



Quando gli attrezzi danzano. Riflessioni sul lavoro di Nico Angiuli

Il lavoro di Nico Angiuli “La danza degli attrezzi” si presenta con una complessità affascinante per i suoi due versanti interni: da una parte la ricerca nel campo della cultura materiale e dall’altra la resa visiva in installazioni di presentazione all’esterno dei documenti sotto forma di *performances*; ed è in questo dialogo tra le parti che il suo lavoro diventa arte.

Le tappe di questo percorso sono scandite finora dai diversi lavori accomunati nella Presentazione ¹ di “Danza degli attrezzi” ed articolati in “Il frumento” (Frassineto Po 2011) e “L’ulivo” (Andalusia 2012) ², per estendersi al progetto in programma di “Il tabacco” (Murcia 2012-2013).

Ma, tralasciando qui le ragioni ed i fondamenti della ricerca – come lo stesso Nico ha presentato in più occasioni – da questo preambolo sulla particolarità del suo lavoro si aprono diverse piste di riflessione, congiunte ad ammirazione.

Al termine della visione dei due video – al di là delle loro differenze interne – mi sono domandato “Che cosa mette in scena questa opera?” ed ora proverò a dare una risposta attraverso due questioni legate al rapporto tra forma e contenuto, realtà esterna e realtà scenica: perché gli attrezzi e perché la danza.

Partiamo del primo argomento: **perché gli attrezzi**. L’attenzione verso gli strumenti del lavoro contadino (artigiano ed operaio) ha visto impegnati da tempo ricercatori della cultura materiale nella duplice prospettiva di documentazione museale degli “oggetti esemplari” ³ e di analisi delle forme sociali della produzione dell’uomo sulla terra e sulla materia. Non ultimi sono da segnalare un interesse verso le modalità d’uso degli attrezzi e dell’impiego del corpo nelle relative e differenti attività produttive ⁴ e una presentazione espositiva degli attrezzi agricoli ed artigianali in rinnovati musei del mondo contadino anche con formalità di tipo estetico ⁵. Insomma, a ben vedere la storia documentaria del lavoro dell’uomo comincia da lontano se già Ambrogio Lorenzetti nell’affresco a Palazzo Pubblico di Siena – “Allegorie del Buono e Cattivo Governo e dei loro effetti in città e in campagna” (1338-39) – ci presenta l’attività di lavoro dell’uomo nei diversi contesti, pur con un’immagine statica del rapporto natura/cultura, produzione/socialità funzionale all’ideologia della repubblica senese della società del ‘300 ⁶.

Ma, per quel che mi risulta, è la prima volta che oggi interviene un artista ed allora la risposta è nel paradigma della ricerca di Angiuli perché la nostra storia ci insegna che nel trasformare il mondo l’uomo ha trasformato se stesso; le nostre mani nell’impugnare attrezzi, strumenti, materia, nel produrre mondo e nel mondo, ci hanno fatto prendere possesso del mondo; ci hanno liberato nel parlare con le mani a vantaggio del linguaggio verbale; ci hanno esteso, prolungato oltre le nostre stesse mani attive a vantaggio della creatività...

Questo è il nostro processo di umanizzazione, segnato dalla categoria del lavoro, con le sue ulteriori implicazioni: tempo, cooperazione, maestria nel saper conoscere e del saper fare. Ed è il corpo a segnare e supportare queste stringhe temporali del lavoro, queste sequenze ritmiche e gestuali del riconoscimento di quello che veniamo elaborando, come della memoria del già fatto e del sapere per esperienza l'ordine e le scansioni del dover fare.

Di questo ci parlano le opere di Angiuli e ce lo ricordano nel cambiamento del mondo d'oggi non con occhi rivolti al passato, come una ricerca archeologica di tipo nostalgico, ma con un linguaggio particolare ed efficace, su cui torneremo in seguito dopo aver affrontato ora il secondo argomento: **perché la danza**.

La maestria del contadino è fatta di addestramento, di perizia e conoscenza; termini che indicano abilità da esperto, professionalità nel fare e saper-fare, nel lavoro individuale e nella cooperazione con gli altri: i gesti delle mani, le posture del corpo, il coordinamento motorio e ritmico che, passando dagli occhi, "attrezza" il corpo al saper-fare; l'andamento delle sequenze, l'osservanza delle procedure... A sua volta tutto questo viene osservato, provato ed incorporato dal *performer* e la sua arte scenica, la sua maestria fanno sì che il suo corpo è divenuto "attrezzato" a presentare allo spettatore la scena.

Il titolo "danza degli attrezzi" rinvia alla realtà esterna, ma "allude" agli attrezzi in esercizio ad opera del contadino; il video evidenzia i movimenti del corpo, come il corpo fa muovere e si muove in coordinamento con gli attrezzi, come il corpo fa "danzare" gli attrezzi, anche nella loro assenza. Allora è proprio il movimento dei corpi e delle mani a darci la percezione della presenza degli attrezzi e di come tutto questo si possa definire "danza", come se il movimento degli attori fosse una esecuzione musicale le cui note sono gli attrezzi di cui sentiamo l'esercizio pur senza vederli, proprio come accade quando ascoltiamo la musica senza vederne gli esecutori.

L'allusione allora diventa evidente, ci torna in mente a completare la visione dell'esercizio ed è questa una delle dimensioni d'arte messe in funzione sulla scena: allusione ad elementi assenti che vengono resi presenti nella scena dalla immaginazione dello spettatore coinvolto, chiamato dalla maestria degli attori a completare il senso della scena, ad attivare il significato "danza", che pure mostra solo persone e mani nude.

La danza degli attrezzi passa nell'esecuzione del lavoro di fase in fase: l'andamento è scandito dal posizionamento sulla scena dei *performers* e, a sua volta, l'armonia dell'esecuzione è scandita dal testo dei cartelli che evidenziano le diverse fasi nella scena conferendo un senso di realtà piuttosto che rinviare alla realtà del lavoro materiale esterno. L'equilibrio nel movimento diventa così anche equilibrio nella composizione plastica della scena, equilibrio nelle forme dell'immagine.

Poi all'interno di ciascuna fase, la danza è ripetitiva, continuata, ritmica e specifica per ogni sequenza lavorativa. E' qui indifferente la presenza o assenza di audio che segna la differenza tra questi due primi lavori (*il frumento, l'ulivo*): la fluidità dei corpi in movimento, la concatenazione logica della segmentazione delle diverse fasi sceniche del lavoro sui campi danno corpo alla narrazione non verbale che diviene essa stessa reale, che assume una valenza di autonomia rispetto alla realtà esterna. Questo non scade nel finzionale, nel "come se" – a mio avviso – è reso possibile perché la nuova realtà scenica non "rappresenta" – nel senso di rendere presente, stare al posto di –, non trasporta qui ed ora la realtà lavorativa esterna, semmai la "sua" realtà sembra divenire astratta ma non rarefatta, allusiva perché estrazione di gesti e sequenze in cui lo spettatore – coinvolto e chiamato in causa – entra e ritrova il senso dell'azione, lo spessore della costruzione lavorativa e scenica.

Per finire, queste ultime considerazioni ci portano ora a riprendere quello a cui accennavo all'inizio, riguardo al linguaggio particolare ed efficace nell'opera di Nico Angiuli – linguaggio d'arte, dicevo – con alcune riflessioni sulla natura del documento e la composizione visiva della scena.

Nella sua opera Nico non ci propone un “documentario” ma le immagini e le sequenze video assolvono ad una funzione “documentale”, cioè nel porsi davanti a noi, nel guardarci, ci ri-guardano, ci implicano in quel che ci fanno vedere perché qui il “documento” non è riproduzione, trasposizione o trasferimento in un sistema simbolico ed estetico dal campo materiale della realtà produttiva esterna ed oggettiva ad una sua “rappresentazione” come messa in scena soggettiva (nella doppia dimensione del regista-artista e del pubblico fruitore).

La scena non “riduce” la realtà ad impronta o traccia d'immagine, non ci “illude” rinviando ad una storia precedente o nella falsa pretesa di dare la parola alla storia e all'uomo – in quella che Jean-Marie Flog chiama “illusione referenziale”⁷ – per produrre l'effetto di senso di realtà, ma la scena “allude” al suo referente esterno che diviene presente con e nello spettatore, grazie a coloro che la guardano.

Inoltre la “rappresentazione” assume qui anche un ulteriore valore perché, nella sua dimensione cognitiva soggiacente, è prodotta da un processo di assunzione del dato e di sua rielaborazione in una prospettiva comunicativa in cui la forma del dato è ricodificata, o meglio transcodificata, in un nuovo linguaggio espressivo che conferisce senso all'operazione ed alla sua realizzazione, che trasmuta il significato di “danza degli attrezzi” in senso dell'opera e della realtà proposta. E' la messa in nuova forma, la sua articolazione ad essere creatrice di senso ed attivazione dei nostri sensi, a partire dal materiale costituito dai fenomeni percepiti.

Ancora, la composizione dello spazio scenico, la maestria del paradigma nelle immagini proposte costruiscono una visione, configurano una qualità plastica del piano dell'espressione nei video in entrambe le versioni dedicate al frumento e all'olivo. Lo scarto tra le due forme del bianco e del nero (la scena e gli attori) possiede plasticamente i tratti semantici della doppia uscita in comprensione dell'opera e coinvolgimento dello spettatore, come in giudizio ed interesse; ed è questo scarto che si riverbera dalla e nella doppia dimensione di forma e contenuto. L'immagine dotata di una dimensione plastica si carica di una significazione specifica e d'arte, come avviene nel linguaggio poetico.

La composizione visiva della scena proposta e la narrazione che vi si svolge *esprimono* e *significano* il fatto in oggetto sensibile ed insieme intellegibile; la composizione plastica dei tratti, delle unità minime dei gesti e dei movimenti si basa sui contorni e isola gli oggetti, permette di focalizzare l'immagine del contenuto isolandolo dalla cornice. Per dirla Jean-Marie Flog: “L'immagine è concepita come un oggetto di senso nella misura in cui l'estensione della superficie che essa occupa è informata e trasformata dalle differenze di valori, colori e di forme, dalla composizione che ne risulta. E' così che diviene uno spazio suscettibile, in forza delle sue articolazioni, di supportare una significazione”. Ancora, come ci ricorda Claude Lévi-Strauss: l'opera d'arte “permette di realizzare un progresso di conoscenza” perché è in grado di fornire “una realtà di ordine semantico”⁸.

Infine voglio concludere sottolineando che, quando siamo immersi nell'opera di Nico Angiuli, siamo di fronte ad un monitor e non siamo davanti ad un palcoscenico, vediamo un video e non assistiamo ad un teatro e questa per me è arte...

Massimo Squillacciotti
Università di Siena, novembre 2012

Nico Angiuli, *La danza degli attrezzi*, España, Andalucía, La Fragua-artist residence, luglio 2012, catalogo con card video: *La danza degli attrezzi. I gesti dell'ulivo*.

Note e rinvii

-
- ¹ Vedi la Presentazione alla lezione di Nico Angiuli al corso di antropologia cognitiva ed antropologia dell'arte e della rappresentazione all'Università di Siena il 27 marzo 2012 nel sito di ARLIAN-Laboratorio di Arti e Linguaggi in Antropologia alla pagina <<http://arlian.media.unisi.it/variazioni.htm>>.
- ² *L'uomo e il frumento*: concimazione, aratura, semina, cura della coltivazione, mietitura, battitura e ventilazione, setacciatura, imballatura. – *L'uomo e l'ulivo*: arare, potare, fertilizzare, diserbare, raccogliere, spremere, molire.
- ³ Introduco qui il termine “oggetti esemplari” prendendo a prestito il titolo del libro curato da Pier Giorgio Solinas in riferimento ai documenti di cultura materiale in antropologia (Editori del Grifo, Montepulciano, 1989).
- ⁴ Massimo Squillacciotti (a cura), *Nuove tecnologie e mutamenti socio-culturali: processi di trasformazione nell'area produttiva aretina*, Angeli, Milano, 1989. – Massimo Squillacciotti (a cura), *Lavoro, industria e cultura: storia delle trasformazioni sul territorio aretino*, Electa, Perugia, 1990. – Maria Luisa Meoni, *Sfumature e valori dell'unicità. Una ricerca antropologica sulla cultura materiale in Val Germanasca*, Laboratorio Etno-Antropologico dell'Università di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia, Siena, 1990. – Maurizio Gigli, Valentina Lusini, Sara Tagliacozzo, Francesco Zanotelli, *Di terra e di pietra. Culture del lavoro e industria del travertino a Rapolano Terme*, Siena, Effigi e Prima media Editori, 2012.
- ⁵ Vedi per tutti il Museo del quotidiano di Ettore Guatelli a Ozzano Taro Collecchio (Parma), anche in <<http://www.museoguatelli.it/>>. – Valentina Lusini, *Gli oggetti etnografici tra arte e storia. L'immaginario postcoloniale e il progetto del Musée du quai Branly a Parigi*, L'Harmattan Italia, Torino, 2004, collana Laboratorio Etno-Antropologico dell'Università di Siena.
- ⁶ Maria Luisa Meoni, *Utopia e realtà nel Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti: un'analisi antropologica degli aspetti di cultura materiale*, Siena, 1998.
- ⁷ Jean-Marie Flog, *Forme dell'impronta. Cinque fotografie di Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand, Meltemi*, Roma, 2003, p. 14 e p. 17 [*Les formes de l'empreinte*, Pierre Fanlac, Périgueux, 1986].
- ⁸ Claude Lévi-Strauss, *Entretiens avec G. Charbonnier*, Paris, 10/18, p. 109 e 150.