da Nauman.

⁴⁰³ «Ho cominciato a lavorare per la prima volta negli anni '60 con l'idea della sedia realizzando quel calco dello spazio sottostante. E mi ricordo, quando ripenso a quel periodo, di una sedia che Beuys aveva realizzato con un pezzo di grasso sul sedile. Penso che l'avesse appesa al muro. Non ne sono sicuro. In ogni caso, era una sedia che fingeva di essere una sedia, non era funzionale. Non ci si poteva sedere sopra a causa di quel pezzo di grasso o di lardo o di quel che riempiva lo spazio dove ci si sarebbe potuti sedere». Nauman, Bruce, in *Rompere il silenzio* cit., p. 202.

⁴⁰⁴ Nonostante Nauman conoscesse già l'opera del collega tedesco, solo nel 1968 per mostra *Day week: 6 Sound Problems* tenutasi a Düsseldorf nel 1968 ebbe occasione di vederla dal vivo. Cfr. Rosellini, *Calchi di spazio* cit., p. 33.

Concrete Tape Recorder Piece ne è un'ulteriore testimonianza (fig. 294). La ricerca del suono all'interno di un blocco di cemento porta Nauman a progettare, prima attraverso un disegno preparatorio e successivamente in maniera tangibile, l'occlusione di un registratore all'interno di una colata di calcestruzzo. A coinvolgere ancora questo materiale è l'opera *Audio-Video Underground Chamber* dei primi Settanta, un'installazione promossa dai coniugi Anny De Decker e Bernd Lohaus, proprietari di una galleria di Anversa (fig. 295-296). Sepolta nel giardino della loro abitazione, una cassa vuota di cemento di circa due metri portava con sé il tentativo di registrare i suoni e il vuoto visibile all'interno attraverso una cinepresa e un microfono collegati ad un monitor in galleria che trasmetteva in bianco e nero il filmato. Nel corso degli anni Settanta la ricerca di Nauman è invece volta alle circoscrizioni spaziali attraverso i suoi *outdoor pieces*, sfruttando la tecnica edilizia delle costruzioni in calcestruzzo⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ Cfr. Rosellini, *Calchi di spazio* cit., pp. 40-57.

3.2 La solidità delle ombre di Giuseppe Uncini

A presentare analogie e punti di contatto con la ricerca sull'intangibilità dello spazio di Bruce Nauman si inserisce parallelamente Giuseppe Uncini, che dagli anni Cinquanta inizia ad esplorare l'applicazione del calcestruzzo nelle sue prime creazioni. Il cemento spatolato sul supporto di tela, masonite, cellotex o cartone, insieme a polveri di marmo, tempere, terre, tufo e sabbie restituiva ai quadri un'impronta informale materica⁴⁰⁶. Si tratta, appunto, delle *Terre* eseguite a Roma a partire dal 1953 (fig. 297) che richiamano i paesaggi densi e caldi dubuffetiani⁴⁰⁷.

L'intuizione iniziale di utilizzare il calcestruzzo come componente pittorica verrà presto abbandonata in favore di un'evoluzione stilistica, nella quale il cemento resterà il materiale distintivo della sua produzione. Approdato sempre più in versante che sconfinava dalla pittura su supporto, Uncini si avvicina presto alla scultura attraverso l'*oggetto costruito*⁴⁰⁸.

«Fu proprio il tentativo di distruggere il quadro, il “quadro-rappresentare”» afferma Uncini «che mi portò alla scelta del cemento-armato, un materiale che, anche nell'uso corrente, riesce ad essere tale solo in virtù della struttura, della costruzione»⁴⁰⁹.

Il 1957 è una data spartiacque perché si data la produzione del primo *Cemento* (fig. 298), un'opera che segna l'inizio della serie *Cementarmati*, dove il calcestruzzo e i tondini in ferro, spesso lasciati scoperti, costituiscono la genesi delle opere dagli anni Sessanta fino alla prima decade del Duemila. L'utilizzo di questo materiale spinge Uncini ad approcciarsi alle opere come costruttore, proprio per il procedimento che la produzione del calcestruzzo e la sua applicazione richiedeva.

⁴⁰⁶ Lo ricorda Uncini stesso in *Lettera di Giuseppe Uncini a Maurizio Fagiolo* (Roma, 11 gennaio 1975), in *Giuseppe Uncini. Le origini del fare*, a cura di G.M. Accame, Bergamo, Lubrina Editore, 1990, p. 49.

⁴⁰⁷ Anche la ricercatrice Anna Rosellini sostiene che la prima serie di Uncini, le *Terre*, presenti affinità con i paesaggi delle *Texturologies* del collega francese. Cfr. Rosellini, Gargiani, *Valori primordiali e ideologici della materia* cit., p. 17.

⁴⁰⁸ «A quei tempi, per me il problema portante era che l'opera non fosse più una *superfici-supporto* sulla quale rappresentare l'idea, ma un *oggetto costruito*, che non rappresentasse, che significasse solo se stesso». G. Uncini, in *Uncini-Tecniche e materiali*, «Marcatè», a cura di C. Lonzi, T. Trini, M. Volpi Orlandini, 37-40, 1968, p. 74, in *Capti*.

<http://www.capti.it/uploads/galleria/index.php?lar=961&alt=1200&l=1&np=282&m=riviste&c=38&ChiaveRivista=38&ChiaveFascicolo=741#page/76/mode/2up>.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

L'interesse per i cantieri e la manodopera edilizia che aveva avuto modo di sviluppare una volta trasferitosi a Roma nel 1953, città in fermento per la costruzione del villaggio olimpico di Roma '60, si ripercuote in elaborazioni artistiche che trovano spazio anche nei *non-quadri*⁴¹⁰.

«Tutte queste materie mal si adattavano al pennello e ai modi tradizionali della pittura»⁴¹¹ rivelava Uncini, ormai già avviato verso un cambio di prospettiva.

La scabrosità del *béton brut*, insieme all'armatura (anche arrugginita) di scarto, non intende conferire carattere espressionista all'opera, quanto rivelare la natura stessa della materia non polita. Il supporto viene sostituito quindi da un'anima metallica, l'armatura, che sostiene l'impasto cementizio applicato a mano. Esiccatosi, il composto presentava grinze e disomogeneità. Simili a pannelli edili⁴¹², i *Cementarmati* unciniani diventano opere d'arte quasi irriconoscibili, soprattutto se si considera che ad un certo punto l'artista, anche per logici motivi strutturali⁴¹³, decide di renderli autonomi dalla parete espositiva per appoggiarli a terra⁴¹⁴.

Nei *Ferrocementi*, al contrario, la materia si presenta levigata⁴¹⁵, confinata da tondini in ferro che circondano il perimetro e che intercorrono la superficie diagonalmente, o creano dei disegni geometrici.

Nei *non-quadri*, la cui gestazione si sviluppa dal 1959 al 1962, la gettata di calcestruzzo viene confinata dal telaio che funge da stampo, insieme alla maglia metallica e ai tondini, sotto i quali venivano appoggiati pannelli di legno di abete⁴¹⁶.

⁴¹⁰ «Così lavorando, non nego una certa apprensione e preoccupazione che cominciò lentamente a farsi strada l'idea del 'non-quadro'; cioè arrivare a qualcosa che non stesse più dentro i margini della pittura o della scultura, una sorta di 'terzo prodotto'. Un terzo prodotto... facile da teorizzare, ma come tradurlo concretamente? ... La mia natura di 'homo faber', di uomo che pensa con le mani, credo sia stata determinante». *Lettera di Giuseppe Uncini a Maurizio Fagiolo* (Roma, 11 gennaio 1975), in *Giuseppe Uncini. Le origini del fare*, a cura di G.M. Accame, Bergamo, Lubrina Editore, 1990, p. 49.

Cfr. L. Marziano (a cura di), *Uncini, la logica fantastica*, catalogo della mostra, (Macerata, Pinacoteca e Musei Comunali, maggio-giugno 1983), Macerata, Coopedit, 1983, pp. 26-28.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² Cfr. G. Neri, *Il cemento degli artisti. Intervista ad Anna Rosellini*, in *Espazium*.

<<https://www.espazium.ch/it/attualita/il-cemento-degli-artisti>> (giugno 2020).

⁴¹³ Si tratta comunque di peso apparente, in quanto i suoi *non-quadri* si presentano spesso «maneggevoli e leggeri», sebbene ingombranti. Cfr. Rosellini, *Valori primordiali e ideologici della materia*, pp. 23, 29.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 23.

Cfr. A. Rosellini, *Il calcestruzzo secondo Uncini, Smithson e Kiefer: arte del costruire, natura geologica, materia in rovina*, «ArcHistoR», 5, 2016, p. 76.

⁴¹⁵ Cfr. *L'artista*, in *Archivio Uncini*.

<<https://www.archiviouncini.org/artist/>>.

⁴¹⁶ Cfr. Rosellini, *Valori primordiali e ideologici della materia* cit., p. 27.

Cfr. Rosellini, *Il calcestruzzo secondo Uncini, Smithson e Kiefer* cit., p. 78.

L'impronta delle assi, cristallizzata in alcune opere della serie come in *61-002 Cementarmato* (fig. 299) e *61-015 Cementarmato* (fig. 300) del 1961, è significativa del processo costruttivo adottato da Uncini, il quale, una volta essiccato il materiale e tolto lo stampo, non rimaneggiava il cemento che rimaneva, in questo modo, pregno delle forme lasciate dalla cassaforma sulla materia.

La sperimentazione nei *Cementarmati* di scuciture di pannelli di calcestruzzo che lasciano a vista l'armatura interna di tondini generando uno spazio vuoto tra le due lastre (*59-031 Cementarmato*, 1959, fig. 301). Dall'osservazione dei vuoti e dei pieni, e conseguentemente dei chiaroscuri generati da un fascio di luce, Uncini elabora delle riflessioni che saranno alla base delle successive indagini:

«[...] mi sono accorto che noi guardiamo e quindi consideriamo l'oggetto privo di ombra e di luce, o meglio, non oggettiviamo la luce e l'ombra, non le consideriamo un materiale alla stessa stregua dell'oggetto al quale stiamo dedicando la nostra attenzione»⁴¹⁷.

Dai primi anni Sessanta l'artista inizia ad isolare l'armatura dal calcestruzzo in alcuni dei suoi *Cementarmati*, rendendo le configurazioni autonome nelle quali viene rivelata l'anima del cemento, che non sconfinava ancora nella tridimensionalità, ma viene modulata creando delle geometrie sempre diverse (*63-010 Cementarmato n. 37*, fig. 302, o *63-001 Diagonali cementate* del 1963, fig. 303).

Nella serie dei *Tralicci* l'armatura conquista la profondità. Accostandosi al pieno in calcestruzzo, simmetricamente ne viene svelato un possibile scheletro interno composto solo da tondini in ferro che ne ricalcano l'anima seguendo ancora una volta diverse orditure. Lo spazio tridimensionale entra a pieno titolo nelle *Strutture spazio* della metà degli anni Sessanta, dove per una breve parentesi temporale viene accantonato il calcestruzzo per esaltare la modulazione dello spazio attraverso la sola armatura a vista. Un equilibrio tra le due componenti viene sviluppato nella seconda metà degli anni Sessanta, quando Uncini inizia ad interessarsi alla «percezione totale dello spazio tridimensionale, servendosi dell'indagine delle forze che nella percezione creano i piani e i volumi delle forme»⁴¹⁸.

⁴¹⁷ Uncini, in *Uncini-Tecniche e materiali* cit., p. 74.

⁴¹⁸ *Ibid.*

L'osservazione dell'ombra, e quindi della proiezione di un corpo su una superficie, diventa per l'artista un tema sviluppato a partire dalla produzione di *Strutture spazio-ambienti*. Oggetti costruiti dall'uomo come sedie (*Sedia con ombra*, 1968, fig. 304), finestre (*Finestra con ombra*, 1968, fig. 305), tavolini e porte (*Porta con ombra - maquette*, 1967, fig. 306) vengono ricreate in strutture-pannello in cemento dalle quali si sviluppano i profili dell'ombra in ferro cercando di «[...] ridurre tutto allo stesso valore di disegno nello spazio: così un oggetto come la sua ombra»⁴¹⁹.

La proiezione dell'ombra e le modulazioni plastiche, che la materia ineffabile assume attraverso i disegni di geometria proiettiva di Uncini⁴²⁰, si concretizzerà dagli anni Settanta nella serie a parte delle *Ombre*, dove l'ombra, appunto, raggiunge una totale autonomia rispetto al solido che ne delineava la proiezione.

Come dei veri e propri calchi di spazio, le ombre di Uncini si concretizzano in solidi (*Ombra di due parallelepipedi M. 18*, *Ombra di un parallelepipedo M. 29 Bianco - Txiky*, fig. 307; *Ombra di tre cubi M. 26*, tutte del 1975, e *Ombre di prisma* del 1976, fig. 308) segnando una strada parallela a quella intrapresa dal collega Nauman.

«La forma che si ottiene», spiegava Uncini al critico Maurizio Fagiolo, «è l'esatto calco in positivo di ciò che di solito, visivamente e concettualmente, consideriamo negativo. Il vuoto diviene pieno, il pieno sparendo come presenza lascia un vuoto, ma è un vuoto spaziale, momentaneo, perché dopo il primo sconcerto colui che guarderà (con attenzione l'oggetto saprà riportare – mentalmente – il corpo o il volume esattamente al suo posto»⁴²¹.

Come sottolinea Anna Rosellini nelle ricerche riportate in *Sculture in Calcestruzzo dal Novecento ad oggi*, le indagini di cui si sono fatti carico artisti della portata di Bruce Nauman e Giuseppe Uncini sono quella di relazionarsi con la vastità dello spazio che ci circonda, indagandone le modalità plastiche per rivelarlo e rendendo visibile il vuoto-il nulla attorno attraverso la materializzazione concreta dell'invisibile⁴²². Rivelare i fenomeni dell'ombra o degli spazi delineati dai solidi sono state le premesse che hanno portato questi artisti a intraprendere ricerche dagli esiti non così lontani.

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ Cfr. Rosellini, *Calchi di spazio* cit., p. 61.

⁴²¹ *Lettera di Giuseppe Uncini a Maurizio Fagiolo*, in *Giuseppe Uncini. Le origini del fare* cit., p. 51.

⁴²² Rosellini, *Calchi di spazio* cit., p. 66.

Alla luce di questi studi ho interpretato i *cementi* di Arcangelo Sassolino come dei calchi di spazio, erede di un *milieu* artistico fecondo. Sebbene i risultati e le premesse siano indice di un diverso spirito di ricerca, l'approccio di voler dimostrare fenomeni invisibili come la velocità, lo spazio vuoto, la forza di gravità che si materializzano negli esiti di azioni intraprese da macchine o nel silenzio delle *serie domestiche*.

E lo giustifica proprio un'affermazione di Uncini:

«Tutto questo [...] è una dimostrazione – analiticamente incontestabile – di come i termini da sempre usati dall'uomo (luce-ombra spazio-tempo) possano divenire materie concrete e nel contempo rimbalzare come concetti nuovi alla nostra coscienza conoscitiva; poiché sono convinto che l'artista oggi non debba tanto esaminare le sue emozioni e sensazioni per trasformarle in una realtà, quanto prender atto delle realtà *che è*, e non di ciò che vorrebbe *fosse*»⁴²³.

Così, l'approccio conflittuale con la materia di Nauman:

«[...] il modo di procedere rimane sempre un mistero. Mi ricordo che a un certo punto ho pensato che un giorno avrei capito, come fare arte [...] e allora non sarebbe più stata una tale lotta. In seguito mi sono reso conto che non sarebbe mai andata così e che sarebbe stata sempre una lotta. Ho capito che non avrei mai trovato un procedimento specifico ma che avrei dovuto reinventarlo, ancora è sempre».⁴²⁴

⁴²³ Lettera di Giuseppe Uncini a Maurizio Fagiolo, in Giuseppe Uncini. *Le origini del fare* cit., p. 51.

⁴²⁴ Simon, *Rompere il silenzio: un'intervista con Bruce Nauman* cit., p. 193.

3.3 *Misty epiphanies: i vetri acidati di Christopher Wilmarth*

La modulazione di luce e ombre si fa spazio nella ricerca di Christopher Wilmarth (1943-1987), nato in California e trasferitosi presto a New York per studiare arte presso “The Cooper Union for the Advancement of Science and Art”, del quale istituto diventerà poi professore.

Sono le atmosfere nebbiose, i chiari di questa città che non si spegne mai, le vetrate appannate degli *avenues* che diventano in Wilmarth dei veri stati d’animo, colti nella sottile malinconia delle sue opere. La luce rimane intrappolata nella sua mente così come nelle sue sculture, le quali sono un lucido tentativo di ricalcare quelle velate epifanie che nei lontani ricordi sospesi, fluttuanti e leggeri, si traducono, nel corso della sua ricerca, in presenze nascoste dietro il velo delle cose (fig. 309).

Evocazioni della luce vengono esperite da Wilmarth attraverso la negazione della gravità nelle sue opere, leggere, spirituali, metafisiche:

«Light gains character as it touches the world; from what is lighted and who is there to see. I associate the significant moments of my life with the character of light at the time. The universal implications of my original experience have located in and become signified by kind of light. My sculptures are places to generate this experience compressed into light and shadow and return them to the world as a physical poem»⁴²⁵.

Il vetro, la «pietra trasparente»⁴²⁶, è il materiale che secondo l’artista permette di cogliere le rivelazioni della luce in un gioco di riflessi dipendente dal variare dell’intensità e dell’esposizione alle fonti luminose. Grazie ad un attento studio presso maestri del vetro, Wilmarth aveva imparato le tecniche di taglio, di piegatura e modellazione, gli spessori delle lastre, le varie tonalità dei vetri. L’effetto che interessava all’artista non era però quello trasparente come quello dei *vetri* di Sassolino, ma quello opaco, ottenuto da un processo di acidatura condotto manualmente. Spennellando casualmente l’acido fluoridrico, il vetro immediatamente

⁴²⁵ C. Wilmarth, in *Christopher Wilmarth*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 25 maggio-22 agosto 1989), a cura di L. Rosenstock, New York, Museum of Modern Art, 1989, p. 10.

⁴²⁶ «Glass, for example, is essentially stone. It’s transparent stone».

C. Wilmarth, *Christopher Wilmarth: Nine Clearings for a Standing Man*, intervista con Micheal Auping, in *40 Years: Just Talking About Arts*, a cura di M. Auping, New York, Prestel, 2017, p. 289.

inizia a cedere la sua trasparenza a favore di un effetto satinato ed etereo, quello che si ritrova nelle opere di Christopher Wilmarth.

Susan Walked In del 1972, ad esempio, è composta da un vetro sottoposto ad acidatura spazzolata in tutte le direzioni e poi oscurato in parte da una lastra metallica, conferendo al vetro sfumature diverse, dall'azzurro opaco al verde petrolio (fig. 310). È solo dal 1971, però, che l'acciaio entra a far parte dei materiali impiegati insieme al vetro: «ogni materiale ha molte più possibilità di quante immaginiamo» confermava l'artista⁴²⁷. I vetri venivano spesso combinati con materiali industriali a contrasto come il legno dei primi lavori, le lamiere in acciaio e il bronzo delle ultime opere⁴²⁸.

Negli anni Settanta, inoltre, Wilmarth inizia a inserire nella sua poetica anche il cavo di sospensione in acciaio Roebling, brevettato nel 1841 dall'omonimo ingegnere per la costruzione dei ponti sospesi, come quello di Brooklyn⁴²⁹. Nella produzione dell'artista il cavo di acciaio assumeva una duplice funzione, condividendo le sue capacità strutturali con quelle estetico-compositive. Oltre, quindi, a fungere da cavo di sostegno dei vetri permettendo di assemblarli tra loro, veniva sfruttato dall'artista come parte costitutiva dell'opera: una linea tracciata o incisa che si delineava lungo i profili o al centro della composizione. Il cavo in tensione per sostenere il peso del vetro rivela, ancora una volta, la contraddizione di questo materiale, apparentemente inconsistente e lieve, ma che in realtà esercita una forza peso che grava sul cavo in sospensione (come in *Little Bent Memphis*, 1971, fig. 311).

In altre opere il cavo viene avvolto posteriormente al vetro ricreando la forma geometrica di un quadrato imperfetto, come in *Lace* del 1972 (fig. 312), oppure come un filo da sarta cucito verticalmente sul vetro opaco di *Untied Drawing* del 1971 (fig. 313). In *Thinner* del 1969-1970 in filo rigido vengono infilati dei dischetti di vetro, appoggiati sul pavimento in un gioco di contrasti tra acciaio e vetro, cerchi e linee, equilibri e pesi, luci e ombre (fig. 314).

⁴²⁷ C. Wilmarth, in *Radiance and Reserve: The Sculpture of Christopher Wilmarth*, «Arts Magazine», a cura di D. Ashton, 45/5, marzo 1971, p. 32.

⁴²⁸ «Contradiction. Materials are like the relationships between people. Sometimes when you see two married people together you say to yourself, “How did they get together?”. They seem so completely different. But then you realize there’s a friction that makes them work, that keeps that relationship alive, and there’s also something that balances their darkness and their light. I feel that way about glass and steel».

Wilmarth, *Christopher Wilmarth: Nine Clearings for a Standing Man* cit., p. 289.

⁴²⁹ Rosenstock, *Christopher Wilmarth* (catalogo della mostra) cit., p. 12.

Spesso i vetri vengono utilizzati nelle loro forme curvate e paraboliche o inclinate. In *Tarp* del 1971 (fig. 315), ad esempio, dei vetri arcati vengono sostenuti a mezz'aria dai cavi che si profilano in due quadrati. L'opera *Blue Time Line* del 1974, invece, si presenta come un grande vetro curvo opalescente, tagliato in parte nell'appoggio ed eliso a metà da un cavo di sospensione (fig. 316). Acidato seguendo una traiettoria precisa, il risultato è quello di vetro satinato addossato alla parete in un equilibrio instabile che ricorda *Così* o *Piegare il tempo* di Arcangelo Sassolino, non tanto nei presupposti quanto nella precarietà del risultato.

Al contrario, opere come *Stray* o *New Ninth*, rispettivamente del 1977 e 1978, lasciano intravedere dei dettagli trasparenti tra le pannellate di acido creando un effetto condensa sul vetro, esaltato dalla lamiera di acciaio che, incurvata verso l'interno, lascia entrare uno spiraglio di luce: «the layering of material has organic implications [...]» secondo Wilmarth⁴³⁰. Il dettaglio del cavo centrale in *Stray* suggerisce quasi la cordicella di una veneziana sollevata su una finestra, come è stato notato nella descrizione del catalogo della personale di Wilmarth presso il MoMA di New York del 1989⁴³¹. L'acciaio serviva all'artista a conferire a gravità alla luce del vetro nel tentativo di rivelare l'oscurità nel bagliore:

«I try not to see the material as subservient to the other. In some cases that may be so. Some people when they see my work just see the glass. They just want to see the light, pun intended. The problem is they see light just as lightness, a lightness of feeling. The steel gives weight to the light. I'm more interested in how to get darkness into light than light into darkness»⁴³².

Nella serie *Nine Clearings For a Standing Man* del 1973, l'artista sperimenta altre modalità di oscuramento del vetro attraverso la sovrapposizione delle lastre in acciaio dietro ai pannelli acidati, sempre della medesima dimensione⁴³³. Le dolci incurvature del metallo, rispetto alla linearità delle lastre vitree, creano in ogni opera uno spazio vuoto tra i due elementi (fig. 317), il quale permette la penetrazione della luce senza riflessi proprio per l'opacità del materiale satinato e per l'inaccessibilità dell'acciaio:

⁴³⁰ *Ivi*, p. 14

⁴³¹ *Ivi*, p. 13.

⁴³² Wilmarth, *Christopher Wilmarth: Nine Clearings for a Standing Man* cit., p. 289.

⁴³³ Cfr. J.C., *Nine Clearings for a Standing Man*, «Bulletin (St. Louis Art Museum)», 11/2, marzo-aprile 1975, p. 36, in *JSTOR*.

<www.jstor.org/stable/40715993>.

«It really isn't completely illusion. The space between two pieces of glass is really there» confermava l'artista⁴³⁴.

Nonostante l'apparente immediatezza degli accostamenti, ogni prova portava ripensamenti e richiedeva mesi di lavoro e osservazione prima di poterla considerare conclusa.

Se il filone conduttore delle opere di Wilmarth è riconoscibile nelle sculture già prese in considerazione, nate come «places to generate experience»⁴³⁵, nella serie *Breath*, iniziata nel 1979, l'artista si ispira ad un ciclo di poesie del poeta simbolista francese Stéphane Mallarmé, tradotte allora da Frederick Morgan⁴³⁶. Pubblicato nel 1982, *Seven poems by Stéphane Mallarmé* si presenta come un libricino illustrato, delle quali prove sono rimasti molti disegni in carboncino o a pastelli, ma anche incisioni⁴³⁷.

A questo progetto l'artista continuerà a lavorarci anche dopo aver concluso la collaborazione con Morgan: la forma ovoidale di *Sight* (fig. 318) o *The whole soul summed up...* (fig. 319) ad esempio viene soffiata nel tentativo di congelare il respiro nella colorazione pallida del vetro⁴³⁸.

«I have tried to make sculptures» riferisce Wilmarth circa la serie *Breath* «that evoke a spiritual disembodied state close to that of reverie, the kind of perfection I have found during my revelations or epiphanies. Understanding Mallarmé was an epiphany in that I found myself in his poems»⁴³⁹.

All'evocazione della presenza umana alludevano già *Nine Clearings For a Standing Man*, mentre in altre opere come *Street Leaf (Mayagüez)* la presenza antropomorfa è espressa attraverso la metafora dell'ovale ispirato ai volti brancusiani.

⁴³⁴ Wilmarth, in *Radiance and Reserve: The Sculpture of Christopher Wilmarth* cit., p. 32.

⁴³⁵ Wilmarth, in *Christopher Wilmarth*, (catalogo della mostra) cit., p. 13.

⁴³⁶ Era stato il traduttore Morgan a chiedere nel 1978 la collaborazione di Wilmarth per il progetto editoriale su Mallarmé.

⁴³⁷ Cfr. *Reverie: Christopher Wilmarth, Before and After Mallarmé*, mostra tenutasi da 20 maggio al 13 agosto 2017, a cura di S. Kianovsky e Laura Kenner, presso University Study Gallery e Harvard Art Museums, in *Harvard Art Museums*.

<<https://harvardartmuseums.org/exhibitions/5450/reverie-christopher-wilmarth-before-and-after-mallarme>>.

⁴³⁸ Il vetro soffiato viene associato da Wilmarth ad un respiro congelato - «frozen breath»-. Si tratta di una tecnica alla quale l'artista ha iniziato a lavorare nello studio del maestro vetraio Marvin Lipofsky presso il California College of Arts and Crafts, durante la residenza artistica la University of California di Berkeley.

Cfr. *Christopher Wilmarth*, (catalogo della mostra) cit., p. 16.

⁴³⁹ *Insert myself within your story*, in *Corning Museum of Glass*.

<<https://www.cmog.org/artwork/insert-myself-within-your-story>>.

3.4 *Can't Help Myself*, il disfunzionale-celibe in Sun Yuan and Peng Yu

Can't Help Myself. 2016-2019

Robot industriale Kaka, acciaio inox e gomma, etere di cellulosa in acqua colorata, griglia luminosa con sensori di riconoscimento visivo, parete acrilica con cornice in alluminio

710 × 710 × 500 cm



Figura 320. Sun Yuan e Peng Yu, *Can't Help Myself*, 2019. Courtesy: sunyuanpengyu.it..



Figura 321. Sun Yuan e Peng Yu, *Can't Help Myself*, 2019. Courtesy: Elusive Magazine.



Figura 322. Sun Yuan e Peng Yu, Can't Help Myself, 2019. Courtesy: Galleria Continua, foto: Ela Bialkowska.



Figura 323. Sun Yuan e Peng Yu, Can't Help Myself, 2019. Courtesy: Guggenheim Museum, New York.



Figura 324. Sun Yuan e Peng Yu, Can't Help Myself, 2019. Courtesy: sunyuanpengyu.it.

Limitato all'interno di una gabbia trasparente con pareti acriliche un braccio meccanico si esibisce davanti agli spettatori del Padiglione Centrale della Biennale di Venezia del 2019 (fig. 320-324). Terminante in una sorta di grande pennello, il robot, programmato dal duo cinese Sun Yuan e Peng Yu insieme a degli ingegneri di robotica, si attiva compiendo ben trentadue movimenti antropomorfi e zoomorfi come eseguire passi di danza, grattarsi, inchinarsi, scodinzolare «come una forma di vita senziente catturata ed esposta»⁴⁴⁰. La serie di azioni compiute dalla macchina si basano però sul compito preciso di riportare in posizione una sostanza liquida rossa, simile a del sangue, che fluendo sul pavimento tenta di allontanarsi dall'area invisibilmente circoscritta attorno alla macchina, posta in posizione centrale della stanza. Attraverso dei sensori, il braccio meccanico si attiva e, con un preciso movimento di pala, ritrae invano verso di sé il fluido viscoso che, per sua natura, continuerà a scorrere verso l'esterno e che prontamente sarà riportato in posizione, in un ciclo inutile e senza fine. Tracce di liquido sono visibili sulle pareti, schizzate dalla pala che dimenandosi entro la gabbia sporcherà i vetri e la parete sempre più con il passare dei giorni e delle ore⁴⁴¹. Riferimento esplicito alla questione della macchina in grado di sostituire in modo più efficace le azioni dell'uomo, il robot, commissionato già nel 2006 dal Museo Guggenheim di New York, in realtà allude in modo più indiretto alla questione politica-internazionale della violenza derivata dalla difesa delle linee invisibili di confine e sull'uso di apparecchi che tramite la tecnologia permettono il monitoraggio dei territori⁴⁴².

Alla luce delle ricerche condotte sulle macchine celibi, *Can't Help Myself* rientra, per chi scrive, nell'ambito del disfunzionale, secondo cui, come si è riscontrato in molte *performance inorganiche* di Sassolino, il fine ultimo è assolutamente improduttivo, ma non per questo *inutile*.

⁴⁴⁰ C. Yinghua Lu, *Can't Help Myself – Sun Yuan e Peng Yu*, in *May You Live in Interesting Times: Biennale Arte 2019*, 58. *Esposizione internazionale arte*, catalogo della Biennale (Venezia, Biennale Arte, 11 maggio-24 novembre 2019), a cura di R. Rugoff, vol. 1, Venezia, La Biennale di Venezia, 2019, pp. 332-333.

⁴⁴¹ Video dell'opera *Can't Help Myself*, 2019, Biennale Art di Venezia, on *Youtube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=sEf72RYPqgo>> (luglio 2019).

⁴⁴² W. Xiaoyu, *Sun Yuan and Peng Yu – Can't Help Myself*, in *Guggenheim Collection Online*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. <<https://www.guggenheim.org/artwork/34812>>.

Conclusioni

Con il presente studio si è tentato di approfondire lo studio delle opere di Arcangelo Sassolino attraverso il contatto diretto con l'artista. Questa dettagliata disamina si inserisce all'interno della letteratura critica come un ampio approfondimento della sua produzione dagli anni Duemila ad oggi, corredata da un esteso apparato iconografico ragionato.

L'approccio interdisciplinare che spesso si è imposto come criterio di interpretazione della filosofia dell'artista vicentino ha permesso di ampliare la modalità di ricerca anche per i capitoli che incorniciano il fulcro centrale della tesi.

La struttura divisa in tre parti ha permesso, infatti, di inserire la peculiare ricerca di Sassolino in un contesto dove sperimentazioni sui materiali e sulla loro resistenza hanno assunto sempre più importanza. Uno degli obiettivi prefissati è stato quello di allontanarsi dall'interpretazione spesso troppo allegorico-concettualistica dei contenuti per non travisare la volontà dell'artista, ovvero quella di non essere un «artista muscolare», sebbene all'interno del testo vi siano spesso richiami a concezioni filosofiche non necessariamente collegate al lavoro di Sassolino.

Nel corso della lettura emergono quindi tematiche come quella dell'ibrido e dell'arte post-human solo come esemplificative di una certa modalità di agire all'interno dell'ampio panorama contemporaneo. Cercando di non ingabbiare all'interno di modalità di operare che non rispecchiano le intenzioni della ricerca dell'artista, si è evitato il confronto diretto con altre personalità artistiche, lasciando, piuttosto, il lettore libero di sviluppare eventuali collegamenti che sono stati più sottilmente sottesi.

Questo è stata la principale motivazione per la quale una prima parte è interamente dedicata alla contestualizzazione degli anni Sessanta, dove varie tendenze, che sono state associate a precise leggi fisiche o resistenze meccaniche, si svilupperanno con maggior interesse in Sassolino; dove l'estetica minimalista si combina all'inerzia, al caso e alla forza, in tautologie che svelano ciò che è invisibile all'occhio nella creazione continua di nuove forme.

I limiti principali della ricerca ricadono soprattutto sul terzo capitolo per il quale l'impossibilità di reperire alcune fonti, soprattutto per quanto riguarda gli studi su Christopher Wilmarth per la maggior parte pubblicati negli Stati Uniti, è stata la causa principale di un mancato approfondimento su determinati aspetti tecnici. La selezione

specifica di alcune precise opere o serie per ogni caso studio, inoltre, è tesa ad evidenziare le specificità con le quali ogni artista si è approcciato a medesimi materiali e che, nonostante i diversi esiti, si è individuato un filo rosso sulla rivelazione dell'invisibile.

Bibliografia

Abbagnano, Nicola, *Dizionario di psicologia*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1961.

Accame, Giovanni Maria, *Giuseppe Uncini. Le origini del fare*, Bergamo, Lubrina Editore, 1990.

Alighieri, Dante, *Canto V - Inferno*, in *La Divina Commedia*, vv. 34-36.

Alighieri, Dante, *Canto XXI - Purgatorio*, in *La Divina Commedia*, vv. 43-45.

Anselmo, Giovanni, *Giovanni Anselmo*, «DATA», 2, febbraio 1972, pp. 54-61, in *Capti*.

<<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=368&artgal=43&key=3657&lang=IT>>.

Ultima consultazione: 23.02.2021

Antarctic Resolution, in *How will we live together? Biennale Architettura 2021, 17. Esposizione internazionale architettura*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini/Arsenale, 22 maggio-21 novembre 2021), a cura di H. Sarkis, Venezia, La Biennale di Venezia, 2021, p. 283.

Argan, Giulio Carlo, *L'Arte moderna, 1770-1970*, Milano, Sansoni Editori, 2002.

Artext, *Intervista ad Arcangelo Sassolino*, in *Artext*.

<http://www.artext.it/Arcangelo_Sassolino.html> (2013).

Ultima consultazione: 10.12.2020

Ashton, Dore, *Radiance and Reserve: The Sculpture of Christopher Wilmarth*, «Arts Magazine», 45/5, marzo 1971, pp. 31-32.

Auping, Micheal (a cura di), *Christopher Wilmarth: None Clearings for a Standing Man*, in *40 Years: Just Talking About Arts*, New York, Prestel, 2017, pp. 288-289.

Baldacci, Cristina, Vettese, Angela, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, «Art e Dossier», 289, giugno 2012.

Bandini, Mirella, *1972. Arte Povera a Torino / 1972. Interviste a Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Piero Gilardi, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Salvo, Gilberto Zorio*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2002.

Bandini, Mirella, *La stella di Zorio. L'arte come processo energetico e il recupero dei modi naturali delle immagini archetipe*, «DATA», 24, dicembre 1976, pp. 48-51, in *Capti*.

<<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=837&artgal=43&lang=IT&key=9456>>.

Ultima consultazione: 28.02.2021

- Barbero, Luca Massimo (a cura di), *Arcangelo Sassolino*, in *C4 (Centro Cultura Contemporaneo Caldogno) - Index n. 0*, catalogo della mostra (Caldogno, Centro Cultura Contemporaneo Caldogno, 2006), Verona, Grafiche Aurora, 2006, pp. 164-165.
- Barbero, Luca Massimo (a cura di), *Materia-Niente*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 2001), Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, 2001.
- Barbero, Luca Massimo (a cura di), *Matter revealed-Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Londra, Repetto Gallery, 28 settembre-27 ottobre 2017), Perugia, Magonza Editore, 2017.
- Barbieri, Giuseppe, *La Rivoluzione come "momento esplosivo": storia dell'arte, semiotica e nuove tecnologie*, in *La Rivoluzione russa: l'arte da Djagilev all'astrattismo 1898-1922*, a cura di S. Burini e G. Barbieri, in *Università Ca' Foscari - Venezia*.
 <<https://iris.unive.it/retrieve/handle/10278/3704077/139749/Barbieri%20La%20Rivoluzione%20russa-89-95.pdf>> (2017).
 Ultima consultazione:18.04.2021
- Barthes, Roland, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 2001.
- Barthes, Roland, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979.
- Battcock, Gregory, *Minimal Art. A critical Anthology*, USA, University of California Press, 1995.
- Bauman, Zygmunt, *Vita liquida*, Roma, Laterza, 2006.
- Beccaria, Marcella (a cura di), *Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2 novembre 2017-18 febbraio 2018, prolungata al 6 marzo 2018), Milano, Skira, 2017.
- Boelen, Jan, Mels, Mieke, Toubac, Tim (a cura di), *Z33. Nu*, catalogo della mostra, (Hasselt - Belgium, Z33 - House for Contemporary Art, Design & Architecture, ottobre 2008-ottobre 2010), Gent (Belgium), Z33 e MER. Paper Kunsthalle, 2010.
- Bois, Yve-Alain, *Liquid Words*, in *L'informe: istruzioni per l'uso*, a cura di Y.A. Bois e R. Krauss, Milano, Mondadori Editore, 2003, pp. 122-128.
- Bonomi, Giorgio, Tedeschi, Francesco, Galbiati, Matteo (a cura di), *Materie prime. Artisti contemporanei tra terra e luce*, catalogo della mostra (Senigallia, Rocca di Senigallia, 6 settembre al 27 ottobre 2019), Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2019.
- Bonuomo, Michele, *Dialogo con Bruno Munari, costruttore di forme*, in *Munari scultore*, catalogo della mostra (Napoli, Studio Morra, 1990), a cura di G. Villa, Napoli, Morra Editore, 1990, pp. 19-21.
- Bordini, Silvia, *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Roma, Carocci Editore, 2007.

Bourgeois, Louise, *Louise Bourgeois - Maman*, a cura di E. Manchester, in *Tate Modern London*.

<<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-maman-t12625>> (2009).

Ultima consultazione: 26.04.2021

Bozzato, Fabio, *Arcangelo Sassolino, lo scienziato dell'arte*, in *fabiobozzato*.

<<https://fabiobozzato.wordpress.com/2020/10/25/arcangelo-sassolino-lo-scientiato-dellarte/>> (2020).

Ultima consultazione: 06.05.2021

Brakenridge, Robert, *Solar system exposure to supernova γ radiation*, «International Journey of Astrobiology», 20, novembre 2020, pp. 48-61, in *Cambridge University Press*.

<<https://www.cambridge.org/core/journals/international-journal-of-astrobiology/article/solar-system-exposure-to-supernova-radiation/93A83A960E20D33182A720A08D13F40C>> (2020).

Ultima consultazione: 27.04.2021

Bryson, Bill, *A short history of nearly everything*, London, Black Swan, 2004.

Buscaroli, Beatrice, Zanella, Emma (a cura di), *Il mistico profano: omaggio a Modigliani*, catalogo della mostra (Gallarate, Museo d'Arte di Gallarate – MAGA, 19 marzo-19 giugno 2010), Milano, Electa, 2010.

Caligaris, Luigi, Fava, Stefano, Tomasello, Carlo, *Manuale di Meccanica*, Milano, Hoepli Editore, 2006.

Calvesi, Maurizio, *Percorso di Alberto Burri*, in *Fondazione Burri*.

<https://www.fondazioneburri.org/images/alberto_burri/ita/calvesi.pdf>.

Ultima consultazione: 09.03.2021

Campiglio, Paolo, *Fontana*, «Art e dossier», 249, novembre 2008.

Canaday, John, *Machines Tries to Die for Its Art*, «The New York Times», 18 marzo 1960, p. 27.

Carcasi, Giulia, *Io sono di legno*, Milano, Feltrinelli, 2007.

Celant, Germano, *Arte Povera*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1969.

Celant, Germano, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, «Flash Art», 5, novembre-dicembre 1967, p. 5.

Celant, Germano, *L'inferno dell'arte italiana. Materiale 1946-1964*, Genova, Costa & Nolan, 1990.

Celant, Germano, *Precronistoria, 1966-69. Minimal Art, Pittura Sistemica, Arte Povera, Land Art, Conceptual Art, Body Art, Arte Ambientale e nuovi media*, Macerata, Quodlibet, 2017.

- Christov-Bakargiev, Carolyn, *Arte Povera*, London, Phaidon 1999.
- Clair, Jean, *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti, acefali*, Milano, Johan & Levi Editore, 2015.
- Commissione Scientifica Progetto UniCredit & l'Arte, Guadagnini, Walter, Guadagnini, Barbero, Luca Massimo, Curto, Guido, Evangelisti, Silvia, Lonardi Buontempo, Graziella (a cura di), [*Per esempio*] *Arte Contemporanea Italiana dalla Collezione UniCredit*, catalogo della mostra (Rovereto, MART, 17 dicembre 2015-29 gennaio 2006), in *UnicreditGroup*.
<https://www.unicreditgroup.eu/content/dam/unicreditgroup/documents/inc/press-and-media/catalogo_MART.pdf>.
Ultima consultazione: 29.04.2021
- Comunicato stampa della mostra *The Way We Were* di Arcangelo Sassolino della sede francese di Les Moulines di Galleria Continua, in *Galleria Continua*.
<https://www.galleriacontinua.com/assets/website_attachment/CP-IT-Arcangelo-Sassolino-2018.pdf> (2018).
Ultima consultazione: 17.04.2021
- Crispolti, Enrico, *Fontana, catalogo generale di sculture, dipinti e ambienti spaziali*, vol. 1, Milano, Electa, 1986.
- Danto, Arthur, *All About Eva*, «The Nation», 17/24, 2006, pp. 30-34.
- Davis, Carol Ann, *Expanded Expansion, 1969, Eva Hesse: An Analysis*, in *Jessica Lehmann*.
<<https://jessicalehmann.wordpress.com/2017/09/18/expanded-expansion-1969-eva-hesse-an-analysis/>> (2017).
Ultima consultazione: 18.02.2021
- De Bovelles, Charles, *Il piccolo libro del nulla*, Genova, Il melangolo, 1994.
- De Domizio Durini, Lucrezia, *Joseph Beuys, scultore di anime. Olivestone*, Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2001.
- De Fusco, Renato, *L'artidesign di Munari*, in *Munari scultore*, catalogo della mostra (Napoli, Studio Morra, 1990), a cura di G. Villa, Napoli, Morra Editore, 1990, pp. 7-11.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995.
- Del Pesco, Daniela, Picone, Mariantonietta, *La tautologia e il problema dello spettacolo*, in *Note sull'arte concettuale*, «Op. Cit.: selezione della critica d'arte contemporanea», 25, settembre 1972, pp. 15-34, in *Issuu*.
<<https://issuu.com/opcit/docs/025>>.
Ultima consultazione: 01.03. 2021

Di Giacomo, Giuseppe, *Antoni Tàpies e Bill Viola: un'arte che sopravvive alla mercificazione*, «Rivista di estetica», 61, 2016.

<<https://journals.openedition.org/estetica/1047#article-1047>> (01.04.2016).

Ultima consultazione: 10.03.2021

Di Pierantonio, Giacinto, Referza, Francesca (a cura di), *Arcangelo Sassolino*, in *Interferenze Costruttive. Artisti in Residenza in Azienda*, catalogo della mostra (Castelbasso, 2 luglio-31 agosto 2011), Castelbasso, Fondazione Malvina Menegaz per le Arti e le Culture, 2011, pp. 56-63.

D'Orazio, Costantino (a cura di), *Veneziano contemporaneo. Giorgio Andreotta Calò, Elisabetta di Maggio, Margherita Morgantini, Arcangelo Sassolino, Alberto Tadiello*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Nazionale di Villa di Strà, 28 marzo-26 settembre 2010), Roma, Imprinting, 2010.

Doswald, Christoph, *Abschluss von AATC ART AND THE CITY - Kunst als Innovationstreiberin*, in *Stadt Zurich. Tiefbau- und Entsorgungsdepartment*.

<https://www.stadt-zuerich.ch/ted/de/index/oeffentlicher_raum/kunst_oeffentlicher_raum/initiieren_produzieren/bisherige_projekte/artandthecity/artikel_kn_2_2012.html>.

Ultima consultazione: 08.04.2021

Doswald, Christoph (a cura di), *Art and the City: a public art project*, catalogo della mostra (Zurigo, 9 giugno-23 settembre 2012), Zurich, JPR Ringier, 2012.

Drutt, Matthew, *Joseph Beuys: Virgin/Jungfrau*, in *Collection Online, Solomon R. Guggenheim Museum, New York*.

<<https://www.guggenheim.org/artwork/569>> (2018).

Ultima consultazione: 12.03.2021

Eccher, Danilo (a cura di), *Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Trento, Galleria Civica di Arte Contemporanea, 1 giugno-18 agosto 1996), Torino, Hopefulmonster, 1996.

Eschilo, *Prometeo e Pandora*, in *Le opere e i giorni*, traduzione di E. Romagnoli, vv. 90-105.

Eschilo, *Prometeo incatenato*, traduzione di E. Mandruzzato, vv. 124.

Exoskeleton, in *Stelarc*.

<<http://stelarc.org/?catID=20227>>.

Ultima consultazione: 01.05.2021

Fabro, Luciano, *Attaccapanni*, Torino, Einaudi, 1978.

Fabro, Luciano, *Luciano Fabro*, «DATA», 1, settembre 1971, p. 56, in *Capti*.

<<http://www.capti.it/uploads/galleria/index.php?lar=893&alt=1200&l=1&np=84&m=riviste&c=43&ChiaveRivista=43&ChiaveFascicolo=367#page/56/mode/2up>>.

Ultima consultazione: 01.03.2021

Fagiolo, Maurizio, *Eppur si muove*, in *Anselmo*, catalogo della mostra -pieghevole- (Torino, Galleria Gian Enzo Sperone, inaugurata l'11 aprile 1968), Torino, Galleria Gian Enzo Sperone, 1968.

Fanelli, Franco, *CONTINENTE ITALIA / Gli artisti del 2021*, in *Il giornale d'Arte*. <<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/continente-italia-gli-artisti-del-2021/134586.html>> (2020).

Ultima consultazione: 11.05.2021

Fisher, John, *Destruction as a Mode of Creation*, «The Journal of Aesthetic Education», 8/2, aprile 1974, pp. 57-64.

Fiz, Alberto (a cura di), *Bruno Munari tra spiazamento e demistificazione*, in *Omaggio a Bruno Munari*, catalogo della mostra (Busto Arsizio, Fondazione Bandera per l'Arte, 24 ottobre 1999-13 febbraio 2000), Milano, Mazzotta, 1999, pp. 15-22.

Flinne, Hervè, *Intervista a Giovanni Anselmo* (febbraio 1996), in *Giovanni Anselmo*, a cura di M. Disch, Lugano, ADV Publishing House, 1998, pp. 66-71.

Foucault, Michel, *Gli Anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)* - (trad. Valerio Marchetti e Antonella Salomoni), Milano, Feltrinelli, 2000.

Frankfurter Kunstverein, *Arcangelo Sassolino: Mechanismen der Gewalt*, in *Philipp von Rosen Galerie*.

<https://www.philippvonrosen.com/fileadmin/user_upload/texte/sassolino/Arcangelo_Sassolino_Mechanismen_der_Gewalt_Frankfurter_Kunstverein.pdf> (01.2018).

Ultima consultazione: 10.12.2020

Ġalāl-al Dīn Rūmī, *Poesie mistiche*, trad. Alessandro Bausani, Milano, Rizzoli, 1994.

Galimberti, Umberto, *Enciclopedia di psicologia*, Milano, Garzanti, 1999.

Galleria Civica del Comune di Moderna (a cura di), *Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Modena, Palazzina dei Giardini, 20 gennaio-5 marzo 1985), Modena, Edizioni Panini, 1985.

Gatto, Gionata, *Bruno Munari e le macchine inutili*, a cura di C. Piotti, «Il maschile» (de «Il Sole 24 Ore»), 107, 2018, in *Il Sole 24 ore*.

<<https://24ilmagazine.ilsole24ore.com/2018/12/le-inutili-macchine-bruno-munari/>> (13.12.2018).

Ultima consultazione: 05.04.2021

Giannella, Davide, *Intervista ad Arcangelo Sassolino*, in *FlashArt*.

<<https://flash---art.it/article/arcangelo-sassolino/>> (2015).

Ultima consultazione: 01.05.2021

Giannelli, Ida (a cura di), *Arte Povera in collezione: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli - Museo d'Arte Contemporanea, 6 dicembre 2000-25 marzo 2001), Milano, Edizioni Charta, 2000.

Giannini, Federico, Baratta, Ilaria, *Come Lucio Fontana realizzava i suoi tagli. Aspetti tecnici delle sue "Attese"*, «Finestre sull'arte», 2019, in *Finestre sull'arte*.
<<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/come-lucio-fontana-realizzava-i-suoi-tagli>>.

Ultima consultazione: 13.03.2021

Gli Oscar dell'arte. Il meglio del 2020 secondo la redazione di ArtsLife, in *ArtsLife*.
<<https://artslife.com/2021/01/02/gli-oscar-dellarte-il-meglio-del-2020-secondo-la-redazione-di-artslife/>> (2020).

Ultima consultazione: 06.05.2021

Gmür, Alexandra, Comunicato stampa della mostra personale *Arcangelo Sassolino* presso la Galerie Nicola von Senger di Zurigo.

<<https://files.artbutler.com/file/1510/4065c86134dc40b6.pdf>> (2010).

Ultima consultazione: 21.04.2021

Gottschaller, Pia, *Lucio Fontana. The artist's materials*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2012.

Graham, Elaine, *'Nietzsche gets a modem': transhumanism and the technological sublime*, in *JSTORE*.

<<https://www.jstor.org/stable/23926848?seq=1>> (marzo 2002).

Ultima consultazione: 11.04.2021

Grazioli, Elio, *Infrasottile. L'arte contemporanea ai limiti*, Milano, Postmedia, 2018.

Grotowksi, Jerzy, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni Editore, 1970.

Halpern, Dan, *Intimidation factory*, «Men's Vogue», agosto 2008, pp. 46-49, in *Yumpu*.

<<https://www.yumpu.com/en/document/read/5042831/feature-on-arcangelo-sassolino-in-mens-vogue-feinkost>> (2008).

Ultima consultazione: 17.05.2021

Hawking, Stephen, *The Universe in a nutshell*, London, Bantam press, 2001.

Hild, Benjamin, *5 Influential Italian Artists Today*, in *Wanted in Milan*.

<<https://www.wantedinmilan.com/news/5-influential-italian-artists-today.html>> (24.04.202).

Ultima consultazione: 10.12.2020

Hoby, Hermione, *Lynda Benglis Pours One Out*, in *Frieze*, issue 209.

<<https://www.frieze.com/article/lynda-benartsglis-pours-one-out>> (March 2020).

Ultima consultazione: 13.02.2021

Homage to New York - Comunicato stampa del MoMA, 1960, in *MoMA*.
<https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_3369_300305208.pdf?_ga=2.204470736.137841735.1597685153-1480820940.1597270751>.

Ultima consultazione: 07.05.2021

Hunziker, Angelika, *Auftakt zu AATC ART AND THE CITY CITY - Zürcher Kunstfestival vom 9. Juni bis 23. September 2012*, in *Stadt Zurich. Tiefbau- und Entsorgungsdepartment*.

<https://www.stadt-zuerich.ch/ted/de/index/oeffentlicher_raum/kunst_oeffentlicher_raum/initiieren_produzieren/bisherige_projekte/artandthecity/artikel_kn_1_2012.html>.

Ultima consultazione: 08.04.2021

I 10 migliori artisti contemporanei italiani e dove trovarli, in *worldtourismgroup*.

<<https://ita.worldtourismgroup.com/italys-10-best-contemporary-artists-74668>>.

Ultima consultazione: 08.05.2021

Insert myself within your story, in *Corning Museum of Glass*.

<<https://www.cmog.org/artwork/insert-myself-within-your-story>>.

Ultima consultazione: 30.05.2021

Jansen, Gregor, Weibel, Peter (a cura di), *Faster/Bigger/Better*, catalogo della mostra (Karlsruhe, ZKM Zentrum für Kunst und Medien, 2006-2007), Köln, W. König, 2006.

J.C., *Nine Clearings for a Standing Man*, «Bulletin (St. Louis Art Museum)», 11/2, marzo-aprile 1975, p. 36, in *JSTOR*.

<www.jstor.org/stable/40715993>.

Ultima consultazione: 29.05.2021

Johnson, Ken, *Roars of Argentina's Past, Murmurs of Its Present*, «The New York Times», 14 dicembre 2007, p. E37.

Judd, Donald, *Complete Writings 1975-1986*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987.

Kianovsky, Sarah, Kenner, Laura (a cura di), *Reverie: Christopher Wilmarth, Before and After Mallarmé*, catalogo della mostra (Harvard Art Museum, University Study Gallery, 20 maggio-13 agosto 2017), in *Harvard Art Museums*.

<<https://harvardartmuseums.org/exhibitions/5450/reverie-christopher-wilmarth-before-and-after-mallarme>>.

Ultima consultazione: 30.06.2021

Kittel, Verena, *Eccentric Abstraction*, in *AdA INVITATIONS*.

<<https://ada-invitations.de/cpt-einladungen/eccentric-abstraction-fischbach-gallery-new-york-1966/>> (2020).

Ultima consultazione: 15.02.2021

Krauss, Rosalind, *Giovanni Anselmo: Matter and Monochrome*, «October», 124, Primavera 2008, pp. 125-136.

Krauss, Rosalind, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Milano, Mondadori, 1998.

Lewis, Roger, *SHAPING THE CITY: When Aesthetics Meets Practicality*, «The Washington Post», Maggio, 1993, p. E3.

Lippard, Lucy Rowland, *Pop Art*, Milano, Rusconi, 1989.

Lippard, Lucy Rowland, *Eccentric Abstraction*, ««Art international: formerly european art this month», 10/9, 1966, pp. 28-40.

Lippard, Lucy Rowland, *Eccentric Abstraction*, in *AdA INVITATIONS*.

<<https://ada-invitations.de/cpt-einladungen/eccentric-abstraction-fischbach-gallery-new-york-1966/>> (1966).

Ultima consultazione: 15.02.2021

Lonardelli, Luigia, *Un'omologia poetica: Bruce Nauman e Samuel Beckett*, in occasione della *call for paper* per la mostra *Una rosa non ha denti. Bruce Nauman negli anni Sessanta* (Rivoli, Castello di Rivoli, Musei d'arte Contemporanea, 23 maggio-9 settembre 2007) in *Academia.edu*.

<https://www.academia.edu/8414860/Unomologia_poetica_Bruce_Nauman_e_Samuel_Beckett_selezionato_e_publicato_su_www_castellodirivoli_it_in_occasione_del_call_for_paper_dedicato_alla_mostra_Una_rosa_non_ha_denti_Bruce_Nauman_negli_anni_Sessanta_23_maggio_9_settembre_2007> (2007).

Ultima consultazione: 30.05.2021

Longhi, Lucia, *Arcangelo Sassolino: accelerare, far esplodere, lasciar cadere... e aggrapparsi*, «Espoarte», n. 104, 1. Trimestre 2019, pp. 46-52

Lonzi, Carla, Trini, Tommaso, Volpi Orlandini, Marisa, *Tecniche e materiali*, «Marcatrè», 37-40, 1968, pp. 66-85, in *Capti*.

<<http://www.capti.it/uploads/galleria/index.php?lar=961&alt=1200&l=1&np=282&m=riviste&c=38&ChiaveRivista=38&ChiaveFascicolo=741#page/76/mode/2up>>.

Ultima consultazione: 23.05.2021

Lopalco, Giulia, *Arcangelo Sassolino: luminoso*, «Arte e critica», 86/87, 2016-2017, pp. 110-111.

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020.

Lotman, Jurij Michajlovič, *Cercare la strada: modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, 1994.

Lotman, Jurij Michajlovič., Uspenskij, Boris Andreevič, *Tipologia della cultura*, trad, M. Barbato Faccani, R. Faccani, M. Marzaduri, S. Molinari, Milano, Bompiani, 1987.

Lucrezio, *De Rerum Natura*, I, vv. 136-183.

Lucrezio, *De Rerum Natura*, II, vv. 113-120.

Macchine aritmiche, in *Munart*.

<<http://www.munart.org/index.php?p=18>>.

Ultima consultazione: 26.04.2021

Maffei, Giorgio (a cura di), *Intervista a Gillo Dorfles*, in *M.A.C, Movimento Arte Concreta. Opera Editoriale*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 65-70.

Maggi, Annamaria (a cura di), *Visioni. 20 artisti a Sant'Agostino*, catalogo della mostra (Bergamo, ex chiesa di Sant'Agostino, 9 aprile-11 giugno 2005), Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2006.

Marchesini, Roberto (a cura di), *Il mito della purezza - Il concetto di hybris*, in *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 199-206.

Marini, Matteo, *Siamo polvere di stelle, ma di altre galassie: gli astrofici riscrivono le origini*, «La Repubblica», 28 luglio 2017.

Marotta, Nicola, *Joseph Beuys. Aktionen*, «XÁOS. Giornale di confine», 1, Anno IV, in *Giornale di confine*.

<http://www.giornalediconfine.net/n_4/26.htm> (marzo-maggio 2005/2006).

Ultima consultazione: 09.02.2021

Marziano, Luciano (a cura di), *Uncini, la logica fantastica*, catalogo della mostra, (Macerata, Pinacoteca e Musei Comunali, maggio-giugno 1983), Macerata, Coopedit, 1983.

Mazzoni, Stefano, *Crocefissi laici. Rendere esplicito l'invisibile facendolo esplodere: la fisica di Arcangelo Sassolino*, in *Issuu*.

<https://issuu.com/kritika/docs/sassolino_kritika_1> (2020).

Ultima consultazione: 09.05.2021

Meneguzzo, Marco (a cura di), *Arcangelo Sassolino*, in *La scultura italiana del XXI secolo*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 19 ottobre 2010-30 gennaio 2011), Milano, Fondazione Pomodoro, 2011, pp. 176-177.

Meneguzzo, Marco, *Bruno Munari e Jean Tinguely. Il rovescio delle macchine*, «Art & Dossier», 252, febbraio 2009, pp 28-33.

Metzger, Gustav, *AUTO-DESTRUCTIVE ART - First Manifesto, London, 4th November 1959*, in *AUTO-DESTRUCTIVE ART. Demonstration by G. Metzger*, London, St. Martins' Printers, 1961.

Meyer, James, *Minimalismo*, Hong Kong, Phaidon Press, 2005.

Mila, Massimo, *Nota introduttiva*, in *Siddharta*, a cura di H. Hesse, Milano, Adelphi Edizioni, 2009, pp. 9-27.

- Moretti, Franco, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987.
- Morris, Robert, *Anti-form*, «Artforum», 6/8, aprile 1968, pp. 33-35.
- Morris, Robert, *Notes on Sculpture: Part 2*, «Artforum», ottobre 1966, pp. 21-23.
- Morris, Robert, *Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects*, «Artforum», 7/8, aprile 1969, pp. 50-54.
- Mulas, Ugo, *La Fotografia*, Torino, Einaudi, 1973.
- Munari, Bruno, *Che cosa sono le macchine inutili e perché*, «La Lettura», 7, luglio 1937, s.n.p.
- Munari, Bruno, *Manifesto del macchinismo*, «Arte concreta», 10, 1952, s.n.p.
- Muscle Machine, in Stelarc.*
<http://stelarc.org/?catID=20231>.
 Ultima consultazione: 01.05.2021
- Nastro, Santa, *Arcangelo Sassolino Milano, Galleria Galica, in Exibart.*
<https://www.exibart.com/milano/fino-al-22-iv-2006-arcangelo-sassolino-milano-galleria-galica/> (2006).
 Ultima consultazione: 11.05.2021
- Neri, Gabriele, *Il cemento degli artisti. Intervista ad Anna Rosellini, in Espazium.*
<https://www.espazium.ch/it/attualita/il-cemento-degli-artisti> (giugno 2020).
 Ultima consultazione: 23.05.2021
- Newton, Isaac, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, Londini, apud Guil. & Ioh. Innys, 1713.
- Nietzsche, Friedrich, *Terza dissertazione. Che significano gli ideali ascetici?*, in *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, trad. Umberto Colla, Torino, Einaudi, 2012, p. 115-118.
- Nietzsche, Friedrich, *Della virtù che dona, in Così parlo Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, trad. S. Giametta, Milano, Rizzola, 1990, parte I, pp. 92-97.
- Nori, Franziska, (a cura di), *As soon as possible: l'accelerazione nella società contemporanea*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, CCS-Centro di Cultura Contemporanea Strozzi, 4 maggio-18 luglio 2010), Firenze, Alias Ed., 2010.
- Nori Franziska, Dawson, Barbara (a cura di), *Francis Bacon e la condizione esistenziale nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, CCS-Centro di cultura contemporanea Strozzi, 5 ottobre 2012-27 gennaio 2013), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012.
- Norton, Louise, *The Richard Mutt case, «The blind man»*, 2, maggio 1917, pp. 4-6.

Omero, *Iliade*, trad. V. Monti, VIII libro, vv. 86-93.

Omnimoto, *Ogni domenica: l'opera di Sassolino che commemora Simoncelli*, in *GPOne*.

<https://www.gpone.com/it/2013/09/13/moto-news/ogni-domenica-lopera-di-sassolino-che-ricorda-simoncelli.html?om=1&refresh_ce> (2013).

Ultima consultazione: 06.05.2021

Ovidio, *Le Metamorfosi*, I libro, vv. 78-83.

Ovidio, *Le metamorfosi*, VI libro, vv. 1-145.

Pace, Alessandra, *ARCANGELO SASSOLINO. Rimozione*, in *Galleria ArteRicambi*.

<<http://www.artericambi.com/rimozione/>> (2004).

Ultima consultazione: 11.05.2021

Paganini, Elisa, *La vaghezza*, Roma, Carocci Editore, 2008.

Papalini, Giulio, *Arcangelo Sassolino, l'artista che sfida i limiti della materia*, in *Borsino degli Artisti*.

<<https://arte.firstonline.info/borsino-degli-artisti-arcangelo-sassolino-lartista-che-sfida-i-limiti-della-materia/>> (04.08.2018).

Ultima consultazione: 10.12.2020

Pasini, Roberto, *L'informale. Stati Uniti, Europa, Italia*, Bologna, Clueb, 1995.

Pegoraro, Silvia (a cura di), *Mito-logica-mente: Marco Di Giovanni, Junko Imada, Giovanni Manfredini, Alex Pinna, Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Borgo medievale di Castelbasso, 12 luglio-24 agosto 2003), Mantova, Publi Paolini Editore, 2003.

Philipp von Rosen Galerie (a cura di), *Arcangelo Sassolino. Conflitti*, catalogo della mostra (Colonia, Philipp von Rosen Galerie, 10 novembre-21 dicembre 2018), Cologne, Philipp von Rosen Galerie, 2018.

Piotti, Cristina, *Bruno Munari e le macchine inutili*, «Il maschile», 107, 2018.

<<https://24ilmagazine.ilsole24ore.com/2018/12/le-inutili-macchine-bruno-munari/>> (13.12.2018).

Ultima consultazione: 26.03.2021

Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV, 153.

Poe, Edgar Allan, *Il pozzo e il pendolo*, in *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, trad. D. Palladini e I. Donfrancesco, Roma, Newton & Compton editori, 2004, pp. 424-437.

Pola, Francesca (a cura di), *Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Vicenza, Bagnolo di Lonigo Villa Pisani Bonetti, 14 giugno-8 novembre 2014), Bagnolo di Lonigo, Associazione culturale Villa Pisani Contemporary Art, 2014.

- Poli, Francesco (a cura di), *Alberto Burri. Equilibrio, struttura, ritmo, luce*, catalogo della mostra (Castelbasso, Palazzo Clemente, 20 giugno-30 agosto 2009), Milano, Mazzotta, 2009, in *Fondazione "Malvina Menegaz per le Arti e le Culture"*.
<<https://www.fondazionemenegaz.it/portfolio/mostra-alberto-burri-2009/>> (2009).
Ultima consultazione: 09.03.2021
- Poli, Francesco, *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*, Milano, Electa, 2004.
- Poli, Francesco, *Minimalismo, Arte Povera, Arte concettuale*, Bari, Laterza, 1995.
- Pontus Hultén, Karl Gunnar (a cura di), *Una magia più forte più forte della morte*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 1987), Milano, Bompiani, 1987.
- Pralavorio, Luigi, *Delle macchine inutili e di altro*, in *MunArt*.
<<http://www.munart.org/doc/bruno-munari-c-pralavorio-cronaca-prealpina-1934.pdf>>.
Ultima consultazione: 27.03.2021
- Pugliese, Marina, *Tecnica mista. Com'è fatta l'arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.
- Quintavalle, Arturo Carlo (a cura di), *Intervista a Munari*, in *Titolo del libro. Bruno Munari*, catalogo della mostra (Università degli studi di Parma, Centro di Studi e archivio della comunicazione, Salone delle scuderie in Pilotta, giugno-luglio 1979), Milano, Feltrinelli, pp. 15-22.
- Rahimi, Farid, *Inventa e muori. Bruce Nauman: interviste 1967-2001*, Milano, a+mbookstore, 2005.
- Rosellini, Anna, *Calchi di spazio, mnemosine e rovine. Sculture in calcestruzzo dal Novecento ad oggi*, Canterano, Aracne Editrice, 2019.
- Rosellini, Anna, *Il calcestruzzo secondo Uncini, Smithson e Kiefer: arte del costruire, natura geologica, materia in rovina*, «ArcHistoR», 5, 2016, pp. 70-105.
- Rosellini, Anna, Gargiani, Roberto, *Valori primordiali e ideologici della materia da Uncini a LeWitt. Sculture in calcestruzzo dal Novecento a oggi*, Canterano, Aracne Editrice, 2018.
- Rosenstock, Laura (a cura di), *Christopher Wilmarth*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 25 maggio-22 agosto 1989), New York, Museum of Modern Art, 1989.
- Rovelli, Carlo, *L'ordine del tempo*, Milano, Adelphi Edizioni, 2007.
- Rubiu, Vittorio, *Alberto Burri*, Torino, Einaudi, 1975.

Sabau, Luminita, *Arcangelo Sassolino: zwischen Kontrolle und Bedrohung*, in *Galerie von Philipp von Rosen*.

<https://www.philippvonrosen.com/fileadmin/user_upload/texte/sassolino/Arcangelo_Sassolino_-_Kuenstler.pdf> (08.2018).

Ultima consultazione: 10.12.2020

Sandrolini, Barbara, *La conservazione e il restauro dell'Arte Povera. Problematiche e casistiche*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2015-2016, relatrice prof.ssa S. Portinari.

Sassolino, Arcangelo, *Afaisa I*, in *Artext*.

<<http://www.artext.it/Arcangelo-Sassolino.html>> (2010).

Ultima consultazione: 16.04.2021

Serra, Richard, *Verblast*, «Avalanche», 2, 1971, pp. 20-21.

Serra, Richard, *Prop Piece*, in *MoMA*.

<<https://www.moma.org/audio/playlist/236/3045>>.

Ultima consultazione: 12.02.2021

Sharp, Chris, Jetzer, Gianni (a cura di), *Under destruction*, catalogo della mostra (Basilea, Museum Tinguely, 15 ottobre 2010-23 gennaio 2011; New York, Swiss Institute for contemporary Art, 6 aprile-4 giugno 2011), Berlin, Distanz Verlag, 2010.

Sharp, Jasper, Moulton, Aaron, Doswald, Christoph, *Arcangelo Sassolino*, Zürich, JRP Ringier, 2008.

Sharp, Willoughby, *An interview with Joseph Beuys*, «Artforum», dicembre 1969, pp. 40-47.

Shelley, Mary, *Frankenstein ossia il moderno Prometeo*, Milano, Mondadori, 1982.

S.N., *Guida Collezione Burri, percorso espositivo di Fondazione Palazzo Albizzini*, Città di Castello (Perugia), p. 3, in *Fondazione Burri*.

<http://www.fondazioneburri.org/images/fondazione/palazzo_albizzini/eng/guida_al_bizzini.pdf>.

Ultima consultazione: 16.02.2021

S.N., *L'utilità delle macchine inutili*, in *IN/UTILE*, s.l., s.e., s.d., pp. 5-37.

<https://issuu.com/edvald/docs/tesi_per_issuu> (20.09.2015).

Ultima consultazione: 26.03.2021

Sommariva, Elena, *Afasia I*, in *Domus*.

<<https://www.domusweb.it/arte/2008/08/29/afasia-1.html>> (29 agosto 2008).

Ultima consultazione: 16.04.2021

Spector, Nancy, *Eva Hesse, Expanded Expansion*, in *Collection Online, Solomon R. Guggenheim Museum, New York*.

<<https://www.guggenheim.org/artwork/1648%3E>>.

Ultima consultazione: 18.02.2021

- Stocchi, Francesco, *Vitamin 3-D: new perspectives in sculpture and installation*, London, Phaidon, 2009.
- Suderburg, Erika, *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- Sweeney, James Johnson, *Burri*, Roma, L'Obelisco, 1955.
- Szeemann, Harald (a cura di), *Le macchine celibi*, catalogo della mostra itinerante (Kunsthalle Bern; Biennale di Venezia; Société des Expositions du Palais des Beaux Arts - Bruxelles; Städtische Kunsthalle - Düsseldorf; Union Centrale des Arts Décoratifs - Paris; Musée de l'Homme et de l'Industrie - Le Creusot; Kunsthall Malmö; Stedelijk Museum - Amsterdam, 1975), New York, Rizzoli International Publications, 1975.
- Tápies i Puig, Antoni, *Comunicación sobre el muro*, in *Fundació Antoni Tápies*. <<https://fundaciotapies.org/wp-content/uploads/2020/05/Comunicacion.pdf>> (05.2020).
Ultima consultazione: 02.03.2021
- Thom, René, *Parabole e catastrofi, intervista a cura di Giulio Giorello e Simona Morini*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- Tonelli, Marco, *Arcangelo Sassolino. Punto di rottura*, «Arte», 561, 2020, pp. 104-109.
- Torres García, Mario, *9 at Leo Castelli. Castelli Warehouse, 103 West 108th Street, New York, NY 10025, December 4-28, 1968: Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, William Bollinger, Rafael Ferrer, Eva Hesse, Stephen Kaltenbach, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Keith Sonnier, Gilberto Zorio, Organized by Robert Morris*, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2009.
- Trini, Tommaso, *Anselmo, Penone, Zorio e le nuove fonti di energia per il deserto dell'arte*, «DATA», 9, settembre 1973, pp. 62-67, in *Capti*. <<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=801&artgal=43&key=8824&lang=IT>>.
Ultima consultazione: 24.02.2021
- Trini, Tommaso, *Intervista con Fontana* (colloquio tra Tommaso Trini e Lucio Fontana nella sua casa di Comabbio, in 19 luglio 1968), in *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, a cura di L. Cerizza, Monza, Johan & Levi editore, 2016, pp. 273-281.
- Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, 1, Edizione Giuntina, 1568.
- Vergine, Lea, *Dall'Informale alla Body Art. Le dieci voci dell'arte contemporanea: 1960/1970*, Torino, Gruppo Editoriale Forma, 1983.

Xiaoyu, Weng, *Sun Yuan and Peng Yu – Can't Help Myself*, in Solomon R. Guggenheim Collection Online, New York.

<<https://www.guggenheim.org/artwork/34812>>.

Ultima consultazione: 31.05.2021

Yamini, Niloofar, *Arte e natura in Joseph Beuys. La riscoperta dell'uomo nell'animalità*, in *Il Ritorno - Fu*, «La Tigre di Carta», 22.

<<https://www.latigredicarta.it/2020/03/04/arte-e-natura-in-joseph-beuys/>>
(04.03.2020).

Ultima consultazione: 09.02.2021

Yinghua Lu, Carol, *Can't Help Myself – Sun Yuan e Peng Yu*, in *May You Live in Interesting Times: Biennale Arte 2019*, 58. *Esposizione internazionale arte*, catalogo della Biennale (Venezia, Biennale Arte, 11 maggio-24 novembre 2019), a cura di R. Rugoff, vol. 1, Venezia, La Biennale di Venezia, 2019, pp. 332-333.

Yoshihara, Jirō, *Gutai Art Manifesto*, in Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

<<http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html>>.

Ultima consultazione: 07.05.2021

Zaffarano, Luca, *Bruno Munari e le «Macchine Inutili»*, in *MunArt*.

<<http://www.munart.org/index.php?p=9>> (12.03.2014).

Ultima consultazione: 27.03.2021

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa.

Zingales, Roberto, *La composizione della materia*, in *Università di Palermo*.

<http://math.unipa.it/~grim/dott_HD_MphCh/1_Composizione_materia_zingales.pdf>
(2008).

Ultima consultazione: 18.04.2021

Zorio, Gilberto, *Gilberto Zorio*, in *Quando la natura fioriva*, a cura di R. Rinaldi, «DATA», 32, giugno 1978, p. 30.

<<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=844&artgal=43&lang=IT&key=9547>>.

Ultima consultazione: 24.02.2021

Zorzi, Stefano, *Parola di Burri*, Milano, Electa, 2016.

Sitografia

Archivio Giovanni Anselmo.
<<http://www.archivioanselmo.com/>>.
Ultima consultazione: 12.03.2021

Archivio Giuseppe Uncini.
<<https://www.archiviuncini.org/>>.
Ultima consultazione: 23.05.2021

Associazione UNLESS.
<<https://una-unless.org/>>.
Ultima consultazione: 19.06.2021

Dizionario Treccani Online.
<<https://www.treccani.it/vocabolario/>>.
Ultima consultazione: 20.04.2021

Fondazione Alberto Burri.
<<https://www.fondazioneburri.org/>>.
Ultima consultazione: 12.03.2021

Fondazione Bonotto.
<<https://www.fondazionebonotto.org/>>.
Ultima consultazione: 12.03.2021

Fondazione Lucio Fontana.
<<https://www.fondazioneeluciofontana.it/>>.
Ultima consultazione: 12.03.2021

Fondazione Nicola Trussardi.
<<https://www.fondazione nicolatrussardi.com/>>.
Ultima consultazione: 16.04.2021

Fundació Antoni Tàpies.
<<https://fundaciotapies.org/>>.
Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito del quotidiano «Artslife. The cultural revolution online».
<<https://artslife.com/>>.
Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito del quotidiano «Il giornale dell'arte».
<<https://www.ilgiornaledellarte.com/>>.
Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito del quotidiano «Il Sole 24 Ore».
<<https://www.ilsole24ore.com/>>.
Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito del magazine «Avalanche Magazine Index».

<<http://avalancheindex.org>>.

Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito del magazine «The Wall Street International».

<<https://wsimag.com/it>>.

Ultima consultazione: 19.04.2021

Sito del magazine «Xibt Contemporary Art Magazine».

<<https://www.xibtmagazine.com/en/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito della rivista «Artribune».

<<https://www.artribune.com/>>

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito della rivista «Exibart».

<<https://www.exibart.com/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito della rivista «Finestre sull'arte. Rivista online d'arte contemporanea».

<<https://www.finestresullarte.info/>>.

Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito della rivista «Flash Art».

<<https://flash---art.it/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito della rivista «Frieze».

<<https://www.frieze.com/>>.

Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito «Rivista di estetica».

<<https://journals.openedition.org/estetica/>>.

Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito della rivista «La Tigre di Carta».

<<https://www.latigredicarta.it/>>.

Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito della rivista «FIRST Arte».

<<https://arte.firstonline.info/>>.

Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito della rivista «XÁOS. Giornale di confine».

<<http://www.giornalediconfine.net/>>.

Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito di Academia.Edu.

<<https://www.academia.edu/>>.

Ultima consultazione: 06.06.2021

Sito di Artext.

<<http://www.artext.it/Artext/index.html>>.

Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito di AdA INVITATIONS, A Collaborative Project on the Collection of Invitations.

<<https://ada-invitations.de>>.

Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito di Capti, Contemporary Art archives periodicals texts illustration per la rivista «DATA».

<<http://www.capti.it/>>.

Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito di Domus.

<<https://www.domusweb.it/it.html>>.

Ultima consultazione: 16.04.2021

Sito di Gpsradar.

<<https://www.gpsradar.com/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito di Hunting in the Dark.

<<http://huntinginthedark.wouterhuis.com>>.

Ultima consultazione 20.02.2021

Sito di JSTOR, Journal Storage.

<<https://www.jstor.org/>>

Ultima consultazione: 11.04.2021

Sito di Issuu.

<<https://issuu.com>>.

Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito di McArte.

<<https://mcarte.altervista.org/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito di Portale del Turismo.

<<https://ita.worldtourismgroup.com/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito di UbuWeb.

<<https://www.ubu.com/>>.

Ultima consultazione: 10.06.2021

Sito di UnDo.Net. Network per l'arte contemporanea.

<<http://1995-2015.undo.net/it/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito di Vimeo.

<<https://vimeo.com/>>.

Ultima consultazione: 12.06.2021

Sito di Wanted in Milan.

<<https://www.wantedinmilan.com/>>.

Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito di We make money not art.

<<https://we-make-money-not-art.com/>>

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito di Wired Cultura.

<<https://www.wired.it/play/cultura/>>.

Ultima consultazione: 20.05.2021

Sito di Yumpu.

<<https://www.yumpu.com/>>.

Ultima consultazione: 20.03.2021

Sito di Youtube.

<<https://www.youtube.com/>>.

Ultima consultazione: 12.06.2021

Sito del festival *ART AND THE CITY: PUBLIC ART FESTIVAL IN ZÜRICH WEST*.

<<http://aatc.artandthecity.info/en/>>.

Ultima consultazione: 12.04.2021

Sito ufficiale della Frankfurter Kunstverein.

<<https://www.fkv.de/>>.

Ultima consultazione: 17.04.2021

Sito dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

<<https://www.unive.it/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito ufficiale dell'Università degli Studi di Firenze.

<<https://www.unifi.it/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito dell'Università di Palermo.

<<https://www.unipa.it/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito ufficiale Fabio Bozzato.
<<https://fabiobozzato.wordpress.com/>>.
Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito ufficiale Jessica Lehmann.
<<https://jessicaslehmann.wordpress.com/>>.
Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito ufficiale della Kunsthalle di Amburgo.
<<https://www.hamburger-kunsthalle.de/>>.
Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito ufficiale de La Ribot.
<<https://www.laribot.com/>>.
Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito ufficiale del Corning Museum of Glass.
<<https://home.cmog.org/>>.
Ultima consultazione: 30.05.2021

Sito ufficiale del Museo d'arte contemporanea del Catello di Rivoli di Torino.
<<https://www.castellodirivoli.org/>>.
Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito ufficiale dell'Harvard Art Museums.
<<https://harvardartmuseums.org/>>.
Ultima consultazione: 30.05.2021

Sito ufficiale del Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli.
<<https://www.castellodirivoli.org/>>.
Ultima consultazione: 02.05.2021

Sito ufficiale del Museo Guggenheim di New York.
<<https://www.guggenheim.org/>>.
Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito ufficiale del Museo MoMA.
<<https://www.moma.org/>>.
Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito ufficiale della Tate Modern.
<<https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern>>.
Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito ufficiale di Arcangelo Sassolino.
<<https://www.arcangelosassolino.it/>>.
Ultima consultazione: 10.12.2020

Sito ufficiale di Arte Povera domani. Archivio di memoria orale per la storia e la conservazione.

<<https://www.artepoveradomani.it/>>.

Ultima consultazione: 12.03.2021

Sito ufficiale di Bruno Munari.

<<http://www.munart.org/>>.

Ultima consultazione: 27.03.2021

Sito ufficiale di Cambridge University Press.

<<https://www.cambridge.org/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito ufficiale di Davide Mosconi.

<<https://www.davidemosconi.it/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito ufficiale di Palais de Tokyo.

<www.palaisdetokyo.com>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito ufficiale di Stelarc.

<<http://stelarc.org/projects.php>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sito ufficiale di Sun Yuan e Peng Yu.

<<http://www.sunyuanpengyu.com>>.

Ultima consultazione: 19.06.2021

Sito ufficiale di Unicredit Group (Collezione d'arte contemporanea - MART).

<<https://www.unicreditgroup.eu/it/press-media/events/2005/Event0310.html>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sezione su Alberto Burri in Fondazione Menegaz.

<<https://www.fondazionemenegaz.it/portfolio/mostra-alberto-burri-2009/>>.

Ultima consultazione: 12.03.2021

Sezione su Arcangelo Sassolino dal sito ufficiale della Galerie Nicola von Senger.

<<https://www.nicolavonsenger.com/artists/34716/arcangelo-sassolino/works/>>.

Ultima consultazione: 21.04.2021

Sezione su Arcangelo Sassolino, sul sito di Artland.

<<https://www.artland.com/artists/arcangelo-sassolino-5d2881>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sezione su Arcangelo Sassolino dal sito ufficiale di Galleria Continua.

<<https://www.galleriacontinua.com/artists/arcangelo-sassolino-65>>.

Ultima consultazione: 10.12.2020

Sezione su Arcangelo Sassolino dal sito ufficiale di Galleria dello Scudo.

<<https://galleriadelloscudo.com/artista/arcangelo-sassolino/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sezione su Arcangelo Sassolino dal sito ufficiale di Galleria Rino Costa.

<<http://www.galleriarinocosta.it/sassolino.asp>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sezione su Arcangelo Sassolino dal sito ufficiale della Philipp von Rosen Galerie.

<<https://www.philippvonrosen.com/exhibitions/previous/2018/arcangelo-sassolino/>>.

Ultima consultazione: 10.12.2020

Sezione su Arcangelo Sassolino dal sito ufficiale della Repetto Gallery of London.

<<https://www.repettogallery.com/artist/arcangelo-sassolino/>>.

Ultima consultazione: 10.12.2020

Sezione su Arcangelo Sassolino dal sito ufficiale della Galleria Grossetti Art.

<<http://www.grossettiart.it/artisti-arte-contemporanea-grossetti/arcangelo-sassolino-opere>>.

Ultima consultazione: 17.03.2021

Sezione su Arcangelo Sassolino dal sito ufficiale di Pietro Atchugarry Gallery.

<<http://www.pieroatchugarry.com/artists/arcangelo-sassolino>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sezione su *ART AND THE CITY AWARD* dal sito ufficiale del Dipartimento di Ingegneria Civile di Zurigo - *Stadt Zürich. Tiefbau- und Entsorgungsdepartement.*

<https://www.stadt-zuerich.ch/ted/de/index/oeffentlicher_raum/kunst_oeffentlicher_raum/initiieren_produzieren/bisherige_projekte/artandthecity.html>.

Ultima consultazione: 08.04.2021

Sezione su *elisa* di Arcangelo Sassolino, dal sito ufficiale del festival *ART AND THE CITY.*

<<http://aatc.artandthecity.info/en/overview/arcangelo-sassolino/>>. (2012)

Ultima consultazione: 08.04.2021

Sezione su Arcangelo Sassolino dal sito di Artsy.

<<https://www.artsy.net/artist/arcangelo-sassolino>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sezione su Arcangelo Sassolino dal sito ufficiale di Galerie Rolando Anselmi.

<<http://www.rolandoanselmi.com/arcangelo-sassolino-artist>>.

Ultima consultazione: 27.04.2021

Sezione su Arcangelo Sassolino dal sito ufficiale di General Fluidi.

<<https://www.generalfuidi.it/it/noi-per-larte>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sezione su *Macroscopico e Domestico* di Arcangelo Sassolino, dal sito ufficiale di *Gioielli Nascosti di Venezia*.

<<https://www.gioiellinascostidivenezia.it/the-only-stable-thing/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sezione su *Ogni domenica* di Arcangelo Sassolino, dal sito ufficiale di *GpOne*.

<<https://www.gpone.com/it/2013091311425/Ogni-domenica-rivive-il-fuoco-del-Sic.html>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sezione sulla mostra *ACTs IN PROGRESS* presso SharEvolution Contemporary Art Genova, in *SharEvolution*.

<<https://www.sharevolution.it/acts-in-progress/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sezione sulla mostra *Change* presso Galleria Enrico Astuni, in *Galleria Enrico Astuni*.

<<http://www.galleriaastuni.net/mostra/change/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sezione sulla mostra *The Way We Were* di Arcangelo Sassolino presso Galleria Continua, dal sito ufficiale di *Galleria Continua - Les Moulines*.

<<https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/the-way-we-were-227>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sezione sulla mostra *Warped Matter, Curved Time: ARCANGELO SASSOLINO* presso la Pear Lam Gallery, in *Sohu*.

<https://www.sohu.com/a/226507580_488268>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sezione su *Amicus curiae* di Arcangelo Sassolino, in *Artissima 2018*.

<<https://www.artissima.art/artworks/amicus-curiae/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sezione su *Time Tomb* di Arcangelo Sassolino, dal sito ufficiale di *z33, House of Contemporary Art*.

<<https://www.z33.be/en/programma/arcangelo-sassolino-time-tomb/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sezione su *Rimozione* di Arcangelo Sassolino, dal sito ufficiale di *Galleria ArteRicambi*.

<<http://www.arericambi.com/rimozione/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sezione su *Untitled (2007)* di Arcangelo Sassolino, dal sito *Museum Tinguely - Basel*.

<<https://www.tinguely.ch/de/ausstellungen/ausstellungen/2010/under-destruction.html>>.

Ultima consultazione: 28.04.2021

Sezione su *Untitled* (2007) di Arcangelo Sassolino, dal sito *Swiss Institute - New York*.
<<https://www.swissinstitute.net/exhibition/under-destruction-ii/>>.

Ultima consultazione: 28.04.2021

Sezione su *Untitled* (2012) di Arcangelo Sassolino, dal sito ufficiale di *CCS-Strozzina*.
<<http://www.strozzina.org/artists/arcangelo-sassolino/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sezione su *Perdita di valori tradizionali* nella mostra *Warped Matter, Curved Time - Arcangelo Sassolino Solo Exhibition* presso la Pearl Lam Galleries, in *Pearl Lam Galleries*.

<<https://www.pearllam.com/exhibition/warped-matter-curved-time-arcangelo-sassolino-solo-exhibition/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Sezione su *Public morality* nella mostra *Materie Prime*, in *ferrarinarte*.

<https://www.ferrarinarte.it/antologie/senigallia/materie_prime.html>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Videografia

Arcangelo Sassolino. *L'esplosione nella stanza accanto*, dialogo tra Vega Tescari e l'artista presso l'Accademia di Architettura - USI, Università della Svizzera Italiana (on *Vimeo*).

<<https://vimeo.com/478597333>> (2020).

Ultima consultazione: 11.05.2021

Cortometraggio, *Aritmie Meccaniche* di Davide Mosconi, in *Archivio Mosconi* (on *Vimeo*).

<https://www.davidemosconi.it/aritmie-meccaniche/>

Ultima consultazione: 29.03.2021

Documentario *La vita delle stelle*, in *Cosmo*, ep. 9. (Ed. Or. *Cosmos: A Personal Voyage*, 1980), (on *Youtube*):

<<https://www.youtube.com/watch?v=Mmr5BGQ-GgI>> (2019).

Ultima consultazione: 18.04.2021

Documentario, *Lynda Benglis: "The Wave of the World"*, in *Art21*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=7PdfHCGB1A>>.

Ultima consultazione: 14.02.2021

Documentario, *Identifications*, in *Hunting in the dark*.

<<http://huntinginthedark.wouterhuis.com/identifications-video-galerie-1970-by-gerry-schum/>>.

Ultima consultazione: 20.02.2021

Homage to New York, 1960 al MoMA, in *Museum Tinguely* (on *Vimeo*).

<<https://vimeo.com/218619751>> (2017).

Ultima consultazione: 07.04.2021

Intervista a Richard Serra su *Gutter Corner Splash: Night Shift*, in *SFMOMA*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=SMD15mOXp6Y>>.

Ultima consultazione: 12.02.2021

Intervista a Merce Cunningham, in *Merce Cunningham: A Lifetime of Dance*, in *Fondazione Bonotto*.

<<https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/fluxus/cunninghammerce/video/9746.html>>.

Ultima consultazione: 19.02.2021

L'arte visionaria di Arcangelo Sassolino, conversazione con Valentino Catricalà, Luigi Maccallini e Arcangelo Sassolino, in *Wired cultura*.

<<https://www.wired.it/play/cultura/2021/03/09/arte-visionaria-di-arcangelo-sassolino/>>.

Ultima consultazione: 17.05.2021

Nauman, Bruce, *Wall floor positions*, 1968, videotape, in *GVA Ivam* (on *Youtube*).
<<https://www.youtube.com/watch?v=IMSyhyvr0mw&t=260s>> (2013).

Ultima consultazione: 19.05.2021

Nauman, Bruce, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)*, 1967-1968, in *UbuWeb* (on *Vimeo Pro*).

<<https://vimeopro.com/user3539702/ubuwweb/video/121825713>>.

Ultima consultazione: 19.05.2021

Testimonianza video di Beccaria Marcella su Gilberto Zorio (*Tenda*), in *Arte Povera Domani. Archivio di memoria orale per la storia e la conservazione*.

<<https://www.artepoveradomani.it/portfolio/tenda/>>.

Ultima consultazione: 25.02.2021

Video-intervista a Gilberto Zorio su *Pugno fosforescente*, in *Prozesse und Aktionen in der Arte Povera Aktionen in der Arte Povera* (on *Vimeo*).

<<https://vimeo.com/395937826>>.

Ultima consultazione: 26.02.2021

Video *Piezas Distinguidas* del La Ribot (on *Vimeo*).

<<https://vimeo.com/76533152>>.

Ultima consultazione: 12.03.2021

Video di Barry Le Va in *Shatterscatter (Within the Series of Layered/Pattern Acts)*, in *Museum of Contemporary Art di Los Angeles*.

<https://www.youtube.com/watch?v=mR2G4G7Z_II> (2014).

Ultima consultazione: 12.03.2021

Video dell'opera *Afasia I*, di Arcangelo Sassolino, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/afasia-1/>>.

Ultima consultazione: 16.04.2021

Video dell'opera *B*, di Arcangelo Sassolino, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/b-2012/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Video dell'opera *Can't Help Myself*, Biennale Arte Venezia, 2019 (on *Youtube*).

<<https://www.youtube.com/watch?v=sEf72RYPqgo>> (luglio 2019).

Ultima consultazione: 11.06.2021

Video dell'opera *Canto V* di Arcangelo Sassolino, in *Galleria Continua* (on *Youtube*)

<https://www.youtube.com/watch?v=NhZpXjfCv9M&feature=emb_logo> (2016).

Ultima consultazione: 28.04.2021

Video dell'opera *Damnatio memoriae* di Arcangelo Sassolino, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/damnatio-memorie/>>.

Ultima consultazione: 17.04.2021

Video dell'opera *elisa* di Arcangelo Sassolino, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/elisa/>>

Ultima consultazione: 08.04.2021

Video dell'opera *Figurante*, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/figurante/>>.

Ultima consultazione 12.05.2021

Video dell'opera *Little Wars*, in *Galleria Continua on Youtube*

<https://www.youtube.com/watch?v=NhZpXjfCv9M&feature=emb_logo>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Video dell'opera *Ogni domenica* di Arcangelo Sassolino, in *Muvistudio Produzione* (on *Youtube*).

<https://www.youtube.com/watch?v=F_QiLOVEvNA> (2019).

Ultima consultazione: 04.05.2021

Video dell'opera *Piccolo Animismo*, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/piccolo-animismo/>>.

Ultima consultazione: 21.04.2021

Video dell'opera *The Way We Were* di Arcangelo Sassolino, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/the-way-we-were/>>

Ultima consultazione: 12.05.2021

Video dell'opera *Time Tomb* di Arcangelo Sassolino, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/time-tomb/>>.

Ultima consultazione: 26.04.2021

Video dell'opera *Time Tomb* di Arcangelo Sassolino, in *z33* (on *Youtube*).

<<https://www.youtube.com/watch?v=8z7EwUeRq4s>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Video dell'opera *Untitled* (Ragno) di Arcangelo Sassolino, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/untitled-2006/>>.

Ultima consultazione: 22.04.2021

Video dell'opera *Untitled* (2006) di Arcangelo Sassolino, in *Arcangelo Sassolino*.

<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/untitled-2006-2/>

Ultima consultazione: 12.05.2021

Video dell'opera *Untitled* (2007) di Arcangelo Sassolino, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/untitled-2007/>>

Ultima consultazione: 12.05. 2021

Video dell'opera *Untitled* (2012) di Arcangelo Sassolino, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/untitled-2012/>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Video dell'opera *Purgatory* di Arcangelo Sassolino, in *Frankfurter Kunstverein* (on *Youtube*).

<https://www.youtube.com/watch?time_continue=6&v=KrVcp3ptQoA&feature=emb_logo>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Selezione dei riferimenti bibliografici e sitografici delle opere di Arcangelo Sassolino

elisa. 2012

Doswald, Christoph (a cura di), *Art and the City: a public art project*, catalogo della mostra (Zurigo, 9 giugno-23 settembre 2012), Zurich, JPR Ringier, 2012, p. 62.

Nori Franziska, Dawson, Barbara (a cura di), *Francis Bacon e la condizione esistenziale nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, CCS-Centro di cultura contemporanea Strozzi, 5 ottobre 2012-27 gennaio 2013), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, pp. 110-113, 116.

Lorenzoni, Laura (a cura di), *Arcangelo Sassolino. Note bibliografiche, in fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, p. 123.

Stocchi, Francesco, *Ora*, in *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), a cura di L. Lorenzoni, Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, p. 26.

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, pp. 57-58, 62, 90, 100.

elisa, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/elisa/>>.

Ultima consultazione: 16.04.2021

Facco, Stefania, *L'arte di fa in strada*, «Artribune», 2012.

<<https://www.artribune.com/report/2012/07/larte-si-fa-strada-in-citta/>> (13 luglio 2021).

Ultima consultazione: 08.04.2021

Maioli, Michele, *Intervista ad Arcangelo Sassolino*, in *McARTE*.

<<https://mcarte.altervista.org/arcangelo-sassolino-scultura-cinetica/>> (2016).

Ultima consultazione: 24.04.2021

Regine, *Arcangelo Sassolino*, in *We make money not art*.

<https://we-make-money-not-art.com/arcangelo_sassolino/> (18 febbraio 2013).

Ultima consultazione: 20.04.2021

Sabau, Luminita, *Arcangelo Sassolino: zwischen Kontrolle und Bedrohung*, in *Galerie von Philipp von Rosen*, p. 2.

<https://www.philippvonrosen.com/fileadmin/user_upload/texte/sassolino/Arcangelo_Sassolino_-_Kuenstler.pdf> (08.2018).

Ultima consultazione: 16.04.2021

Sezione su *elisa* di Arcangelo Sassolino in *ART AND THE CITY*.

<<http://aatc.artandthecity.info/en/overview/arcangelo-sassolino/>>. (2012).

Ultima consultazione: 08.04.2021

Afasia I. 2008

- Lopalco, Giulia, *Arcangelo Sassolino: luminoso*, «Arte e critica», 86/87, 2016-2017, p. 111.
- Lorenzoni, Laura (a cura di), *Arcangelo Sassolino. Note bibliografiche, in fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, p. 119.
- Nori, Franziska, (a cura di), *As soon as possible: l'accelerazione nella società contemporanea*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, CCS-Centro di Cultura Contemporanea Strozzi, 4 maggio-18 luglio 2010), Firenze, Alias Ed., 2010, pp. 110-113.
- Nori Franziska, Dawson, Barbara (a cura di), *Francis Bacon e la condizione esistenziale nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, CCS-Centro di cultura contemporanea Strozzi, 5 ottobre 2012-27 gennaio 2013), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 116.
- Sharp, Jasper, Moulton, Aaron, Doswald, Christoph, *Arcangelo Sassolino*, Zürich, JRP Ringier, 2008, pp. 66-75.
- Stocchi, Francesco, *Vitamin 3-D: new perspectives in sculpture and installation*, London, Phaidon, 2009, pp. 266-267.
- Sharp, Chris, Jetzer, Gianni (a cura di), *Under destruction*, catalogo della mostra (Basilea, Museum Tinguely, 15 ottobre 2010-23 gennaio 2011; New York, Swiss Institute for contemporary Art, 6 aprile-4 giugno 2011), Berlin, Distanz Verlag, 2010, pp. 98-99.
- Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, pp. 53-54, 224.
- Afasia I*, in *Arcangelo Sassolino*.
<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/afasia-1/>>.
Ultima consultazione: 16.04.2021
- Afasia I*, in *Fondazione Nicola Trussardi*.
<<https://www.fondazionenicolatrussardi.com/cover/afasia-1/>>.
Ultima consultazione: 16.04.2021
- Afasia I* nella mostra *Arcangelo Sassolino. Mechanisms of Power* (Francoforte, Frankfurter Kunstverein, 19 febbraio 2016-7 aprile 2016), in *Frankfurter Kunstverein* (on Youtube).
<https://www.youtube.com/watch?time_continue=6&v=KrVcp3ptQoA&feature=emb_logo> (2016).
Ultima consultazione: 28.04.2021
- Maioli, Michele, *Intervista ad Arcangelo Sassolino*, in *McARTE*.
<<https://mcarte.altervista.org/arcangelo-sassolino-scultura-cinetica/>> (2016).
Ultima consultazione: 24.04.2021
- Sabau, Luminita, *Arcangelo Sassolino: zwischen Kontrolle und Bedrohung*, in *Galerie von Philipp von Rosen*, p. 7.
<https://www.philippvonrosen.com/fileadmin/user_upload/texte/sassolino/Arcangelo_Sassolino_-_Kuenstler.pdf> (08.2018).
Ultima consultazione: 16.04.2021
- Sassolino, Arcangelo, *Afaisa I*, in *Artext*.
<<http://www.artext.it/Arcangelo-Sassolino.html>> (2010).
Ultima consultazione: 16.04.2021

Sommariva, Elena, *Afasia 1*, in *Domus*.

<<https://www.domusweb.it/it/arte/2008/08/29/afasia-1.html>> (29 agosto 2008).

Ultima consultazione: 16.04.2021

***Afasia 2*. 2008**

Sharp, Jasper, Moulton, Aaron, Doswald, Christoph, *Arcangelo Sassolino*, Zürich, JRP Ringier, 2008, pp. 39.

Stocchi, Francesco, *Vitamin 3-D: new perspectives in sculpture and installation*, London, Phaidon, 2009, pp. 266.

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, pp. 54-56, 225.

Afasia 2, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/afasia-2/>>.

Ultima consultazione: 17.04.2021

Arcangelo Sassolino. Mechanisms of Power, in *Frankfurter Kunstverein*.

<<https://www.fkv.de/en/exhibition/arcangelo-sassolino-mechanisms-of-power/>> (2016).

Ultima consultazione: 17.04.2021

Sabau, Luminita, *Arcangelo Sassolino: zwischen Kontrolle und Bedrohung*, in *Galerie von Philipp von Rosen*, p. 7.

<https://www.philippvonrosen.com/fileadmin/user_upload/texte/sassolino/Arcangelo_Sassolino_-_Kuenstler.pdf> (08.2018).

Ultima consultazione: 10.12.2020

***Untitled*, 2005**

Sharp, Jasper, Moulton, Aaron, Doswald, Christoph, *Arcangelo Sassolino*, Zürich, JRP Ringier, 2008, pp. 48, 50-51.

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, p. 211.

***Untitled*. 2007**

Sharp, Jasper, Moulton, Aaron, Doswald, Christoph, *Arcangelo Sassolino*, Zürich, JRP Ringier, 2008, pp. 48-49, 52-53.

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, p. 220.

***Damnatio memoriae*. 2016**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 14-17, 28, 65.

Damnatio memoriae, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/damnatio-memorie/>>.

Ultima consultazione: 17.04.2021

Damnatio Memoriae mostra ARCANGELO SASSOLINO / DAMNATIO MEMORIAE (Berlin, 17.09.2016 - 15.12.2016), in *Galerie Rolando Anselmi*.
<<http://www.rolandoanselmi.com/arcangelo-sassolino-damnatio-memoriae-2016>>.
Ultima consultazione: 27.04.2021

Damnatio Memoriae, in *Gpsradar*.
<<https://www.gpsradar.com/blog/industry/arcangelo-sassolino-makes-material-speak-through-existential-art/>>.
Ultima consultazione: 11.05.2021

Zucca, Alice, *Arcangelo Sassolino. The concept of becoming and the dynamics between risk and possibility.*, in *Xibt Contemporary Art Magazine*.
<<https://www.xibtmagazine.com/en/2020/06/arcangelo-sassolino-the-concept-of-becoming-and-the-dynamics-between-risk-and-possibility/>>.
Ultima consultazione: 19.04.2021

***The Way We Were.* 2018**

Longhi, Lucia, *Arcangelo Sassolino: accelerare, far esplodere, lasciar cadere... e aggrapparsi*, «Espoarte», n. 104, 1. Trimestre 2019, pp. 50-51.

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 26-27, 65, 149.

Comunicato stampa della mostra *The Way We Were* di Arcangelo Sassolino della sede francese di Galleria Continua.
<https://www.galleriacontinua.com/assets/website_attachment/CP-IT-Arcangelo-Sassolino-2018.pdf> (2018).
Ultima consultazione: 19.04.2021

Sezione di Arcangelo Sassolino, in *Galleria Continua*.
<<https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/the-way-we-were-227>>.
Ultima consultazione: 17.04.2021

The Way We Were, in *Arcangelo Sassolino*.
<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/the-way-we-were/>>.
Ultima consultazione: 17.04.2021

The Way We Were, in *Wall Street International Magazine*:
<<https://wsimag.com/it/arte/39991-the-way-we-were>>.
Ultima consultazione: 19.04.2021

Zucca, Alice, *Arcangelo Sassolino. The concept of becoming and the dynamics between risk and possibility.*, in *Xibt Contemporary Art Magazine*.
<<https://www.xibtmagazine.com/en/2020/06/arcangelo-sassolino-the-concept-of-becoming-and-the-dynamics-between-risk-and-possibility/>>.
Ultima consultazione: 19.04.2021

***D.P.D.U.F.A. (Dilatazione Pneumatica Di Una Forza Attiva).* 2009**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 27, 123, 147.

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, pp. 47-49.

D.P.D.U.F.A. (*Dilatazione Pneumatica Di Una Forza Attiva*), in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/dpdufa/>>.

Ultima consultazione: 19.04.2021

D.P.D.U.F.A. (*Dilatazione Pneumatica Di Una Forza Attiva*), in *Gpsradar*.

<<https://www.gpsradar.com/blog/industry/arcangelo-sassolino-makes-material-speak-through-existential-art/>>.

Ultima consultazione: 11.05.2021

D.P.D.U.F.A. (*Dilatazione Pneumatica Di Una Forza Attiva*) nella mostra *Arcangelo Sassolino. Not Human* (Contemporary Art Museum St. Louis, USA, 15 gennaio-3 aprile 2016), in *CAMST*.

<<https://camstl.org/exhibitions/arcangelo-sassolino-not-human/>>.

Ultima consultazione: 14.05.2021

Maioli, Michele, *Intervista ad Arcangelo Sassolino*, in *McARTE*.

<<https://mcarte.altervista.org/arcangelo-sassolino-scultura-cinetica/>> (2016).

Ultima consultazione: 24.04.2021

D.P.D.U.F.V. (Dilatazione Pneumatica Di Una Forza Viva). 2010

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, p. 123, 135.

Nori, Franziska, (a cura di), *As soon as possible: l'accelerazione nella società contemporanea*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, CCS-Centro di Cultura Contemporanea Strozzi, 4 maggio-18 luglio 2010), Firenze, Alias Ed., 2010, pp. 110-111.

Nori Franziska, Dawson, Barbara (a cura di), *Francis Bacon e la condizione esistenziale nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, CCS-Centro di cultura contemporanea Strozzi, 5 ottobre 2012-27 gennaio 2013), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 116.

Little Wars. 2016

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, p. 124.

Little Wars, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/piccole-guerre/>>.

Ultima consultazione: 20.04.2021

Little Wars presso mostra personale *Canto V* (San Gimignano, Galleria Continua, 23 settembre 2016-15 gennaio 2017), in *Galleria Continua*.

<<https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/canto-v-87/>>.

Ultima consultazione: 28.04.2021

Little Wars, in *Galleria Continua* (on Youtube).

<https://www.youtube.com/watch?v=NhZpXjfCv9M&feature=emb_logo> (2016).

Ultima consultazione: 28.04.2021

Macroscopico e domestico. 2010

Stocchi, Francesco, *Vitamin 3-D: new perspectives in sculpture and installation*, London, Phaidon, 2009, pp. 266-267.

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, pp. 19-20.

Macroscopico e domenistico nella mostra *The only stable thing*, (Venezia, Palazzo Contarini del Bovolo, 15 settembre 2019-03 novembre 2019), a cura di L. Longhi, in *gioielli nascosti di Venezia* <<https://www.gioiellinascostidivenezia.it/the-only-stable-thing/>>.

Ultima consultazione: 08.05.2021

Macroscopico e domenistico nella mostra *Arcangelo Sassolino / Arthur Duff / Alicia Martín (Respiro)* presso Galleria Galica, in *Domus*.

<<https://www.domusweb.it/arte/2009/02/19/duff-martin-sassolino.htm>>.

Ultima consultazione: 12.05.2021

Macroscopico e domenistico nella mostra *Arcangelo Sassolino / Arthur Duff / Alicia Martín (Respiro)* presso Galleria Galica, in *UnDo.Net*.

<<http://1995-2015.undo.net/it/mostra/83021>>

Ultima consultazione: 12.05.2021

Macroscopico e domestico, in *Collezione da Tiffany*.

<<https://www.collezionedatiffany.com/arcangelo-sassolino-2016/>>

Ultima consultazione: 12.05.2021

Macroscopico e domestico nella mostra *Change* presso Galleria Enrico Astuni, in *Galleria Enrico Astuni*.

<<http://www.galleriaastuni.net/mostra/change/>>

Ultima consultazione: 12.05.2021

Macroscopico e domestico, nella mostra *Arcangelo Sassolino. Not Human* (Contemporary Art Museum St. Louis, USA, 15 gennaio-3 aprile 2016), in *CAMST*.

<<https://camst.org/exhibitions/arcangelo-sassolino-not-human/>>.

Ultima consultazione: 14.05.2021

Unconsciousness. 2009

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, p. 59.

Gmür, Alexandra, Comunicato stampa della mostra personale *Arcangelo Sassolino* presso la Galerie Nicola von Senger di Zurigo.

<<https://files.artbutler.com/file/1510/4065c86134dc40b6.pdf>> (2010).

Ultima consultazione: 21.04.2021

Schizzo. 2014

Pola, Francesca (a cura di), *Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Vicenza, Bagnolo di Lonigo Villa Pisani Bonetti, 14 giugno-8 novembre 2014), Bagnolo di Lonigo, Associazione culturale Villa Pisani Contemporary Art, 2014, pp. 14-16, 19-21.

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, p. 319.

***Piccolo animismo.* 2009**

Meneguzzo, Marco (a cura di), *Arcangelo Sassolino*, in *La scultura italiana del XXI secolo*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 19 ottobre 2010-30 gennaio 2011), Milano, Fondazione Pomodoro, 2011, pp. 176-177.

Philipp von Rosen Galerie (a cura di), *Arcangelo Sassolino. Conflitti*, catalogo della mostra (Colonia, Philipp von Rosen Galerie, 10 novembre-21 dicembre 2018), Cologne, Philipp von Rosen Galerie, 2018, s.n.p.

Piccolo animismo nella mostra *Arcangelo Sassolino. Conflitti*, in *Philipp von Rosen Galerie. Piccolo animismo*.

<<https://www.philippvonrosen.com/exhibitions/previous/2018/arcangelo-sassolino/>>.

Ultima consultazione: 27.04.2021

Piccolo animismo nella mostra *Qui e Ora*, in *Galleria Continua - San Gimignano*.

<<https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/qui-e-ora-86/>>.

Ultima consultazione: 22.04.2021

***Piccolo animismo.* 2010**

Di Pierantonio, Giacinto, Referza, Francesca (a cura di), *Interferenze Costruttive. Artisti in Residenza in Azienda*, catalogo della mostra (Castelbasso, 2 luglio-31 agosto 2011), Castelbasso, Fondazione Malvina Menegaz per le Arti e le Culture, 2011, p. 62.

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 64, 120, 124, 139.

Longhi, Lucia, *Arcangelo Sassolino: accelerare, far esplodere, lasciar cadere... e aggrapparsi*, «Espoarte», n. 104, 1. Trimestre 2019, pp. 48-49.

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, p. 59.

Maioli, Michele, *Intervista ad Arcangelo Sassolino*, in *McARTE*.

<<https://mcarte.altervista.org/arcangelo-sassolino-scultura-cinetica/>> (2016).

Ultima consultazione: 24.04.2021

Piccolo animismo, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/piccolo-animismo/>>.

Ultima consultazione: 21.04.2021

Piccolo animismo, in *Macro Asilo*.

<<https://www.macroasilo.it/mostra/arcangelo-sassolino-piccolo-animismo/>>.

Ultima consultazione: 22.04.2021

Sabau, Luminita, *Arcangelo Sassolino: zwischen Kontrolle und Bedrohung*, in *Galerie von Philipp von Rosen*, p. 4.

<https://www.philippvonrosen.com/fileadmin/user_upload/texte/sassolino/Arcangelo_Sassolino_-_Kuenstler.pdf> (08.2018).

Ultima consultazione: 16.04.2021

Untitled. 2006-2007

Barbero, Luca Massimo (a cura di), *C4 (Centro Cultura Contemporaneo Caldogno) - Index n. 0*, catalogo della mostra (Caldogno, Centro Cultura Contemporaneo Caldogno, 2006), Verona, Grafiche Aurora, 2006, pp. 164-165.

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 119, 125.

Nori Franziska, Dawson, Barbara (a cura di), *Francis Bacon e la condizione esistenziale nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, CCS-Centro di cultura contemporanea Strozzi, 5 ottobre 2012-27 gennaio 2013), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 114.

Sharp, Jasper, Moulton, Aaron, Doswald, Christoph, *Arcangelo Sassolino*, Zürich, JRP Ringier, 2008, pp. 18- 25.

Stocchi, Francesco, *Vitamin 3-D: new perspectives in sculpture and installation*, London, Phaidon, 2009, p. 267.

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, p. 62.

Sabau, Luminita, *Arcangelo Sassolino: zwischen Kontrolle und Bedrohung*, in *Galerie von Philipp von Rosen*, p. 2.

<https://www.philippvonrosen.com/fileadmin/user_upload/texte/sassolino/Arcangelo_Sassolino_-_Kuenstler.pdf> (08.2018).

Ultima consultazione: 16.04.2021

Untitled, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/untitled-2006/>>.

Ultima consultazione: 22.04.2021

Untitled, in *Galerie Nicola von Senger*.

<<https://www.nicolavonsenger.com/exhibitions/11913/arcangelo-sassolino/works/>>.

Ultima consultazione: 24.04.2021

Untitled nella mostra *Arcangelo Sassolino. Mechanisms of Power* (Francoforte, Frankfurter Kunstverein, 19 febbraio 2016-7 aprile 2016), in *Frankfurter Kunstverein* (on Youtube).

<https://www.youtube.com/watch?time_continue=6&v=KrVcp3ptQoA&feature=emb_logo> (2016).

Ultima consultazione: 28.04.2021

Untitled, in *General Fluidi*.

<http://www.generalffluidi.it/impianto_oleodinamico-242/untitled_2006>.

Ultima consultazione: 23.04.2021

Figurante. 2010

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 124, 127.

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, pp. 61-62, 252.

Figurante, in *Arcangelo Sassolino*.
<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/figurante/>>.
Ultima consultazione: 24.04.2021

Figurante, in *General Fluidi*.
<http://www.generalfuidi.it/impianto_oleodinamico-241/arcangelo_sassolino_figurante_2010>.
Ultima consultazione: 24.04.2021

Figurante, in *Gpsradar*.
<<https://www.gpsradar.com/blog/industry/arcangelo-sassolino-makes-material-speak-through-existentialist-art/>>.
Ultima consultazione: 11.05.2021

Figurante nella mostra *Arcangelo Sassolino. Not Human* (Contemporary Art Museum St. Louis, USA, 15 gennaio-3 aprile 2016), in *CAMST*.
<<https://camstl.org/exhibitions/arcangelo-sassolino-not-human/>>.
Ultima consultazione: 14.05.2021

Gianella, Davide, *Intervista ad Arcangelo Sassolino*, in *FlashArt*.
<<https://flash---art.it/article/arcangelo-sassolino/>> (2015).
Ultima consultazione: 24.04.2021

Maioli, Michele, *Intervista ad Arcangelo Sassolino*, in *McARTE*.
<<https://mcarte.altervista.org/arcangelo-sassolino-scultura-cinetica/>> (2016).
Ultima consultazione: 24.04.2021

Zucca, Alice, *Arcangelo Sassolino. The concept of becoming and the dynamics between risk and possibility.*, in *Xibt Contemporary Art Magazine Magazine*.
<<https://www.xibtmagazine.com/en/2020/06/arcangelo-sassolino-the-concept-of-becoming-and-the-dynamics-between-risk-and-possibility/>>.
Ultima consultazione: 24.04.2021

B. 2012

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, p. 63.

B., in *Arcangelo Sassolino*.
<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/b-2012/>>.
Ultima consultazione: 25.04.2021

***Sculpture to modify the base.* 2016**

Sculpture to modify the base, in *Arcangelo Sassolino*.
<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/sculpture-to-modify-the-base/>>.
Ultima consultazione: 26.04.2021

***Untitled.* 2006**

Sharp, Jasper, Moulton, Aaron, Doswald, Christoph, *Arcangelo Sassolino*, Zürich, JRP Ringier, 2008, pp. 26-33.

Stocchi, Francesco, *Vitamin 3-D: new perspectives in sculpture and installation*, London, Phaidon, 2009, pp. 266-267.

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, p. 101.

Untitled, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/untitled-2006-2/>>.

Ultima consultazione: 26.04.2021

Untitled, in *Architecture of Doom*.

<<https://architectureofdoom.tumblr.com/post/75133661377/arcangelo-sassolino-rimozione-untitled-atrito>>.

Ultima consultazione: 14.05.2021.

***Attrito Continuo*. 2005-2006**

Sharp, Jasper, Moulton, Aaron, Doswald, Christoph, *Arcangelo Sassolino*, Zürich, JRP Ringier, 2008, pp. 8, 58, 83.

Stocchi, Francesco, *Vitamin 3-D: new perspectives in sculpture and installation*, London, Phaidon, 2009, pp. 266.

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, pp. 38-39.

Attrito Continuo, in *Architecture of Doom*.

<<https://architectureofdoom.tumblr.com/post/75133661377/arcangelo-sassolino-rimozione-untitled-atrito>>.

Ultima consultazione: 14.05.2021

Commissione Scientifica Progetto UniCredit & l'Arte, Guadagnini, Walter, Guadagnini, Barbero, Luca Massimo, Curto, Guido, Evangelisti, Silvia, Lonardi Buontempo, Graziella (a cura di), *[Per esempio] Arte Contemporanea Italiana dalla Collezione UniCredit*, catalogo della mostra (Rovereto, MART, 17 dicembre 2015-29 gennaio 2006), in *UnicreditGroup*.

<https://www.unicreditgroup.eu/content/dam/unicreditgroup/documents/inc/press-and-media/catalogo_MART.pdf>.

Ultima consultazione: 29.04.2021

Larcan, Laura, *ARTISSIMA 12- Torino contemporanea*, in *La Repubblica Arte*.

<https://www.repubblica.it/2005/k/sezioni/arte/news/artissima/artissima/artissima.html>> (2005).

Ultima consultazione: 26.04.2021

***Time Tomb*. 2009**

Boelen, Jan, Mels, Mieke, Toubac, Tim (a cura di), *Z33. Nu*, catalogo della mostra, (Hasselt - Belgium, Z33 - House for Contemporary Art, Design & Architecture, ottobre 2008-ottobre 2010), Gent (Belgium), Z33 e MER. Paper Kunsthalle, 2010, pp. 240-253.

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 120, 136.

Nori Franziska, Dawson, Barbara (a cura di), *Francis Bacon e la condizione esistenziale nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, CCS-Centro di cultura contemporanea Strozzi, 5 ottobre 2012-27 gennaio 2013), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 116.

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, pp. 64-65, 230.

Arcangelo Sassolino. *Time Tomb* (30 maggio-29 agosto 2010), in *Galleria dello Scudo*.

<<https://galleria dello scudo.com/esterna/arcangelo-sassolino-time-tomb/>>.

Ultima consultazione: 26.04.2021

Interview Arcangelo Sassolino - Time Tomb, in *Z33be* (on Youtube).

<<https://www.youtube.com/watch?v=8z7EwUeRq4s>> (2010)

Ultima consultazione: 26.04.2021

Time Tomb, in *Arcangelo Sassolino*.

<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/time-tomb/>>.

Ultima consultazione: 26.04.2021

Time Tomb, in *Z33*.

<<https://www.z33.be/en/programma/arcangelo-sassolino-time-tomb/>>.

Ultima consultazione: 26.04.2021

Ogni domenica. 2013

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, pp. 56-57, 300.

Arcangelo Sassolino. *L'esplosione nella stanza accanto*, dialogo con l'artista presso l'Accademia di Architettura - USI, Università della Svizzera Italiana (on Vimeo).

<<https://vimeo.com/478597333>>.

Ultima consultazione: 04.05.2021

Ogni domenica, in *Muvistudio Produzione* (on Youtube).

<https://www.youtube.com/watch?v=F_OiL0VEvNA> (2019).

Ultima consultazione: 04.05.2021

Omnimoto, *Ogni domenica: l'opera di Sassolino che commemora Simoncelli*, in *GPOne*.

<https://www.gpone.com/it/2013/09/13/moto-news/ogni-domenica-lopera-di-sassolino-che-ricorda-simoncelli.html?om=1&refresh_ce> (2013).

Ultima consultazione: 04.05.2021

Untitled. 2007-2008

Barbero, Luca Massimo (a cura di), *Matter revealed-Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Londra, Repetto Gallery, 28 settembre-27 ottobre 2017), Perugia, Magonza Editore, 2017, pp. 50-55.

D'Orazio, Costantino (a cura di), *Veneziano contemporaneo. Giorgio Andreotta Calò, Elisabetta di Maggio, Margherita Morgantini, Arcangelo Sassolino, Alberto Tadiello*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Nazionale di Villa di Strà, 28 marzo-26 settembre 2010), Roma, Imprinting, 2010, pp. 37-41.

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020,, pp. 126.

Nori Franziska, Dawson, Barbara (a cura di), *Francis Bacon e la condizione esistenziale nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, CCS-Centro di cultura contemporanea Strozzi, 5 ottobre 2012-27 gennaio 2013), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, pp. 108-109.

Platte, Judith, *Arcangelo Sassolino*, in *Art and the City: a public art project*, catalogo della mostra (Zurigo, 9 giugno-23 settembre 2012), a cura di C. Doswald. Zurich, JPR Ringier, 2012, p. 232.

Sharp, Jasper, Moulton, Aaron, Doswald, Christoph, *Arcangelo Sassolino*, Zürich, JRP Ringier, 2008, pp. 40-47.

Stocchi, Francesco, *Vitamin 3-D: new perspectives in sculpture and installation*, London, Phaidon, 2009, pp. 266-267.

Sharp, Chris, Jetzer, Gianni (a cura di), *Under destruction*, catalogo della mostra (Basilea, Museum Tinguely, 15 ottobre 2010-23 gennaio 2011; New York, Swiss Institute for contemporary Art, 6 aprile-

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, pp. 60-61.

Maioli, Michele, *Intervista ad Arcangelo Sassolino*, in *McARTE*.
<<https://mcarte.altervista.org/arcangelo-sassolino-scultura-cinetica/>> (2016)
Ultima consultazione: 24.04.2021

Untitled, in *Arcangelo Sassolino*.
<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/untitled-2007/>>.
Ultima consultazione: 27.04.2021

Untitled, in *Gpsradar*.
<<https://www.gpsradar.com/blog/industry/arcangelo-sassolino-makes-material-speak-through-existentialist-art/>>.
Ultima consultazione: 11.05.2021

Untitled nella mostra *Arcangelo Sassolino. Conflitti*, in *Philipp von Rosen Galerie*.
<<https://www.philippvonrosen.com/exhibitions/previous/2018/arcangelo-sassolino/>>
Ultima consultazione: 27.04.2021

Untitled nella mostra *Arcangelo Sassolino. Not Human* (Contemporary Art Museum St. Louis, USA, 15 gennaio-3 aprile 2016), in *CAMST*.
<<https://camstl.org/exhibitions/arcangelo-sassolino-not-human/>>.
Ultima consultazione: 14.05.2021

Untitled, in *Museum Tinguely - Basel*.
<<https://www.tinguely.ch/de/ausstellungen/ausstellungen/2010/under-destruction.html>>.
Ultima consultazione: 28.04.2021

Untitled, in *Swiss Institute - New York*.
<<https://www.swissinstitute.net/exhibition/under-destruction-ii/>>.
Ultima consultazione: 28.04.2021

***Untitled*. 2012**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, p. 142.

Nori Franziska, Dawson, Barbara (a cura di), *Francis Bacon e la condizione esistenziale nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, CCS-Centro di cultura contemporanea Strozzi, 5 ottobre 2012-27 gennaio 2013), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, pp. 106-107, 116.

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, pp. 45-46, 300.

Maioli, Michele, *Intervista ad Arcangelo Sassolino*, in *McARTE*.
<<https://mcarte.altervista.org/arcangelo-sassolino-scultura-cinetica/>> (2016).
Ultima consultazione: 24.04.2021

Untitled, in *Arcangelo Sassolino*.
<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/untitled-2012/>>.
Ultima consultazione: 27.04.2021

Untitled, in *CCC Strozina*.
<<http://www.strozina.org/artists/arcangelo-sassolino/>>.
Ultima consultazione: 28.04.2021

Untitled, in *Gpsradar*.
<<https://www.gpsradar.com/blog/industry/arcangelo-sassolino-makes-material-speak-through-existentialist-art/>>.
Ultima consultazione: 11.05.2021

Canto V. 2016

Lopalco, Giulia, *Arcangelo Sassolino: luminoso*, «Arte e critica», 86/87, 2016-2017, p. 111.

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, p. 144.

Canto V, in *Arcangelo Sassolino*.
<<https://www.arcangelosassolino.it/sculpture/canto-v/>>.
Ultima consultazione: 27.04.2021

Canto V presso l'omonima mostra *Canto V*, (San Gimignano, Galleria Continua, 23 settembre 2016-15 gennaio 2017), in *Galleria Continua*.
<<https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/canto-v-87>>.
Ultima consultazione: 28.04.2021

Canto V, in *Galleria Continua* (on Youtube).
<https://www.youtube.com/watch?v=NhZpXjfCv9M&feature=emb_logo> (2016).
Ultima consultazione: 28.04.2021

Purgatory. 2016

Longhi, Lucia, *Arcangelo Sassolino: accelerare, far esplodere, lasciar cadere... e aggrapparsi*, «Espressoarte», n. 104, 1. Trimestre 2019, pp. 46-47.

Maioli, Michele, *Intervista ad Arcangelo Sassolino*, in *McARTE*.
<<https://mcarte.altervista.org/arcangelo-sassolino-scultura-cinetica/>> (2016).
Ultima consultazione: 24.04.2021

Sabau, Luminita, *Arcangelo Sassolino: zwischen Kontrolle und Bedrohung*, in *Galerie von Philipp von Rosen*, pp. 4, 6.
<https://www.philippvonrosen.com/fileadmin/user_upload/texte/sassolino/Arcangelo_Sassolino_-_Kuenstler.pdf> (08.2018).
Ultima consultazione: 10.12.2020

Purgatory, in *Frankfurter Kunstverein*.

<<https://www.fkv.de/en/mechanisms-of-power-arcangelo-sassolino-purgatory-2016/>>.

Ultima consultazione: 28.04.2021

Purgatory nella mostra *Arcangelo Sassolino. Mechanisms of Power* (Francoforte, Frankfurter Kunstverein, 19 febbraio 2016-7 aprile 2016), in *Frankfurter Kunstverein* (on *Youtube*).

<https://www.youtube.com/watch?time_continue=6&v=KrVcp3ptQoA&feature=emb_logo> (2016).

Ultima consultazione: 28.04.2021

***Qualcosa è cambiato.* 2019**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020., pp. 46-49, 51.

Qualcosa è cambiato nella mostra *fragilissimo* (Verona, Galleria dello Scudo, 14/12/2019-28/03/2020), in *Galleria dello Scudo*.

<<https://galleria delloscudo.com/en/esposizione/arcangelo-sassolino-fragilissimo/>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***L'impossibile chiusura del cerchio.* 2020**

L'impossibile chiusura del cerchio, in *Galleria Continua*.

<<https://www.galleriacontinua.com/artists/arcangelo-sassolino-65>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***Mille parti del tutto.* 2019**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 46-48.

***Nucleo.* 2015 e 2016**

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, p. 71.

Nucleo, in *Galleria Continua*.

<<https://www.galleriacontinua.com/artists/arcangelo-sassolino-65>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

Nucleo, in *Artland*.

<<https://www.artland.com/artworks/arcangelo-sassolino-nucleo>>.

Ultima consultazione: 03.06.2021

Nucleo, in Piero Atchugarry Gallery.

<<http://www.pieroatchugarry.com/artists/works/8>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***L'ineluttabilità.* 2018**

Philipp von Rosen Galerie (a cura di), *Arcangelo Sassolino. Conflitti*, catalogo della mostra (Colonia, Philipp von Rosen Galerie, 10 novembre-21 dicembre 2018), Cologne, Philipp von Rosen Galerie, 2018, s.n.p.

L'ineluttabilità, in *Philipp von Rosen Galerie*.

<<https://www.philippvonrosen.com/exhibitions/previous/2018/arcangelo-sassolino/>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***L'ineluttabile*. 2018**

L'ineluttabile nella mostra *The Way We Were* (Les Moulines, Galleria Continua, 13 maggio 2018- 30 settembre 2018), in *Galleria Continua*.

<<https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/the-way-we-were-227>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***Qualcosa è cambiato II*. 2019**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 46-47, 50.

***Perdita di valori tradizionali*. 2018**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, p. 63.

Perdita di valori tradizionali nella mostra *Warped Matter, Curved Time - Arcangelo Sassolino Solo Exhibition* (Hong Kong, Pearl Lam Galleries, 27 marzo-29 maggio 2018), in *Pearl Lam Galleries*.

<<https://www.pearllam.com/exhibition/warped-matter-curved-time-arcangelo-sassolino-solo-exhibition/>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***Instabilità pretoria*. 2018**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, p. 63.

Instabilità pretoria nella mostra *Warped Matter, Curved Time - Arcangelo Sassolino Solo Exhibition* (Hong Kong, Pearl Lam Galleries, 27 marzo-29 maggio 2018), in *Sohu*.

<https://www.sohu.com/a/226507580_488268>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***Mai più come prima*. 2014 e 2016**

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, p. 70.

Mai più come prima, su *Artsy*.

<<https://www.artsy.net/artwork/arcangelo-sassolino-mai-piu-come-prima-16>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

Mai più come prima, in *Galleria Continua*.

<<https://www.galleriacontinua.com/artists/arcangelo-sassolino-65>>

Ultima consultazione: 03.05.2021

Mai più come prima, in *Repetto Gallery*.

<<https://it.repettogallery.com/artist/arcangelo-sassolino/>>

Ultima consultazione: 07.05.2021

***La sola regola possibile.* 2019**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 29, 100-105.

La sola regola possibile nella mostra *fragilissimo* (Verona, Galleria dello Scudo, 14/12/2019-28/03/2020), in *Galleria dello Scudo*.

<<https://galleriadelloscudo.com/en/esposizione/arcangelo-sassolino-fragilissimo/>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***Le cose facili sono le più difficili.* 2019**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 86-88.

Le cose facili sono le più difficili, in *Galleria dello Scudo* (on Instagram).

<<https://www.instagram.com/p/B6BNhSUjQ1x/>>.

Ultima consultazione: 16.05.2021

Le cose facili sono le più difficili nella mostra *fragilissimo* (Verona, Galleria dello Scudo, 14/12/2019-28/03/2020), in *Galleria dello Scudo*.

<<https://galleriadelloscudo.com/en/esposizione/arcangelo-sassolino-fragilissimo/>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***Così.* 2019**

Così, in *Artsy*

<<https://www.artsy.net/artwork/arcangelo-sassolino-cosi/>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***L'Abbraccio del muro.* 2010**

Di Pierantonio, Giacinto, Referza, Francesca (a cura di), *Arcangelo Sassolino*, in *Interferenze Costruttive. Artisti in Residenza in Azienda*, catalogo della mostra (Castelbasso, 2 luglio-31 agosto 2011), Castelbasso, Fondazione Malvina Menegaz per le Arti e le Culture, 2011, pp. 60-61.

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, p. 72.

L'abbraccio del Muro nella mostra *ACTs IN PROGRESS*, (Genova, Sharevolution Contemporary, 2018), in *Sharevolution*.

<<https://www.sharevolution.it/acts-in-progress/>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

Ci, Cecilia, *Scultura, la grande assente*, «Exibart», marzo 2011.

<<https://www.exibart.com/altrecitta/scultura-la-grande-assente/>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***Amicus curiae.* 2018**

Amicus curiae, in *Artissima 2018*.

<<https://www.artissima.art/artworks/amicus-curiae/>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

Amicus curiae nella mostra *The Way We Were* (Les Moulines, Galleria Continua, 13 maggio 2018- 30 settembre 2018), in *Galleria Continua*.

<<https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/the-way-we-were-227>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***Piegare il tempo.* 2020**

Piegare il tempo, in *Rolando Anselmi Gallery*.

<<http://www.rolandoanselmi.com/arcangelo-sassolino-artist>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***Incombente.* 2019**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 86-88, 94-99.

Incombente, in *Galleria dello Scudo* (on *Instagram*).

<<https://www.instagram.com/p/B6DO2nsjwak/>>.

Ultima consultazione: 16.05.2021

Incombente nella mostra *fragilissimo* (Verona, Galleria dello Scudo, 14/12/2019-28/03/2020), in *Galleria dello Scudo*.

<<https://galleriadelloscudo.com/en/esposizione/arcangelo-sassolino-fragilissimo/>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***Declino della virtù civica.* 2018**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, p. 63.

Declino della virtù civica, in *Rolando Anselmi Gallery*

<<http://www.rolandoanselmi.com/arcangelo-sassolino-artist>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***Public morality.* 2019**

Bonomi, Giorgio, Tedeschi, Francesco, Galbiati, Matteo (a cura di), *Materie prime. Artisti contemporanei tra terra e luce*, catalogo della mostra (Senigallia, Rocca di Senigallia, 6 settembre al 27 ottobre 2019), Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2019, s.n.p.

Public morality, in *Artsy*.

<<https://www.artsy.net/artwork/arcangelo-sassolino-public-morality>>.

Ultima consultazione: 15.05.2021

Public morality, in *ferrarinarte*.

<https://www.ferrarinarte.it/antologie/senigallia/materie_prime.html>.

Ultima consultazione: 08.05.2021

Public morality nella mostra *The only stable thing*, (Venezia, Palazzo Contarini del Bovolo, 15 settembre 2019-03 novembre 2019), a cura di L. Longhi, in *gioielli nascosti di Venezia*.

<<https://www.gioiellinascostidivenezia.it/the-only-stable-thing/>>.

Ultima consultazione: 08.05.2021

***Stelle.* 2014-2019**

Barbero, Luca Massimo (a cura di), *Matter revealed-Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Londra, Repetto Gallery, 28 settembre-27 ottobre 2017), Perugia, Magonza Editore, 2017, pp. 44-49.

Stelle nella mostra *The Way We Were* (Les Moulines, Galleria Continua, 13 maggio 2018-30 settembre 2018), in *Galleria Continua*.

<<https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/the-way-we-were-227>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

Stelle, in *Galleria Continua*.

<<https://www.galleriacontinua.com/artists/arcangelo-sassolino-65>>.

Ultima consultazione: 16.05.2021

Stelle, in *Galleria Rino Costa*.

<<http://www.galleriarinocosta.it/sassolino.asp>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***Il vuoto attorno.* 2019**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 58-59.

Il vuoto attorno nella mostra *fragilissimo* (Verona, Galleria dello Scudo, 14/12/2019-28/03/2020), in *Galleria dello Scudo*.

<<https://galleria delloscudo.com/en/esposizione/arcangelo-sassolino-fragilissimo/>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***Il vuoto attorno II.* 2019**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 58-59.

Il vuoto attorno II nella mostra *fragilissimo* (Verona, Galleria dello Scudo, 14/12/2019-28/03/2020), in *Galleria dello Scudo*.

<<https://galleria delloscudo.com/en/esposizione/arcangelo-sassolino-fragilissimo/>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***Attesa.* 2019**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 60-61.

Attesa nella mostra *fragilissimo* (Verona, Galleria dello Scudo, 14/12/2019-28/03/2020), in *Galleria dello Scudo*.

<<https://galleria delloscudo.com/en/esposizione/arcangelo-sassolino-fragilissimo/>>.

Ultima consultazione: 03.05.2021

***Le Carte.* 2006-2019**

***Senza titolo.* 2008**

Sharp, Jasper, Moulton, Aaron, Doswald, Christoph, *Arcangelo Sassolino*, Zürich, JRP Ringier, 2008, p. 57.

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, p. 75.

***Mille Tonnellate.* 2019**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, p. 151

Mille Tonnellate, in *Galleria dello Scudo*.

<<https://galleria dello scudo.com/artista/arcangelo-sassolino/>>.

Ultima consultazione: 11.05.2021

***Senza titolo.* 2015-2016**

Senza titolo, in *Pietro Atchugarru Gallery*.

<<http://www.pieroatchugarru.com/artists/works/8>>.

Ultima consultazione: 11.05.2021

***Senza titolo.* 2020**

Senza titolo, in *Repetto Gallery*.

<<https://galleria dello scudo.com/artista/arcangelo-sassolino/>>.

Ultima consultazione: 11.05.2021

Gli pneumatici

***I.U.B.P.* 2015**

I.U.B.P., in *Galleria Continua*.

<<https://www.galleriacontinua.com/artists/arcangelo-sassolino-65>>

Ultima consultazione: 11.05.2021

***I.U.B.P.* 2017**

I.U.B.P., in *Galleria Continua*.

<<https://www.galleriacontinua.com/artists/arcangelo-sassolino-65>>.

Ultima consultazione: 11.05.2021

***I.U.B.P.* 2018**

Philipp von Rosen Galerie (a cura di), *Arcangelo Sassolino. Conflitti*, catalogo della mostra (Colonia, Philipp von Rosen Galerie, 10 novembre-21 dicembre 2018), Cologne, Philipp von Rosen Galerie, 2018, s.n.p.

I.U.B.P., in *Artsy*.

<<https://www.artsy.net/artwork/arcangelo-sassolino-i-u-p-b>>

Ultima consultazione: 11.05.2021

I.U.B.P., in *ferrarinarte*.
<https://www.ferrarinarte.it/antologie/senigallia/materie_prime.html>.
Ultima consultazione: 11.05.2021

I.U.B.P., in *Philipp von Rosen Galerie*.
<<https://www.philippvonrosen.com/exhibitions/previous/2018/arcangelo-sassolino/>>.
Ultima consultazione: 11.05.2021

I.U.B.P., in *Pietro Atchugarry Gallery*.
<<http://www.pieroatchugarry.com/artists/works/8>>.
Ultima consultazione: 11.05.2021

I.U.B.P., in *Repetto Gallery*.
<<https://it.repettogallery.com/artist/arcangelo-sassolino/>>.
Ultima consultazione: 11.05.2021

Igor. 2015

Igor, in *Artsy*.
<<https://www.artsy.net/artwork/arcangelo-sassolino-igor>>
Ultima consultazione: 11.05.2021

Gregor. 2015

Gregor, in *Galerie Rolando Anselmi*
<<http://www.rolandoanselmi.com/arcangelo-sassolino-artist>>.
Ultima consultazione: 11.05.2021

Boris. 2017

Boris, in *Galerie Rolando Anselmi*.
<<http://www.rolandoanselmi.com/arcangelo-sassolino-artist>>.
Ultima consultazione: 11.05.2021

Boris, in *Ocula*,
<<https://ocula.com/artists/arcangelo-sassolino/artworks/>>.
Ultima consultazione: 03.06.2021

Massimo. 2017

Massimo, in *Artsy*.
<<https://www.artsy.net/artwork/arcangelo-sassolino-massimo>>.
Ultima consultazione: 11.05.2021

Massimo nella mostra *The Way We Were*, in *Galleria Continua*.
<<https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/the-way-we-were-227>>.
Ultima consultazione: 11.05.2021

Lucian. 2017

Barbero, Luca Massimo (a cura di), *Matter revealed-Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Londra, Repetto Gallery, 28 settembre-27 ottobre 2017), Perugia, Magonza Editore, 2017, pp. 38-43.

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 64, 147.

Untitled nella mostra *Arcangelo Sassolino. Not Human* (Contemporary Art Museum St. Louis, USA, 15 gennaio-3 aprile 2016), in *CAMST*.

<<https://camstl.org/exhibitions/arcangelo-sassolino-not-human/>>.

Ultima consultazione: 14.05.2021

Analisi.

Barbero, Luca Massimo (a cura di), *Matter revealed-Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Londra, Repetto Gallery, 28 settembre-27 ottobre 2017), Perugia, Magonza Editore, 2017, pp. 34-37.

Pola, Francesca (a cura di), *Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Vicenza, Bagnolo di Lonigo Villa Pisani Bonetti, 14 giugno-8 novembre 2014), Bagnolo di Lonigo, Associazione culturale Villa Pisani Contemporary Art, 2014, pp. 10-12.

Sharp, Jasper, Moulton, Aaron, Doswald, Christoph, *Arcangelo Sassolino*, Zürich, JRP Ringier, 2008, pp. 58.

Zandonadi, Giulia, *Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, pp. 73-74.

Analisi, in *Galleria Continua*.

<<https://www.galleriacontinua.com/artists/arcangelo-sassolino-65/>>.

Ultima consultazione: 16.05.2021

Analisi, in *Nicola von Senger Galerie*.

<https://www.nicolavonsenger.com/artists/34716/arcangelo-sassolino/works/>.

Ultima consultazione: 16.05.2021

Analisi, in *Repetto Gallery*.

<<https://it.repettogallery.com/artist/arcangelo-sassolino/>>.

Ultima consultazione: 16.05.2021

Analisi, nella mostra *The Way We Were* di Arcangelo Sassolino della sede francese di Galleria Continua, in *Galleria Continua*.

<<https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/the-way-we-were-227/>>.

Ultima consultazione: 16.05.2021.

Le Solite Cose. 2016-2017

Le Solite Cose, in *Artsy*.

<<https://www.artsy.net/artwork/arcangelo-sassolino-le-solite-cose>>.

Ultima consultazione: 11.05.2021

Le Solite Cose, in *Federico Bartolini Artolico*.

<<http://federicobartoliniartolico.blogspot.com/2016/11/arcangelo-sassolino-estetica-unica.html>>.

Ultima consultazione: 15.05.2021

Le Solite Cose, in *Flash Art*.

<<https://flash--art.it/2017/03/alessandro-rabottini-su-miart-milano/>>.

Ultima consultazione: 11.05.2021

LE SOLITE COSE, in *Galleria Continua*.

<<https://www.galleriacontinua.com/artists/arcangelo-sassolino-65/>>

Ultima consultazione: 15.05.2021

Le Solite Cose, in *Gpsradar*.

<<https://www.gpsradar.com/blog/industry/arcangelo-sassolino-makes-material-speak-through-existentia-list-art/>>.

Ultima consultazione: 11.05.2021

Le Solite Cose, in *Pinterest*.

<<https://www.pinterest.it/pin/458030224601461634/>>.

Ultima consultazione: 11.05.2021

I Cementi

Senza titolo. 2001

Pegoraro, Silvia (a cura di), *Mito-logica-mente: Marco Di Giovanni, Junko Imada, Giovanni Manfredini, Alex Pinna, Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Borgo medievale di Castelbasso, 12 luglio-24 agosto 2003), Mantova, Publi Paolini Editore, 2003, p. 29.

Senza titolo [1]. 2002

Pegoraro, Silvia (a cura di), *Mito-logica-mente: Marco Di Giovanni, Junko Imada, Giovanni Manfredini, Alex Pinna, Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Borgo medievale di Castelbasso, 12 luglio-24 agosto 2003), Mantova, Publi Paolini Editore, 2003, p. 71.

Senza titolo [2]. 2002

Pegoraro, Silvia (a cura di), *Mito-logica-mente: Marco Di Giovanni, Junko Imada, Giovanni Manfredini, Alex Pinna, Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Borgo medievale di Castelbasso, 12 luglio-24 agosto 2003), Mantova, Publi Paolini Editore, 2003, p. 72.

Momento. 2006

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, p. 122.

Sharp, Jasper, Moulton, Aaron, Doswald, Christoph, *Arcangelo Sassolino*, Zürich, JRP Ringier, 2008, pp. 58

Momento, in *Architecture of Doom*.

<<https://architectureofdoom.tumblr.com/post/75133661377/arcangelo-sassolino-rimozione-untitled-atrito>>.

Ultima consultazione: 14.05.2021

Rimozione. 2004

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, p. 121.

Sharp, Jasper, Moulton, Aaron, Doswald, Christoph, *Arcangelo Sassolino*, Zürich, JRP Ringier, 2008, pp. 60-65.

Rimozione, in *Architecture of Doom*.

<<https://architectureofdoom.tumblr.com/post/75133661377/arcangelo-sassolino-rimozione-untitled-atrito>>.

Ultima consultazione: 14.05.2021

Rimozione, in *ArteRicambi*,

<<http://www.artericambi.com/rimozione/>>.

Ultima consultazione: 14.05.2021

***Stato d'entropia.* 2005**

Maggi, Annamaria (a cura di), *Visioni. 20 artisti a Sant'Agostino*, catalogo della mostra (Bergamo, ex chiesa di Sant'Agostino, 9 aprile-11 giugno 2005), Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2006, pp. 113-127.

Zandonadi, Giulia, Il ritmo della materia. Forma e tempo nell'opera di Arcangelo Sassolino, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014, relatore prof. N. Stringa, pp. 42-44.

***IN (2).* 2002**

Pegoraro, Silvia (a cura di), *Mito-logica-mente: Marco Di Giovanni, Junko Imada, Giovanni Manfredini, Alex Pinna, Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Borgo medievale di Castelbasso, 12 luglio-24 agosto 2003), Mantova, Publi Paolini Editore, 2003, pp. 74-75.

***IN.* 2002**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, p. 118.

Pegoraro, Silvia (a cura di), *Mito-logica-mente: Marco Di Giovanni, Junko Imada, Giovanni Manfredini, Alex Pinna, Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Borgo medievale di Castelbasso, 12 luglio-24 agosto 2003), Mantova, Publi Paolini Editore, 2003, p. 76.

***Senza titolo [3].* 2002**

Pegoraro, Silvia (a cura di), *Mito-logica-mente: Marco Di Giovanni, Junko Imada, Giovanni Manfredini, Alex Pinna, Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Borgo medievale di Castelbasso, 12 luglio-24 agosto 2003), Mantova, Publi Paolini Editore, 2003, p. 77.

***Senza titolo [4].* 2002**

Pegoraro, Silvia (a cura di), *Mito-logica-mente: Marco Di Giovanni, Junko Imada, Giovanni Manfredini, Alex Pinna, Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Borgo medievale di Castelbasso, 12 luglio-24 agosto 2003), Mantova, Publi Paolini Editore, 2003, pp. 78-79.

***Senza titolo [5].* 2002**

Pegoraro, Silvia (a cura di), *Mito-logica-mente: Marco Di Giovanni, Junko Imada, Giovanni Manfredini, Alex Pinna, Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Borgo medievale di Castelbasso, 12 luglio-24 agosto 2003), Mantova, Publi Paolini Editore, 2003, p. 30.

***Untitled (Cemento 1).* 2017**

Philipp von Rosen Galerie (a cura di), *Arcangelo Sassolino. Conflitti*, catalogo della mostra (Colonia, Philipp von Rosen Galerie, 10 novembre-21 dicembre 2018), Cologne, Philipp von Rosen Galerie, 2018, s.n.p.

***Untitled [1].* 2017**

Barbero, Luca Massimo (a cura di), *Matter revealed-Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Londra, Repetto Gallery, 28 settembre-27 ottobre 2017), Perugia, Maganza Editore, 2017, pp. 24-27.

***Untitled [2].* 2017**

Barbero, Luca Massimo (a cura di), *Matter revealed-Arcangelo Sassolino*, catalogo della mostra (Londra, Repetto Gallery, 28 settembre-27 ottobre 2017), Perugia, Magonza Editore, 2017, pp. 28-33.

***Senza titolo 1.* 2019**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 38-39, 74-77

***Senza titolo 3.* 2019**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 38-39, 78-83

***La gravità che genera la forma.* 2019**

Lorenzoni, Laura (a cura di), *fragilissimo*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 14 dicembre 2019-28 marzo 2020, prorogata al 15 ottobre 2020), Verona, Galleria dello Scudo Ed., 2020, pp. 42-45, 74-75, 78-79.

CRONOLOGIA ESIBIZIONI ARCANGELO SASSOLINO

Esibizioni personali⁴⁴³

2019

Fragilissimo

Galleria dello Scudo, Verona, IT

Art Club #29

Académie de France-Villa Medici, Roma, IT

2018

Conflitti

Philipp von Rosen Galerie, Köln, DEU

The way we were

Galleria Continua/Les Moulin, Boissy-le-Château, FRA

Warped Matter

Curved Time, Pearl Lam Gallery, Hong Kong

2017

Matter Revealed. Arcangelo Sassolino

Repetto Gallery, London, UK

2016

Canto V

Galleria Continua, San Gimignano, IT

Damnatio Memoriae

Galerie Rolando Anselmi, Berlin, DEU

Mechanisms of Power

Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main, DEU

Arcangelo Sassolino. Not Human

CAM Contemporary Art Museum, St. Louis, Missouri, US

2014

Arcangelo Sassolino

Villa Pisani Bonetti, Lonigo, IT

2011

Piccolo Animismo

MACRO Museum, Roma, IT

2010

Arcangelo Sassolino

Galerie Nicola Von Senger, Zürich, CH

Time Tomb

Z33, Hasselt, Belgio

⁴⁴³ Cronologia basata dal sito ufficiale dell'artista, integrata con le esposizioni recenti.
<<https://www.arcangelosassolino.it/about-2/>>.

Qui e ora
Galleria Continua, San Gimignano, IT

2008

SUPERDOME
Palais de Tokyo, Paris, FRA

Critical Mass
Galerie Feinkost, Berlin, DEU

2007

Untitled
21c Museum Hotel, Louisville, Kentucky, US

Arcangelo Sassolino
Galerie Nicola von Senger, Zürich, CH

2006

Momento
Galleria Galica, Milano, IT

2004

Rimozione
Galleria Artericambi, Verona, IT

2001

Concrete Matters
Galleria Grossetti, Milano, IT

Esibizioni collettive⁴⁴⁴

2021

Antarctic Resolution
Biennale Architettura Venezia, IT

2020

Golem
Museum On The Seam, Jerusalem

Attraverso le avanguardie
APE Parma Museo, Parma, IT

Labor & materials
21c Museum, Cincinnati, Ohio, US

⁴⁴⁴ *Ibid.*

2019

Biennale des Arts Numériques Némo. Jusqu'ici tout va bien?
Le Centquatre, Paris, FRA

The Only Stable Things
Palazzo Contarini del Bovolo, Venezia, IT

Materie prime. Artisti italiani contemporanei tra terra e luce
Rocca Roveresca, Senigallia, IT

A Story That Was(n't)
Accademia di Brera, Milano, IT

Artistic Intelligence
Kunstverein, Hannover, DEU

RE.USE. Scarti, oggetti, ecologia nell'arte contemporanea
Museo di Santa Caterina, Treviso, IT

2018

Artistes & Robots
Grand Palais, Galeries Nationales, Paris, FRA

2017

Greffes (Grafts) / Innesti
Académie de France – Villa Medici, Rome – touring exhibition at Lateral Art Space, Cluj; Beatrice Burati Anderson Art Space, Venice; Galerie Rolando Anselmi, Berlin, DEU

Porto Marghera 100
Palazzo Ducale, Venezia, IT

Rebuilding Spaces.
Dieci artisti in dialogo sul concetto di spazio
Castello del Monferrato, Casale Monferrato, IT

Storie e opere
Palazzo Clemente, Fondazione Malvina Menegaz Castelbasso, Teramo, IT

Granpalazzo 2017. III edizione
Palazzo Chigi, Roma, IT

The Transported Man
Eli and Edythe Broad Art Museum at Michigan State University, East Lansing, Michigan, US

Flow. Arte contemporanea e cinese in dialogo
Basilica Palladiana, Vicenza, IT

2016

Vertigo au rendez-vous des amis
Fundación Pablo Atchugarry, Punta del Este, URY,

La Torre di Babele
ex Fabbrica Lucchesi, Prato, IT

Art Club #7. Mémoires d'été
Villa Medici, Rome, IT

Prototypology: An Index of Process and Mutation
Gagosian Gallery, Roma, IT

2015

Prosopopées: quand les objets prennent vie
Le Centquatre, Paris, FRA—

Follia Continua!
Le Centquatre, Paris, FRA

Signori prego si accomodino
Studio Scatturin, Venezia, IT

2014

Inventari. 25 artisti dagli anni '50 ai giorni nostri
Bonioni Arte, Reggio Emilia, IT

Non potendomi arrampicare sulle nuvole, presi per le colline
Galleria Civica d'Arte Moderna Villa Valle, Vicenza, IT

About Sculpture #1
Galerie Rolando Anselmi, Berlin, DEU

A Chromatic Loss
Bortolami Gallery, New York, US

2013

Garage Gri
MU, Eindhoven, NLD

2012

Francis Bacon e la condizione esistenziale nell'arte contemporanea
CCC Strozzi, Palazzo Strozzi, Firenze, IT

Art and the City. A Public Art Project
Zürich, CH

Beyond Occupied Images
Škuc Galerija, Ljubljana, SVN

2011

Percorsi riscoperti dell'arte italiana nella VAF-Stiftung 1947–2010
MART, Trento, IT

Interferenze costruttive
Fondazione Malvina Menegaz per le Arti e le Culture, Castelbasso, IT

Under Destruction, Chapter II
Swiss Institute, New York, US

Broken Fall (Organic)
Galleria Enrico Astuni, Bologna, IT

2010

La scultura italiana del XXI secolo
Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, IT

Under Destruction
Museum Tinguely, Basel, CH

No Fear Beyond This Point
Galleria Galica, Milano, IT

Idoles
Galleria Continua, Le Moulin, Boissy-le-Châtel, FRA

Videodrome
Autocenter, Berlin, DEU

As Soon as Possible. L'accelerazione nella società contemporanea
CCC – Centro di Cultura Contemporanea Strozzi, Palazzo Strozzi, Firenze, IT

Ottocento Veneziano. Veneziano Contemporaneo
Museo Nazionale Villa Pisani, Stra, Venezia, IT

The Atrocity Exhibition
Feinkost, Berlin, DEU

*Arcangelo Sassolino, Nedko Solakov, Chen Zhen, Berlinde de Bruyckere,
Luca Pancrazzi*
Galleria Continua, San Gimignano, IT

2009

Selection
Galleria Grossetti Arte Contemporanea, Milano, IT

Aspekte des Sammelns/Aspects of Collecting
Essl Museum, Wien, AUT

Italian Open!
Annet Gelink Gallery, Amsterdam, NLD

Beyond occupied images
Skuc Gallery, Ljubljana, SVN

Zweckgemeinschaft
Mica Moca, Berlin, DEU

Qui è altrove. Fotografia, scultura, video e installazione
Palazzo De Sanctis, Castelbasso – exhibition organized by Fondazione Malvina Menegaz per le Arti e le Culture, Teramo, IT

Bunker
C4 Centro Cultura del Contemporaneo, Caldogno, Vicenza, IT

Themes and Variations
Peggy Guggenheim Collection, Venezia, IT

Arcangelo Sassolino | Arthur Duff | Alicia Martín
Galleria Galica, Milano, IT

2008

Chateau de Tokyo / Palais de Fontainebleu
Fontainebleu, FR

Visionary Colletion Vol. 6
Haus Konstruktiv, Zürich, CH

Disarming Matter
Dunkers Kulturhus, Helsingborg, Svezia

2007

Blind Date – Le conseguenze di Basilea
Magazzino d'Arte Moderna, Roma, IT

What You See Is What You Guess / WYSIWYG
FRAC – Fonds Régional d'Art Contemporain, Reims, FRA

Castello 1350
52. Biennale di Venezia, IT

Ginnungagap / Pavilion of Belief
Galerie im Regierungsviertel, Berlin, DEU

... e ricomincio da tre
Studio La città, Verona, IT

2006

[Allestimento permanente]
C4 – Centro Cultura del Contemporaneo Caldogno, IT

Faster! Bigger! Better! Signetwerke der Sammlungen
ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, DEU

2005

Per esempio. Arte contemporanea italiana dalla collezione UniCredit
MART – Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto

Il disegno della scultura contemporanea da Fontana a Paladino
Palazzo Binelli, Carrara, IT

Material. L'arte e la materia del mondo
Gamma Due, Sassuolo, IT

Orange!
Galleria Galica, Milano, IT

Arte oggi. Premio Agenore Fabbri – Posizioni attuali nell'arte italiana
Kunsthalle Göppingen, DEU

2004

Visioni. 20 artisti a Sant'Agostino
ex Chiesa di Sant'Agostino, Bergamo, IT

2003

AAVV: 30
Galleria Fumagalli, Bergamo, IT

Zilch
Galleria Artericambi, Verona, IT

N-E
Fondazione O'Artoteca, Milano, IT

Mito-Logica-Mente
Palazzo Clemente, Castelbasso, Teramo, IT

2002

Autonomie

Galleria Grossetti Arte Contemporanea, Milano, IT

Laboratorio di scultura europea

Villa La Marignana and Museo Toni Benetton
Mogliano Veneto, Treviso, IT

2001

Materia-Niente

Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, IT

Elenco delle illustrazioni delle schede di analisi delle opere

- Fig. 56-59: Arcangelo Sassolino, *elisa*, 2012, acciaio e sistema elettrico e idraulico, 490 × 670 × 350 cm, collezione dell'artista.
- Fig. 60-65: Arcangelo Sassolino, *Afasia 1*, 2008, acciaio, azoto compresso, vetro, PLC, 2200 × 5000 × 300 cm, collezione dell'artista.
- Fig. 66-69: Arcangelo Sassolino, *Afasia 2*, 2008, acciaio, azoto compresso, 53 × 70 × 70 cm, collezione privata.
- Fig. 70: Arcangelo Sassolino, *Untitled*, 2005, acciaio, azoto compresso a 220 bar, 49 × 49 × 197 cm, opera distrutta.
- Fig. 71: Arcangelo Sassolino, *Untitled*, 2007, acciaio, azoto compresso a 250 bar, 56 × 90 × 90 cm, collezione privata.
- Fig. 72-78: Arcangelo Sassolino, *Damnatio memoriae*, 2016, marmo e acciaio, sistemi elettrico e idraulico, dimensioni variabili, collezione dell'artista.
- Fig. 79-82: Arcangelo Sassolino, *The way we were*, 2016, roccia nera basaltica, acciaio, sistemi elettrico e idraulico, 240 × 62 × 78 cm, collezione dell'artista.
- Fig. 83-85: Arcangelo, Sassolino, *D.P.D.U.F.A. (Dilatazione Pneumatica Di Una Forza Attiva)*, 2009, vetro, acciaio, azoto, policarbonato, sistema pneumatico, dimensioni variabili, collezione privata.
- Fig. 86-89: Arcangelo Sassolino, *D.P.D.U.F.V. (Dilatazione Pneumatica Di Una Forza Viva)*, 2010, acciaio, vetro, azoto, 120 × 120 × 230 cm; 160 × 80 × 70 cm, collezione privata.
- Fig. 90-93: Arcangelo Sassolino, *Little Wars*, 2016, acciaio, vetro, policarbonato, azoto, dimensioni variabili, collezione dell'artista.
- Fig. 94-95: Arcangelo Sassolino, *Macroscopico e domestico*, 2010, serbatoio in acciaio, PVC, aria, sistema pneumatico, dimensioni variabili, collezione privata.
- Fig. 96: Arcangelo Sassolino, *Unconsciousness*, 2009, bombola in acciaio, aria, sistema pneumatico, gomma, dimensioni variabili, collezione dell'artista.
- Fig. 97: Arcangelo Sassolino, *Madre*, 2010, motore di camion, acciaio. inox, batterie, gasolio, 205 × 300 × 120 cm, collezione dell'artista.

- Fig. 98-100: Arcangelo Sassolino, *Schizzo*, 2014, acciaio, compressore, PLC, sistema pneumatico, dimensioni variabili, opera distrutta.
- Fig. 101-105: Arcangelo, Sassolino, *Piccolo animismo*, 2010, acciaio inox, nitrile, sistemi elettrico e pneumatico, 300 × 400 × 200 cm, collezione dell'artista.
- Fig. 106-109: Arcangelo Sassolino, *Piccolo animismo*, 2009, contenitore HDPE (polietilene ad alta densità), tubo flessibile, sistema pneumatico, 95 × 100 × 115 cm, collezione privata.
- Fig. 110-111: Arcangelo Sassolino in collaborazione con UNLESS, *250 volte al secondo*, 2021, turbina ad aria alimentata impianto elettrico, acciaio inox, 315 × 530 × 170 cm, attualmente esposta presso la sezione Antarctic Resolution del padiglione centrale della Biennale di Architettura 2021, Venezia.
- Fig. 112-116: Arcangelo Sassolino, *Untitled*, 2006-2007, acciaio e sistema elettrico e idraulico, 95 × 100 × 100 cm (chiusa), 60 × 195 × 195 cm (aperta). L'opera è stata realizzata in quattro copie che si trovano rispettivamente in: collezione privata, Milano; collezione privata, Berlino; Museum Haus Konstruktiv, Zurigo; 21 c Museum di Louisville (Kentucky, USA). Una prova si trova in collezione privata, Treviso.
- Fig. 117-119: Arcangelo Sassolino, *Figurante*, 2010, acciaio, ossa, sistema idraulico, 65 × 75 × 23 cm, collezione privata.
- Fig. 121-123: Arcangelo Sassolino, *B.*, 2012, acciaio, sistema pneumatico, dimensioni variabili, collezione privata.
- Fig. 124-126: Arcangelo Sassolino, *Sculpture to modify the base*, 2016, acciaio, sistema pneumatico, dimensioni variabili, collezione privata.
- Fig. 127-128: Arcangelo Sassolino, *Untitled*. 2006, acciaio, sistema idraulico ed elettromagnetico, PLC, 365 × 420 × 180 cm, collezione dell'artista.
- Fig. 129-131: Arcangelo Sassolino, *Attrito Continuo*, 2005-2006, cemento armato, ralla meccanica in acciaio, 250 × 200 × 200 cm, collezione dell'artista.
- Fig. 132-137: Arcangelo Sassolino, *Time Tomb*, 2009, pietra sepolcrale bianca e nera, acciaio, poliestere, sistemi elettrico e pneumatico, dimensioni variabili, collezione dell'artista.
- Fig. 138-143: Arcangelo Sassolino, *Ogni domenica*, 2013, acciaio, bruciatore, fuoco, cemento armato, 375 × 650 × 350 cm, opera di proprietà della città di Coriano, Rimini.

- Fig. 144-146: Arcangelo Sassolino, *Untitled*, 2007-2008, legno, acciaio, sistemi elettrico e idraulico, 25 × 100 × 120 cm, Sono state realizzate 3 esemplari conservate presso: Fondazione ESSL, Vienna; Collezione privata, Zurigo; Fondazione Fiera di Milano. Una prova d'artista è inoltre in collezione privata, Vicenza.
- Fig. 145-154: Arcangelo Sassolino, *Untitled*, 2012, corde in canapa, acciaio, legno, sistemi elettrico e idraulico, dimensioni variabili, opera distrutta.
- Fig. 155-158: Arcangelo Sassolino, *Canto V*, 2016, legno, acciaio, sistemi idraulico ed elettrico, 183 × 485 × 53 cm, opera distrutta.
- Fig. 159-163: Arcangelo Sassolino, *Purgatory*, 2016, legno, acciaio, sistemi idraulico ed elettrico, dimensioni variabili, collezione dell'artista.
- 320-324: Sun Yuan e Peng Yu, *Can't Help Myself*, 2016-2019, robot industriale Kaka, acciaio inox e gomma, etere di cellulosa in acqua colorata, griglia luminosa con sensori di riconoscimento visivo, parete acrilica con cornice in alluminio, 710 × 710 × 500 cm, presentata alla Biennale Arte di Venezia 2019.

Elenco delle illustrazioni nel testo

- Fig. 1: Jean Fautrier, *Tête d'otage n. 21*, 1945, olio su carta, 35 × 27 cm, Musée National d'Art Modern, Centre Georges Pompidou, Parigi.
- Fig. 2: Jean Dubuffet, *Vie exemplaire du sol - Texturologie LXIII*, 1958, 129,5 × 161,9 cm, olio su tela, Tate Modern Museum, Londra.
- Fig. 3: Antoni Tàpies i Puig, *Forma negra sobre quadrat gris*, 1960, tecnica mista su tela, 162 × 162 cm, Fundació Antoni Tàpies, Barcellona.
- Fig. 4: Alberto Burri, *Sacco 5P*, 1953, tecnica mista: sacco, acrilico, vinavil, stoffa su tela, 150 × 130 cm, Fondazione Palazzo Albizzini, Città di Castello, Perugia.
- Fig. 5: Alberto Burri, *Rosso Plastica*, 1964, plastica, acrilico, combustione su tela, 132 × 117 cm, Palazzo Albizzini, Collezione Burri, Città di Castello, Perugia.
- Fig. 6: Alberto Burri negli anni Sessanta mentre sta colando con la fiamma ossidrica una delle sue *Plastiche*.
- Fig. 7: Alberto Burri, *Cretto G1*, 1975, ossido di zinco e vinavil su cellotex, 171 × 151 cm, GNAM, Roma.
- Fig. 8: Alberto Burri, *Nero Cretto G4*, 1975, colla vinilica, caolino e acrilico, 70 × 100 cm, Fondazione Palazzo Albizzini, Città di Castello, Perugia.
- Fig. 9: Alberto Burri, *Grande Cretto*, 1984-2015, calcestruzzo e detriti, 80 mila metri quadri, Gibellina, Trapani.
- Fig. 10: Lucio Fontana, *64 T 91: Concetto spaziale. Attese*, 1964, idropittura su tela bianco, 115,5 × 191 cm, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.
- Fig. 11: Lucio Fontana mentre esegue i suoi *Tagli*, foto di Ugo Mulas.
- Fig. 12: Lucio Fontana mentre esegue i suoi *Buchi*, foto di Ugo Mulas.
- Fig. 13: Lucio Fontana, *62 ME 1: Concetto Spaziale, New York 5*, 1962, rame con lacerazioni e graffiti, 115 × 54 cm, collezione Choen, Torino.
- Fig. 14: Lucio Fontana, *64 ME 1: Concetto Spaziale 64, New York*, 1964, rame con lacerazione e graffiti, 83 × 58 cm, collezione privata, Torino.
- Fig. 15: Fotografia di una sala espositiva della mostra *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, 27 aprile 27-12 giugno 1966, The Jewish Museum, New York.
- Fig. 16: Carl Andre, *Equivalent V*, 1966-1969, 120 unità, mattoni refrattari, 12,8 × 114,3 × 137,2 cm, MoMA- Museum of Modern Art, New York.

- Fig. 17: Carl Andre, *Copper Ribbon*, 1969, rame, $9 \times 1 \times 2100$ cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo.
- Fig. 18: Frank Stella, *Empress of India*, 1965, polvere metallica in emulsione polimerica su tela, $195,6 \times 548,6$ cm, MoMA – Museum of Modern Art, New York.
- Fig. 19: Donald Judd, *Untitled*, 1969, alluminio anodizzato chiaro e plexiglas blu, quattro unità (ciascuna di $121,9 \times 152,4 \times 152,4$ cm) con intervallo di 30,5 cm; $121,9 \times 701 \times 152,4$ cm, Saint Louis Art Museum, St. Louis.
- Fig. 20: Tony Smith, *Die*, 1962, acciaio, $83,8 \times 183,8 \times 183,8$ cm, Whitney Museum of American Art, New York.
- Fig. 21: Donald Judd, *Untitled*, 1969, rame, dieci unità (ciascuna $22,9 \times 101,6 \times 78,7$ cm) con intervallo di 22,9 cm; $457,2 \times 101,6 \times 78,7$ cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Panza Collection).
- Fig. 22: Joseph Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt (Come spiegare la pittura a una lepre morta)*, performance del 26 novembre 1965, Galerie Schmela, Düsseldorf.
- Fig. 23-24: Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, performance del Maggio 1974, Renè Block Gallery, New York.
- Fig. 25: Joseph Beuys, *Plight*, 1985, installazione in feltro, lana, legno verniciato, metallo, pianoforte in legno verniciato, termometro in vetro e mercurio, $310 \times 890 \times 1813$ cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parigi.
- Fig. 26: Joseph Beuys mentre esegue l'opera *Fettecke*, 1969 per la mostra *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern.
- Fig. 27: Stampa di *Fettstul* di Joseph Beuys, 1964, presso Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, stampa su carta, $89,7 \times 64,5$ cm, Tate Modern, Londra.
- Fig. 28: Robert Morris, *Untitled*, 1969, feltro, $459,2 \times 184,1 \times 2,5$ cm, MoMA – Modern Museum of Art, New York.
- Fig. 29: Robert Morris, *Untitled – Tangle*, 1967, feltro, $296,7 \times 269,3 \times 147,4$ cm ca., MoMA; Modern Museum of Art, New York.
- Fig. 30: Richard Serra mentre *Splashing* presso la Galleria di Leo Castelli di New York, 1968.
- Fig. 31: Richard Serra, *Gutter Corner Splash: Night Shift*, 1969, $48,3 \times 274,3 \times 454,7$ cm, SFMoMA, San Francisco Museum of Modern Art.
- Fig. 32: Richard Serra, *Prop Piece*, 1968, rifatto nel 2007, piombo antimonio e acciaio, $227,3 \times 152,4 \times 137,2$ cm, Whitney Museum of American Art, New York.

- Fig. 33: Richard Serra, *Equal - Corner Prop Piece*, 1969-1970, piombo antimonio, pannello: 122 × 122 × 2 cm, palo: 210 × 11 cm, MoMA – Museum of Modern Art, New York.
- Fig. 34: Lynda Benglis, *For Carl Andre*, 1970, schiuma pigmentata di poliuretano, 142,88 × 135,89 × 117,32 cm, Modern Art Museum of Fort Worth.
- Fig. 35: Eva Hesse, *Repetition Nineteen III*, 1968, fibra di vetro e resina poliestere, diciannove unità ciascuna da 48 a 51 cm × 27,8 a 32,2 cm di diametro, MoMA – Museum of Modern Art, New York.
- Fig. 36: Richard Serra, *Verblast*, 1967-1968, matita su due fogli di carta, 25,4 × 21,6 cm, MoMA – Museum of Modern Art., New York.
- Fig. 37: Fotografia di Yvonne Rainer (con Robert Rauschenberg, Joseph Schlichter dietro, Sally Gross, Tony Holder, Deborah Hay e Robert Morris al centro, Alex Hay e Lucinda Childs con Yvonne Rainer in prima fila), *We Shall Run*, 1963.
- Fig. 38: Barry Le Va, *Shatterscatter (Within the Series of Layered/Pattern Acts)*, 1968-1971, vetro, 8,9 × 209,6 × 157,5 cm, MoCa – Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
- Fig. 39: Barry Le Va, *On Corner - On Edge - On Center Shatter (Within the Series of Layered Pattern Acts)*, 1968-1971, venti lastre di vetro, 149,86 × 200,66 cm, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.
- Fig. 40: Gilberto Zorio, *Piombi II*, 1968 (installazione in occasione della mostra antologica *Gilberto Zorio*, 02 novembre 2017-06 marzo 2018 presso il Castello di Rivoli), fogli di piombo, solfato di rame, acido cloridrico, fluoresceina, treccia di rame, corda, dimensioni variabili, Castello di Rivoli, Museo di Arte Contemporanea, Rivoli (Torino).
- Fig. 41: Giovanni Anselmo, *Senza titolo*, 1968, granito, cespo di lattuga, filo di rame, 70 × 23 × 37 cm (dimensioni variabili), Musée National d'Art Modern, Centre Georges Pompidou, Parigi.
- Fig. 42: Giovanni Anselmo, *Respiro*, 1969, due elementi in ferro, spugna di mare, 13 × 470 × 6 cm per ogni elemento in ferro, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli (Torino).
- Fig. 43: Giovanni Anselmo, *Torsione*, 1968, calcestruzzo armato, palo in legno, pelle, 132,1 × 287 × 147,3 cm, MoMA – Museum of Modern Art, New York.
- Fig. 44: Giovanni Anselmo, *Direzione*, 1967-1968, granito, bussola composta da un ago magnetico, puntina da disegno, lastra di vetro, 16 × 220 × 101 cm, peso 300 kg, Musée National d'Art Modern, Centre Georges Pompidou, Parigi.

- Fig. 45: Gilberto Zorio, *Tenda*, 1967, tubi Dalmine Innocenti verniciati di nero opaco, morsetti ortogonali, tela in cotone verde, acqua salata, 170 × 131 × 125 cm, Collezione Margherita Stein, proprietà Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea – CRT.
- Fig. 46: Gilberto Zorio, *Pugno fosforescente*, 1971, cera fosforescente, 2 lampade da terra, timer, 170 × 180 × 50 cm, Musée National d'Art Modern, Centre Georges Pompidou, Parigi.
- Fig. 47: Gilberto Zorio, *Stella di giavellotti*, giavellotti, cinque unità, dimensioni variabili, installata per la mostra personale di Zorio presso la Galleria Lia Rumma, Napoli.
- Fig. 48: Luciano Fabro, *Pavimento. Tautologia*, 1967, 1967, 130 × 240 cm, pannelli rivestiti di comuni piastrelle, carte e giornali, collezione Galleria Notizie, Torino.
- Fig. 49: Francis Picabia, *Machine Tournez Vite*, 1916, tempera su cartone, 50,4 × 32 cm, collezione privata, New York.
- Fig. 50: Bruno Munari, *Macchina inutile*, 1945, scultura mobile in metallo e nylon, 6 unità, 67 × 120 cm ca., opera donata dall'artista alla cognata Emma Carnevali, collezione privata.
- Fig. 51: Fotografia di Jean Tinguely davanti alla performance *Homage to New York*, tenutasi il 18 marzo 1960 presso i giardini del MoMA, Archivio MoMA - Museum of Modern Art, New York.
- Fig. 52: Jean Tinguely, *Homage to New York*, 1960, assemblaggio di vari materiali, opera distrutta.
- Fig. 53-54: Fotografie di Gustav Metzger mentre esegue una dimostrazione pubblica dell'autodistruzione del nylon con acido presso il suo studio di Kings Lynn, Norfolk.
- Fig. 164-166: Arcangelo Sassolino, *Qualcosa è cambiato*, 2019, vetro e acciaio, 183 × 43,9 × 22,8 cm, collezione privata.
- Fig. 167-168: Arcangelo Sassolino, *L'impossibile chiusura del cerchio*, 2020, vetro e acciaio, dimensioni variabili, collezione privata.
- Fig. 169: Arcangelo Sassolino, *Mille parti del tutto*, 2019, vetro e acciaio, 225 × 85 × 49 cm, collezione privata.
- Fig. 170-171: Arcangelo Sassolino, *Nucleo*, 2015, vetro e acciaio, 33 × 58 × 26 cm, collezione privata.
- Fig. 172-175: Arcangelo Sassolino, *L'ineluttabilità*, 2018, vetro e acciaio, 225 × 53,6 × 50 cm, collezione privata.

- Fig. 176: Arcangelo Sassolino, *L'ineluttabile*, 2018, vetro e acciaio, 260 × 57 × 75 cm, collezione dell'artista.
- Fig. 177: Arcangelo Sassolino, *Qualcosa è cambiato II*, 2019, vetro e acciaio, 103 × 33,7 × 12,8 cm, collezione privata.
- Fig. 178: Arcangelo Sassolino, *Perdita di valori tradizionali*, 2018, vetro e acciaio, 155 × 40 × 20 cm, collezione privata.
- Fig. 179: Arcangelo Sassolino, *Instabilità pretoria*, 2018, vetro e acciaio, 131 × 40 × 16 cm, collezione privata.
- Fig. 180-182: Arcangelo Sassolino, *Mai più come prima*, 2016, vetro e acciaio, 139 × 39,5 × 17,5 cm, collezione privata.
- Fig. 183-184: Arcangelo Sassolino, *Mai più come prima*, 2013-2014, vetro e acciaio, 137 × 39 × 53 cm, collezione privata.
- Fig. 185: Arcangelo Sassolino, *Mai più come prima*, 2013-2014, vetro e acciaio, 114 × 64 × 42 cm, collezione privata.
- Fig. 186-189: Arcangelo Sassolino, *La sola regola possibile*, 2019, vetro e acciaio, dimensioni variabili, collezione dell'artista.
- Fig. 190: Arcangelo Sassolino, *Le cose facili sono le più difficili*, 2019, vetro, acciaio, poliestere, 98,6 × 40 × 12,2 cm, collezione privata.
- Fig. 191-194: Arcangelo Sassolino, *Così*, 2019, vetro, acciaio, poliestere, 97 × 40 × 14 cm, collezione privata.
- Fig. 195-196: Arcangelo Sassolino, *L'abbraccio del muro*, 2010-2011, vetro, acciaio, poliestere, dimensioni variabili, collezione privata.
- Fig. 197-200: Arcangelo Sassolino, *Amicus curiae*, 2018, vetro, acciaio, polietilene, 203 × 71 × 59 cm, collezione privata.
- Fig. 201: Arcangelo Sassolino, *Piegare il tempo*, 2020, vetro, acciaio, polietilene, 143 × 45 × 16 cm, collezione privata.
- Fig. 202-203: Arcangelo Sassolino, *Incombente*, 2019, granito, vetro, acciaio, 65,9 × 168,1 × 100, collezione dell'artista.
- Fig. 204-205: Arcangelo Sassolino, *Declino della virtù civica*, 2018, pietra, vetro, acciaio, 50 × 87 × 55 cm, collezione privata.
- Fig. 206-207: Arcangelo Sassolino, *Public morality*, 2019, pietra, vetro, acciaio, 50 × 80 × 55 cm, collezione dell'artista.
- Fig. 208-212: Arcangelo Sassolino, *Stelle*, 2014-2017, vetro, fascette nere in poliammide, dimensioni variabili, collezioni private.

- Fig. 213-215: Arcangelo Sassolino, *Il vuoto attorno*, 2019, vetro, pinze di bloccaggio in acciaio, 251 × 258,6 × 14,1 cm, collezione dell'artista.
- Fig. 216: Arcangelo Sassolino, *Il vuoto attorno II*, 2019, vetro, acciaio, poliammide, 75 × 77 × 11,8 cm, collezione privata.
- Fig. 214, 217-218: Arcangelo Sassolino, *Attesa*, 2019, vetro e pinza in acciaio, 302,8 × 50 × 12,3 cm, collezione dell'artista.
- Fig. 219: Arcangelo Sassolino, *Il vuoto attorno*, 2012, vetro e pinza in acciaio, 173 × 111 × 15 cm, collezione privata.
- Fig. 220: Arcangelo Sassolino, *Untitled* (carte), risma di carta pressata a 500 tonnellate, 20 × 32 × 42 cm, collezione privata.
- Fig. 221: Arcangelo Sassolino, *Mille Tonnellate*, 2019, risme di carta pressata a 1000 tonnellate, 28 × 53 × 37 cm, collezione privata.
- Fig. 222: Arcangelo Sassolino, *Untitled*, 2015, risma di carta pressata a 1000 tonnellate, 27 × 41 × 55 cm, collezione privata.
- Fig. 223: Arcangelo Sassolino, *Untitled*, 2016, risma di carta pressata, 23 × 34 × 49 cm, collezione privata.
- Fig. 224-225: Arcangelo Sassolino, *Untitled* (Carte), 2002, risma di carta pressata, morsa in acciaio, 29,5 × 46 × 28 cm, collezione privata.
- Fig. 226-227: Arcangelo Sassolino, *I.U.B.P.*, 2017, pneumatico, aria, morsa in acciaio, 70 × 29 × 86 cm, collezione privata.
- Fig. 228-229: Arcangelo Sassolino, *I.U.B.P.*, 2017, pneumatico, aria, cinghia a cricchetto, 74 × 63 × 29 cm, collezione privata.
- Fig. 230-231: Arcangelo Sassolino, *I.U.B.P.*, 2013, pneumatico, aria, cinghia a cricchetto, 55 × 55 × 25 cm, collezione privata.
- Fig. 232-234: Arcangelo Sassolino, *I.U.B.P.*, 2018, pneumatico, aria, cinghia a cricchetto, 73 × 69 × 23 cm, collezione privata.
- Fig. 235-236: Arcangelo Sassolino, *I.U.B.P.*, 2018, pneumatico, aria, cinghia a cricchetto, acciaio, 61 × 85 × 63 cm, collezione privata.
- Fig. 237: Arcangelo Sassolino, *Igor*, 2015, pneumatici e morsa in acciaio, 101 × 87 × 98 cm, collezione privata.
- Fig. 238: Arcangelo Sassolino, *Boris*, 2017, pneumatici e morsa in acciaio, 82 × 78 × 60 cm, collezione privata.
- Fig. 239: Arcangelo Sassolino, *Gregor*, 2015, pneumatici e morsa in acciaio, 75 × 60 × 50 cm, collezione privata.

- Fig. 240: Arcangelo Sassolino, *Luciano*, 2016, pneumatici e morsa in acciaio, 109 × 102 × 84 cm, collezione privata.
- Fig. 241-242: Arcangelo Sassolino, *Massimo*, 2017, pneumatici e morsa in acciaio, 109 × 103 × 77 cm, collezione privata.
- Fig. 243: Arcangelo Sassolino, *Le Solite Cose*, 2016, palloni da calcio, aria, gabbia in acciaio, 55 × 59 × 58 cm, collezione dell'artista.
- Fig. 244: Arcangelo Sassolino, *LE SOLITE COSE*, 2017, palloni da calcio, aria, gabbia in acciaio, 53 × 53 × 51 cm, collezione privata.
- Fig. 245: Arcangelo Sassolino, *Le Solite Cose*, 2016, palloni da calcio, aria, gabbia in acciaio, 59 × 53 × 55 cm, collezione privata.
- Fig. 246: Arcangelo Sassolino, *Le Solite Cose*, 2016, palloni da basket, aria, gabbia in acciaio, 53 × 56 × 56 cm, collezione privata.
- Fig. 247: Arcangelo Sassolino, *Analisi*, 2014, acciaio e vernice industriale, 29 × 28,5 × 7,5 cm, collezione privata.
- Fig. 248: Arcangelo Sassolino, *Analisi*, 2018, acciaio e vernice industriale, 37 × 25 × 25 cm, collezione privata.
- Fig. 249-250: Arcangelo Sassolino, *Analisi*, 2017, acciaio e vernice industriale, 39 × 19 × 41 cm, collezione privata.
- Fig. 251: Arcangelo Sassolino, *Analisi*, 2013, acciaio e vernice industriale, 35 × 22 × 25 cm, collezione privata.
- Fig. 252-253: Arcangelo Sassolino, *Untitled*, 2002, calcestruzzo, 200 × 148 × 70 cm, collezione privata.
- Fig. 254-255: Arcangelo Sassolino, *IN 2*, 2002, calcestruzzo, 250 × 205 × 8,5 cm, collezione privata.
- Fig. 256-257: Arcangelo Sassolino, *Momento*, 2005, calcestruzzo armato e acciaio, 400 × 400 × 200 cm, collezione privata.
- Fig. 258-259: Arcangelo Sassolino, *Rimozione*, 2004, cemento armato, piastrelle, corde in acciaio, 330 × 380 × 550 cm, Galleria Arte Ricambi, Verona.
- Fig. 260-263: Arcangelo Sassolino, *Stato d'entropia*, calcestruzzo armato, putrelle, cavi in acciaio, 420 × 500 × 450 cm, opera distrutta.
- Fig. 264: Arcangelo Sassolino, *Untitled*, 2002, cemento e ossido, 80 × 80 × 23 cm, collezione privata.

- Fig. 265-266: Arcangelo Sassolino, *IN*, 2002, calcestruzzo, 270 × 200 × 14 cm, collezione privata.
- Fig. 267: Arcangelo Sassolino, *Untitled*, 2002, calcestruzzo, 245 × 190 cm, collezione privata.
- Fig. 268: Arcangelo Sassolino, *Untitled*, 2003, calcestruzzo, 258 × 105 × 95 cm, collezione privata.
- Fig. 269: Arcangelo Sassolino, *Untitled*, 2007, calcestruzzo nero, 27 × 30 × 62 cm, collezione privata.
- Fig. 270-273: Arcangelo Sassolino, *Untitled*, 2016, calcestruzzo nero, 117 × 101 × 29 cm, collezione privata.
- Fig. 274-275: Arcangelo Sassolino, *Untitled*, 2017, calcestruzzo blu, 97 × 96 × 21 cm, collezione privata.
- Fig. 276: Arcangelo Sassolino, *Untitled 1*, 2019, calcestruzzo nero e acciaio, 157 × 149 × 25 cm, collezione privata.
- Fig. 277: Arcangelo Sassolino, *Untitled 3*, 2019, calcestruzzo nero, 77 × 63 × 13 cm, collezione privata.
- Fig. 278: Arcangelo Sassolino, *Untitled*, 2018, calcestruzzo grigio, 107 × 107 × 18 cm, collezione privata.
- Fig. 279-280: Arcangelo Sassolini, *Untitled*, 2016, calcestruzzo bianco, 99 × 91 × 29 cm, collezione privata.
- Fig. 281: Arcangelo Sassolino, *Untitled*, 2016, calcestruzzo dorato, dimensioni sconosciute, collezione privata.
- Fig. 282-284: Arcangelo Sassolino, *La gravità genera la forma*, 2019, calcestruzzo e acciaio, 63,2 × 164,5 × 170 cm, collezione privata.
- Fig. 285: Arcangelo Sassolino, dettaglio di *cemento*.
- Fig. 286-287: Bruce Nauman, *Untitled*, 1965, fibra di vetro e resina, 186 × 32 × 9 cm, Tate Modern, Londra.
- Fig. 288: Flyer dello *Slant Step Show*, tenutosi dal 9 al 17 settembre 1966 presso la Barkley Art Gallery, volantino stampato in bianco e nero, 25,8 × 39 cm.
- Fig. 289: Bruce Naumam, *The Space Under My Hand When I Write My Name*, calco in cera gialla, 2438 mm lunga, opera distrutta dall'artista.

- Fig. 290: Bruce Nauman, *Shelf Sinking into Wall w/ Copper Painted Plaster Casts of Spaces Underneath*, 1966, calchi in gesso dipinto di colore rame, 177,8 × 213,3 × 15,2 cm, Froehlich Collection, Stuttgart.
- Fig. 291: Bruce Nauman, *frame dal video Wall floor position*, 1968.
- Fig. 292: Bruce Nauman, *frame dal video Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)*, 1967-1968.
- Fig. 293: Bruce Nauman, *A cast of the space under my chair*, 1965-1968 calcestruzzo, 45 × 39 × 37 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo (originariamente nella collezione Visser).
- Fig. 294: Bruce Nauman, *Concrete tape recorder piece*, 1968, blocco di calcestruzzo, registratore, borsa di plastica, 30,48 × 69,96 × 60,96 cm, Flick Collection. Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart – Berlin,
- Fig. 295: Bruce Nauman, *Audio-Video Underground Chamber*, 1972-1974. Versione belga (originariamente l'opera giaceva sepolta nel giardino della casa della coppia Anny de Decker e Bernd Lohaus, mentre lo schermo si trovava nella loro galleria di Anversa. Questa versione non è più operativa a causa delle forti piogge che nello stesso anno di realizzazione dell'opera hanno danneggiato l'opera), cassa vuota di cemento, videocamera, microfono, guarnizione in gomma, piastra in acciaio, bulloni, cavo, monitor video in bianco e nero e altoparlante, 69,9 × 90,2 cm × 219,7 cm, sepolta a 250,2 cm di profondità, opera non operativa.
- Fig. 296: Bruce Nauman, *Audio-Video Underground Chamber*, 2004. Versione realizzata per il MUMOK - Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna.
- Fig. 297: Giuseppe Uncini, *59-030 Pannello Papi*, 1959, cemento, terre e pigmenti su masonite, 210 × 190 cm, collezione privata, Fabriano.
- Fig. 298: Giuseppe Uncini, *57-020 Cemento*, 1957, cemento e ferro, 106 × 51 × 5 cm, collezione privata.
- Fig. 299: Giuseppe Uncini, *61-002 Cementarmato*, 1961, cemento e ferro, 195 × 125 × 12 cm, collezione Mariolina Uncini, Roma.
- Fig. 200: Giuseppe Uncini, *61-015 Cementarmato*, 1961, cemento e ferro, 101 × 101 cm, Archivio Uncini, Trevi, Perugia.
- Fig. 301: Giuseppe Uncini, *59-031 Cementarmato*, 1959, cemento e ferro, 220 × 85 × 75 cm, Archivio Uncini, Trevi, Perugia.
- Fig. 302: Giuseppe Uncini, *63-010 Cementarmato n. 37*, 1963, cemento e ferro, 100 × 100 cm, Archivio Uncini, Trevi, Perugia.

- Fig. 303: Giuseppe Uncini, *63-001 Diagonali cementate*, 1963, cemento e ferro, 150 × 100 cm, Archivio Uncini, Trevi, Perugia.
- Fig. 304: Giuseppe Uncini, *Sedia con ombra*, 1968, cemento e ferro, 200 × 200 × 80 cm, Archivio Uncini, Trevi, Perugia.
- Fig. 305: Giuseppe Uncini, *Finestra con ombra*, 1968, cemento e ferro, 210 × 150 × 320 cm, Archivio Uncini, Trevi, Perugia.
- Fig. 306: Giuseppe Uncini, *75-002 Ombra di un parallelepipedo M. 29 Bianco - Txiky*, 1975, cemento e laminato legno, 150 × 300 × 28 cm, Archivio Uncini, Trevi, Perugia.
- Fig. 307: Giuseppe Uncini, *76-038 Ombre di prisma*, 1976, cemento e laminato legno, 35 × 90 × 40 cm, Archivio Uncini, Trevi, Perugia.
- Fig. 308: Giuseppe Uncini, *76-038 Ombre di prisma*, 1976, cemento e laminato legno, 35 × 90 × 40 cm, Archivio Uncini, Trevi, Perugia.
- Fig. 309: Foto di Christopher Wilmarth nel suo studio di Sackett Street di Brooklyn, 1986.
- Fig. 310: Christopher Wilmarth, *Susan Walked In*, 1976, vetro acidato e acciaio, 152,4 × 152,4 × 76,2 cm, Hunter Museum of American Art, Chattanooga (Tennessee).
- Fig. 311: Christopher Wilmarth, *Little Bent Memphis*, 1971, vetro acidato e cavo di sospensione, 106,68 × 233,68 × 12,7 cm, National Gallery of Art, Washington.
- Fig. 312: Christopher Wilmarth, *Lace*, 1971, vetro acidato e filo d'acciaio, 40,7 × 40,7 × 7,3 cm, Harvard Art Museum, Cambridge (Massachusetts).
- Fig. 313: Christopher Wilmarth, *Untied Drawing*, 1971, vetro acidato e filo d'acciaio, 48,2 × 432 × 2,5 cm, Harvard Art Museum, Cambridge (Massachusetts).
- Fig. 314: Christopher Wilmarth, *Thinner*, 1969-1970, vetro e filo d'acciaio, 35,6 × 118,4 × 30,5 cm, MoMA - Museum of Modern Art, New York.
- Fig. 315: Christopher Wilmarth, *Tarp*, 1971, strisce arcate di vetro, filo di acciaio, 66,5 × 174 × 11,4 cm, MoMA - Museum of Modern Art, New York.
- Fig. 316: Christopher Wilmarth, *Blue Time Line*, 1974, vetro acidato e filo d'acciaio, 198,1 × 96,4 × 18,5 cm, Harvard Art Museum, Cambridge (Massachusetts).
- Fig. 317: Christopher Wilmarth, *Nine Clearings for a Standing Man #8*, 1973, vetro acidato e acciaio, 34,9 × 28,7 cm, Harvard Art Museum, Cambridge (Massachusetts).

Fig. 318: Christopher Wilmarth, disegno di *Sigh*, 1979, acquerello e grafite su carta velina bianca a strati, 25,9 × 18 cm, Harvard Art Museum, Cambridge (Massachusetts).

Fig. 319: Christopher Wilmarth, *The Whole Soul Summed Up...*, 1979-1989, vetri acidati, 43,2 × 30,5 × 1,3 cm, Harvard Art Museum, Cambridge (Massachusetts).

Fig. 325: Ex Filanda Bocchese di Trissino, Vicenza: studio e laboratorio di Arcangelo Sassolino dal 2011.

Fig. 326: Arcangelo Sassolino a Massa Martana, Perugia, in occasione di *Una Boccata d'Arte 2020* davanti la sua opera *FORMA INVISIBILE*.

APPENDICE

Apparato iconografico



Figura 1. Jean Fautrier, Tête d'otage n. 21, 1945. Courtesy: Centre Georges Pompidou, foto: Jean-Claude Planchet.



Figura 2. Jean Dubuffet, Vie exemplaire du sol - Texturologie LXIII, 1983. Courtesy: Tate Modern, London.



Figura 3. Antoni Tàpies, Forma negra sobre quadrat gris, 1960. Courtesy: Fundació Antoni Tàpies.



Figura 4. Alberto Burri, Sacco 5P, 1953, Courtesy: Fondazione Burri.



Figura 5. Alberto Burri, Rosso Plastica, 1964. Courtesy: Fondazione Burri.



Figura 6. Alberto Burri negli anni Sessanta mentre sta colando con la fiamma ossidrica una delle sue Plastiche. Courtesy: Artesvelata.



*Figura 7. Alberto Burri, Cretto G1, 1975.
Courtesy: GNAM, Roma.*



*Figura 8. Alberto Burri, Nero Cretto G4, 1975.
Courtesy: Fondazione Burri.*



Figura 9. Alberto Burri, Grande Cretto di Gibellina (dettaglio), 1984-89. Courtesy: Artesvelata.

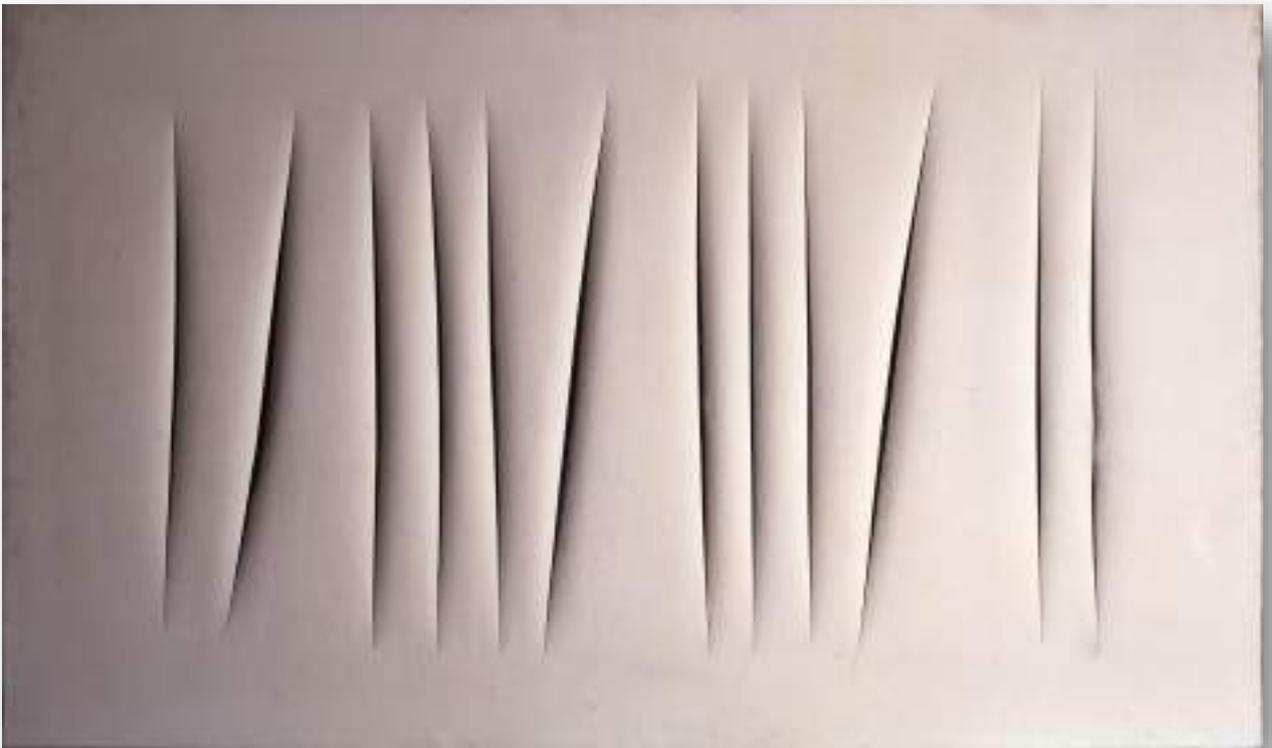


Figura 10. Lucio Fontana, 64 T 91: Concetto spaziale. Attese, 1964. Courtesy: GAM Torino.

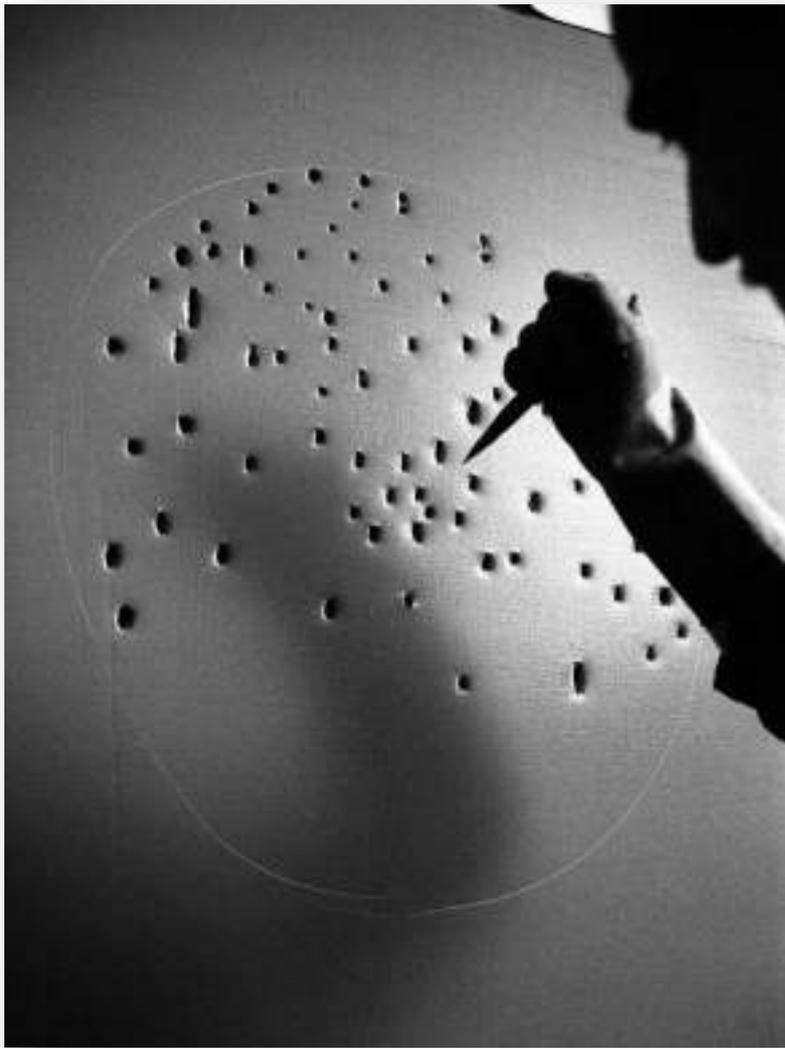


Figura 11. Lucio Fontana mentre esegue i Buchi. Courtesy: Robilant+Voena, foto: Ugo Mulas.



Figura 12. Lucio Fontana mentre esegue i Tagli. Courtesy: Diatomea, foto: Ugo Mulas.



Figura 13. Lucio Fontana, 62 ME 1: Concetto Spaziale, New York 5, 1962. Courtesy: Fondazione Lucio Fontana.



Figura 14. Lucio Fontana, 64 ME 1: Concetto Spaziale, New York 64, 1964. Courtesy: Fondazione Lucio Fontana.



Figura 15. Fotografia di una sala espositiva della mostra Primary Structures: Younger American and British Sculptors, 27 aprile 27-12 giugno 1966, The Jewish Museum di New York.

b



Figura 16. Carl Andre, Equivalent V, 1966-1969. Courtesy: MoMA, New York.

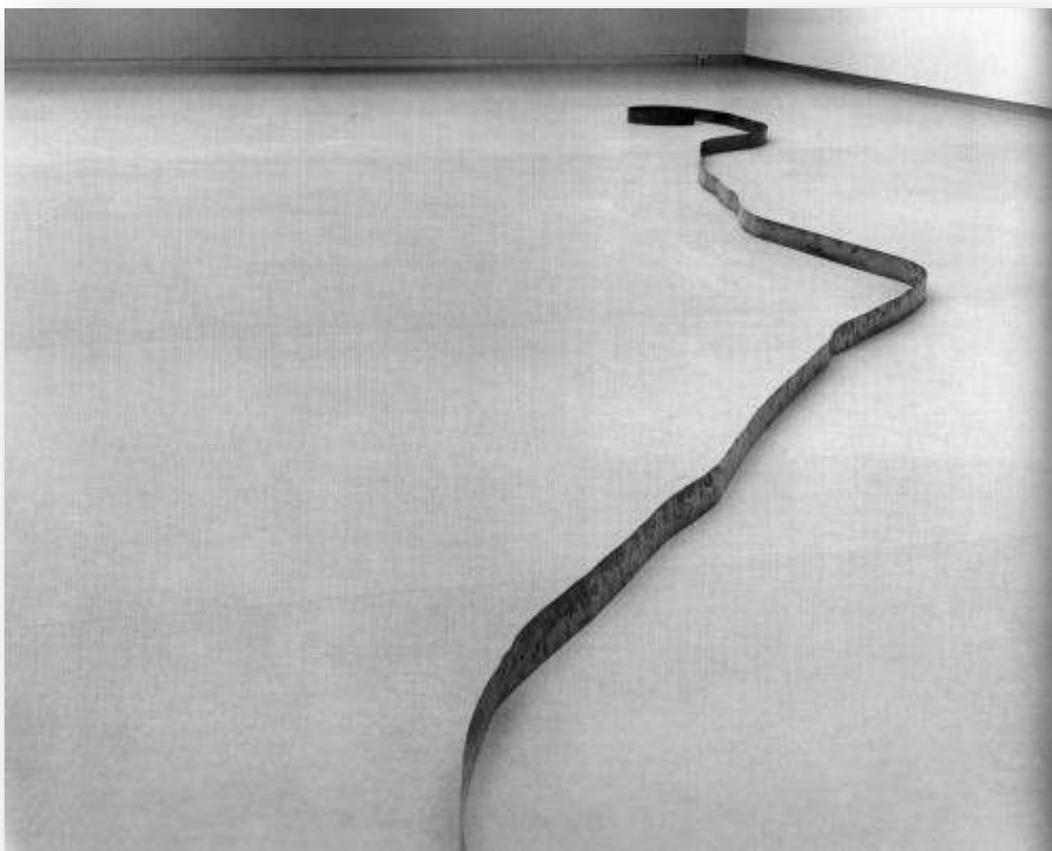


Figura 17. Carl Andre, Cooper Ribbon, 1969.



Figura 18. Frank Stella, Empress of India, 1965. Courtesy: MoMA, New York.



Figura 19. Donald Judd, Untitled, 1969. Courtesy: MoMA, New York.



Figura 20. Tony Smith, Die, 1962. Courtesy: Whitney Museum of American Art, New York.



*Figura 21. Donald Judd, Untitled, 1969.
Courtesy: Guggenheim Museum, New York.*



Figura 22. Joseph Beuys, Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt (Come spiegare la pittura a una lepre morta), performance del 26 novembre 1965.



Figura 23. Joseph Beuys, I like America and America like me, performance del maggio 1974.



Figura 24. Joseph Beuys, I like America and America like me, performance del maggio 1974.



Figura 25. Joseph Beuys, Plight, installazione del 1985. Courtesy: Centre du Pompidou, Paris.



Figura 26. Joseph Beuys mentre esegue l'opera Fettecke, 1969 per la mostra When Attitudes Become Form, Kunsthalle Bern. Courtesy: J. Paul Getty Trust. Los Angeles, Getty Research Institute, foto: Balthasar Burkhard.



Figura 27. Joseph Beuys, Fettstuhl, 1964 (stampa). Courtesy: Tate Modern, London.



Figura 28. Robert Morris, Untitled, 1969. Courtesy: MoMA, New York.



Figura 29. Robert Morris, Untitled – Tangle, 1967. Courtesy: MoMA, New York.



Figura 30. Richard Serra mentre esegue Splashing presso la Galleria Leo Castelli di New York, 1968.



Figura 31. Richard Serra, Gutter Corner Splash: Night Shift, 1969. Courtesy: MoMA, New York.



Figura 32. Richard Serra, Prop Piece, 1968, rifatto nel 2007. Courtesy: Whitney Museum of American Art, New York.



Figura 33. Richard Serra, Equal - Corner Prop Piece, 1969-1970, Courtesy: MoMA, New York.



Figura 34. Lynda Benglis, For Carl Andre, 1970. Courtesy: Modern Art Museum of Fort Worth.



Figura 35. Eva Hesse, *Repetition Nineteen III*, 1968. Courtesy: MoMA, New York.



Figura 36. Richard Serra, *Verblast*, 1967-1968. Courtesy: MoMA, New York.



Figura 37. Yvonne Rainer, We Shall Run, 1963. Courtesy: MoMA, New York, foto: Peter Moore.



Figura 38. Barry Le Va, Shatterscatter (Within the Series of Layered/Pattern Acts), 1968-1971. Courtesy: MoCA, Los Angeles.

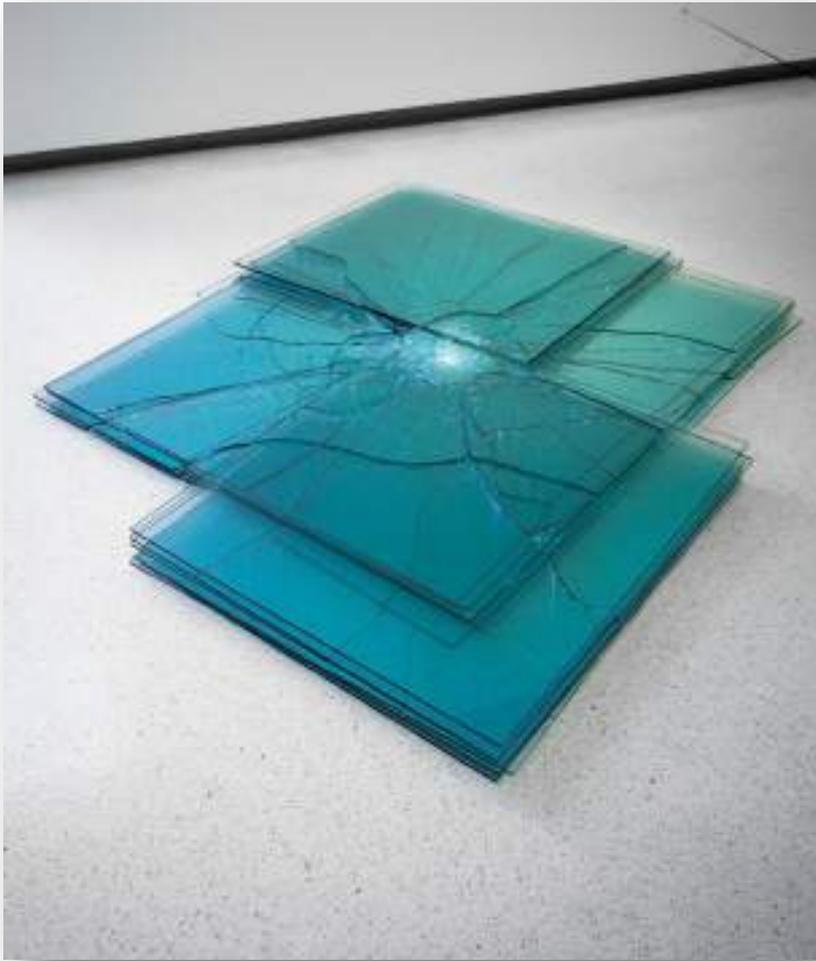


Figura 39. Barry Le Va, On Corner - On Edge - On Center Shatter (Within the Series of Layered Pattern Acts), 1968-1971. Courtesy: Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.



Figura 40. Gilberto Zorio, Piombi II, 1968 (installazione del 2017 presso il Castello di Rivoli). Courtesy: Castello di Rivoli, Museo di Arte Contemporanea, foto: Antonio Maniscalco.



Figura 41. Giovanni Anselmo, Senza titolo, 1968. Courtesy: Centre du Pompidou, Paris.



Figura 42. Giovanni Anselmo, Respiro, 1969. Courtesy: Archivio Anselmo, foto: Paolo Mussat Sartor.



Figura 43. Giovanni Anselmo, Torsione, 1968. Courtesy: MoMA, New York.



Figura 44. Giovanni Anselmo, Direzione, 1967-1968. Courtesy: Centre du Pompidou, Paris.



Figura 45. Gilberto Zorio, Tenda, 1967. Courtesy: Castello di Rivoli, Museo di Arte Contemporanea.



Figura 46. Gilberto Zorio, Pugno fosforescente, 1971. Courtesy: Centre du Pompidou, Paris.



Figura 47. Gilberto Zorio, *Stella di giavellotti*, 1974. Courtesy: Galleria Lia Rumma, foto: Antonio Maniscalco.



Figura 48. Luciano Fabro, *Tautologia. Pavimento*, 1967. Courtesy: The Open Box.



Figura 49. Francis Picabia, *Machine Tournez vite*, 1916.

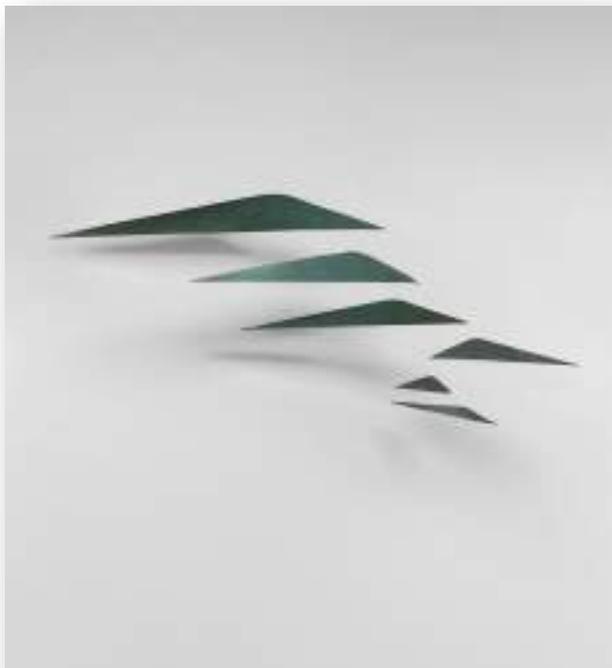


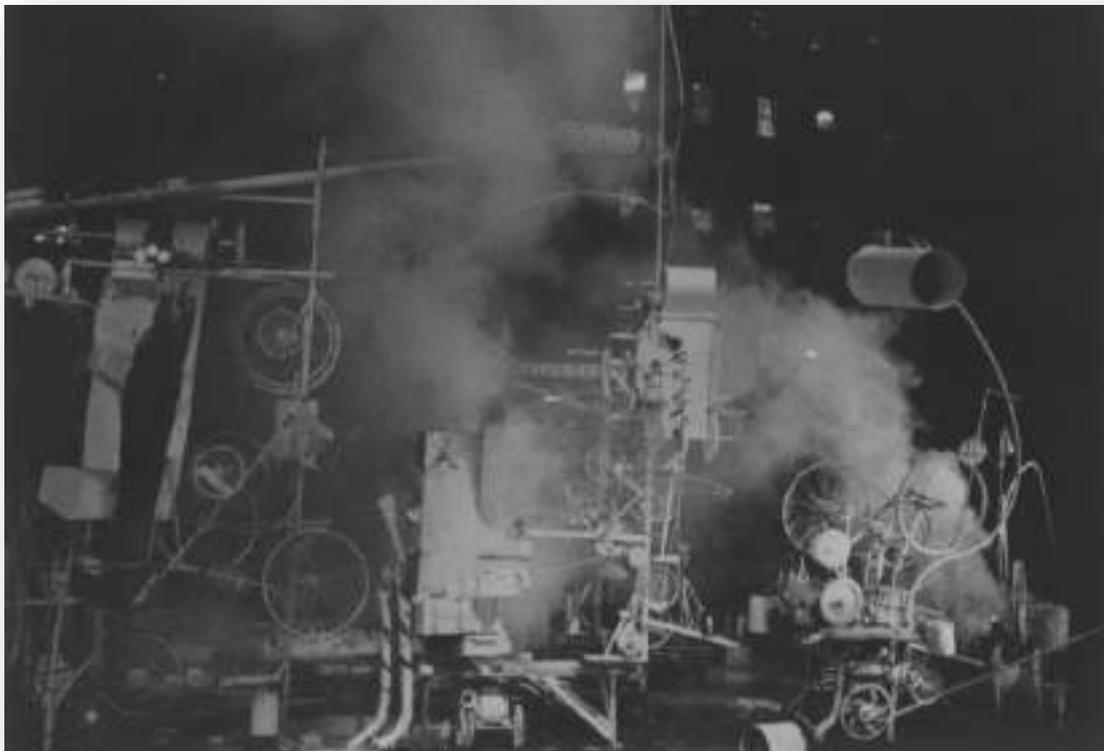
Figura 50. Bruno Munari, *Macchina inutile*, 1945.
Courtesy: MunArt.



Figura 51. Munari si nasconde dietro un esemplare di *Macchina Inutile* del 1956. Courtesy: MunArt, foto: Aldo Ballo.



*Figura 52. Jean Tinguely davanti la performance *Homage to New York*, 17 marzo 1960 presso i giardini del MoMA. Courtesy: MoMA, New York, foto: David Gahr.*



*Figura 53. Jean Tinguely, *Homage to New York*, 17 marzo 1960 presso i giardini del MoMA. Courtesy: MoMA, New York, foto: David Gahr.*



Figura 54. Gustav Metzger mentre esegue per una dimostrazione pubblica l'autodistruzione di nylon corrosa dall'acido presso il suo studio di Kings Lynn, Norfolk. Courtesy: Nation Gallery, London, foto: Ida Kar e John Cox.



Figura 55. Gustav Metzger mentre esegue per una dimostrazione pubblica l'autodistruzione di nylon corrosa dall'acido presso il suo studio Kings Lynn, Norfolk. Courtesy: Nation Gallery, London, foto: Ida Kar e John Cox



Figura 164. Arcangelo Sassolino, Qualcosa è cambiato, 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo.

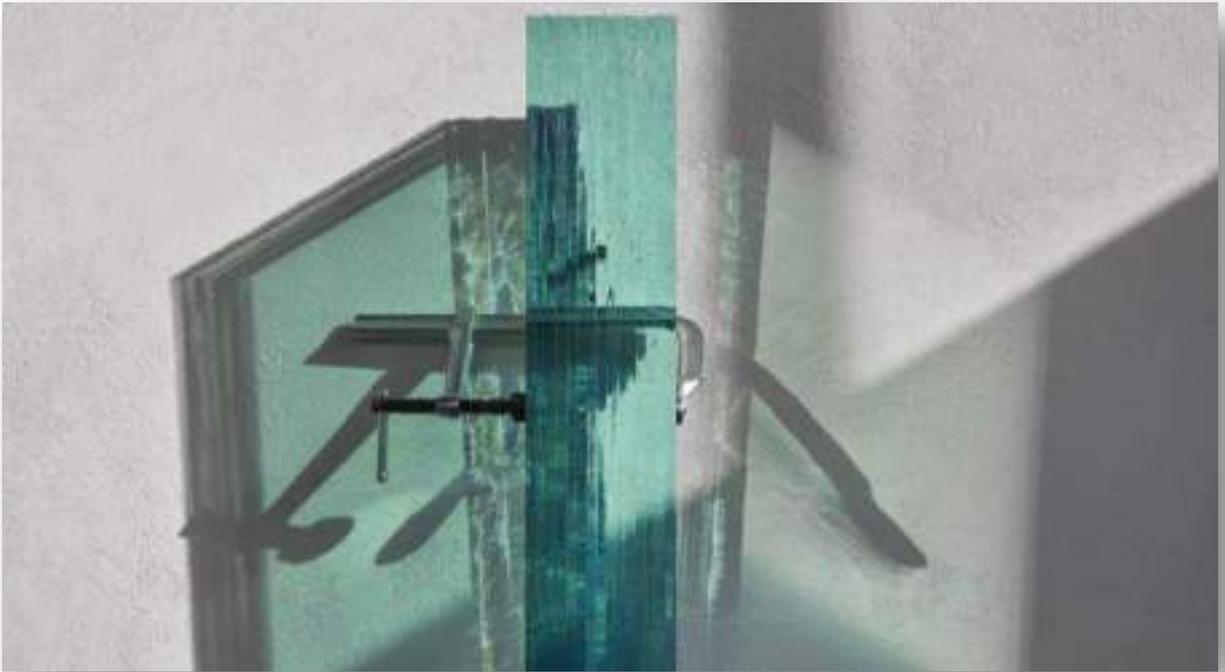


Figura 165. Arcangelo Sassolino, Qualcosa è cambiato, 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.



Figura 166. Arcangelo Sassolino tra i suoi Vetri. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.



Figura 167. Arcangelo Sassolino, *L'impossibile chiusura del cerchio*, 2020. Courtesy: Galleria Continua.

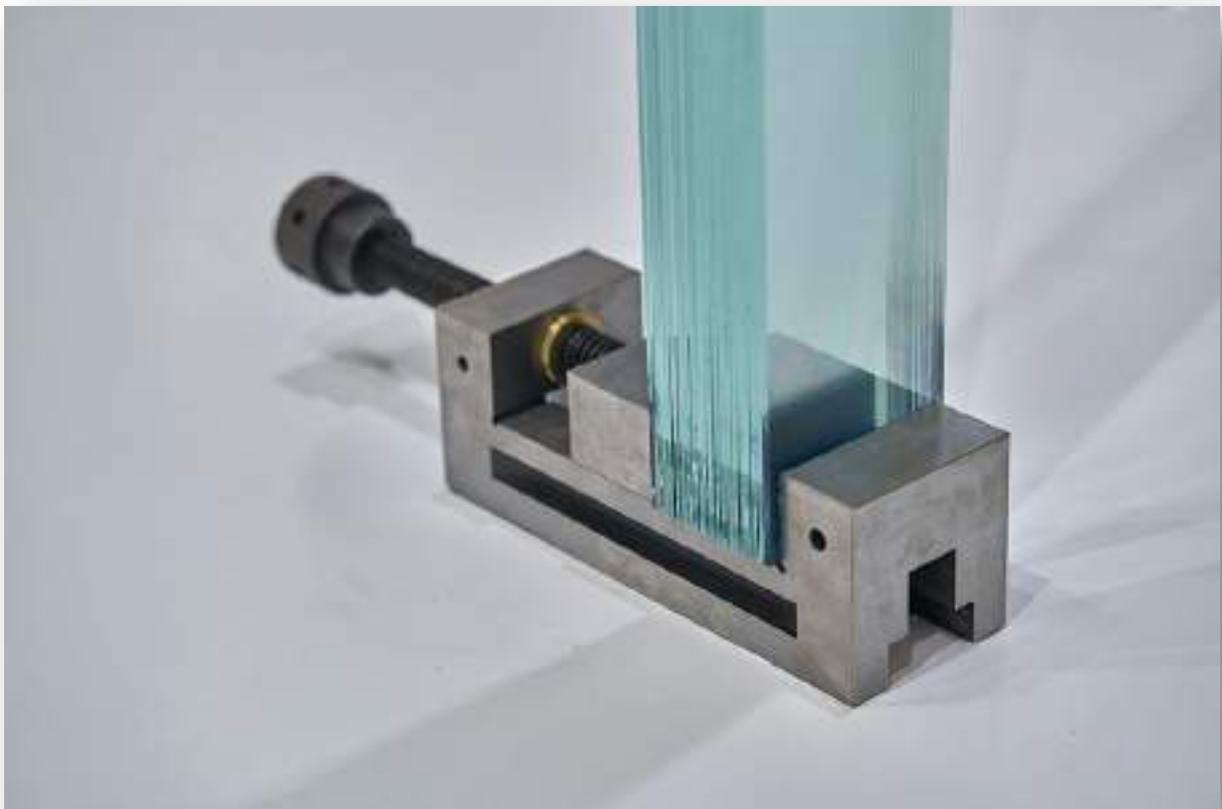


Figura 168. Arcangelo Sassolino, *L'impossibile chiusura del cerchio* (dettaglio), 2020. Courtesy: Galleria Continua.



Figura 169. Arcangelo Sassolino, Mille parti del tutto, 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.



Figura 170. Arcangelo Sassolino, Nucleo, 2015. Courtesy: Piero Atchugarry Gallery.

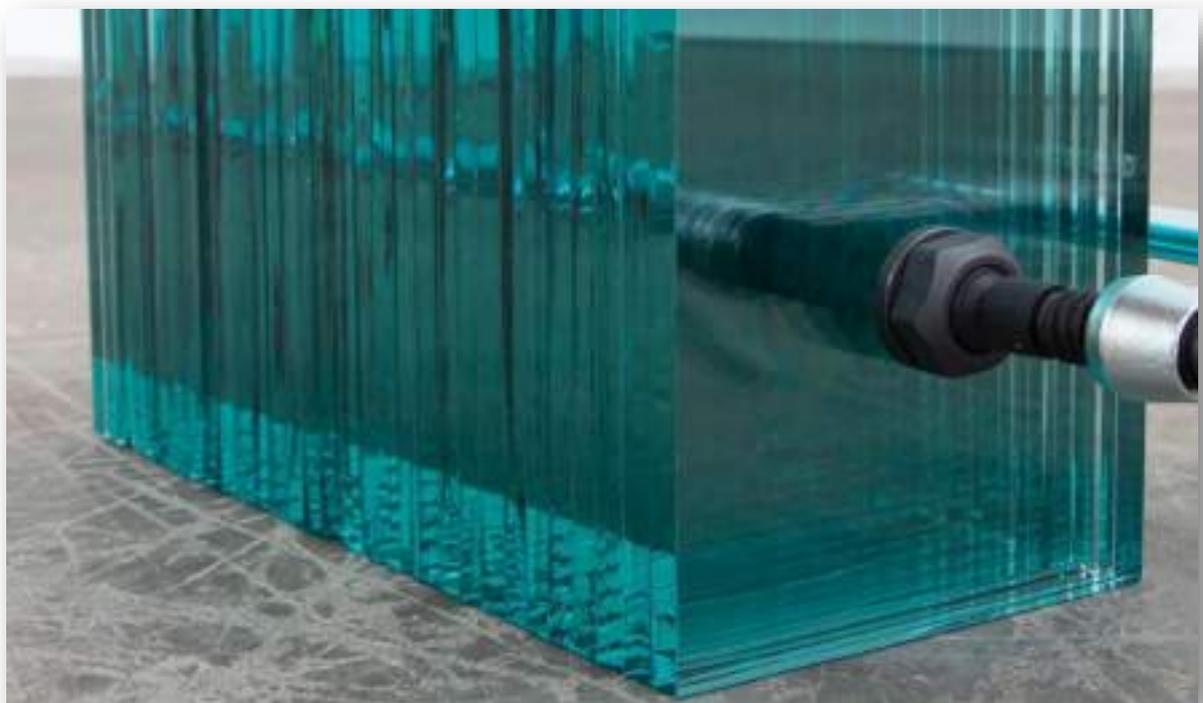


Figura 171. Arcangelo Sassolino, Nucleo (dettaglio), 2015. Courtesy: Piero Atchugarry Gallery.



Figura 172. Arcangelo Sassolino, L'ineluttabilità, 2018. Courtesy: Philipp von Rosen Galerie.

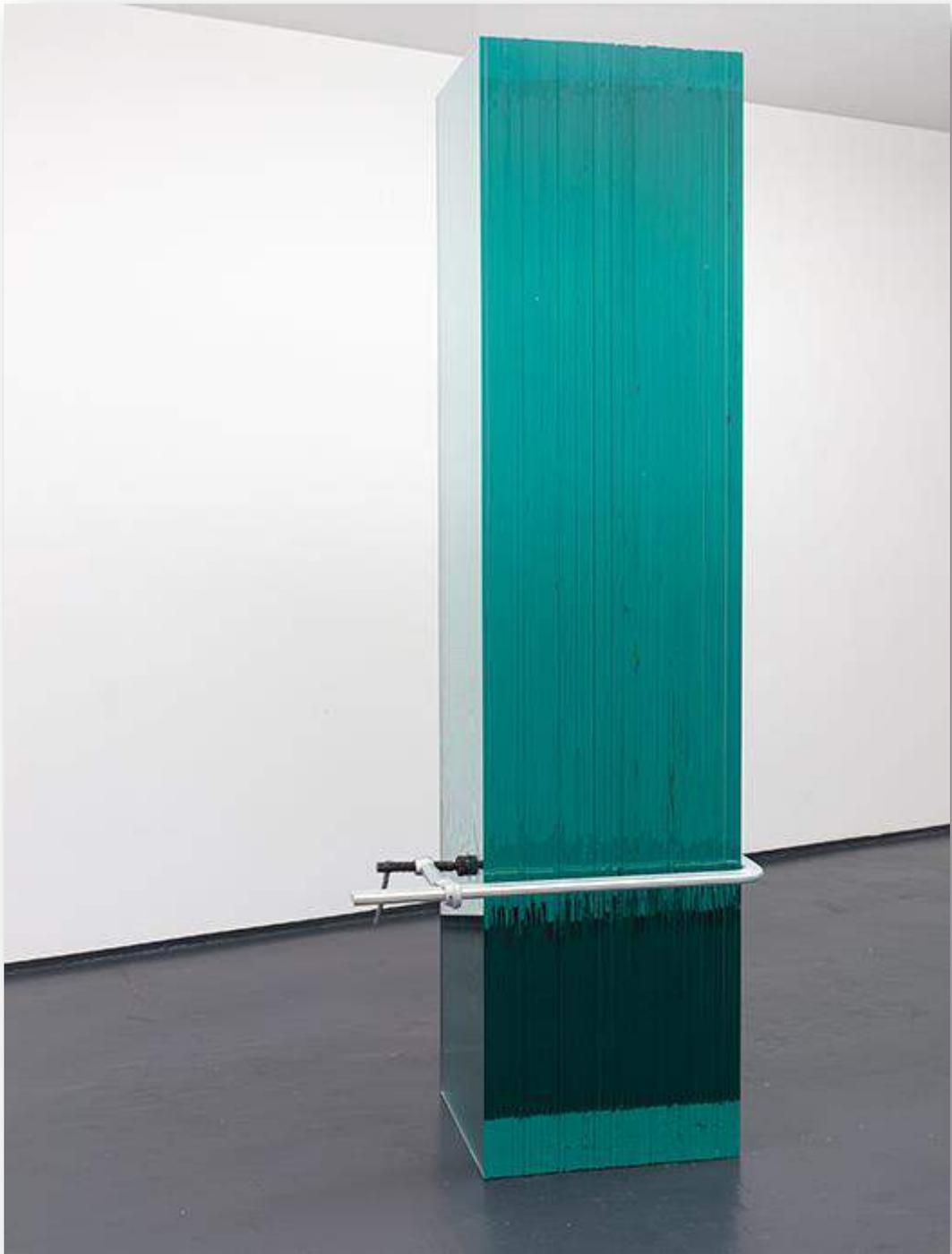


Figura 173. Arcangelo Sassolino, L'ineluttabilità, 2018. Courtesy: Philipp von Rosen Galerie.



Figura 174. Arcangelo Sassolino, L'ineluttabilità (dettaglio), 2018. Courtesy: Philipp von Rosen Galerie.



Figura 175. Arcangelo Sassolino, L'ineluttabilità (dettaglio), 2018. Courtesy: Philipp von Rosen Galerie.



Figura 176. Arcangelo Sassolino, L'ineluttabile, 2018. Courtesy: Galleria Continua.



Figura 177. Arcangelo Sassolino, Qualcosa è cambiato II, 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo.



Figura 178. Arcangelo Sassolino, Perdita di valori tradizionali, 2018. Courtesy: Pearl Lam Gallery.



Figura 179. Arcangelo Sassolino, Instabilità pretoria, 2018. Courtesy: Sohu.



Figura 180. Arcangelo Sassolino, Mai più come prima, 2016. Courtesy: Galleria Continua, foto: Pamela Randon.



Figura 181. Arcangelo Sassolino, Mai più come prima, 2016. Courtesy: Galerie Rolando Anselmi.



Figura 182. Arcangelo Sassolino, Mai più come prima (dettaglio), 2016. Courtesy: Galleria Continua, foto: Pamela Randon.



Figura 183. Arcangelo Sassolino, Arcangelo Sassolino, Mai più come prima, 2013-2014. Courtesy: Rolando Anselmi Galerie.



Figura 184. Arcangelo Sassolino, Arcangelo Sassolino, Mai più come prima, 2013-2014. Courtesy: Rolando Anselmi Galerie.



Figura 185. Arcangelo Sassolino, Arcangelo Sassolino, Mai più come prima, 2013-2014.



Figura 186. Arcangelo Sassolino, La sola regola possibile, 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.

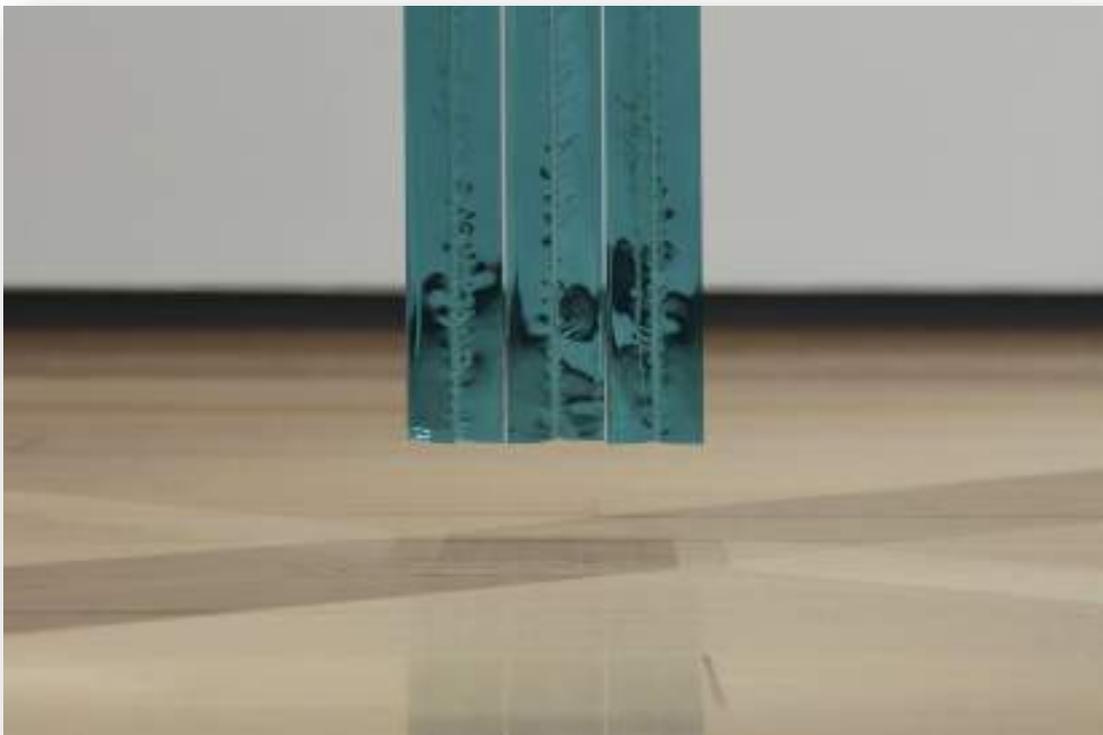


Figura 187. Arcangelo Sassolino, La sola regola possibile (dettaglio), 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.



Figura 188. Arcangelo Sassolino, La sola regola possibile (dettaglio), 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.

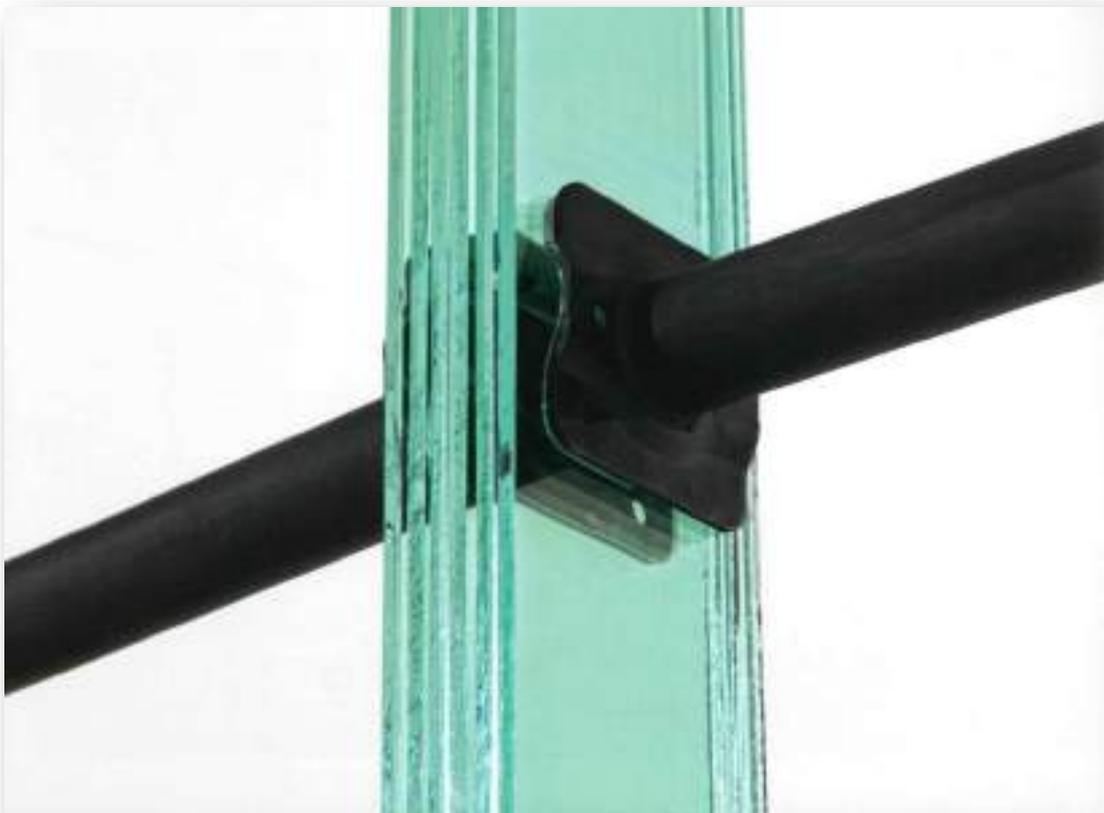


Figura 189. Arcangelo Sassolino, La sola regola possibile (dettaglio), 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.



Figura 190. Arcangelo Sassolino, Le cose facili sono le più difficili, 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.



Figura 191. Arcangelo Sassolino, Così, 2019. Courtesy: Artsy.



Figura 192. Arcangelo Sassolino, Così (dettaglio), 2019. Courtesy: Artsy.



Figura 193. Arcangelo Sassolino, Così (dettaglio), 2019. Courtesy: Artsy.



Figura 194. Arcangelo Sassolino, Così (dettaglio), 2019. Courtesy: Artsy.

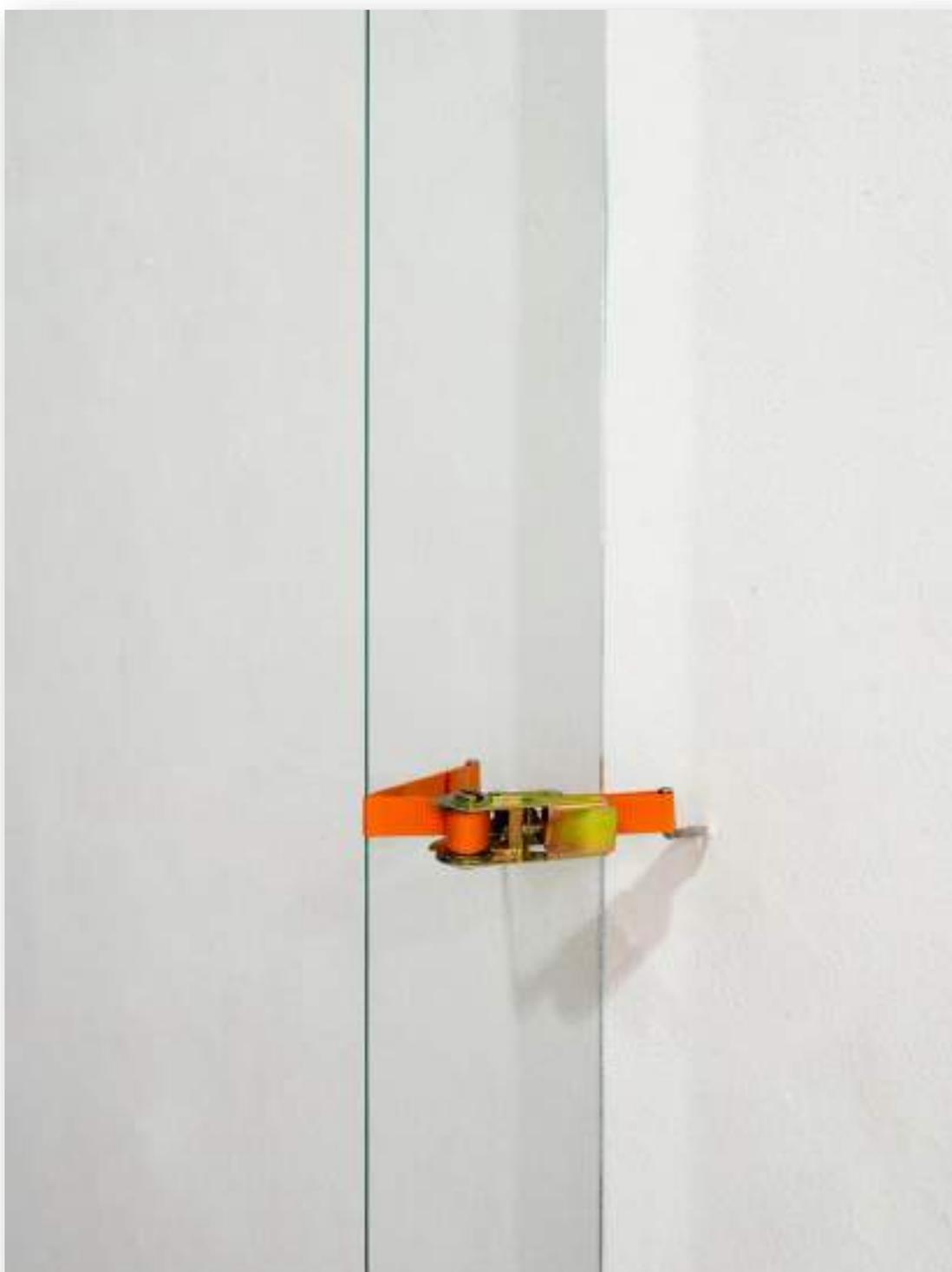


Figura 195. Arcangelo Sassolino, L'abbraccio del muro, 2010-2011. Courtesy: SharEvolution.



*Figura 196. Arcangelo Sassolino, L'abbraccio del muro, 2010-2011.
Courtesy: Fondazione Malvina Menegaz.*



Figura 197. Arcangelo Sassolino, Amicus Curiae, 2018. Courtesy: Galleria Continua.

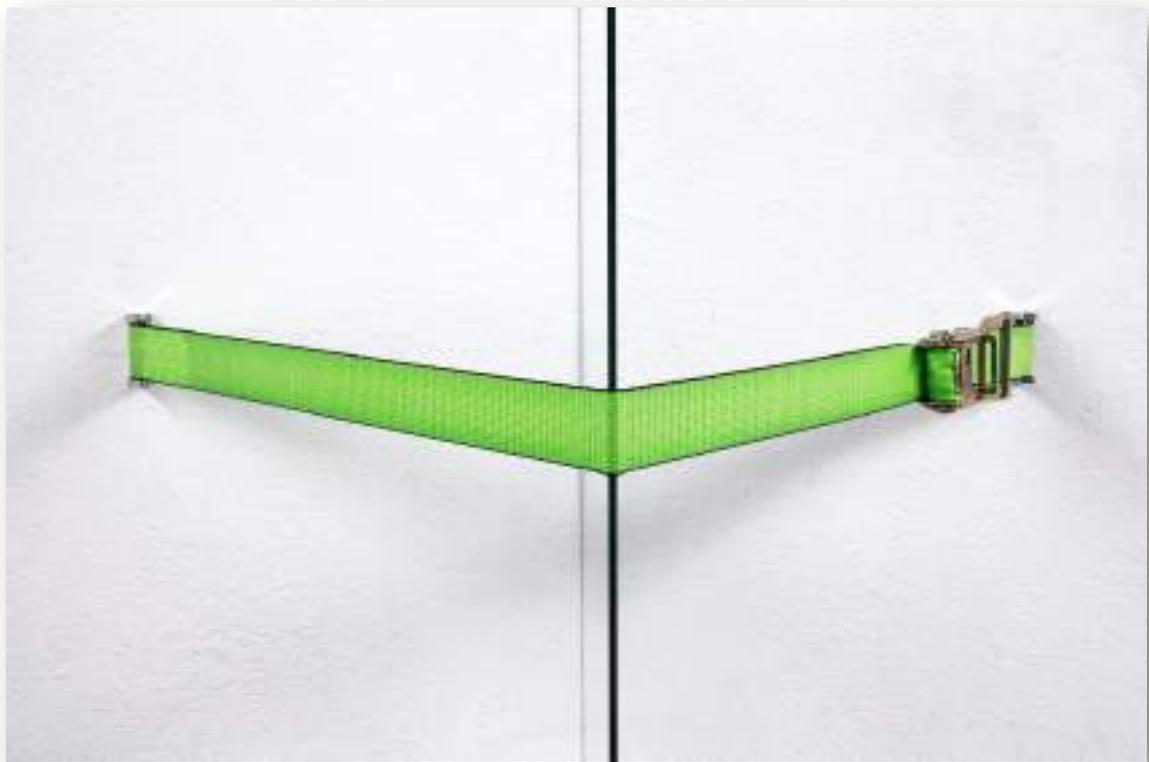


Figura 198. Arcangelo Sassolino, Amicus Curiae (dettaglio), 2018. Courtesy: Galleria Continua.



Figura 199. Arcangelo Sassolino, Amicus Curiae (dettaglio), 2018. Courtesy: Galleria Continua, foto: Oak Taylor-Smith.



Figura 200. Arcangelo Sassolino, Amicus Curiae, 2018. Courtesy: Galleria Continua, foto: Oak Taylor-Smith.



Figura 201. Arcangelo Sassolino, Piegar il tempo, 2020. Courtesy: Rolando Anselmi Galerie.



Figura 202. Arcangelo Sassolino, Incombente, 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.



Figura 203. Arcangelo Sassolino, Incombente, 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.



Figura 204. Arcangelo Sassolino, Declino della virtù civica, 2018. Courtesy: Rolando Anselmi Galerie.



Figura 205. Arcangelo Sassolino, Declino della virtù civica, 2018. Courtesy: Pearl Lam Gallery.



Figura 206. Arcangelo Sassolino, Public morality, 2019. Courtesy: Ferrarin Arte.



Figura 207. Arcangelo Sassolino, Public morality, 2019. Courtesy: Artsy.



Figura 208. Arcangelo Sassolino, Stelle, 2014. Courtesy: Galleria Continua, foto: Oak Taylor-Smith.

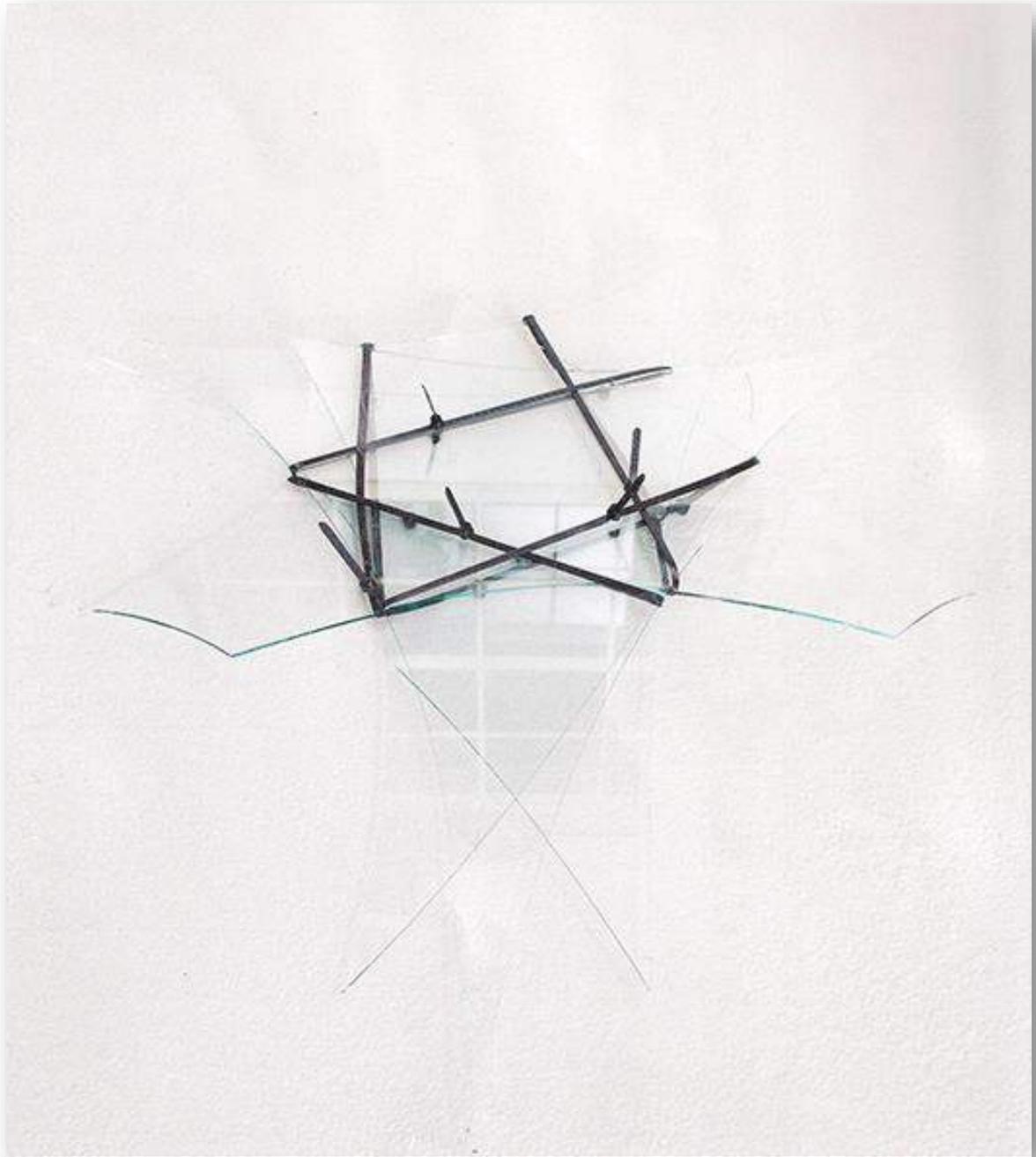


Figura 209. Arcangelo Sassolino, Stelle, 2014. Courtesy: Galleria Rino Costa.



Figura 210. Arcangelo Sassolino, Stelle, 2014. Courtesy: Galleria Continua, foto: Pamela Randon.



Figura 211. Arcangelo Sassolino, Stelle, 2014. Courtesy: Galleria Continua, foto: Pamela Randon.

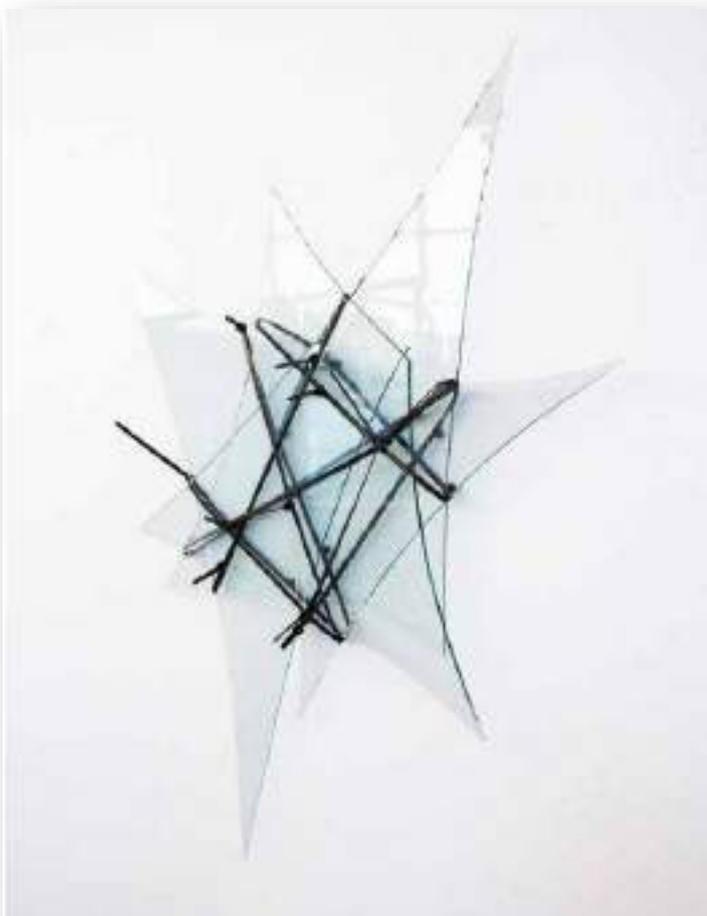


Figura 212. Arcangelo Sassolino, Stelle, 2017. Courtesy: Repetto Gallery, foto: Pamela Randon.

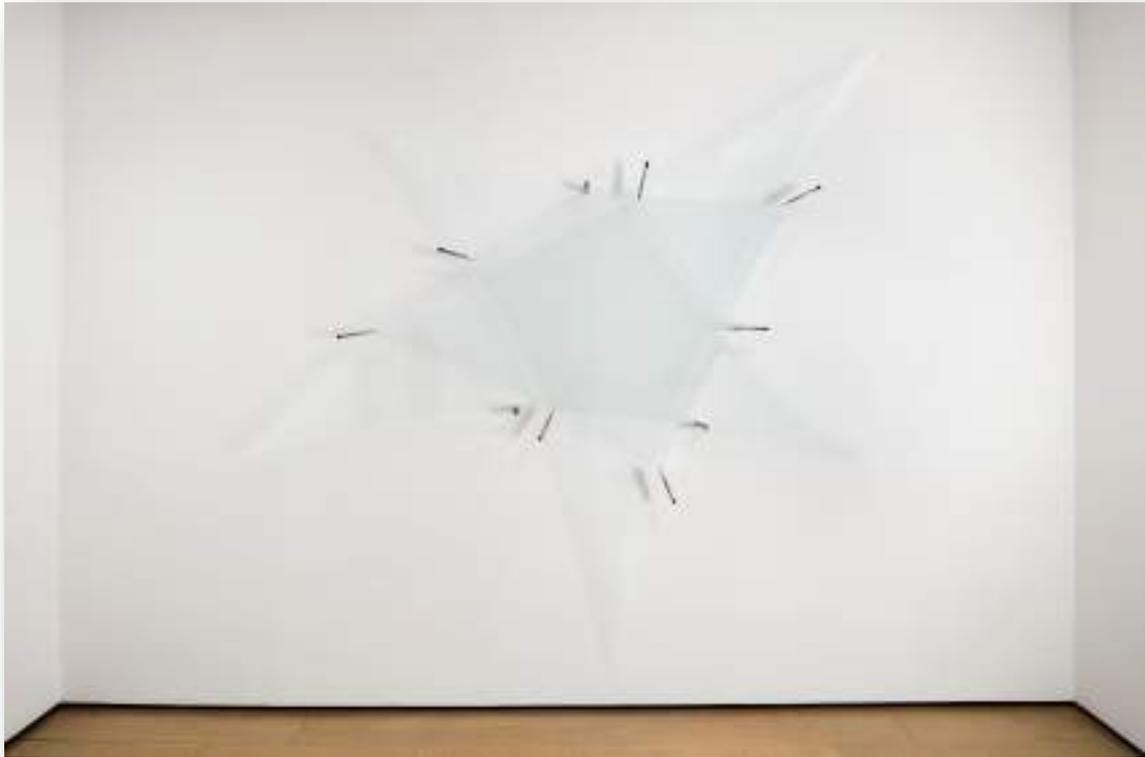


Figura 213. Arcangelo Sassolino, Il vuoto attorno, 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.

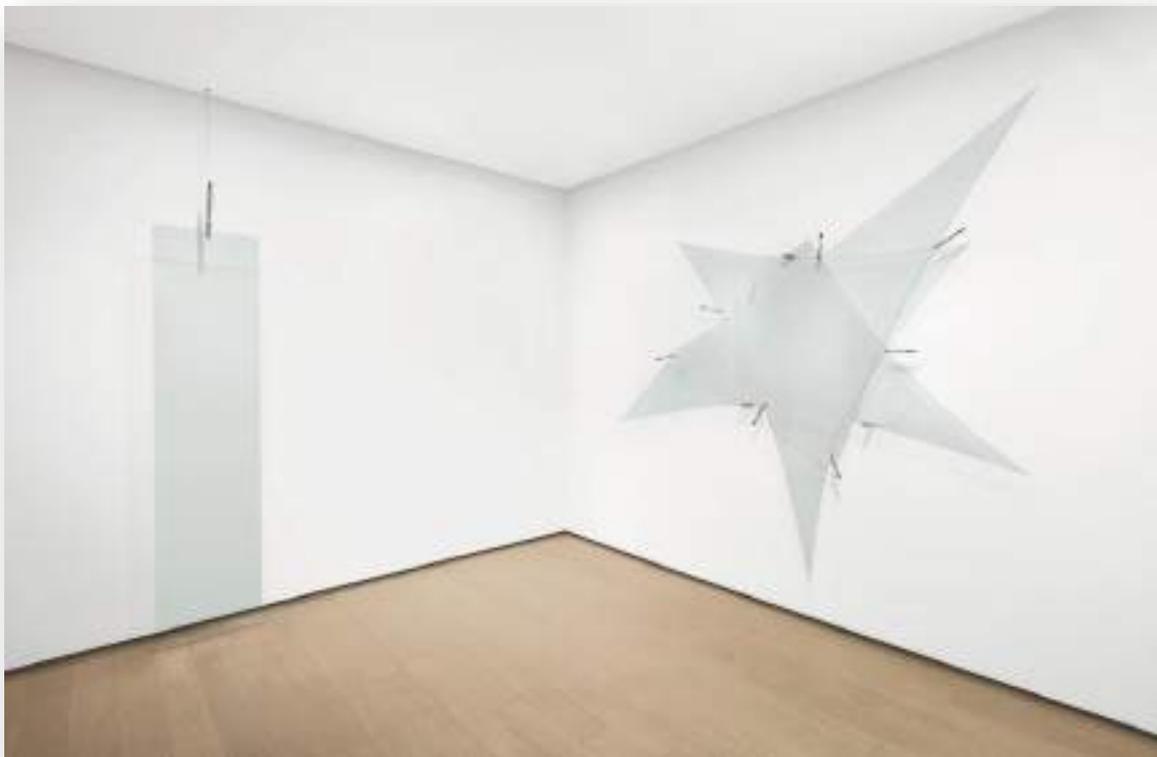


Figura 214. Arcangelo Sassolino, Attesa e Il vuoto attorno, 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.

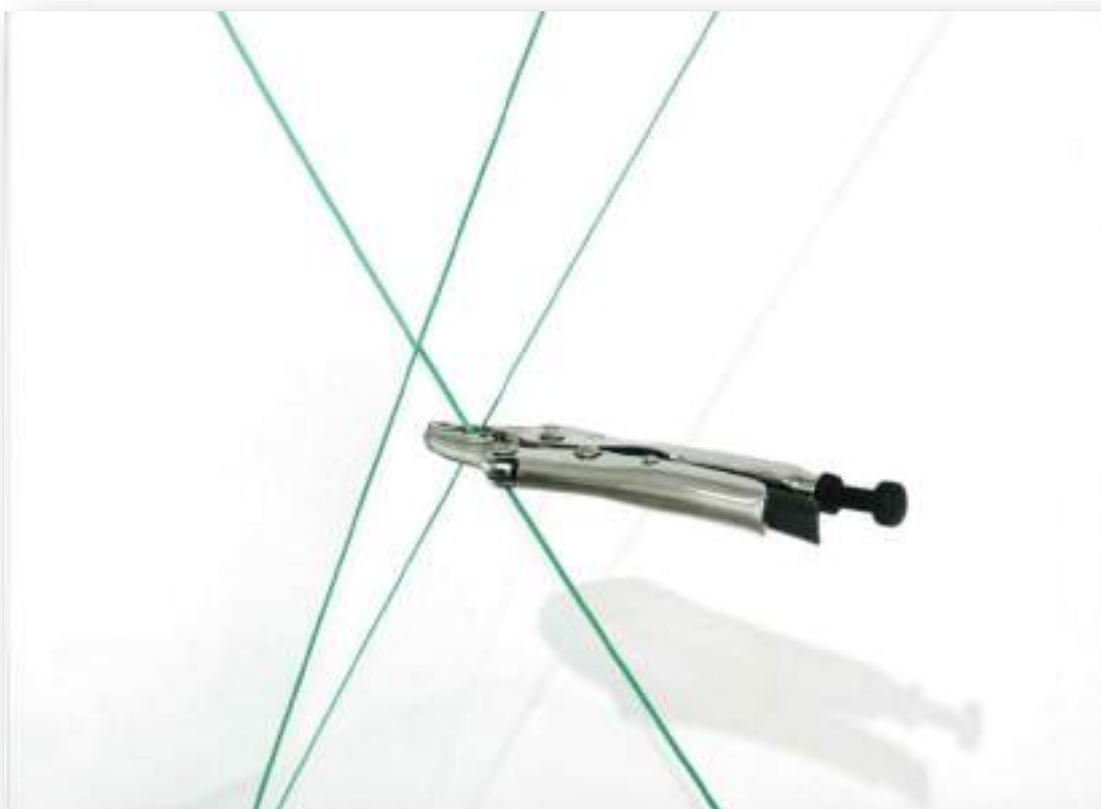


Figura 215. Arcangelo Sassolino, Il vuoto attorno (dettaglio), 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.



Figura 216. Arcangelo Sassolino, Il vuoto attorno II, 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.



Figura 217. Arcangelo Sassolino, Attesa, 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.



Figura 218. Arcangelo Sassolino, Attesa (dettaglio), 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.



Figura 219. Arcangelo Sassolino, Il vuoto attorno (dettaglio), 2012. Courtesy: Galleria Continua, foto: Pamela Randon.



Figura 220. Arcangelo Sassolino, Untitled (pressato a 500 tonnellate), 2006. Courtesy: Repetto Gallery.



Figura 221. Arcangelo Sassolino, Mille Tonnellate, 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo.



Figura 222. Arcangelo Sassolino, Untitled (pressato a 1000 tonnellate), 2015. Courtesy: Galleria Continua.



Figura 223. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2016. Courtesy: Piero Atchugarry.



Figura 224. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2002. Courtesy: Repetto Gallery, foto: Pamela Randon.



Figura 225. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2002. Courtesy: Repetto Gallery, foto: Pamela Randon.



Figura 226. Arcangelo Sassolino, I.U.B.P., 2017. Courtesy: Galleria Continua, foto: Pamela Randon.



Figura 227. Arcangelo Sassolino, I.U.B.P. (dettaglio), 2017. Courtesy: Galleria Continua, foto: Pamela Randon.



Figura 228. Arcangelo Sassolino, I.U.B.P., 2017. Courtesy: Repetto Gallery.

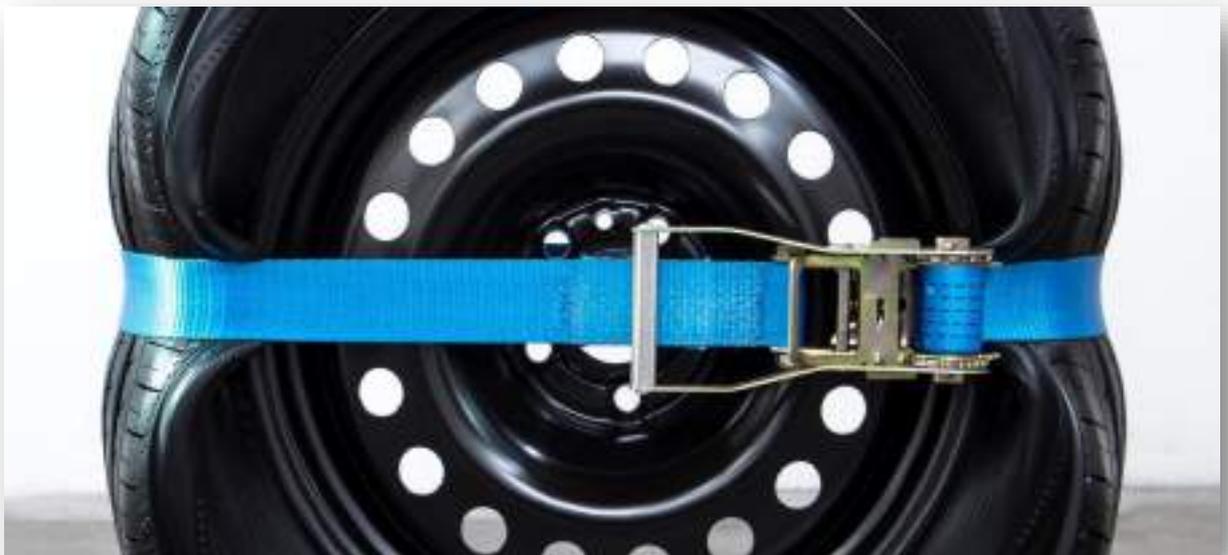


Figura 229. Arcangelo Sassolino, I.U.B.P. (dettaglio), 2017. Courtesy: Repetto Gallery.



Figura 230. Arcangelo Sassolino, I.U.B.P., 2013. Courtesy: Galleria Continua.

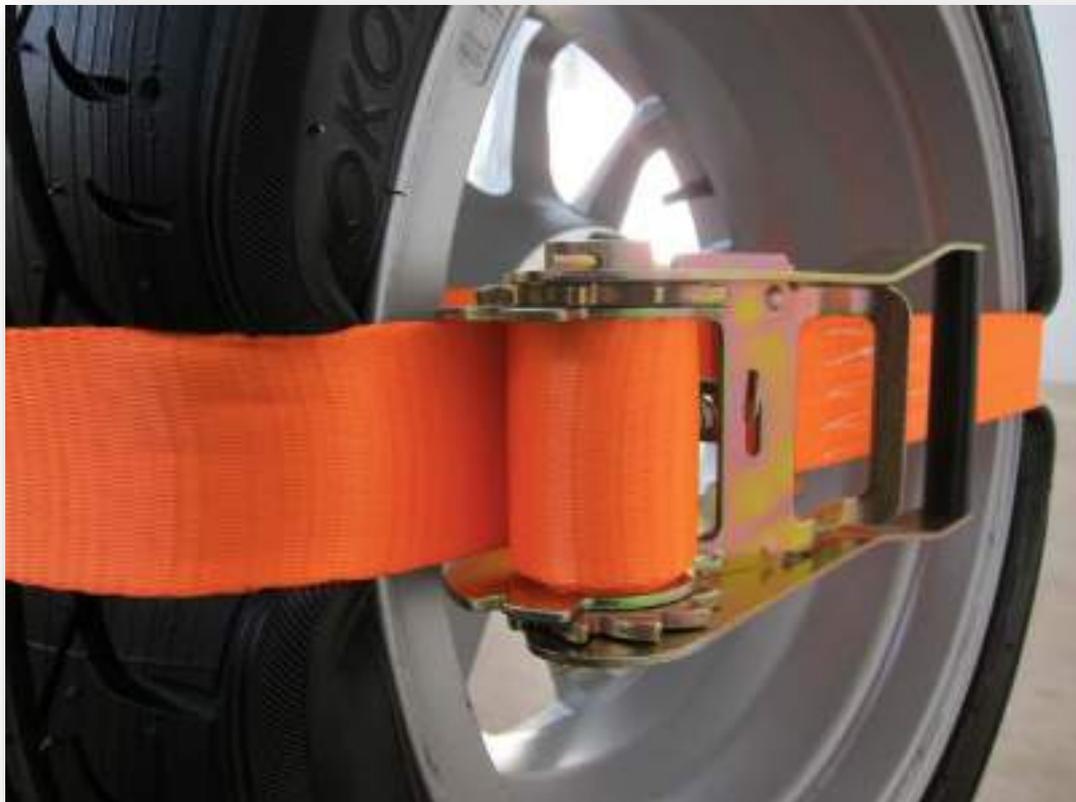


Figura 231. Arcangelo Sassolino, I.U.B.P. (dettaglio), 2013. Courtesy: Galleria Continua.



Figura 232. Arcangelo Sassolino, I.U.B.P., 2018., Courtesy: Philipp von Rosen.



Figura 233. Arcangelo Sassolino, I.U.B.P., 2018. Courtesy: Philipp von Rosen.



Figura 234. Arcangelo Sassolino, I.U.B.P., 2018. Courtesy: Philipp von Rosen.



Figura 235. Arcangelo Sassolino, I.U.B.P., 2018. Courtesy: Ferrarin Arte.



Figura 236. Arcangelo Sassolino, I.U.B.P. (dettaglio), 2018. Courtesy: Rolando Anselmi Galerie.



Figura 237. Arcangelo Sassolino, Igor, 2015. Courtesy: Repetto Gallery.



Figura 238. Arcangelo Sassolino, Boris, 2017. Courtesy: Rolando Anselmi Galerie.



Figura 239. Arcangelo Sassolino, Gregor, 2015. Courtesy: Rolando Anselmi Galerie.



Figura 240. Arcangelo Sassolino, Luciano, 2016. Courtesy: CAMST.



Figura 241. Arcangelo Sassolino, Massimo, 2017. Courtesy: Galleria Continua, foto: Oak Taylor-Smith.



Figura 242. Arcangelo Sassolino, Massimo, 2017. Courtesy: Galleria Continua, foto: Oak Taylor-Smith.



Figura 243. Arcangelo Sassolino, *Le Solite Cose*, 2016. Courtesy: Rolando Anselmi Galerie.



Figura 244. Arcangelo Sassolino, *LE SOLITE COSE*, 2017. Courtesy Galleria Continua, foto: Pamela Randon.



Figura 245. Arcangelo Sassolino, Le Solite Cose, 2016. Courtesy: Rolando Anselmi.



Figura 246. Arcangelo Sassolino, Le Solite Cose, 2016. Courtesy: l'artista.



Figura 247. Arcangelo Sassolino, Analisi, 2014. Courtesy: Villa Pisani Bagnolo di Lonigo.



Figura 248. Arcangelo Sassolino, Analisi, 2018. Courtesy: Galleria Continua, foto: Oak Taylor-Smith.



Figura 249. Arcangelo Sassolino, Analisi, 2017. Courtesy: Repetto Gallery.

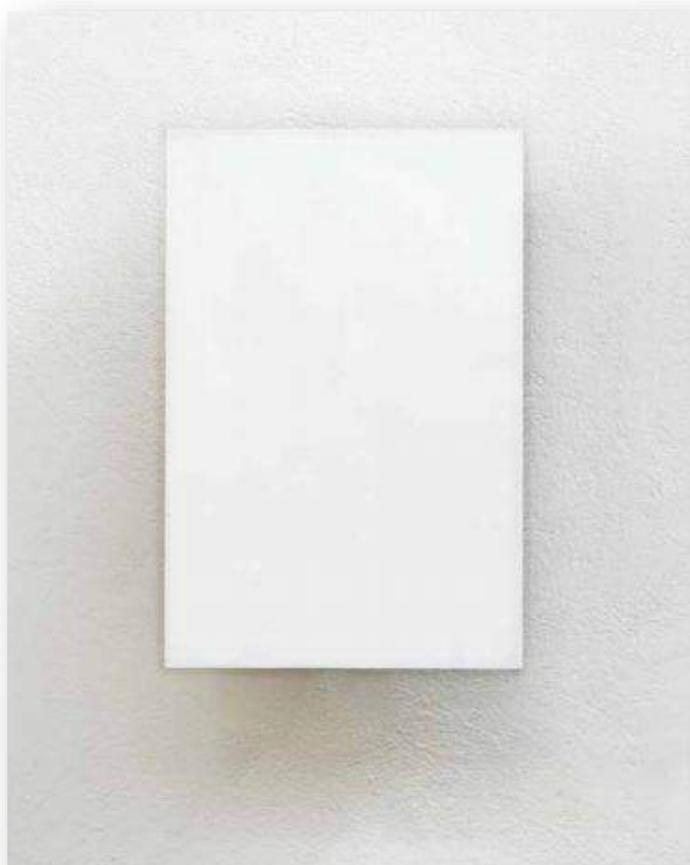


Figura 250. Arcangelo Sassolino, Analisi, 2017. Courtesy: Repetto Gallery.



Figura 251. Arcangelo Sassolino, Analisi, 2013. Courtesy: Galleria Continua.



Figura 252. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2002. Courtesy: l'artista.



Figura 253. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2002. Courtesy: l'artista.



Figura 254. Arcangelo Sassolino, IN 2, 2002. Courtesy: l'artista.



Figura 255. Arcangelo Sassolino, IN 2, 2002. Courtesy: l'artista.



Figura 256. Arcangelo Sassolino, Momento, 2005. Courtesy: l'artista.



Figura 257. Arcangelo Sassolino, Momento, 2005. Courtesy: l'artista.



Figura 258. Arcangelo Sassolino, Rimozione, 2004. Courtesy: l'artista.



Figura 259. Arcangelo Sassolino, Rimozione, 2004. Courtesy: l'artista.



Figura 260. Arcangelo Sassolino, Stato d'entropia, 2005. Courtesy: l'artista.



Figura 261. Arcangelo Sassolino, *Stato d'entropia* (work in progress), 2005. Courtesy: l'artista.



Figura 262. Arcangelo Sassolino, Stato d'entropia (work in progress), 2005. Courtesy: l'artista.



Figura 263. Arcangelo Sassolino, Stato d'entropia (work in progress), 2005. Courtesy: l'artista.

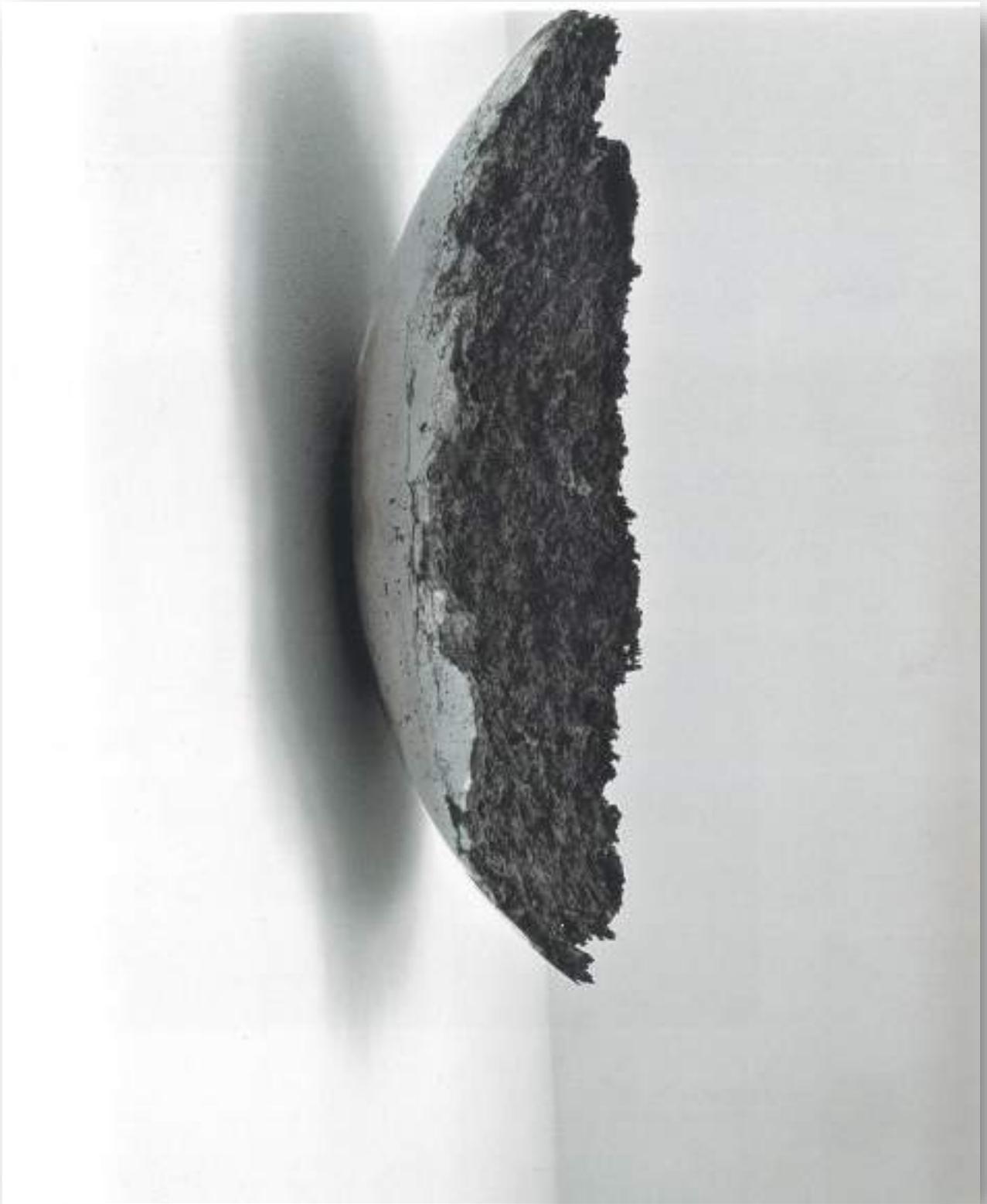


Figura 264. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2002. Courtesy: l'artista.

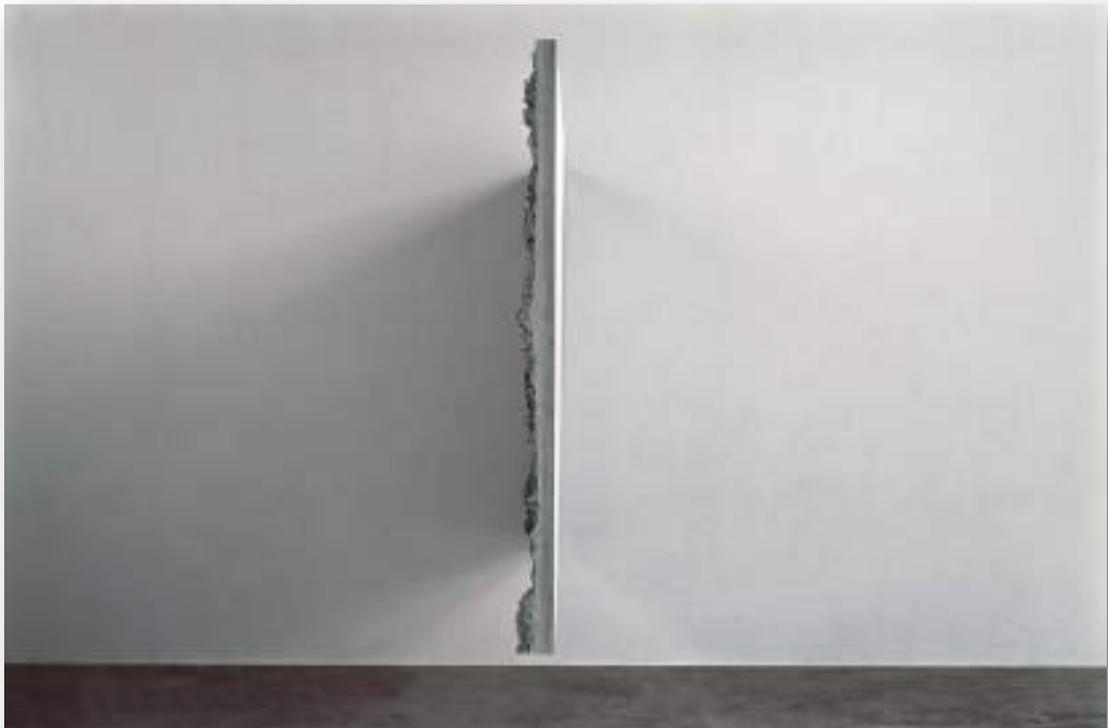


Figura 265. Arcangelo Sassolino, IN, 2002. Courtesy: Galleria Continua, foto: Pamela Randon.



Figura 266. Arcangelo Sassolino, IN, 2002. Courtesy: Galleria Continua, foto: Pamela Randon.



Figura 267. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2002. Courtesy: l'artista.



Figura 268. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2003. Courtesy: MaRT.



Figura 269. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2007. Courtesy: Galleria Rino Costa.



Figura 270. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2016. Courtesy: Galleria Continua, foto: Pamela Randon.



Figura 271. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2016. Courtesy: Galleria Continua, foto: Pamela Randon.



Figura 272. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2016. Courtesy: Galleria Continua, foto: Pamela Randon.



Figura 273. Arcangelo Sassolino, Untitled (dettaglio), 2016. Courtesy: Galleria Continua, foto: Pamela Randon.



Figura 274. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2016. Courtesy: Galleria Continua, foto: Pamela Randon.



Figura 275. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2017. Courtesy: Philipp von Rosen Galerie.



Figura 276. Arcangelo Sassolino, Untitled 1, 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.



Figura 277. Arcangelo Sassolino, Untitled 3, 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.



Figura 278. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2018. Courtesy: Rolando Anselmi Galerie.



Figura 279. Arcangelo Sassolino, Untitled, 2016. Courtesy: Rolando Anselmi Galerie..



Figura 280. Arcangelo Sassolino, Concrete works, 2016. Courtesy: Rolando Anselmi Galerie.



Figura 281. Arcangelo Sassolino, Concrete works, 2016. Courtesy: Federico Bartolini.



Figura 282. Arcangelo Sassolino, La gravità genera la forma, 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.



Figura 283. Arcangelo Sassolino, La gravità genera la forma, 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.



Figura 284. Arcangelo Sassolino, La gravità genera la forma (dettaglio), 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.

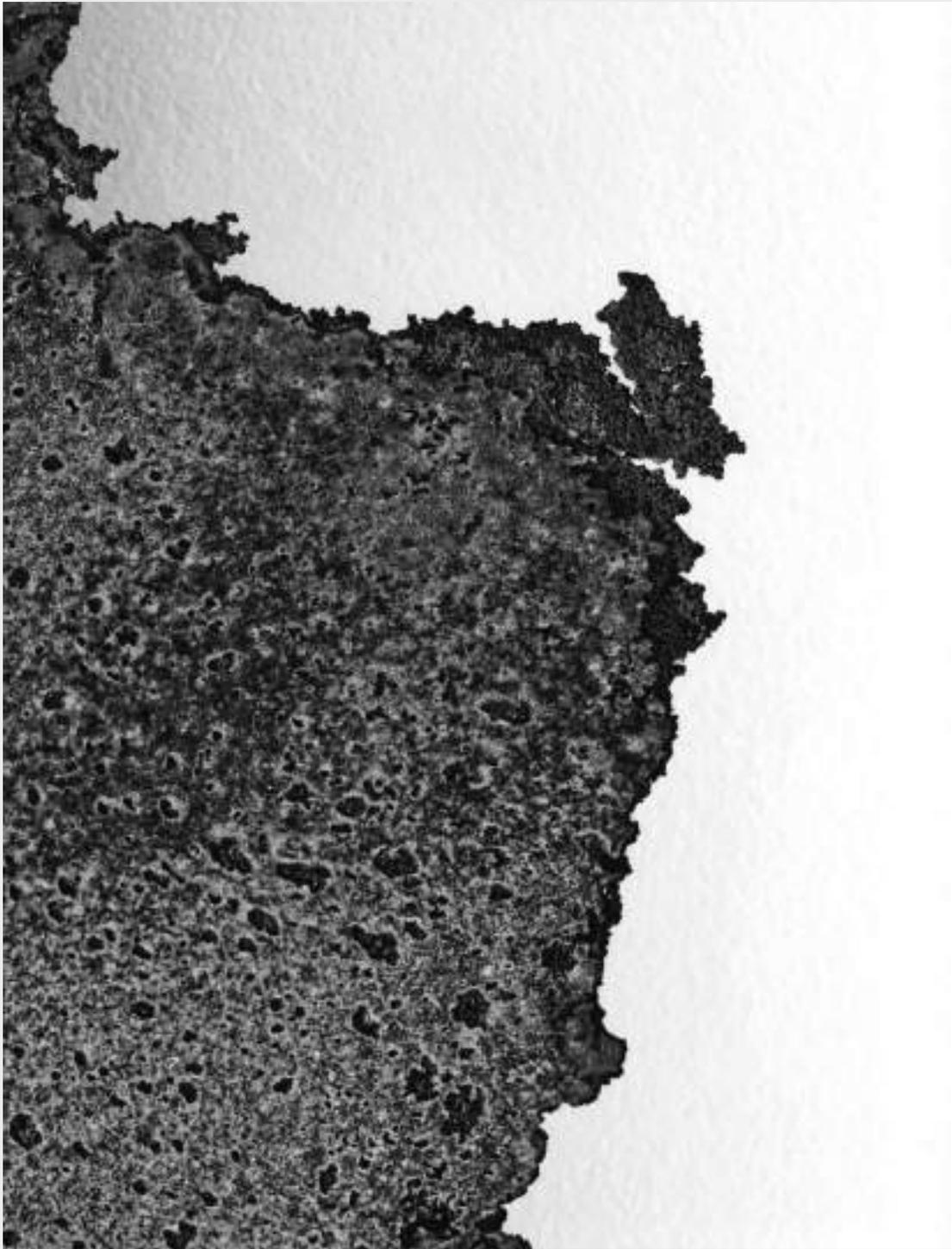


Figura 285. Arcangelo Sassolino, concretework (dettaglio), 2019. Courtesy: Galleria dello Scudo, foto: Agostino Osio.



Figura 286. Bruce Nauman, Untitled, 1965. Courtesy: Tate Modern, London.



Figura 287. Bruce Nauman, Untitled, 1965. Courtesy: Tate Modern, London.

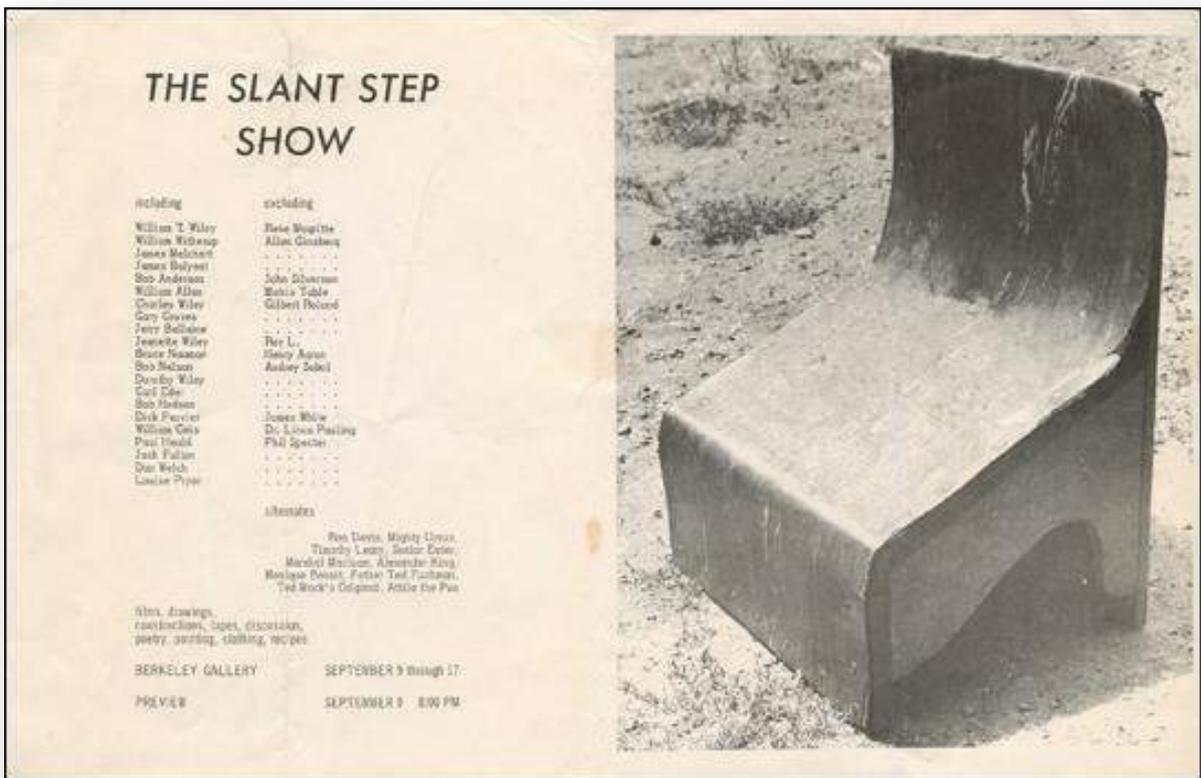


Figura 288. Flyer dello Slant Step Show, mostra tenutasi tenutasi dal 9 al 17 settembre 1966 presso la Berkley Art Gallery. A destra un'immagine originale dello Slant Step.

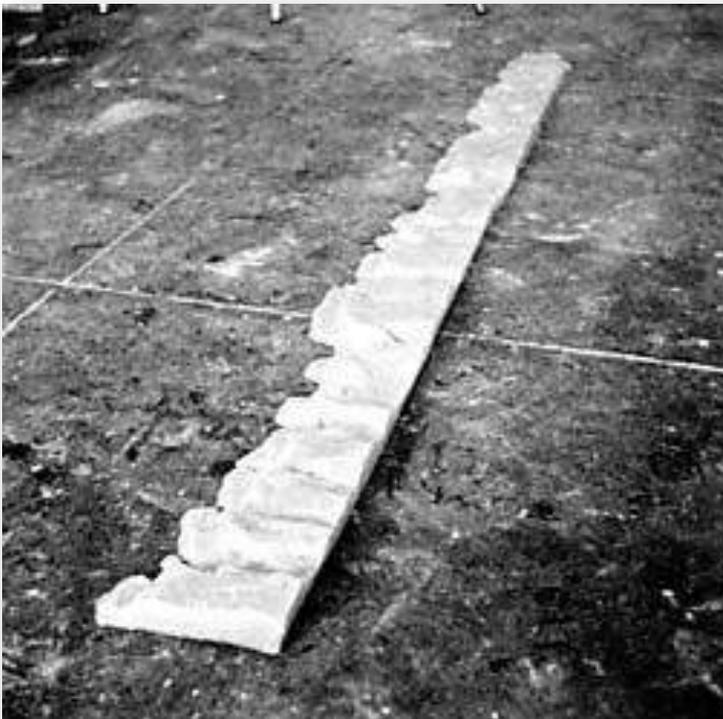


Figura 289. Bruce Nauman, *The Space Under My Hand When I Write My Name*, 1966.

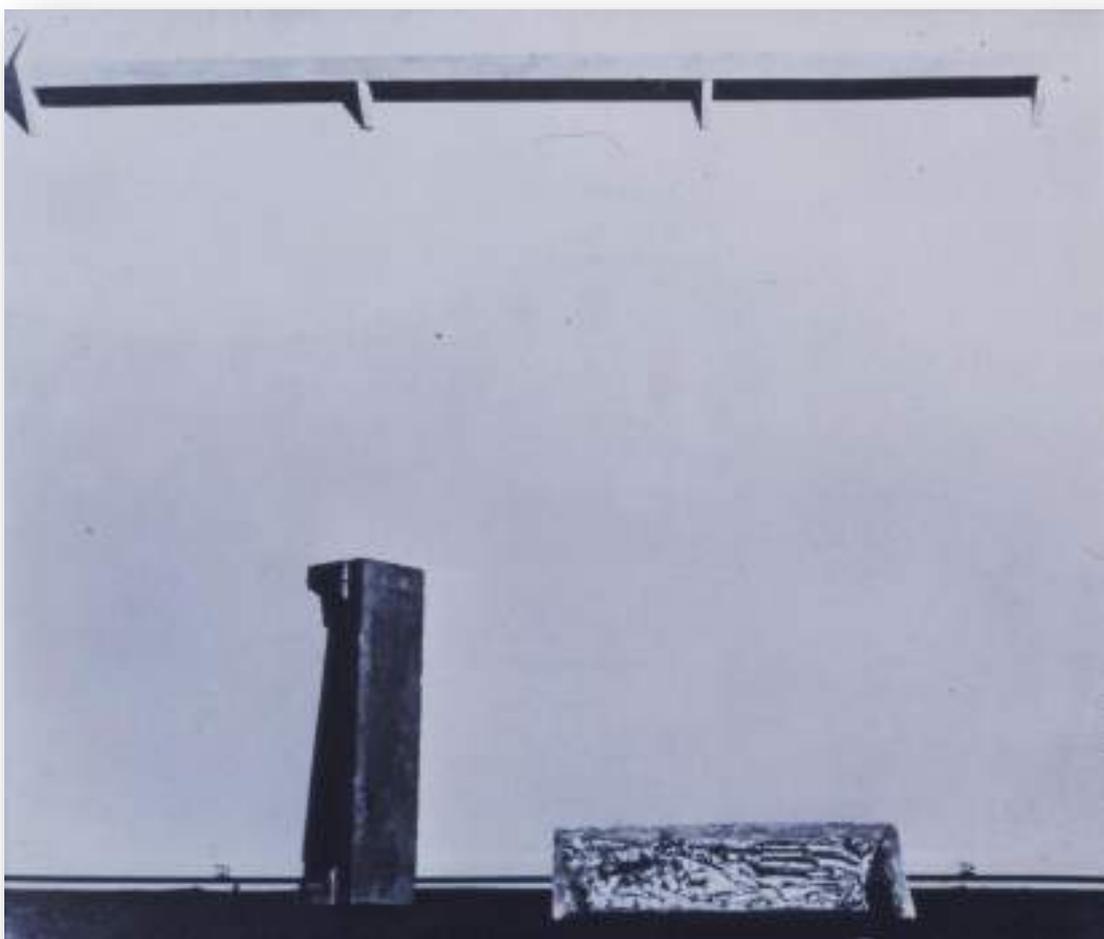


Figura 290. Bruce Nauman, Shelf Sinking into Wall w/ Copper Painted Plaster Casts of Spaces Underneath, 1966.



Figura 291. Bruce Nauman, Frame dal video Wall/floor positions, 1968.



Figura 292. Bruce Nauman, Frame dal video Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance), 1967-1968.



Figura 293. Bruce Nauman, A cast of the space under my chair (versione per Geertjan Visser), 1965-1968. Courtesy: Kröller-Müller Museum.



Figura 294. Bruce Nauman, Concrete Tape Recorder Piece, 1968.



Figura 295. Bruce Nauman, Audio-Video Underground Chamber, 1972-1974. Versione belga originale non più operativa. Courtesy: MUMOK, Wien.



Figura 296. Versione di Audio-Video Underground Chamber, 2004. Versione realizzata per il MUMOK - Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig di Vienna.



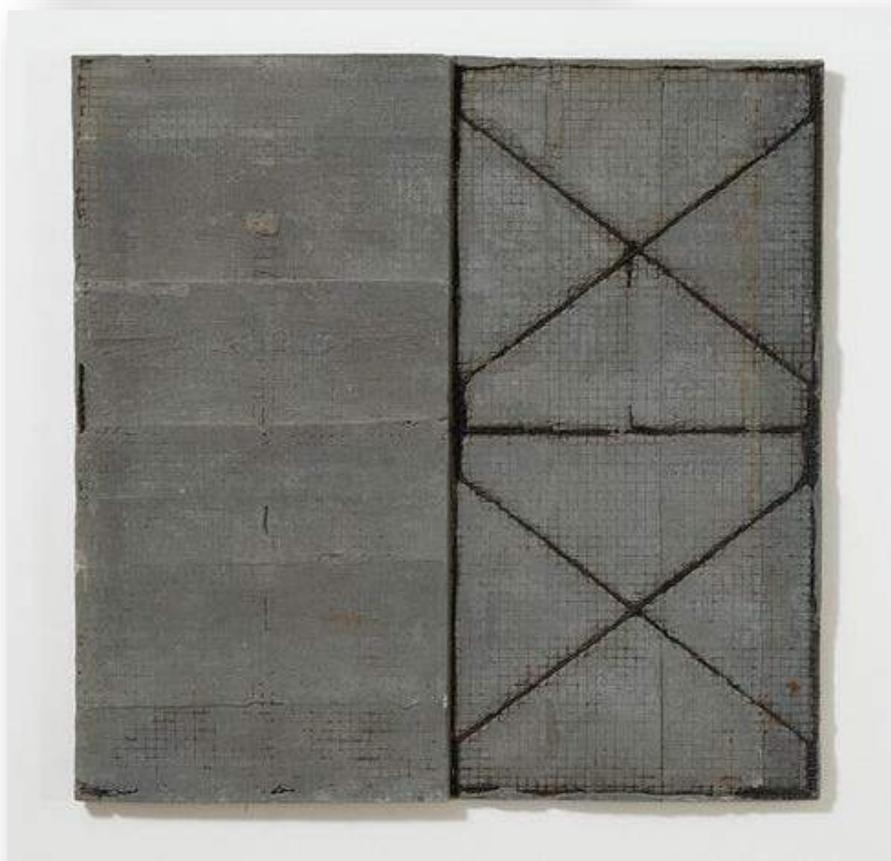
*Figura 297. Giuseppe Uncini, 59-030
Pannello Papi, 1959. Courtesy: Archivio
Uncini.*



*Figura 298. Giuseppe Uncini, 57-020
Cemento, 1957. Courtesy: Archivio Uncini.*



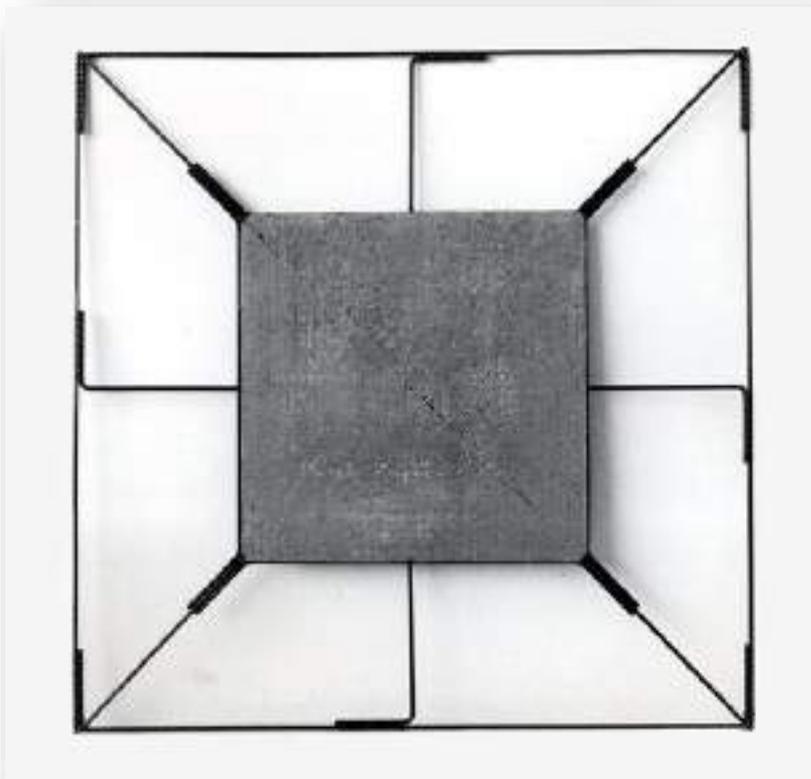
*Figura 299. Giuseppe Uncini, 61-002
Cementarmato, 1961. Courtesy: Archivio
Uncini.*



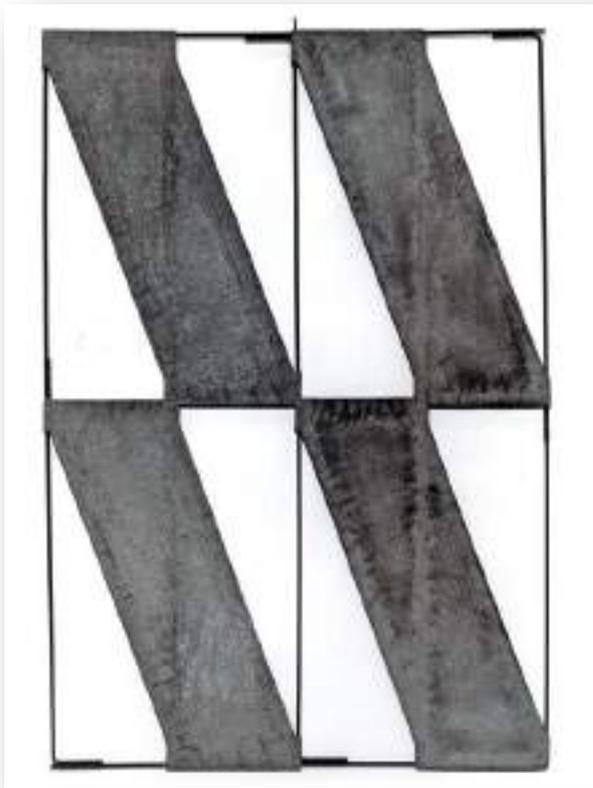
*Figura 300. Giuseppe Uncini, 61-015
Cementarmato, 1961. Courtesy: Archivio
Uncini.*



*Figura 301. Giuseppe Uncini, 59-031
Cementarmato, 1959. Archivio Uncini.*



*Figura 302. Giuseppe Uncini, 63-010
Cementarmato n. 37, 1963.
Courtesy: Archivio Uncini.*



*Figura 303. Giuseppe Uncini, 63-001
Diagonali cementate, 1963. Courtesy:
Archivio Uncini.*



*Figura 304. Giuseppe Uncini, Sedia con
ombra, 1968.*



Figura 305. Giuseppe Uncini, Sedia con ombra, 1968. Courtesy: Archivio Uncini.

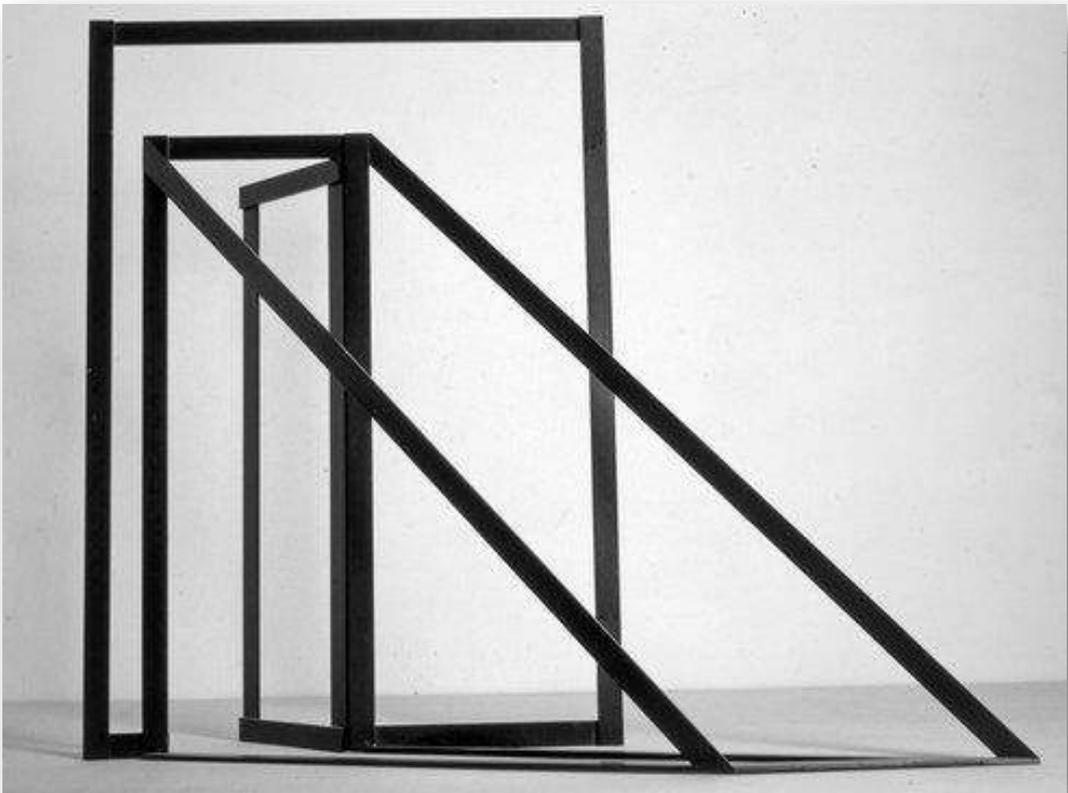


Figura 306. Giuseppe Uncini, Porta con ombra (maquette), 1967. Courtesy: Archivio Uncini.

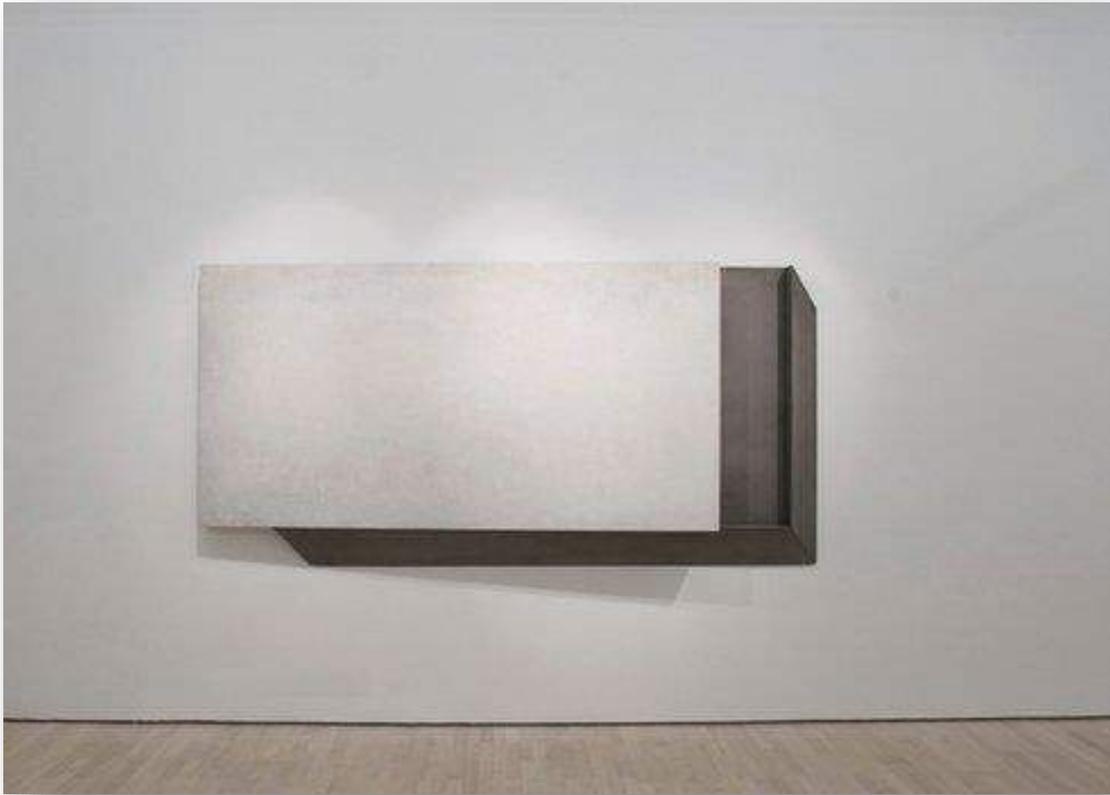


Figura 307. Giuseppe Uncini, 75-002 Ombra di un parallelepipedo M. 29 Bianco (Txiky), 1975. Courtesy: Archivio Uncini.



Figura 308. Giuseppe Uncini, 76-038 Ombre di prisma, 1976. Courtesy: Archivio Uncini.



Figura 309. Christopher Wilmarth nel suo studio di Sackett Street di Brooklyn, 1986. Foto: Jerry L. Thompson.



Figura 310. Christopher Wilmarth, Susan Walked In, 1976. Courtesy: Hunter Museum of American Art.

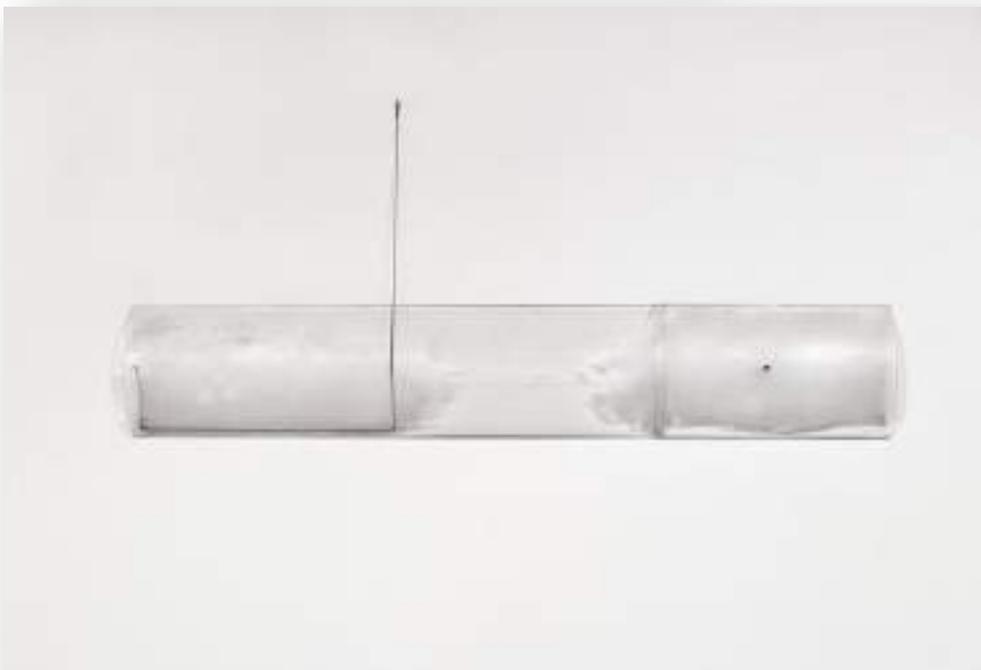


Figura 311. Christopher Wilmarth, Little Bent Memphis, 1971. Courtesy: The National Gallery of Art, Washington.



Figura 312. Christopher Wilmarth, Lace, 1972. Courtesy: Betty Cunningham Museum, New York.



Figura 313. Christopher Wilmarth, Untied Drawing, 1971. Courtesy: Harvard Art Museum, Cambridge.



Figura 314. Christopher Wilmarth, Thinner, 1969-1970. Courtesy: MoMA, New York.



Figura 315. Christopher Wilmarth, Tarp, 1971. Courtesy: MoMA, New York.



Figura 316. Christopher Wilmarth, Blue Time Line, 1974. Courtesy: Harvard Art Museum, Cambridge.



Figura 317. Christopher Wilmarth, Nine Clearings for a Standing Man #8, 1974. Courtesy: Harvard Art Museum, Cambridge.



Figura 318. Christopher Wilmarth, Sigh, 1979. Courtesy: Harvard Art Museum, Cambridge.



Figura 319. Christopher Wilmarth, The Whole Soul Summed Up..., 1979-1980. Courtesy: Harvard Art Museum, Cambridge.

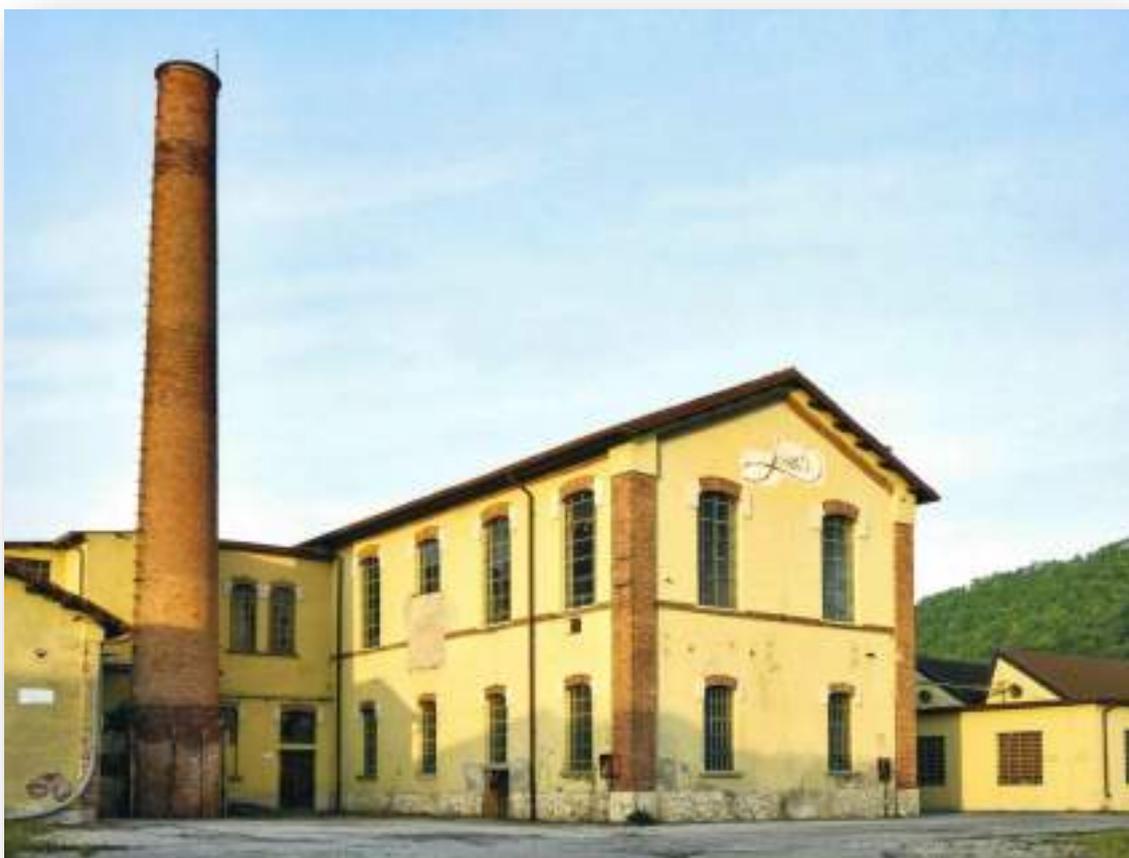


Figura 325. Ex Filanda Bocchese di Trissino, Vicenza: studio e laboratorio di Arcangelo Sassolino dal 2011. Foto: Agostino Osio.



Figura 326. Arcangelo Sassolino a Massa Martana, Perugia, in occasione di Una Boccata d'Arte 2020 davanti la sua opera FORMA INVISIBILE. Foto: Roberta Paolucci.

Conversazione con Arcangelo Sassolino

24 giugno 2021

Studio dell'artista di Trissino, Vicenza

- Desirè Gonzo: Francesco Stocchi in una conversazione tenutasi con Lei affermava:

L'energia non viene mai "sprecata"; la quantità di energia è spesso proporzionale a ciò che accade. C'è sempre un equilibrio, un rapporto di causa ed effetto. Questo, penso, è il motivo per cui è sempre subordinato alle leggi fisiche.

Vorrei partire da una riflessione del filosofo George Bataille, il quale ragionava sulla *dépense*, ovvero un dispendio nella produzione dei beni, che invece di poter essere messi da parte per il profitto, vengono prodotti senza utilità. Applicata poi all'energia universale, Bataille non manca di notare che in natura vi è un consumo di energia, un esubero, un dispendio necessario, ma sempre al limite dell'esplosione.

Su questa linea ho interpretato la Sua ricerca, in un dispendio di energia che ho ritenuto produttivo, che ha saputo incanalare nella giusta corrente operativa. E su questa linea mi piacerebbe introdurre questo confronto di idee.

In un *ecosistema artistico* ormai *saturo* come il nostro, pensa che un dispendio di energia in senso batailliano possa risultare contraddittoriamente produttivo? (Distruzione come una modalità creativa dunque).

- Arcangelo Sassolino: Assolutamente sì! La questione è tutta qui: la distruzione non è per me una visione negativa del mondo. È nell'atto di distruggere che si dà valore all'essere vivi. L'azione è un mettersi in una posizione di riflessione verso questa meravigliosa, inestricabile, paradossale, indefinibile questione che è l'essere vivi, ora. Le mie azioni non sono altro che un sottolineare questo fatto.

- D.G.: Le catastrofi, le esplosioni, per il semiotico russo Lotman non sono altro che momenti dinamici che creano la condizione per l'interruzione dalla "normale" ciclicità delle cose.

Crede che le Sue *performance inorganiche* più o meno velatamente possano inserirsi in questa direzione?

- A.S.: Sì, la distruzione che emerge in qualche lavoro è proprio un tentativo di entrare in aderenza totale con la realtà, quasi un condensato di tempo che avviene in una rottura o un'esplosione, in qualcosa che cede.

- D.G.: Le Sue opere che, sebbene funzionanti, accarezzano l'ambito del disfunzionale, forse non rivelano altro che una caratteristica dell'essere umano: la disfunzionalità insita nel nostro DNA.

Dopotutto, credo che l'affidarsi alla macchina spesso comporti una fiducia estrema in una programmazione meccanica, ma che comunque trascina con sé i retaggi di una irrazionalità umana. Lei che ne pensa?

- A.S.: Totalmente! La disfunzionalità fa parte di noi.

Sulla seconda questione non ho proprio una risposta chiusa. Il mio tentativo è quello di parlare della condizione umana, che è fallimentare, imprevedibile, labile e fragile.

C'è una perdita continua, un franare continuo. Anche le macchine, per quanto precise, sono fallimentari. Tutto si trova su un piano inclinato che ci spinge verso il basso. La mia declinazione per parlare della condizione umana la faccio attraverso queste *performance inorganiche* e l'applicazione della fisica ai materiali. Di fondo però è un continuo sollevare questioni sul fatto che la nostra condizione umana è precaria.

È tutto così, maledettamente in movimento, instabile: le relazioni, i rapporti di lavoro, l'economia, la società... le cose prendono spesso una piega distorta... fa parte dell'essere umano.

- D.G.: Sempre nell'ambito delle Sue macchine distruttrici: richiamano alcune caratteristiche delle macchine celibi (*macchine impossibili, inutili, incomprensibili, deliranti e destinate alla distruzione o spesso autodistruttive*, secondo la definizione di M. Carrouges). In questo senso ho inquadrato performance come quelle di *elisa*, *Untitled* (2006-2007) o *B.*, macchine semi-celibi che in modo psicotico si dimenano cercando di afferrare il vuoto fino ad autodisattivarsi (o ad essere disattivate).

L'essere costretti all'interno di gabbie mentali, affannarsi spesso inutilmente per sottostare a schemi imposti, la continua ricerca di qualcosa fuori da noi per soddisfare le aspettative altrui. Tutto ciò che ci riduce in polvere (mi riferisco anche a *Damnatio Memoriae*) La condizione che, oltre la caducità insista dell'essere umano, si può ritrovare effettivamente nelle Sue opere, investe un'importanza primaria o si tratta di una velata metafora che deriva solo dai processi di estrema forzatura dei materiali?

- A.S.: Direi più la seconda ipotesi. Non cerco necessariamente di parlare della caducità umana, è una conseguenza che nasce dai miei lavori. Spesso emerge un aggancio metaforico con la condizione umana, ma non lo ricerco espressamente.

Nel caso di *elisa* (e di *Untitled*) parto da una riflessione su cosa ha rappresentato il piedistallo per la scultura. La scultura si è evoluta sulla questione del basamento e per la prima volta, nelle mie opere, la scultura si mangia il piedistallo, sprofonda dentro il terreno. Sicuramente è fallimentare, caduca e moribonda, ma è partita da una riflessione diversa che è legata alla storia della scultura e della sua forma. Una scultura che buca il fondamento per seppellirsi ovviamente non può scappare da una riflessione più profonda sulla condizione umana.

Non saprei se definire le mie opere semi-celibe, non ho ancora risposte per tutto.

- D.G.: Fino al 12 giugno era possibile visitare la personale *Lanciare l'aria* presso la Philipp von Rosen Galerie di Colonia. Mi racconterebbe un po' del processo e dell'idea che si celano dietro opere come *Il vuoto senza misura*, che – se non sbaglio – caratterizzava anche il Suo intervento a Massa Martana per *Una boccata d'arte 2020*?
- A.S.: Tra il ventaglio dei materiali che un artista è libero di usare ho pensato che l'aria fosse un materiale bellissimo. Se ci pensi l'aria è impalpabile, ma se la si colpisce ad alta velocità è in grado di sostenere un aereo da quattro mila quintali. L'aria diventa solida: è materia.

Sia quello di Massa Martana, che di Colonia in particolar modo, sono lavori embrionali. Purtroppo, non sono ancora in possesso di una turbina che spinge quanto vorrei. Perciò si tratta di due schizzi diversi di un progetto che tenta di portare all'estremo i fenomeni come sentire la materia in faccia che ti spinge via. Magari riuscirò a realizzare il mio progetto in futuro... le migliori opere arriveranno tra qualche anno.

- D.G.: Parliamo del Suo progetto per la Biennale di Architettura di Venezia attualmente in corso.

Sto portando avanti un progetto che tocca un tema a me molto caro, ovvero l'emergenza climatico-ambientale e il conseguente scioglimento della calotta polare-artica. Come è nata la collaborazione con la dott.ssa Giulia Foscari e come ha lavorato alla sensibilizzazione di questa tematica attraverso il Suo intervento?

- A.S.: Si tratta di un lavoro che ben si adattava al progetto di *Antarctic Resolution*, per me quello di *Piccolo animismo* resta però un concetto veloce e fugace di dieci anni fa, e quindi, per quanto mi riguarda è relegato al passato.

La dott.ssa Foscari ha condotto una ricerca approfondita sull'Antartide e tra gli scienziati coinvolti ho collaborato con il glaciologo David Vaughan. È emerso che un suono come quello prodotto dalle masse che si staccano dal ghiacciaio è molto simile a quello della mia scultura. La forzatura di lamiera sotto aria in pressione emette dei colpi che sono veramente simili a quelli della mia opera. Non ci credevo nemmeno io, mi hanno dovuto far ascoltare le registrazioni e mi sono reso conto che in effetti il suono è il medesimo.

L'opera è diventata anche un'unità di misura, è impressionante pensare che ogni secondo perdiamo un volume di 250 maggiore rispetto al volume di *250 volte al secondo*.

- D.G.: La resilienza e i limiti fisico-meccanici dei materiali è una linea di ricerca costante e ben definita nelle Sue produzioni. Quali sono i progetti ai quali sta lavorando? Questo momento particolare Le è stato utile per raccogliere nuovi stimoli e idee?

- A.S.: Io ho la sensazione che il flusso di idee sia paragonabile alle lunghe onde dell'oceano che salgono e scendono. Il pensiero una volta che è in fermento lo resta per sempre, con dei momenti più fecondi e dei momenti meno, assecondando un moto ondulatorio. Ma questo non è necessariamente legato a condizioni esterne. Potrebbe anche esserlo, ma non è dato sapere come a livello inconscio gli eventi si depositano.

Questo è un periodo molto fecondo. Sto lavorando sulla velocità, elemento che per me può fare la differenza in scultura. Applicarla realmente in maniera esplicita può trasformare la forma in qualcosa di emotivamente forte. Sto lavorando anche sulle altissime temperature, sul calore, sia nei liquidi che nella fusione dei materiali. Questo è un progetto in divenire.

L'applicazione dei fenomeni ai materiali, un po' come fanno i fisici che cercano di andare dentro la materia, è sintomo della mia volontà di andare dentro i materiali per tirare fuori qualcosa di sepolto. Per questo motivo mi interessa forzare i

materiali al limite. Non è necessariamente l'apice della rottura che mi interessa, ma il gesto di spremere fuori qualcosa di inatteso come, ad esempio, in qualcosa di apparentemente morto come un pezzo di legno.

Ricollegandomi al lavoro della Biennale... mi interessava vedere cosa sarebbe successo a delle lamiere di acciaio, materiale stolido e inattaccabile, una volta forzate oltre ogni misura dalla pressione interna, come se l'opera fosse un polmone di acciaio. Abbiamo così scoperto che la materia "canta". Usare l'acciaio come è stato usato in passato per tirarne fuori masse o forme non rispecchia il mio modo di fare arte.

Questo è il motivo per il quale applico la fisica alla materia e l'unico modo per farlo è attraverso la creazione di macchine: esse diventano congegni che mi permettono di "prendere per il collo" la materia. Essa non è il fine, ma il mezzo. È il distillato della materia che mi interessa.

- D.G.: Cambiando discorso... Ho interpretato i *cementi* strappati dal policarbonato come un gesto che si impone come proseguo di una tradizione che accompagna il *processo* e l'accettazione del *caso* nella risposta del materiale sottoposto a diverse sollecitazioni. Penso alle azioni di Richard Serra, ad esempio, come *Splashing*...

Ho voluto però tentare un'associazione con Bruce Nauman e i suoi calchi degli anni Sessanta, i quali sono interpretati come calchi di spazio: una rivelazione spaziale della materia invisibile.

Se per Nauman era lo spazio invisibile l'ossessione delle sue sperimentazioni, con le Sue opere Lei cerca di rivelare altre forze incorporee come la velocità, la fragilità della materia, ma anche la deformazione dello spazio come in *Piccolo animismo*, i cui esiti sono decisamente rivelatori di ciò che è invisibile all'occhio. È d'accordo?

- A.S.: Non ci avevo mai pensato, è una bella interpretazione. Mark Rothko diceva "Il piano è verità" e i *cementi* partono da un piano perfetto che viene compresso e distorto. Essi si adattano alla matrice di policarbonato che diventa parte del cemento e deve essere strappato via. Per me i *cementi* sono un tentativo di allungare nel tempo il gesto creativo. Il riferimento al caso si può riscontrare nel momento in cui si toglie il cemento rappreso dalla base. Io ho un sentimento del perimetro che non si risolve, e questa questione è italiana, legata strettamente a Burri e Fontana.

La ricerca di riempire lo spazio vuoto è interessante, Nauman però non ha questa problematica italiana di dove finisce il materiale. Nello strappo dei *cementi* una parte viene persa per sempre, un'altra resterà per sempre parte dell'opera, un'altra, invece, è precaria. Questo fatto che abbiano un confine mutevole, tremolante, mi interessa più che riempire uno spazio vuoto. Per me si tratta di uno sconfinamento nel tempo: non è più una scultura chiusa alla Brancusi. I *cementi* sono fragili e precari nella loro tenuta esterna.

Il lavoro su *Damnatio memoria*, al di là delle metafore, è un tentativo di far sconfinare la forma. Quest'ultima, chiusa nella sua rappresentazione marmorea, viene polverizzata. Non è più chiusa e stabile dentro un confine definito.

Per me il lavoro sui cementi e quello di *Damnatio memoriae* sono molto collegati.

- D.G.: Per quanto riguarda l'uso del calcestruzzo e la solidificazione dell'immateriale, anche Giuseppe Uncini ha dedicato parte della sua ricerca allo studio delle ombre

generate da volumi esposti alla luce. E sulla luce si è invece concretata la produzione di Christopher Wilmarth con l'uso dei vetri acidati.

Tra i materiali che Lei usa si riscontra proprio il vetro. Quali implicazioni comporta per Lei l'uso di tale materiale, così fragile ma resiliente alla flessione?

- A.S.: Il vetro di per sé è minaccioso se ne usi le scaglie taglienti e questo mi piace. Il vetro è fragilità. Il suo essere trasparente è misterioso. In chimica viene classificato come un liquido. Questi elementi mi affasciano molto ed è per questo che l'ho usato molto in versioni diverse.

Io utilizzo il vetro nella sua trasparenza, non mi interessa manipolare il materiale. Io voglio rimanere fedele al materiale. Il gesto deve essere diretto, come non lucido i cementi, non lavoro il vetro. Mi interessa piuttosto il vetro visto nella sua liquidità trasparente delle lastre assemblate.