

Sul corpo sospeso: pittura e azioni nell'opera di Margherita Manzelli

Una donna dai capelli scuri, avvolta in un ampio vestito nero, è seduta su una scala in una stanza in penombra. Il suo sguardo è fisso sull'ingresso. Dalle sue labbra si diramano oltre cento fili sottili che si sollevano verso l'alto, superando un corridoio. Nella luce bianca che inonda la sala, fluttuano oli su carta, paesaggi rapidi ed evocativi, alcuni accompagnati da brevi pensieri scritti.

È così che, nel 1994, una giovane Margherita Manzelli si presenta per la sua mostra personale *Calmo fiume nero* presso la Galleria Studio Guenzani di Milano. L'esposizione mette in scena una sorta di prolungamento organico tra l'artista e i suoi dipinti; è la posizione del soggetto *io* al centro dell'esperienza, dell'azione, del tempo.

Riguardando oggi questa azione¹, alla luce di oltre trent'anni di attività di Manzelli, vi si può intravedere una dichiarazione di poetica: la pittura è un riflesso del proprio essere, un processo di autorivelazione in cui la fisicità – che sia il corpo dell'artista, la tela o la loro relazione con lo spazio – diventa imprescindibile.

Al centro della ricerca di Manzelli vi è da sempre la figura femminile. Le donne che abitano i suoi dipinti non sono autoritratti, eppure presentano un'innegabile somiglianza con lei: sono presenze sospese in una dimensione di attesa e malinconia, portatrici di emozioni trattenute, che osservano e interrogano chi le guarda.

Il fatto che Manzelli popoli le opere di donne create a partire da sé – “Loro non esistono da nessuna parte, sono dentro la mia testa”² – e che queste sembrino evocare la sua immagine, suggerisce facilmente un processo di auto-indagine. Ho preso in prestito l'espressione *partire da sé*, nata all'interno della politica delle donne, non per inserire forzatamente Manzelli in una narrazione femminista non dichiarata, ma perché alcune riflessioni legate a tale pratica risultano qui assai pertinenti. *Partire da sé* significa esprimersi, prendere parola in un rapporto con il mondo che non cancelli la presenza dei corpi, l'essere corpo di chi parla e di chi ascolta³. Inoltre, il concetto stesso di *partire*, o di *partire da*, rappresenta bene quell'idea di movimento che è applicabile alla pittura di Manzelli: un attingere da sé che è al tempo stesso distacco e origine, separazione e principio.

¹ La scelta di utilizzare il termine *azione* anziché *performance* rispetta la volontà di Manzelli, che ha sempre preferito questa definizione. Si veda, a tal proposito, anche la recente intervista rilasciata a *Studio International* disponibile online: <https://www-studiointernational.com/index.php/margherita-manzelli-interview-i-developed-a-way-of-denying-being-a-complete-painter>

² *Intervista con Margherita Manzelli*, in *Margherita Manzelli*, a cura di Paolo Colombo, catalogo della mostra (Roma, MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 2 dicembre 2003 - 8 febbraio 2004), Milano, Charta, 2004.

³ Diotima, *La sapienza di partire da sé*, Napoli, Liguori, 1996.

In questo gioco di specchi, ogni dipinto si può leggere come una proiezione della soggettività dell'artista, un'indagine sulla costruzione dell'identità femminile e sulla sua rappresentazione in cui l'opera diventa al tempo stesso ritratto e immagine dell'*altra*.

Manzelli, infatti, non sembra intendere l'identità come un dato fisso, ma la scompone e la ricompone, dando vita a un universo popolato da figure affini eppure irriducibilmente diverse: una sorta di grande famiglia di *signorine*. Il suo lavoro si sviluppa così come un'indagine costante sul rapporto tra soggetto e immagine, ma sempre in dialogo con ciò che le è esterno: il corpo dell'altro, l'ambiente, lo sguardo di chi osserva.

Nella sua prima mostra personale, *Il vascello fantasma* (1993) presso lo Spazio Viafarini a Milano, venticinque dipinti a olio su tavola di piccole dimensioni, sospesi mediante fili di nylon, raffigurano inquietanti figure femminili immerse prevalentemente in ambienti domestici. La pittura si caratterizza per un'alternanza di toni pastello e scuri, con pennellate materiche che ne esaltano la forza espressionista.

L'intera esposizione è un ambiente percorribile, in cui lo spettatore è chiamato a muoversi per osservare da vicino i dipinti: chi attraversa la sala è costretto a ricostruire l'opera frammentata spostandosi tra i quadri sospesi e leggendo i brevi pensieri che Manzelli ha scritto sotto ciascuno.

È un gioco speculare tra corpi e identità che porta inevitabilmente a confrontarsi con la fragilità del concetto del sé. Il titolo stesso, *Il vascello fantasma*, richiama questa idea di un'entità errante, priva di un ancoraggio stabile, una presenza che, pur non essendo visibile, esiste.

Se nelle prime opere è il pubblico a muoversi, con *Il fondo del mare-vulcano*⁴ – come già in *Calmo fiume nero* (1994) – il processo si ribalta: non è più lo spettatore al centro, ma l'artista stessa, fisicamente presente ma irraggiungibile. Seduta di spalle su uno sgabello sospeso a quattro metri di altezza, Manzelli è rivolta verso l'angolo della stanza, avvolta in un lungo abito di velluto nero che si distende fino a coprire l'intero pavimento, mentre sullo strascico lascia cadere i disegni realizzati sul momento. L'abito assume così una duplice funzione: è un supporto per i disegni, un deposito delle tracce dell'azione; al contempo amplifica la presenza dell'artista, trasformandosi in un dispositivo che connette corpo e spazio, corpo e opera.

A offrire una chiave di lettura, per certi versi risolutiva, di questo rapporto tra Manzelli e la sua pittura sembrano essere alcuni versi di una sua poesia scritta in questi anni.

“Dipingere è assoluto desiderio.

Percepire il confine nel momento in cui lo si perde.

⁴ Azione presentata presso il Centro d'Arte Contemporanea Spazio Umano, Milano, 1995.

Il lavoro prende forza e l'io si sta perdendo – il fiume soverchia le sponde.
Le mie azioni: la non-io sacrifica il corpo – ne salva l'esistenza”⁵.

Per Manzelli, la pittura è un'esperienza totalizzante, capace di assorbire la sua identità fino a farla vacillare. L'io si dissolve nel processo creativo, lasciando emergere un'alterità – la *non-io* – come se la presenza dell'artista si annullasse nell'opera, divenendo il mezzo attraverso cui essa si manifesta.

L'idea di *confine* evocata nella poesia assume quindi un ruolo centrale: la pittura è desiderio, un movimento verso l'altro, ma anche uno spazio liminale in cui l'identità si sovrappone all'opera e, simultaneamente, se ne distacca.

Il passaggio aiuta a comprendere l'evoluzione del lavoro di Manzelli, in particolare nell'uso del corpo e dell'azione. Se nelle prime opere la componente fisica dell'artista è imprescindibile, con il tempo si fa sempre più evanescente, quasi fantasmagorica. Ciò accade in concomitanza con l'acquisire autonomia della pittura: il tratto, inizialmente espressionista e radicato nell'interiorità, si fa progressivamente più nitido, le figure femminili si definiscono con maggiore precisione e la scala delle opere cambia: dall'intimità dei piccoli quadri si passa a formati più ampi, come se la pittura stessa – e dunque le sue *signorine* – acquistassero forza e presenza.

Uno degli elementi più interessanti di questo mutamento è lo sguardo. Nei primi dipinti, queste figure appaiono spettrali, ritratte a distanza, e quando sono vicine hanno gli occhi chiusi, sono di spalle o fissano un punto indefinito. Con il tempo iniziano a trasformarsi in soggetti attivi, capaci di interpellare e sfidare lo spettatore. Sono donne intensamente presenti, che occupano i loro corpi e i cui corpi, a loro volta, abitano lo spazio.

Nel 1996, nella mostra *Il pudore o l'impudenza*⁶, Manzelli presenta giovani donne dal busto nudo, dipinte ad acquerello con pennellate morbide che le fanno apparire quasi sul punto di liquefarsi. Dai loro corpi si diramano fili di lana neri, che l'artista fa passare attraverso le pareti fino a scendere lungo la facciata dell'Arengario di Milano, per poi scioglierli tra le mani mentre cammina per la città. L'opera vive attraverso il corpo dell'artista, che si fa tramite del suo stesso lavoro. Ma già nella mostra del 1996 *La terra fredda*, seconda personale alla Galleria Studio Guenzani, il distacco si fa più netto.

“Si riceve un pugno nello stomaco”⁷, scrive Alessandra Pioselli su «Flash Art». Corpi femminili nitidi emergono da tele di grandi dimensioni, collocati in ambienti ridotti all'essenziale: pareti spoglie, un letto disfatto, vestiti abbandonati sul pavimento. Nei paesaggi esterni, il mare, il cielo e le pianure deserte di-

⁵ Margherita Manzelli, *Noi non ce ne andremo*, in *Aperto '95*, a cura di Francesco Bonami, Emanuela De Cecco et al., catalogo della mostra (Trevi, Trevi Flash Art Museum, 11 giugno - 20 settembre 1995), Trevi, Flash Art Museum, 1995, p. 44.

⁶ *Il pudore o l'impudenza*, a cura di Andrea Lissoni, Openspace, Arengario, Milano, 1996.

⁷ Alessandra Pioselli, *Margherita Manzelli*, «Flash Art», febbraio-marzo 1997, p. 103.

ventano proiezioni emotive di solitudine e sospensione⁸. Questa volta le *signorine* di Manzelli non dipendono più dal corpo dell'artista, ma si emancipano, conquistando lo spazio della galleria e circondando il visitatore con la loro insistente presenza.

Durante l'inaugurazione, Manzelli indossa scarpette inchiodate al pavimento e si blocca alla parete, tra le tele, in un rimando di sguardi tra lei e i propri lavori. Diventa parte dell'installazione, un corpo tra corpi dipinti, al tempo stesso oggetto e soggetto della visione. Come osserva Pioselli, "tra la rappresentazione (l'immagine) e la realtà (il vissuto) c'è un cordone ombelicale non reciso, una sorta di osmosi"⁹. Se, però, nelle prime fasi della sua ricerca esiste un rapporto di dipendenza fisica tra l'artista e le sue opere, qui tale relazione si fa più orizzontale.

Nella mostra *Fatto in Italia*¹⁰, collettiva itinerante ospitata dal Centre d'Art Contemporain di Ginevra, Manzelli porta questa riflessione un passo oltre, scegliendo di ancorarsi fisicamente a una parete tramite un sistema di magneti (*La vita felice*, 1996): un busto metallico, nascosto sotto i vestiti, la sostiene e la solleva di pochi centimetri dal suolo. Il meccanismo è quasi impercettibile: sembra semplicemente appoggiata alla parete, ma in realtà è sospesa, sottratta alla gravità.

Quando la mostra si sposta all'Institute of Contemporary Arts di Londra, Manzelli accentua ulteriormente il gesto performativo, rendendo visibile il processo di preparazione. Entra nello spazio indossando l'armatura, la appoggia a terra, si sveste e si riveste davanti al pubblico, per poi agganciarsi alla parete "con un sonoro clac"¹¹. L'artista si appende al muro, proprio come si fa con un quadro. Lei stessa è una delle sue *signorine*.

Ripensando a questa esperienza, afferma:

"Le persone ti chiedono sempre molte cose e durante queste azioni mi accorgo che riesco a dire cose diverse, ad avere un'ottica completamente stralunata, anche perché sono magari molto stanca, tesa ed agitata. Mi interessa molto quello che riesco a dire, quello che si può dire in occasioni di questo tipo. Penso che fondamentalmente mi sentirò, credo, soddisfatta quando riuscirò ad attuare una vera e propria cesura fra me e il mio lavoro, quando smetterà questa concorrenza sleale"¹².

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Fatto in Italia*, a cura di Paolo Colombo, catalogo della mostra itinerante (Ginevra, Centre d'Art Contemporain; Londra, Institute of Contemporary Arts, 1997). Milano, Electa, 1997.

¹¹ Intervista con Margherita Manzelli di Andrea Lissoni, in *Margherita Manzelli*, op. cit.

¹² *Ibidem*.

Le sue parole rivelano il senso di un'opera che si impone come realtà autonoma, al punto da farle avvertire la necessità di una *cesura*.

Questa esigenza di distacco trova un'ulteriore espressione nella mostra *Well the sun comes up and the sun goes down*, presentata nel 1998 presso la galleria Greengrassi di Londra. Durante l'inaugurazione, Manzelli applica nei suoi occhi atropina in collirio, un farmaco utilizzato in ambito medico per dilatare la pupilla in preparazione di esami diagnostici e interventi chirurgici oculari. L'effetto – un'alterazione della visione che può protrarsi per giorni – compromette la sua capacità di mettere a fuoco l'ambiente circostante, rendendo difficile orientarsi nello spazio, muoversi tra le sue opere e interagire con le persone, in un contesto che richiederebbe invece una piena padronanza percettiva. Ancora una volta, l'artista diventa parte della sua opera e, al tempo stesso, se ne distacca. È fisicamente presente, ma in una forma diversa, disorientata e privata del controllo di sé.

Questa tensione si articola in un duplice rapporto tra corpo e linguaggio. Da un lato, il sostegno fisico, evidente nelle sue azioni, in cui il corpo è vincolato e diventa parte dell'opera; dall'altro, il sostegno verbale, ovvero la necessità di conferirle significato e voce.

Proprio tale riflessione sul linguaggio assume una diversa forma in occasione della Biennale di Istanbul del 1999¹³. Ogni artista ha a disposizione un assistente personale, e Manzelli sceglie di coinvolgere questa figura in una sua azione. Indossando un guanto palmato di lana, ogni volta che qualcuno le pone una domanda, si avvicina all'orecchio dell'assistente e gli parla attraverso il guanto, che attutisce il suono rendendolo inudibile agli altri. È l'assistente a rispondere al posto suo, scegliendo di volta in volta la lingua – italiano, inglese o turco – su indicazione dell'artista. Spesso la risposta avviene in turco, lingua incomprensibile alla maggior parte dei presenti, creando un effetto di straniamento. Le parole di Manzelli diventano inafferrabili, inutili, cadono nel vuoto. Nessuno sembra accorgersene, un'esperienza che l'artista descrive come una sorta di sconfitta paradossale: “I miei dipinti e le mie immagini mi hanno battuto 6 a 1. Mi sono proprio sentita scacciata dal mio lavoro, ecco, perché le immagini e i dipinti hanno preso il sopravvento e non so cosa succederà con le prossime cose, vedremo.”¹⁴

Se fino a questo momento la sua presenza fisica è stata imprescindibile, l'opera acquisisce ora una sua autonomia. Sono le *signorine* ad abitare lo spazio e a imporsi nella realtà, tanto che, nella mostra *Oscuro è il cuore della bellezza*, presentata nel 2024 al Mart di Rovereto, l'artista realizza grandi opere *site-specific* che invadono le pareti dell'ambiente espositivo¹⁵.

¹³ *6th International Istanbul Biennial: The Passion and the Wave*, a cura di Paolo Colombo, catalogo della mostra (Istanbul, 17 settembre - 30 ottobre 1999), Istanbul, Istanbul Foundation for Culture and Arts (IKSV), 1999.

¹⁴ Intervista con Margherita Manzelli di Andrea Lissoni, in *Margherita Manzelli*, op. cit.

¹⁵ *Margherita Manzelli. Oscuro è il cuore della bellezza*, a cura di Gabriele Lorenzoni, catalogo della mostra (Trento, Galleria Civica, 17 dicembre 2023-10 marzo 2024).

La cesura tanto ricercata – quel confine tra sé e il proprio lavoro – sembrerebbe compiuta. Eppure il corpo di Manzelli continua a manifestarsi in un gioco infinito di rimandi tra il sé e l'altra, tra il visibile e l'invisibile, tra l'atto pittorico e l'immagine che resta.

Nella mostra presentata al Centro Pecci, la sua fisicità si dà solo in assenza attraverso l'imbracatura di *Una vita felice*, esposta come segno residuo di un corpo ormai non più necessario. A occupare lo spazio sono invece le sue *creature* e una nuova presenza: una robot di nome Mercedes, avvolta in un lungo abito nero di velluto, che si aggira tra le sale recitando poesie, alcune scritte dall'artista, altre generate da un algoritmo.

La robot diventa un'ulteriore *figura altra*, un avatar privo di identità definita, che amplifica il senso di straniamento già insito nelle sue opere. Torna in mente l'azione di Istanbul: in entrambi i casi, l'artista si sottrae alla comunicazione diretta, lasciando che sia un altro a esprimersi al suo posto. Tuttavia, questa volta il distacco è definitivo. Se in passato Manzelli era ancora presente, anche solo come corpo silenzioso, ora la sua voce viene assorbita e rielaborata da un'intelligenza artificiale, che la confonde con la propria, privando il linguaggio di ogni soggettività.

Manzelli si è definitivamente dissolta nelle sue opere, lasciando che siano solo le immagini – e ora anche le parole sintetiche – a dialogare con lo spettatore.