

Quando tutto sta per scomparire

Andrea Martinucci & Aurelio Di Virgilio, Fondazione Giuliani, Roma

by Michela Ceruti

Un muro mi aveva separata dal resto del mondo.

Marlen Haushofer, *The Wall*, 1963

Prima che qualsiasi cosa abbia inizio è utile chiarire fin da subito il terreno su cui questo testo si muove. Prende avvio da un evento, anche se le occasioni di questo tipo tendono a dissolversi quasi nel momento stesso in cui accadono. Di quell'evento restano due pratiche che si sono incrociate per un breve istante. Intorno a questo incontro si addensa una domanda: cosa significa scomparire?

Nei bestiari medievali si racconta di un animale chiamato 'pantera profumata' che, dopo aver mangiato, cade in un sonno profondo che dura tre giorni. Al risveglio emette un alito così dolce da attirare intorno a sé tutti gli animali della foresta. Il profumo si diffonde nell'aria come una promessa, e tutti lo seguono. Tutti tranne i cacciatori — gli esseri umani — che non riescono a percepirlo. Per questo motivo la pantera, nel tempo, si è trasformata anche in un'allegoria della poesia: qualcosa che chiama a sé, raduna ma resta invisibile a chi vorrebbe possederla.

Da tempo Aurelio Di Virgilio, performer e coreografo attivo a Milano, riflette su questa figura. Non solo sulla sua dolcezza, ma su una qualità più ambigua: una forma di autorità che non si impone mai apertamente. La pantera conduce senza dichiararlo. Seduce e sfugge nello stesso gesto. È guida e miraggio insieme.

Durante una residenza presso Pollinaria, a Civitella Casanova, tra le colline abruzzesi, è emersa per Di Virgilio un'altra presenza animale: non più mitica, ma ambigua in modo diverso, la lince appenninica. La lince abita una condizione temporale singolare. In Abruzzo non se ne registrano tracce certe da più di dieci anni, eppure non è mai stata ufficialmente dichiarata estinta. Rimane dunque in una zona sospesa tra leggenda e realtà. Se ne parla come di qualcosa intravisto di sfuggita, ai margini dello sguardo. Potrebbe esserci ancora, oppure no.

LYNX LYNX (2025), la performance di Di Virgilio, prende forma proprio all'interno di questa incertezza. L'animale non è tanto un soggetto quanto una forza che agisce sul corpo: altera la postura, disorienta il movimento, modifica la percezione della scala. Dalla ricerca svolta durante la residenza non resta un'immagine nitida della lince, ma piuttosto la sensazione di essere stati molto vicini a qualcosa che si sottrae allo sguardo.

Alla Fondazione Giuliani, a Roma, questa tensione diventa, per un attimo, visibile. La performance inizia quasi senza farsi notare: un gesto verso il volto, una sostanza spruzzata su pelle e capelli — come se il corpo si stesse preparando a una trasformazione ancora impercettibile. Solo più tardi,

dopo essersi girato, riappare, cambiato: dalla bocca emerge una lunga lingua, che incrina la figura umana spingendola verso qualcosa di meno stabile, meno definibile.

Da quel momento in poi ciò che accade somiglia più a un'esplorazione che a una rappresentazione. Il corpo non cerca di mostrare qualcosa, ma indaga. Si muove come se cercasse di capire cosa gli sta succedendo. Non domina questa nuova condizione, ma le gira intorno, la mette alla prova, restando vicino a quella soglia in cui il riconoscimento comincia a venire meno. È significativo che questa trasformazione avvenga accanto a un dipinto di Andrea Martinucci: pittura e corpo sembrano attraversati dalla stessa dinamica, come se registrassero — ciascuno nel proprio linguaggio — una forma di apparizione inseparabile dalla scomparsa.

La scomparsa, in fondo, è da sempre una presenza insistente nel lavoro di Di Virgilio. Qui assume la forma dell'estinzione animale, ma presto eccede questa cornice. La letteratura è piena di sparizioni inspiegabili: popolazioni intere che svaniscono, paesaggi che restano improvvisamente vuoti. Nel romanzo *La Parete* (1963) di Marlene Haushofer, per esempio, la catastrofe non è mai chiarita. Rimangono una donna, una foresta, e pochi animali con cui imparare a condividere un mondo diventato all'improvviso più piccolo.

Si potrebbe pensare anche alla “grande scomparsa” di Mark Fisher. Nel suo *The Weird and the Eerie* (2016), Fisher riflette su cosa significhi il termine inglese “eerie”: quella sensazione inquieta che emerge quando qualcosa che non dovrebbe esserci si manifesta, oppure quando ciò che dovrebbe esserci manca; una presenza che insiste senza mai rivelarsi completamente. La scomparsa che Fisher teorizza, in questo senso, è una condizione in cui si è sopraffatti da un tipo molto specifico di assenza. Non si tratta semplicemente del fatto che le cose svaniscano, ma che la loro assenza lasci una traccia: una tensione che mette in crisi la nostra idea di ciò che dovrebbe esserci. Rifacendosi alla tradizione gotica e al perturbante, Fisher considera il dissolversi non come una conclusione narrativa, ma come il sintomo di una realtà più profonda e inquietante. La scomparsa allora evoca un'atmosfera infestante, in cui ciò che è assente non è mai del tutto perduto, e la perdita stessa diventa una forma di presenza.

Del resto queste narrazioni non parlano mai soltanto di sparizione. Mettono in luce una condizione più ampia: ogni essere vivente va incontro alla propria assenza. Gli esseri umani si distinguono solo perché *ne sono consapevoli*. È una consapevolezza difficile da sostenere e per questo viene continuamente spostata altrove: nelle storie di catastrofi, di estinzioni, di collassi ecologici. Forse è anche per questo che gli animali che scompaiono esercitano su di noi una fascinazione particolare: sono loro stessi, ma anche qualcos'altro.

È a questo punto che si chiarisce l'occasione da cui nasce questo testo. La performance ha avuto luogo durante “To be is to be in relation”, una giornata di attivazione presso Fondazione Giuliani, a

cura di Adrienne Drake, Ilaria Gianni e Pier Paolo Pancotto. Il titolo riprende un'idea semplice: esistere non significa essere isolati, ma essere sempre già dentro una relazione.

Tra il lavoro di Di Virgilio e quello di Andrea Martinucci esiste una risonanza discreta, quasi sotterranea. I loro linguaggi sono molto diversi — il primo lavora con il corpo e il tempo, l'altro con la pittura — eppure sembrano sfiorarsi in alcuni punti. Non per somiglianza, ma per una sorta di divergenza inattesa. Come se, partendo da uno stesso terreno, arrivassero a interrogare questioni simili. Le relazioni, dopotutto, lasciano tracce anche quando non sono esplicite, e possono influenzare profondamente un lavoro senza mai dichiararsi.

Entrambi, parlando delle proprie pratiche, sottolineano quanto sia difficile individuare un punto di contatto tra le due. Ma forse la relazione non passa, in questo caso, da una somiglianza. In *Guida il tuo carro sulle ossa dei morti* (2009) di Olga Tokarczuk, la protagonista suggerisce che il mondo vada letto come una rete di corrispondenze: eventi che accadono su piani diversi ma si rispondono; frammenti che si legano secondo logiche che sfuggono alla ragione. “Bisogna tenere occhi e orecchie aperti”, scrive, “cogliere somiglianze dove altri vedono solo differenze... il mondo è una grande rete, una totalità”. Non conta allora che due pratiche si somiglino, ma che vibrino nello stesso campo.

Se in *LYNX LYNX* la lince appare come una presenza fantasmica, nei recenti dipinti di Martinucci — *Guardaroba e Tele Trance* (entrambi del 2025) — avviene uno spostamento ulteriore. La pittura si oscura: il nero si espande, occupa gran parte della superficie. E compare, per la prima volta, il corpo umano. O meglio: sembra affiorare.

Martinucci, infatti, non rappresenta mai il corpo in modo diretto. Lo lascia emergere per frammenti, per indizi. In *Tele Trance* si vedono delle gambe da un'angolazione vertiginosa, come se lo sguardo fosse stato ridotto alla scala di un insetto. Un abito abbandonato suggerisce un corpo che non c'è più — o forse che non è ancora arrivato. In *Guardaroba*, invece, la figura resta sospesa tra il sedersi e lo sdraiarsi, in uno spazio incerto, quasi vuoto. È come se fosse proprio l'oscurità a rendere possibile l'apparizione. Sugli abiti, poi, compaiono delle piccole figure, vicino alla caviglia e al ginocchio. Non è chiaro cosa siano, ma sono lì, con una presenza ostinata, come se fossero state evocate.

Non è irrilevante che questi lavori nascano dopo che Martinucci abbia iniziato a sottoporsi a delle sedute di ipnosi. L'ipnosi è, in fondo, una sottrazione momentanea: qualcosa viene meno, la coscienza si allenta e il corpo si trova sospeso tra stati diversi — presenza e assenza, realtà e immaginazione. È un luogo di possibilità, di proiezione, di racconto. Forse questi dipinti funzionano proprio così: come finzioni speculative, aperture su ciò che il corpo può essere. Gli abiti, quindi, diventano quasi paesaggi. Le pieghe si trasformano in territori, piccoli spazi in cui accadono altre cose: forme che proliferano, micro-sistemi che continuano a esistere indisturbati. Lo sguardo si

avvicina quasi senza volerlo, come attraverso una lente. E lì dentro sembrano esistere mondi interi, indifferenti al corpo che un tempo li abitava.

Probabilmente è qui che le due pratiche si incontrano davvero: non nella forma ma nel gesto.

Entrambe creano le condizioni perché qualcosa si ritiri, e qualcos'altro possa emergere. Nel lavoro di Di Virgilio il corpo diventa opaco, sfugge a ogni riconoscimento; in quello di Martinucci si disperde, riappare in tracce, in segni sparsi. Ciò che resta non è né presenza né assenza, ma una rete di relazioni che continua ad agire proprio perché non si lascia mai del tutto afferrare.

In questo senso, i dipinti di Martinucci rendono visibile la forza stessa della scomparsa: ciò che era umano si frantuma, resta lì ma non è più completamente accessibile.

Ne *I fratelli Tanner* (1907), Robert Walser scrive che “Tutto è sul punto di scomparire”. Può essere quindi che la scomparsa non sia un evento, ma è piuttosto una condizione continua: qualcosa che accade ai margini della percezione, dove le cose iniziano lentamente a perdere i loro contorni, senza mai dissolversi del tutto.