

18 settembre - 3 ottobre 1999 - MONTESCUDAIO (PI) - Via della Madonna 35/a - Tel. 0586/650271

MARIA  
CRISTINA  
IENCO  
Scultrice



ARCHEOLOGIA  
NELLA MEMORIA  
E SPAZI DI VITA

PIERLUIGI  
CANTINI  
Pittore





***Il giocattolo***, gesso, ferro e plastica (70 x 30 x 40), 1992

*In copertina*

di Maria Cristina Lenzo:

**Tecnologia/natura**, gesso, ferro e legno (70 x 35 Ø), 1999

di Pieluigi Cantini:

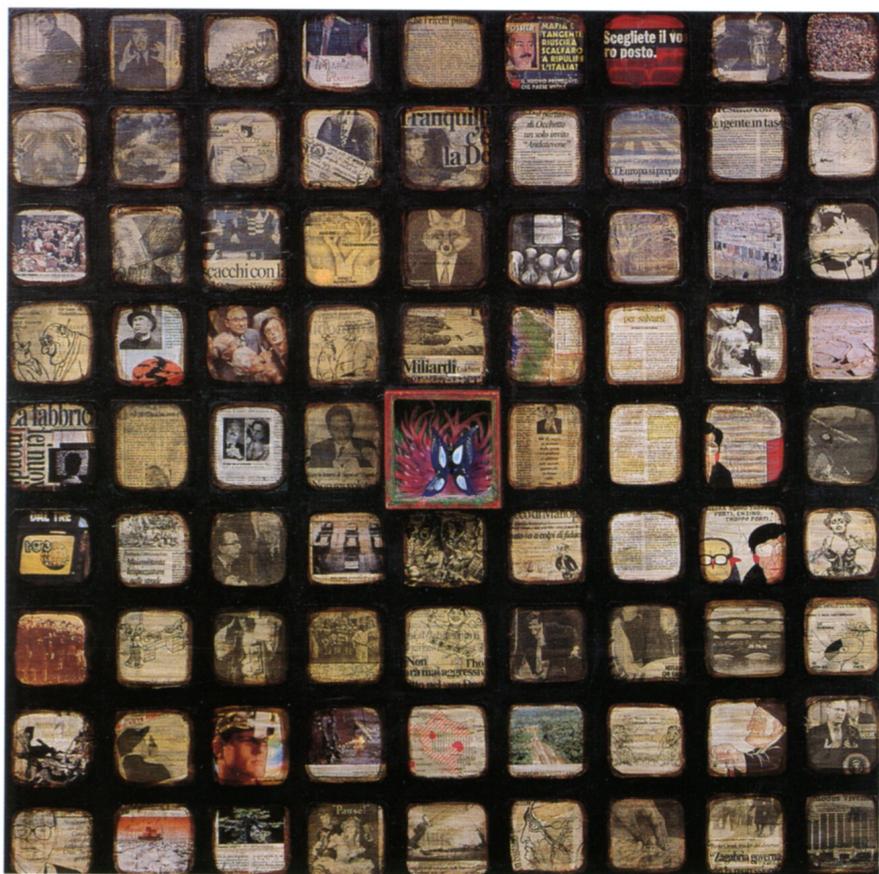
**Oasi n. 7**, olio su tavola e vetro (100 x 100), 1998

Oggi la critica è concorde nel ritenere che a partire dagli anni Settanta all'arte è stato addossato l'onere della denuncia nella società moderna, data la sua intrinseca vocazione a trasmettere messaggi che l'uomo del ventesimo secolo, in preda a chissà quale frenesia, non si cura più di formulare attraverso il linguaggio. Questo compito in effetti è stato svolto dalla cosiddetta *Conceptual Art* (Arte concettuale) attraverso il rifiuto dell'estetica formale, optando per l'investigazione legata alle esperienze speculative: l'opera non è altro che uno strumento visivo, fisico, per comunicare un atto mentale. Non vi è dubbio che in tutto questo vi sia un fondo di verità, anche se troppo spesso ci dimentichiamo che dietro a un quadro, a una scultura, a una installazione, a una *performance* non c'è altro che la poetica di un uomo e la sua singolare quanto autonoma sensibilità, il cui manufatto esprime la sua intenzione (o meglio la sua intuizione).

Dietro alle *Oasi* e ai *Gessi con oggetti del passato*, opere indubbiamente di Arte concettuale, si celano due personalità diverse quanto a caratteri e dati biografici, ma assai simili per vocazione artistica, sebbene ad una visione superficiale, limitata ai meri dati tecnici delle opere qui esposte, essa possa apparire assolutamente divergente, trattandosi in un caso di vocazione verso la pittura, nell'altro verso la scultura. Eppure, l'optare per una dominante cromatica - rosso intenso per Cantini, bianco candido per lenco - rivela una comune e sottile complicità espressiva, un voler descrivere e specificare al meglio la propria arte attraverso un unico colore 'significante'.

Il grande filosofo e pedagogo austriaco Ludwig Wittgenstein osservava che "i colori stimolano alla filosofia", ci fanno esprimere meglio un concetto, ci aiutano a riflettere, in una parola, contribuiscono ad elevarci ad un grado superiore di conoscenza. Questo a maggior ragione è valido per l'artista, il quale ha a disposizione una gamma vastissima di pigmenti e di materiali per dipingere, plasmare e scolpire, le cui scelte risentono quindi di una ponderata quanto funzionale introspezione formale. È evidente che alle dominanti cromatiche rosso e bianco, Cantini e lenco assegnino, rispettivamente, un ruolo che van ben al di là della semplice percezione fisica e di garbo cromatico.

Il bianco di lenco, essendo intrinsecamente legato al materiale usato, delimita fisicamente l'opera d'arte, assegnandole una dimensione spaziale che diventa temporale nelle depressioni scavate, laddove dapprima si intuiscono e poi si distinguono materiali inerti fusi nella materia. Si tratta in genere di oggetti comuni, spesso facenti parte del vissuto dell'artista, o in cui si è imbattuta nel corso del tempo, o che le sono stati donati da amici e conoscenti. Immersi nel blocco di gesso alabastrino ne vengono successivamente portati alla luce alcuni lacerti attraverso un'operazione che non esiterei a definire di chirurgia della memoria. Difatti, lo sforzo che l'osservatore compie di fronte alle sculture polimateriche di lenco è quello di reintegrare mentalmente ciò che non vede



*Oasi n. 4*, olio su tavola, carta e vetro (100 x 100), 1998

fisicamente, ma che intuisce essere sotto lo strato di gesso, secondo un'estetica concettuale cara a molta arte anni Settanta di oltreoceano. Tuttavia, sarebbe limitativo ricondurre questo tipo di operazione ad una mera estrazione fisica di oggetti inseriti in un materiale plasmabile, poiché le sculture si caratterizzano per una decisa articolazione spaziale: penso in particolare a *Il giocattolo*, dove la scultrice ha inserito nel gesso il seggiolone e la bambola con cui giocava da bambina: la debole struttura in ferro del giocattolo costituisce l'anima, l'armatura di questo singolare totem, plasmandolo di fatto.

Credo che un senso sottile di disagio nasca nel vedere emergere soltanto gli arti inferiori della bambola seduta e di scorgerne appena la mano destra; del resto, l'andare a ritroso nella memoria può farci recuperare immagini dolci, i cui brandelli affiorano inevitabilmente e ciclicamente come gli arti di questa bambola di plastica. Ecco quindi che il denominatore comune delle opere esposte di lenco è la dimensione del tempo trascorso, ma di un tempo dolce, nostalgico, carico di buoni ricordi e foriero di altrettante novità. In sintesi, gli oggetti inseriti da lenco nel gesso e poi 'tirati fuori' svolgono la stessa funzione catalizzatrice della 'madeleine' per il giovane Swann in *A la recherche du temps perdu* di Proust (anche se il paragone può sembrare irriverente per il grande romanziere parigino); ma con la melanconia di quel passato si può imparare a convivere a patto di essere consapevoli che non potrà tornare.

Emblematiche, a questo proposito sono *Tassametro* e *Camminando*: nella prima, un tassametro simboleggia ad evidenza l'inesorabile trascorrere del tempo, con una connotazione se vogliamo fortemente materialistica ("il tempo è denaro"); in *Camminando*, le scarpe bloccate nel gesso indicano al contrario la volontà di fermare il tempo, sottolineato anche dall'inserimento di diverse tipologie di calzari (da bambina, da ragazza, da adulta), posti secondo una successione che non rispecchia il progressivo andamento della natura.

Le tematiche di lenco non si esauriscono certo all'archeologia nella memoria, presentando risvolti sostanzialmente in linea con l'arte di denuncia: *Trappole* e la recente *Tecnologia/natura* manifestano una critica del tecnologia come un progresso inevitabile che l'uomo deve accettare in toto. Più che una critica alla tecnologia è una decisa presa di posizione nei confronti del neopositivismo, una dottrina strisciante, oggi molto in voga, di cui sono permeate molte pubblicità commerciali, e che considera lo strumento "scienza" al pari di "progresso", ma che nelle opere di lenco si rivela fallace, sottomessa alla natura.

Il rosso di Cantini, assente in natura, è un colore metafisico, simbolo di progresso selvaggio, in cui è bandito qualsiasi riferimento a sfumature tonali e rafforzato, semmai, dal nero, dal bruno e dal grigio. L'occhio è reso saturo da questo colore timbrico che non crea interstizi atmosferici, ma stipa le forme oggettivandole secondo una unità didascalica che meglio le definisce: guardiamo le *Oasi* di Cantini e vediamo una realtà immota, aprospettica, soffocante. Le città metropolitane, il parco auto di uno sfasciacarrozze, lo schermo di una realtà



*Realtà virtuale*, olio gliceria e vetro (100 x 100), 1998



*Camminando*, gesso e cuoio (60 x 40 x 30), 1993

virtuale, video televisivi che vomitano immagini e collage di giornale a ripetizione, rispondono a quella sensazione di horror vacui che ha accompagnato l'uomo del duemila alienato dal lavoro banalissimo e autoalienato da un disperato quanto mitico eldorado della felicità. Nelle *Oasi* espone Cantini rovescia questa esigenza a favore di un'estetica dell'horror pleni, ci dice che è necessario arrestare l'incessante flusso visivo e sonoro che ci bombarda quotidianamente, padre di quell'ascolto disattento, tipico della società moderna, che costituisce di solito la condizione più frequente in cui il pubblico si pone di fronte all'opera d'arte (Adorno). È indispensabile una presa di coscienza da parte di chi ascolta, di chi osserva, non di una ricezione passiva, meramente sensoriale, staccata da qualsiasi componente critica e analitica. Bisogna, in sostanza, recuperare la dimensione del tempo, dell'intervallo: il terrore del vuoto - l'horror vacui - deve essere sostituito con l'horror pleni, l'orrore del pieno. Ma la pausa, la sospensione, per Cantini non può essere promossa che dall'artista, il quale in una società di tecnocrati e ingegneri ha conservato la preziosa qualità dell'intuizione, come ebbe a esprimere chiaramente il filosofo Horkheimer.

Nella linea mediana del dipinto Cantini 'scava' piccole oasi, finestre di pochi centimetri di lato dove tutto è luce, in cui trovano posto piccoli animali fragili di cristallo, in genere razze in via di estinzione che la crudeltà dell'animale più feroce, l'uomo, non ha saputo conservare. Attraverso l'osservazione di queste 'cellule vitali' (Spagnesi) l'uomo può riacquistare quelle qualità fantastiche e di immaginazione oggi in gran parte perdute; divenendo egli stesso oasi potrà ottenere una migliore modalità di esistenza. Significative a questo proposito è l'*Oasi n. 7*, in cui una massa di uomini e donne in tutto simili cammina lentamente, dando le spalle allo spettatore, verso un orizzonte decisamente scuro; si tratta probabilmente dell'*Oasi* più retorica di Cantini, nella voluta semplificazione formale che si rifà alla prima pop art americana (penso a James Rosenquist). Drammatica e fortemente iconica è invece *Realtà virtuale*, in cui sono presenti molte delle piaghe che colpiscono la società moderna e consumistica: ovviamente la guerra, il cyberspazio, l'inquinamento, un insano interesse per tutto ciò che riguarda il mondo dell'occulto etc.

L'*Oasi* più recente di Cantini, eseguita in occasione di questa mostra, raffigura una grande teca di farfalle uccise dai cosiddetti 'studiosi' di questi lepidotteri dalle ali maculate di colore. La loro iconica fissità, causata dal modo atroce con cui vengono letteralmente infilzate al fine di ottenere un assoluto *rigor mortis*, sfoga al centro dell'opera in una grande oasi dipinta, brulicante di farfalle e di una natura lussureggiante, quasi si trattasse di una sorta di mitico eden. L'opera presenta quindi un risvolto, mistico, religioso, carica com'è di denuncia nei confronti di una pratica tra le più crudeli su animali bellissimi, simbolo di purezza e libertà, qualità che oggi l'uomo, stando a ciò che dice e Cantini, non è più in grado di apprezzare.

**Pierluigi Carofano**



*Trappole*, gesso, ferro e plastica (60 x 40 x 30), 1994

**Maria Cristina Ienc** (1959) svolge la sua attività a Livorno, dove risiede. Dopo gli studi tecnici ha deciso di dedicarsi all'arte, svolgendo corsi di restauro e di decorazione della ceramica. Nel 1990 esegue una pittura murale per la Scuola elementare "Mayer" di Livorno, mentre l'anno successivo espone a Nizza (Palais des Expositions; Carrefour Universitarie Méditerranéen). Nel 1992 tiene una personale a Bologna (Galleria Vicolo del Quartirolo), partecipando all'Esposizione Internazionale Artisti Contemporanei presso il Palazzo degli Affari di Livorno, mentre, tra le numerose esposizioni successive, sono da ricordare quelle tenute presso Arte Fiera di Padova (1993), Miart di Milano (1998; 1999) e Arte Roma (1998).

**Perluigi Cantini** (1935) svolge la sua attività a Livorno dove risiede. Allievo di Guiggi e Rosini presso la Libera Accademia Trossi Uberti / Scali Rosciano e successivamente di Feruccio Mataresi, ha partecipato a numerose manifestazioni tra cui l'esposizione al Salon des Nations di Parigi (1984) ed alla Fiera ExpoArte di Bari (1989). Nel 1990 realizza un dipinto murale per Scuola elementare "Mayer" di Livorno, mentre l'anno successivo partecipa ad Art Jonction presso il Palais des Expositions di Nizza ed all'Esposizione Internazionale Artisti Contemporanei a Firenze. Nel 1992 tiene una personale alla Galleria del Vicolo Quartirolo di Bologna, e partecipa a mostre presso il Jacobs K. Javits Convention Center di New York e alla Carrefour Universitaire Méditerranéen di Nizza. A partire dal 1994 partecipa a numerosi premi e rassegne in Italia e all'Estero (Strasburgo, Parigi, Basilea, Cannes, Ginevra, Melbourne, Amsterdam, Sydney) riscuotendo ampi consensi. Nel biennio 1996/97 tiene personali a Certaldo, Marnirolo e Livorno. Tra novembre e dicembre parteciperà alla Biennale "Salon des Arts" in Lussemburgo e al "Salon Lineart" a Gent in Belgio.

## OPERE ESPOSTE

### MARIA CRISTINA IENCO

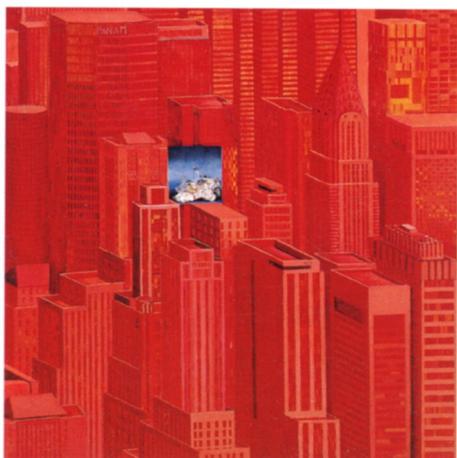
1. *Il giocattolo*, gesso, ferro e plastica (70 x 30 x 40), 1992
2. *Il girarrosto*, gesso e ferro (45 x 30 x 30), 1991
3. *Tassametro*, gesso e ferro (35 x 30 x 40), 1993
4. *Trappole*, gesso, ferro e plastica (60 x 40 x 30), 1994
5. *Camminando*, gesso e cuoio (60 x 40 x 30), 1993
6. *Tecnologia/natura*, gesso, ferro e legno (70 x 35 Ø), 1999

### OPERE CANTINI

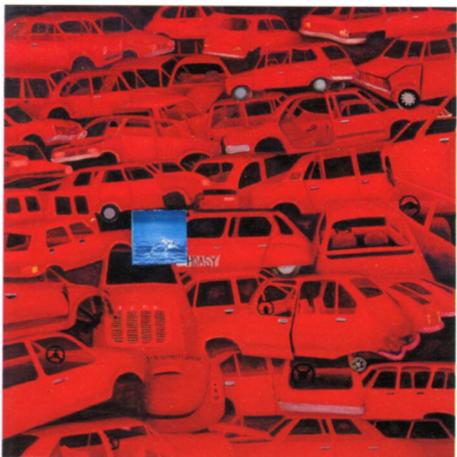
1. *Oasi n. 2*, olio su tavola, sassi e vetro (100 x 100), 1997
2. *Oasi n. 3*, olio su tavola e vetro (100 x 100), 1997
3. *Oasi n. 4*, olio su tavola, carta e vetro (100 x 100), 1998
4. *Oasi n. 5*, olio su tavola, ghiaia e vetro (80 x 80), 1999
5. *Oasi n. 6*, olio su tavola e vetro (100 x 100), 1998
6. *Oasi n. 7*, olio su tavola e vetro (100 x 100), 1998
7. *Oasi n. 8*, olio su tavola (100 x 100), 1999
8. *Realtà virtuale*, olio ghiaia e vetro (100x 100), 1998



*Tassametro*, gesso e ferro (35 x 30 x 40), 1993



*Oasi n. 2*, olio su tavola, sassi e vetro (100 x 100), 1997



*Oasi n. 3*, olio su tavola e vetro (100 x 100), 1997



*Il girarrosto*, gesso e ferro (45 x 30 x 30), 1991

In collaborazione con



Orario: 16.30/19.00 - 21.00/23.00,  
sabato e festivi anche al mattino 10.00/13.00