

Pietro Clemente
Università di Firenze

Bonaria Manca, note antropologico-artistiche su una pastora-pittrice

Abstract

The Author analyzes the paintings of Bonaria Manca from an anthropological perspective, highlights the narrative character of the works and looks for patterns that inspire the creativity of the artist.

Keywords: *Bonaria Manca; folk painting; autobiography; Tuscania; Sardinia.*

Una ricerca antropologica nel mondo artistico di Bonaria Manca pittrice è spinta in due direzioni: la prima 1) riguarda il carattere narrativo della sua pittura, insieme autobiografico e mitico, l'altra 2) il modo in cui nasce la sua creatività e in un certo senso 'a cosa somiglia' - pur nella sua originalità - l'opera di Bonaria tra ciò che è noto e studiato.

1) La pastora che si fa pittrice

Sono solo agli inizi di un tentativo di comprensione di un'opera pittorica, e anche di scultura, nata dalla vita, senza scuole d'arte. Nata dentro il mondo pastorale di Orune in Sardegna, Bonaria emigra nel Lazio con la famiglia, anche in seguito a episodi tragici che l'hanno colpita. Qui vive di

pastorizia in modo originale rispetto alle tradizioni e si crea una sua personalità assai autonoma che sfocia in età ormai avanzata nella pittura, che nasce come ‘ispirata’ e che dilaga e copre i muri di casa. Una pittura piena di colore e di racconti. Una pittura che avvicina in una comune famiglia radici sarde e nuove identità etrusche, mondo sacro antico dei sardi e mondo sacro antico degli etruschi, rivisitati dentro una sensibilità cristiana. L’arte di Bonaria Manca è anche un evento, e i media se ne occupano. Viene valorizzata dai circoli dei sardi ma anche da esperti d’arte romani che creano una associazione per tutelarne amichevolmente l’attività artistica. Intervistata, Bonaria canta canzoni inventate e talora improvvisate da lei in omaggio di chi la incontra. Lo fa ormai da donna antica vestita con panni originali per lo più filati e tessuti da lei stessa.

Anche nei contesti pubblici, nelle apparizioni in TV, questo suo essere una artista ‘evento’, è sempre gestito con garbo e con la presenza di un senso marcato della dignità della persona e del valore sacro delle varie espressioni della vita e del ‘mistero’ stesso della sua vena artistica. Anche se ripetute, le sue manifestazioni pubbliche mantengono un senso di ‘verità’, colpiscono per la gracilità di quella donna tenace ormai novantenne, e insieme per la sua volontà di testimoniare. La ho vista cadere in casa con il suo deambulatore, ho avuto anche un sentimento protettivo, ho pensato che forse dovrebbe un po’ ritirarsi dallo sguardo pubblico, che si affatica, ma forse per la sua ‘vocazione’ sente sempre il bisogno di raccontarsi, come se fosse doveroso a causa del ‘dono’ che ha ricevuto.

Mi sono avvicinato alla sua opera per una iniziativa promossa dai circoli dei sardi per creare il sito che documenta e valorizza le sue opere, ed è dal sito che mi è stato evidente il carattere narrativo, autobiografico, di bilancio della vita e di espressione

figurale del sacro del mondo. Soprattutto perché nel sito molte opere sono guidate dalle parole di Bonaria, che sono a loro volta pezzi di vita. La possibilità di usare il sito www.bonariamanca.it, rivela, grazie ai racconti fatti a sua nipote Paola Manca apposti in calce alle opere, il carattere narrativo e autobiografico di molte opere di Bonaria. La narrazione autobiografica per immagini non è continua nel tempo, ma costituisce una parte importante dell'opera stessa: riguarda la Sardegna e il mondo pastorale di Orune, riguarda la sua famiglia e le relazioni con il paese e la campagna, con gli animali e le piante; ma riguarda anche la Toscana e la sua nuova vita e la affermazione di una sua forma di libertà che avviene solo su questa nuova terra. Sarebbe importante fare anche un lavoro sulla cronologie delle opere autobiografiche; molte di esse presenti nel sito sono degli anni '90 del '900 e primi 2000, e non sono tra le prime. Opere come *Il Viaggiante del 1908*, degli anni '80, tra le più antiche, la cui didascalia ne rivela il carattere narrativo, quasi come si trattasse della narrazione di un 'cantastorie': «*Il viaggiante del 1908*. Anni '80, Olio su tela, h 79,5 x 99 cm. Collezione privata dell'artista. In questo dipinto siamo ad Orune. A sinistra un personaggio di Oliana a piedi, che conduce un cavallo carico di acquavite da vendere in paese. Il cavallo porta "le stagne", i recipienti fatti di sughero. In alto a sinistra le montagne che sovrastano Orune, sotto le case dell'abitato. A sinistra la croce di "Sant'Andria". In basso, sotto il cavallo, la vigna di "zia Silvestra", zia da parte di padre. Sassi di granito sotto la casa più grande. Due donne portano sulla testa recipienti di terracotta con dentro l'acquavite. Una donna seduta si riposa dopo essersi tolta di testa il recipiente, che ora è deposto di fronte a lei in terra. Due uomini portano l'acquavite sulla schiena dentro "tasche" fatte di pelle, che contengono i

recipienti di terracotta. In alto a destra un'altura chiamata "Cuccuretetti", con sulla sommità la croce. A destra "zio Predu", morto nel 1951, vestito in costume di lana, intorno a lui i cani pastore. In basso a destra "su pinnetu" di legna, con il fuoco acceso dentro, presso l'ovile ad Orune, a fianco una pianta con appesi gli arnesi quali "su tazzeri", "sa turudda", "su cuzzerone". Da Oliana oltre l'acquavite si portava anche l'olio».

Il contenuto narrativo è precedente la nascita di Bonaria, e fa pensare a una storia di famiglia, a racconti sentiti e ora espressi nelle forme della pittura, come se la tradizione orale in Bonaria si trasformasse, con una mutazione straordinaria, in tradizione iconica.

In *Turvera* del 1999 il racconto si fa personalizzato: «In questo dipinto siamo nella località di Sant'Efisio ed in paese ad Orune in inverno. Si stava tornando con il gregge da Sant'Efisio a Marreri, dalla montagna alla pianura, una transumanza...». In *Bucato degli anni 30* il racconto diviene descrizione della cultura materiale e del saper fare del suo mondo di bambina: «la madre di Bonaria e 'sa maniale', l'operaia, lavano e stendono».

Da dentro la storia di vita, e la descrizione della cultura materiale, prende forma però anche il sentiero del sacro che orienta la storia di Bonaria verso luoghi fondativi che accompagnano la sua vita. La fonte sacra "Su tempiesu", legata a un insediamento nuragico, e la località Sant'Efisio sono due luoghi che dalla Sardegna faranno dialogare Bonaria anche con i luoghi sacri della cultura etrusca. *S'incunza* è una descrizione di mietitura, di ventilazione, di divisione parziaria dei prodotti, ma al tempo stesso è nel cuore della casa del padre. Mentre nel racconto è messa al centro la funzione fondamentale delle donne nel mondo pastorale e contadino: sulla casa con l'iscrizione "Satta Paolo", è indicato il nome del padre ed il cognome della

nonna paterna di Bonaria. In quel tempo era la madre il capo di casa, il perno della famiglia era costituito dalla donna. «Al levarsi di un venticello il padre alzava in aria, a più riprese, con una pala di legno, quello che era stato mietuto, così la paglia andava da una parte e il grano dall'altra. Il fratello Martino è il pastore addormentato sotto la pianta con le pecore vicino».

Con questi racconti delle opere si apre una nuova prospettiva di studio che chiederà nuovi impegni di interpretazione. E da questi racconti scaturisce anche il filone della narrazione pittorica delle vicende sacre, intrecciata con la vita anche se chiama in causa mondi passati che sono da Bonaria vissuti come presenti e intrecciati al senso sacro cristiano verso la natura, gli animali, le piante: una sorta di *Laude* del creato.

L'antropologia trova in questa dimensione narrativa e autobiografica un terreno congeniale per l'importanza che l'approccio autobiografico ha avuto nei nostri studi a partire dagli Stati Uniti degli anni Venti, con le storie dei nativi americani, e fino ad oggi¹, ma anche perché negli ultimi decenni ha avuto sempre più importanza lo studio delle storie degli artisti nativi e della loro arte come originale interpretazione dei mondi e delle culture locali.

2) Il mistero della creatività e dell'arte 'nativa'

Un secondo approccio antropologico all'opera di Bonaria è legato al nascere della sua creatività artistica fuori da contesti accademici e professionali e alla sua creatività basata su codici pittorici estranei allo studio dell'arte precedente, ma inclusi nella tradizione dell'arte moderna e nella sua costante rivalutazione del mondo dell'arte dei primitivi (preraffaelliti e etnici). Mi è

¹ Vedi, ad esempio, Z.A. Franceschi, a cura di, *Annuario Storie di vita/autobiografie*, Milano, Ledizioni, 2012.

utile proporre la riflessione che Daniel Fabre² ha dedicato a due figure di pittori che hanno qualche analogia con l'agire di Bonaria:

Ce qui leur arrive les trouble, les affecte, les dérouté et change si profondément ce qu'ils sont. Anna Mary Robertson s'est mise à la peinture dans les années 1930, à plus de 70 ans. Assise, sa toile soigneusement blanchie posée à plat devant elle comme le canevas de la tapisserie où elle a toujours excellé, elle peint, presque sans relâche, son enfance rurale, son village, ses fermes, ses rassemblements, ses fêtes et ses faits divers. On en fit une artiste, on l'a exposée, mise en musée, et son image lui a échappé. [...] En 1965 la banlieue de San Francisco lui semble un lieu où ancrer sa vie; il se fait engagé comme cuisinier dans un restaurant italien. Décision immédiatement suivie d'une maladie étrange qui le tiendra plusieurs semaines interné dans une clinique. Au cœur de son mal sans nom, se tient une expérience onirique d'une intensité presque effrayante: chaque nuit Magnani rêve de Pontito, il revoit son village, il parcourt ses rues, la moindre pierre lui devient présente. Le matin il évoque ses rêves avec le sentiment que 'quelque chose' s'est soulevé en lui, comme une surrection sismique qui ouvre son esprit à l'éruption du passé. À ce moment-là, Franco Magnani est attiré par le dessin. Homme seul, dans un pays dont il ne connaît pas encore la langue. Mais pourquoi n'utiliserait-il pas son nouveau savoir-faire pour transcrire les visions de Pontito qui, désormais, le saisissent à n'importe quel moment du jour et non plus seulement dans ses nuits de rêve ? Il avait des crayons, il achète des couleurs et sa vie intérieure se

² D. Fabre, *Peindre la mémoire*, in «L'homme», n. 175-176, 2005, pp. 271-276, *passim*.

métamorphose. [...] ils sont devenus artistes [...] Cette métamorphose n'a pas pour principal effet de les grandir à leurs propres yeux, elle vient plutôt confirmer la vérité et la valeur de leur expérience en déplaçant son centre de gravité. On les expose dans des galeries, des musées, des lieux chargés de prestige; des inconnus viennent voir leurs œuvres de la nuit, ils se recueillent en entrant, ils les contemplent une à une. Une *aura* semble naître de ce rapport respectueux et de tous ces mots et regards déposés sur leurs images. Une *aura* qui émane désormais de chacune d'elles et non plus du seul bouleversement qu'ils ont ressenti le jour où leur 'projet' fut conçu en eux. Une aura rassurante puisqu'elle affirme le caractère exceptionnel, nécessaire et concrètement universel de leur mission de mémoire. Une mission qui les porte à rendre présent le seul monde invisible dont ils sont sûrs qu'il n'est pas pure chimère, l'invisible du passé dont ils sont les derniers voyants.

Questo tipo di ricerca aiuta a capire come l'arte contemporanea accolga nel proprio mondo tanti artisti outsider, e come tanti uomini e donne che hanno urgenza di comunicare il loro mondo interiore trovino nell'arte contemporanea una casa accogliente sia per esprimersi, sia per trovare interlocutori che per arricchire di memorie antropologiche il mondo dell'arte: una linea che confina anche con le neuroscienze, come ha mostrato Oliver Sachs, interessandosi al caso di Franco Magnani³. Ma interessandosi insieme al mistero della mente, della creatività, della immagine.

Un ulteriore approfondimento riguarda le forme espressive della comunicazione artistica che gli outsider trovano quando il

³ O. Sachs, *Un antropologo su Marte. Sette racconti paradossali*, Milano, Adelphi, 1998.

bisogno di esprimersi ‘erompe’. Esse sono molto diverse, anche se spesso hanno a che fare con una zona di oscillazione tra la naiveté e l’iperrealismo. Dove vengono trovate queste risorse? Difficile saperlo, anche per Bonaria è una ricerca da fare tra il mondo delle opere che ha visto - tra luoghi e mass media - e le visioni interiori, i ricordi della vita. Più semplice avvicinarsi all’obiettivo per ‘somiglianze’. E qui si incontra un dato originale dell’opera di Bonaria, per la quale sono state proposte molte e diverse analogie. Per ciò che mi concerne come antropologo quelle che mi sento di proporre come più forti riguardano l’arte votiva, dalle predelle agli ex voto; ma di certo con l’interpretazione dell’opera di Bonaria ha a che fare la lettura che il semiologo Uspenskij fece delle icone russe - come forma concreta di arte religiosa, contro la pittura rinascimentale vista come pittura falsamente religiosa ma di fatto profana - e con essa l’impegno a leggere l’opera in modalità diverse da quelle della storia dell’arte colta⁴.

Il modo con cui Bonaria racconta gli eventi includendo nella stessa grande immagine il passato e il futuro dei protagonisti, dove uno stesso spazio accoglie tempi narrativi diversi, va in quella direzione: una pittrice ‘cantastorie’ che canta per immagini un’epica pastorale tragica e insieme gioiosamente francescana, una vita dolorosa e piena di senso sacro del mondo e di ricerca di libertà.

Ma il ‘me’ Pietro Clemente, appassionato d’arte novecentesca, è attratto dai nessi non tanto con la fondazione di una pittura ‘ingenua’ (il riferimento è a Rousseau il doganiere), che pure si

⁴ B. A. Uspenskij, *Sulla semiotica dell’arte*, in *Semiotica della letteratura in URSS*, a cura di R. Faccani e U. Eco, Milano, Bompiani, 1969; Id., *Per l’analisi semiotica delle antiche icone russe*, in *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell’URSS*, a cura di J. Lotman, B. A. Uspenskij, Torino, Einaudi, 1975.

può proporre, quanto dal rapporto con quella zona di fusione di tante correnti moderniste che fu chiamata ‘fauvisme’; i suoi autori: «affrontarono problemi specificamente pittorici, riconoscendo la struttura autonoma del quadro e potenziando la costruttività insita nel colore, con superfici piane senza modellato, a raggiungere una corrispondenza assoluta tra suggestione emotiva e ordine interno della composizione»⁵; è l’ambito di formazione di Matisse e di Utrillo, ma, tra i tanti, sono stato colpito soprattutto da certe affinità con Georges Rouault. Da dove Bonaria abbia preso le sue risorse di narrazione pittorica o come abbia trasformato la sua urgenza interiore in quel linguaggio resta un mistero, degno di indagine, anche se con esiti prevedibilmente incerti. Il carattere straordinario e ‘meraviglioso’ dei suoi racconti visivi è più congeniale a un lavoro ravvicinato di interpretazione del rapporto tra memoria e figura, tra mito e immagine, tra colore e forma, tanto più che non ci sono legami diretti con le arti della cultura barbaricina, in cui prevale soprattutto il canto a tenore e la poesia in sardo.

La sua opera per me racchiude insieme il mistero del colore, della forma, del racconto per immagini, in uno stesso spazio con tempi diversi, il dolore della storia, il bisogno della narrazione autobiografica, il conflitto mortale e la nostalgia; essa può essere letta come un nesso tra pittura e bisogno di libertà, può significare che l’arte ha restituito a una donna del mondo pastorale orunese, diventata cittadina di Tuscania, la parola negata, la memoria scomparsa, l’espressione della sua vita, l’innesto di mondi vitali che la ha resa una nuova persona.

⁵ Cfr. <http://www.treccani.it/enciclopedia/fauvisme/>