

Gianni Murtas

MAURO

MANCA

ILISSO

Gianni Murtas

MAURO
MANCA

in copertina:

MASCHERA DAL NASO VERDE (1948), particolare.

a fronte:

TAPPETO «SOLE PIANGENTE», 1968, particolare.

ILISSO



INDICE

- 7 UN INSOLITO ARTISTA D'AVANGUARDIA
- 9 LA FORMAZIONE
- 14 INTERMEZZO ISOLANO
- 25 IL DOPOGUERRA
- 59 I PRIMI ANNI CINQUANTA
- 62 L'ATTUALITÀ DEL MITO
- 83 *L'OMBRA DEL MARE SULLA COLLINA*
- 86 L'ASTRAZIONE INFINE
- 94 IL RITORNO IN SARDEGNA
- 116 LE ARTI APPLICATE
- 121 CRONOLOGIA
- 126 DOVE VEDERE MANCA

Grafica, impaginazione e fotolito:
Ilisso Edizioni

Referenze fotografiche:

ARCHIVIO ILLISSO: nn. 1, 5, 32, 105, 138; nn. 2, 6, 8-14, 17-23, 27, 30-31, 34-35, 38-45, 48-49, 51-56, 58-64, 66-67, 70, 72-93, 95-102, 110, 112, 119-132 (Donatello Tore); 3, 15, 65 (Gary Bartoloni); nn. 4, 7, 16, 24, 33, 46-47, 57, 71, 94, 103-104, 106, 108, 118, 134-137 (Pietro Paolo Pinna); 50 (Alessandro Vasari); 107, 111 (Nicola Monari); 109 (Stefano Pugliese); 133 (Massimo Napoli).

Periodico mensile n. 18
del 10-08-2005
Direttore responsabile: Giovanna Fois
Reg. Trib. di Nuoro n. 2 del 27-05-2004

*Tutti i diritti di copyright sono riservati.
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta,
trasmessa o utilizzata in alcuna forma o con qualsiasi mezzo,
senza l'autorizzazione scritta dell'editore.
Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge.*

© Copyright 2005
Ilisso Edizioni - Nuoro
www.ilisso.it - e-mail ilisso@ilisso.it
ISBN 88-89188-37-5



UN INSOLITO ARTISTA D'AVANGUARDIA

Tra gli artisti della Neoavanguardia isolana Mauro Manca è il più noto. La sua affermazione alla Biennale nuorese del 1957 con un'opera astratta, *L'ombra del mare sulla collina* (fig. 94), è stata a lungo considerata un evento epocale nella modernizzazione della cultura artistica sarda, e sebbene egli risiedesse a Roma da quasi due decenni, i legami mai venuti meno con l'ambiente sassarese ne hanno fatto immediatamente un punto di riferimento del dibattito regionale. Due anni dopo, al rientro definitivo in Sardegna, la sua figura ha già assunto caratteri un po' leggendari, e l'esperienza alla guida dell'Istituto Statale d'Arte di Sassari, connotata da un radicale aggiornamento della didattica ma anche da un indiscusso ruolo di *leader* del fronte astrattista, ne accentua la fama di innovatore, riversando sull'artista un interesse sconosciuto agli altri protagonisti della scena isolana degli anni Cinquanta e Sessanta.

Però, nonostante la notorietà, solo da poco la critica ha superato una visione parziale dell'opera di Manca, basata fondamentalmente sulle fasi finali della sua ricerca e su una interpretazione tutta locale della sua figura. La cosa è forse comprensibile, dato che egli è stato per quasi tre quarti della carriera un pittore romano, fatto che ha determinato una serie di fraintendimenti. Se è vero infatti che l'artista ha avuto un ruolo decisivo nell'aggiornamento del dibattito isolano, e anche nella affermazione sul territorio delle esperienze informali, l'appiattimento su un'ottica esclusivamente regionale ha finito paradossalmente per stemperarne l'originalità, ridimensionando il suo ruolo all'interno del fronte astrattista nazionale e riducendo la sua ricerca a un episodio tra i tanti di modernità periferica.



1. Mauro Manca nel 1966.

2. GUERRIERO NURAGICO, 1955
tempera e olio su carta, cm 64 x 44,2.

1

2



3. *AUTORITRATTO*, 1943
olio su tela, cm 47 x 37.

Il recente allargamento di orizzonti ha restituito a Manca la ricchezza del suo itinerario poetico, la complessità delle scelte, la presenza non marginale sulla scena romana del dopoguerra, sfatando il luogo comune che la sua importanza stia essenzialmente nel ruolo di caposcuola regionale dell'Astrattismo. Ne è scaturito un percorso meno lineare del precedente ma certamente più ricco; dove l'adesione finale agli orizzonti dell'Astrattismo non è una conversione tarda che, dopo un lungo vagare nell'ambito della figurazione, ne rinnega le premesse poetiche, quanto piuttosto il punto di arrivo di una tensione vitalistica verso il magico e l'arcaico che, dopo aver battuto strade diverse, incrociando classico e anticlassico, avanguardia e tradizione, trova nelle poetiche dell'Informale il mezzo più efficace per tradurre il fascino primordiale della materia.

Non è stato dunque il riposizionarsi in un ambiente meno aggiornato a dar rilievo alla ricerca di Manca, ma la capacità di trovare nei linguaggi contemporanei le suggestioni arcane della modernità; l'intuizione che le sperimentazioni di tecniche e di segni celino una energia ancestrale che affonda le radici nella enigmatica stratificazione della vita. In questo senso va letto il suo approdo alle più remote mitologie dell'Isola, lontanissimo dal primitivismo regionalista che aveva alimentato una grossa parte dell'arte sarda del primo Novecento, ma anche dall'autoreferenzialità assoluta della forma che negli anni Sessanta consuma progressivamente la forza simbolica dell'astrazione.

LA FORMAZIONE

La formazione di Mauro Manca ha poco di accademico. Verso la metà degli anni Trenta, egli frequenta la Scuola Comunale di Incisione fondata a Sassari da Stanis Dessy e poi i corsi serali di nudo della Regia Scuola d'Arte, però sempre in modo saltuario. Di origini alto borghesi, compie studi classici e, dopo un tentativo nella Facoltà di Medicina, si iscrive in Giurisprudenza, conseguendo la laurea più per pressioni familiari che per interesse. Come già successo a diversi artisti della generazione precedente, la sua vera formazione avviene nell'ambito della grafica e le prime prove note sono costituite da una serie di disegni a china che risente di una evidente inclinazione illustrativa. L'esordio nelle mostre sindacali rivela una certa originalità rispetto alla produzione corrente della scena sarda, ma la resa caricaturale di un olio come *I seguaci*, esposto a Sassari nella Prima

Mostra d'Arte Moderna Mediterranea (1936), ancorché suggestiva nell'incedere allucinato di una folla meccanica, è piuttosto acerba.

4. *IN BARCA*, 1932
tempera su carta,
cm 18 x 24.





5

Più risolti appaiono alcuni lavori della fine del decennio: dopo i primi contatti con l'ambiente romano ai Littoriali e al convegno della critica d'arte del 1935, il trasferimento nella capitale, nel 1938, avvia una maturazione stilistica e poetica. Già nel *Paesaggio con figure*, del 1937, si coglie una maggiore scioltezza compositiva, ma nel successivo *Paesaggio urbano* (1939) l'esplicito rimando a Corrado Cagli sottolinea la rapida evoluzione in atto.

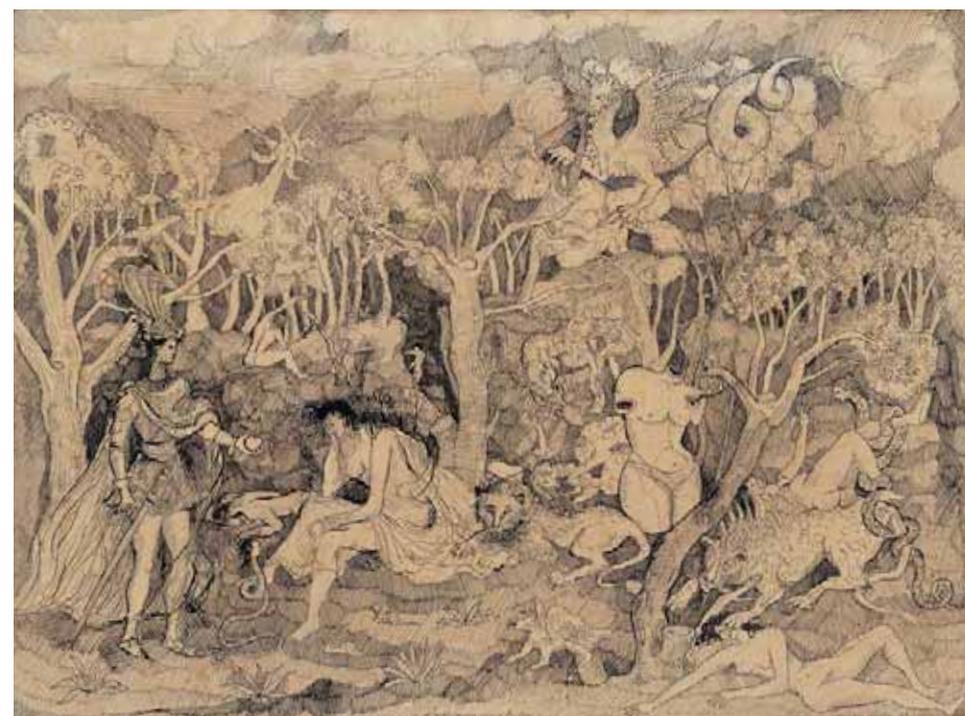
L'ambiente romano si rivela congeniale al giovane artista: frequenta Gino Severini, stringe amicizia con Giuseppe Capogrossi, guarda con attenzione le esperienze cariche di spiritualismo dei tonalisti. La molteplicità di interessi determina una spiccata

vocazione sperimentale della sua ricerca. La propensione per i valori primordiali sfocia talvolta verso esiti metafisici, o percorre a ritroso i sentieri del moderno verso l'avanguardia espressionista.

Il clima della capitale non è però importante solo per l'evoluzione stilistica. Il vivace dibattito in corso porta Manca a riflettere sulla situazione generale e a meditare sull'entusiastica adesione fascista degli anni sassaresi. All'interno dell'associazionismo del Regime si schiera con l'idealismo tollerante del GUF contro le tendenze più reazionarie, tanto che, in occasione della Mostra dei Prelittoriali del 1939, viene apertamente accusato dalla critica ufficiale di subire il fascino nefasto dei pittori ebrei.

La cosa non sembra preoccuparlo; Cagli, che pure non conosce personalmente, resta uno dei suoi punti di riferimento. Ma in questo momento è forse più importante il rapporto con Capogrossi, spiritualmente più affine e legato, tramite l'amico Emanuele Cavalli, ai saperi magici ed esoterici. Manca è affascinato dall'argomento: partecipa a sedute di spiritismo e riferisce per lettera all'amico Eugenio Tavolara di aver conosciuto una medium straordinaria.

Nel lavoro pittorico l'artista predilige immagini oniriche in senso lato, suggestioni inconse; anche se talvolta temi esoterici traspaiono apertamente nelle opere. Una tempera del 1939 rappresenta il XX arcano dei Tarocchi



6

5. BATTAGLIA (1941)
foto d'epoca.

6. SCENA
ALLEGORICA, 1943
china su carta,
cm 23,4 x 30,6.

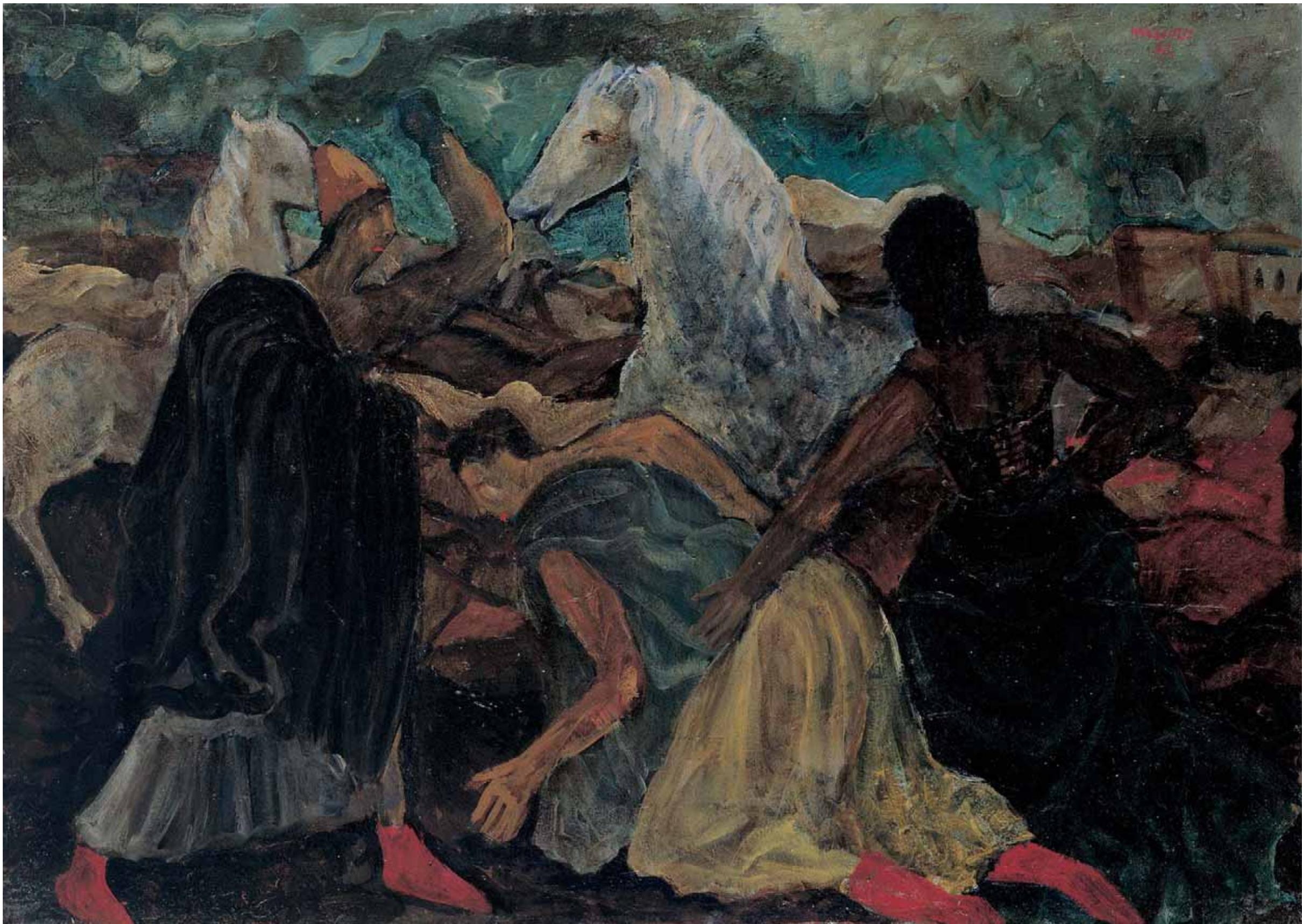
7. LA MALEDIZIONE
DEL MAGO, 1942
olio su tela, cm 45,6 x 70.

(Il Giudizio), probabile allusione al significato occulto della forma espressiva.

In breve tempo Manca s'inserisce nel mondo artistico della capitale, diventandone uno dei giovani più attivi. Più volte segnalato dalla critica come figura emergente delle rassegne romane, assume un ruolo attivo all'interno del GUF e collabora con disegni al settimanale della gioventù universitaria fascista e ad altre riviste.

Nonostante l'intensità del momento, la sua ricerca pittorica non approda a scelte definitive. Se lo *Studio* ad acquerello e l'*Autoritratto* a tempera, entrambi del 1939, rielaborano in modo diverso stilemi cubisti, *La donna dell'isola solitaria*, esposto alla Mostra dei Prelittoriali del 1940, suggerisce un'apertura verso atmosfere sironiane, che non trova poi grandi sviluppi. Nei disegni con scene mitologiche pubblicati nello stesso anno su *Roma Fascista* prevale un vitalismo fantastico con venature surreali, mentre in alcuni dipinti del 1941 (*Battaglia*, fig. 5; *La liberazione di Andromeda*) riemergono decise le influenze epiche di Cagli.

All'apertura del nuovo decennio Manca sembra sul punto di una svolta, ma la chiamata alle armi interrompe questa fase di intensa elaborazione.

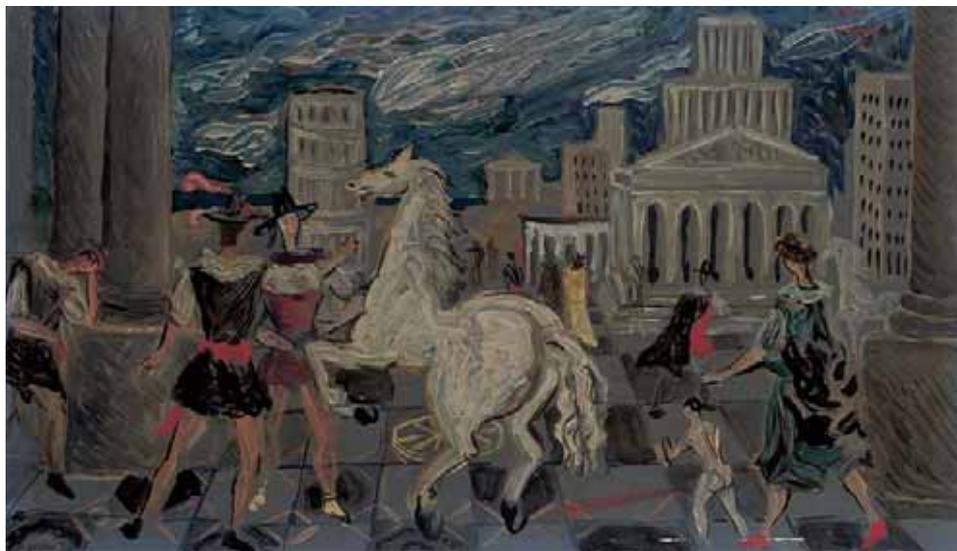


INTERMEZZO ISOLANO

Arruolato nel 40° Reggimento di Artiglieria, Manca rientra in Sardegna prestando servizio a Ploaghe. Il ritorno nell'ambiente isolano non cambia di molto i suoi orizzonti operativi. Al di là dei rapporti di amicizia, soprattutto con Tavolara, egli non si sente attratto dagli esiti recenti della scena sassarese e non crede a una scuola regionale. Così, quando nel 1942 presenta una personale al Dopolavoro "Solinas", si capisce che l'artista è ancora immerso nei problemi degli anni romani ma con qualche novità. Forse non tanto nei disegni a penna, dove i temi mitici ripropongono valenze allegoriche e suggestioni oniriche collaudate, quanto nei dipinti. *La maledizione del mago* (fig. 7) che apre il catalogo della mostra è una indicazione immediata. Accensioni cromatiche alterano l'equilibrio tonale e una stesura nervosa allenta i riferimenti a Cagli. Col progressivo virare verso intenti espressionisti, cambiano i riferimenti e in parte anche il modo di trattare i temi. Il raffinato distacco delle allegorie cede il passo a un maggior coinvolgimento esistenziale, e Scipione e Mario Mafai prendono piano il posto di Cagli e Capogrossi.

Due anni dopo, la mostra alla Galleria L'Acquario chiarisce il passaggio. Senza indulgere in toni drammatici Manca approfondisce l'interiorizzazione del processo pittorico. Una resa monocroma e un segno

8. LA PIAZZA GRANDE
A FAREHANA, 1942
olio su compensato,
cm 34 x 59.



9. GESÙ ALLA
COLONNA, 1942
olio su tela, cm 49 x 63,5
coll. Camera di Commercio
di Sassari.

fluidi sostituiscono dapprima la costruzione tonale per campiture, aprendo la strada a una fase baroccheggiante nella quale convergono tensione espressiva e suggestione fantastica. La messa in scena dei dipinti in costume, ambientati nella immaginaria città di Farehana, in parte già esposti nella prima rassegna sassarese, si rivela qualcosa di più di un semplice tributo a Giorgio De Chirico. Il segno ridondante, l'ambientazione teatrale diventano il filtro di una condizione esistenziale vissuta intensamente, tuttavia mai trasposta con immediatezza sulla tela. Tra ambientazioni metafisiche e costumi azzimati si colgono inquietudine, qualche volta sofferenza. I tempi difficili introducono nel repertorio temi dolorosi (*Gesù alla colonna*, fig. 9; *Gesù depresso dalla croce*) però sempre mediati dall'artificio iconografico e stilistico. E lo stesso avviene per i temi sentimentali. *La signorina del salotto antico* (fig. 11), ritratto della futura moglie Francesca Binna, è come sospesa tra l'immagine idealizzata della giovane e la stesura pittorica nervosa, con tonalità scure, ricche di riverberi luministici. Il contrasto si ripropone in *La città della fanciulla innamorata* (fig. 12), con ogni probabilità ancora un ritratto di Francesca, questa volta inserito in un contesto urbano che ricorda le architetture fantastiche di Farehana.



10. VASETTO
ANTICO CON
FIORI (1943)
olio su cartoncino,
cm 27,5 x 20,8.

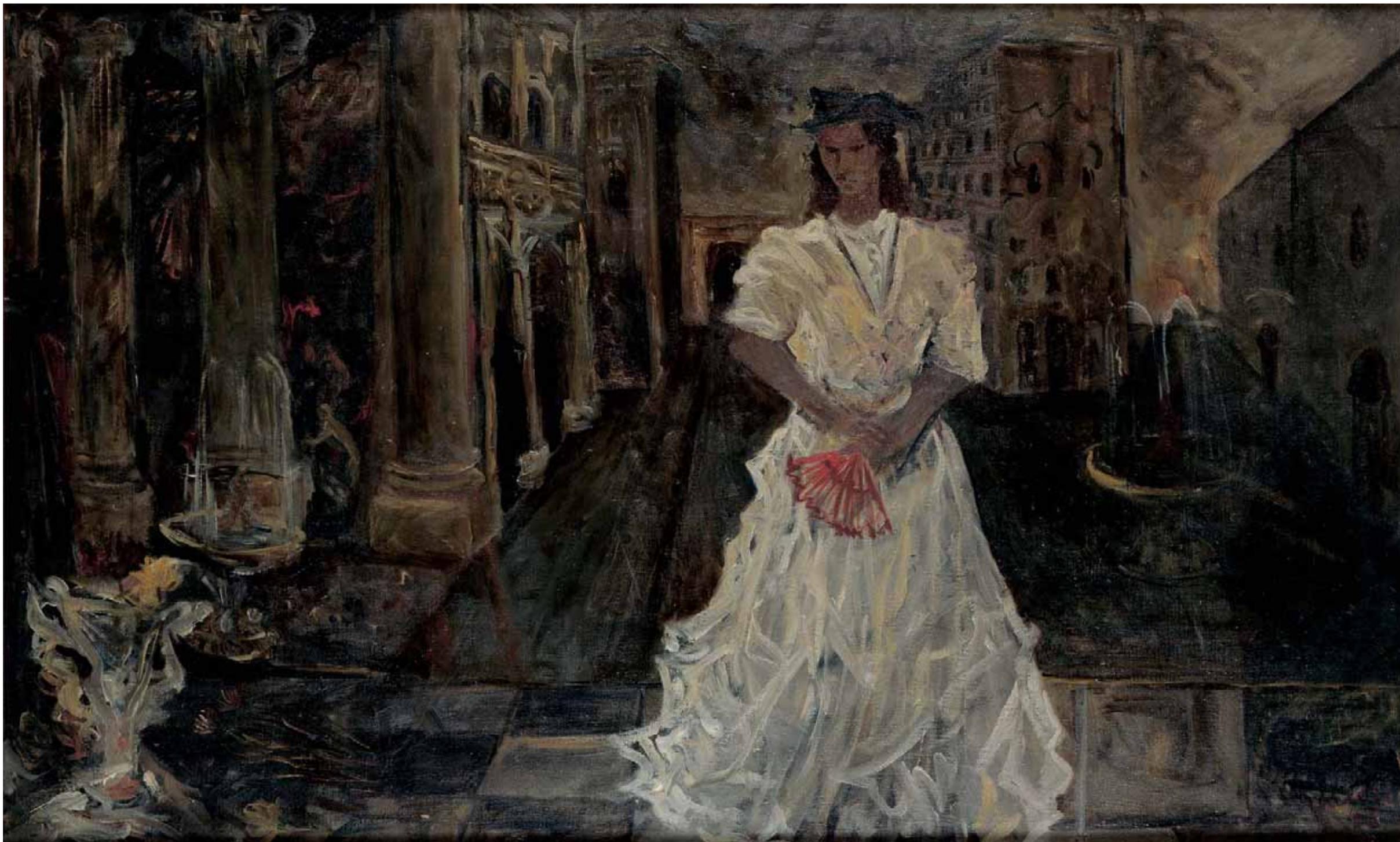
11. LA
SIGNORINA
DEL SALOTTO
ANTICO (1942-43)
olio su tavola,
cm 79,5 x 58.



10

L'esposizione conclude una fase significativa del percorso di Manca. L'approfondimento, tramite Scipione, della dimensione esistenziale gli impone un confronto più diretto con i linguaggi espressionisti, spostando progressivamente la sua attenzione verso le esperienze storiche dei Fauves. L'interesse, percepibile anche in alcune conferenze sulla pittura moderna tenute a Sassari e a Cagliari, sollecita l'artista a rientrare nel vivo del dibattito. Sebbene il soggiorno sassarese sia stato fruttuoso (al di là delle due personali Manca ha insegnato Storia dell'arte nell'Istituto d'Arte cittadino e dato un primo scossone a un ambiente in evidente debito di idee), l'orizzonte isolano comincia a stargli stretto. Così, alla fine del 1944, ritorna nella Roma appena liberata dall'esercito alleato, dove lo attende una realtà confusa, stravolta dalla caduta del Regime e dalla guerra, ma vitale e ricca di speranze.

11



12. *LA CITTÀ DELLA FANCIULLA INNAMORATA*, 1943
olio su tela, cm 70 x 115,5.



13. NATURA
MORTA CON
VENTAGLIO E
CANDELA, 1943
olio su tela,
cm 37 x 33.

14. NATURA
MORTA CON FIORI
(1942-43)
olio su cartone,
cm 17 x 25.

15. NATURA
MORTA CON
VASETTO ANTICO
E CANDELE (1943)
olio su tela,
cm 32 x 39.

16. NATURA
MORTA CON FIORI
E VENTAGLIO,
1943, olio su tela,
cm 19 x 26,8.



13

15



14

16



17



18



19

17. CAVALLI (1942)
tempera su cartoncino, cm 22,7 x 29.

18. NATURA MORTA (1942-43)
tempera su carta, cm 22,5 x 28,7.

19. IL VENTO (1942)
tempera su carta, cm 28,5 x 22,5,
coll. Provincia di Sassari.

20. BATTAGLIA (1943)
olio su tavola, cm 11 x 15.

21. IL CAVALLO GIALLO (1943)
olio su tela, cm 32 x 38.

IL DOPOGUERRA

Con la caduta di Benito Mussolini nuovi orizzonti si aprono alla ricerca artistica. La fronda che aveva accompagnato gli ultimi anni del Regime si trasforma in aperta opposizione alla cultura fascista, rivendicando un'arte capace di esprimere valori rimasti sinora ai margini della società italiana. Nel clima fortemente impegnato che accompagna la fine del conflitto gran parte della pittura s'immerge nella realtà.

In questo contesto Manca si sente umanamente coinvolto anche se fatica ad allinearsi nelle scelte stilistiche. Politicamente e culturalmente si schiera a sinistra ma il suo approccio alla pittura resta sensibilmente diverso; l'arte-vita che lo interessa ha origini interiori e non parte mai da una osservazione diretta del reale. Tra la fine del 1944 e il '45 le sperimentazioni espressioniste hanno arricchito il suo bagaglio tecnico: dalla linea sinuosa di Matisse è arrivato fino al segno violento di Munch. Nella prima personale romana, allestita nel giugno 1946 alla Galleria Il Cortile, però, presenta ancora in gran parte i lavori del periodo baroccheggiate. La critica sottolinea il fatto, ora con bonomia, interpretandolo come momento di riflessione foriero di sviluppi più impegnati, ora con maggiore asprezza. Solo alla fine dell'anno l'artista sembra prendere una decisione e non in senso realistico. Altera dapprima le vecchie iconografie (nature morte; figure dei Tarocchi) deformando il segno mediante cromie violente, poi comincia una rilettura della scomposizione spaziale cubista. La sintesi di Cubismo ed Espressionismo si rivela particolarmente felice per Manca, perché gli permette di far interagire la dimensione lirica con quella costruttiva, conciliando due aspetti essenziali dell'esperienza moderna come pure il contrasto latente fra la vocazione simbolica della sua pittura e gli orizzonti politico-sociali del momento. La svolta neocubista avvicina l'artista ai pittori del "Fronte Nuovo", in particolare a Renato Guttuso, riportando le sue ricerche al centro dell'attenzione.

A dire il vero il percorso di Manca mantiene una sua specificità. La propensione simbolica fa comunque da filtro all'approccio diretto al reale, così la semplificazione delle forme resta orientata su una dimensione tutta mentale mentre la compenetrazione pittorica dei piani prende accenti marcatamente decorativi.

I nuovi lavori vengono presentati nella capitale nel 1947 alla Galleria di Roma e, alla fine dell'anno, gli frutteranno il premio della Fondazione Umia-stowska alla II Mostra Annuale dell'Art Club. Ufficialmente Manca appartiene ormai allo schieramento neocubista, e in questa veste si ripresenta a



20

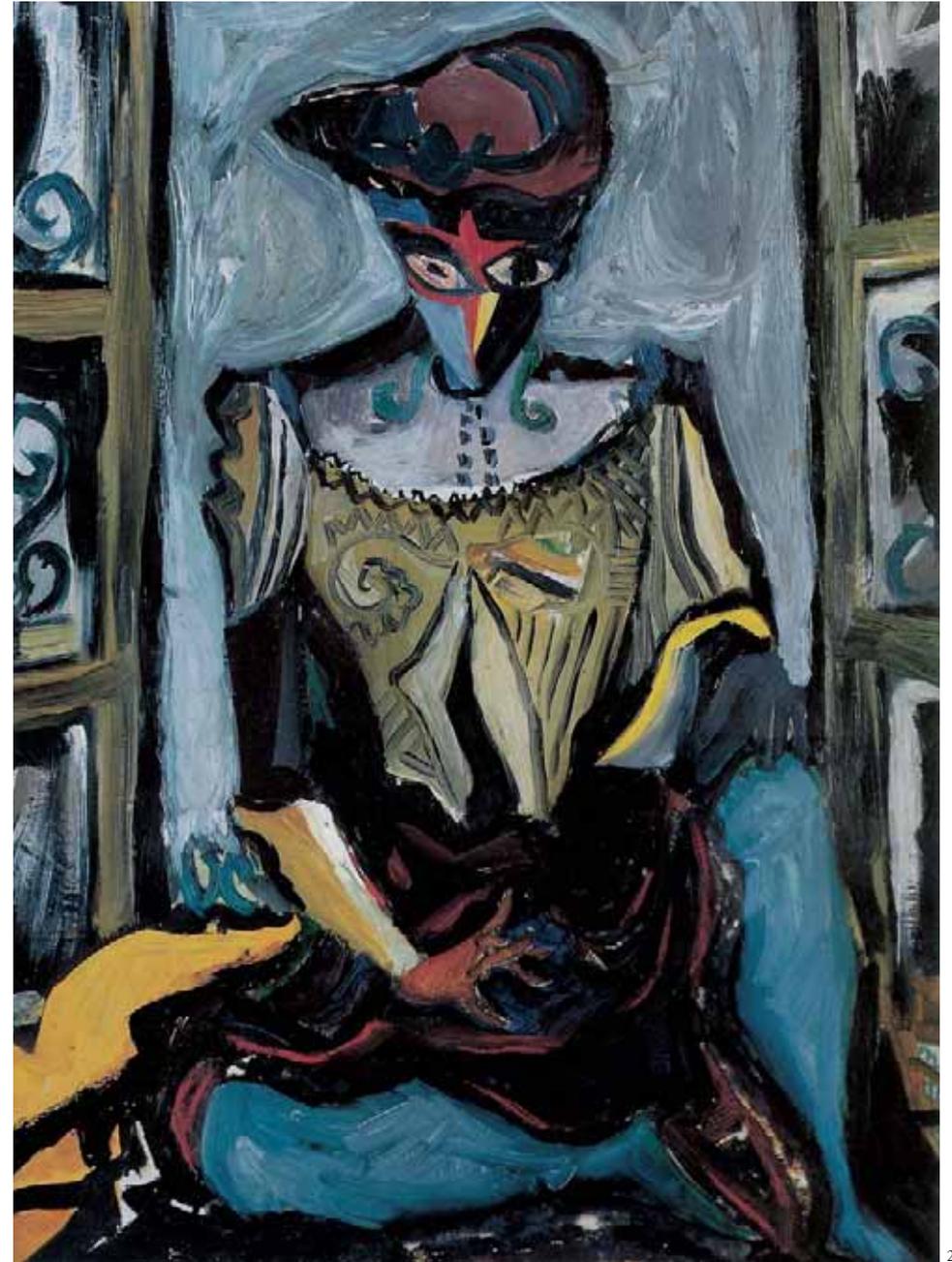


21



22

22. *IL DIAVOLO*, 1946
olio su tela, cm 59,5 x 47,7.
È il XV arcano dei Tarocchi.



23

23. *IL MATTO (FIGURA)*, 1946
olio su carta, cm 38,5 x 32.
È l'arcano senza numero, libero, il Jolly dei Tarocchi.



24

24. *IL VENTO*, 1946
olio su cartone, cm 48 x 38,5.
L'opera mantiene il ricordo vivissimo di una
precedente scultura realizzata da Arturo Martini.

L'ESOTERISMO

Mauro Manca è affascinato dalla cultura esoterica fin dalla giovinezza. A Sassari divide l'interesse con Eugenio Tavolara, e forse a far nascere la loro amicizia è proprio la comune passione per i saperi occulti. Quando si trasferisce a Roma frequenta i pittori Giuseppe Capogrossi e, per suo tramite, Emanuele Cavalli, artista affiliato alla società esoterica fondata dal parapsicologo Giuliano Kremmerz. Come riferirà per lettera all'amico Tavolara, nella capitale prende parte a sedute di spiritismo e ha contatti con maghi e medium.

Nella sua pittura figurativa, ricca di suggestioni magiche, ciclicamente appaiono figure dei Tarocchi e oscure simbologie che fanno pensare a interpretazioni sapienziali. L'interesse per il magico resta uno degli elementi centrali della sua poetica anche nella svolta astrattista. Nel 1950 legge con trasporto gli scritti di Kremmerz sui Tarocchi e, sul finire del decennio, innesta la sua propensione esoterica sulle sperimentazioni informali, vissute come una sorta di esperienza alchemica che sublima nel processo creativo – stratificazioni di colore, misture di materie diverse, ossidazioni, contaminazioni, abrasioni, rimozioni, ridipinture, fusioni, ecc. – la concretezza oggettiva della materia.



25



26

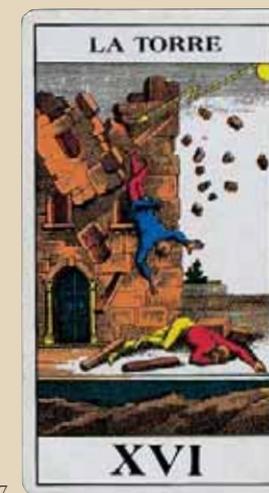
25-26. *TAROCCHI*,
china su carta, ciascuno cm 12 x 6,5 ca.

27. *LA TORRE*, 1949
tempera su carta, cm 60 x 43.

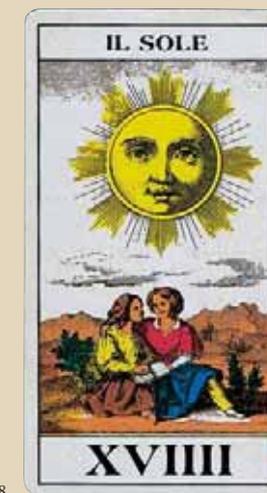
28-29. *Carte dei Tarocchi, ARCANO XVI:
LA TORRE, ARCANO XVIII: IL SOLE.*



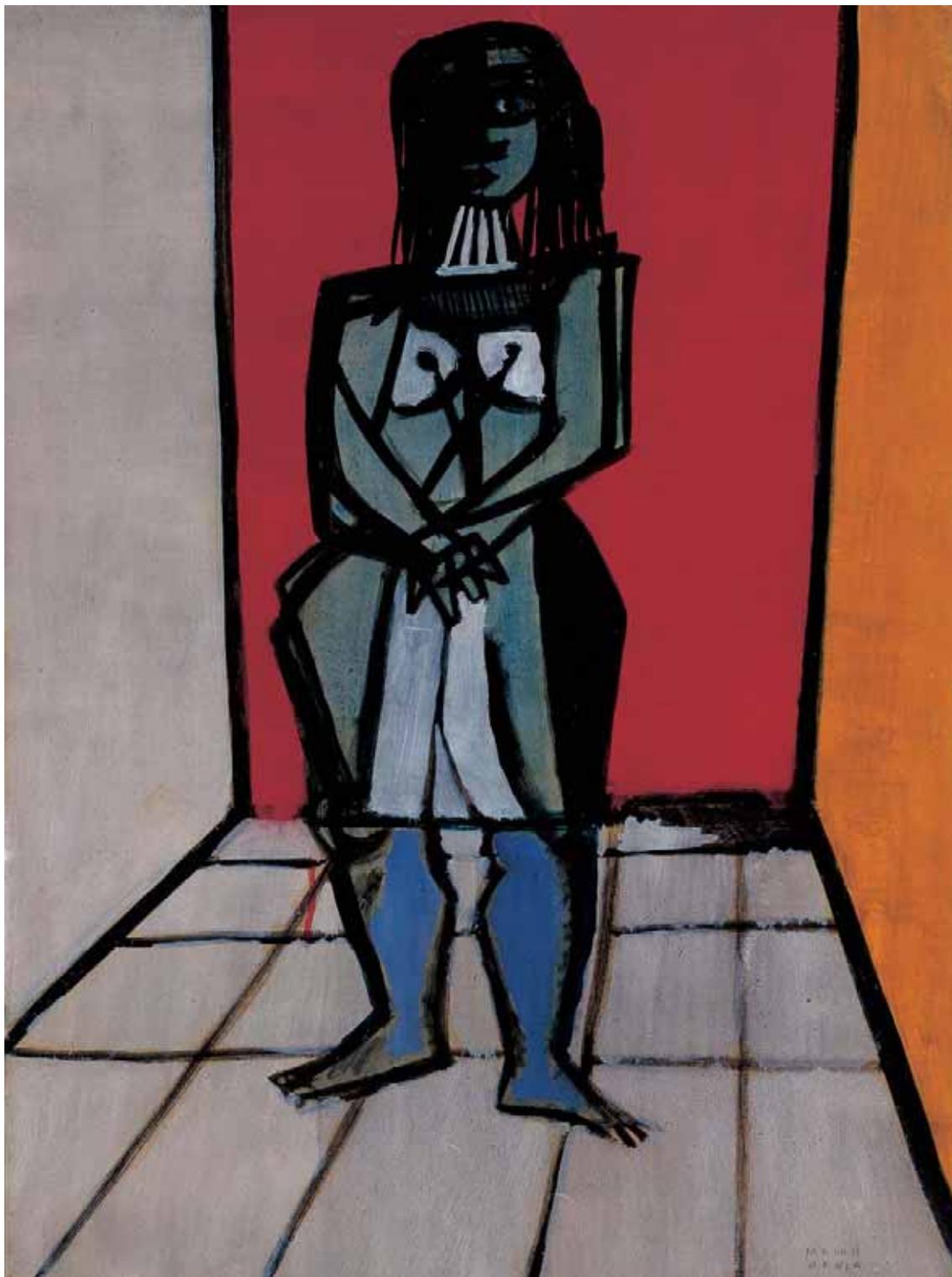
27



28



29



30. NUDO IN PIEDI (1947), olio su carta, cm 72,5 x 55.



31. NUDO IN PIEDI (1947), olio su cartoncino, cm 72 x 54.

Sassari, alla Galleria L'Acquario. La personale è corredata da uno scritto dell'artista e articolata in periodi, per meglio evidenziarne gli sviluppi linguistici. Nonostante il taglio didascalico la mostra non ottiene gli effetti desiderati; le novità catturano l'interesse di alcuni giovani, su tutti Libero Meledina e Costantino Spada, ma nel complesso vengono fraintese dall'ambiente sassarese che reagisce con interminabili polemiche.

D'altra parte le cose non sono più semplici sul versante romano: gli eventi incalzano e le ricerche neocubiste devono fare i conti sia con le poetiche dell'impegno, sia con le prime esperienze astrattiste che vanno coagulandosi intorno al gruppo "Forma".

Nelle affermazioni teoriche Manca sembra saldo nella scelta neocubista; però, a dispetto delle reiterate professioni di fede, la sua produzione dà l'idea di un crogiolo in ebollizione. L'opera esposta alla Quadriennale del 1948 (*Donna seduta*, fig. 35) è ancora vicina a modi di Guttuso, ma in alcune tele appena successive (*Insetti nel bosco*, fig. 50; *Paesaggio e insetti*, fig. 54) la resa caotica della struttura compositiva nasconde gli spunti iconici, avvicinandosi notevolmente ad esiti astratti.

Anche le prove più figurative (*Donna in riva al mare*, fig. 45) rivelano soluzioni nuove: linee arrotondate e una marcata resa di superficie traducono le immagini pittoriche in una melodica combinazione di ritmi cromatici. La decisa virata verso il Matisse degli anni Trenta riapre di fatto la strada alla componente surreale della poetica di Manca e, indirettamente, riporta a galla suggestioni metafisiche mai del tutto sopite. Il ritorno a Roma di Cagli, reduce dall'esperienza americana, probabilmente lo incoraggia in questa direzione, ma al tempo stesso lo sollecita al superamento della contrapposizione frontale tra iconismo e aniconismo. Nel dicembre del 1948 l'artista firma con Monachesi, Stradone, Vangelli e Vespignani il manifesto del Movimento della Giovane Pittura Italiana prendendo le distanze dalla condanna dell'Astrattismo pronunciata da Togliatti sulle colonne di *Rinascita*, e più in generale dall'eccesso di ideologizzazione che limita la libertà individuale di ricerca. E non si tratta di una semplice posizione teorica. Nel continuo alternarsi di soluzioni linguistiche che caratterizza la produzione sul finire degli anni Quaranta, Manca sembra dar sfogo a un'ansia sperimentale che ha radici profonde: entra ed esce dai confini stilistici delle diverse tendenze, rielabora schemi compositivi, prova tecniche differenti. È significativo che, partendo sia dal versante cubo-espressionista, sia da quello metafisico-surreale, egli appaia inesorabilmente attratto dal fascino primigenio dell'astrazione; però a questo punto l'alternativa non è più tra il figurativo e il non figurativo, ma tra ricerche comunque impostate sulla dimensione sensibile e la possibilità di arrivare attraverso la pittura a una complessa sintesi concettuale della realtà.



32. MACININO, 1946, olio su tela, cm 45 x 34,8. L'originale tema del macinino da caffè ricorre spesso nell'opera di Manca. Ciò che sorprende non è tanto il suo inserimento all'interno di composizioni più complesse, quanto il persistere in numerosi lavori del soggetto, proposto totalmente isolato e che, come in questo caso, è il centro della sperimentazione cromatico-formale.



33



34



35

33. NATURA MORTA, 1947
olio su tela, cm 40 x 52.

34. NATURA MORTA CON FICHI, 1947
olio su tela, cm 45,8 x 59,
Università di Cagliari, coll. Piloni.

35. DONNA SEDUTA, 1947
olio su tela, cm 83 x 67.



36. Pablo Picasso, *IL VIOLINO (JOLIE EVA)*, 1912.

COS'È IL CUBISMO

Alla rappresentazione tradizionale, ovvero al quadro visto come scena frontale di un teatro, nei primi anni del 1900 le ricerche cubiste di George Braque e Pablo Picasso contrappongono una visione più complessa. Questi sperimentatori si sforzano di osservare il soggetto dell'opera da più punti di vista, come se l'artista, camminando ad esempio attorno a una modella, ne rappresentasse il corpo attraverso una sintesi "simultanea" delle diverse angolazioni: fronte, retro, lati, tre quarti, sopra, sotto. Per far ciò la pittura perde il suo ruolo di specchio della realtà ma deve necessariamente essere frantumata e ricomposta in porzioni schematiche, associabili a forme squadrate, spesso "cubiche". Insomma, stimolata dai movimenti di fine Ottocento, dalla rivoluzione industriale, dall'avvento della macchina fotografica, la rappresentazione pittorica immette fra i suoi parametri espressivi le sintesi di spazio e tempo.

COS'È L'ASTRATTISMO

La rivoluzione cubista, che avvia la rinuncia al soggetto dipinto come mera copia del reale, viene sviluppata in chiave astratta nei primi anni Dieci del XX secolo. Partendo da una serie di paesaggi, il pittore russo Vasilij Kandinskij ne semplifica via via la struttura plastica e cromatica fino a far perdere loro ogni diretto riferimento con i caratteri oggettivi della esperienza visiva. Da questo momento la pittura tende a proporsi come una libera combinazione di segni e colori, sollecitando nello spettatore un'interpretazione personale della forma che, resa indipendente dalla realtà circostante, tende a definire una dimensione sempre più autoreferenziale.



37. Vasilij Kandinskij, *IMPROVVISAZIONE 26*, 1912.

CUBISMO E ASTRATTISMO. IL PROBLEMA DELLA LINGUA UNIVERSALE

La pittura di Manca è caratterizzata da una marcata vocazione sperimentale. Sia nel periodo figurativo sia in quello astratto le sue ricerche si muovono parallelamente su più versanti, incrociando linguaggi e tecniche differenti. Però, pur in modo assolutamente non lineare, il suo percorso individua sempre un centro poetico intorno al quale far ruotare gli sconfinamenti, determinando un'area di riferimento che, senza assumere la rigidità della formula stilistica, esercita un ruolo guida.

Interessato all'elaborazione di una lingua universale in grado di sottrarre la pittura contemporanea dalle secche di un'evoluzione puramente formale, Manca guarda inizialmente ai filoni magico-espressionisti, per poi concentrare la sua attenzione sul Cubismo. Al di là della temporanea adesione alla corrente neocubista negli anni dell'immediato dopoguerra, egli vede nello stile inventato da Picasso e Braque una sorta di grammatica figurativa; un linguaggio onnicomprensivo da cui discendono tutte le parlate del moderno. Ancora alla metà degli anni Cinquanta la sua produzione ispirata dall'antichità preclassica guarda all'eredità picassiana.

Solo sul finire del decennio l'artista compie il passo decisivo verso l'astrazione, però non su presupposti ideologici. Il superamento degli stilemi di matrice cubista e il rapido approdo a un materismo segnico non muove, infatti, da una generica esigenza di aggiornamento, ma ancora una volta dalla volontà di arrivare a un linguaggio della totalità che unisca significato e contenuto, forma e contenuto. Dopo innumerevoli tentativi, Manca pensa di averlo finalmente trovato nell'Informale, e, a dispetto dei profondi cambiamenti che caratterizzano la scena artistica degli anni Sessanta, non cambierà più registro.



38. *PRELATO* (seconda metà anni Quaranta) olio su tavola, cm 65 x 40.



39. *FIGURE* (1955) olio su tela, cm 49 x 68.





41

40. DONNA IN RIPOSO
CON GONNA VIOLA, 1947
olio su tela, cm 45 x 63.

41. DONNA SEDUTA, 1947
olio su tela, cm 43 x 53.

42. DONNA IN RIPOSO (1947-48)
olio su tela, cm 20 x 46.

43. DONNA SEDUTA, 1948
olio su tela, cm 74,5 x 49.



42



43



44

44. DONNA SEDUTA (1948)
olio su tela, cm 65 x 49,5.



45

45. DONNA IN RIVA AL MARE, 1948
olio su tela, cm 65 x 49.



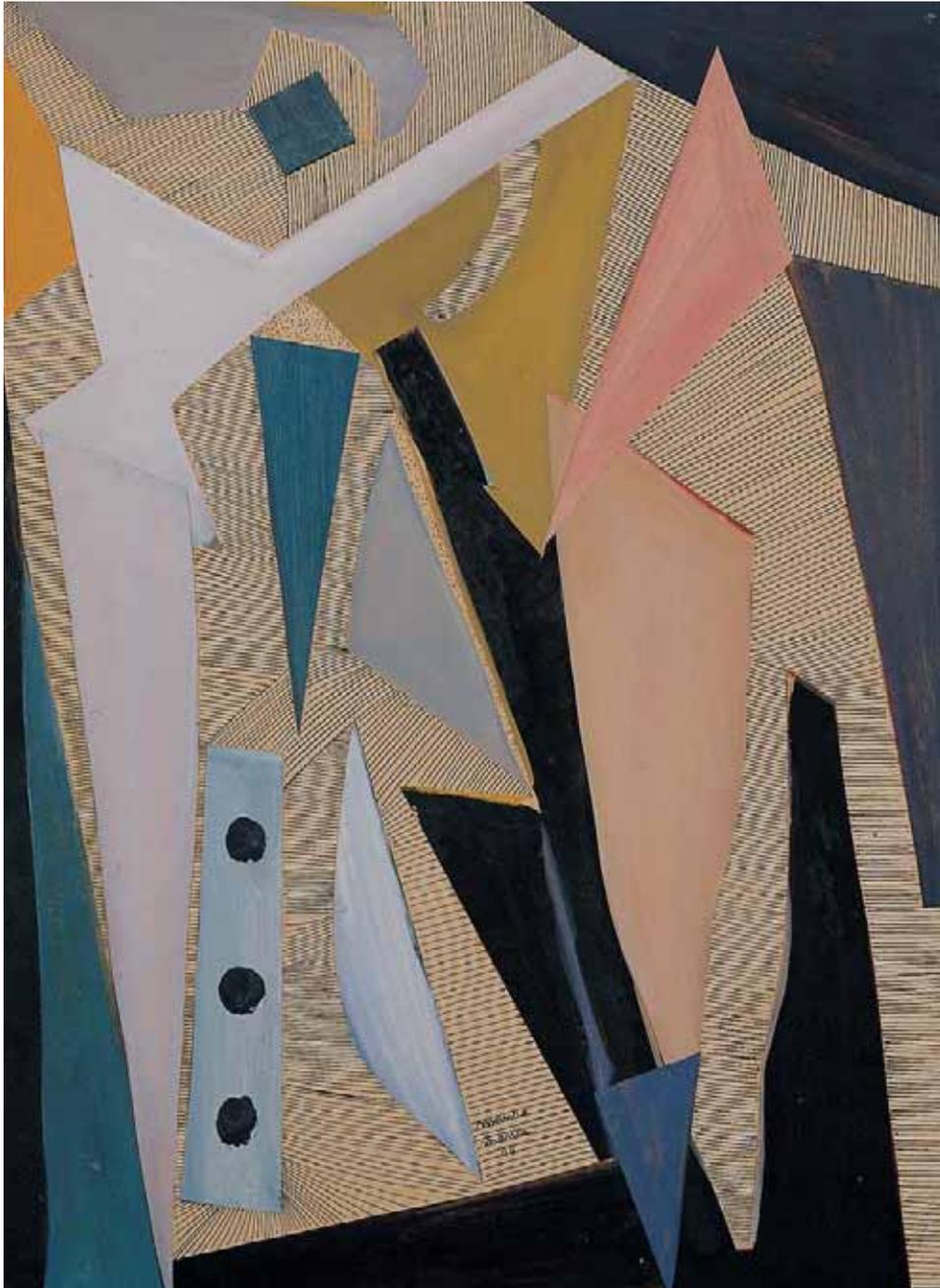
46

46. FIGURA, 1949
olio su tela, cm 70 x 50.



47

47. I PESCI ROSA, 1949
olio su tela, cm 120 x 80.



48

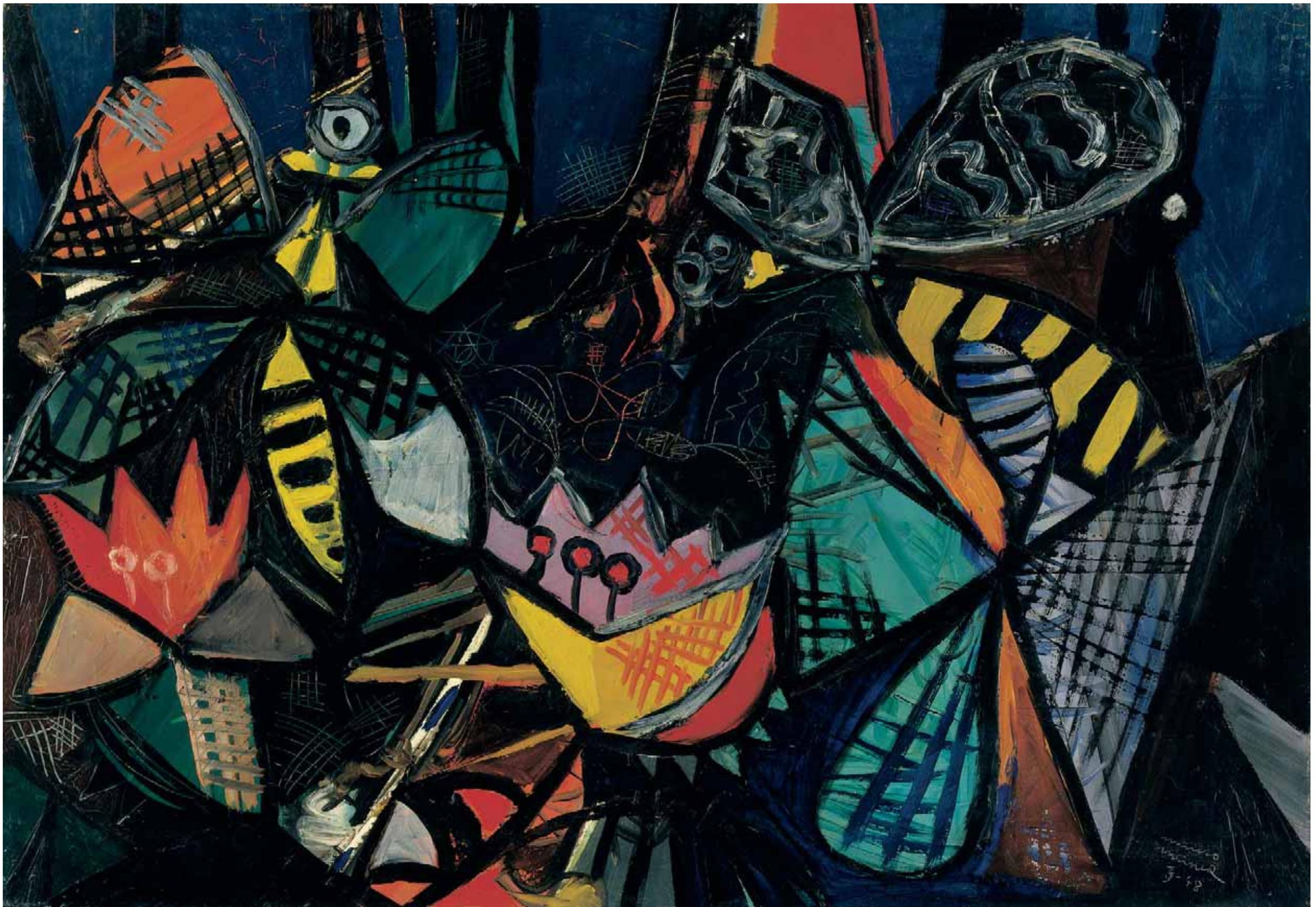
48. *ASTRAZIONE N.1*, 1949
collage su carta, cm 36,5 x 27.



49

49. *OMAGGIO A PICASSO*, 1948
olio su carta, cm 101 x 69.

50. *INSETTI NEL BOSCO*, 1948
olio su tela, cm 38 x 55, Roma,
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, depositi.





51



52



53

51. UCCELLI IN GABBIA, 1948
monotipo su carta, cm 43 x 56.

52. FARFALLE E BRUCO, 1948
monotipo su carta, cm 43,5 x 55,5,
Sassari, già coll. Ente Provinciale del Turismo.

53. FIORI E INSETTI, 1948
monotipo su carta, cm 47 x 37,
coll. Provincia di Sassari.



54



55



56

54. PAESAGGIO E INSETTI, 1948
olio su tela, cm 49 x 65.

55. IL BOSCO, 1950
olio su tela, cm 60 x 74,5.

56. MASCHERA DAL NASO VERDE, 1948
olio su tela, cm 27,2 x 30,5.



57

57. *COMPOSIZIONE*, 1951
olio su tela, cm 33 x 100.



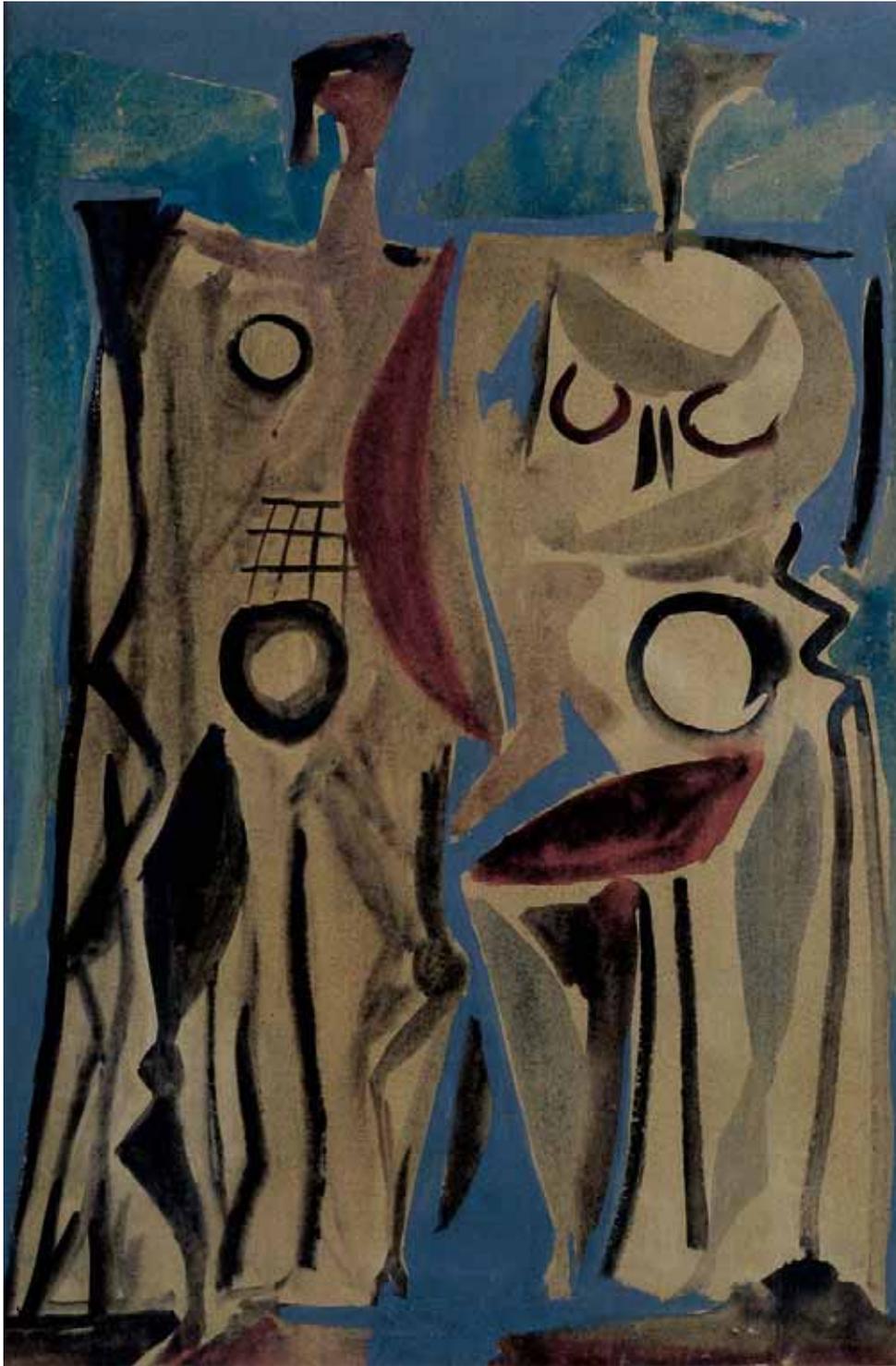
58

58. *COMPOSIZIONE*, 1948
tecnica mista su carta, cm 15,5 x 21,5.

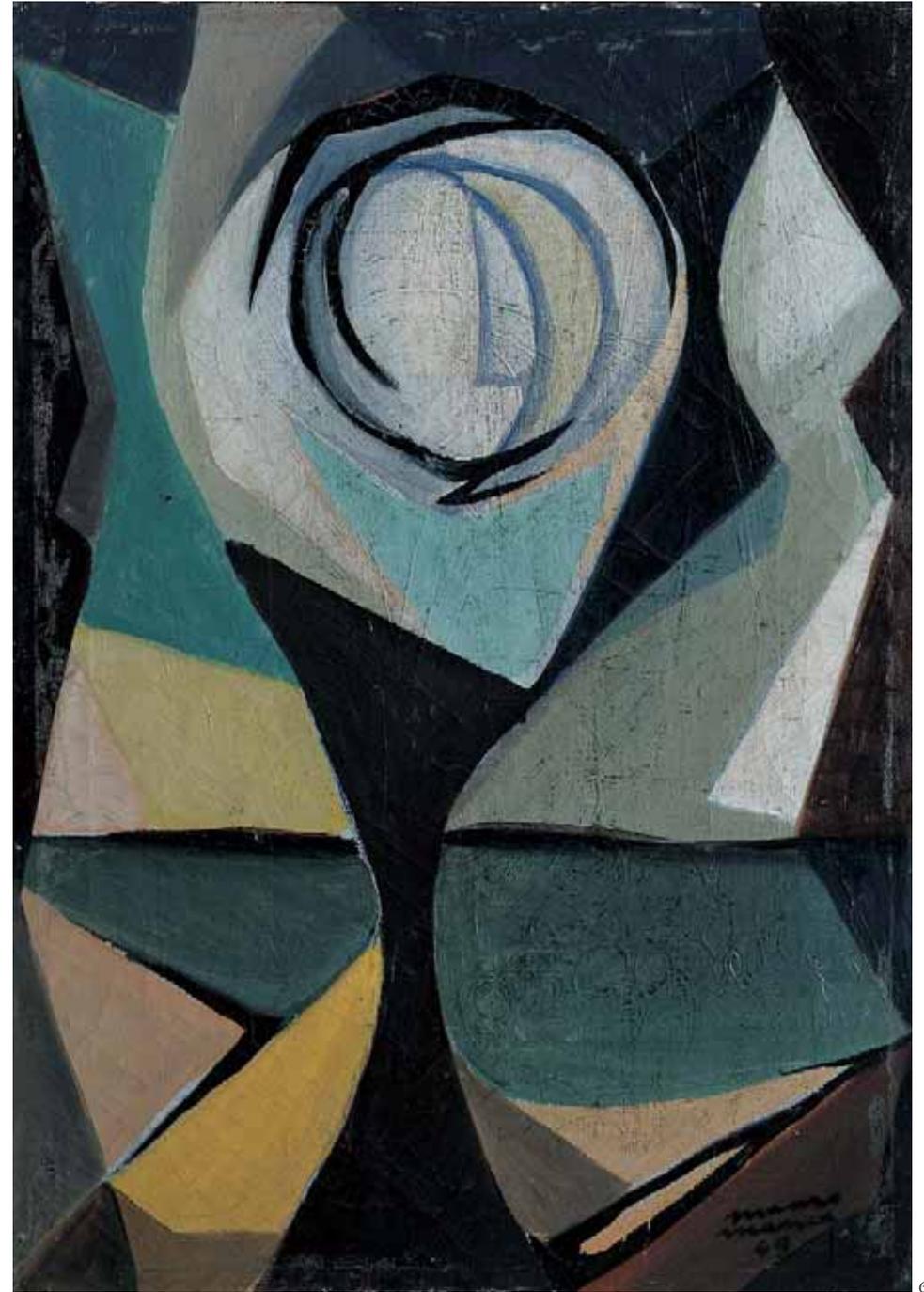


59

59. *COMPOSIZIONE*, 1948
tecnica mista su carta, cm 15,3 x 38,8.



60



61

60. PERSONAGGI, 1948
tempera su carta, cm 58 x 38.

61. LA LUNA, 1949
olio su tela, cm 55,7 x 38,5.

I PRIMI ANNI CINQUANTA

Tra il 1948 e il '49 Manca ha percorso tutte le strade possibili; il suo spirito inquieto ha messo a frutto un'ampia gamma di spunti stilistici del moderno, senza trovare una soluzione alle difficoltà semantiche che attanagliano la ricerca contemporanea. Scettico sulla possibilità della pittura di veicolare direttamente contenuti politici, ha mantenuto le distanze dalle esperienze eccessivamente schierate del Neorealismo, ma anche da fideistiche adesioni ai linguaggi astrattisti. L'ideologizzazione del dibattito in corso, però, restringe progressivamente gli spazi di manovra. La definitiva crisi del Fronte Nuovo delle Arti divarica ulteriormente le posizioni, prospettando per un verso sviluppi figurativi banalmente impegnati, per un altro la notevole accentuazione autoreferenziale dei linguaggi astratti. Inutile dire che nessuna delle due soluzioni sembra convincerlo.

La citazione di Jean Cocteau («un certo ritorno ad Eleusi libera l'arte dalla prostituzione»), che fa da epigrafe alla personale allestita presso la Galleria Vetrina di Chiurazzi nel marzo del 1950, è in primo luogo un invito a se stesso a ritrovare il mistero e il senso profondo dell'esperienza estetica. La mostra, ripetuta con qualche variante l'anno successivo nella sede sassarese dell'Ente Provinciale del Turismo, rivela un fascino arcano. La presenza forte di opere ispirate al mito (*Toro sacro*) e ai saperi esoterici dei Tarocchi (*La Ruota della Fortuna*, *La Torre*) non è in assoluto una novità per l'artista ma, in questo momento, dopo il periodo forse più intenso di sperimentazione linguistica, la scelta esplicita una volontà di ripensamento globale dei suoi orizzonti di ricerca. Quello che Manca sembra intuire, con netto anticipo rispetto alle coordinate generali del dibattito in corso, è che una lettura tutta formale delle correnti artistiche del Novecento sacrifica la ricchezza e la complessità del Moderno, privando l'esperienza dell'Avanguardia di quel contenuto forte che solo può alimentare la grande pittura.

Passerà ancora qualche tempo prima che l'artista metta bene a fuoco il nucleo fondante della svolta poetica. Tra il 1951 e il '53 i suoi dipinti continuano a oscillare tra Neocubismo e astrazione, tra Pablo Picasso e Antonio Corpora. I molti impegni, il nuovo lavoro presso la prestigiosa Galleria Borghese, l'incarico direttivo di una galleria privata (*L'Aureliana*) e persino un'esperienza in qualità di scenografo nella realizzazione di un film (*La maschera nera*), ne rallentano l'elaborazione, ma la sua ricerca è ormai avviata verso un mutamento significativo.

62. *COMPOSIZIONE*, 1949
collage su carta, cm 30 x 20,2.





63

63. FIORI, 1952
olio su tela, cm 98,7 x 69,3.



64

64. DONNA VERDE CON CAPPELLO, 1951
olio su tela, cm 100 x 70.

L'ATTUALITÀ DEL MITO

Nel 1954 Manca rompe definitivamente gli indugi. Messe da parte le opzioni neocubiste e astrattiste che avevano costituito il punto di partenza degli ultimi anni, egli giunge a una figurazione stilizzata, carica di rimandi ai miti preclassici mediterranei. Animali mostruosi, minotauri, e poi idoli e guerrieri nuragici danno corpo a una pittura che è stranamente fantastica e concreta nello stesso tempo. Sul mito l'artista fa convergere tutte le componenti principali della sua cultura: il magico, l'esoterico, ma anche l'esigenza oggettiva e attuale di un significato forte, capace di controllare l'esuberanza autoreferenziale dei segni. Con un cortocircuito paragonabile a quello che al principio del Novecento aveva dato origine al Primitivismo modernista, egli prova a riannodare i fili tra passato e presente. Il mito diventa così una sorta di proiezione simbolica che unisce natura e storia, razionale e irrazionale. Manca è consapevole della complessità del passaggio e non si concede divagazioni. Forse per la prima volta la sua ricerca non procede per sperimentazioni parallele, concentrandosi sul tema e definendo una figurazione di stretta ascendenza picassiana. Anche perché si tratta di una scelta in controtendenza rispetto agli sviluppi poetici dominanti. Come dimostra la tiepida accoglienza della critica in occasione della personale allestita alla Galleria L'Aureliana, nel marzo del 1955, l'ambiente romano è ormai nettamente diviso tra realisti e astrattisti, e non sembra gradire posizioni non allineate. Inoltre è evidente che, mentre gran parte della ricerca astratta va rapidamente indirizzandosi verso l'Informale, l'interesse per Picasso di alcuni filoni postcubisti è concentrato soprattutto sugli aspetti realistici.



65. RE E GUERRIERI, 1954
olio su tela, cm 60 x 75.

66. GLI AMORI DEL MINOTAURO,
1954, olio su tela, cm 30,8 x 37,8.

67. ANFITEATRO CRETESE, 1954
olio su tela, cm 60 x 80.



La pittura di Manca invece guarda alle componenti vitalistiche e ancestrali delle mitografie picassiane, con sfondi spazialmente indefiniti dai quali emergono figure mostruose o scene orgiastiche. Il lato dionisiaco non esaurisce però l'avventura nel mito; pian piano si fanno strada soluzioni più articolate: figure ieratiche in pose frontali nelle quali la raffinatezza degli accordi cromatici si lega alla preziosità materica delle stesure, definendo ritmi quasi classici e una dimensione decorativa da arti applicate. E poi, a un certo punto, scatta l'interesse per la preistoria sarda. Man mano che i riferimenti nuragici prendono il posto dei miti cretesi, la rappresentazione si fa sempre più icastica. Una consistente serie di guerrieri, ispirata ai "bronzetti" della Sardegna, realizzata con tempere e inchiostri tra il 1954 e il '55, rivela una progressiva semplificazione iconografica: resi mediante un bianco e nero che traduce con immediatezza l'oscurità anticlassica della mitologia isolana, i guerrieri sono costruiti su una sintesi estrema che trasforma le figure in una sorta di totem e finisce per trascendere l'idea stessa di rappresentazione. Il processo giunge a compimento nell'anno successivo. Dal 1956 i temi nuragici non producono più austere icone stilizzate ma colorate sequenze di motivi grafici elementari, arabeschi di segni e colori. Così, per l'ennesima volta, la ricerca di Manca si trova davanti il problema dell'astrazione.



JUAN MANUEL
VANCA
54

COS'È IL MITO

Parlare di mito è parlare di metafora, ovvero di racconto figurato che nasconde sia avvenimenti storici, sia elementi simbolici.

Il mito ha uno sviluppo narrativo estremamente semplice, accessibile a tutti, e tuttavia non sottovalutabile perché – come affermava Giulio Carlo Argan a proposito dell'opera d'arte e della sua principale caratteristica – esso è in grado di parlare a ciascuno a seconda del proprio grado culturale e capacità di approfondimento.

Dal momento che fare arte è realizzare un manufatto “artificiale” per eccellenza, scientificamente progettato e costruito con assoluta consapevolezza, va da sé che arte e mito agiscono su un terreno inevitabilmente comune: entrambi ricorrono a pretesti figurati per parlare d'altro; dinamica nella quale risulta chiaro che il pretesto è ininfluente, costituendo soltanto l'appiglio iniziale del discorso.

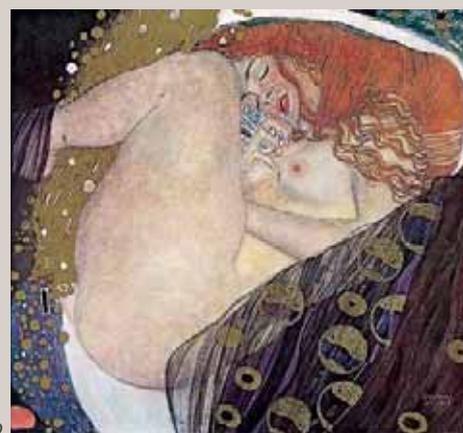
Il tema mitologico, assieme a quello religioso, ha costituito per l'Occidente il filone principe per l'intero scenario artistico che arriva sino all'Ottocento. Ecco dunque che un pittore del vero come Tiziano, affiancava ai ritratti ufficiali i suoi celebri nudi femminili, stemperati dall'ambientazione e dall'appellativo attribuito all'effigiata: *Venere*. Tutti i grandi artisti del passato si sono confrontati con il mito, tematica che tuttavia non si esaurisce neppure in epoca moderna. Il tedesco Arnold Böcklin, il francese Puvis de Chavanne, l'austriaco Gustav Klimt e l'italiano Giorgio De Chirico

fanno del ricorso al mito un cardine della personale ricerca, ciascuno naturalmente con implicazioni differenti.

L'esempio qui riportato (figg. 68-69) descrive uno fra i numerosi amori umani di Zeus: il rapporto con la regina Danae, chiusa dal geloso marito in una torre, e raggiunta dal dio in forma di pioggia d'oro. Se per Tiziano il soggetto è pretesto per autorizzare un nudo femminile realistico, la Danae di Klimt è raffigurazione di uno stadio subconscio, onirico, evidenziato dalla postura fetale.



68



69

68. Tiziano Vecellio, *DANAE* (1540-46).

69. Gustav Klimt, *DANAE* (1907-08).

IL MITO IN MAURO MANCA

Il mito è un elemento costante dell'immaginario di Manca. Dotato di una cultura raffinata, appassionato di simbologie, fin dagli anni Trenta egli si cimenta con la rappresentazione mitologica. Tuttavia è negli anni Cinquanta che il tema assume una rilevanza assoluta nell'opera dell'artista. Abbandonata l'alternanza di spunti cubisti e astrattisti che aveva alimentato la ricerca del dopoguerra, l'artista dal 1954 si orienta su una figurazione neopicassiana che ha come tema centrale le mitologie mediterranee. Senza alcuna ostentazione letteraria, Manca esprime attraverso questo filone di ricerca la sua concezione arcana della vita e dell'arte. Figure cretesi stilizzate (*Minotauro*, *Pasifae*), sospese tra un'ironia incantata e uno slancio vitalistico, cui si affiancano presto idoli e guerrieri nuragici, emblema delle radici oscure del mondo contemporaneo.

L'origine di un tale interesse nel pittore è da ricercare nella mostra d'arte sarda che nel 1949 vede i due fronti della cultura isolana, archeologico e contemporaneo, confrontarsi a Venezia, presso l'Opera Bevilacqua la Masa. I reperti archeologici dell'Era Nuragica, che colpiscono anche Melkiorre e Federico Melis, entrano di prepotenza nella vita di Manca, che ne raccoglie la severità espressiva e l'estrema sintesi formale.

70. PASIFAE
E IL TORO, 1955
olio su tela,
cm 85,5 x 105,5,
coll. Comune di
Sassari.



70



71

71. COMPOSIZIONE, prima metà anni Cinquanta, olio su tela, cm 70 x 100.



72

72. FIGURE NURAGICHE (1954)
tempera su carta, cm 64 x 44,2.

73. FIGURE NURAGICHE, 1955
tempera e olio su carta, cm 60 x 40.



73



74

74. GUERRIERO NURAGICO, 1955
olio su carta telata, cm 63,8 x 44.

75. FIGURE NURAGICHE, 1955
olio su tela, cm 100 x 70.



75



76

76. CAVALIERI NURAGICI, 1955
olio su compensato, cm 16,8 x 27,2.

77. COPPIA A CAVALLO,
1960-62, ferro traforato e ossidato,
cm 40,5 x 48, coll. Istituto Statale
d'Arte di Sassari.



77



78. ORANTI, 1955
tempera su carta, cm 63,5 x 44.

79. FIGURA, 1955
tempera su carta, cm 33 x 24.

80. FIGURE, 1960-62
bronzo, cm 60 x 42,
coll. Istituto Statale d'Arte di Sassari.

81. GUERRIERI, 1955
tempera su carta, cm 52 x 34,5.



78

79

80

81



82



83



84

82. GUERRIERI
NURAGICI (1955)
china su carta,
cm 63,5 x 21,5.

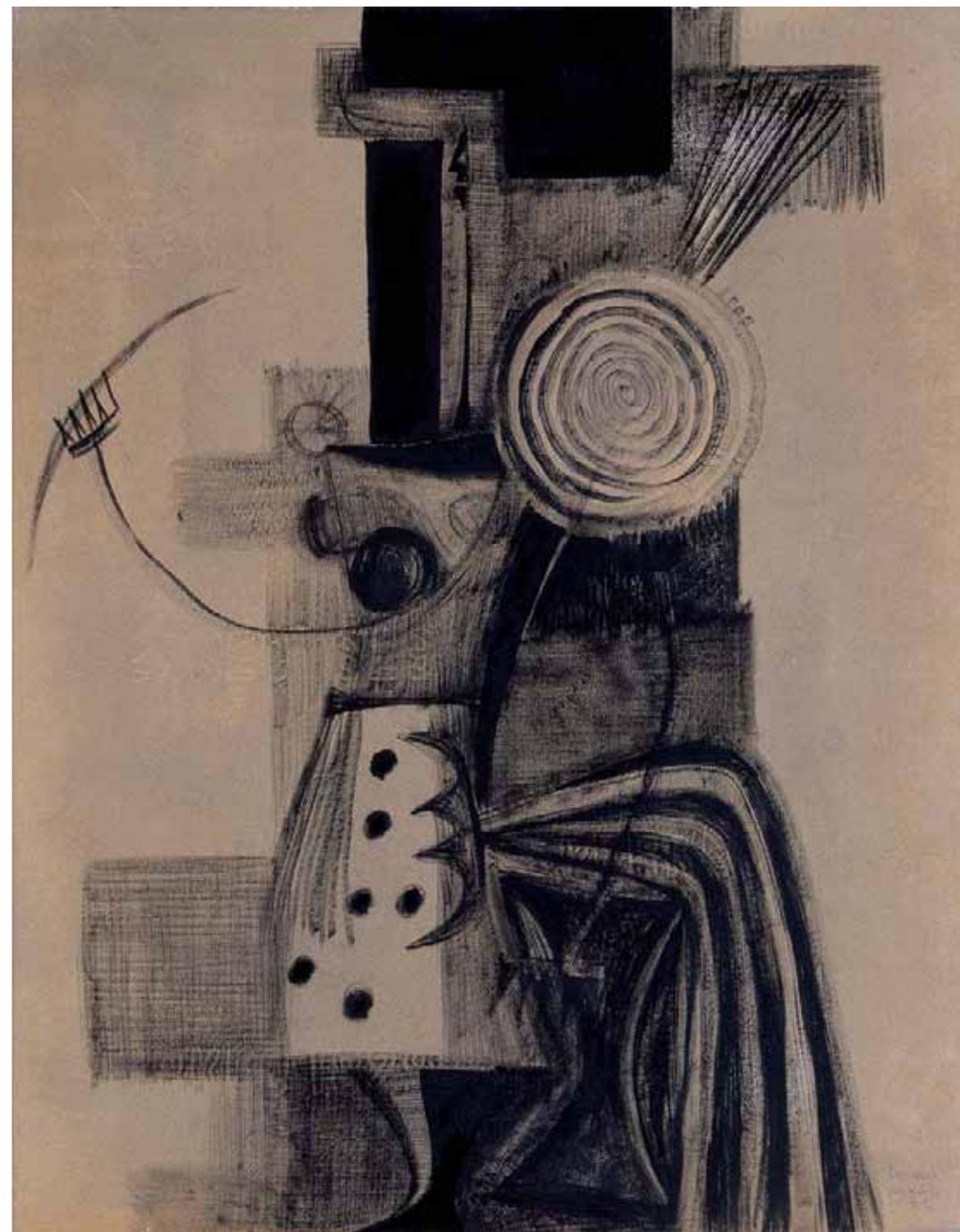
83. GUERRIERI
NURAGICI (1955)
china su carta,
cm 64 x 22,2.

84. GUERRIERI
NURAGICI, 1960-62
bronzo, cm 61 x 40,
coll. Istituto Statale
d'Arte di Sassari.



85

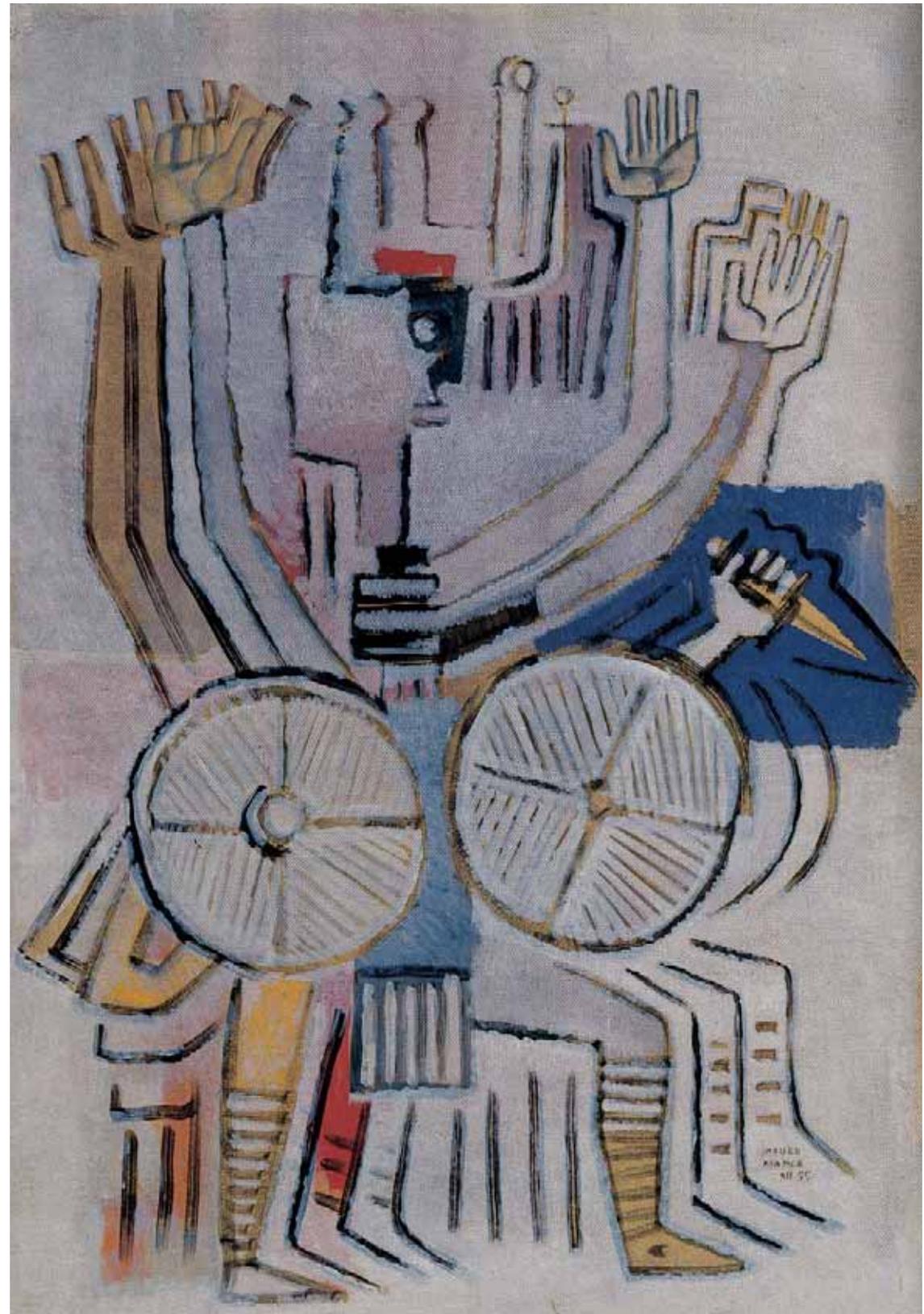
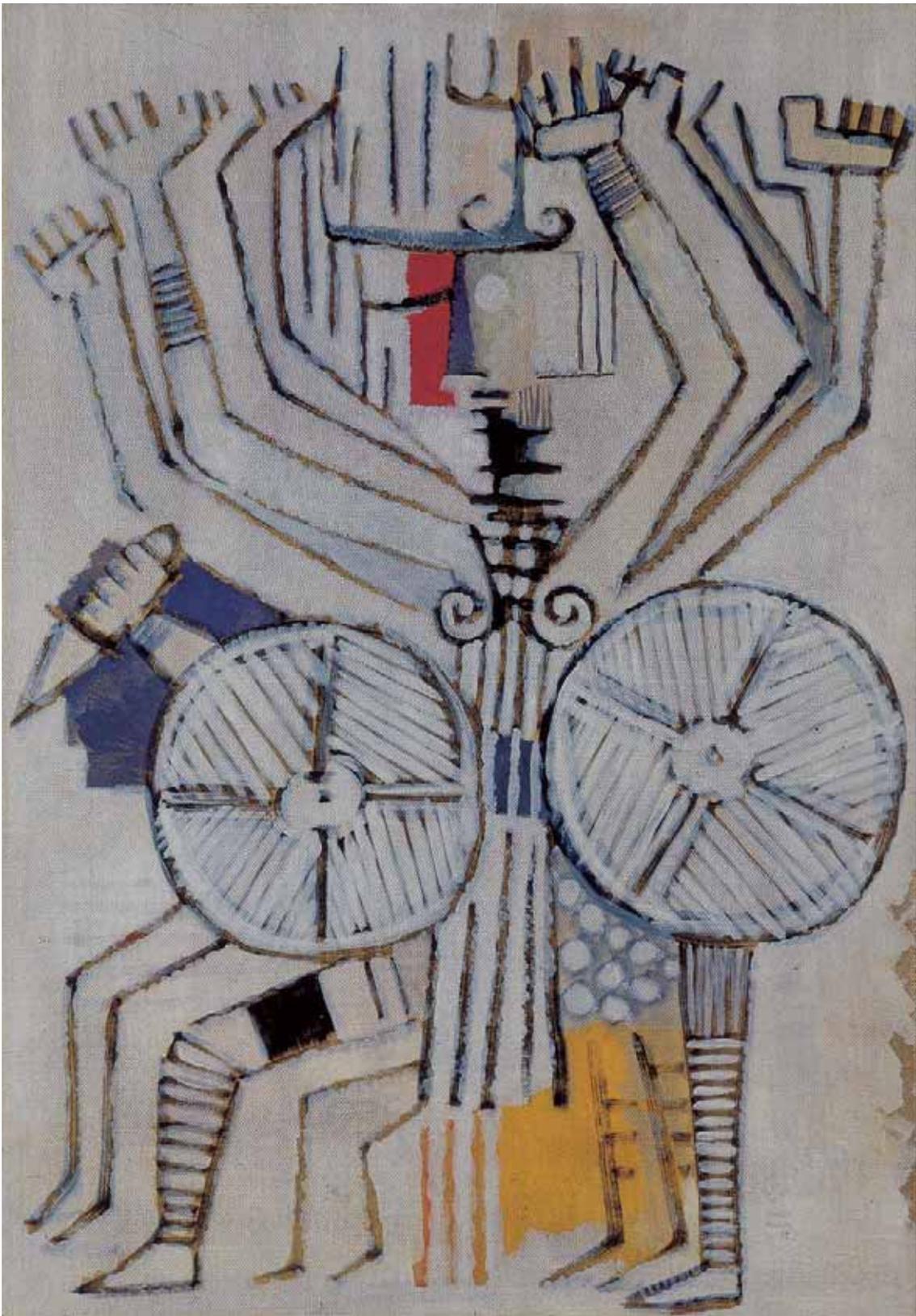
85. FIGURA NURAGICA, 1955
tempera su carta, cm 64 x 43,6



86

87. GUERRIERO NURAGICO CON DUE
SCUDI, 1955, olio su tela, cm 63,7 x 45.

88. GUERRIERO NURAGICO CON DUE
SCUDI, 1955, olio su tela, cm 63,5 x 44,8.





89

89. *COMPOSIZIONE* (1956)
tempera su tela, cm 94,5 x 64,5.



90

90. *COMPOSIZIONE* (1956)
tecnica mista su masonite, cm 92,5 x 65.



91. *COMPOSIZIONE*, 1957
olio su tela, cm 95 x 135.

92. *COMPOSIZIONE*, 1957
olio su tela, cm 55 x 75.



92

L'OMBRA DEL MARE SULLA COLLINA

Premiata con clamore alla Biennale nuorese del 1957, *L'ombra del mare sulla collina* appartiene a una serie di lavori che segna il definitivo passaggio di Manca all'astrazione. Impostata su un calibrato impianto tonale, l'opera innesta sulle stesure piatte di colore un segno dinamico che mantiene, pur nella resa aniconica, una ineliminabile valenza archetipica. Il confronto con alcuni quadri dello stesso periodo chiarisce come l'artista arrivi a una strutturazione astratta dei dipinti, partendo da una figurazione di matrice picassiana. Nel caso, ad esempio, dell'immagine di una donna distesa davanti a un balcone (fig. 91), Manca ne semplifica progressivamente la forma sino a tradurre la figura in una composizione di segni e colori che, pur conservandone i ritmi, ne annulla i riferimenti realistici.

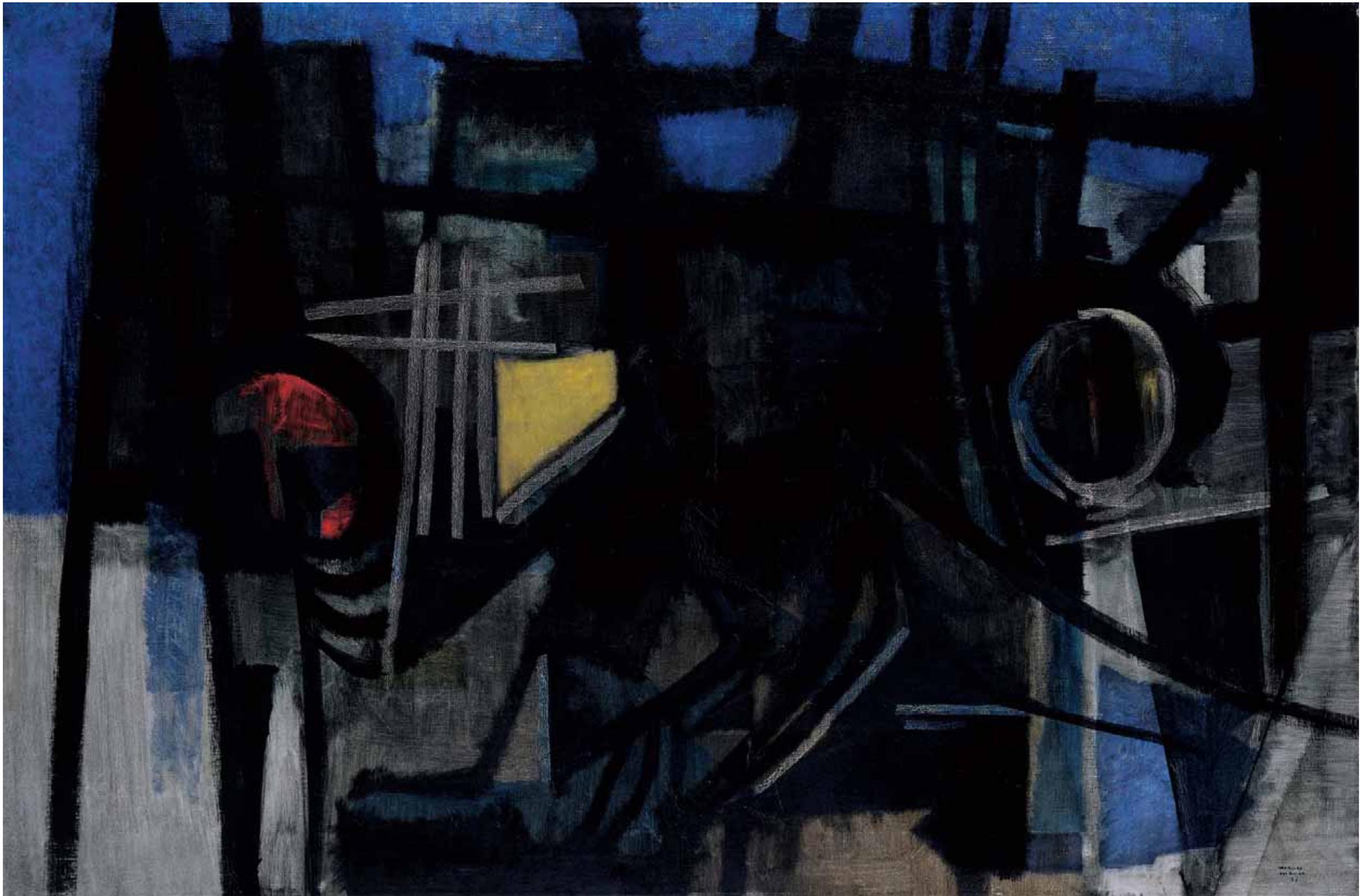
Passerà in seguito ad una astrazione più in linea con le sperimentazioni segnico-materiche dell'Informale, ma il dipinto ha assunto un significato particolare nel suo percorso, perché ha finito per rappresentare lo spartiacque tra le esperienze figurative e quelle astratte della realtà artistica sarda.

93. *CORRENTE CALDA*, 1957, olio su tela, cm 89 x 121,5.

94. *L'OMBRA DEL MARE SULLA COLLINA*, 1957, olio su tela, cm 84 x 126,5, Nuoro, MAN.



93



L'ASTRAZIONE INFINE

Il 1957 è, per Manca, l'anno dell'approdo definitivo all'astrazione. Dopo aver rinunciato in più occasioni a portare alle estreme conseguenze le componenti aniconiche della sua poetica, l'artista apre una stagione non figurativa che, pur articolata in momenti diversi, caratterizza tutta la parte finale della sua produzione.

Nel passaggio, però, egli non rinuncia alla specificità del suo percorso. Giunto all'astratto seguendo le suggestioni ancestrali del Moderno piuttosto che l'evoluzione lineare dei filoni razionalisti, Manca cerca nei linguaggi aniconici una dimensione archetipica carica di significati inconsci.

L'interpretazione astratto-concreta delle sue opere del 1957 è in qualche modo frutto di un fraintendimento. In realtà egli non cerca affatto di esprimere la componente emozionale del dato sensibile, semmai di trovare nella interazione di segno e colore le forme primigenie di una realtà interiore. Gli sviluppi informali che seguono a partire dal 1958, risolti sul fascino arcano

95. *COMPOSIZIONE*,
1957, tecnica mista su
tela, cm 59,5 x 79,5.



95



96

96. *COMPOSIZIONE*, 1957
tecnica mista su tela, cm 65 x 92.

97. *COMPOSIZIONE*, 1959
olio su tela, cm 68 x 98.



97

della materia-energia, sono in tal senso indicativi; però, la lettura astratto-concreta è forse più spendibile in un contesto che vede il riacutizzarsi dello scontro figurazione-astrazione e la critica se ne serve ampiamente.

Così fanno Marco Valsecchi, Elena Baggio e il pittore Mario Delitala, membri della giuria della Biennale nuorese che nell'estate del 1957 assegna a *L'ombra del mare sulla collina* il premio per la pittura. L'evento produce un cataclisma di polemiche che vede impegnati la gran parte degli artisti e intellettuali isolani e finisce per diventare una pietra miliare nella storia dell'arte contemporanea sarda. Fatto in parte comprensibile giacché la premiazione dell'opera rappresenta l'episodio di rottura più eclatante nei confronti della tradizione artistica del Novecento isolano ma, alla luce dei fatti, esagerata. Decisamente più importante per i destini dell'arte sarda si rivelerà, l'anno successivo, l'avvio di un dibattito sul rinnovamento dell'arte promosso dagli artisti cagliaritari di "Studio 58" e poi, dal 1959, il ritorno definitivo di Manca, nominato direttore dell'Istituto d'Arte di Sassari e immediatamente riconosciuto come *leader* del fronte neoavanguardista della regione.

L'artista non sembra dare troppo peso alle polemiche sorte intorno alla Biennale di Nuoro; abituato da anni ai contrasti sulle sue mostre sarde, rilascia un'intervista a *La Nuova Sardegna* nella quale accusa apertamente la scena artistica locale di dilettantismo e riparte per Roma.

Anche nella capitale però il clima va facendosi pesante. Sul finire dell'anno lo scontro tra figurativi e astrattisti riesplode violento e si allarga fino a raggiungere il Parlamento; la causa occasionale è l'impronta filoastrattista data dalla direttrice Palma Bucarelli alle attività della Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Manca interviene nel dibattito con un articolo, "Storicità dell'Astrattismo", pubblicato sul numero 10-11 della rivista *Inchieste di Urbanistica e Architettura*. Rivendica il valore semantico dell'arte astratta, la sua capacità di farsi espressione del presente e, quando non si perde in giochi formali, di arrivare, tramite l'indagine sulla materia e sulla forma, alle profondità enigmatiche del reale.

La posizione teorica trova immediati riscontri sul piano della realizzazione pittorica. Dal 1958 la sua ricerca prende accenti sempre più materici: il segno si allarga e le stesure cromatiche acquistano spessore. La magmatica fusione degli elementi suggerisce una dimensione alchemica del processo creativo, caricandosi di simbologie ancestrali sottolineate dai titoli (*Memoria del passato*, fig. 99; *Genesi materica*, fig. 106; *Modificazioni del reale*, fig. 110).

Le novità sembrano interessare la critica che recensisce positivamente la partecipazione di Manca alla rassegna Nuove Tendenze dell'Arte Italiana, curata da Lionello Venturi e organizzata dalla Rome-New York Art Foundation.



Ma ormai la stagione romana volge al termine. Nella primavera del 1959 l'artista allestisce una personale alla Galleria Selecta: una ventina di tecniche miste nelle quali la libertà espressiva della forma, sollecitata dalle sovrapposizioni e dalle interazioni delle materie, è pian piano ricondotta all'equilibrio da una sapienza sperimentale che ha qualcosa di magico.

La mostra sostanzialmente conferma la svolta informale e segna il congedo dalla scena romana. Manca, che da tempo va riavvicinandosi alla Sardegna – e che in contemporanea con la personale romana ha preso parte alla I Mostra Regionale delle Arti Figurative allestita a Cagliari nella basilica di San Saturno –, medita da qualche tempo il ritorno. L'anno precedente ha sostenuto il concorso per direttore di istituti superiori di istruzione artistica, con l'idea di subentrare a Filippo Figari, fondatore e per oltre trent'anni guida carismatica dell'Istituto d'Arte di Sassari; così, quando nell'estate del 1959 ottiene l'incarico, si trasferisce definitivamente nell'Isola.

98. *DIALOGO CON I PADRI*, 1958
tecnica mista su tela,
cm 68 x 89.

99. *MEMORIA DEL PASSATO*, 1958
tecnica mista su tela,
cm 69 x 99,5.





100



101

100. *COMPOSIZIONE*, 1958
tempera su carta, cm 35 x 50.

101. *STRATIFICAZIONI*, 1959
tempera su carta, cm 70 x 50.

102. *STRATIFICAZIONI* (1959)
tempera su compensato, cm 65,5 x 50.



102

IL RITORNO IN SARDEGNA

Il rientro in Sardegna sembra restituire all'artista grande entusiasmo. L'impegno di ammodernamento della scuola, la possibilità di cimentarsi con continuità nelle arti applicate, offerta dalla collaborazione con l'ISOLA diretta dall'amico Tavolara, e persino l'idea di un ambiente artistico da costruire quasi dalle fondamenta gli danno stimoli nuovi.

All'Istituto il primo obiettivo è di ringiovanire corpo docente e metodologie. Figari gli ha consegnato una scuola prestigiosa, anche efficiente, ma comunque poco partecipe degli sconvolgimenti avvenuti nell'ultimo decennio. Manca pensa sia assolutamente necessario far fronte alla nuova situazione: rinforza le basi culturali e metodologiche delle discipline e avvia un significativo spostamento di orizzonti dall'ambito artigianale a quello del *design*. Chiama artisti giovani e promettenti come Aldo Contini, artigiani di straordinario talento come l'orafo Vincenzo Marini, recupera figure carismatiche dell'arte e della cultura isolana come lo scultore Gavino Tilocca e l'architetto Vico Mossa; ma soprattutto crea un gruppo coeso che si muove all'unisono.

L'Istituto è anche il suo strumento operativo nelle arti applicate. Dopo le collaborazioni personali con l'ISOLA degli anni precedenti, la struttura scolastica gli consente di ampliare notevolmente le produzioni, usandole al tempo stesso come verifica delle metodologie d'insegnamento e delle qualità della progettazione. Ai tappeti si affiancano gioielli, tessuti, ceramiche, che regolarmente vanno poi in mostra nelle Biennali ISOLA degli anni Sessanta. Nell'ambito strettamente artistico l'azione di Manca si svolge su due fronti: lo sviluppo, già avviato negli ultimi anni romani, di una ricerca informale capace di sottrarsi al dominio funzionalista, e la riorganizzazione complessiva della scena isolana, realtà carente di punti di aggregazione e caratterizzata ancora da una tradizione artistica ampiamente superata. Sul secondo il suo impegno produce un rapido innalzamento qualitativo del dibattito. La presenza alla testa del gruppo "Realtà Nuova" alla III Mostra Regionale delle Arti Figurative del 1961 determina una saldatura con le ricerche più avanzate dell'ambiente cagliaritano, innescando un processo di trasformazione che estenderà la sua azione a tutto il decennio. A Sassari poi il suo ruolo è trainante e attira intorno all'Istituto un'attivissima schiera di giovani. Senza mai imporre uno stile dominante egli ne facilita la crescita, sollecitando un confronto serrato. La sua opera organizzativa arriva fino all'apertura di spazi espositivi di tendenza a supporto delle nuove esperienze e contribuisce in modo decisivo alla creazione di un nutrito fronte neoavanguardista che

103-104. *COMPOSIZIONE*, primi anni Sessanta
legno, cm 32,2 x 15,3 x 13.

Non si conoscono altre opere che testimonino di una sperimentazione orientata verso l'intaglio. L'arcaico tripode di base, costante anche in altri lavori tridimensionali, qui regge un precario equilibrio di "accadimenti" formali, ricco di evocazioni e suggestioni all'insegna della contaminazione antinomica, tipica di Manca. Risultano giustapposti, in una sorta di abaco, elementi concavi e convessi, verticali fusiformi oppure orizzontali a ciottolo, caratterizzati dall'intaglio concentrico o segmentato, con rimandi figurativi o geometrico-astratti.



103



104



105

L'ISTITUTO STATALE D'ARTE DI SASSARI

Sebbene limitato ad un solo decennio (1959-69) il rapporto di Manca con l'Istituto Statale d'Arte di Sassari è stato straordinario. Tanto che ancora oggi, a più di trent'anni dalla sua morte, la scuola è saldamente ancorata al suo nome e alla sua opera. Impostato dal fondatore Figari come una piccola accademia, l'Istituto giunge alla fine degli anni Cinquanta con un prestigio consolidato, ma anche bisognoso di una riformulazione degli orizzonti didattici e progettuali. I cambiamenti interscorsi sia nell'ambito delle arti pure sia in quello delle arti applicate rendono ormai improcrastinabile un mutamento significativo di strategie. Manca si butta anima e corpo nell'impresa. Recluta quali docenti artisti giovani (dapprima Aldo Contini, Paolo Bullitta, Giuliana Fanelli; e poi, negli anni seguenti Antonio Atza, Zaza Calzia, Nicolò Masia, Nino Dore, Vincenzo Marini, Salvatore Coradduzza, Angelino Fiori, Paola Dessy, Giovanna Secchi), chiama a dar lustro alla scuola un ceramista di fama nazionale come Gavino Tilocca, e con la collaborazione di tutti rimodella gli insegnamenti. Affianca alle discipline artistiche tradizionali una formazione allargata di educazione visiva, avvia una sezione di serigrafia, indirizza il laboratorio del legno verso l'arredo e quello dei metalli verso l'orificeria. È una piccola rivoluzione che non tarda a dare i suoi frutti. L'Istituto diventa un centro di formazione progettuale moderno, che collabora con le strutture operative del territorio, ma anche il punto di aggregazione culturale in cui passano le esperienze più innovative della città, e dalla scuola usciranno per decenni gli artisti più importanti della scena sassarese.

105. Il gruppo dell'Istituto d'Arte di Sassari, primi anni Sessanta. Da sinistra: Antonio Atza, Giovanna Secchi, Aldo Contini; in piedi: Nino Dore, Paolo Bullitta, Paola Dessy, Zaza Calzia, Mauro Manca, Giuliana Fanelli, Nicolò Masia, Gaetano Pinna, Gavino Tilocca.

prenderà la denominazione di "Gruppo A" proprio dalle gallerie ideate da Manca ad Alghero e a Sassari.

In questo clima vivace l'artista porta avanti la sua ricerca, definitivamente orientata su orizzonti informali ma comunque ancora capace di significative interpolazioni. Intanto la dialettica segno-materia sembra scindersi in due filoni distinti con la prevalenza di un carattere sull'altro. Sul versante materico si passa dalle stesure magmatiche degli anni '59-60 alle superfici monocrome del 1961 e poi negli anni seguenti alla introduzione di strutture elementari che sembrano recuperare la dimensione totemica dell'ultimo periodo figurativo.

Il versante segnico, dopo un avvio improntato sulle stratificazioni, sviluppa i rimandi gestuali delle tracce cromatiche, attestandosi infine sugli elementi essenziali. Pochi segni, reiterati con minime variazioni di colore, addolciti da leggeri sfondi pittorici o da velature che ne attutiscono l'impronta.

Intorno alla metà degli anni Sessanta i due percorsi si incontrano. I motivi segnici formano una griglia irregolare che apre la materia e ne ricerca la natura segreta; oppure, rovesciando lo stesso principio, la *texture* si condensa fino a dare vita a veri e propri ideogrammi. Manca intitola alcuni di questi lavori *Antinomie* ma l'intento è piuttosto quello di arrivare a una sintesi assoluta delle due dimensioni semantiche. Da questo momento non ci sono più crinali stilistici definiti. Negli ultimi anni le metamorfosi hanno una dinamica aperta che funziona come una sorta di flusso di coscienza pittorica. L'artista sembra voler recuperare tutto il suo armamentario linguistico per farlo implodere su se stesso; sgocciolature, sciabolate di colore, stratificazioni alchemiche, si alternano senza limiti di spazio e di tempo. Reinterviene su lavori precedenti stravolgendone l'impianto; arriva persino a sovrapporre ai grovigli di segni e materie una figurazione torva e misteriosa. È l'ultimo passaggio di un percorso quanto mai complesso e meditato. Manca muore nel febbraio del 1969 ed è difficile dire che sviluppi avrebbe potuto dare alla sua ricerca. Di certo ancora sulla soglia degli anni Settanta egli ritiene che l'Informale sia il linguaggio della totalità, proprio per la capacità di comprendere significante e significato, di unire nella concretezza sublime della materia l'universalità dell'atto creativo.

106. GENESI MATERICA, 1959
tecnica mista su tela, cm 65 x 91,5,
Macomer, coll. Banco di Sardegna.





107

107. *COMPOSIZIONE*, 1954
tecnica mista su tela, cm 79 x 94, Cagliari,
coll. Credito Industriale Sardo.



109

108. *COMPOSIZIONE* (1959)
tecnica mista su tela, cm 70,5 x 102.



108



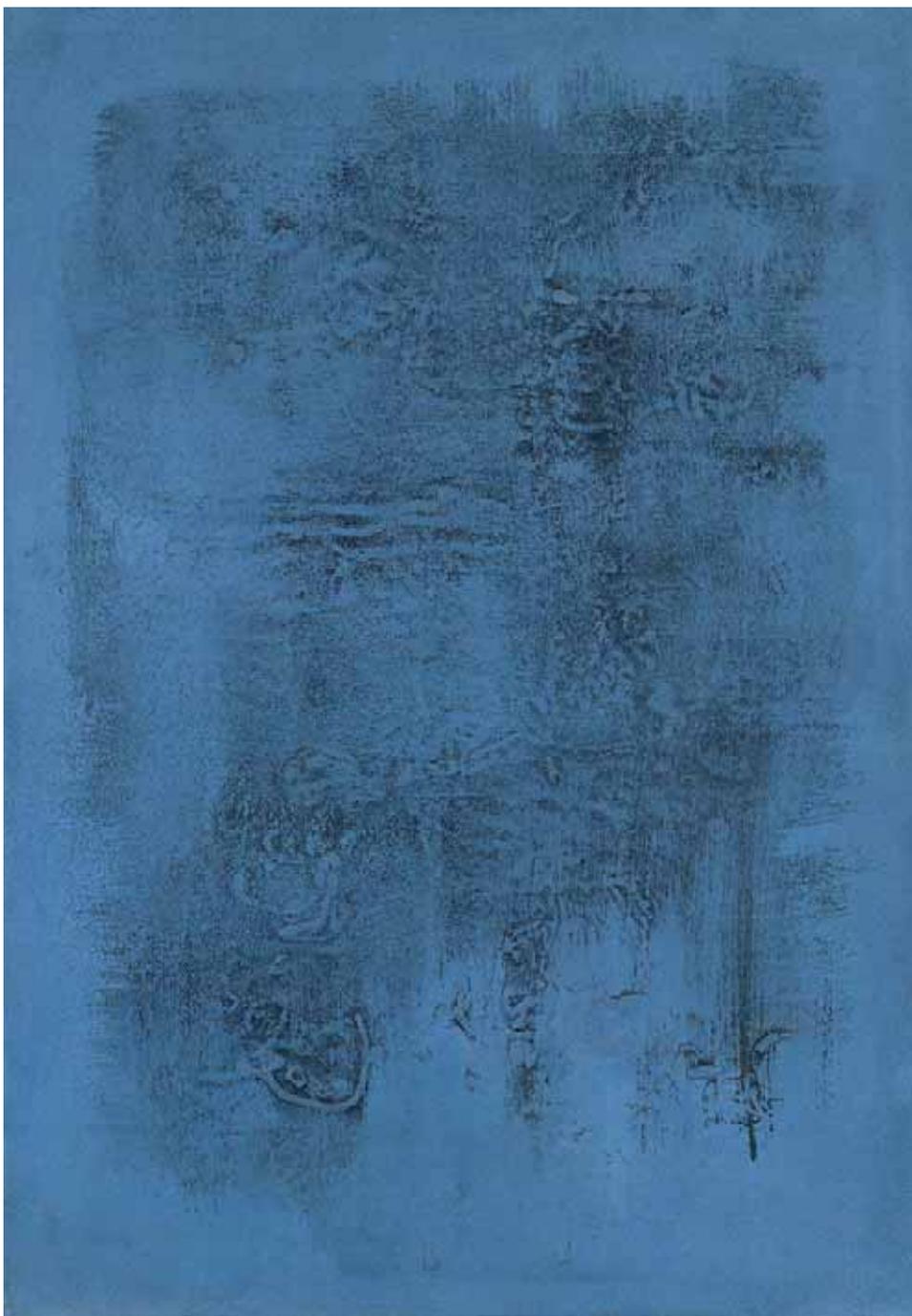
110

109. TRASPARENZE DEL TEMPO, 1959
tecnica mista su tela, cm 104 x 72.

102

110. MODIFICAZIONI DEL REALE, 1959
tecnica mista su tela, cm 91 x 267, coll. Provincia di Sassari.

103



111

111. METAMORFOSI, 1961
tecnica mista su tela, cm 100 x 70, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte.



112

112. DETERMINAZIONI NA 4, 1963
tecnica mista su tela, cm 81 x 61,5.

LA TECNICA

Data la connotazione manierista della ricerca e le continue metamorfosi stilistiche, è impossibile parlare per Manca di una tecnica definita. La sua pittura precubista passa dall'iniziale costruzione tonale ad una resa cromatica più contrastata ed espressiva, per arrivare infine al segno fluido e quasi monocromo nei dipinti baroccheggianti. La svolta neocubista del dopoguerra sposta sulla scomposizione dei piani e dei volumi la definizione iconica e, anche quando non rinuncia alle preziosità cromatiche, porta inevitabilmente l'attenzione sulla struttura grafica dei dipinti. La preziosità materica dei lavori cretesi e la sintesi segnica dei temi nuragici anticipano le evoluzioni tecniche del periodo successivo. Con l'approdo all'astrazione Manca muta ancora l'impianto dei suoi quadri: la progressiva adozione di materie composite, con l'uso di oli, smalti, tempere, gessi, e ancora sabbie, colle, impiegate per dare spessore alle stesure cromatiche e segniche, accentua la dimensione sperimentale dell'esecuzione, alternando sgocciolature, sciabolate gestuali, sovrapposizioni che rivelano una versatilità davvero rara.



113



114



115



116



117

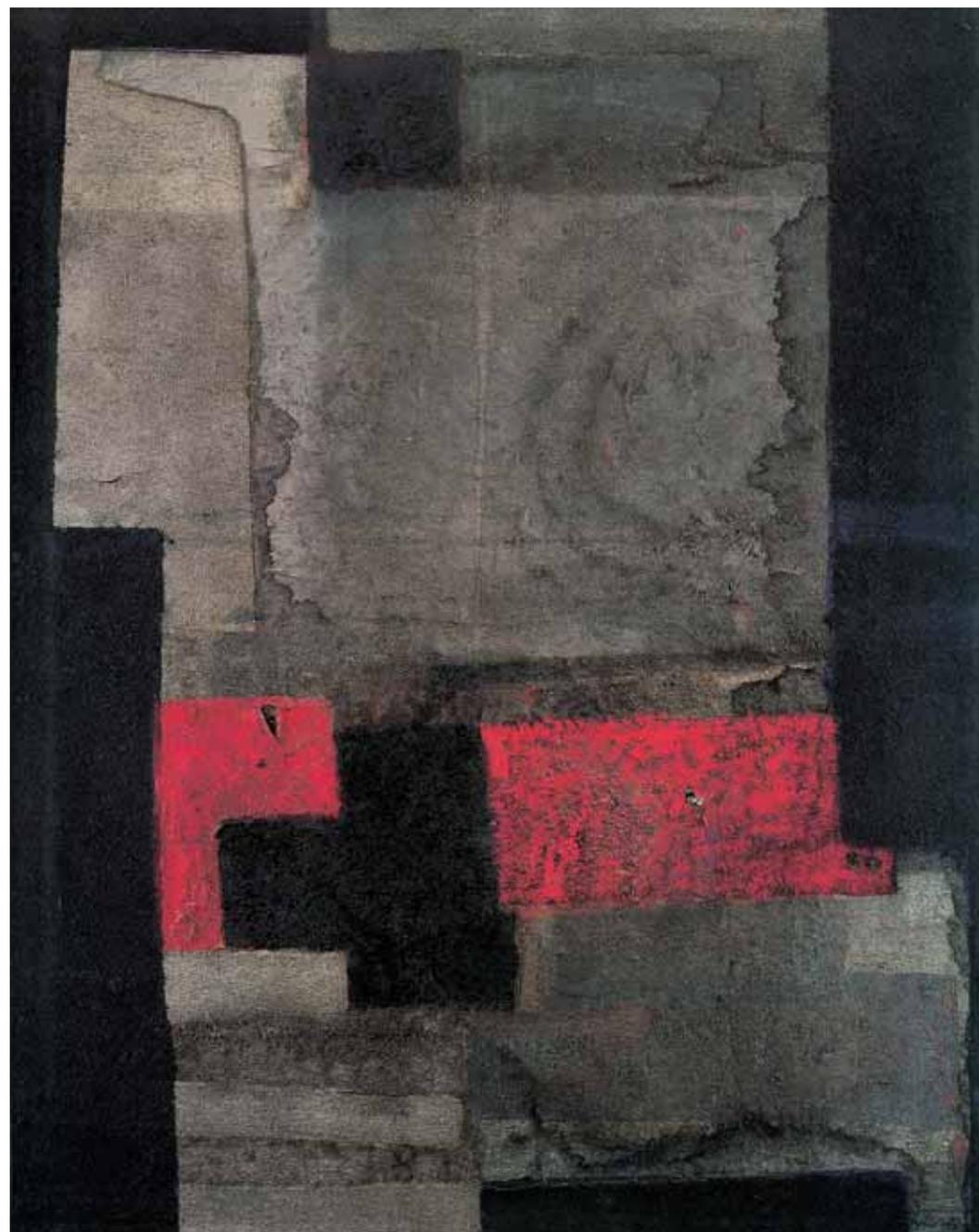
113. Dettaglio fig. 16.

114. Dettaglio fig. 44.

115. Dettaglio fig. 50.

116. Dettaglio fig. 95.

117. Dettaglio fig. 111.

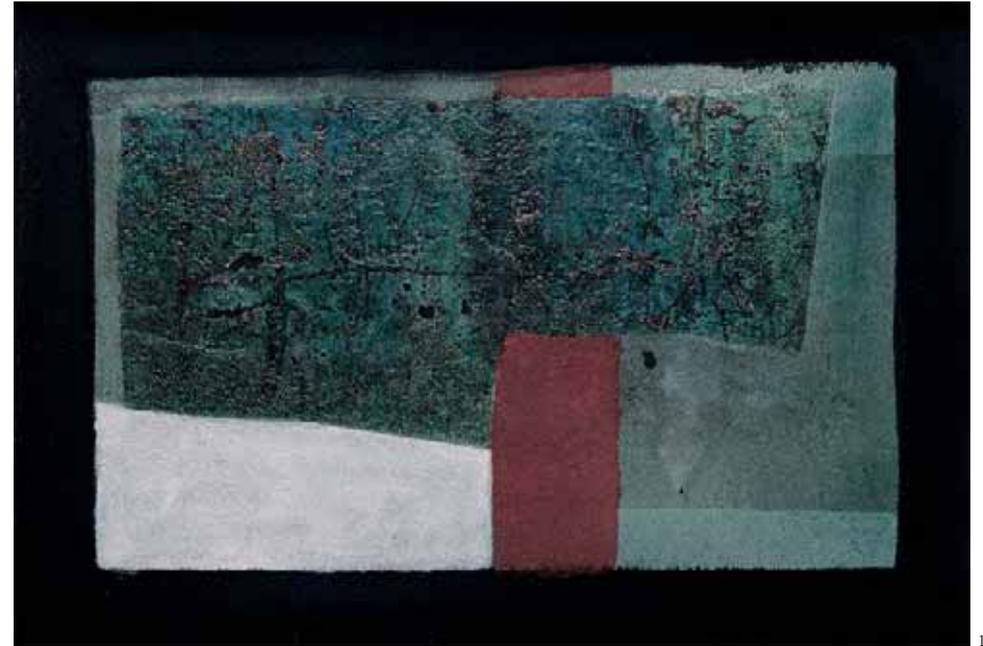


118

118. COSTRUZIONI MATERICHE A (1961-62)
tecnica mista su tela, cm 107 x 85,
Oliena, Hotel Ristorante Su Gologone.



119



120

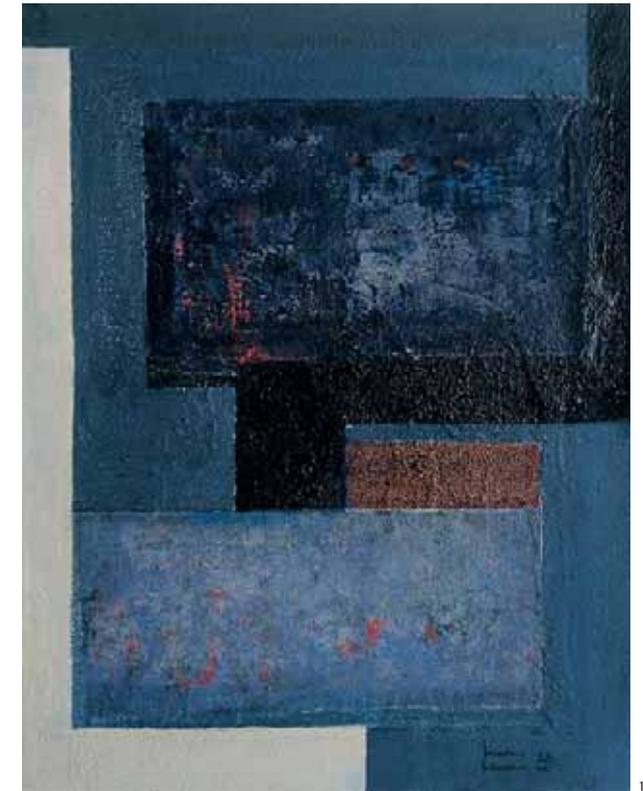
119. COSTRUZIONI
MATERICHE B, 1960-65
tecnica mista su tela,
cm 99,5 x 70.

120. COSTRUZIONI
MATERICHE (1968)
tecnica mista su tela,
cm 50 x 62,8.

121. COSTRUZIONI
MATERICHE D, 1962-66
tecnica mista su tela,
cm 88 x 67,8.

122. PRESENZE
EPSILON, 1965
tecnica mista su tela,
cm 66 x 46,3.

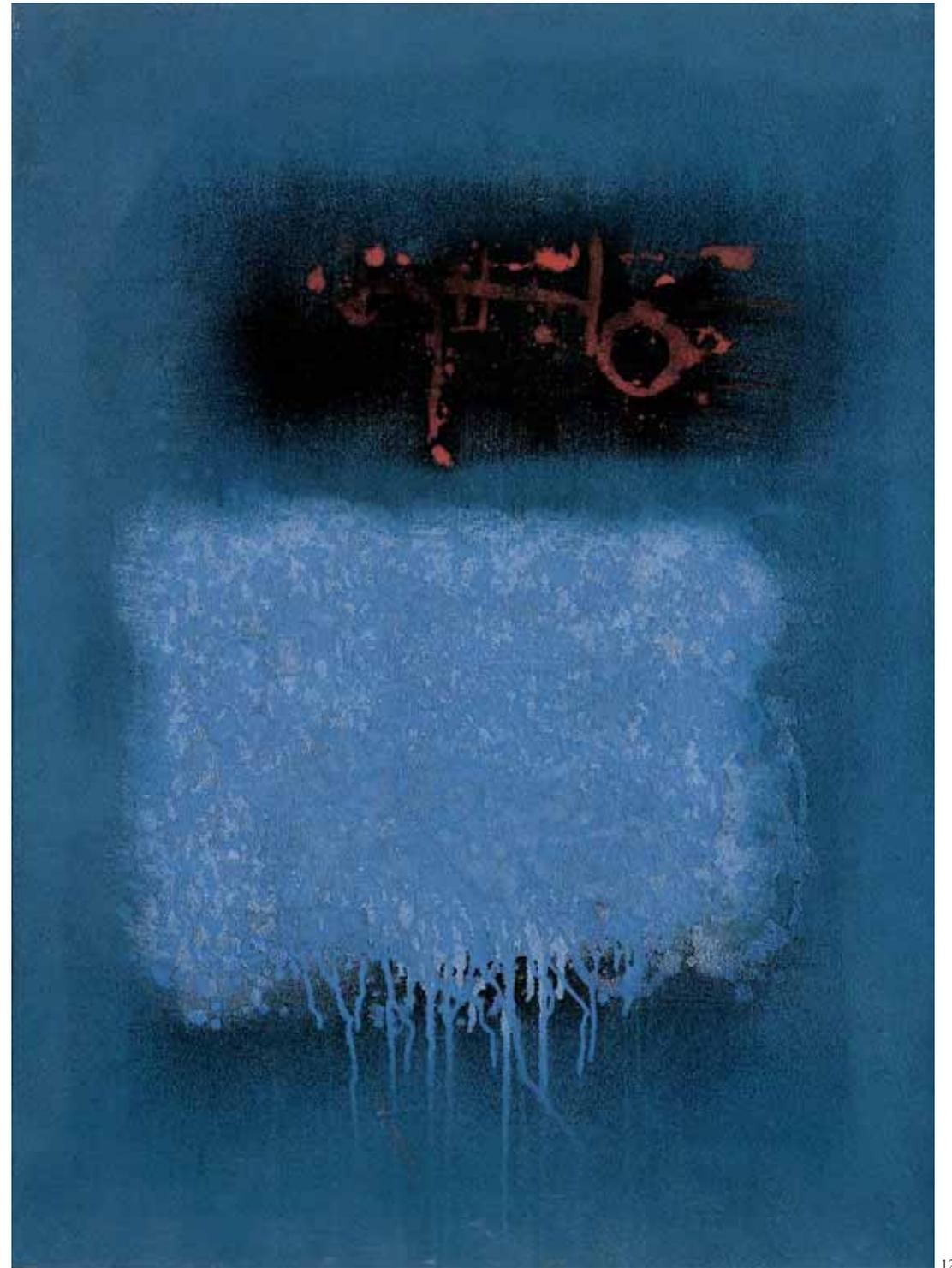
123. PRESENZE
(ANTINOMIE),
metà anni Sessanta
tecnica mista su tela,
cm 100 x 73,5.



121



122



123



124

124. METALLO Z N 4, 1966
lamina di acciaio inox, tecnica mista su tavola,
cm 33,3 x 69, esecuzione di Nicolò Masia.

125. METALLO Z N 11, 1966
lamina di acciaio inox, tecnica mista su tavola,
cm 34,5 x 50, esecuzione di Nicolò Masia.

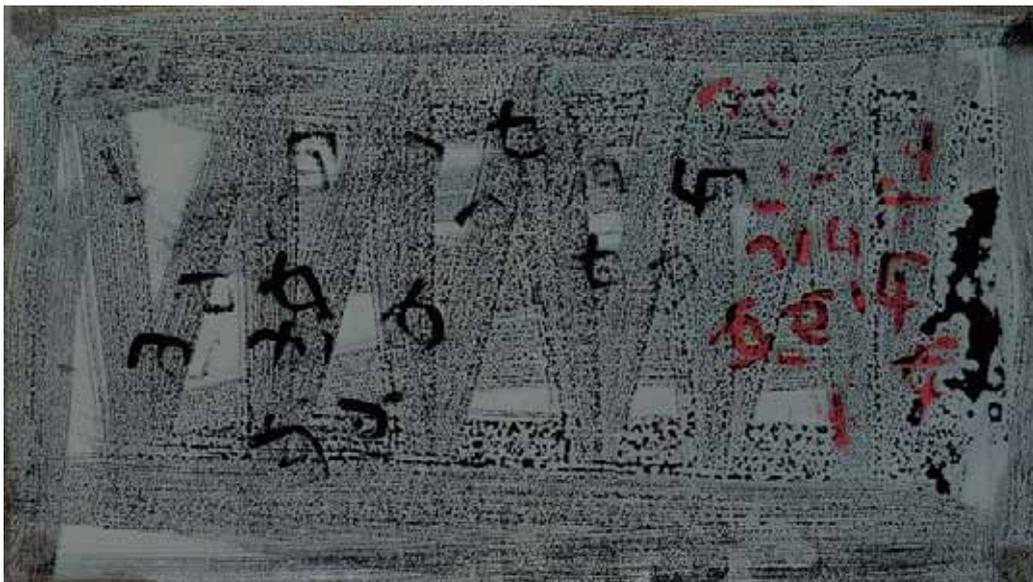


125

126. METALLO Z N 8, 1966
lamina di acciaio inox, tecnica mista su tavola,
cm 34,7 x 50, esecuzione di Nicolò Masia.



126



127

127. STRATIFICAZIONI, 1966
tecnica mista su carta, cm 31,3 x 56.

128 STRATIFICAZIONI, 1967
tecnica mista su cartoncino, cm 33 x 47,7.



128



129

129. DETERMINAZIONI G A 5, 1968
tecnica mista su tela, cm 73 x 54.

LE ARTI APPLICATE



130. SPILLA (1964)
oro fuso, trafilato,
saldato, con pendenti
di granati e perle
scaramazze,
cm 6,5 x 3,2,
esecuzione di Vincenzo
Marini, Cagliari,
coll. ISOLA.

Manca è un artista atipico sotto molti aspetti. Il suo percorso è spesso in controtendenza rispetto alle mode dominanti, e certamente lo è il suo rapporto con le arti applicate, che ai suoi occhi hanno un'importanza pari a quella delle arti pure. Formatosi nel campo dell'illustrazione, coltiva l'interesse collaborando a riviste e pubblicazioni anche quando la sua ricerca è ormai pienamente orientata sulla pittura, ma soprattutto mantiene sempre un'alta considerazione dei valori decorativi e ornamentali. Probabilmente ha una influenza decisiva in questo senso l'amicizia con Eugenio Tavolara, di cui Manca ha grande considerazione. La stima, inutile dirlo, è reciproca, e Tavolara, appena può, coinvolge l'artista nella sua instancabile opera di valorizzazione dell'artigianato isolano. La collaborazione ha inizio tra il 1955 e il '56, quando, per la rassegna artigiana promossa dall'ENAPI, Manca disegna modelli per spille, affidate all'orafo Renato Deliperi, e per tappeti da realizzare nella bottega dorgalese di Emilia Musio Vismara, ma anche progetti per oggetti in metallo, e intarsi per cassapanche; e si fa più intensa con la nascita dell'Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano, guidato da Tavolara in collaborazione con Ubaldo Badas. Per le mostre dell'ISOLA, che periodicamente presentano i risultati del lavoro di promozione e di indirizzo dell'Ente, l'artista disegna tappeti, ceramiche, gioielli; progetta manichini e strutture espositive, cura la grafica dei cataloghi. La parte più consistente del suo intervento è nella progettazione tessile, in cui Manca realizza un felicissimo compromesso tra la sua ricerca pittorica e la tradizione tecnica e iconografica delle botteghe artigiane. Figurazioni arcaiciste e motivi astratti si alternano adattandosi ai vari tipi di lavorazione (la tessitura annodata di Dorgali, quella liscia di Aggius e Sarule). Anche nei gioielli l'artista riversa grande interesse; progettati come microsculture, questi vengono



131. SPILLA (1964)
oro laminato, forato,
bulinato, trafilato,
saldato, cm 7 x 4,
esecuzione di Vincenzo
Marini, Cagliari,
coll. ISOLA.



dal 1960 realizzati all'interno dell'Istituto d'Arte, dapprima da Marcello Carta e poi da Vincenzo Marini. Sono soprattutto spille e bracciali che evolvono rapidamente da una impronta arcaicista verso ornamentazioni astratte rese con la combinazione di lamine traforate e dinamici fili d'oro. Una bellissima serie era stata predisposta per la Biennale ISOLA del 1964, ma l'esclusione di Tilocca dalla rassegna porterà Manca a ritirare la sua adesione e quella dell'Istituto alla manifestazione. Meno continua appare invece la progettazione nell'ambito della ceramica, che tuttavia rivela la duttilità di Manca nell'interagire con la cultura del luogo. Le terrecotte decorate a freddo, disegnate per la bottega dorgalese di Paolo Loddo, riprendono infatti lo svecchiamento della tradizione avviata da Fancello negli anni Trenta, ma con più marcati accenti mediterranei, che tengono evidentemente conto degli sviluppi arcaicisti della ceramica sarda degli anni Cinquanta. La sua grande passione per le arti applicate è testimoniata infine dalla V Biennale ISOLA del 1968, che vede l'artista già molto malato prodigarsi nell'organizzazione. Sarà il suo congedo: da sempre amante delle simbologie, non deve esser dispiaciuto a Manca finire così come aveva cominciato.

132. SPILLA (1968)
oro laminato, forato, trafilato, saldato, cm 4 x 3,
esecuzione di Maria Lauro, Cagliari, coll. ISOLA.

133. VASO, 1962
terracotta ingobbata e dipinta sottovetrina,
h cm 42. Sul fondo si legge che l'opera è stata
eseguita da Canu e Careddu, modello ISOLA.

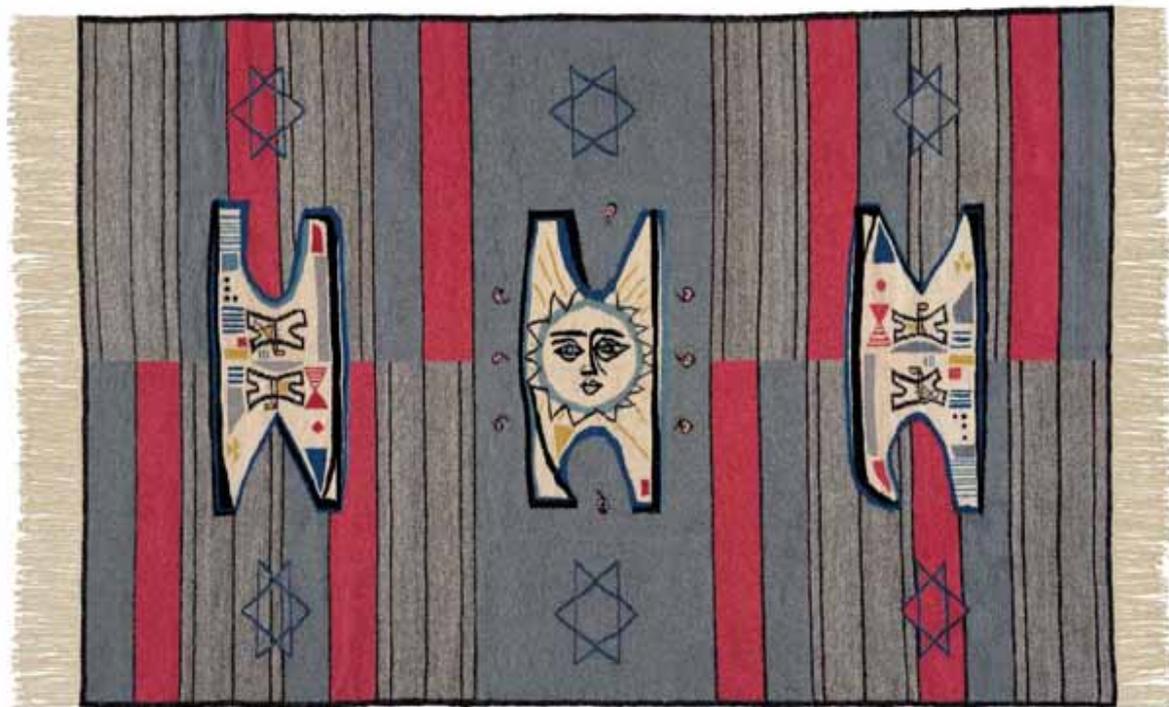




134



135



136

134. TAPPETO, Aggius, 1959
lana filata a mano e tinta con colori vegetali,
tessitura liscia, cm 200 x 70, Sassari, coll. ISOLA.

135. TAPPETO, Aggius, 1959
lana filata a mano e tinta con colori vegetali,
tessitura liscia, cm 190 x 68, Sassari, coll. ISOLA.

136. TAPPETO, Sarule, 1968
lana filata a mano e tinta con colori vegetali,
tessitura liscia, cm 195 x 315, Sassari, coll. ISOLA,

137. TAPPETO «SOLE PIANGENTE», Sarule, 1968
lana filata a mano e tinta con colori vegetali, tessitura
liscia, cm 400 x 690, Sassari, coll. ISOLA.



137



CRONOLOGIA

1913 Mauro Manca nasce a Cagliari, dove il padre, di origini sassaresi, è magistrato del tribunale militare.

1925-33 Dopo una permanenza a Venezia la sua famiglia ritorna a Sassari e Mauro compie i suoi studi frequentando il Liceo "Azuni".

Agli anni liceali risale la passione per il disegno e la grafica che orienta le sue prime esperienze verso l'illustrazione. Conseguito il diploma nel 1933, vorrebbe intraprendere studi artistici, ma per assecondare i desideri della famiglia s'iscrive dapprima alla facoltà di Medicina e poi a quella di Giurisprudenza.

1934-37 Nel 1934 frequenta sporadicamente la Scuola Comunale di Incisione diretta da Stanis Dessy e partecipa con un disegno alla V Mostra Sindacale. L'anno successivo segue, sempre irregolarmente, i corsi serali di nudo della Regia Scuola d'Arte ed espone due pastelli alla VI Mostra Sindacale.

Con Paolo Maninchedda, e altri giovani artisti sassaresi, aderisce al "Movimento Mediterraneo" fondato dall'architetto Alberto Rosati e caratterizzato da un acceso quanto confuso nazionalismo fascista.

Nel 1936 è ammesso alla Mostra d'Arte dei Littoriali di Venezia e partecipa alla Prima Mostra del Movimento d'Arte Moderna Mediterranea. La sua attività espositiva continua nel 1937 in diverse rassegne sassaresi (II Mostra dei Giovani di Sardegna; Mostra d'Arte per le Celebrazioni della Sardegna) che gli fruttano un certo interesse della critica; in particolare di Eugenio Tavolara, personaggio di spicco della scena artistica isolana, che condivide la passione di Manca per la magia e l'esoterismo. Nello stesso anno ottiene la laurea in Giurisprudenza.

1938-41 Trasferitosi a Roma con la famiglia prende rapidamente contatto con gli ambienti artistici della capitale. Frequenta lo studio di Severini, conosce Marinetti, e poi Capogrossi e il suo amico Emanuele Cavalli, artista affiliato alla "Fratellanza di Miryam", società esoterica fondata dal parapsicologo Giuliano Kremmerz. In casa di Cavalli Manca partecipa a sedute di occultismo e di spiritismo. Dal 1939 è attivo all'interno del GUF di Roma e collabora all'organizzazione dei Prelittoriali, dove peraltro espone per diversi anni fino ad ottenere nel 1941 il titolo di prelitto-

re dell'affresco. Il suo nome è spesso citato tra i giovani emergenti; talvolta in maniera negativa come nel 1939

*138. Mauro Manca
al lavoro, primi anni
Sessanta.*

quando il critico de *Il Tevere*, Giuseppe Pensabene, lo annovera tra gli artisti influenzati dalle ricerche internazionaliste e giudaiche; più spesso positivamente, nel 1940 Guttuso, sulla rivista *Primato*, loda l'opera presentata alla Sindacale del Lazio.

Nel 1941, richiamato alle armi, torna in Sardegna e presta servizio a Ploaghe, nel 40° Reggimento di Artiglieria.

1942-45 A Sassari riprende contatto con l'ambiente artistico assumendo in breve tempo un ruolo da protagonista. Nel 1942 tiene una personale al Dopolavoro Solinas evidenziando una decisa svolta espressionista. L'anno successivo insegna storia dell'arte presso l'Istituto d'Arte cittadino e il Liceo Canopoleno. La permanenza in Sardegna si protrae fino al 1944, quando, dopo aver allestito una mostra alla Galleria L'Acquario di Sassari, che suscita una forte reazione negli ambienti più tradizionalisti, rientra a Roma. Poco prima di partire viene eletto membro del consiglio del nuovo sindacato artisti.

1946-49 Trova un impiego al Ministero della Guerra, ma la sua attenzione è tutta concentrata sul vivace dibattito culturale della capitale. Nel giugno del 1946 Antonello Trombadori presenta la sua personale alla Galleria Il Cortile spingendolo verso esiti realistici. A settembre dello stesso anno è di nuovo a Sassari per sposare Francesca Binna; Tavolara è testimone di nozze. A Roma frequenta Capogrossi, Corpora, Monachesi, e comincia ad avvicinarsi al filone neocubista. L'adesione ufficiale avviene nel 1947 con una mostra alla Galleria di Roma presentata da Marcello Venturoli. La nuova produzione viene presentata anche a Sassari con una personale alla Galleria L'Acquario che suscita ancora una volta grandi polemiche. Lascia il lavoro al Ministero della Guerra per dedicarsi alla pittura e alla fine dell'anno ottiene il premio della Fondazione Umiastowska.

Nel 1948 partecipa alla Quadriennale inserito organicamente nel gruppo neocubista e conosce Corrado Cagli, artista che aveva esercitato una profonda influenza sulla sua formazione.

L'intervento di Togliatti sulle pagine di *Rinascita* fa esplodere la polemica tra realisti e astrattisti, e Manca reagisce firmando, con Monachesi, Stradone, Vangelli e Vespignani, un antimanifesto che prende le distanze dalle forzature ideologiche del dibattito.

Nel febbraio del 1949 allestisce ancora una personale a Sassari negli spazi dell'EPT. La mostra, che raccoglie monotipi e disegni con evidenti suggestioni astratte, viene riproposta alla Galleria Palladino di Cagliari. In estate prende parte alla Mostra d'Arte Moderna della Sardegna a Venezia, associata a un'altra sui bronzetti nuragici all'Opera Bevilacqua La Masa.

1950-53 La personale alla Galleria Vetrina di Chiurazzi, nel marzo del 1950 a Roma, segna un riemergere, all'interno dello sperimentalismo di Manca, della componente metafisico surreale. Subito dopo partecipa alla riedizione della mostra sull'arte moderna isolana, presentata a Roma negli spazi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. In agosto vince il "Premio Sassari" e disegna il manifesto e i cartelloni per la Mostra Regionale dell'Artigianato allestita da Tavolara nella sede dell'ICAS.

All'inizio del 1951 ripropone a Sassari la personale presentata l'anno precedente a Roma, aggiungendo lavori che accentuano gli sviluppi astratti. Assunto nel 1952 dalla Soprintendenza del Lazio collabora con Paola Della Pergola al riallestimento della Galleria Borghese. Il nuovo lavoro determina un rallentamento nell'attività espositiva, anche perché nel frattempo ottiene dalla Soprintendenza incarichi di restauro, realizza le scenografie di un film (*La maschera nera*) e assume la direzione di una galleria privata, L'Aureliana.

Nel 1953, in collaborazione con l'architetto Eugenio Maria Rossi, amico dai tempi del GUF, progetta la decorazione per la Camera di Commercio di Treviso, ma l'opera non verrà realizzata.

1954-58 Nel 1954 la sua ricerca subisce un'ulteriore metamorfosi. Una figurazione stilizzata, incentrata sui miti mediterranei, sostituisce progressivamente le sperimentazioni astrattiste degli ultimi anni. Agli spunti tratti dalla mitografia cretese si affianca presto una consistente produzione ispirata dalla civiltà nuragica.

Le nuove ricerche vengono presentate nel 1955 in una mostra alla Galleria L'Aureliana. Nello stesso anno Manca segue un corso di incisione con Carlo Alberto Petrucci e uno di restauro tenuto da Cesare Brandi. Sempre nel 1955 Tavolara gli affida l'incarico di progettare tappeti e gioielli per conto dell'ENAPI: i gioielli vengono realizzati dall'orafo Renato Deliperi, i tappeti nei laboratori tessili di Dorgali.

L'interesse per la Sardegna si consolida negli anni successivi. Nel 1956 elabora con Tavolara un progetto per ottenere, tramite il ministro Mario Segni, la creazione nell'Isola di un Ufficio autonomo per le Belle Arti, e suggerisce a Fernanda Wittgens, membro del Consiglio della Triennale di Milano, di organizzare nell'ambito della rassegna una mostra sull'artigianato sardo. Solo la seconda idea troverà poi realizzazione.

Esegue il progetto grafico per il catalogo della mostra dell'artigianato sardo allestita per l'inaugurazione del Padiglione per l'Artigianato di Sassari, ed espone in mostra i tappeti progettati per i laboratori di Dorgali e due cassettoni intagliati da Michele Mura.

Nel 1957 Eugenio Maria Rossi fonda la rivista *Inchieste di Urbanistica e Architettura* e Manca, che fa parte del comitato di redazione, ne cura la veste grafica. Nello stesso anno Tavolara gli affida i disegni per la pelletteria da esporre alla II Mostra dell'Artigianato sardo di Sassari. Gli oggetti, realizzati a Dorgali, verranno riproposti anche nella mostra sarda allestita alla Triennale di Milano.

In agosto partecipa alla Biennale di Nuoro e ottiene il "Premio Sardegna" con un'opera astratta: *L'ombra del mare sulla collina*. La premiazione scatena interminabili polemiche che lasciano il segno nell'ambiente artistico isolano: interpretata come un passaggio cruciale per l'ingresso della Sardegna negli orizzonti della modernità, finisce per assumere un significato epocale esagerato rispetto alla reale portata dell'evento.

Nel 1958 tiene una relazione al Convegno Nazionale sull'Architettura e le Arti Visive ed è tra gli espositori della mostra *Nuove tendenze dell'Arte Italiana* organizzata dalla Rome-New York Art Foundation.

Sebbene i rapporti con la Sardegna siano spesso conflittuali, Manca comincia a pensare ad un ritorno nell'Isola. Nel 1958 sostiene il concorso per direttore di istituti superiori di istruzione artistica, con l'idea di subentrare a Filippo Figari alla guida dell'Istituto d'Arte sassarese.

1959-62 Nel maggio del 1959 tiene una personale alla Galleria Selecta di Roma. La mostra raccoglie le ricerche astratto-informali dell'ultimo periodo ed è una sorta di congedo dall'ambiente romano. Nell'estate l'artista ottiene l'incarico di direzione dell'Istituto d'Arte di Sassari e si trasferisce definitivamente in Sardegna.

Il ritorno è celebrato, nel gennaio del 1960, da una piccola personale alla Galleria Il Cannello di Sassari che definisce immediatamente il ruolo di punta dell'artista nel contesto della neoavanguardia isolana. All'interno dell'Istituto Manca cerca subito di dare nuovo impulso alle arti applicate, promuovendo una collaborazione stabile con l'ISOLA. Alla V Mostra dell'Artigianato vengono esposti diversi lavori progettati dall'artista e realizzati nei laboratori della scuola.

Nel 1961 il progetto di rinnovamento metodologico dell'Istituto d'Arte comincia a definirsi. Manca chiama come docenti i più promettenti tra i giovani artisti: dapprima Aldo Contini, Paolo Bullitta, Giuliana Fanelli; e poi, negli anni seguenti, Antonio Atza, Zaza Calzia, Nino Dore, Nicolò Masia, Vincenzo Marini, Salvatore Coradduzza, Angelino Fiori, Paola Dessy, Giovanna Secchi. Recupera anche il più noto scultore e ceramista sassarese, Gavino Tilocca, incaricato di dirigere la sezione ceramica. La scuola diventa un attivissimo laboratorio, dove gli insegnanti tengono studio e collaborano tra loro anche al di là degli impegni scolastici.

Sempre nel 1961 si presenta alla III Mostra Regionale d'Arte di Cagliari con un gruppo ristretto di artisti (Mario Bazzoni, Paolo Bullitta, Zaza Calzia, Nino Dore, Gavino Tilocca) denominato "Realtà Nuova". L'evento dà vita ad una sorta di alleanza tra il fronte di rinnovamento sassarese e quello cagliaritano, raccolto intorno alle esperienze di "Studio 58" e del "Gruppo di Iniziativa".

L'impegno di riorganizzazione dell'arte isolana si estende nel 1962 all'attività espositiva. In collaborazione con il gallerista Piero Pulina e gli artisti Bullitta, Contini e Tilocca apre una galleria ad Alghero ("A") e subito dopo, con lo stesso nome, un secondo spazio espositivo a Sassari, finalizzato soprattutto alla promozione dei giovani artisti.

Collabora alla mostra dell'artigianato con progetti per tessuti e tappeti.

1963-66 Presente nel comitato organizzatore della edizione del "Premio Sassari" del 1963, cura l'allestimento della mostra secondo criteri di tendenza che suscitano grandi proteste tra gli artisti più tradizionali.

Nel 1964 presenta alla Galleria Il Cannello una antologica che comprende lavori dal 1945 al '55. La mostra, estesa con la produzione fino al 1963, viene riproposta a Cagliari alla Galleria Il Capitello.

Dopo la morte di Tavolara, scomparso l'anno precedente, i rapporti con l'ISOLA si fanno difficili. Il mancato invito di Tilocca alla Biennale dell'artigianato, determina una violenta rottura e Manca ritira la sua adesione e quella della scuola e attacca l'ente con una lettera ai maggiori quotidiani sardi.

Tra il 1965 e il '66 segue l'attività espositiva delle gallerie A e Uno scrivendo la presentazione per diverse mostre. Nel 1966 riprende i rapporti con l'ISOLA collaborando con Ubaldo Badas alla realizzazione della IV Biennale dell'Artigianato.

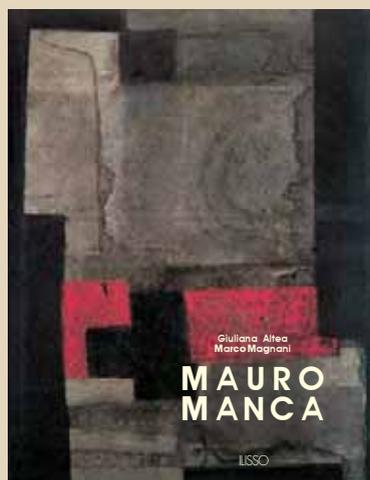
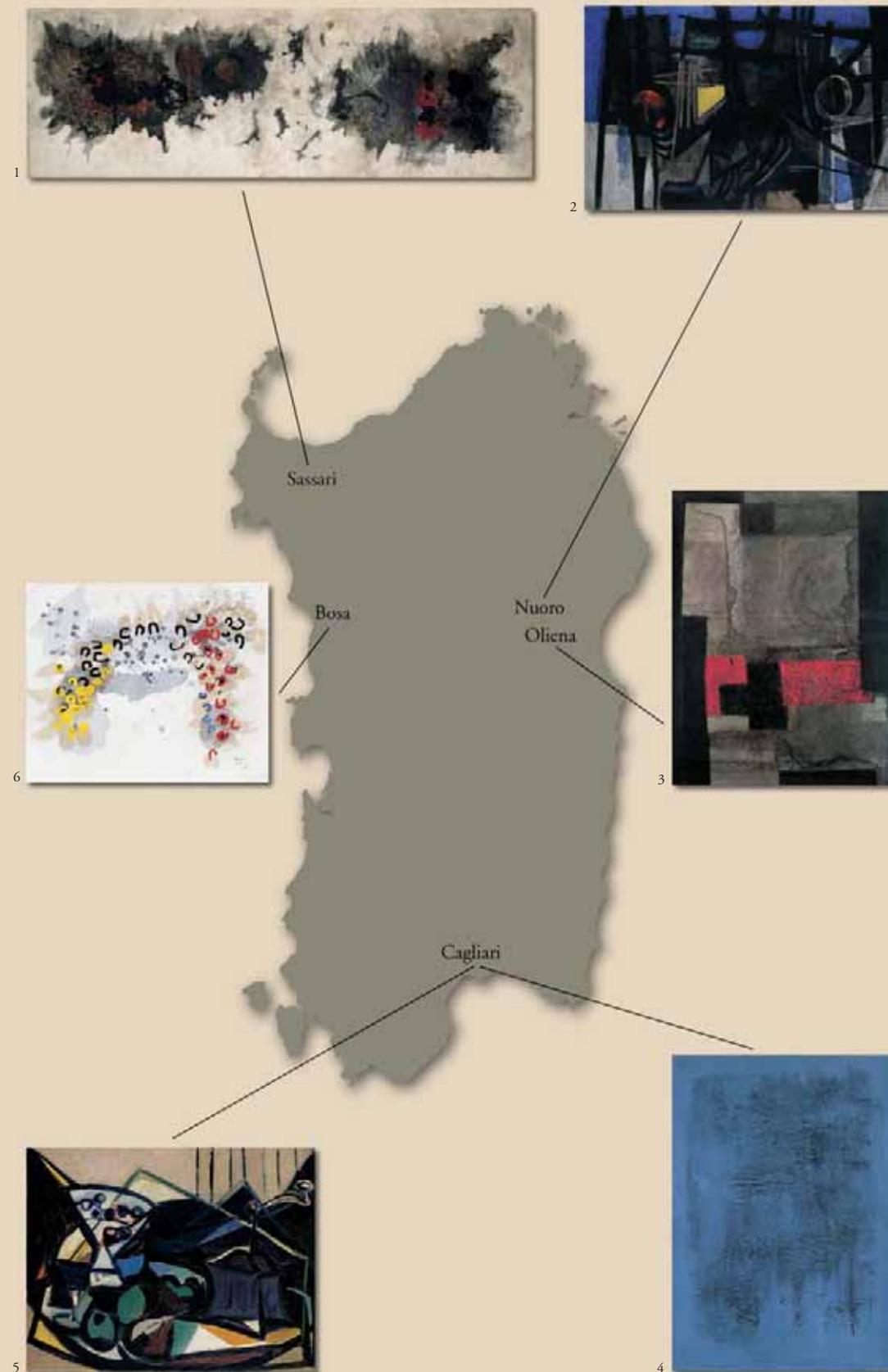
1967-69 Nell'estate del 1967 accompagna Marcello Venturoli in un giro di ricognizione tra gli artisti sardi, e in dicembre partecipa al Convegno dei Direttori degli Istituti d'Arte del Centro-Sud, tenutosi a Palermo. Nel suo contributo sostiene la necessità di un rinnovamento della didattica, ipotizzando di sostituire discipline tradizionali come Disegno dal vero con l'Educazione visiva e la trasformazione dell'impostazione artigianale dei laboratori in indirizzi metodologici più aperti alla sperimentazione e alla formazione progettuale.

Nel 1968 gli viene affidata l'organizzazione della V Biennale dell'Artigianato. Seri problemi di salute gli impediscono una presenza diretta alla manifestazione, ma tutto l'Istituto è impegnato nella realizzazione dei manufatti e l'architetto Vico Mossa ne cura l'allestimento.

Nel gennaio del 1969 la sua malattia si aggrava. Entrato in coma, viene ricoverato nell'ospedale cittadino e, dopo un'apparente ripresa, muore il 22 febbraio.

DOVE VEDERE MANCA

- Sassari:** 1. Collezione della Provincia (figg. 19, 53, 110),
nucleo di 6 opere
- Nuoro:** 2. MAN, Museo d'Arte della Provincia (fig. 94)
- Oliena:** 3. Hotel Ristorante Su Gologone (fig. 118)
- Cagliari:** 4. Galleria Comunale d'Arte (fig. 111)
5. Collezione Luigi Piloni (fig. 34)
- Bosa:** 6. Raccolta Permanente A. Atza
- Roma:** Galleria Nazionale d'Arte Moderna (fig. 50)



PER UN APPROFONDIMENTO SULL'OPERA DI MAURO MANCA:

Mauro Manca, pres. C. Maltese, catalogo a cura di G. Algeri, Sassari, Arti Grafiche Editoriali "Chiarella", 1978.

G. Altea, M. Magnani, *Mauro Manca. L'opera grafica tra astrazione e figurazione*, Amministrazione Comunale di Olbia, 1996.

G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Nuoro, Ilisso, 2000.

Il più completo volume monografico:
G. Altea, M. Magnani, *Mauro Manca*, Nuoro, Ilisso, 1994.



Finito di stampare nel mese di luglio 2005
presso lo stabilimento della Fotolito Longo, Bolzano