

Emilio Maggio

## L'utopia inattuale di Mario Martone Esilio, rifugio e fuga dall'isola che non c'è

Osserva il gregge, che pascola innanzi a te: esso non sa che cosa è ieri, che cosa è oggi, bruca qua e là il suo cibo, riposa, ruminava, si muove di nuovo, e così dal mattino fino a sera e di giorno in giorno, semplice nelle sue voglie mutevoli, legato all'attimo presente, insensibile alla tristezza e alla noia. Duro per l'uomo che si gloria della sua umanità davanti alle bestie e pure guarda invidioso alla loro sorte felice: perché egli non vorrebbe che vivere come la bestia, libero dalla noia e dal dolore, ma vuole invano, perché la sua volontà è diversa. L'uomo domanda alla bestia: perché non mi parli della tua felicità e ti contenti di guardarmi? (Friedrich Nietzsche)<sup>1</sup>

Questo saggio vuole mettere in relazione l'intento pedagogico, che *media* la dissociazione spettacolare tra spettatore e film, di cui si serve il regista Mario Martone per decostruire il mito della nazione italiana, con l'accento antistoricista che permea *Capri-Revolution*<sup>2</sup>, ultimo atto di ribellione da parte dell'autore napoletano alla "potenza della storia" dopo *Noi credevamo* e *Il giovane favoloso*. La feconda inattualità delle considerazioni di Nietzsche sulla storia sembrano essere il motivo ispiratore a cui attinge Martone per rimettere in discussione il Risorgimento, il Romanticismo e la prima guerra mondiale come valori della costruzione di un popolo. Quella che sembra essere, al momento, una trilogia sull'invenzione dell'Italia assume i caratteri di un vero e proprio ecosistema cinematografico<sup>3</sup> in grado di sovvertire le

1 Friedrich Nietzsche, *Considerazioni sulla storia*, trad. it. di L. Pinna-Pintor, Einaudi, Torino 1943, p. 7. Il saggio da cui è tratta la citazione in esergo, il cui titolo originale è *Utilità e svantaggi della storia per la vita*, è la seconda delle quattro *Considerazioni inattuali sulla storia* pubblicate da Nietzsche fra il 1873 e il 1876.

2 Mario Martone, *Capri-Revolution*, Italia 2018.

3 L'intuizione di film come ecosistema, con particolare riferimento al cinema di Martone, è di Luigi Abiusi, che sulle pagine de «il manifesto» analizza *Capri-Revolution* alla stregua di un corpo in divenire, processo emancipatorio e «poema del mondo». Il film dunque come sistema vivo e autosufficiente, dotato di quella *agentività* in grado di riattualizzare il cosiddetto *affresco storico* che annichilisce l'umano con il peso crescente del passato; cfr. «*Capri-Revolution*, la danza del cinema alla scoperta del mondo», ne «il manifesto», 15 gennaio 2019.

categorie normative della disciplina storicista e i suoi nefasti effetti nella produzione di un sapere che si autoalimenta e autodetermina senza mai contaminarsi con le contraddizioni epifaniche dei molteplici vissuti.

Questa volta Martone circoscrive la sua *revisione* della “monumentalità” del Tempo della Storia a un microcosmo altamente simbolico e retorica-mente denso come quello di un’isola. Il film è infatti ambientato nella Capri del 1913<sup>4</sup>, alla vigilia della prima guerra mondiale, evento che determinerà il passaggio alla post-modernità e l’inserimento dell’Italia nello scacchiere geopolitico occidentale facendola accedere – in nome di un popolo decimato dalla fame e, per chi dovette affrontare direttamente il *nemico* al fronte e nelle trincee, dai colpi delle mitragliatrici, dagli effetti dei gas chimici, dagli aerei, dalle granate, dalle artiglierie e dalle baionette – all’avventura colonialista e imperialista che inaugurerà la dittatura fascista.

Per *raccontare* il film, mi permetto di fare mio uno dei suoi *incipit*: la dichiarazione di vegetarianismo della protagonista, la pastora Lucia, durante il banchetto familiare che avrebbe dovuto preludere al suo matrimonio combinato con uno dei più facoltosi notabili dell’isola partenopea. Penso non ci sia miglior prologo – anche per i lettori di questa rivista – che iniziare a de-scrivere il film con le parole gridate dalla ragazza davanti all’annichilita famiglia e all’esterrefatto possidente isolano: «Io non mangio cadaveri, non mangio capretti», come quello servito in tavola, «Io non mangio galline e maiali». Il *coming out* di Lucia rappresenta il primo atto di quel processo di emancipazione che la spingerà a lasciare l’isola per guardare oltre quell’orizzonte che determina e limita la *visione* degli isolani nella bellissima sequenza finale. Lo sguardo della ex capraia è, infatti, un nuovo sguardo. Questo sguardo, finalmente libero dalle costrizioni familiari, dalle norme della tradizione e della storia e dalle regole non scritte della natura, volge all’oltremare, dove il cielo e il mare non sono altro che il blu che contiene il mondo.

Per il suo apologo sulla *miseria* della Storia e sulle comunità virtuose in senso tradizionale, cioè quelle strutturate sull’operosità e sul lavoro, quindi sulla violenza e sullo sfruttamento, Martone trae spunto da una vicenda *vera* che, insieme ad altre – come quella legata ai profughi rivoluzionari russi che vi si rifugiavano – hanno contribuito a creare la leggenda della *Capri-Revolution*; il riferimento è alla comune anarchica e vegana creata da Karl

4 Per essere precisi il film è stato girato sulla costa del Cilento. La geografia di Capri infatti è stata completamente stravolta dagli effetti del turismo di massa e dalle manifestazioni che intendono promuovere il *location placement* come vero e proprio investimento cinematografico. A questa gentrificazione spettacolare del territorio reagisce Martone, che si sottrae al ricatto del *placetelling*, il racconto dei luoghi che, invece di fornire ulteriore pregnanza significativa al film, sembra attualmente attenersi alle regole del marketing promozionale, fungendo da *branding* territoriale per attirare nuovi flussi turistici e investimenti da parte delle amministrazioni locali.

Diefenbach, pittore e intellettuale tedesco, che tra il 1900 e il 1913 scelse le vertiginose alture rocciose dell’entroterra isolano come luogo ideale per dare vita a un progetto di comunità alternativa, all’elaborazione di una *forma di vita*, come la definirebbe Agamben<sup>5</sup>, da contrapporre al pensiero progressista che sembrava allora inibire ogni processo di liberazione autentica e che caratterizzava la maggior parte dei movimenti rivoluzionari e socialisti. Un’*altissima povertà*, per usare ancora una volta le parole di Agamben, da contrapporre alla ricchezza delle norme etico-giuridiche della cosiddetta società civile; un utopico progetto in grado di unire, o abbandonare, sia la *nuda vita*, che ci costringe a *reagire* al bisogno di sopravvivenza, sia la vita *biologica*, che ci costituisce come umani, da realizzarsi e praticare nella possibilità di un’isola, che pure ha sempre il mare intorno che unisce e divide.

Seybu il co-protagonista di *Capri-revolution*, l’artista/profeta ideatore della comune e suo ispiratore, interpretato da Reinout Scolten van Aschat, è il personaggio che fa da contrappunto alla radiosa *purezza* di Lucia, tanto disinvolta con «le bestie senza storia»<sup>6</sup> quanto rigida e impacciata con gli umani. Il primo incontro tra Lucia (una sorprendente Marianna Fontana) e Seybu è contrassegnato dall’aura del mito: la giovanissima pastora vede nel pittore tedesco un novello messia, la figura che più si avvicina con il suo portamento, allo stesso tempo ieratico e umile, e con il suo fisico alieno agli occhi degli isolani, i suoi lunghi capelli biondi e un saio come unico indumento, alla materializzazione dei suoi desideri e forse dei suoi sogni; Lucia vede in lui la *possibilità di un’isola*<sup>7</sup>. Gli altri incontri occasionali tra la ragazza e i membri della comune saranno caratterizzati dalla furtività e dal desiderio. Mentre sdraiati sulle rocce si riscaldano nudi al sole, mentre danzano felici, mentre osservano lo spettacolo che la natura offre loro gratuitamente in una pagana celebrazione o mentre meditano davanti al mare o sotto i raggi lunari, essi sono la trasfigurazione del suo desiderio di libertà e di emancipazione, anche sessuale. Lucia, imitandoli, si denuda degli abiti che la rendono complice di un sistema che, a cominciare dalla famiglia per arrivare alla comunità, annichilisce con la sua violenza istitutrice e coagulante qualunque forma di libera esistenza; un sistema sociale che toglie il respiro.

Il cinema di Mario Martone è sempre stato caratterizzato, e questa ultima

5 Giorgio Agamben, *Altissima povertà. Regole monastiche e forme di vita*, Neri Pozza, Vicenza 2012.

6 F. Nietzsche, *Considerazioni sulla storia*, cit., p. 8.

7 La mia non è tanto una citazione quanto un’allusione al romanzo di Houellebecq che profetizza una nuova umanità immortale. Ho preso in prestito il titolo del romanzo dello scrittore francese proprio per la sua efficacia evocativa, pur non condividendone i contenuti. Il titolo che mi era venuto subito in mente per questo saggio doveva essere infatti *La possibilità di un’isola*. Cfr. Michel Houellebecq, *La possibilità di un’isola*, trad. it. di F. Ascari, Bompiani, Milano 2007.

prova non fa che confermarlo, da una manifesta volontà di costruire uno sguardo critico sul mondo e sulla realtà, abituando così lo spettatore a diffidare dei valori attraverso cui la civiltà edifica la sua politica – ciò che riguarda la *polis*, la vita in comune degli umani. Nel contrapporre in *Capri-Revolution* due modelli di comunità agli antipodi, «ordine e disordine, governo e anarchia, stabilità e nomadismo»<sup>8</sup>, Martone non cede a facili e banali semplificazioni, riducendo il suo anelito per la possibilità di un altro mondo all'anomia tra la disciplina governamentale e una libertà inqualificabile, e quindi non situata, ma mostra quanto ogni progetto utopico, ogni processo di cambiamento abbia bisogno di *tecniche di seduzione* con cui allenarsi a un uso della vita piuttosto che alla sua appropriazione. Il regista napoletano si chiede e ci chiede se lo spettacolo (nel suo caso il cinema) e l'arte in generale (nel caso di *Capri-Revolution*) presuppongano necessariamente uno spettatore segnato dallo stigma della passività. Lucia, anche in questo frangente teorico, direi semiotico, cioè di teoria dello sguardo, ci suggerisce – a noi spettatori smaliziati e coscienti –, che concetti come *passività* e *ignoranza*, superficialmente associati al ruolo dello spettatore, riguardano le comunità umane nel loro complesso. Perché, proprio partendo da una *comune ignoranza* e da una *comune incapacità*, si possono creare altri saperi, altri mondi sensibili, come direbbe Rancière<sup>9</sup>. La *spettatrice* Lucia, inconsapevole e ignorante, diventa il tramite, e potremmo dire anche l'*oggetto del desiderio*, di due *formulazioni*, due prospettive opposte il cui oggetto di contesa è proprio lo spettatore emancipato. La modalità stilistica di cui Martone si serve è quella dell'allestimento, della messa in scena, del teatro, che sembra essere anche l'unica possibilità di fuggire dalla *recita* in costume, filologicamente ineccepibile ma costretta dal ricatto della ricostruzione storica, per mantenere l'anelito di verosimiglianza e l'urgenza dell'attualità politica con cui relazionare ogni manifestazione artistica e rappresentativa, pena la sua fallimentare possibilità di *agire* sul presente per cambiarlo<sup>10</sup>.

8 G. Agamben, *Altissima povertà*, cit., p. 23.

9 Cfr. Jacques Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, trad. it. di F. Caliri, DeriveApprodi, Roma 2016 e *Lo spettatore emancipato*, trad. it. di D. Mansella, DeriveApprodi, Roma 2018.

10 Al netto della sua produzione artistica, la particolare predilezione di Martone per lo spazio scenico sia dal punto di vista espressivo che dal quello delle istanze scelte è ormai piuttosto evidente; a parte il caso di *Teatro di guerra* che esplicita il suo interesse per la *quinta* e le dinamiche relazionali tra spettatori e attori e tra attori e regista nello scenario apocalittico della Sarajevo assediata nel 1994, il regista si è continuamente confrontato con l'azione teatrale fin dai suoi esordi con la compagnia napoletana *Falso Movimento* e in seguito con straordinari adattamenti di classici della tragedia greca come *Sette contro Tebe* di Eschilo e *Edipo a Colono* di Sofocle, non trascurando il repertorio lirico.

## Il teatro

L'ignorante procede confrontando quello che scopre con quello che già sa, prestando attenzione a ciò che incontra per caso, ma anche seguendo la regola aritmetica, la regola democratica, che fa dell'ignoranza una forma minore di sapere. Egli si preoccupa solo di sapere di più, di sapere quello che ancora ignorava. Ciò che gli manca, ciò che mancherà sempre all'allievo a meno che non diventi a sua volta maestro, è il sapere dell'ignoranza. (Jacques Rancière)

Per i moderni *riformatori* della messinscena – coloro i quali, sull'onda dell'idea di decostruire i paradigmi mimetici della rappresentazione artistica intendevano abolire la distanza tra opera e fruitore – il teatro «è una forma esemplare di comunità. Implica un'idea di comunità come presenza a sé, opposta alla distanza della rappresentazione»<sup>11</sup>. L'idea di comunità come allestimento scenico con tutto il portato performativo che ne consegue ci porta immediatamente a percepire la comune anarchica e vegana *affrescata* da Martone come

un modo di occupare uno spazio e un tempo, il corpo in azione opposto al semplice apparato delle leggi; un insieme di percezioni, di gesti e di posizioni che precede e preforma le leggi e le istituzioni politiche. Più di qualsiasi altra arte, il teatro è stato associato all'idea romantica di una rivoluzione estetica in grado di cambiare non i meccanismi dello Stato e delle leggi, ma le forme sensibili dell'esperienza umana<sup>12</sup>.

Non è un caso allora che Seybu abbandoni la pittura e l'*art-nuveau*, con cui aveva iniziato la sua carriera artistica a Vienna, per abbracciare l'arte del gesto, in cui sono i corpi in azione a essere significativi. Seybu ha così la possibilità di emanciparsi dalla sua stessa emancipazione di intellettuale e trasformarsi in guida spirituale. È infatti la danza, il sublime teatrale, a incarnare questa possibilità. I componenti della comune si comportano come danzatori anche nelle più *insignificanti* occupazioni quotidiane. La loro postura, i loro movimenti, sono danze, celebrazioni della vita, anche quando mangiano, oziano e leggono. La loro vita è coreografia in divenire. Lucia li

11 *Ibidem*, p. 10.

12 *Ibidem*, p. 11.

guarda come se stesse assistendo a una messinscena in cui arte e vita coincidono. La teatralità della comune anarco-libertaria è *artaudiana*: «un rituale di purificazione nel quale una collettività torna a impadronirsi delle proprie energie»<sup>13</sup>. Per Rancière la *riforma* che intendeva rimettere in discussione il teatro borghese mimetico consiste nelle due modalità che a inizio Novecento avrebbero più contribuito a un'idea di *messinscena* come abolizione della distanza fra spettatore e spettacolo: da una parte proprio la concezione performativa di Artaud in cui tale distanza viene ridotta dall'energia *orgiastica* che si crea tra pubblico e performer; dall'altra il paradigma brechtiano in cui «la mediazione teatrale rende gli spettatori consapevoli della situazione sociale che le dà luogo e desiderosi di agire per trasformarla»<sup>14</sup>. In entrambi i casi le due modalità di mediazione tra spettacolo e spettatori tendono a dissolvere l'idea stessa di mediazione<sup>15</sup>. Mediazione che Martone assolve appunto attraverso la sua relazione pedagogica con lo spettatore, «nella quale il ruolo assegnato al maestro sta nell'eliminare la distanza tra il suo sapere e l'ignoranza dell'ignorante»<sup>16</sup>.

La rappresentazione della comunità trattata come spazio scenico coinvolge anche la prospettiva socialista e rivoluzionaria che nel film viene impersonata da Carlo, il medico dell'isola. La sua mediazione *teatrale* è in questo caso dettata dalla volontà di emancipare l'intera comunità isolana grazie ai progressi della scienza e dell'istruzione. Il sapere è potere, e Carlo cerca di coinvolgere Lucia a seguirlo in questo percorso di crescita culturale. Il modello pedagogico di Carlo entra in conflitto con la *sperimentazione* di Seybu. Da un lato abbiamo la scienza e il materialismo storico come cassetta degli attrezzi per arrivare alla presa di coscienza di classe da parte di Lucia, dall'altro la spiritualità, il corpo e la danza come contraltari della presa di *incoscienza* della giovane capraia. In mezzo c'è la comunità nativa che ancora procede a estromettere la violenza usando il *capro* da immolare sull'altare della *sicurezza* e della pace sociale tra i suoi membri. Carlo, proprio come gli esiliati politici comunisti russi che trovavano rifugio a Capri, vuole cambiare i meccanismi che determinano la struttura fascista e discriminante dello Stato/Nazione; Seybu, invece, vuole una trasformazione po/etica della realtà

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*, p. 13.

15 Il problema della mediazione artistico-rappresentativa e intellettuale è attualmente di grande rilevanza, soprattutto se pensiamo alle derive disintermediative che affliggono ogni campo del sapere e della comunicazione. Ad esempio, l'ambizione del teatro di ricerca di approdare a una rappresentazione senza rappresentazione sembra riprodurre i meccanismi autorappresentativi dei social network, in cui scompare ogni mediazione di critica dell'esistente.

16 J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, cit., p. 13.

dove la vita possa finalmente essere il risultato della connessione tra arte, natura e polis, nell'abbandono definitivo di ogni ruolo preconstituito, e dove le uniche norme accettabili siano quelle *monastiche* del *buen vivir* – in cui la *vita in comune* acquista significato politico<sup>17</sup>. Il nodo da sciogliere sarà allora la *differenza* tra *comune* e *comunità*, nodo in cui la prima diventa sinonimo di estromissione della proprietà privata, di negazione della religione come patto sociale e di rifiuto della tradizione antropocentrica che produce gerarchie di specie di classe e di genere; mentre la seconda ha sempre la necessità di ricorrere alla *violenza* per sopravvivere<sup>18</sup>.

L'atmosfera che i membri della comune evocano durante i *collettivi* dedicati all'opera totale, in cui danza musica pittura diventano *vita improvvisata*, suscita in Lucia uno stato d'estasi continuo. Le parole con cui Seybu guida le *performance* sono dettate da questo senso di stupefazione di fronte alle meraviglie del mondo inteso come insieme poroso e fluido che non può lasciare indifferenti, se non attraverso una presunta superiorità ontologica. Seybu invita a considerare gli animali, i bambini, gli altri da una diversa prospettiva, quella rigenerante che ci spinge a tuffarci in mare per guardare i pesci che nuotano. Questa *prassi* palingenetica verrà in qualche modo frustrata dall'idea di dare funzionalità artistica e progettuale alle improvvisazioni collettive, un'idea che si contrapponeva all'intento primigenio di svuotarsi dei contenuti inibenti della *mimesis* per dare vita all'azzeramento spersonalizzante del significato, che Lucia è in grado di prevedere e addirittura di mettere in discussione alla fine del suo percorso, scegliendo di abbandonare l'isola e la comune<sup>19</sup>. La *prima* con cui la comune intende suggellare il percorso sperimentale condiviso viene infatti percepita da Lucia come un epilogo in cui lo Spettacolo diventa di nuovo la misura della «contemplazione dell'apparenza dissociata dalla sua verità»<sup>20</sup>.

Seguendo lo schema tratteggiato da Rancière ne *Lo spettatore emancipa-*

17 G. Agamben, *Altissima povertà*, cit., pp. 21-22.

18 René Girard, *La violenza e il sacro*, trad. it. di O. Fatica e E. Czerkl, Adelphi, Milano 2017.

19 Un saggio a parte meriterebbero le molteplici correlazioni fra le varie istanze espressive a cui Martone fa abbondantemente ricorso, dalla pittura di Karl Wilhelm Diefenbach che ispira alcune delle immagini più salienti – merito anche della fotografia di Michele D'Attanasio –, come la sequenza del cervo sacrificato che cita il dipinto *Du Sollst Nicht Töten* (esposto in un museo a Capri) alla musica straniante, che condensa classica-contemporanea, ambient ed elettronica, al montaggio di Jacopo Quadri fino agli evidenti riferimenti agli *happening* teatrali del Living Theatre e a quelli dell'azionismo viennese, su cui si dovrebbe aprire un'altra finestra di approfondimento. La sequenza che ritrae il rituale organizzato dallo psicanalista, figura che viene tratteggiata come scheggia impazzita all'interno della comune, in cui viene sacrificato il cervo, rimanda direttamente all'*involutione* estremista dell'*happening* e alle derive nichiliste del Teatro delle Orge e dei Misteri di Hermann Nitsch nonché al disinvolto uso di carcasse animali durante le messinscene *terapeutiche* e *catartiche*.

20 J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, cit., p. 12.

to possiamo dedurre che, mentre il personaggio del medico ipostatizza una *posizione* – il ruolo dell'insegnante che intende ridurre l'ignoranza dell'allievo emancipandolo progressivamente –, Seybu rappresenta la figura del *maestro ignorante*, cioè il *sapere dell'ignoranza*<sup>21</sup>. In questo modo, la disuguaglianza tra l'intelligenza del maestro e quella dell'allievo, cioè tra due posizioni che si fronteggiano alla ricerca del proprio ruolo, viene in qualche modo scartata dall'«uguaglianza dell'intelligenza rispetto a se stessa»<sup>22</sup>. Il percorso di Lucia sarà allora quello di confrontare e mettere in relazione la sua conoscenza, la sua sapienza di capraia, l'esperienza del suo mondo, con quello che non conosce ancora, con l'ignoranza di altri mondi che la comune artistica e filosofica le mette a disposizione. Insomma Seybu «non insegna ai suoi allievi il suo sapere [ma] ingiunge loro di avventurarsi nella foresta delle cose e dei segni per dire ciò che hanno visto e cosa ne pensano»<sup>23</sup>. Capri formalizza allora l'elemento terzo tra il maestro ignorante e l'apprendista emancipato, il nesso estraneo a entrambi, «del quale nessuno è proprietario, il cui significato non appartiene a nessuno, ma che sussiste»<sup>24</sup> come possibilità di un'isola. In questa coesistenza di passato, presente e futuro – la musica elettronica di Apparat, l'*happening* contro culturale degli anni '60 e '70 – l'arte funge da elemento spiazzante alla ricerca del nesso tra Storia, attualità delle questioni messe in campo e inattualità estetica.

## L'utopia inattuale

L'utopia inattuale di un'opera come *Capri-Revolution* consiste nella sua *astoricità*. La Capri di inizio Novecento era un modello apolide di sperimentazione della felicità. Intellettuali, artisti e militanti rivoluzionari condividevano proprio la possibilità di essere liberi senza condizionamenti di sorta, di adattarsi «sulla soglia dell'attimo, dimenticando tutto il passato»<sup>25</sup>. Emblematico risulta in tal senso il fatto che, negli stessi anni della comune, Lenin si trovasse anche lui sull'isola con l'idea di dare vita a una scuola rivoluzionaria, una specie di palestra teorica per la futura avanguardia operaia. L'inciso non è casuale ed è sottolineato dallo stesso Martone che cita una

foto leggendaria che ritrae il leader rivoluzionario mentre gioca a scacchi con Gorki. La densità immaginifica della foto, se per un attimo abbandoniamo l'aura del mito che infondono i due personaggi, sta tutta in quel momento di convivialità e di abbandono, di leggerezza che stride gioco forza con la monumentalità iconica con cui siamo abituati a ricordare il teorico della rivoluzione proletaria del 1917. Questo momento di grazia rappresenta in qualche modo il senso del film e la sua inattuale attualità, la volontà cioè di dimenticare la Storia, di ricreare il passato per rendere felici sé e gli altri. Lenin e Seybu/Diefenbach non sono *i becchini del presente*, come direbbe Nietzsche<sup>26</sup>, bensì le due polarità di una dialettica rivoluzionaria cosciente del fatto che ogni gerarchia è anche il prodotto della divisione sensibile del mondo. L'inoperosità e l'inattualità diventano allora manifestazioni della volontà, questa sì veramente rivoluzionaria, di sconvolgere tale divisione del sensibile che blocca ogni processo di trasformazione e di emancipazione, relegando ogni individuo alla parte che gli è stata assegnata fin dalla nascita. La capraia, l'artista, l'intellettuale, l'attivista hanno tutti bisogno di una riconfigurazione del mondo sensibile, «dello spazio e del tempo, del lavoro e dello svago»<sup>27</sup>.

La *mentalità astorica* di Martone si palesa con le immagini dell'orizzonte che scandiscono la storia dell'emancipazione di Lucia. L'orizzonte costituisce infatti il *(dis)limite*<sup>28</sup> in grado di mettere in relazione il proprio sguardo con quello dell'altro, «una linea che divid[e] ciò che si può abbracciare con lo sguardo, ciò che è chiaro da ciò che non si può illuminare»<sup>29</sup>. Lucia, alla stregua del gregge, tiene sempre presente l'orizzonte come limite per orientarsi. Questo le permette di sperimentare lo stare al mondo, semplicemente. Non è riduttivo – l'equazione Lucia/gregge potrebbe essere facilmente frantesa – affermare che il sentimento astorico implica un certo grado di felicità che chiameremo benessere oppure ricchezza sinestesica. Questa effervescenza dei sensi turba l'ordine disciplinante del sentimento storico concepito come scienza pura, configurandosi come *situazione* di dissenso dall'idea che la vita possa essere ridotta a bilanci e finalità.

21 *Ibidem*, pp. 14-15.

22 *Ibidem*, p. 15.

23 *Ibidem*, p. 16.

24 *Ibidem*, p. 20.

25 F. Nietzsche, *Considerazioni sulla storia*, cit., p. 9.

26 *Ibidem*, p. 10.

27 J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, cit., p. 26.

28 Il concetto di *(dis)limite* si riferisce a ciò che il regista brasiliano Julio Bressane intende come attraversamento di campi espressivi confinanti, il luogo dove tutti i linguaggi perdono le loro funzionalità discorsive per farsi dimensione dell'osmosi poetica, dove tutte le arti si relazionano tra loro e con il mondo. Cfr. Emilio Maggio, «Il limite della rappresentazione del sopravvissuto e il (dis)limite cinematografico», in «Animal Studies», n. 11, 2015, pp. 11-27.

29 F. Nietzsche, *Considerazioni sulla storia*, cit., p. 11.

## Capri-Batterie

*Capri-Revolution* doveva originariamente intitolarsi *Capri-Batterie*, come l'esperimento con cui nel 1985 l'artista concettuale tedesco Joseph Beuys dimostrava "scientificamente" che una semplice lampadina può essere accesa grazie all'energia di un limone. Quella che divenne una vera e propria installazione di arte "ecologica" era stata precedentemente testata da Beuys proprio a Capri durante un soggiorno curativo per la malattia polmonare che l'avrebbe stroncato l'anno successivo. Martone cita l'episodio mostrando Seybu (l'anagramma di Seybu è del resto Beuys), mentre realizza l'esperimento davanti agli occhi di Carlo<sup>30</sup>. Questa aberrazione storica, se da una parte produce nella diegesi del film un'inversione del modello di verosimiglianza e l'esigenza di sospensione di credulità nello spettatore, dall'altra viene in qualche modo legittimata dal fatto che l'elettricità all'inizio del Novecento stava diventando il modello egemone di risorsa energetica. Il film mostra infatti l'arrivo della luce elettrica sull'isola con tanto di inaugurazione dell'evento da parte delle autorità comunali. Parallelamente alle molteplici "invenzioni" e ai progressi della scienza che costellarono l'inizio del Novecento – fra cui, è bene ricordarlo, il cinema, che si formalizza come istanza espressiva adulta e autonoma rispetto alle altre discipline contemporanee – l'Italia partecipa alla prima guerra mondiale. L'invenzione della modernità tecnologica finisce quindi per coincidere con l'invenzione della Nazione come Patria e del Popolo come Mito.

Beuys, che aveva partecipato alla seconda guerra mondiale in qualità di aviatore, la qual cosa ne segnò drammaticamente l'esistenza, è stato fra i maggiori promulgatori di un'idea di arte critica sia nei confronti dello statuto artistico, il sistema mercantile dell'arte contemporanea, sia in rapporto all'elaborazione di un'arte che potesse essere fruita socialmente. Le sue performance ambientaliste, come quella di piantare 7.000 querce nella cittadina tedesca di Kassel, riproducono l'idea di arte come *gesto ecologico*, come atto dimostrativo e altamente simbolico, «protettivo»<sup>31</sup>. Come ebbe a dire lui stesso sono «prassi di cambiamento». In questo senso l'astoricità di Martone e l'ecologismo di antica sapienza esperienziale di Seybu/Beuys coincidono, confluendo in un'unica serie di immagini in cui passato e futuro si annullano

30 Altro incipit di arte esperienziale, che rimanda in qualche modo alla sapienza alchemica medievale, è la sequenza in cui l'(ex) pittore tedesco mostra al medico il sistema raddomantico per trovare acqua potabile.

31 Le parole di Beuys sono tratte da un'intervista pubblicata nel 1982 sulle pagine del numero 113 di «Lettera internazionale». Cfr. *Esperimenti d'artista. I settemila alberi di Joseph Beuys*, ne «il manifesto», 26 ottobre 2012, pp. 10-11.

vicendevolmente nel presente del flusso cinematografico. Questa idea di un'*antropologia della natura* intende alludere alla costruzione di un nuovo tipo di alleanza tra natura e cultura che rimetta in discussione le categorie epistemologiche e altamente normative di entrambe.

Tornando al concetto di emancipazione e tenendo conto dell'etimologia del termine come uscita da una posizione di minoranza – per Lucia quella della comunità isolana da cui discende, per Seybu il mondo autocompiaciuto dell'arte borghese, per Carlo il sottosviluppo dell'Italia e l'ignoranza della coscienza di classe del popolo – se per un verso tale concetto sottende l'aspirazione a una nuova egemonia di valori da contrapporre a quelli stantii della tradizione comunitaria, per un altro rischia di ricreare un'idea di comunità con ruoli e modelli di nuovo ben definiti e vincolanti, assegnati in base alla propria funzione e alla propria classe – quella che Rancière chiamerebbe *divisione poliziesca del sensibile*. A questo modello di emancipazione si sottrae Lucia la quale, spogliandosi letteralmente degli abiti che la costringevano al ruolo di pastora, sorella, figlia e futura sposa e madre, acquisisce un corpo politico capace di leggere, scrivere, parlare in inglese (e anche in italiano, abituata com'era al solo idioma isolano), ballare, alimentarsi in modo incruento (il *faut bien manger*), innamorarsi di due uomini contemporaneamente, assumendo alla fine quella tensione che la spingerà a lasciare l'isola per affrontare altri mondi e altre situazioni, quasi evocando i futuri conflitti, anche ideologici, che negli anni '70 intesseranno la relazione problematica tra arte e ribellione.

Carlo intende l'emancipazione come esaudimento di una serie di promesse scientifiche, legate al progresso e alla tecnologia, e sceglierà per questo di arruolarsi nel conflitto bellico mondiale, seguendo peraltro la posizione interventista dei movimenti socialisti e sostenendo paternalisticamente il proprio ruolo di educatore delle masse incolte. Seybu – che morirà di lì a poco, ponendo fine all'esperienza della comune che si ricostituirà sul monte Verità, nei pressi di Ascona – rimane invece confinato a uno stile di vita alternativo. Lucia è pertanto l'unica figura in cui l'idea di emancipazione si fa percorso di cambiamento e non mero passaggio da un ruolo a un altro. Il suo diventa un corpo composto alla stregua dell'operaio sociale che negli anni '70 comprende di non essere solo un lavoratore ma anche un sognatore. Lucia semplicemente *dissente*, riconfigurando così «il paesaggio del percettibile e del pensabile»<sup>32</sup>, immaginando sulla tolda della nave che la porterà con ogni probabilità sulla *terra ferma*, un'isola che ancora non c'è ma che potrebbe esserci.

32 J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, cit., p. 59.