

Bonaria Manca e la casa dalle pareti di vento

di Roberta Trapani

Il binomio donna/casa è uno dei principali bersagli della letteratura femminista contemporanea. Additato come luogo di isolamento e strumento ideologico di oppressione proprio di società patriarcali, il focolare domestico diviene luogo di appartenenza assoluto, prigionia concettuale e spazio di segregazione¹. Spazio e ruolo domestico sono però concetti diversi: sarebbe riduttivo considerare l'abitazione solo e unicamente come un ostacolo al libero sviluppo della coscienza femminile. Per molte donne, in particolare migranti, la sfera privata rappresenta spesso l'unico luogo in cui costruire la propria identità ed esprimere la propria differenza [Kiliçkiran 2004: 354-367]. Bonaria Manca abita a Toscana dal 1965, in un grande casale: una terra di approdo in cui dar forma a una nuova familiarità esistenziale, in seguito all'esilio forzato dalla Sardegna nel 1951. In un equilibrio precario, coltiva qui i suoi ricordi e i suoi sogni, il suo spazio e il suo tempo. Qui costruisce la sua sicurezza ontologica, necessaria per riappropriarsi della sua cultura e di se stessa e per permettere alla sua appartenenza al mondo di germogliare poeticamente.

Abitare non è un'esperienza banale, ordinaria. La letteratura e gli studi filosofici sull'argomento – in particolare fenomenologici – ne rivelano tutta la complessità. L'abitare è infatti intimamente legato alla nostra esistenza, al nostro essere, e chiama in causa il nostro rapporto con lo spazio, con il mondo e con l'altro. Lo spazio abitato, domestico, non è un semplice contenitore delimitato dalle mura di un appartamento: è anche e soprattutto uno spazio di proiezione di sé e di apertura verso l'altro. Un processo operante e perennemente irrisolto, fin dalle radici etimologiche: il latino *habitare* è un frequentativo (o intensivo) di *habere* (avere) che significa, innanzi tutto, «avere continuamente, ripetutamente». L'abitante «ha» infatti lo spazio in cui risiede, non tanto perché lo possiede, quanto piuttosto perché lo conosce, vi si affida. Per determinare questo luogo familiare e duraturo, co-

munemente chiamato casa, si potrebbe ricorrere alle rassicuranti metafore della conchiglia, del carapace, della radice: luoghi intimi in cui l'essere vive in assoluta simbiosi. Ma l'abitare è davvero un presupposto antropologico di stabilità e sicurezza? In realtà, come suggerisce la sua etimologia, l'abitare ha un'essenza fortemente dinamica, perché partecipa dell'instabile dinamica dentro/fuori che caratterizza il nostro essere nel mondo. Prima che ambiente protettivo, l'abitazione è luogo dell'immaginario: è un «angolo di mondo» ricco di legami antropocosmici [Bachelard 2006: 23-27] che getta le sue fondamenta nella poesia, permettendoci di evadere dalla sfera dell'intimità per migrare liberamente attraverso il mondo. «Poeticamente, l'uomo abita su questa terra» scrive Friedrich Hölderlin. «Si misura con la Divinità»: valuta cioè l'intervallo tra terra e cielo portandoli l'una verso l'altro, in una reciproca compenetrazione [Heidegger 1980: 224-245]. Questo abitare è però messo in pericolo dalla nostra esistenza terrena, dall'eterno oscillare tra conosciuto e sconosciuto, familiare e ignoto. L'abitare si maschera, lasciando vedere solo il volto rassicurante della stabilità e della familiarità, dietro cui si cela la sua vera natura, instabile e conflittuale.

Penultima di tredici figli, Bonaria nasce nel 1925 in una famiglia di pastori di un villaggio inerpicato su un monte granitico della Barbagia, Orunc. Qui, tra rocce vulcaniche, distese di macchie, foreste superstiti e sentieri tortuosi, assolati, disseminati di pietre dure e taglienti [Manca 1982], vive sino all'età di ventitré anni. In paese frequenta la scuola. Impara a leggere e scrivere. A casa è iniziata sin da piccola ai segreti della filatura e della tessitura, della lavorazione del pane *carasau* d'orzo e del formaggio. Bonaria ama rievocare questi anni della sua vita e, a chi la incontra oggi, tesse l'elogio di quell'universo pastorale al quale attribuisce una semplicità perduta. In alcuni quaderni, conservati gelosamente, ha annotato con una grafia quasi indecifrabile ricordi e storie. Aiutata da un'amica, ha trascritto qualche frammento di queste pagine, per pubblicarle nel catalogo della sua prima mostra.

Quasi tutti i giorni di vacanza compreso il sabato fascista mi recavo al ruscello a lavare. Per arrivarci dovevo percorrere quasi dieci chilometri di strada: all'andata era tutta discesa e nel tornare tutta salita. Io, piccola, portavo un carico più leggero: il *caldaretto* di rame in testa per bollire i panni, mia sorella invece portava altri panni nel *concheddu* di sughero. Si partiva la mattina presto. Dentro un tovagliolo si portava un po' di pane d'orzo e un po' di ricotta salata. D'acqua limpida al ruscello ce n'era in abbondanza. [...] Quando era una giornata serena si arrivava in cima alla salita; si po-

sava tutto e specie le più grandi di noi si mettevano a ballare e a cantare *sor mutos*, cioè ritornelli e improvvisazioni fantastiche. [...] Al *nunnalle* (ruscello)² trascorsi una buona parte della mia fanciullezza [Manca 1982].

In quinta elementare interrompe gli studi: «Per studiare bisognava andare in città; la mamma era pur disposta a fare sacrifici, ma io mi ribellai, perché la famiglia era in pena in quanto mio padre era caduto da un albero e in conseguenza di ciò morì» [Manca 1982]. Nei suoi racconti evoca raramente e furtivamente la morte del padre, in seguito alla quale inizia a dedicarsi a tempo pieno ai lavori domestici e all'apostolato, seguendo la madre, «dama di carità». Per motivi ancora poco chiari, nel 1941 un cugino viene ucciso: per sottrarsi a ulteriori sciagure, l'unico espediente è partire. Alcuni fratelli emigrano a Toscana, ai margini della maremma viterbese; Bonaria li segue nel 1951. Sottratta alla Sardegna, ha ancora oggi la sensazione di essere in esilio in un paese straniero: «La Sardegna tocca viverla. Io l'ho vissuta ed è ancora dentro di me [...] venire qui è stato il cataclisma [...] Quando ti trascini dal tuo mondo e dalla tua casa [...] l'oro, in paese forestiero, è sabbia»³.

L'erranza forzata sottrae Bonaria alla sua abitazione primordiale, la sua *oikos*⁴. Sradicata, si emargina intenzionalmente dai tuscanesi, rifiutando di adattarsi alle convenzioni sociali di quel «popolo di contadini» per lei culturalmente inferiore, e per di più ostile, che la soprannominava «la sardignola». Sceglie di rinchiudersi nell'universo autarchico della sua numerosa famiglia di pastori migranti. Si fa pastora lei stessa, sola in mezzo ai maschi, mentre le sue sorelle si sposano. «In Sardegna la donna non poteva fare la pastora. Qui, ho fatto la pastora. E non mi vergogno!». A casa accudisce i fratelli e la madre, emigrata più tardi, nel 1960. Cuce e ricama quando può, confezionando con la lana delle sue pecore abiti estrosi, cappelli, mantelle, pantaloni a sbuffo, con cui si mostra in giro affermando la sua diversità. I tuscanesi ricordano la sua figura di selvaggia fierezza, mentre a cavallo sfida da lontano quel paese da cui, guardinga e altera, si terrà a distanza per anni.

In Sardegna le terre erano immense, invece qui erano tutte terre coltivate e bisognava stare attenti. Tutto diverso. [...] La capra sarda non puzza come la pecora maremmiana. La capra sarda è un'insegnante di vita, perché mangia sempre dall'alto, mangia foglie che stanno su, mica mangia l'erba! La sua è la più pulita delle esistenze. La capra selvaggia.

Perla Serfaty, esperta di psicologia ambientale, definisce l'esilio una «dinamica della perdita di se stesso e dello sforzo di ritrovarsi» [Serfaty-Garzon 2003: 80]. L'essere è sottratto all'ordine che regge la sua vita, espulso dalla propria realtà, costretto a nuove contingenze. Tutto ciò frantuma lo stato di armonia che l'essere aveva precedentemente sviluppato con se stesso, nella sua dimora. Nella poetica di Hölderlin, il desiderio del paese natale è aspirazione a una terra perduta in un'interiorità profonda e segreta, custode di richiami e corrispondenze: un'abitazione libera. Per recuperare la sua vicinanza l'unica via è, paradossalmente, l'esilio. Il viaggio per mare verso un lontano geografico insegna a riconoscere, come sua immagine capovolta, il lontano interiore. Il cambiamento di orizzonti, l'allontanamento dall'elemento natale, familiare, e l'immersione nell'elemento contrario, straniero, è un percorso di iniziazione al mistero della casa originaria.

Frontiere sicure e venerate del paese natale, casa materna, / Abbraccio amorevole dei miei fratelli e sorelle, / presto vi ritroverò... [Hölderlin 1943: 199]

«Presto», afferma Hölderlin. Ma in realtà il ritorno è continuamente rimandato e la casa «materna», che ha il potere di guarire ogni sofferenza, è essa stessa fonte di dolore, perché la sua distanza obbliga a continui e incompiuti ritorni. Il poeta, «ardito navigatore», non possiederà mai la sorgente della sua interiorità, la sua terra natale. Il suo è un percorso simbolico senza fine verso la sorgente, un eterno cammino verso se stesso.

Alcune foglie si muovono piano, altre si muovono veloci, così è l'uomo. Ritirarsi nel silenzio... Se vuoi la serenità, la troverai quando rientrerai dentro di te e sentirai le foglie che ti parlano e ti rispondono.

Il dialogo con la natura avviene a Tuscania, nell'antica Tuscia. Sorge in un territorio di rigogliosa asprezza, costellato di siti archeologici, boschi e rilievi tufacei, un orizzonte inciso da solchi e forre lussureggianti, in cui scorrono il Marta e i suoi affluenti. La suggestiva bellezza del luogo e la storia stratificata di questa terra, che in epoca etrusca fu uno dei fulcri dell'Etruria meridionale, stimolano l'immaginazione di Bonaria. Il legame profondo che sviluppa con gli anni, non tanto con il popolo di Tuscania, quanto con la sua natura e la sua antichità, l'aiuta a superare il senso di sradicamento e a costruire, nell'universo sconosciuto e caotico in cui approda, una rinnovata



cosmogonia. Nel 1965 la famiglia acquista un casale e un vasto podere su uno dei tanti rilievi, oltre il Marta. Dominate dal colle di San Pietro, le terre in cui pascola le sue greggi conservano i resti di una delle numerose necropoli rupestri disposte a corolla a nord e sud dello scenografico poggio, antica sede dell'acropoli etrusca. Qui non scopre il nuovo ma riscopre l'antico, presente nella zona mitica della sua mente, ancora prima di averlo visto. Con la memoria va a Orune, «alle rocce di granito, ai prati di asfodeli, alle querce contorte che crescono solitarie sui campi deserti» [Levi 2003: 61]. Riannoda la terra del suo presente alla sua lontana terra di pastori e poeti popolari. Tale ritrovata condizione di recettività nei confronti della natura è preliminare per l'insorgere dell'arte e dell'effusione poetica, che si esprime innanzi tutto nel canto, il giardino in cui abitare in sicura semplicità che Hölderlin invoca in uno dei suoi poemi:

Sii, oh canto, il mio intimo asilo! / Tu che dai la felicità! Sii, d'affabile attenzione / Amorevole, il giardino, in cui errando dolcemente / Tra fiori sempre giovani, / abiterò in sicura semplicità [Hölderlin 1943: 191].

Bonaria ripercorre il suo ruscello d'infanzia e nel silenzio dei campi o durante il ricamo, canta.

Ho iniziato a cantare quando ho cominciato ad esser sola, sola in una meditazione interna, e questo mi ha fatto risorgere. Alzavo gli occhi al cielo e dicevo: «Dimentica ieri, rinasci ogni giorno. I tuoi pensieri in fondo al mare di Orosei, è lì che son conservati. Tutti i ricordi dell'infanzia, tutte le bellezze, sono lì, in fondo al mare».

Nella silenziosità delle sue nuove terre, improvvisa, in sardo o in italiano, canzoni arcaiche che rimandano ai *mutos*, i malinconici canti d'amore, diffusi soprattutto nel nuorese, «dove la semplicità popolare si accompagna a una finezza da antico madrigale» [Levi 2003: 69]. Il paesaggio lirico della Valle del Marta infonde però vivacità ai suoi poemi estemporanei: più che all'amore, si ispirano a un'idea della natura come inesauribile forza primigenia dai mille volti, compreso l'umano e il divino. Immagini di una mitica realtà pastorale nutrono una poesia consolatrice e positivamente evasiva, carica di risonanze e suggestioni arcaiche che attivano una corrispondenza emotiva e vitale tra uomo e natura. La sonorità della natura estende il fantasticare della poetessa-pastora nell'immensità del tempo. Il contrasto tra limitato e illimitato si confonde in uno slancio vitale che permette al suo pensiero di cogliere l'inafferrabile universalità dell'essere. Suggestioni che emergono in un canto che improvvisa durante una mia visita, nell'estate del 2010:

Senti le foglie che chiamano: / «Tutto vive insieme a noi» / Come il tempo / Va e viene / Mai nessuno che lo ferma / E ravviva la memoria / È perché / Il limite umano / Ti ferma e ti riflette / E di più non puoi andare / Ed il vento che risponde / E lo senti e non lo vedi: / «Noi facciamo parte delle foglie / Che qui vivono» / E mai più è limitato / Questo umano tuo sapere.

Rimasta nel suo casale con la madre e il fratello Ciriaco, con cui instaura un legame intenso e privilegiato, Bonaria trova una nuova stabilità, stringendo tra l'altro amicizia con alcuni sardi stabilitisi a Tuscania. Nel 1968, ormai quarantenne, prende per marito un artigiano che lavora per gli archeologi e che, grazie anche alla sua cultura, sarà l'unico tuscanese ad avere il diritto di entrare nella sua vita. Intanto, numerosi volontari accorrono a Tuscania da differenti paesi per collaborare ai lavori di ricostruzione successivi al terremoto del 1971. Si forma una comunità di giovani anti-conformi-

sti e il casale della famiglia Manca (così come la casa di Omero Quarantotti, poeta-contadino) è e sarà per anni un punto di ritrovo in cui ammirare fantasiosi vestiti fatti a mano e gustare pane *carasau*, formaggio fresco e vino sardo, ascoltando poemi cantati. Si unisce al gruppo anche per contestare il marito, che disapprova la sua eccentricità negli abiti e nei comportamenti. L'incontro con persone dalla mentalità ai suoi occhi più aperta di quella dei tuscanesi è incentivo alla creatività: la sua produzione tessile si intensifica, si complicano le trame dei suoi ricami. La morte della madre nel 1975 e del fratello nel 1978 scatenano una nuova crisi, un momento di forte instabilità.

Il senso di solitudine e abbandono si muta però presto in entusiasmo. Le visite di amici e conoscenti, con cui discute per ore, alimentano la sua smania di conoscenza e la sua voglia di emanciparsi. «Mi sono sentita libera, che non c'era né mamma, né fratello», libera di scandire il suo tempo, di divertirsi, di scegliere. Nel 1981 inizia a dipingere: quando l'anno successivo il matrimonio si spezza, rappresenta il marito come un drago che l'afferra in un morso, si vendica. Litiga con i fratelli e le sorelle che la osteggiano e chiedono la divisione dell'eredità. Si sente tradita, teme che vogliano toglierle il casale e la terra, il suo «angolo di mondo» dove ormai vive sola. Ma l'abitare è anche e soprattutto un atto di guerra volto a dominare la minaccia fuori le mura: «Pian piano, con sacrificio, sono riuscita a venire fuori da quel fiume color miele... Se non fai la guerra non puoi avere la vittoria». Fa di tutto per non farsi estirpare dalla sua familiarità esistenziale. Intesta a se stessa l'azienda, ottiene l'usufrutto della proprietà. Questo gesto radicale e necessario la isola ulteriormente. Dominique Quéloz, sua amica dal 1980, mi ha raccontato di recente:

Quando ha iniziato a dipingere, è stato come combattere contro la depressione. [...] Quando l'ho conosciuta io, mi ha detto: «Non ce la faccio più ad andar dietro le pecore, ma mi dispiace [...] Le mie sorelle hanno i loro figli, io ho i miei quadri!». Così ha cominciato a raccontarsi. La pittura è stata per lei come una forma di psicoanalisi, l'ha salvata.

Un grande ricamo a punto arazzo, in cui l'autodidatta solitaria ricomponde con ago e filo l'universo lirico della sua infanzia, libera la sua immaginazione. Come già il «focolare» domestico, anche il ricamo è stato e continua a essere bersagliato come strumento di asservimento del femminile. Al pari di numerose artiste contemporanee e *brut*, scardina questo stereotipo e

«spinta dal bisogno di fissare un'immagine d'infanzia in un paesaggio eternamente percorso, l'immagine delle campagne ancestrali» [Margat 1999: 80] dà corpo, nei suoi ricami, alla sua *rêverie*⁵. Il ricamare proietta il suo pensiero vagabondo su territori mentali in cui ricordi e visioni si intrecciano. Così per la pittura a olio, sperimentata spontaneamente, seguendo l'incanto di un richiamo irresistibile. Di dipinti diversi, per forme e dimensioni, affolla con il tempo la sua abitazione: oli ricchi di cromatismi iridescenti, in cui l'idillio figurativo cede gradualmente il passo a reinterpretazioni in chiave fantastica della sua memoria vissuta. Sono dipinti che l'artista ama esporre, ma vende con difficoltà. Ne dona spesso, e con gioia, a chi l'ascolta. Laddove l'ispirazione è più lirica, la visione cosciente muta in visione onirica: un'orchestrazione di tinte terracotta e verde-blu, microcosmi dalle prospettive multiple, luminosi e fluidi, in cui animali, uomini, figure totemiche, o altre dalla testa di uccello scaturite da un regime immaginario, coesistono. Né strega né indovina, Bonaria «si pensa piuttosto come un aruspice che indaga i segni lasciati da un mondo scomparso» [Margat 1999: 76].

È l'incontro fortuito con l'idioma puro, di una pietra incisa, a generare l'affabulazione, il miraggio. L'alluvione del 1987 «ha scoperto tutte le pietre», mi racconta nell'estate del 2010:

Prima era tutto coperto. Poi c'è stato questo avvenimento. Ho trovato questa pietra scritta, una scrittura che c'è soltanto sul monte Arci in Sardegna e in Mesopotamia. È un tipo di ossidiana con cui fanno spade, le punte per le guerre. Questa era una zona in cui facevano queste punte, è pieno qui di ossidiana. Le pietre scritte, sono le energie che me le hanno rivelate. Mica sono andata io a cercarle! Questa è la mia verità.

Durante le riprese del documentario *La Sérénité sans carburant* nel 2003, la regista Marie Famulicki la sorprende china a raccogliere pietre «piccolissime ma importanti», portate in superficie da un temporale:

Quando le guardi nel sole, ci sono delle miniature che si vedono trasparenti. Non sono pietre normali. Le sfreggi e ti esce un animale o un pesce o un personaggio che ha testa di persona. A me sembra che ci siano anche delle sculture e dei simboli.

Rivelato da un *joli accident* [Caillois 1970: 31], il sacro irrompe nel quotidiano come alterità rispetto all'esperienza ordinaria. «Tutte queste pietre

che ho raccolto è una parola per me» afferma l'artista, condensando in una parola la lingua muta della natura e nella scrittura delle pietre – come già Roger Caillois – la memoria del mondo e dei nostri antenati. Le pietre le «parlano con un linguaggio a sua misura e, attraverso ciò che sa, [la] istruiscono su ciò che aspira a sapere» [Breton 1957: 62-69]. In uno stato di perfetta ricettività in cui archetipi e gesti antichi si liberano e si rispondono, reintreccia le fila del suo universo poetico a quelle di un ancestrale «popolo di artisti», e nella terra feconda della sua solitudine scova «la traccia degli Dei nascosti» [Hölderlin 1967: 812].

Questo popolo qui ha vissuto, ha lavorato, si è divertito, ha lottato e ha fatto il bene e il male, come oggi facciamo noi. [...] Vivo con la speranza di poter essere libera un giorno di poter liberare queste [pietre] e di poter dire quello che erano. Se lo dico sono pronti ad assalirmi e a dirmi che sono matta. Eppure un giorno o l'altro, se qualcuno mi aiuterà a liberarle, farò una riflessione su questo posto.

In ogni angolo della sua casa, sotto i letti, in secchi e scatole nascoste, Bonaria ammuccia pietre, selci, ossa, ossidiane, fossili e cocci dalla storia antica. Quando le osserva, vi riconosce i segni di un mondo scomparso, i volti di una stirpe cui sente di appartenere. Le figure che sorgono da questa appassionata ricerca delle/nelle pietre, si impongono con forza sulle tele o ispirano mosaici enigmatici. Sono sagome austere e geometriche, dalla forma vagamente cilindrica o tronco-piramidale: architetture monumentali e antropomorfe, costantemente accompagnate da un cervo, che riportano – l'autrice stessa lo afferma – ai grigi nuraghi della sua terra selvaggia. Nel suo quaderno nascosto appunta uno degli eventi essenziali della sua vita, la straordinaria scoperta, a quattro anni, di «un'enorme pietra che sembrava una porta»:

Alla mia tenera età non sapevo di che cosa si trattasse; lo chiesi a mia madre che subito mi spiegò: «Sono abitazioni dei nostri antenati, chiamate *conchedassa de giana* oppure *su nuraghese*, cioè nuraghi».

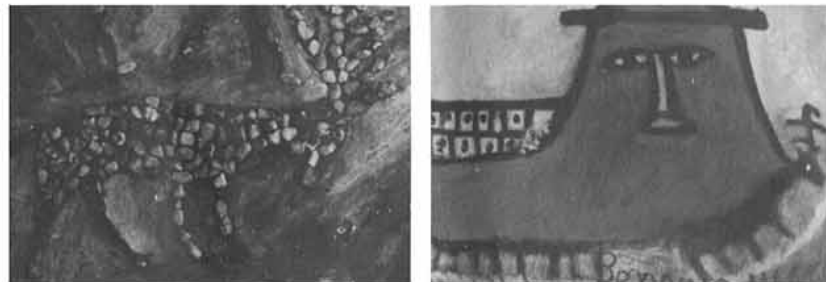
Nella civiltà nuragica la religione privata era incentrata sul culto dei morti: ogni famiglia conservava *ex voto* in bronzo e statuette raffiguranti gli spiriti degli antenati defunti, protettori della casa e della famiglia. Ancora oggi «presso alcune comunità della Sardegna centrale persistono, seppure va-



dano ormai scomparendo, forme rituali di incontro e di convivialità familiari il cui fine dichiarato è la celebrazione della solidarietà parentale nel nome di un antenato comune» [Bilotta 2011]. Sorella ideale di costruttori ispirati che hanno saputo ascoltare nella pietra il legame con gli antenati, per dar corpo a luoghi pregni di simboli e segni carichi di intensità⁶, nel 1997 Bonaria inizia a dipingere, con oli e gessetti, le pareti della sua abitazione. «Per istinto, non per cultura» va avanti giorno per giorno, seguendo unicamente il suo impulso creativo e le energie che questo genera: «C'è questo mio modo, non so dove vado finché non è pieno, pieno, pieno». Il flusso di immagini sgorgato dal suo fantasticare riveste muri e soffitti, trasfigurando lo spazio domestico nel centro di una rinnovata cosmogonia:

Questo era il luogo di una civiltà antichissima: il colle Civita, il colle delle civette bianche. La scrittura era per simboli e le persone erano chiamate per simboli. Non c'erano sepolture. I morti li bruciavano, facevano mucchietti e li mettevano davanti casa. Ho trovato questi involti, hanno un profumo diverso. [...] Qui dove ho la casa, c'era la scuola dei preistorici, degli artigiani. Era una costruzione simbolica, qui ci sono le fondamenta, io ci sono arrivata. Qui c'è qualcosa d'importantissimo e non l'hanno scoperto mai... sennò io perché l'ho fatto tutto questo? [...] Ci vuole qualcuno che ha i mezzi, che ha studiato, un ispirato che capisca che questa cultura è esistita ed esisterà, ché qua a Tuscania non sanno e mettono sempre no! [...] È tutta fantasia mia? Non è possibile. È scritto nella pietra. Tuscania è una città che non hanno saputo capire e continuare.

In una giungla di motivi vegetali, reminiscenze personali si fondono senza soluzione di continuità con scorci di vita agreste, rappresentazioni simboliche di divinità benevole e illustrazioni di scene bibliche, tra cui spicca la li-



rica natività della stanza da letto, dove la madonna «non sta più a testa bassa, non lo vedi? L'uomo sta lontano. Si è emancipata!». Decorando da cima a fondo le mura della sua abitazione, affollando ogni spazio libero di tele, cumuli di abiti stravaganti e pietre metamorfiche, Bonaria compie un gesto dal valore poetico e sovversivo. Il suo museo autoctono è lo spazio in cui dà forma al suo «oltremondo», ma è anche un luogo di apertura, nel quale e grazie al quale hanno luogo quegli incontri inaspettati che attende e vive come avvenimenti straordinari. Il confronto con l'altro le permette da un lato di esporsi, affermando la propria identità, dall'altro le consente di nutrire, attraverso lunghe discussioni non prive di divagazioni e voli pindarici, una cultura popolare orale ed enciclopedica in cui sacro e pagano, realtà e invenzione, si confondono. A chi la incontra oggi, l'eterna affabulatrice narra e canta storie antiche e recenti, ma parla anche, accurata, di un ingorgo sociale e ambientale, di una minaccia che pende come un'ascia sul capo della Natura e dell'autenticità. Intuendo i rischi del progresso, afferma: «Si avvicina l'era glaciale, i bambini non sanno più usare la penna o riconoscere una foglia. [...] Buttiamo pane non a chili, a tonnellate, e non ne diamo neanche agli animali! È una violazione di noi stessi». Smaniosa di comunicare la sua verità, mostra le sue stanze dalle pareti istoriate e le sue pietre dell'incanto, simulacri di un paese perduto da opporre alla società dei consumi, della compulsività sterile e della dimenticanza. La sua febbrile poeticità le fa scordare per un attimo la precaria condizione economica in cui vive, le pecore che non ci sono più, l'acqua e le bolle che gonfiano e poi sgretolano i murali, le continue spese da affrontare per non far crollare la casa i «sessanta ereditieri» che aleggiavano dietro la porta. A ottantasei anni, Bonaria continua a riprogettare il proprio mondo e ad abbandonarsi instancabilmente e senza riserve alla sua avventura babelica:



Sto a pronunziarło da trent'anni che questa è la cultura della torre di Babele! [...] Io ho un progetto, da molto tempo: costruire qui, in terrazza, un grande nuraghe. [...] I nuraghi sono come le piramidi. C'è questo spazio tra il sotto, dove troviamo questi simboli pietrificati, e la luna. [...] Un grande nuraghe in terrazza, la struttura di legno, fuori pittura e pietre a mosaico, colorate.

Note

1. Penso ad autrici affiliate al movimento per l'emancipazione del femminile come Simone de Beauvoir e geografe come Gillian Rose e Doreen Massey.
2. *Nunnalle*, che Bonaria traduce «ruscello», è in realtà il nome di un nuraghe che si trova nei pressi di Orune: una gigantesca roccia dalla forma cilindrica, sovrastata da un'altra enorme pietra a forma di ombrello, o di testa con becco sporgente (forse l'oca sacra, animale totemico dei pastori guerrieri).
3. Riporto, qui e più avanti, estratti dalle conversazioni che ho avuto con Bonaria, ospite nella sua casa a Tuscania, nell'estate del 2010 e del 2011.
4. È un termine complesso: nella Grecia antica non indicava unicamente la casa considerata come costruzione, ma anche «la nascita, l'infanzia, l'appartenenza a una famiglia, la totalità dei beni posseduti, la loro amministrazione, il concepimento dei discendenti e l'ambiente della loro nascita» [Liiceanu 1983: 106].
5. Claire Margat è la prima ad aver indagato con finezza l'opera di Bonaria e ad aver ideato il progetto di un film documentario. *La Sérénité sans carburant*, girato nell'estate del 2003 dalla giovane regista francese Marie Famulicki, rivela con intelligenza e intensità quell'universo poetico [cfr. Famulicki 2004].
6. Mi riferisco a costruttori autodidatti quali Cheval (1836-1924), Fouré (1839-1910), Bentivegna (1888-1967) e Garcet (1912-2001).

Immagini: p. 81 Michel Ferdinand, 2000 / pp. 86-88 Salvatore Bongiorno (ZEP Studio), 2010.