

Una resa dei conti con l'assoluto ovvero Le zanzare di Mnemosine

Videotrilogia *Grutas* di Astrid Nippoldt
di Mirjam Schaub
traduzionato di Floriana Donati

“Den bängsten Traum begleitet/ Ein heimliches Gefühl/ Daß
alles nichts bedeutet / Und wär es noch so schwül.” (Hebbel)

Il Grutas di Malinauskas

Grutas è un paese lituano, ad un'ora di strada in direzione sudest dalla capitale Vilnius, immerso in un bosco di betulle e conifere. Il terreno, odoroso di sabbia, è ideale per i funghi che propagano i loro rizomi sottoterra alla velocità del vento. Chiunque, in autunno, vaghi nel bosco con il cesto in mano, resterà sorpreso di imbattersi in un Vladimir Illich Lenin di proporzioni gigantesche, seduto su un piedistallo. Il suo sguardo si stende sulla radura, elargendole in ugual misura sentimenti paterni ed energica determinazione. Siede, il busto eretto, di fronte ad un gruppo di betulle che al confronto appaiono ricurve, il braccio sinistro appoggiato su un volume chiuso. E' forte la tentazione di aprirlo e leggere per lui ad alta voce: *Secondo quanto vanno dicendo certi ideologi (...) la Lituania (o non era la Germania?) ha compiuto negli ultimi anni una rivoluzione senza confronti. Il processo di decomposizione del sistema hegeliano, (...) si è sviluppato fino a diventare una fermentazione universale in cui sono trascinate tutte le 'potenze del passato'. Nel caos generale si sono formati potenti imperi, subito giunti al tramonto, si sono fatti avanti per un momento eroi, ricacciati di nuovo nella tenebra da rivali più audaci e più potenti. (...) Si tratta certo di un avvenimento interessante: il processo di putrefazione dello spirito assoluto.*¹ Con queste parole esordiscono Marx ed Engels nel 1846 nel loro libello sull'Ideologia Tedesca del 1846, riferendosi alle filosofie di Hegel, Feuerbach e Stirner che si ostinavano a negare la categoria della stratificazione sociale. La caustica polemica di Marx ed Engels potrebbe ben applicarsi a quella successione di eventi che ha portato Grutas ad essere oggi uno dei luoghi più curiosi e sorprendenti del vecchio blocco orientale. E' questa recente resa dei conti con l'assoluto di un tempo ad ammaliare Astrid Nippoldt, tanto più che essa si concretizza attraverso mezzi estetici così bizzarri:

Grutas raccoglie 66 statue, rilievi, busti, colossi, alcuni pesanti fino a 75 tonnellate, sgherri della rivoluzione comunista senza testa o gambe, coperti di graffi e vernice, fantocci per ideologi ed altri giganti, amati, gettati via e poi nuovamente rappezzati. L'incursione di Astrid Nippoldt attraverso il Grutas ha inizio in questa foresta politico-fiabesca che stravolge le categorie correnti dell'esteticamente pregiato o spregevole, del politicamente inoffensivo o pericoloso. La distanza tra valori passati e presenti attribuite alle sculture, l'incertezza dell'osservatore straniero e lo squilibrio tra desiderio politico ed abilità estetica di rappresentazione sono per Nippoldt il punto di partenza ideale per il suoi interventi personali: infiniti cloni di Marx, Engels e Lenin si trovano qui sincronizzati nella rimozione del momento rivoluzionario; con un'aria di borghesismo grottesco, con sottovesti, farsetti e solide scarpe di bronzo, la triade del comunismo, ora non più protetta da alcuna riserva di caccia, si ritrova condannata alla moltiplicazione e priva di un tetto trascendentale.

La salvezza dell'esiliato si deve al singolare senso storico di un lituano che, dopo aver fatto fortuna con la vendita di funghi, ebbe l'idea di investire un patrimonio nella creazione di un asilo per sculture oggetto di persecuzione politica (presumibilmente con lo scopo di rendere omaggio alle vittime della violenza e del terrore perpetrati dal comunismo). Viliumas Malinauskas, il proprietario di Grutas, ha cercato un luogo che somigliasse al paesaggio siberiano, cattivo presagio per le sculture, per le quali la grazia ricevuta doveva acquistare un retrogusto di sangue e lavori forzati. Affinché ciò non sfuggisse a nessuno, ha fatto erigere a distanza regolare torri di guardia al margine del bosco. La continua diffusione di canti sovietici (*Volga Volga, Notti moscovite*), il cui effetto propagandistico è da sempre sopravvalutato, superato l'iniziale senso di fastidio, genera un senso di intima tranquillità. *Un allegro canto riscalda il cuore, non ti stancherà mai.*

L'annullamento dialettico dei significati riappare nell'atto di salvezza del politicamente abbandonato e del-

l'esteticamente abietto, nel momento in cui l'espatrio in un terreno involontariamente selvaggio acquista un valore rieducativo. Sembra quasi che il legame tra il politico e l'estetico funzioni solamente in condizione climatiche avverse. Una volta che il tempo si rimette, il collasso simbolico è inevitabile. Non solo il bosco ricodifica le sculture (questa è la bellezza del naturalismo!), ma le stesse sculture, collocate in ogni angolo del cammino, sfidano con la loro monumentalità la docile, cedevole foresta. L'esame dell'Assoluto è infallibilmente alla ricerca di un equilibrio tra le buone intenzioni e l'oblio storico.

La Trilogia di Grutas di Nippoldt

Quasi per caso, per curiosità, Astrid Nippoldt si è smarrita con la videocamera nel parco di Grutas. E ha trovato ciò che distingue il suo lavoro e che forse si mostra nel modo più convincente nel suo video *Concorde* (2005), uno squilibrio che scaturisce proprio dalla risolutezza di un'ambientazione politico-estetica precostituita. L'approccio di Nippoldt al luogo, con le sue contraddittorie proposte di senso, appare in un primo momento casuale. Come in un intervento endoscopico, che raramente lascia cicatrici, Nippoldt si muove come fosse invisibile attraverso il terreno minato (il fatto che poi si veda l'artista per un breve momento non cambia la sostanza). Da un punto di vista interno i pesi si sono spostati.

Sitting Lenin

Il video inizia con una passante che tenta di arrampicarsi sopra una statua nel bosco. Il suo obiettivo è chiaro: vuole salire sul grembo di Lenin. Non è semplice però. I suoi movimenti goffi (lontani i tempi delle scolate infantili) e la velocità leggermente accelerata conferiscono alla scena un che di film muto e di slapstick. Accorre in suo aiuto un uomo non molto più abile di lei. Raggiunto finalmente il piedistallo la signora si toglie le scarpe. Il sole penetra attraverso il tetto di foglie e colpisce proprio la lente, un improvviso raggio di luce acceca. Continua ad arrampicarsi sul suo grembo. Lo sguardo di Lenin si stende ancora sulla radura. Un regno per i suoi pensieri. Raggi di luce sono sospesi come mute nuvolette di dialogo sopra la sua testa. Lenin non si sconvolge che una visitatrice trovi appoggio sulle pieghe del suo farsetto prima di mettersi in posa (non senza i suoi occhiali da sole!) per l'album di famiglia (donna in posa sul grembo di un uomo in posa). Lenin appare molto più cool della donna. Non appena avviene lo scatto, svanisce la legittimazione per la fanciullesca trasgressione. La donna si appresta alla discesa, che avviene con l'aiuto dello stesso signore di prima. Esce allora dall'inquadratura mentre si scrolla la polvere dalle mani.

Grutas

Questo lavoro inizia con una panoramica attraverso una rete metallica. Una casa entra nello sguardo per poi riuscirne. L'occhio della telecamera si posa su una fontana a getti, perdendosi per qualche momento nelle sue particelle d'acqua. L'immagine è ora a colori, la rete metallica dimenticata. La fontana verrà poi sostituita da un altro impianto di "irrigazione": la diffusione acustica delle torrette di guardia. La telecamera zooma mostrando il parco giochi dei bambini nel quale una madre si diverte con il figlio adolescente a girare su un pneumatico appeso ad una corda. Forse è proprio l'utopia di felicità di ogni uomo a partorire le ideologie peggiori. La cornice di divertimento con le sue melodie russe viene turbata da due voci fuori campo. Un bambino chiede con insistenza: *Caro, caro mago, fai apparire per magia ... - Sì, che cosa? - Un castello come quello della Bella Addormentata con tante torri*. La voce maschile – non è Gert Fröbe? – con il tono di grande rinascimento: *Obh, non oggi, forse domani*. Viene in mente automaticamente il film con Fröbe e Heinz Rühmann, *Es geschah am bellichten Tag* (*Il mostro di Magendorf* - D/CH, 1958), tratto dal romanzo *Das Versprechen* (*La promessa*) di Friedrich Dürrenmatt², in cui Rühmann veste i panni del commissario Matthäi che indaga su un infanticida. Non riuscendo a farlo uscire allo scoperto cerca un bambino da usare come esca. Si arriva allo show-down. Indimenticabile la scena in cui Gert Fröbe avvicina la bambina in un bosco, apre il cappotto nero e con un gesto elegante tira fuori un burattino che fa inchinare con grazia e fa cominciare a parlare.

Diversamente dalla nenia delle torrette, le due voci tedesche sono in irritante vicinanza, quasi ad altezza dell'osservatore. *Obh, non oggi, forse domani...* Non è forse questa la promessa dell'utopia, vicina e lontana?

Utopia, il capovolgimento dell'aura di Benjamin, non un tessuto di tempo e spazio, ma una promessa di vicinanza, per quanto lontana possa essere. La sua dolcezza appiccicosa, più dolce dei tartufi di cioccolata con le mandorle che Fröbe offre alla bambina, penetra nell'immaginario dell'osservatore, catturando la sua fantasia con una promessa: ti renderò adulta, certamente, se non oggi, allora domani.

Mentre l'occhio della telecamera si muove lungo la serie di torrette, legandosi a frammenti di memorie del film, vi è una svolta inaspettata nella narrazione: l'utopia dell'infanzia, la nostalgia di un compagno comprensivo si trasformano in sentimenti di minaccia e pericolo. È come se nelle torrette di guardia si muovesse un'ombra, sebbene si tratti solo dell'inganno di sensi eccessivamente acuti.

Improvvisamente un grido straziante sorprende il visitatore da vicino. È Gert Fröbe. E chi conosce il film, sa quale atroce verità abbia scatenato il grido, che è piuttosto un ruggito scaturito dall'inaspettato cambiamento degli eventi. Fröbe grida quando sul luogo dell'appuntamento non trova la sua piccola fanciulla, ma un bambino che giace a pancia all'ingiù con le braccia lussate. Qualcuno è evidentemente arrivato prima di lui. Ma è un crimine senza vittime. Nella fossa tra il fogliame giace solo un manichino. Cosa è successo? Chi osa rompere l'incantesimo di un mago? Chi osa scherzare con un maniaco, rubandogli da sotto il naso la sua vittima?

Cosa accade quando Nippoldt trasferisce il grido a Grutas, liberandolo nel bosco? Si può scherzare con le sculture nel bel mezzo di una messa in scena, dal dubbio valore pedagogico, che mira a intimidire per poi fallire? Certo che si può, anzi si deve addirittura. E Astrid Nippoldt lo fa volentieri e lo fa bene. Al grido di Fröbe segue un'immagine che resta impressa nella memoria più di ogni altra, perché il grido, con la sua ambivalenza percettibile e udibile, nel suo sgomento e nella sua costernazione, le prepara il terreno: è l'immagine di un gigantesco Karl Marx. E poi ché le voci del film cominciano a formare echi e a cercare prede visuali, il Marx di bronzo diventa improvvisamente un fantoccio; un giocattolo troppo serio, un'esca per qualcosa di mostruoso, che l'immagine da sola non cattura né scopre - no, è l'immagine stessa a essere catturata. Vicino e lontano, utopia e ideologia si affrontano nello spazio invisibile tra immagine e suono in un duello dall'esito incerto.

Adele

Il suo nome completo è Adele Siauciunaite, una poetessa comunista della Lituania (1914-1938), assolutamente sconosciuta in Italia e nel resto del mondo. Sembra venire direttamente dal bosco, alta e bella. Porta capelli corti con un'acconciatura moderna, sulla schiena, il lungo vestito si gonfia per il vento come l'abito di una sposa. Il décolleté risplende al sole. Ferma e decisa afferra un lembo della veste con la mano destra, il braccio sinistro leggermente arretrato, lo sguardo rivolto da un lato. Nippoldt ha montato la telecamera ad una considerevole distanza. Poiché all'inizio non accade niente, lo spettatore (a cui piacerebbe vedere qualcosa in più di Adele) si innervosisce. Di fronte all'obiettivo svolazzano numerose zanzare. Un suono è sospeso nell'aria, come quello del vento rinchiuso in una cerbottana. Bzz, bzzz, bzzzz. La scena resta invariata per un po'. Poi nell'inquadratura compare una mano che si agita furiosamente infastidita. Nippoldt lascia la sua posizione dietro alla telecamera e passa davanti all'obiettivo, in mezzo allo sciame di zanzare, con la testa abbassata, le mani che sventolano davanti al volto e all'altezza delle orecchie. Se lo scopo sia quello di distogliere lo sguardo da Adele, di evitare le punture degli insetti, oppure di liberarsi finalmente dall'opprimente rumore che riempie l'aria, questo viene lasciato al giudizio dell'osservatore.

E le zanzare? Non se ne preoccupano affatto, restano con ostinazione di fronte alla bella, e coraggiosa Adele, formando quasi a sua protezione, una nuvola da guerra carica di aggressività e indifferenza verso le sue vittime. Sembra quasi l'incontro di due semidivinità greche che si ritrovano qui per formare un potente binomio; quasi si fossero date appuntamento su questa radura le dee della vendetta, le Erinni, con la loro controparte mitologica, Mnemosine, dea della memoria e madre delle Muse.

Adele con la sua veste mossa dal vento e lo sguardo rivolto da un lato, paragonata alle classiche rappresentazioni sui vasi greci, veste bene i panni di Mnemosine. Con dignitosa severità sembra quasi sfidare l'agitazione che la circonda. Eppure in un luogo come Grutas vi è una sottile linea di confine tra una contempla-

zione che genera calma e comprensione e una dolorosa memoria che attanaglia e paralizza il pensiero, che punge la coscienza. Forse sono anche le zanzare di Mnemosine, che non si lasciano scuotere e cacciar via, ma anzi perseguono con ostinazione il loro scopo, convinte di poter sempre avere la meglio alla fine. Le zanzare di Grutas non conoscono sosta. Chi tenta di sbarazzarsene, riesce solo ad attirarle. “Non so cosa sia successo oggi alle mosche: sono semplicemente rabbiose”, diceva un soldato nella pièce teatrale *Les Mouches* (Le mosche) scritta dall’amante delle Erinni, Jean-Paul Sartre. Un secondo soldato risponde: *Io non mi azzardo più nemmeno a sbadigliare, tanto grande è la paura che mi cadano nella bocca e comincino un ballo in fondo alla mia gola.*³

Le mosche

Un ballo in fondo alla gola, questo sembra il ronzio inserito da Nippoldt nel suo film, un suono sintetico che potrebbe benissimo furoreggiare nei club londinesi. Suoni catturati, poi rilasciati in situazioni irreali, sono la specialità di Nippoldt (nel suo video *Bloop*, 2004, si tratta del mormorio primitivo dei mari, che confonde suoni e sensi, in *wy o ming*, 2002, la colonna sonora di *Balla coi lupi* che improvvisamente accompagna l’immagine delle cime degli alberi che scorrono fuori dai finestrini del treno). In realtà il rumore proviene da una sola mosca imprigionata in un bicchiere dotato di microfono. Se il compito della filosofia consiste sin da Wittgenstein nel mostrare alla mosca la via d’uscita dal bicchiere, si può pretendere che l’arte le mostri la via per tornarci dentro.

I lavori di Nippoldt sono intriganti e intricati. Data la riduzione della sensazione visiva, le voci fuori campo, i suoni catturati e i rumori versatili e multifaccettati riescono ad emergere molto più liberamente e felicemente. Sotto, la soglia del visibile, il sonoro comincia a tentare l’immaginazione dello spettatore. Anche il minimo intervento artistico è altamente rischioso in un luogo che emana un’ambivalenza così profonda come Grutas, un posto nel quale la volontà di messa in scena, l’eros pedagogico e la zavorra storica risultano in interessi contrastanti, e nel quale la natura e l’estetica invertono alla fine il loro ruoli, tanto che l’estetica diventa naturale e la natura ideologica. Con cautela e coraggio, Nippoldt si muove su questo terreno semanticamente, esteticamente e politicamente minato. Come fa l’artista a creare un senso laddove tutto è ipercodificato?

La drammaturgia di Nippoldt insinua furtivamente incertezza e destabilizzazione. Tutti e tre i lavori iniziano come una semplice documentazione dei fatti, ma il genere sfugge di mano, bruscamente e con fastidio si impone ciò che dovrebbe restare in secondo piano: a volte è il mettersi in posa dei passanti, a volte è l’invadenza delle zanzare, a volte l’incontrastabile attacco della memoria involontaria (visuale ed acustica). Nippoldt gioca con l’inevitabile e lancia una conclusione che rimane aperta, un’incertezza in un’era di superlativi, talmente svuotata di ogni utopia da far emergere una nuova ideologia: *Colui che è continuamente in ricerca, potrà essere da noi...che? salvato!*⁴

¹ Karl Marx e Friedrich Engels, *L’Ideologia Tedesca, Critica della più recente filosofia tedesca nei suoi rappresentanti Feuerbach, B. Bauer e Stirner del socialismo tedesco nei suoi vari profeti*, Editori Riuniti, Roma, 2000

² F. Dürrenmatt, *La promessa*, Feltrinelli, Milano, 1991

³ Jean-Paul Sartre, *Les Mouches* – in *Theatre*, Gallimard, Paris, 1962

⁴ Parafresi di Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, 2nd Part, Act V, 11936/7

Einheit und Differenz. Bildkonstellationen in den Videoarbeiten von Astrid Nippoldt

„*wy o ming* ist ein Thriller in 90 Sekunden. Die Perspektive ist unerbittlich auf den Himmel gerichtet. Fanfaren, Hufgetrappel und Schüsse kündigen Dramatisches an. Ab und zu rasen Baumkronen und Büsche vorbei. Statt einer Horde Büffel knallt doch nur ein Strommast durchs Bild. Bevor man sich gefragt hat, ob dieser in einen klassischen Western gehört, ist er schon wieder aus dem Bild verschwunden.“

In diesem kurzen Text zu ihrem 2002 entstandenen Video benennt die 1973 geborene Künstlerin Astrid Nippoldt, die derzeit im Künstlerhaus Bremen ihr Studio hat, zentrale Aspekte ihrer künstlerischen Arbeit. An der Schnittstelle zwischen Ereignis und Fiktion agierend rückt sie situative Sonderlichkeiten, atmosphärische Schieflagen und tragisch-komische Begebenheiten ins Bild. Ihren Videos und Aufzeichnungen ist das Interesse an den Absurditäten des Daseins ablesbar. Die Künstlerin reproduziert dabei weniger konventionalisierte Bilder, als dass sie die Handlungsspielräume des Mediums erforscht, und mit ihrem experimentellen Verfahren Platz für Unvorhersehbares lässt.

Poetisierung des Films

The Serendip Stadium (2003/04) zeigt Bilder, die sich glücklichen Umständen, natürlichen Begebenheiten und der Wachsamkeit Astrid Nippoldts verdanken. Während eines Stipendium-Aufenthaltes in Essen verfolgte die Künstlerin das tollkühne Projekt, im nahe gelegenen Fußballstadion „Auf Schalke“ ein mediales Großereignis zu inszenieren. Das Anliegen scheiterte. Abgesehen von Zeichnungen, die wie eine Bestandsaufnahme Astrid Nippoldts Aneignung des Ortes sichtbar machen – etwa die Analyse von Licht- und Lautsprecherverteilung und der Anordnung der Hochstege und des Videowürfels über dem Spielfeld – entstand bislang kein künstlerisches Produkt. Die konzeptuelle Vorarbeit entwickelte sich schwerfällig, die Künstlerin geriet auf Abwege.

Auf einem ihrer (Heim-)Wege suchte sie die Trabrennbahn in Gelsenkirchen auf, und wurde von einem infernalischen Unwetter erfasst, das sie in Video und Ton aufzeichnete. *The Serendip Stadium* zeigt eindruckliche, hoch konzentrierte Bilder vor dem Rennstart. Sulkies ziehen im Schneegestöber ihre Kreise. Ein Starterwagen kreuzt ihren Weg. Die Erwartung des Rennens wird von allgemeiner Verwirrung abgelöst. Das Knistern des Schnees auf dem Mikro potenziert die angespannte Situation im Kontrast zur Polka, die aus den Stadionlautsprechern tönt. Die allmähliche Herausschälung der Bildlichkeit aus einem unergründlichen Weiß und die schwarz-weißen Aufnahmen der Sulkies im Schneegestöber entrücken das Gezeigte. Die Bilder wirken wie das Rauschen von altem Filmmaterial. Eadweard Muybridge war es, der durch seine graphischen Aufzeichnungen – abstandgleiche Momentaufnahmen – die Gangart des Pferdes zerlegt hat und damit analysierbar gemacht hat. Im Unterschied zur analytischen Perspektive von Muybridge, die sich vornehmlich auf das Objekt vor der Kamera konzentriert, inszeniert Astrid Nippoldt die Bildlichkeit als solche.

Die verwischte Nahaufnahme eines Pferderückens unterbricht ein identifizierendes und objektivierendes Sehen. Nicht das zu sehende ist als Gegenstand ins Bild gesetzt, sondern der Prozess des Sehens wird gegenständlich und sichtbar gemacht.

Die kurze dokumentarische Sequenz *Sortie des Usines* (1895) von Louis Lumiere steht am Anfang des Films. Er zeigt Arbeiter/innen beim Verlassen der Fabrik. Auch das Material von Astrid Nippoldt geht häufig auf im Alltag Vorgefundenes zurück. Allerdings treibt sie durch ihre technischen Bearbeitungen – Schnitt, Tempi, Ton und Farbigkeit – die Poetik der Begebenheiten hervor. Der Möglichkeitsraum der Bilder wird hierdurch ausgelotet: so vermitteln sich beispielsweise die Schneeflocken in zeichnerischer Weise, als scharfe, lange Striche, die am Körper des Pferdes abprallen, um sich wieder zu Punkten zu formen. Der Pferderücken oder die Wagen im Schneegestöber erscheinen malerisch. Astrid Nippoldts Video erschließt dem Denken das Sichtbare nicht als Gegenstand, sondern als eine visuelle prozessuale Handlung. *The Serendip Stadium* endet in selbstreflexiver Weise mit einem Schwenk auf die grellen Scheinwerfer des Stadions, die etwas ins rechte Licht setzen, aber auch blenden und so Effekte von Nachbildern bewirken.

Der Titel des Videos geht auf das persische Märchen Die drei Prinzen von Serendip aus dem 13.