

## Franco Purini

### Furor Mathematicus

A una prima lettura le sculture o meglio, i modelli di sculture di Ruggero Lenci sembrano collocarsi all'intersezione tra il costruttivismo, l'arte programmata e il minimalismo, tre delle numerose linee che la ricerca plastica ha vissuto nel Novecento. Le opere di Ruggero Lenci sono costruttiviste nel senso che in esse è presente un pensiero rivolto alla definizione precisa degli elementi al fine di una loro connessione stabile e duratura. Esse sono quindi *costruzioni*, anche se ciò che questi teoremi plastici esibiscono non si limita al sapiente ed empatico equilibrio tra carichi e sostegni, ma allude a un precedente congegno logico che garantisce necessità e armonia ai rapporti tra pieni e vuoti, tra densità e rarefazioni e tra peso e leggerezza. Queste sculture rientrano inoltre nell'area dell'arte programmata perché la progettualità – una *progettualità arganiana*, si potrebbe dire – le permea nella loro interezza. Essa si esprime in un'*ars combinatoria* agile e matura esercitata senza compiacimenti ma con un sicuro senso estetico. Il fatto che questi oggetti siano attraversati da una motivata progettualità significa che essi hanno come finalità quella di *abitare lo spazio* per modificarlo, essendo contemporaneamente abitabili, questa volta dallo sguardo. Infine l'esperienza scultorea di Ruggero Lenci si iscrive nella dimensione del minimalismo, non tanto per la semplicità volumetrica dell'insieme e delle sue parti, quanto per l'assolutezza metafisica dei volumi stessi. In effetti il minimalismo non è mai l'esito della sottrazione di una complessità strutturale, bensì il suo contrario. Nulla come un'opera di Donald Judd suggerisce insondabili vertigini mentali nonché una moltiplicazione estrema del significato. Il triangolo referenziale entro il quale le sculture di Ruggero Lenci sembrano collocarsi le fa partecipare naturalmente della prospettiva della *public art*. E' immediato infatti pensare che questi modelli, una volta *tradotti* in una scala maggiore, possano divenire – si pensi agli interventi di Nicola Carrino – protagonisti di una coinvolgente spazialità paesistica e urbana.

Le sintetiche considerazioni svolte finora aprono un problema di un certo interesse, riguardante la strategia complessiva che è alla base del lavoro plastico di Ruggero Lenci. Per quanto detto si potrebbe pensare che per l'autore di queste sculture *la forma* sia l'esito di un processo che prescinde da un *a priori*, ovvero da una chiara intenzionalità artistica. In questo caso la forma dovrebbe identificarsi con la sommatoria di una serie di scelte di natura operativa, centrate soprattutto su aspetti grammaticali e sintattici in particolare nelle azioni di *taglio* interne a un volume dato. La forma sarebbe allora qualcosa di sostanzial-

mente *non previsto*, o almeno di *non anticipato* del tutto nei suoi caratteri generali. Nello stesso tempo, però, la forma risulterebbe anche l'esito di un vero e proprio *determinismo meccanicistico* per il quale essa non sarebbe altro che l'approdo finale di un *protocollo deduttivo*. Riflettendo su queste sculture emerge in realtà la presenza in esse di una chiara volontà di forma, che si identifica in una configurazione completa, e a suo modo definitiva estratta da un volume concreto, e insieme ideale, tramite una *rêverie performativa* inverata in un gesto plastico essenziale. Un gesto di matrice matematica nutrito di visionarietà e di concettualismo, capace di combinare echi barocchi con la preziosità di un frattale. Tuttavia per Ruggero Lenci non si tratta di estrarre una forma da una materia preesistente che la ingloba, secondo la concezione neoplatonica che Michelangelo ha reso celebre, ma dalla individuazione aristotelica, nella materia stessa, di qualcosa di mobile e di evolutivo che può essere rivelato proprio da un gesto ispirato da un poetico *furor mathematicus*. Il riferimento al titolo di un libro di Leonardo Sinisgalli vuole indicare l'attitudine di Ruggero Lenci a vedere il mondo come un *teorema cosmico* che si rende evidente in ogni aspetto del mondo, fosse anche il più minuto e marginale. In altre parole, senza un gesto che trascenda l'analisi per farsi *origine* problematica e poetica della forma non esisterebbe alcunché da estrarre.

Le sculture di Ruggero Lenci non si compongono in una narrazione sequenziale. Esse sono per loro natura altrettanti *esemplari unici*, nonostante alcune tematiche ricorrenti possano far pensare a un principio di serialità. Rivendicando volta per volta il loro carattere singolare e irripetibile queste *affermazioni di tridimensionalità* attivano un campo di risonanze mentali e visive nel quale è suggestivo addentrarsi. Cristallografiche, frutto di una stereotomia fantastica, basate sulla *piega* di Gilles Deleuze, ma anche sulla frontalità di Pietro Consagra, *associata* a quelle procedure di sovrapposizione di schermi traforati che ricordano Teodosio Magnoni, le opere di Ruggero Lenci non oppongono in lui l'architetto allo scultore, ma fondono organicamente le due figure in quelle di un paziente e illuminato artefice della forma.

## Franco Purini

### *Furor Mathematicus*

*At first one might think that Ruggero Lenci's sculptures, or, rather, models of sculptures, stand at the intersection between constructivism, programmed art and minimalism, three of the many lines of experimentation in the plastic arts in the twentieth century. His works are constructivist in the sense that they show a desire to give a precise definition of the elements so as to connect them in a stable and lasting way. This makes them constructions, even though what these plastic theorems exhibit is not limited to the expert, empathetic balance between loads and supports, but alludes to a previous logical apparatus that guarantees necessity and harmony to the relations between the full and the empty, between density and rarefaction, and between weight and lightness. These sculptures also enter into the area of programmed art because design – what one might call design à la Argan – permeates them throughout. This is expressed in an adroit, mature ars combinatoria that is carried out without complacency but with a sure aesthetic sense. The fact that these objects have an intentional design means their aim is to inhabit space so as to modify it, being at the same time inhabitable – by our gaze. Finally, Ruggero Lenci's sculpture is minimalist, not so much for the volumetric simplicity of the whole and its parts, as for the metaphysical absoluteness of the volumes themselves. In effect, minimalism is never the result of eliminating structural complexity, but rather the opposite. Nothing suggests a sense of dizzying mental vertigo as well as an extreme multiplication of meaning so much as a work by Donald Judd. The referential triangle in which Ruggero Lenci's sculptures seem to take their natural place gives them the perspective of public art. Indeed, one immediately thinks that these models, once they have been translated into a larger scale, can become – think of the works of Nicola Carrino – protagonists of the spatial values in an absorbing landscape or cityscape.*

*These brief reflections open a rather interesting problem concerning the overall strategy that is the basis of Ruggero Lenci's work in the plastic arts. What I have said might make one think that for the author of these sculptures form is the outcome of a process that has no a priori, no clear artistic intention. In this case form should be identified with the summation of a series of operational choices, centred above all on grammatical and syntactic aspects, particularly in the actions of cutting inside a given volume. And so form is something essentially unforeseen, or at least not anticipated in all of its general*

*characteristics. At the same time, however, form is also the outcome of a genuine mechanical determinism by which it is no more than the final point of arrival of a deductive protocol. As one reflects on these sculptures what emerges is the presence in them of a clear desire for form, which is identified in a complete and, in its way, definitive configuration, extracted from a volume that is both concrete and ideal, through a performative rêverie that is made real in an essential plastic gesture. A gesture whose mathematic basis is also visionary and conceptual, able to combine baroque echoes with the preciousness of a fractal. Yet Ruggero Lenci is not extracting a form from a pre-existing material that encloses it, as in the neo-Platonic conception that Michelangelo made famous, but from the Aristotelian identification in the material itself of something moving and changing that can be revealed precisely by a gesture inspired by a poetic furor mathematicus. The reference in the title to a book by Leonardo Sinigaglia is intended to indicate Ruggero Lenci's way of seeing the world as a cosmic theorem that is made evident in every aspect of the world, even the tiniest and most marginal. In other words, without a gesture that transcends analysis to become the problematic and poetic origin of form, there would be nothing to extract.*

*Ruggero Lenci's sculptures do not make up a sequential narrative. By nature they are so many unique exemplars, although some recurring themes might suggest a serial principle. Each time they vindicate their individual, unrepeatability character, and these affirmations of three-dimensionality set up a field of mental and visual echoes which it is tempting to enter. Crystallographic, the result of extraordinary stereotomy, based on the fold of Gilles Deleuze, but also on the frontality of Pietro Consagra, associated with procedures of superimposing perforated screens that recall Teodosio Magnoni, Ruggero Lenci's works do not set the architect in him against the sculptor, but organically combine the two figures in those of a patient, enlightened artificer of form.*