



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Economia e Gestione delle
Arti e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

***Legarsi alla montagna (1981) di Maria Lai:
arte, comunità, partecipazione.***

Relatrice

Prof.ssa Susanne Franco

Correlatrice

Prof.ssa Cristina Baldacci

Laureanda

Margherita Morucci

Matricola 887295

Anno Accademico

2021/2022

Indice

| | |
|---|-----------|
| INTRODUZIONE..... | 1 |
| CAPITOLO 1 - MARIA LAI E IL SUO SPAZIO-TEMPO | 5 |
| 1. Ulassai | 5 |
| 2. La formazione, tra Accademia e richiami ancestrali | 6 |
| 2.1 La formazione accademica: Arturo Martini | 8 |
| 2.2 Salvatore Cambosu e il “miele amaro” delle origini..... | 11 |
| 3. Le tappe espositive | 15 |
| 3.1 Maria Lai e Mirella Bentivoglio: un linguaggio comune..... | 20 |
| 3.2 Tenendo per mano il sole: “essere è tessere” | 28 |
| CAPITOLO 2 - LEGARSI ALLA MONTAGNA, “MONUMENTO AI VIVI” | 38 |
| 1. La genesi di <i>Legarsi alla montagna</i> | 38 |
| 2. La realizzazione del “monumento ai vivi”: 8 e 9 settembre 1981 | 43 |
| 3. Le prospettive aperte | 54 |
| CAPITOLO 3 - UN INQUADRAMENTO TEORICO DI LEGARSI ALLA MONTAGNA..... | 62 |
| 1. Maria Lai, <i>Legarsi alla montagna</i> e i contemporanei..... | 62 |
| 1.1 Il perimetro internazionale..... | 66 |
| 1.2 Il contesto italiano | 69 |
| 1.2.1 Le manifestazioni d’arte urbana tra gli anni Sessanta e Settanta | 69 |
| 1.2.2 Uno sguardo sugli anni Ottanta: il Gruppo di Piombino | 77 |
| 1.2.3 Alberto Burri e il <i>Grande Cretto</i> di Gibellina (1984-1989): un “monumento ai vivi”? | 79 |
| 1.2.4 Come evitare di colonizzare i contesti: una sfida per gli artisti contemporanei | 81 |
| 2. Estetica relazionale e partecipazione..... | 83 |
| 3. Ripensare la partecipazione da Claire Bishop a Gabriella Giannachi..... | 87 |
| 4. <i>Legarsi alla montagna</i> : oltre l’estetica relazionale | 93 |
| ELENCO DELLE FIGURE..... | 98 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 99 |
| VIDEOGRAFIA..... | 105 |
| SITOGRAFIA | 106 |
| PODCAST..... | 107 |

Alla mia mamma e al mio babbo.

A Franca, Luigina, Alda e a tutte le donne che cuciono e, senza neanche saperlo,
sostengono.

INTRODUZIONE

La tesi è incentrata sulla figura di Maria Lai (1919-2013), artista poliedrica, la cui pratica è difficilmente inquadrabile in uno specifico movimento. Maria Lai si è distinta per essere un'artista visuale estremamente eclettica e in anticipo sui tempi, soprattutto grazie alla sua opera più celebre, oggetto di particolare interesse di questa tesi: la performance collettiva *Legarsi alla montagna*, svoltasi a Ulassai, nel nuorese, l'8 e il 9 settembre 1981.

Il repertorio di Lai è contraddistinto da una forte coerenza, che rispecchia la sua volontà e capacità di porsi in continuità la propria formazione, il proprio vissuto e, soprattutto, le proprie origini.

La tesi è suddivisa in tre capitoli. Il primo capitolo tratta delle origini sarde di Maria Lai, che nasce a Ulassai, un paesino di poche anime nella regione dell'Ogliastra. Le favorevoli condizioni economiche della famiglia permettono a Lai di assecondare le proprie inclinazioni artistiche e frequentare dapprima un importante liceo artistico di Roma, poi l'Accademia di Belle Arti di Venezia. Proprio qua Lai incontra una delle personalità che più hanno segnato il suo percorso artistico: Arturo Martini, uno dei maggiori scultori della sua epoca, con cui Lai racconta di aver avuto un rapporto non sempre facile ma fecondo. Durante il periodo di formazione di Lai, Martini stava vivendo una crisi artistica e oscillava tra il voler abbandonare la scultura per dedicarsi alla pittura, e il cercare forme essenziali per riconciliarsi con la purezza della materia scultoria. Molte delle opere di Lai, tra cui una serie di terrecotte degli anni Novanta, vengono lette come un omaggio di Maria Lai, ormai artista affermata, agli anni dell'Accademia e al maestro Arturo Martini.

Martini, tuttavia, non è stato il primo: Salvatore Cambosu, scrittore e insegnante sardo, è stato per Maria Lai il più grande mentore e amico. Lai lo incontra negli anni di scuola a Cagliari, dove Cambosu è insegnante di letteratura italiana. Il loro legame si consolida nel tempo e si rivelerà uno dei più importanti della vita personale e professionale di Lai. Se la Sardegna respira in Maria Lai, è anche il vero e proprio cuore pulsante della produzione letteraria di Cambosu. La sua più preziosa raccolta, *Miele amaro*, è una "summa della sardità" ovvero un'antologia di testi variegati per

tipologia – vi si trovano miti, leggende, glossari, racconti di fantasia, notazioni geografiche – e tutti provenienti dalla Sardegna. Questa terra difficile e sofferta, che trae dalla sua tradizione, il *miele amaro* delle origini come lo definisce Cambosu, l’energia per aprirsi al mondo è una fonte di ispirazione costante anche per Maria Lai, che nel tempo ha sperimentato sempre nuovi linguaggi, riattraversando e riattualizzando gli insegnamenti dei maestri e i propri ricordi d’infanzia vissuta insieme alle donne della famiglia che ricamavano e facevano il pane. Queste pratiche incorporate entrano prepotentemente nell’immaginario artistico e poetico di Maria Lai e la inseriscono in un più ampio contesto di ricerca artistica femminile che caratterizza gli anni Settanta in Italia. Nel 1977, Maria Lai conosce l’artista e critica femminista Mirella Bentivoglio, una delle esponenti di spicco della ricerca verbovisuale a livello internazionale. Grazie anche al suo contributo, Maria Lai si afferma nella scena artistica italiana e in quella internazionale. Uno dei momenti cardine della storia espositiva del Novecento, per quanto riguarda la partecipazione femminile alle esposizioni artistiche, è la mostra *Materializzazione del linguaggio* nell’ambito della Biennale Arte del 1978, curata da Mirella Bentivoglio, che invita Maria Lai a partecipare. La fine degli anni Settanta rappresenta un momento di importantissima crescita professionale per Maria Lai. Da poco, infatti, Lai aveva ricominciato ad esporre le proprie opere, dopo la lunga pausa che si prende negli anni Sessanta per riflettere sul proprio lavoro e approdare a nuovi linguaggi. Dal 1971, anno della prima esposizione dei Telai, si può parlare del “secondo periodo” di Lai, caratterizzato dall’impiego pervasivo del tessuto. Proprio su questo periodo si è concentrata una grande retrospettiva al MAXXI organizzata nel 2019, a cento anni dalla nascita di Maria Lai, intitolata *Tenendo per mano il sole*. Le cinque sezioni della mostra hanno preso in esame la vastissima produzione di Maria Lai dalla fine degli anni Sessanta in poi, esponendo Libri cuciti, Tele cucite, Telai, Geografie, Giochi, presentando quindi una panoramica sul secondo periodo di Maria Lai. È interessante notare come il filo venga esplorato da Lai in tutte le sue potenzialità: come sostituto del tratto grafico nei libri cuciti; come materia pulsante e tridimensionale nei vari oggetti cuciti, in particolare nei telai; come strumento di connessione nelle performance collettive. A cominciare dagli anni Ottanta, Maria Lai inizia infatti a dedicarsi anche a operazioni

d'arte ambientale e a performance collettive. La prima tra queste, *Legarsi alla montagna*, può essere considerata il manifesto della sua arte.

Legarsi alla montagna, considerata dai critici come l'opera anticipatrice dell'arte relazionale, è presentata e analizzata nel secondo capitolo, anche alla luce del più ampio interesse dell'artista nei confronti dell'arte ambientale e delle performance collettive, a cui Lai si dedicò negli ultimi anni della sua carriera. Il paese di Ulassai è stato, infatti, teatro di un'azione artistica mai vista in Italia, una performance collettiva che ha coinvolto l'intera comunità. Il progetto inizia per volontà del sindaco che, sul finire degli anni Settanta, vuole commissionare a Maria Lai un monumento ai caduti. Lai, però, instancabile sperimentatrice, propone un'opera dall'impianto inedito, che doveva coinvolgere tutto il paese e che non fosse un monumento "ai caduti", bensì ai vivi. Lai inizia il progetto interrogando gli Ulassesi su miti e leggende della tradizione locale e, in particolare, la storia di una bambina che inseguendo un nastro azzurro fluttuante sopravvive ad una frana cattura l'attenzione dell'artista. La leggenda, *La grotta degli antichi*, è una delle più celebri in paese, fa parte della memoria collettiva degli Ulassesi e costituisce la cornice narrativa all'interno della quale si sviluppa *Legarsi alla montagna*.

L'8 settembre 1981 gli Ulassesi si riuniscono in una piazza cittadina e, al via, si sparpagliano per le strade, legando gli edifici tra loro con un lunghissimo nastro azzurro ricavato da un'enorme pezza di Jeans. L'azione collettiva non si conclude in un giorno, ma si protrae al 9 settembre, quando un gruppo di scalatori cagliaritani compiono l'atto finale della performance: il nastro azzurro intrecciato tra gli edifici di Ulassai viene legato al monte Tisiddu, la parete rocciosa che incombe sul paese. La performance, così, si carica di ulteriori significati simbolici. È una gioiosa festa collettiva e, allo stesso tempo, un momento di condivisione carico di significati derivanti dalla tradizione del luogo. È un evento che, dal punto di vista artistico, si va ad innestare in un panorama nazionale e internazionale in cui da almeno un decennio erano in atto sperimentazioni sull'oggetto dell'arte, sulle relazioni tra pubblico e artista e sulle nuove possibilità aperte in questo senso dalla cosiddetta Performance art, teorizzata solo alla fine degli anni Settanta.

Il terzo capitolo della tesi tenta di delineare il panorama teorico in cui *Legarsi alla montagna* si può collocare. Per cogliere la complessità di quest'opera, non ci si può fermare alla constatazione che si sia trattato di una performance collettiva. È necessario, infatti, osservare come *Legarsi alla montagna* si ponga in relazione a ricerche artistiche coeve e precedenti che si rispecchiano nel lavoro di Maria Lai, tra cui appunto la Performance art e la Land art, insieme a movimenti italiani quali l'Arte povera, a cui Maria Lai viene frequentemente accostata per l'utilizzo di materiali poveri. Lai si può avvicinare all'arte povera anche per un altro tipo di tensione, quella cioè verso eventi collettivi che ponevano al centro il dialogo con la popolazione, di cui *Arte povera + Azioni povere* del 1968 è un perfetto esempio. La proliferazione di manifestazioni d'arte urbana nel corso degli anni Settanta, anche fuori dall'ambito dell'Arte povera, testimonia il crescente interesse dell'arte nei confronti del coinvolgimento attivo delle comunità, che sfocerà negli anni Novanta in quella che la storica dell'arte Claire Bishop chiamerà “svolta sociale”.

Questa svolta verso un'arte che dialoghi con le comunità, che sia un vero e proprio strumento democratico d'incontro e che possa avere delle ricadute positive sulla società, era già stata registrata da Nicolas Bourriaud, che in *Estetica relazionale* (1998) traccia un primo quadro sintetico ed esaustivo dei caratteri di questo nuovo modo di intendere l'arte e del contesto in cui si è originato.

Per inquadrare al meglio *Legarsi alla montagna*, la tesi si basa inoltre sulle teorie di Claire Bishop, che ha imperniato la propria analisi su tutti quei fenomeni artistici che pongono al centro la partecipazione in contesti non prettamente artistici e istituzionalizzati.

CAPITOLO 1 - MARIA LAI E IL SUO SPAZIO-TEMPO

1. Ulassai

Maria Lai nacque il 27 settembre del 1919 ad Ulassai, un paese di appena mille abitanti nel cuore dell'Ogliastra, nel sud-est della Sardegna; dista più di 90 km da Nuoro, capoluogo di provincia¹. Maria Sofia Pisu, nipote di Maria Lai, nel documentario *Sulle tracce di Maria Lai* definisce questa regione come «un'isola nell'isola»², una zona con le proprie singolarità, lontana sia dal nuorese sia dal cagliaritano. Dal punto di vista fisico, il territorio presenta una grandissima varietà di paesaggi, ma ciò che colpisce immediatamente è la presenza del monte Tisiddu, un'imponente formazione calcarea con pareti rocciose che incombe su Ulassai. Informazioni di questo tipo possono sembrare superflue in questa sede, ma la conformazione del territorio ha giocato un ruolo non indifferente sul lavoro di Lai. Nelle sue opere, infatti, la terra natia pulsa, respira, è cosa viva. È una presenza costante ma anche luogo di conflitto.

Basti pensare a *Legarsi alla montagna*, l'opera del 1981 che ha imposto Lai nel panorama delle arti contemporanee internazionali e in cui la montagna è protagonista, insieme agli spazi del paese e all'intera popolazione di Ulassai. I territori ogliastrini hanno ospitato nel tempo numerosi interventi di arte ambientale e proprio a Ulassai è nato, nel 2006, il museo *Stazione dell'arte* in seguito alla donazione da parte dell'artista di un imponente corpus di opere³. Lai ha continuato ad arricchire con le sue installazioni gli spazi esterni al museo fino a pochi anni prima della sua morte, confermando l'importanza che quel luogo ha rivestito per lei.

Come racconta Maria Sofia Pisu - nipote dell'artista e attuale presidente dell'Archivio Maria Lai - nel documentario *Sulle tracce di Maria Lai*⁴, il padre di Maria era l'unico veterinario nella zona dell'Ogliastra. Le favorevoli condizioni economiche, quindi, permisero a Lai di lasciare la Sardegna e di seguire le proprie inclinazioni artistiche,

¹ Sito Comune di Ulassai: [Il Territorio | Comune di Ulassai](#) [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

² M. Bregani (diretto da), *Sulle tracce di Maria Lai*, LaGALLa23 productions, 2019; <https://www.raiplay.it/programmi/sulletraccedimarialai> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

³ Sito Stazione dell'arte: <https://www.stazionedellarte.com/il-museo/> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

⁴ M. Bregani (diretto da), *Sulle tracce di Maria Lai*, cit.

studiando nella capitale dove ebbe modo di conoscere un più ampio spaccato del panorama culturale italiano.

Rientrò a Ulassai nel 1945 per lasciare l'isola nuovamente a metà degli anni Cinquanta. Nel 1955, infatti, un evento drammatico scosse la vita dell'artista: uno dei fratelli di Maria, Lorenzo, venne assassinato a Ulassai da dei malviventi in un agguato che aveva come bersaglio Gianni, un altro fratello. Molti anni dopo, ricordando l'evento, Lai dichiarò:

Io avevo un problema col mio paese, non andavo lì da decine di anni [...] ed ero convinta che non ci avrei mai più messo piede. Avevo un conto aperto perché uno dei miei fratelli era stato ucciso e io non volevo per nessuna ragione sapere chi fosse il colpevole.⁵

In moltissime occasioni Lai ha parlato del rapporto con le sue origini. Ad esempio, nella conversazione con Tonino Casula del 1977 riportata nel documentario *Sulle tracce di Maria Lai*, diceva: «i miei rapporti con la Sardegna sono sempre dei rapporti vitali, è una radice da cui continuamente prendo nutrimento, anche se poi ho bisogno di respirare altrove»⁶.

Nelle parole dell'artista possiamo leggere una sorta di tensione tra la forza delle radici e la necessità di esplorare e a formarsi che la porterà a vivere lontano dalla terra natia per gran parte della sua vita.

Scorgiamo quasi un'eco di Cesare Pavese, che nel primo capitolo de *La luna e i falò* scriveva:

Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti. Ma non è facile starci tranquillo.⁷

2. La formazione, tra Accademia e richiami ancestrali

⁵ E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, 5 Continents Editions, Milano 2021, p. 9.

⁶ M. Bregani (diretto da), *Sulle tracce di Maria Lai*, cit.

⁷ C. Pavese, *La luna e i falò* (1950), Einaudi, Milano 2020, p. 12.

La famiglia Lai era di larghe vedute, come racconta Pisu e, pur non credendo fino in fondo nella possibilità di una vera carriera nel mondo dell'arte, sostenne economicamente e affettivamente Maria nella sua formazione⁸.

Uno degli incontri che ha rappresentato certamente una svolta nella vita di Maria Lai fu durante l'adolescenza. Si tratta di Salvatore Cambosu, insegnante di italiano e latino alla scuola secondaria di Cagliari, nonché giornalista e scrittore. Il loro rapporto verrà approfondito successivamente, ma è importante sottolineare come la familiarità di Lai con la poesia e le arti figurative, esisteva da ben prima che l'artista si trasferisse nella penisola. A Cagliari, infatti, Lai prese lezioni di scultura da Gerardo Dottori⁹, pittore futurista.

Per tentare di fare della propria passione un mestiere vero e proprio, Maria Lai lasciò la Sardegna nel 1939. A riguardo, affermava:

mio padre era preoccupato, ma non mi imponeva la sua volontà. L'arte era per lui un argomento astratto. Per mia madre l'idea di una emancipazione significava scandalo. Io cosa pensavo? Semplicemente, io non pensavo. Come quando disegno su una pagina bianca e so che solo alla fine potrò vedere l'immagine. Quella partenza era la mia pagina bianca.¹⁰

Si trasferì a Roma per studiare al Liceo artistico di via Ripetta. Lì prese lezioni da Renato Marino Mazzacurati, un importante scultore romano¹¹. Rimase a Roma fino al 1942, quando fu costretta a spostarsi da alcuni parenti a Verona a causa della guerra. Fortunatamente, le avverse condizioni esterne non impedirono a Lai di proseguire il suo percorso di formazione: nel 1943 si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Venezia, aprendo un capitolo fondamentale. Un'altra delle personalità centrali nella formazione e nella vita di Lai fu proprio uno suo insegnante in Accademia, Arturo Martini.

⁸ M. Bregani (diretto da), *Sulle tracce di Maria Lai*, cit.

⁹ B. Pietromarchi e L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, 5 Continents Edizioni, Milano 2020, p. 211.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ S. Campus, *Storie intrecciate di arte e letteratura nelle opere di Maria Lai*, in "Oblìo", anno II, n. 8, dicembre 2012, p. 15.

2.1 La formazione accademica: Arturo Martini

Il rapporto con lo scultore non fu sempre disteso. Lai disse di lui:

Martini era nel pieno dei suoi dubbi sui significati del proprio lavoro e del destino della scultura. Entrai nel suo mondo come un fastidio, ma in qualche modo lo incuriosivo. Oggi so che ci eravamo incontrati per comunicarci qualcosa che sarebbe andata oltre quel tempo.¹²

L'inizio degli anni '40 era stato, per Martini, un momento di profonda riflessione e di conseguente svolta professionale. Aveva, infatti, tentato di virare verso la pittura, mostrando stanchezza e insofferenza nei confronti dell'arte scultorea. Nel 1945, Martini pubblicò a Venezia *La scultura lingua morta*, una celebre raccolta di brevi scritti dell'autore, considerato uno dei più importanti scultori italiani contemporanei, che contengono sprezzanti critiche alla scultura. Le forme rotonde che Martini modellava erano cariche di una potenza drammatica che lo avvicinava agli antichi e, allo stesso tempo, di «una sensibilità lirica e stupefatta»¹³. Nonostante i riconoscimenti dei contemporanei, però, si manifestò la crisi dell'artista già dalla fine degli anni Trenta. In una lettera spedita alla moglie nel 1939, scriveva: «per me la pittura è una spina nel cuore e bisogna che la levi. [...] tu aiutami in questo nuovo sogno come puoi e con la tua solita fede come quando nasceva la scultura»¹⁴. Martini, quindi, desiderava dipingere. L'insofferenza verso la scultura raggiunse il culmine, come si è detto, in *La scultura lingua morta*, la cui genesi risale al 1944. Proprio in quegli anni, Lai si trovava a Venezia a prendere lezioni dallo scultore all'Accademia di Belle Arti. È curioso osservare, quindi, come la crisi di Martini non portò a un'effettiva chiusura con l'arte scultorea. Martini, come osserva Pontiggia nell'edizione da lei curata e che raccoglie *La scultura lingua morta* e altri scritti dell'autore, ricercava una sorta di organicismo che descriveva in questi termini: un'universalità della forma che non derivasse, però, dall'uso della geometria, piuttosto da un avvicinamento alla natura.

¹² *Ibidem*.

¹³ A. Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti* (1983), (a cura di) Elena Pontiggia, Abscondita SRL, Milano 2001, p. 145.

¹⁴ M. De Micheli, C. Gian Ferrari e G. Comisso, *Le lettere di Arturo Martini*, Edizioni Charta, Milano 1992, p. 169.

In una lettera spedita nel 1943, Martini diceva di essere «alle prese con le *fisiologiche forme* che in fondo è una ripresa con più coscienza dei nostri primieri sassi – lì sta ancora la verità suprema»¹⁵. La sua ricerca della “forma universale” passava attraverso l’avvicinamento alle forme naturali. Maria Lai, allieva, ha certamente fatto tesoro della lezione del maestro. Esistono molte testimonianze di Lai che racconta del proprio mentore. Ad esempio, a proposito della scultura, ricorda:

Diceva Arturo Martini che la scultura monumentale è ormai lingua morta, roba per cimiteri: che senso avrà ancora se al mondo ci sono le pietre? Le pietre hanno la forma più bella e più rasserenante, contengono storie immemorabili, sono cariche di sortilegi.¹⁶

Oppure, Maria Lai ricorda come per Martini le pietre fossero la più autentica rappresentazione del mondo e lo scultore doveva «farle respirare come pane che lievita»¹⁷.

Un interessante saggio di Rita Ladogana intitolato *Riflessioni sulla ricerca scultorea di Maria Lai* approfondisce un tema poco trattato dalla critica: una serie di terrecotte realizzate da Maria Lai dal 1994 al 1996. Ladogana legge questa serie di sculture come una riflessione di Lai sugli anni della formazione accademica e, in particolare, sugli insegnamenti di Martini. Si tratta di una quarantina di piccole sculture che l’artista scelse di conservare gelosamente all’interno del proprio studio, quasi come fossero esercizi, modelli a cui rifarsi durante la creazione di nuove opere. Queste piccole terrecotte erano una sorta di resoconto, maturato con gli anni, degli insegnamenti del maestro all’Accademia di Venezia e dunque «quasi come un taccuino di appunti impressi nella creta, che traducono riflessioni e ricordi»¹⁸. Nella serie di sculture degli anni Novanta si scorgono echi e suggestioni delle riflessioni martiniane, leggibili a chiare lettere nei *Colloqui sulla scultura*, testo che Lai interrogava costantemente. Il materiale scelto dall’artista è la creta, lo stesso su cui si sofferma Martini nel quarto dei colloqui con Gino Scarpa. Per lo scultore trevigiano, il disegno preparatorio in scultura dev’essere sostituito dalla creta, così da poter esercitare il preziosissimo senso

¹⁵ M. De Micheli, C. Gian Ferrari e G. Comisso, *Le lettere di Arturo Martini*, cit., p. 230.

¹⁶ S. Campus, *Storie intrecciate di arte e letteratura nelle opere di Maria Lai*, cit., p. 18

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ R. Ladogana, *Riflessioni sulla ricerca scultorea di Maria Lai: la serie di terrecotte degli anni Novanta*, in “Il capitale culturale”, n. 22, 2020, pp. 225-251, p. 230.

tattile. Citando Martini: «noi pensiamo con la creta, con la prensilità; colle rotondità, non con un piano. Con la creta si pensa. È un fatto amoroso di tutto il nostro mondo».¹⁹ Insieme all'affinità rintracciabile nella scelta dei materiali, si può cogliere nella serie di terrecotte anche un implicito, e probabilmente involontario, rimando all'insofferenza di Martini nei confronti della scultura monumentale. Nell'ottavo colloquio di Martini con Scarpa, infatti, si legge:

la scultura, non bastando a se stessa, è stata costretta a ingigantirsi o a deformare i suoi soggetti tradizionali, e in grazia di questa apparente trasformazione sembra essere pervenuta alla sua sufficienza. [...] Un'arte che costruisca per valori assoluti non può dipendere dalla misura metrica dell'opera: la grandezza fisica di un quadro non aggiunge né toglie nulla al suo valore pittorico.²⁰

La grandezza di Maria Lai scultrice, alla luce di queste riflessioni, appare ancora più lampante: pur nella loro scala ridotta, le terrecotte di Lai restituiscono un senso di solidità quasi monumentale. Ciò è sicuramente dovuto anche alla natura rigogliosa e potente della Sardegna rocciosa con cui Lai si è confrontata fin dalla tenera età. Le rocce franate dal monte Tisiddu, calamità naturali con cui la popolazione di Ulassai ha sempre dovuto convivere, si specchiano nelle piccole sculture, su cui Lai imprimeva fili dorati. Tra i fili tracciati sulla terracotta a volte si scorgono delle *janas*, piccole fate protagoniste di leggende sarde, che, come riporta Ladogana, simboleggiano «la manualità artigiana femminile, intrisa di poesia. Si narra, infatti, che dall'operosità di queste creature le donne abbiano imparato a filare e a tessere»²¹. Sulle sculture di Lai, le *janas* sono forme geometriche, quasi astratte, con i soli occhi a restituire un senso antropomorfo alla figura.

Risulta di più facile comprensione, a questo punto, il titolo con cui la serie di terrecotte è conosciuta: *I Telai di Maria Pietra* e che cita uno dei racconti presenti nella raccolta di scritti sardi *Miele amaro* di Salvatore Cambosu. Come esplicita Ladogana, pur interpretando le terrecotte in questione come una sorta di revisione e omaggio dell'artista ai suoi anni di studio con Arturo Martini, non si possono sottovalutare i significati narrativi e metaforici che emergono dalla loro osservazione. È certamente

¹⁹ A. Martini, *Colloqui sulla scultura 1944-1945* (1997), (a cura di) N. Stringa, Canova edizioni, Treviso 2006, p. 41.

²⁰ Ivi, p. 107.

²¹ R. Ladogana, *Riflessioni sulla ricerca scultorea di Maria Lai: la serie di terrecotte degli anni Novanta*, cit., p. 234.

la Sardegna, la terra nativa di Lai, l'immaginario privilegiato all'interno del quale si originano i fili della narrazione.

Si giunge, a questo punto, ad approfondire un altro dei rapporti che più profondamente hanno segnato la formazione di Lai fin dall'adolescenza, quello cioè con Salvatore Cambosu, autore della già citata raccolta *Miele amaro*.

2.2 Salvatore Cambosu e il “miele amaro” delle origini

Salvatore Cambosu nacque a Orotelli, nel nuorese, nel 1895. Ottenne il diploma di maestro elementare e la maturità classica e si iscrisse all'università prima di Padova, poi di Roma, senza però arrivare a laurearsi. Affiancò al lavoro di insegnante, a Orotelli e a Cagliari, quello di pubblicista, comparando coi suoi racconti su varie testate nazionali, tra cui *Il Messaggero* e *Il Corriere d'Italia*. Nel 1932 pubblicò *Lo zufolo*, a cui Grazia Deledda – cugina di primo grado di Cambosu – si riferisce definendolo un poemetto scritto in prosa²². Anni dopo, Cambosu riprese il testo e ne ricavò un racconto diverso, cambiandone anche il titolo in *L'anno del campo selvatico*, in cui l'atmosfera “magica” cedeva il posto al racconto metaforico del mondo contadino²³. Tematiche simili nel contesto sardo caratterizzano molte delle sue opere.

Trasferitosi a Orotelli a causa della guerra, nel 1945 poté tornare a Cagliari, intensificando la propria attività letteraria e collaborando con quotidiani locali e nazionali. Se nei primi scritti possiamo riconoscere una certa tendenza alla lirica e alla rappresentazione del mondo agreste immerso in un'atmosfera nostalgica, nei racconti post-bellici si coglie una nuova attenzione nei confronti del contesto sardo, un «sofferto scavo meditativo»²⁴ sulla Sardegna, le proprie ricchezze e storture, che trova il suo culmine proprio in *Miele amaro*, del 1954.

Miele amaro è considerato dalla critica il vero capolavoro di Cambosu, una composta «summa della sardità»²⁵ che si articola in poesie, racconti, osservazioni estremamente contemporanee e leggende degli antichi. Si apre con un brevissimo scritto intitolato

²² S. Cambosu, *Miele amaro* (1954), (a cura di) B. Rombi, Ilisso edizioni, Nuoro 2004, p. 29.

²³ Ivi, p. 30.

²⁴ Ivi, p. 31.

²⁵ *Ibidem*.

come la raccolta stessa, in cui viene creato un nesso strettissimo tra la mitologia greca e latina e la Sardegna. Si parla di Aristeo; citando l'enciclopedia Treccani:

nella mitologia antica è il dio benefico, originario della Tessaglia, che vigila sulle greggi e sui prodotti della terra, la quale, nella primitiva concezione greca, gli è madre. [...] è soprattutto l'inventore dell'arte di riprodurre artificialmente le api e dello sfruttamento del miele.²⁶

Aristeo, durante le sue peregrinazioni, arrivò anche in Sardegna. Come leggiamo in *Miele amaro*, antiche leggende sarde gli attribuiscono la fondazione delle città di Olbia e Agrilla²⁷. In apertura del breve testo, sono riportate due citazioni, una di Orazio e una di Virgilio, che legano la Sardegna al miele e alle sue erbe amare. Il sapore amaro, secondo la tradizione, dipende dalla preferenza delle api per il corbezzolo. Ecco, quindi, che si incontra immediatamente quel miele che Cambosu carica di importanti significati metaforici. Ci viene in aiuto, a questo proposito, la prefazione scritta dal poeta e scrittore Bruno Rombi. Negli anni in cui Cambosu componeva *Miele amaro*, ricorda Rombi:

ogni operazione che in qualche misura richiamasse il passato pareva riconvocare intorno al tavolo in cui si stavano per giocare i destini d'una Sardegna "nuova" i fantasmi d'una immobilità, d'una "arcaicità" - come si diceva allora - sempre incombente, anzi ancora largamente radicata.²⁸

Per questo motivo, è importante considerare il libro non come una sorta di raccolta di memorie dei tempi antichi ricordati con nostalgia, ma come un corpus composto di dei saperi, leggende e pratiche che costituiscono le tradizioni sarde da secoli²⁹. Con questa consapevolezza, si può comprendere fino in fondo la pertinenza dell'incipit a tema mitologico di *Miele amaro*.

Da ognuna delle storie raccontate nell'antologia, gli abitanti dell'isola possono trarre nutrimento ed energia per muoversi nella contemporaneità. L'attenzione verso la cultura popolare sarda e, soprattutto, verso la necessità che la popolazione la utilizzi e la adegui ai tempi, sottende un discorso fortemente politico: per troppo tempo la

²⁶ Enciclopedia Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/aristeo_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

²⁷ S. Cambosu, *Miele amaro*, cit., p. 37.

²⁸ Ivi, p. 10.

²⁹ *Ibidem*.

Sardegna si è appiattita e uniformata «in balia di correnti economico-politiche le quali l'hanno spinta ora verso nord, ora verso sud; un giorno verso est e l'indomani a ovest»³⁰. L'ultimo scritto di *Miele amaro*, subito prima della nota cronologica sulla storia della Sardegna, si intitola *Il trenino se ne va*. Cambosu racconta dell'amico Giacomo Quesada che, negli ultimi anni della sua vita, si paragonava al viaggio di un piccolo treno merci ormai in disuso e prossimo alla soppressione. È così che inizia un viaggio tra i luoghi che il trenino non percorrerà più: i sassi di Ulassai, i megaliti, il verde degli ulivi, le campagne di Alghero e la Gallura brulla. Questo ultimo viaggio è una perfetta metafora delle più moderne e urgenti esigenze della Sardegna, terra arcaica e contemporaneamente rigogliosa e fervida, che ha bisogno di abbandonare la nostalgia e l'immobilità per permettersi un vero progresso, aprendosi al mondo contemporaneo senza mai dimenticarsi dalla propria cultura millenaria³¹. La storia e il patrimonio consolano chi, con malinconia, fatica a lasciarsi alle spalle il passato e, allo stesso tempo, si fanno terreno fertile per ogni slancio verso un progresso che sia autenticamente promosso da chi, come Giacomo Quesada, è nato in Sardegna e ha un solo desiderio: «nascervi un'altra volta, anche a costo di molto soffrire»³².

Il *miele amaro*, per Cambosu, è proprio quella sostanza dai rimandi ancestrali che i Sardi devono «riassaporare per essere "altri", rimanendo nel contempo fedeli alla [propria] natura»³³.

Maria Lai incontrò Salvatore Cambosu nel 1931. Egli fu il suo insegnante a Cagliari e, come Lai stessa ha dichiarato, il suo «più grande maestro e amico»³⁴. Molti dei racconti contenuti in *Miele amaro* sono stati dettati da Cambosu a Maria Lai, informazione utile a dare una misura all'intimità del rapporto tra i due.

Il titolo della serie di terrecotte che Lai modellò negli anni Novanta, *I Telai di Maria Pietra*, è particolarmente importante perché ci riporta a *Miele amaro*. Una delle storie contenute nell'antologia di Cambosu, dal titolo *Cuore mio*, ha come protagonista Maria Pietra e narra di una donna, Maria, che riesce a incantare ogni essere vivente attraverso le sue parole, ma sa anche che ogni volta che usa questo potere una

³⁰ Ivi, p. 15.

³¹ Ivi, p. 368.

³² Ivi, p. 369.

³³ Ivi, p. 12.

³⁴ B. Pietromarchi e L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, cit., p. 211.

punizione si abatterà su di lei. La cosa più cara che ha al mondo è il figlioletto affetto da un grave male, che Maria chiama, appunto, “Cuore-mio”. Cuore-mio è affascinato dagli animali della foresta e vorrebbe poterli vedere e poterci giocare. Non sopportando la tristezza del figlio, Maria Pietra sceglie di rischiare e compie la magia: richiama nel giardino di casa gli animali e il figlio, contento, esce a giocare con loro. A quel punto, però, la preannunciata sciagura si verifica e Maria viene privata della cosa più preziosa: Cuore-mio muore prematuramente. La donna cade in una disperazione profonda e trascorre le sue giornate a piangere e a fare il pane, impastando la farina con le proprie lacrime amare. Arriva, allora, un giovane bellissimo per conto di Cuore-mio, che invita Maria a fermare le lacrime per non intristire il proprio bambino che, dall’aldilà, la sente e la compatisce. Maria si dice disposta a tutto per far ricadere le conseguenze del sortilegio solo sulla sua testa, ed è a quel punto che le lacrime si fermano, i movimenti si congelano. Maria si trasforma in un sasso, è «chiusa in una prigione di pietra»³⁵, ma fa in tempo a provare un attimo di pura felicità nel vedere nuovamente Cuore-mio giocare in giardino.

Maria Lai era profondamente legata a questa storia, che interpretava come una metafora sull’arte. Maria Pietra rappresenta l’artista e nella storia è un’artigiana del pane e ha una forza creativa che è innescata dalla paura, dalla perdita. Secondo Lai, fin dagli albori della civiltà la paura ha generato arte:

Che l’arte sia generata dalla paura, dalla coscienza di un abisso, lo dice anche la mitologia greca con la storia di Apollo e Dafne che fugge impaurita e chiede disperatamente di essere liberata dal destino dell’arte. La paura fa nascere il bisogno di costruire un ponte per attraversare un grande vuoto, il torrente tumultuoso della vita umana, senza caderci dentro. Sperare e sognare non basta. L’artista dispone della possibilità di costruirlo il suo ponte in modo concreto: è la sua opera.³⁶

Maria Pietra è ricorrente nella produzione artistica di Lai. È, infatti, protagonista di vari libri cuciti, tra cui *Le parole di Maria Pietra* (1983) e *Maria Pietra* (1991), e di una performance-istallazione del 1991 allo Studio Stefania Miscetti di Roma, dal titolo *La leggenda di Maria Pietra*³⁷.

³⁵ S. Cambosu, *Miele amaro*, cit., p. 124.

³⁶ S. Campus, *Storie intrecciate di arte e letteratura nelle opere di Maria Lai*, cit., p. 18.

³⁷ Ivi, p. 20.

La serie di sculture degli anni Novanta risulta particolarmente calzante in questa sede perché, come si è visto, una parte della critica la interpreta come una sorta di omaggio e revisione degli anni di studio con Arturo Martini e, contemporaneamente, contiene riferimenti inequivocabili al lavoro di Cambosu, l'altro grande maestro di Lai. Si arriva allora a scongiurare definitivamente la possibilità di interpretare gli studi accademici e la tradizione sarda, elementi che trovano incarnazione rispettivamente in Martini e Cambosu, come due anime dell'artista in tensione dicotomica. Come osserva Campus:

Nella metafora di Maria Pietra, Maria Lai racchiude suggestioni e sollecitazioni che attingono alla mitologia greca come alla cultura millenaria della Sardegna e racchiude contestualmente gli insegnamenti di Salvatore Cambosu e quelli di Arturo Martini, integrandoli e sintetizzandoli per l'invenzione di un linguaggio nuovo.³⁸

E poi, citando Fabrizio D'Amico:

Se allora Maria Lai è così – forte e trepida; gelosa della propria appartatezza e ansiosa di parola; memore del passato e slanciata verso il domani; radicata con inestinguibile pensiero alla sua terra di Sardegna e da essa costantemente strappata lontano da un'ansia di nuova conoscenza -, non diverso poteva essere il suo lavoro.³⁹

La tensione si risolve, quindi, in un'inevitabile sintesi. Proprio questa sintesi risulta essere l'indispensabile presupposto per guardare all'arte di Maria Lai e per tracciare un breve (e ovviamente parziale) percorso tra le mostre più importanti dedicate all'artista.

3. Le tappe espositive

Come si è visto, Lai si trasferì a Roma nel 1939 per frequentare il noto Istituto d'Arte di via Ripetta e studiare da maestri del calibro di Mazzacurati, noto pittore e scultore romano. L'artista sarda, però, venne notata ben prima degli anni romani: nel 1935

³⁸ Ivi, p.18.

³⁹ M. Lai, F. D'Amico, G. Murtas, (a cura di) A. Grilletti Migliavacca e G. Murtas, *Inventare altri spazi*, Arte Duchamp, Cagliari 1993, p. 9.

espose ai *Littoriali della cultura e dell'arte* a Roma – competizioni annuali istituite dal regime fascista⁴⁰ – vincendo il primo premio per la scultura.

Nel ricco elenco di mostre stilato dall'*Archivio Maria Lai*, ne compare una del 1944 alla celebre galleria dell'Opera Bevilacqua La Masa. In quel periodo, Lai stava proseguendo con la propria formazione all'Accademia di Belle Arti veneziana, ma il suo soggiorno nella Serenissima si sarebbe interrotto solo un anno dopo a causa della guerra. Non a caso, quindi, l'attività espositiva di Lai tra gli ultimi anni Quaranta e i primi anni Cinquanta si concentrò in Sardegna.

Nel 1949 comparve nuovamente Lai tra i nomi di una collettiva organizzata alla fondazione Bevilacqua La Masa, *Mostra d'Arte moderna della Sardegna*. La sua partecipazione – con due teste di marmo – destò l'interesse di alcuni critici; su dei quotidiani dell'epoca, Lai venne citata tra gli artisti degni di nota⁴¹.

Certamente importante nella carriera di Lai fu il 1953, anno della sua prima personale all'associazione *Amici del Libro* di Cagliari. I disegni, le sculture e gli acquarelli in mostra vennero riconosciuti da varie personalità come significative dimostrazioni di un rinnovamento dell'arte sarda. Maria Lai, in quell'occasione, venne definita «la più sicura promessa delle arti figurative della Sardegna»⁴². Il giornalista Vittorino Fiori, in un articolo sulla mostra del '53 – comparso nel 1956 sul periodico mensile di arte *Il Convegno* – scrisse:

ci convincemmo che Maria Lai scolpiva con l'inchiostro di china. I suoi erano appunti per sculture; e quando essa tentava il colore- gran parte dei disegni erano acquerellati – lo teneva sempre alla superficie dell'impianto grafico, quasi a rafforzarne i suggerimenti plastici.⁴³

Una seconda mostra personale fu allestita l'anno successivo a Sassari, nella sede dell'Ente del Turismo⁴⁴, e introdotta da un testo di Salvatore Cambosu. Non mancarono i pareri entusiasti, tra cui quello del celebre storico e giornalista Mario Brigaglia.

⁴⁰ Enciclopedia Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/littoriali_%28Dizionario-di-Storia%29/ [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

⁴¹ M. Lai, *Come un gioco*, Arte Duchamp, Cagliari 2002, p. 103.

⁴² Ivi, p. 104.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Sito Archivio Maria Lai: <https://archiviomarialai.com/> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

Tra le mostre degli anni successivi, è sicuramente da segnalare la prima personale romana, allestita nel 1957 alla galleria *L'Obelisco*: anche in questo caso, i pareri furono lusinghieri. Lai era appena tornata a Roma dopo diversi anni trascorsi in Sardegna e Pontiggia definisce «realismo sintetico»⁴⁵ lo stile pittorico di quel periodo, caratterizzato da un tratto stilizzato ed essenziale. Dal punto di vista delle tematiche, al centro di questi lavori si rintraccia un fervido interesse per il mondo dell'infanzia, per le tradizioni popolari sarde, quelle dei pastori e delle tessitrici, a cui Lai restituiva una grande dignità, senza mai cadere in rappresentazioni folcloristiche o pittoresche⁴⁶. Sul finire degli anni Cinquanta apparvero evidenti i segni di una ricerca in atto che avrebbe poi caratterizzato il decennio successivo e che la condusse a nuovissimi approdi. Lai si stava infatti avvicinando «all'informale e al polimaterismo»⁴⁷, allontanandosi sempre di più dalla figurazione e dal dato realistico. Dopo la mostra del 1963 alla galleria *L'Albatro* di Roma, Lai smise di esporre per alcuni anni, per potersi dedicare alla sperimentazione in totale isolamento.

Tornò sulla scena pubblica nel 1971 con una personale alla galleria *Schneider* di Roma, dove per la prima volta espose i *Telai*. Il telaio più famoso e unico nel suo genere, pensato per essere esposto al centro della sala e osservato nella sua tridimensionalità, è *Oggetto paesaggio*, del 1967. Lai, durante gli anni Sessanta, aveva focalizzato il proprio lavoro sull'impiego del tessuto, lasciando fare al filo quello che era solito esprimere col tratto grafico. *Oggetto paesaggio* è l'opera che più sintetizza questa ricerca. Tutto ciò sarà approfondito in seguito; si tratta, però, di un passaggio centrale nella carriera di Lai, nonché punto di svolta nel percorso espositivo dell'artista.

Gli anni Settanta furono, infatti, segnati da un'intensa attività di Lai. Dopo la mostra romana alla galleria *Schneider*, Lai espose i telai nel 1972 alla Galleria B2 di Bergamo. Nel corso del decennio i telai e le tele cucite acquisirono sempre maggiore notorietà, mentre Lai continuava con le sperimentazioni materiche. Tra le più celebri e importanti in questo senso sono certamente le sculture di pane, esposte nel 1977 alla galleria *Il Brandale* di Savona. In quell'occasione avvenne l'incontro con Mirella Bentivoglio, artista, critica d'arte e scrittrice, al centro della scena intellettuale italiana degli anni

⁴⁵ B. Pietromarchi e L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, cit., p. 57.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

Settanta per la sua ricerca in campo verbovisuale⁴⁸. Bentivoglio, curatrice del catalogo della mostra del 1977, invitò Lai ad esporre alla mostra *Materializzazione del Linguaggio*, organizzata a Venezia, ai Magazzini del Sale, nell'ambito dell'Esposizione internazionale d'arte. La partecipazione di Lai all'evento in questione, che sarà oggetto di un approfondimento, suggellò il suo sodalizio con Bentivoglio e diede un impulso fondamentale alla carriera dell'artista sarda. Lai, acclamata dalla critica, venne invitata da Bentivoglio alla Columbia University di New York all'esposizione *From space to space. Women in the italian avant-garde between language and image*⁴⁹, proseguendo il discorso per immagini e tessuti sul linguaggio femminile iniziato l'anno precedente a Venezia.

Gli anni Settanta si chiusero, così, col vero e proprio esordio internazionale dell'artista, apertura che caratterizzò tutto il decennio successivo. Le mostre nazionali e internazionali divennero sempre più frequenti, ma Lai vi affiancò costantemente un'intensa attività nella sua regione d'origine. La sua ricerca negli anni Ottanta si mosse in una direzione inedita, dando vita, nel 1981, alla prima operazione di arte relazionale in Italia: *Legarsi alla montagna*. Subito si colse la grandezza dell'opera, la cui documentazione visiva venne presentata due anni più tardi a Roma. In quell'occasione, lo storico dell'arte Filiberto Menna disse:

forse il grande sogno ad occhi aperti dell'arte moderna di cambiare vita si è realizzato, sia pure una volta soltanto, proprio qui, in questo luogo lontano dove i nomi prestigiosi dell'avanguardia artistica non sono altro che nomi? Credo di sì.⁵⁰

Il lavoro di Lai proseguiva anche su altri binari: nel 1980 realizzò i primi *Lenzuoli*, mentre si fa risalire al 1984 la prima fiaba cucita *Tenendo per mano il sole*, a cui seguirà nel 1987 *Tenendo per mano l'ombra*. Proprio nel 1987 partecipò, a Milano, a *Sardegna fuori Sardegna*, mostra curata da Gillo Dorfles, che di lei scrisse: «una delle più originali artiste che sfruttino l'elemento “scrittura” applicato alla tela, alla carta e persino a più vaste operazioni a carattere di performance teatrali»⁵¹.

⁴⁸ Sito Mirella Bentivoglio: <https://mirellabentivoglio.it/> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

⁴⁹ E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, cit., p. 139.

⁵⁰ M. Lai, *Come un gioco*, cit., p. 107.

⁵¹ *Ibidem*.

Nei primi anni Novanta, Lai si ristabilì definitivamente in Sardegna, precisamente a Cardedu, paese nel nuorese vicino ad Ulassai⁵². Il tessuto rimase per sempre il mezzo espressivo privilegiato da Lai, che non smise di creare opere *per* e *con* la popolazione. Lo testimonia *Essere è tessere*, un'azione collettiva realizzata nel 2008, cinque anni prima della scomparsa dell'artista.

Ulassai continua tutt'oggi ad essere un luogo di fervente attività artistica, grazie soprattutto alla presenza di *Stazione dell'arte*. Il museo è nato nel 2006 grazie alla donazione, da parte di Lai, di un consistente corpus di opere. Sorge dove un tempo si trovava la stazione ferroviaria e non è certo una casualità: un luogo che per sua natura è teatro di incontri e partenze, è l'ideale per ospitare un museo che vuole essere sia un lascito per l'intera comunità di Ulassai, sia un laboratorio di sperimentazione artistica⁵³. Il museo è stato pensato come luogo di scambio e di continua elaborazione culturale e ha continuato a crescere grazie alle opere che l'artista ha pensato e prodotto specificatamente per Stazione dell'Arte, come ad esempio il *Telaio del vento* (2007), posto sulla facciata di uno stabile del museo, e il grande Monumento a Gramsci (2007). Maria Lai morì a Cardedu nel 2013. Molte mostre e retrospettive hanno visto la luce da quel momento, di cui la più grande e importante è stata organizzata al MAXXI di Roma nel 2019 in occasione del centenario della nascita di Maria Lai. Il titolo della mostra, *Maria Lai: Tenendo per mano il sole*, è un omaggio alla prima fiaba cucita di Lai. La retrospettiva, a cui successivamente verrà dedicato un approfondimento, non ha avuto la pretesa di raccontare in maniera puntuale e didascalica tutte le fasi della carriera di Lai. I curatori, Bartolomeo Pietromarchi e Luigia Lonardelli, hanno piuttosto scelto di concentrarsi sul «secondo periodo»⁵⁴ dell'artista sarda, dagli anni Sessanta in poi, gli anni di elaborazione di quel linguaggio per cui tutt'oggi è nota ed è riconosciuta come un'artista contemporanea tra le più rilevanti del Novecento. Il titolo in questione, come spiega Pietromarchi nel testo introduttivo al catalogo della mostra, racchiude in sé vari elementi presenti nella ricerca di Lai nella fase più matura della sua carriera, a cominciare dall'interesse per «la poesia, il linguaggio e la parola, [...] l'aspetto relazionale della sua pratica e la vocazione pedagogica della sua

⁵² E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, cit., p. 137.

⁵³ Sito Stazione dell'Arte: <https://www.stazionedellarte.com/il-museo/> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

⁵⁴ B. Pietromarchi e L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, cit., p. 9.

creazione»⁵⁵. Nel titolo e nelle opere esposte emerge, poi, l'aspetto del cucire, metaforico – come tenere insieme – e non, con riferimento a quelle tecniche che le hanno permesso di esplorare ed interpretare tradizioni locali, simboli e strumenti legati inconfondibilmente al mondo femminile e portarle, come un in un gioco serissimo, al qui ed ora.

3.1 Maria Lai e Mirella Bentivoglio: un linguaggio comune

Il rapporto tra Maria Lai e Mirella Bentivoglio è stato solo accennato nel paragrafo precedente. È necessario, a questo punto, fornire più dettagli sul sodalizio tra le due artiste, perché – come spesso capita con le relazioni interpersonali - è stato sia forza motrice, sia sintomo, di riflessioni e tendenze che hanno segnato profondamente il lavoro di Maria Lai dagli anni Sessanta in poi. Testimonianza del filo che lega le due artiste è la retrospettiva *MIRELLA BENTIVOGLIO. L'altra faccia della luna*, allestita dal 25 settembre al 5 dicembre 2021 presso la *Stazione dell'Arte* di Ulassai, su iniziativa della Fondazione Stazione dell'Arte⁵⁶, in collaborazione con l'Archivio Mirella Bentivoglio di Roma e con il contributo del Comune di Ulassai, della Regione Autonoma della Sardegna e della Fondazione di Sardegna. Si è trattato della prima retrospettiva in Sardegna dedicata a Bentivoglio, a conferma dello stretto legame tra le due artiste. La mostra, curata dal direttore di *Stazione dell'Arte* Davide Mariani e da Paolo Cortese, si proponeva di ripercorrere le tappe più importanti della carriera di Bentivoglio attraverso la cinquantina di opere esposte. Nelle opere in questione, tra cui spiccavano capisaldi della ricerca di Bentivoglio, come *DIVA/NO* (1971), *Lapide alla casalinga* (1974), *La cancellata* (1977-98) filo conduttore era certamente la sferzante critica nei confronti della società consumistica e patriarcale, vero leitmotiv del lavoro di Bentivoglio.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Alla Fondazione *Stazione dell'Arte* è assegnata la gestione del museo, in particolare dell'esposizione permanente presente negli spazi interni ed esterni e delle attività laboratoriali organizzate negli spazi afferenti a Stazione dell'arte – pensato non come «uno spazio museale definito e concluso in una esposizione fissa ed immobile ma una situazione in itinere, in continua crescita ed evoluzione». Si rimanda al sito del museo: <https://www.stazione dellarte.com/la-fondazione/> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

Poetessa e artista verbovisiva, Mirella Bentivoglio, nata a Klagenfurt (Austria) il 28 marzo del 1922 da genitori italiani, divenne una delle protagoniste della neoavanguardia artistica della seconda metà del Novecento come esponente, tra le più eminenti, dei movimenti verbovisivi⁵⁷. Dagli anni Settanta affiancò la pratica pittorica della Poesia visiva a sperimentazioni nel campo performativo e di «poesia-environment, allestendo grandi strutture simboliche di matrice linguistica sul suolo pubblico (tra cui il celebre *Ovo* di Gubbio)»⁵⁸.

Il primo incontro tra Lai e Bentivoglio avvenne proprio in quegli anni, precisamente nel 1977. Lai aveva, a quel punto, già abbandonato la figurazione e il legame col dato di natura, per avvicinarsi a un polimaterismo sperimentale dai toni fortemente simbolici e metaforici. Bentivoglio, come già accennato, sperimentava linguaggi performativi e produceva, tra le altre cose, arte ambientale.

La già citata opera *Ovo* risale al 1976 e fu inaugurata in occasione della Biennale di Gubbio di quell'anno. Nel brevissimo catalogo, Bentivoglio esplicita la propria necessità di lavorare con forme essenziali⁵⁹, efficaci nella comunicazione sul piano simbolico. Scelse, non a caso, l'uovo come forma che rappresentasse la donna nel monumento «all'adultera lapidata»⁶⁰, come recita un'incisione su una delle pietre. L'uovo si connette a livello di significato con la pietra, che per traslato assume le potenzialità semantiche della lapide. Così, l'assimilazione dell'uovo - «origine»⁶¹- alla pietra, crea un'opera che «si fonda sulla duplice simbologia: inizio e fine, mater e logos, genesi e cultura»⁶². La pietra, lapide e strumento di morte, riveste la struttura lignea in forma di tanti piccoli sassi, ognuno dei quali potrebbe essere afferrato e scagliato, per rendere ancora più evidente il riferimento alla terrificante pratica della lapidazione.

In questo sistema si va a innestare un'ulteriore narrazione simbolica, stavolta strettamente legata alla città di Gubbio. Una celebre leggenda narra di un lupo che teneva in ostaggio la città, liberata soltanto da San Francesco grazie alla sua capacità

⁵⁷ Sito Mirella Bentivoglio: <https://mirellabentivoglio.it/mirella-bentivoglio/> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ M. Bentivoglio, *All'adultera lapidata. Gubbio 76. Animazione del territorio*, Tipografia della Pace, Roma 1977.

⁶⁰ *Ivi*.

⁶¹ *Ivi*.

⁶² *Ivi*.

di instaurare un dialogo con la bestia feroce. Il termine *lupa* può indicare la prostituta, che nella cultura patriarcale è una figura assunta come simbolo dell'oggettificazione della donna⁶³. La leggenda, allora, può essere letta come una pacificazione, attraverso il dialogo, dei rapporti tra uomo e donna⁶⁴.

L'opera, collocata in una piazzetta all'interno delle mura della città lungo il percorso della tradizionale processione per la festa di Ceri⁶⁵, testimonia l'interesse per la materia brulla, grezza, evidenza «la concretezza incontrollabile della materia sulla nettezza mentale della forma»⁶⁶.

La vicinanza con le inclinazioni di Lai appare incontestabile e un caso fortunato le avrebbe presto portate a conoscersi. Nel 1977, infatti, la galleria *Il Brandale* di Savona ospitò la mostra personale *I pani di Maria Lai* e la narrazione della stessa venne affidata proprio a Mirella Bentivoglio. Nel catalogo, Bentivoglio avvicina la ricerca di Lai al proprio interesse nei confronti della dimensione linguistica, «la quarta dimensione»⁶⁷ plasmata dall'artista sarda. Si è visto come il pane rientrasse tra i materiali oggetto dell'interesse di Lai. Maria Pietra era un'artigiana del pane, lo modellava come Maria Lai plasmava la creta: il pane diviene, in questo caso, materia scultorea ricca di significati simbolici, che permette di «stabilire un rapporto linguistico (un “traslato”) col significato plastico»⁶⁸. Nell'atto di lievitare, il pane cresce come fosse animato. A questo proposito, Bentivoglio scrive:

Il tempo lievita nei nostri corpi dall'interno, irradiandosi in tutte le direzioni, col calore e con l'acqua, nell'utero materno come in un forno. E si noti che le opere di Arturo Martini non venivano vuotate a posteriori, prima di essere cotte; egli modellava la creta dal di dentro intorno ad una cavità, in modo che la forma si sviluppasse, appunto, “come il pane che lievita. [...] Conoscenza elaborata dalla civiltà, prodotto costituito dal passaggio attraverso più mani, il pane ha assunto, nel simbolismo codificato dai riti occidentali, il significato di rapporto unificante.”⁶⁹

⁶³ M. Pasinati, *L'uovo universale di Mirella Bentivoglio*, in “Letterate Magazine”, 26 aprile 2017; <https://www.letteratemagazine.it/2017/04/26/luovo-universale-mirella-bentivoglio/#:~:text=Si%20tratta%20dell'Ovo%20di,e%20a%20guidarne%20l'interpretazione22> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

⁶⁴ Ivi.

⁶⁵ Ivi; si fa riferimento alla festa dei Ceri, tradizionalmente celebrata a Gubbio ogni anno a maggio, nello stesso periodo in cui si svolgevano le celebrazioni della fertilità in epoca pre-cristiana. La forma fallica del cero, rappresentativa dell'origine maschile della festività, offre un'occasione a Bentivoglio per un'ulteriore stratificazione di significato nella propria opera, che l'artista sceglie di allestire proprio lungo il tragitto della processione dei ceri.

⁶⁶ M. Bentivoglio, *All'adultera lapidata*, cit.

⁶⁷ M. Bentivoglio, *I pani di Maria Lai*, Edizioni del Brandale, Savona 1977.

⁶⁸ Ivi.

⁶⁹ Ivi.

Le sculture di pane in mostra avevano forme di bambini, serpenti e colombe, ovvero forme riconoscibili con rimandi a concetti religiosi quasi archetipici, come il serpente e la colomba. I bambini di pane, in particolare, diventano espressioni dell'«oscuro grembo»⁷⁰, portando la riflessione sul piano della rappresentazione del femminile. Attraverso la scultura, la donna che panifica esce dalla «domesticità della cucina. È un riscatto pubblico dello spazio privato finora riservato alla donna, per sua scelta di nuovo liberamente maga, distributrice di eucarestie fisicamente consumabili»⁷¹.

L'arte qui si fa «luogo di sperimentazione del potenziale del linguaggio sia come mezzo per comprendere ed esprimere una soggettività consapevole dell'essere donna, sia quale strumento atto a sovvertire il discorso del patriarcato».⁷² È importante considerare che l'amicizia tra le due artiste nacque e si consolidò durante gli anni della seconda ondata di femminismo: il tema dell'autoaffermazione delle donne – e di un proprio linguaggio – attraverso la pratica artistica appare centrale nelle riflessioni di Bentivoglio e, in maniera più o meno volontaria, anche in quelle di Lai.

Si arriva quindi al 1978, anno di svolta per l'arte contemporanea in Italia. Lo riconosce la stessa Cecilia Alemani, curatrice della cinquantanovesima Biennale d'arte di Venezia. *Materializzazione del Linguaggio*, mostra organizzata nell'ambito della Biennale del 1978 e curata da Bentivoglio, è stata una pietra miliare nella storia delle mostre d'arte femminile e ha lasciato un'eredità che Alemani ha senza dubbio raccolto. Lo si legge a chiare lettere nel catalogo della Biennale Arte 2022 e lo si poteva esperire visitando la mostra stessa, in cui una delle cosiddette “capsule del tempo” nel padiglione centrale dei Giardini prendeva ispirazione proprio da *Materializzazione del Linguaggio*.

La Biennale del 1978 fu oggetto di aspre critiche per la scarsità di donne tra i partecipanti. Per questo motivo il presidente Carlo Ripa di Meana invitò Bentivoglio a organizzare un'esposizione parallela di sole donne. Qualcuno definì la mostra, con tono volutamente svilente, “il ghetto rosa della Biennale”, ma la curatrice portò avanti l'incarico con un approccio entusiasta e pragmatico, portando ai Magazzini del Sale le opere di un'ottantina di artiste e i loro lavori nell'ambito della Poesia Concreta e

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² M. Pasinati, *L'uovo universale di Mirella Bentivoglio*, cit.

Visiva⁷³. Dopo il 1978, il numero delle artiste esposte in mostre rilevanti aumentò vertiginosamente, testimoniando l'importanza della rappresentazione e della creazione di un precedente anche in un mondo, come quello dell'arte, che può sembrare avulso dalle più diffuse dinamiche sociali.

Viene in mente l'artista novecentesca Simona Weller, che nel suo *Il complesso di Michelangelo* affronta proprio la questione delle artiste e della loro sottorappresentazione nei contesti culturali. Il libro, edito nel 1976 dalla casa editrice La Nuova Foglio di Macerata, è una *Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*, come recita il sottotitolo, ed è organizzato in quattro parti: interviste, testimonianze, questionari e una raccolta di biografie di artiste. Simona Weller, come lei stessa scrive nella prefazione, era una pittrice e non aveva esperienza nel campo delle scienze sociali, ma maturò nel tempo l'esigenza di presentare «il panorama più attendibile ed esauriente della situazione della donna nel campo dell'arte»⁷⁴. Il risultato fu sorprendente e in questa sede risulta particolarmente calzante l'analisi che Weller fa nella prefazione dal libro. Il “complesso di Michelangelo” si riferisce a quel senso di impotenza appreso dalla donna, educata nella falsa credenza che non ci sia mai stata in campo artistico una donna il cui genio creativo possa essere assimilato a quello di Michelangelo: «un senso di inferiorità penosamente subito dalle artiste nei riguardi del genio maschile creatore»⁷⁵. Secondo Weller, il senso di inferiorità in ambito professionale con cui la donna deve convivere è una delle cause per cui lei stessa si limita al dilettantismo, «non osa mirare in alto, si contenta di un mediocre risultato, spesso il fatto di guadagnarsi da sola la vita le sembra un merito piuttosto grande»⁷⁶.

In quanto all'attività espositiva, Weller scrive: «le artiste possono anche essere bravissime, ma non hanno mercato, non riescono ad essere protette da interessi di

⁷³ C. Alemani (a cura di), *La Biennale di Venezia. 59ª Esposizione internazionale d'arte. Il latte dei sogni/The milk of dreams*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 2022, p. 32.

⁷⁴ S. Weller, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del novecento*, La Nuova Foglio Editrice, Macerata 1976, p. 20.

⁷⁵ M. Seravalli, *Il complesso di Michelangelo di Simona Weller: un'ipotesi di storia dell'arte delle donne nel decennio del neo-femminismo italiano*, in “Flash Art”, 18 settembre 2019; <https://flash-art.it/2019/09/il-complesso-di-michelangelo-di-simona-weller-unipotesti-di-storia-dellarte-delle-donne-nel-decennio-del-neo-femminismo-italiano/> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

⁷⁶ S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit., p. 23.

collezionismo, da interessi finanziari ad un livello superiore»⁷⁷. In un passo fondamentale del testo, Weller traccia una panoramica della condizione delle professioniste in campo artistico all'interno delle più importanti esposizioni italiane:

In tutti gli enti espositivi ufficiali quali la Quadriennale di Roma, la Triennale di Milano, la Biennale di Venezia, né artiste, né donne-critico [...] sono mai presenti nelle commissioni per gli inviti. Alle manifestazioni ufficiali (rassegne nazionali e internazionali) la percentuale delle donne invitate, nonostante le tante artiste valide operanti in Italia, non ha mai superato il 3/4 per cento. [...]

Le mostre [...] che alcune artiste riescono ad organizzare con uno spirito veramente nuovo basato sulla solidarietà e l'autogestione, mostre che sono riservate a sole artiste-donne in risposta alle infinite mostre riservate a soli uomini, ma che contrariamente a quest'ultime vengono spesso accusate di "razzismo".⁷⁸

Queste riflessioni appaiono quasi profetiche se si considera che la mostra "ghetto rosa della Biennale" ebbe luogo, in risposta a queste stesse mancanze, appena due anni dopo. *Materializzazione del linguaggio* ebbe, quindi, una fortissima connotazione politica e segnò un punto di svolta per quanto riguarda la presenza delle donne - come soggetti attivi e non oggetti ritratti - nelle mostre e nei musei.

Il valore politico non è però l'unico attribuibile alla mostra del '78. Il livello delle opere esposte era altissimo e la tematica scelta, universale e incredibilmente attuale allo stesso tempo, permette di portare avanti tutt'oggi delle importantissime riflessioni sul linguaggio femminile. *Materializzazione del linguaggio*, allestita ai Magazzini del sale a Venezia dal 20 settembre al 15 ottobre 1978, si proponeva di documentare l'indagine «sul rapporto tra la donna e il linguaggio»⁷⁹. Le opere dell'ottantina di artiste partecipanti erano sperimentazioni che al centro ponevano linguaggio, immagine e materia, etichettate come «operazioni poetiche»⁸⁰. Il focus restava sempre sulle modalità femminili d'espressione, perché, come scrive Bentivoglio nel catalogo della mostra:

se è vero che nel suo risultato finale l'espressione poetica, di uomo o donna che sia è sempre totale, ermafrodita, è anche vero che il raggruppamento di molte delle opere provenienti da luoghi e tempi disparati evidenzia certe costanti di scelte e di procedimenti.⁸¹

⁷⁷ Ivi, p. 26.

⁷⁸ Ivi, pp. 27-28.

⁷⁹ M. Bentivoglio (a cura di), *Materializzazione del linguaggio*, La Biennale, Venezia 1978, p. 2.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Ivi, p. 3.

Nella mostra in questione, in particolare, emerge un elemento che accomuna una buona parte dei lavori esposti e che non si può trascurare. Bentivoglio afferma in merito nel catalogo:

una connotazione veramente particolare di queste operazioni femminili è la tendenza a trasformare il linguaggio in tessile; ciò che in effetti esso è stato in una tappa remota della sua storia. Forse una prova di penetrazione dell'inconscio; e dell'incontro della donna con il suo mito. Il filo delle Parche, di Arianna, di Aracne, il filo di un discorso spezzato, che sembra ora venire ripreso.⁸²

Torniamo quindi a Maria Lai, che dagli anni Sessanta aveva reso il tessuto il mezzo espressivo privilegiato nei suoi lavori. Lai partecipò a *Materializzazione del linguaggio* con uno dei suoi libri cuciti illeggibili, in particolare *Volume oggetto (filo)* (1978). Nella breve scheda dedicata sul catalogo, Bentivoglio scrive:

dalla pittura è presto passata alla destrutturazione e ristrutturazione plastica di telai domestici e all'uso già implicitamente "linguistico" di altri segni femminili. [...] Da dieci anni traccia fili di scrittura su diari-telaio. Da questo tipo di "libri illeggibili" [...] è approdata recentemente a una esplicita scrittura asemantica di fili su carta e su stoffa; la macchina per cucire sostituisce la penna e il colore del filo oggettualizza l'inchiostro.⁸³

Il proprio discorso Maria Lai lo imprime tessendo. Elena Pontiggia, storica dell'arte, nel documentario *Sulle tracce di Maria Lai* parla di una conversazione che ebbe con l'artista sull'etimologia della parola linea: deriva da lino. È il filo di lino che esiste in natura e origina la linea⁸⁴. Nei lavori di Lai, il filo traduce il tratto grafico del disegno e della scrittura in materia; per essere soddisfatta del risultato, l'artista ha impiegato vari anni di studi, riflessioni e sperimentazioni. Allo stesso tempo, però, nell'uso di questo strumento da parte sua, si rintracciano dei rimandi atavici.

Materializzazione del linguaggio prendeva in esame anche tecniche e usanze più antiche. Nel catalogo si legge si leggono esempi che testimoniano il «rapporto duraturo tra la donna e la lettera»⁸⁵, come le piccole lettere ricamate dalle bambine sui grembiuli di scuola all'inizio del Novecento.

Successivamente Bentivoglio parla nello specifico di produzione popolare:

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Ivi, p. 25.

⁸⁴ M. Bregani (diretto da), *Sulle tracce di Maria Lai*, cit.

⁸⁵ M. Bentivoglio (a cura di), *Materializzazione del linguaggio*, cit., p. 4.

I motivi ornamentali dei tappeti e delle coperte erano in origine richiami e proteste che la donna, dal suo segreto mondo casalingo desideroso di aprirsi, mandava al suo irsuto pastore chiuso in un duro nuragico analfabetismo.⁸⁶

Il riferimento alle civiltà nuragiche, quelle cioè della Sardegna preromana, è sicuramente suggestivo: mettendo insieme i vari elementi, nel caso di Maria Lai il tessere come mezzo d'espressione ci appare quasi come una tendenza ancestrale. Questa propensione emerge anche nelle opere delle altre artiste esposte, confutando in qualche modo ciò che Cesare Vivaldi scrive nell'introduzione al già citato *Il complesso di Michelangelo*. Egli cita la profezia di Rimbaud, che auspicava un futuro in cui la donna - una volta libera dal giogo del controllo maschile - avrebbe anche lei potuto essere poeta. Negli anni Settanta, secondo Vivaldi, ciò che Rimbaud aveva profetizzato era ancora lontano dalla realtà: «un contributo specificatamente femminile alle arti figurative, e più latamente una cultura specificatamente femminile, è comunque ancora di là da venire»⁸⁷. Ciò che Vivaldi sostiene risulta quasi stridente con tutto ciò che il libro di Weller dimostra: le centinaia di artiste descritte e coinvolte nel progetto testimoniano una fervida attività artistica che faticava, però, ad avere un riconoscimento pubblico. Come Bentivoglio sottolinea, all'arte delle donne - nella «dolorosa domesticità»⁸⁸ della condizione a cui storicamente sono state relegate - non manca la qualità, bensì la rappresentazione⁸⁹.

Gli esempi raccolti in *Materializzazione del linguaggio* sono preziosi perché rendono evidente come necessità espressive abbiano guidato, anche inconsapevolmente, l'attività del cucire, che è quella che forse più leghiamo alla sfera del femminile. Carla Accardi, nell'intervista riportata da Weller nella parte a lei dedicata de *Il complesso di Michelangelo*, sostiene che

la donna, operando in un campo da cui è stata esclusa, fa un'azione automatica di sovvertimento nei riguardi dell'arte-potere, dell'arte-mito, dell'arte-privilegio. [...] Smitizzare il gesto artistico del fare per riportarlo sul vivere fa parte della storia della donna.⁹⁰

⁸⁶ Ivi, p. 5.

⁸⁷ S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit., p. 10.

⁸⁸ M. Bentivoglio (a cura di), *Materializzazione del linguaggio*, cit., p. 52.

⁸⁹ C. Alemani (a cura di), *La Biennale di Venezia. 59ª Esposizione internazionale d'arte. Il latte dei sogni/The milk of dreams*, cit., p. 32.

⁹⁰ S. Weller, *Il complesso di Michelangelo*, cit., p. 84.

Lai e Bentivoglio raccolgono quest'eredità; le pratiche storicamente relegate alla sfera domestica vengono rielaborate ed escono dal gineceo, diventando potenti mezzi espressivi e comunicativi. L'arte prodotta dalle donne, grazie anche a mostre come *Materializzazione del linguaggio*, dagli anni Settanta in poi inizia ad imporsi su quella scena artistica contemporanea dominata dagli uomini dove aveva solo avuto occasione di affacciarsi timidamente.

È interessante, dopo queste considerazioni, tornare all'inizio, in particolare a *L'altra faccia della Luna*, mostra citata precedentemente per testimoniare il filo rosso che lega Lai e Bentivoglio. Il titolo scelto è quello di una poesia inedita scritta da Bentivoglio nel 1978, che racconta di una donna-luna che inizialmente, come ogni satellite, gira intorno ad un pianeta. Arriva un momento, però, in cui la donna-luna si ribella, smette di girare intorno al pianeta, inventa una propria orbita e annuncia: «stiamo felicemente nascendo»⁹¹.

3.2 Tenendo per mano il sole: “essere è tessere”

«Mi chiedo: cosa vuol dire cucire? Un ago entra ed esce da qualcosa lasciandosi dietro un filo, segno del suo cammino che unisce luoghi e intenzioni. Le cose unite restano integralmente quelle che erano, solo attraversate da un filo»⁹².

È così, con la voce della stessa Maria Lai, che inizia il breve video prodotto in occasione della mostra *Tenendo per mano il sole*. La retrospettiva in questione, svoltasi dal 19 giugno 2019 al 12 gennaio 2020 al MAXXI di Roma in collaborazione con l'Archivio Maria Lai e la Fondazione Stazione dell'Arte di Ulassai, è stata la più grande mai allestita sull'artista sarda.

A differenza di altre organizzate negli anni subito successivi al 2013, anno della morte dell'artista, la retrospettiva al MAXXI aveva l'intento di esplorare la produzione di Lai nel suo secondo periodo, quello cioè che va dagli anni Sessanta. Da quel periodo

⁹¹ Sito Mirella Bentivoglio: <https://mirellabentivoglio.it/mirella-bentivoglio-laltra-faccia-della-luna/> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

⁹² B. Pietromarchi, L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, 3D produzioni, Milano 2019; https://www.youtube.com/watch?v=G3_wA3Wg5js [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

in poi, Maria Lai iniziò ad abbandonare il tratto grafico per dedicarsi all'impiego di materiali di vario tipo, in particolare il filo, i tessuti. Il polimaterismo a cui comunemente la si associa lo si fa derivare proprio dalle sperimentazioni che portò avanti in questa fase del suo lavoro. Non a caso, *Tenendo per mano il sole* è il titolo della prima fiaba cucita, realizzata da Maria Lai nel 1984.

La retrospettiva ha messo perfettamente in luce anche altri capisaldi del lavoro di Maria Lai, in particolare «l'aspetto relazionale della sua pratica e la vocazione pedagogica della sua creazione, [...] la sua caparbia nel diffondere il verbo bell'arte con il senso sociale e politico della sua attitudine»⁹³. Tutti elementi, questi, che emergono dal titolo della retrospettiva. Come Maria Sofia Pisu racconta, nelle fiabe di Maria Lai «si vede questa attenzione al diverso che si isola, viene emarginato dagli altri, poi è il diverso che trascina gli altri in un mondo fiorito»⁹⁴.

Tre anni dopo la prima fiaba cucita, Maria Lai creò *Tenendo per mano l'ombra*, altra fiaba cucita imprescindibilmente legata alla precedente. Risulta chiara, allora, la scelta di intitolare proprio *Tenendo per mano l'ombra* la mostra che parallelamente a quella del MAXXI si è svolta ad Ulassai, paese natale di Lai e sede di Stazione dell'Arte.

Il dualismo tra ombra e sole è ciò con cui l'umanità deve necessariamente convivere. Solo a chi è in grado di *tenere per meno l'ombra* «è dato lo splendore della luce»⁹⁵.

Tenendo per mano l'ombra, curata da Davide Mariani, si è svolta dal 23 giugno al 3 novembre 2019 a Stazione dell'arte, in collaborazione con l'Archivio Maria Lai⁹⁶. Parallelamente alla grande retrospettiva del MAXXI, ha ripercorso la produzione di Lai nel suo secondo periodo, concentrandosi in particolar modo sul bagaglio di miti e leggende sardi che permeano le opere di Lai.

Grazie al contributo di Francesco Casu, curatore dell'allestimento multimediale della mostra e autore delle fiabe animate insieme a Maria Lai, gli spettatori sono stati condotti attraverso i racconti dell'artista e i mondi fatati che creava. L'impiego di tecnologie multimediali ha permesso, poi, un'esperienza immersiva nella mostra e in particolare nel mondo della fiaba *Tenendo per mano l'ombra*. Nell'animazione della

⁹³ B. Pietromarchi e L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, cit., p. 9.

⁹⁴ B. Pietromarchi e L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, https://www.youtube.com/watch?v=G3_wA3Wg5js [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

⁹⁵ B. Pietromarchi e L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, cit., p. 137.

⁹⁶ Sito Stazione dell'arte: <https://www.stazionedellarte.com/news-eventi/maria-lai-tenendo-per-mano-lombra/> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

stessa fiaba, sentiamo la voce di Lai che racconta: «si apre la storia di un cucciolo umano che si affaccia alla vita. Subito scopre il suo essere doppio: fratello e straniero a se stesso. Improvvisa sale un'ansia di giochi e di spazi lontani»⁹⁷. Così, tra MAXXI e Stazione dell'arte di Ulassai si è dispiegato un percorso attraverso gli intenti, le origini e le opere dell'artista ogliastrina, un viaggio nel suo lavoro e nel suo «immaginario allegorico»⁹⁸.

Addentrandosi nello specifico nella struttura di *Tenendo per mano il sole*, subito si coglie un elemento importante, su cui Bartolomeo Pietromarchi si sofferma nel testo introduttivo del catalogo: il viaggio nel secondo periodo della produzione di Lai non segue un'impostazione cronologica, bensì le opere sono raggruppate per tematiche. Le stesse tematiche si intersecano fluidamente, creando un continuum assolutamente coerente con la maniera in cui Lai lavorava, cambiando costantemente e rimanendo comunque sempre fedele a se stessa. Il catalogo della mostra, poi, è impreziosito ulteriormente da contributi originali di critici e intellettuali. Ogni sezione della mostra è infatti introdotta da un saggio in cui gli autori danno ai gruppi di opere esposte una propria e originale lettura, ponendosi in dialogo costante con l'intera produzione dell'artista e col suo vissuto.

La prima sezione, *Essere è tessere. Cucire e ricucire.*, documenta quelli che sono stati i primi avvicinamenti di Lai al tessuto come mezzo espressivo. Come si è visto, l'artista ogliastrina visse un periodo di isolamento e di riflessione, i cui risultati furono visibili per la prima volta all'inizio degli anni Settanta: nel 1971 la galleria Schneider di Roma espose per la prima volta i Telai.

Al MAXXI non poteva quindi mancare *Oggetto paesaggio* (1967), un esemplare sui generis in quanto autoportante, isolato nello spazio e pensato per essere osservato a 360°, senza dubbio il Telaio più celebre. Elena Pontiggia definisce quest'opera una «dichiarazione di poetica»⁹⁹: è dall'atto del tessere e dal concetto di tessitura che si originano la maggior parte delle opere di Maria Lai. Non solo i vari oggetti d'arte in cui Lai impiega il mezzo tessile, ma anche le performance collettive che saranno

⁹⁷ F. Casu, *Tenendo per mano l'ombra*: https://www.youtube.com/watch?v=8_1_vu_OFmU [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

⁹⁸ Sito Stazione dell'arte: <https://www.stazionedellarte.com/news-eventi/maria-lai-tenendo-per-mano-lombra/> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

⁹⁹ B. Pietromarchi e L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, cit., p. 55.

oggetto dell'interesse dell'artista nell'ultima fase della sua carriera sono in un certo senso «opere di filatura»¹⁰⁰.

Insieme a *Oggetto paesaggio*, in questa prima sezione della retrospettiva erano esposti vari esemplari di Telai a parete degli anni Sessanta e alcuni Telai Libri realizzati nel corso dello stesso decennio, che uniscono l'idea del quadro a quella del Libro cucito, con elementi mobili tridimensionali a rendere ancor più complessa la composizione, com'è specificato nel catalogo. In questi si trovano tracce di figurazione, con paesaggi più evocati attraverso il colore che precisamente descritti. Il riferimento ai paesaggi è, infatti, solo parziale: l'importanza del telaio risiede proprio nell'oggetto in sé. Il telaio è, secondo Pontiggia, «una macchina che lega e collega, unisce filo a filo, costruisce la trama di un tessuto. Uno strumento di unione, insomma»¹⁰¹.

Questa prima sezione si muove quindi in quest'ambito, mostrando i primi approdi di Lai verso il polimaterismo e la predilezione nei confronti della pratica del cucire. Lai non ha mai abbandonato queste predisposizioni, pur non interrompendo il dialogo con la pittura. Lo si coglie osservando alcune Tele cucite in mostra: i materiali sono extra-pittorici, ma creano un impianto in cui i fili sostituiscono perfettamente i segni grafici di un disegno¹⁰². Il filo permette, quindi, all'artista di disegnare e allo stesso tempo cucire insieme, unire: «una linea dipinta avrebbe meno efficacia di queste linee materiche che legano, collegano, tengono insieme»¹⁰³.

La seconda sezione di *Tenendo per mano il sole* è invece intitolata *L'arte è il gioco degli adulti. Giocare e raccontare*. È una parte dedicata nello specifico ai giochi e alle Fiabe cucite che, come spiega Luigia Lonardelli all'interno del catalogo della mostra, sono opere elaborate nell'ultimo decennio di attività di Lai, ma rimandano a quella che da sempre è stata la sua vita in famiglia, con gli amici, alle abitudini della Maria Lai bambina, che l'artista riscopre sul finire della propria carriera. Lai ne coglie, infatti, la «capacità di liberazione dai preconcetti e dai pregiudizi»¹⁰⁴. Si pensi, in particolare, a *Il volo del gioco dell'oca* (2002-2003), rivisitazione del noto gioco da tavolo. Le caselle riportano una filastrocca, in cui Lai, alla fine, spiega la regola secondo cui vince

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 59.

¹⁰² *Ivi*, p. 63.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ B. Pietromarchi e L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, cit., p. 21.

il gioco chi, tirando i dadi, ottiene il numero 13 dalla loro somma: «la vittoria, quindi, è impossibile [...]. L'apparente ilarità di queste opere cela un inquietante sottofondo di mancate possibilità di espressione, come spesso accade della ricerca dell'artista»¹⁰⁵. È proprio questa l'attitudine che caratterizza le opere della seconda sezione della retrospettiva: un processo di elaborazione, di sintesi tra contrasti, «armonizzando [...] identità apparentemente contraddittorie della ricerca di Lai»¹⁰⁶. Sono queste stesse contraddizioni l'idea di partenza per un altro gioco, *I luoghi dell'arte a portata di mano* (2002). Si tratta di quattro mazzi di carte attraverso i quali si mettono in discussione gli «stilemi legati alla percezione dell'arte e dell'ambiente che la accoglie»¹⁰⁷.

Accanto ai giochi, come si è detto, si trovano esposte le Fiabe cucite, come *Tenendo per mano il sole* (1984), *Tenendo per mano l'ombra* (1987), *Il Dio distratto* (1990), *Curiosape* (1991). Molte di queste sono state successivamente animate grazie alla collaborazione di Lai con Francesco Casu e Romeo Sciacca – rispettivamente animatore e compositore dalle musiche - aprendo nuove prospettive in merito al coinvolgimento del pubblico.

Tra le fiabe cucite, le uniche due inventate di sana pianta dall'artista sono *Tenendo per mano il sole* e *Tenendo per mano l'ombra*. La prima è una fiaba sull'uomo e sulla necessità di imparare a convivere con l'ombra per poter godere del sole. Il protagonista della storia affronta un percorso accidentato: in un arido deserto, dove rischia di perdersi, scopre fiori che sbocciano ad ogni suo passo, ma un'inaspettata tempesta arriva a distruggere le speranze e l'entusiasmo. È un vero e proprio percorso di crescita attraverso momenti gioiosi e dolorosi; imparando ad accettare la presenza del dolore, l'uomo arriva finalmente a *tenere per mano il sole*. Dal punto di vista stilistico, i personaggi sono rappresentati come forme geometriche, rettangoli minimali in cui leggerissime filigrane evocano con efficacia movimenti ed espressioni, un po' come si è visto nel caso delle janas nella serie di terrecotte degli anni Novanta¹⁰⁸.

Tenendo per mano l'ombra arrivò tre anni dopo, nel 1987, a formare un perfetto dittico¹⁰⁹ con la fiaba cucita precedentemente descritta. I protagonisti sono gli stessi

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 23.

¹⁰⁸ R. Ladogana, *Riflessioni sulla ricerca scultorea di Maria Lai: la serie di terrecotte degli anni Novanta*, cit., p. 230.

¹⁰⁹ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, Ilisso edizioni, Nuoro 2017, p. 209.

rettangoli, ma stavolta i colori sono meno accesi rispetto all'arancione e il giallo dominanti in *Tenendo per mano il sole*. La storia è, anche in questo caso, un vero e proprio percorso di crescita attraverso le difficoltà. I giochi di due bambini vengono, infatti, interrotti dall'ombra, che con sé porta anche l'umanità. Quando un guerriero riesce a sconfiggere l'ombra minacciosa, anche l'umanità scompare con lei; sopravvivono solo coloro che avevano imparato ad accettare l'ombra come parte integrante della propria esistenza. Citando Elena Pontiggia in *Maria Lai. Arte e relazione*, «il negativo, insomma, fa parte della vita e non si può eliminarlo o, peggio, negarlo»¹¹⁰.

Le altre favole sono rivisitazioni di testi di altri autori, spesso conosciuti e stimati da Lai, come Giovanni Dessì e Salvatore Cambosu.

Nel 1990, Maria Lai cucì *Il Dio distratto* ispirandosi alla *Leggenda del Sardus Pater* scritta da Dessì e dedicata proprio all'artista ogliastrina. La leggenda narra di un Dio sceso in terra per diventare il primo uomo capace di sognare, che arriva in un'isola deserta, quella che in futuro sarà la Sardegna. Egli, dormendo, scaccia per sbaglio una piccola ape, la quale genera uno sciame di piccole fate. È così che nascono le janas, le fate che insegneranno alle donne l'arte del tessere, del cucire¹¹¹. La leggenda di Dessì arriva fino a questo punto, ma nella sua Fiaba cucita Maria Lai la amplia: ispirate dai ricami sui tessuti, le donne inventano, cucendo, l'alfabeto, la scrittura e anche la poesia. Così, non è solo il divino ad originare l'arte, ma anche l'inventiva e la pratica femminile.

Risuonano, in questa nuova conclusione della storia, le riflessioni che avevano animato le artiste partecipanti a *Materializzazione del linguaggio*: il legame inscindibile e originario che le donne hanno creato tra il cucire e l'esprimersi, tra il filo e la parola. Ritorna, poi, Simona Weller e il cosiddetto *complesso di Michelangelo* che perseguita le artiste, «anatema»¹¹² che ne *Il Dio distratto* è confutato e ribaltato. Non è vero che mai è esistita «una Michelangelo donna»¹¹³; non solo: «non è mai esistita una donna che non sia un'artista»¹¹⁴.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ivi*, p. 211

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ M. Seravalli, *Il complesso di Michelangelo di Simona Weller: un'ipotesi di storia dell'arte delle donne nel decennio del neo-femminismo italiano*, cit.

¹¹⁴ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 211.

Anche *La capretta* (1992) si ispira a un omonimo racconto, stavolta di Salvatore Cambosu. È contenuto in *Miele amaro*, la grande e preziosissima antologia di scritti sulla Sardegna ad opera di Cambosu. La leggenda narra di un pastorello che, in compagnia della sua capretta, si avventura in una grotta. Vi trova grandi ricchezze, oro, pietre preziose, e una voce invisibile gli ripete di scegliere un oggetto e portarselo via. Il pastorello sceglie un campanellino d'argento da appendere al collare della sua capretta, ma una volta a casa si pente, rendendosi conto di non aver approfittato al meglio dell'occasione. Preda del rimpianto, torna alla ricerca della grotta, ma trovandola più se la prese con la capretta. «E quando il pastorello se la prese con la capretta dicendole: “se non ci fossi stata tu, non mi veniva quella tentazione”, la sua piccola amica disparve, lasciandogli la campanella e un inutile rimpianto»¹¹⁵. Nell'immagine che è stata scelta per la mostra al MAXXI, vediamo la capretta come unico soggetto raffigurato sulla tela. Appare di profilo, solitaria e quasi spettrale¹¹⁶. Questa visione è curiosamente ribaltata in un libro (stavolta non cucito) dal titolo *Il campanellino d'argento*, edito da Topipittori. In una nota al testo scritta da Gioia Marchegiani, autrice del libro, si scopre che la leggenda, così come era stata raccontata da Cambosu, non convinceva Maria. Ella, allora, come aveva fatto con *Il Dio distratto*, cambiò il finale: dal pianto del bambino che, perduto, chiama a gran voce il campanellino d'argento, nasce la musica¹¹⁷. In questo racconto, Lai scelse di vedere la metafora della nascita dell'arte; si vedrà a breve come il nastro azzurro di *Legarsi alla montagna* sarà metafora dell'arte stessa in un mondo, il nostro, «minacciato da frane»¹¹⁸.

Risulta evidente, quindi, quanto sia importante analizzare le Fiabe cucite per entrare fino in fondo nell'universo creativo di Maria Lai, che porta avanti un continuo dialogo tra la propria formazione artistica e la cultura tradizionale sarda. Giocando, inventando, cucendo, Lai universalizza storie attraverso l'impiego di metafore e allegorie e, contemporaneamente, rende quelle stesse storie uno strumento attivo di riflessione sulla contemporaneità.

¹¹⁵ S. Cambosu, *Miele amaro*, cit., p. 296.

¹¹⁶ B. Pietromarchi e L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, cit., p. 93.

¹¹⁷ M. Lai, G. Marchegiani, *Il campanellino d'argento*, Topipittori, Milano 2017.

¹¹⁸ M. Bregani (diretto da), *Sulle tracce di Maria Lai*, cit.

Nelle opere di Lai si percepisce una sorta di «carattere affettivo della ricerca»¹¹⁹, che nella retrospettiva al MAXXI trova ampio spazio di rappresentazione nella sezione *Oggetto paesaggio. Disseminare e condividere*. Questa terza parte si concentra sulla pratica dell'artista, più che su lavori di specifiche tipologie, «una pratica che si fa relazione: una relazione dell'artista stessa con la sua identità profonda e con un universo di affetti»¹²⁰. È un percorso che parte da lontano, fin dall'infanzia di Maria Lai. Entrando in contatto col lavoro femminile, Lai trova nelle pratiche del cucire e del panificare il nutrimento per il proprio discorso artistico e la cifra che rende riconoscibile tutto il suo lavoro. Tutte le opere di Maria Lai testimoniano «una continua ricerca di relazione con la propria storia personale [...]. Ogni lavoro contribuisce a quella tessitura di esperienze, a quella scrittura del tempo e della vita che è l'arte»¹²¹. Proprio scrittura e linguaggio occupano ampio spazio nella mostra al MAXXI. Lai è da sempre influenzata nel suo percorso dalla letteratura, un po' per inclinazioni personali, un po' per la costante presenza dei suoi amici e maestri, gli scrittori sardi Salvatore Cambosu e Giuseppe Dessì. Questo ulteriore legame con la terra natia si pone in continuo dialogo con l'animo sperimentatore di Lai, un'artista comunque attenta ai nuovi progressi dell'arte contemporanea.

La stratificazione di linguaggi e materiali differenti è sintomo della volontà di Lai di *ricucire* la tensione tra la Sardegna, da cui l'artista proviene, e i grandi centri artistici italiani e internazionali, dove Lai si è invece proiettata per gran parte della sua. Questa operazione di sintesi caratterizza il lavoro di Lai e le sue tappe, che si dispiegano con coerenza.

È coi primi Libri cuciti che il filo diventa scrittura. Nei libri cuciti degli ultimi anni Settanta, a cominciare da *Autobiografia bianca* (1978), le pagine diventano più morbide e le composizioni sempre più minimali, con un uso crescente del colore. Anche il rapporto con la poesia si fa sempre più chiaro, come testimonia, ad esempio, *Le formiche rosse n.5* (1992), chiaro riferimento a *Merigiare pallido e assorto* di Eugenio Montale. Accanto a questo impiego del libro cucito che rimanda alle ricerche dell'arte concettuale e alla poesia contemporanea, troviamo opere come *Libro Scalpo* (1978), dalle cui pagine fuoriescono lunghi fili neri che volutamente ricordano capelli.

¹¹⁹ B. Pietromarchi e L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, cit., p. 23.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ivi*, pp. 127-129.

È un esempio perfetto delle dicotomie caratteristiche del lavoro di Lai, che accanto alla sfera intellettuale pone quella fisica, materica, riportando l'osservatore «a una dimensione corporea del mondo reale»¹²².

I Libri cuciti mettono in luce un altro aspetto cruciale nella ricerca di Lai: il suo interesse nello sperimentare il coinvolgimento del lettore/spettatore/giocatore, che è il solo ad avere la possibilità di “azionare” il testo, di decodificarlo in maniera personale. Alicata, nel saggio dedicato a questa sezione della retrospettiva, enuclea un concetto fondamentale che emerge nell'analisi dei Libri cuciti di Lai, quello di

performatività della visione e dell'opera: l'arte usa la scrittura inserendosi nella linearità del linguaggio e rivoluziona la lingua scritta rendendola performativa. Agire l'opera diventa un atto consapevole che trasforma prima di tutto il rapporto dell'artista con il proprio fare e, in seguito, riapre quel rapporto con la molteplicità delle varianti e dei significati. I Libri cuciti riportano l'opera ad un livello di azione, di gesto puro, agito dall'artista ma indirizzato all'azione del lettore che passa anche attraverso la dimensione fisica e tattile.¹²³

Si prefigura, quindi, l'interesse nell'esplorazione del rapporto tra artista e mondo, delle relazioni con lo spettatore che diventa partecipante attivo nella costruzione dell'opera. Questi aspetti Lai li ha esplorati nelle operazioni d'arte ambientale e, soprattutto, nelle performance partecipative, prima tra tutte *Legarsi alla montagna* (1981).

A queste opere è dedicata l'ultima sezione della mostra, preceduta da un'altra dal suggestivo titolo *Il viaggiatore astrale. Immaginare l'altrove*. Qua sono le Geografie di Maria Lai a fare da protagoniste. Queste grandi opere, realizzate a partire dagli anni Settanta, hanno solitamente come supporto tessuti scuri e pesanti, sui quali Lai traccia itinerari e traiettorie con fili chiari e sottili, a volte quasi invisibili. Crea grovigli, mappe geografiche e atlanti astrali. Immaginando universi possibili, Lai coerentemente prosegue la sua ricerca verso la creazione di legami fisici e spaziali, partendo dai Telai, passando per le Geografie, arrivando alle performance collettive. La quinta e ultima sezione della retrospettiva si intitola *L'arte ci prende per mano. Incontrare e partecipare*. Si arriva, qua, agli approdi più maturi del lavoro di Lai, frutto di un percorso tanto eclettico quanto coerente. Cucendo e ricucendo la tela, Lai arriva a legare e collegare le comunità attraverso performance collettive,

¹²² Ivi, p. 133.

¹²³ Ivi, p. 135.

«rivendicando un ruolo di profondo cambiamento dell'identità personale, sociale e collettiva»¹²⁴. Fotografie e documenti a testimonianza di opere d'arte ambientale, come *La disfatta dei varani* (1983), e di eventi performativi, tra cui *Essere è tessere* (2008), sono esposti in questa sezione dedicata a quella che, per Gramsci e Maria Lai, era la grande arte: «quella che arriva alla gente che cammina per strada»¹²⁵.

Su queste opere, in particolare su *Legarsi alla montagna*, si concentrerà tutto il capitolo successivo.

¹²⁴ Ivi, p. 25.

¹²⁵ Ivi, p. 207.

CAPITOLO 2 - LEGARSI ALLA MONTAGNA, “MONUMENTO AI VIVI”

1. La genesi di *Legarsi alla montagna*

Come si è visto, gli anni Settanta hanno rappresentato, per Lai, un periodo di profonda crescita artistica. Grazie alla breve analisi condotta sulla retrospettiva *Tenendo per mano il sole*, è stata possibile una panoramica sul “secondo periodo” di Maria Lai. Tutto questo, insieme a qualche cenno sulla storia espositiva dell’artista negli ultimi anni Settanta, risulta fondamentale anche per comprendere come Lai giunse, nel 1981, alla creazione dell’opera considerata manifesto della sua arte, oltre che primo esempio di arte relazionale in Italia: *Legarsi alla montagna*.

Dopo la prima esposizione dei Telai, nel 1971, la ricerca di Lai diviene sempre più improntata verso la materia tessile e le composizioni tridimensionali. È un percorso che parte dai Telai e che nel corso degli anni Settanta prosegue attraverso le Tele cucite, i Libri cuciti, le Geografie. Con uno dei Libri cuciti, *Volume oggetto*, partecipa a *Materializzazione del linguaggio* nell’ambito della Biennale Arte del 1978. Cresce la notorietà dell’artista, che parallelamente continua a lavorare in Sardegna.

Si arriva, così, alla fine degli anni Settanta. Nel 1979 Maria Lai realizza *Casa cucita* a Selargius, in provincia di Cagliari, prima operazione di arte ambientale dell’artista. È un esperimento andato distrutto, ma rimangono documenti fotografici a testimoniare. Quello che Maria Lai rappresenta sull’intonaco di una casa è il gesto stesso del cucire, riprodotto grazie a linee metalliche chiuse da un grande ago da cui pende un filo. Si colgono, quindi, i risultati degli studi condotti dall’artista nelle fasi della sua vita più prossime all’opera, insieme al bagaglio di pratiche e tradizioni popolari di cui la produzione di Lai è intrisa. È un altro, però, l’elemento che è più importante enucleare: *Casa cucita* è per Lai anche una riflessione sull’arte. Citando Elena Pontiggia,

L’atto rituale del cucire assume infatti un’accezione esistenziale, come accadeva nelle Tele cucite: allude a un tentativo di tenere insieme la casa e le famiglie che vi abitano, ricucendo pazientemente separazioni e strappi.¹²⁶

¹²⁶ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 178.

Sono anche questi i presupposti che hanno permesso *Legarsi alla montagna*. La storia della performance inizia ben prima del 1981. Sul finire degli anni Settanta, Maria Lai viene contattata da Antioco Podda, sindaco di Ulassai. La giunta comunale riunita propone all'artista di realizzare un monumento ai caduti nel paese di Ulassai. La stessa Lai racconta l'evento in un articolo apparso sulla rivista Flash Art. Emergono, da questo racconto, dei dati molto interessanti. Lai parla di una sorta di complesso di inferiorità che le sembrava di avvertire nelle parole del sindaco e della giunta, come se il monumento ai caduti fosse un'idea nata dal desiderio dell'amministrazione di far entrare Ulassai nella Storia. L'intuizione di Maria Lai, che a posteriori si è rivelata assolutamente vincente, fu quella di non assecondare quest'idea, piuttosto di proporre qualcosa di inedito. Citando Lai stessa, «per essere nella Storia bisogna fare la Storia, non fare ciò che hanno fatto tutti gli altri»¹²⁷.

La giunta comunale ragiona sulla proposta per ben un anno e mezzo, affidando definitivamente l'incarico a Lai solo nel 1980. Afferma Lai:

io dico che fu quello il momento in cui iniziò l'opera. il primo passo era stato quello di far vivere al paese l'esperienza del dialogo, della decisione collettiva: il vero problema ad Ulassai era l'assenza di comunicazione, l'enorme diffusione di rancori. Quest'occasione diede modo alle persone di riunirsi e parlare.¹²⁸

L'artista sceglie quindi di superare l'avversione che nutriva nei confronti del suo paese d'origine che, come detto in precedenza, era stato luogo di dolore e perdita a causa dell'omicidio del fratello Lorenzo, avvenuto nel 1955. Rintraccia nella decisione stessa di affidarle l'opera da parte della giunta comunale l'inizio del lavoro, definendo quindi già alcuni tratti significativi di ciò che sarebbe andata a produrre di lì a poco. Non le era ancora chiaro quale sarebbe stato il risultato finale, ma era certa di non voler fare un monumento ai caduti. Piuttosto, un *monumento ai vivi*¹²⁹: quello che interessava all'artista era la possibilità di instaurare un dialogo e il focus era sull'esperienza stessa della condivisione.

¹²⁷ E. De Cecco, *Maria Lai. Le fila del racconto*, in "Flash Art", anno XXIX, n. 199, estate 1996.

¹²⁸ E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, cit., p. 10.

¹²⁹ A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi editore, Milano 2015, p. 103.

Come si approfondirà successivamente, Lai tenta, attraverso l'azione artistica, di comprendere la rete dei rapporti che ad Ulassai, paese di poco più di mille abitanti, erano una trama intricata di amicizie e rancori tra famiglie che spesso si tramandavano di generazione in generazione. L'esperienza artistica condivisa, che inizia proprio da una semplice azione di dialogo, «ha un significato prima di tutto morale: di invito al superamento dei rancori, alla pacificazione, all'amicizia, al rapporto degli uomini con gli uomini, la natura, l'arte»¹³⁰. Si vedrà come, a posteriori, *Legarsi alla montagna* sia stata riconosciuta come la prima opera d'arte relazionale e comunitaria in Italia. Questo primato rende sicuramente ancor più necessaria l'analisi approfondita del lavoro di Lai e del contesto in cui si muoveva, ma poco ha a che fare con gli intenti dell'artista, che non era interessata tanto all'aspetto stilistico dell'opera, quanto alla potenzialità dell'azione collettiva dal punto di vista etico: la performance era un'occasione di ricongiungimento, di dialogo, di collaborazione degli Ulassesi all'interno di un inusuale contesto artistico¹³¹.

Come Lai stessa dichiara in un'intervista riportata nel documentario *Sulle tracce di Maria Lai*, il suo “monumento ai vivi” doveva essere qualcosa di nuovo, «che non avesse un autore e non chiedesse finanziamenti»¹³². Doveva essere, insomma, un'opera mai vista in Italia, nella quale l'autorialità era spartita tra gli abitanti di un intero paese. Inizia quindi un lavoro accuratissimo di ascolto della comunità di Ulassai. Interrogando la popolazione più anziana su alcune leggende popolari, una in particolare cattura l'attenzione dell'artista: la grotta degli antichi. È una leggenda tramandata oralmente e tra le più celebri in paese, che Maria Lai stessa conosceva fin da bambina.

Il video girato dall'artista Tonino Casula, *Legare collegare*, che rappresenta la prima «proposta di memoria»¹³³ - così la definiva Maria Lai - dell'evento, inizia con l'artista che parla a un piccolo registratore, lo stesso utilizzato per raccogliere le vere e proprie interviste cittadini, della caratteristica fisica di Ulassai che più la suggestionava: «Ulassai, Osini e Gairo sorgono su un terreno che smotta e che frana»¹³⁴. Nello stesso

¹³⁰ E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, cit., p. 10.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² M. Bregani (diretto da), *Sulle tracce di Maria Lai*, cit.

¹³³ Sito Spazio Ilisso: <https://www.spazioilisso.it/index.php/10> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

¹³⁴ T. Casula, *Maria Lai. Legare collegare*: <https://youtu.be/OrVoN64Fz-o> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

video sono riportate alcune di queste interviste a donne che narrano la leggenda della grotta degli antichi (*sa rutta de is'antigus* in dialetto locale) in varie versioni.

La più diffusa è quella che riportata sul catalogo di *Legarsi alla montagna* e racconta di una bambina che sale sulla montagna per portare il cibo a dei pastori. Durante la salita, il cielo si rannuvola e in poco tempo arriva un violentissimo temporale. La bambina, allora, si rifugia in una grotta dove si trovavano anche gli stessi pastori con il gregge in attesa della fine della tempesta. A un certo punto si scorge un nastro azzurro fluttuante fuori dalla grotta. I pastori lo ignorano, ma la bambina, catturata dalla poesia dell'immagine, lo segue. Subito dopo, la grotta crolla e i pastori e il gregge scompaiono sotto le macerie. L'unica a salvarsi è proprio la bambina, che «capace di stupore, non mette freno al suo istinto, corre dietro al nastro, incurante della pioggia»¹³⁵.

Il progetto inizia ad assumere una forma più definita. Il lavoro si sviluppa con le modalità che Lai aveva voluto, così che le fasi di creazione e ideazione risultano esse stesse parte dell'operazione artistica. Come raccontano Tonino ed Elena Lai, due amici dell'artista, Maria Lai e il gruppo dei suoi sostenitori più entusiasti si sono riuniti per mesi ogni sera, definendo insieme i caratteri che la performance avrebbe assunto e dedicando poi molto tempo alla spiegazione del progetto agli abitanti¹³⁶.

Dai frequenti momenti di confronto con la popolazione, Lai matura l'idea di legare insieme la comunità col nastro azzurro della leggenda. La favola, appartenente «all'inconscio collettivo del paese»¹³⁷, è la cornice narrativa in cui si sviluppa l'universo metaforico di *Legarsi alla montagna*. Nella leggenda, la bambina si salva seguendo un nastro azzurro che fluttua nel cielo. «I nastri sono il simbolo dell'arte. Sono leggeri, effimeri, sono appena un colore, non servono a nulla»¹³⁸. Così, il nastro diventa «metafora dell'arte in un momento in cui il mondo è minacciato da frane»¹³⁹. Lai è mossa dall'intenzione di creare legami e il nastro azzurro le permette di intessere reticoli di relazioni da ben prima del suo dispiegamento. La popolazione di Ulassai

¹³⁵ E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, cit., p. 11.

¹³⁶ M. Bregani (diretto da), *Sulle tracce di Maria Lai*, cit.

¹³⁷ R. Cannas (diretto da), *Il nastro di Ulassai*, RAI, Roma 1981;
<https://www.raicultura.it/arte/articoli/2019/11/Maria-Lai-9aa5a638-a435-41bb-81f5-50fc6002381c.html> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

¹³⁸ R. Cannas (diretto da), *Il nastro di Ulassai*, cit.

¹³⁹ M. Bregani (diretto da), *Sulle tracce di Maria Lai*, cit.

racconta delle proprie tradizioni, si confronta sul da farsi, diventa la vera autrice della performance. Il nastro di Lai, insomma, “lega e collega” fisicamente e metaforicamente.

Questo non vuol dire che l’operazione ha avuto fin da subito un appoggio incondizionato e unanime. Molte resistenze, come Lai racconta, venivano dai maschi: «la difficoltà stava nella loro dignità: avevano paura di essere ridicoli agli occhi degli altri. Poi dicevano: io posso legarmi al vicino di destra ma non a quello di sinistra, perché mi ha fatto il malocchio. In ogni famiglia c’era un rancore»¹⁴⁰. Generalmente, poi, la popolazione di Ulassai era impiegata nell’allevamento e nelle industrie e molte persone – soprattutto le più anziane - erano tendenzialmente estranee a tutto ciò che non riguardasse gli aspetti più pratici dell’esistenza. Ovviamente Lai era conscia dello scetticismo di molti e che quest’azione non sarebbe stata sufficiente a spingere gli abitanti di Ulassai verso una carriera artistica, ma, citando Elena Pontiggia, «coinvolgere le persone in un’azione artistica può avvicinare all’arte: niente di più, ma niente di meno»¹⁴¹. I partecipanti avrebbero interagito tra loro in un modo totalmente inedito: è proprio questo il risultato nel quale Maria Lai riponeva le proprie aspettative e speranze.

Al netto di questi preamboli, la partecipazione fu comunque straordinaria. Lai sosteneva che molto probabilmente in una città più grande non avrebbe avuto questo riscontro. Interrogata, poi, sul perché avesse scelto proprio Ulassai come scenario per un esperimento così avanguardistico, Maria Lai rispose: «perché Ulassai è il mondo. Ha vissuto chiuso e non sapeva aprirsi al mondo, è pieno di rancori, di ansie, di problemi materiali che non sa risolvere, è pieno di minacce e di frane»¹⁴².

È curioso un passaggio che Lai segnala nello documentario *Il nastro di Ulassai*, quello cioè che ha portato alcuni degli abitanti più scettici nei riguardi dell’opera a tirare fuori un’inaspettata energia creativa. Un aspetto del lavoro di Lai su cui soffermarsi riguarda infatti l’attenzione verso le dinamiche già esistenti in paese. Se è vero che la condivisione dell’esperienza artistica aveva intenti in qualche modo catartici e pacificatori, è anche vero che un’opera collettiva genuinamente radicata *nel* territorio e realizzata *per* il territorio era tenuta a dare valore alle relazioni che quello stesso

¹⁴⁰ Ivi.

¹⁴¹ E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, cit., p. 25.

¹⁴² R. Cannas (diretto da), *Il nastro di Ulassai*, cit.

territorio lo abitavano da tempo. Viene accolta con entusiasmo da Lai, allora, l'idea di contrassegnare in maniera diversa i legami che il nastro azzurro avrebbe delineato tra le abitazioni:

a un certo punto [...] son diventati creativi e hanno deciso che se il nastro passava per dritto c'era rancore, se c'era una possibilità di pace c'era un nodo, se c'era amicizia c'era un fiocco, se c'era amore c'era un pane delle feste appeso al nastro.¹⁴³

Dopo un lungo e accurato lavoro di ricerca e condivisione, la performance è pronta per vedere la luce. Non resta, allora, che raccontarne lo svolgimento.

2. La realizzazione del “monumento ai vivi”: 8 e 9 settembre 1981

L'8 e il 9 settembre 1981, ad Ulassai, ha luogo la performance collettiva *Legarsi alla montagna*. La fase di ideazione dell'opera, durata molti mesi, aveva posto le basi per un'orchestrazione corale che coinvolgesse la popolazione intera.

Il segnale d'inizio è un razzo sparato in cielo con appeso un nastro celeste, a simboleggiare quello seguito dalla bambina nella leggenda. Prima di spargersi per le strade, al via, i cittadini si erano riuniti nella spianata di Ulassai - una distesa verde dove un tempo si svolgeva il mercato cittadino¹⁴⁴ - per creare fisicamente il lunghissimo nastro da usare per intessere la rete tra le case. Un commerciante di stoffe del luogo aveva infatti messo a disposizione gratuitamente un enorme rotolo di stoffa di jeans. Il gesto del separare la stoffa per creare il nastro della favola è compiuto contemporaneamente e congiuntamente da tutta la comunità, in assoluta coerenza con gli intenti più spiccatamente sociali delle giornate di performance: la condivisione dell'esperienza artistica e la creazione di legami attraverso questa (fig. 1).

¹⁴³ R. Cannas (diretto da), *Il nastro di Ulassai*, cit.

¹⁴⁴ E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, cit., p. 24.



fig. 1: M. Lai, *Legarsi alla montagna*, Ulassai, 8-9 settembre 1981. La creazione del nastro. Foto di Piero Berengo Gardin, in E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, 5 Continents Editions, Milano 2021.

La comunità di Ulassai unita aveva creato materialmente il nastro. Alla stessa maniera, si sparpaglia per la città a fissarlo alle abitazioni. In circa un'ora, la città appare come un reticolo intricato. La rete di fili tesi è, però, organizzata con un proprio codice: la proposta di contrassegnare i legami di diversa natura attraverso alcuni simboli si era concretizzata. Così, si potevano ammirare pani appesi ai nastri che connettevano case di amici e parenti, case di famiglie divise da rancori non legate da alcun nodo, e così via (fig. 2).

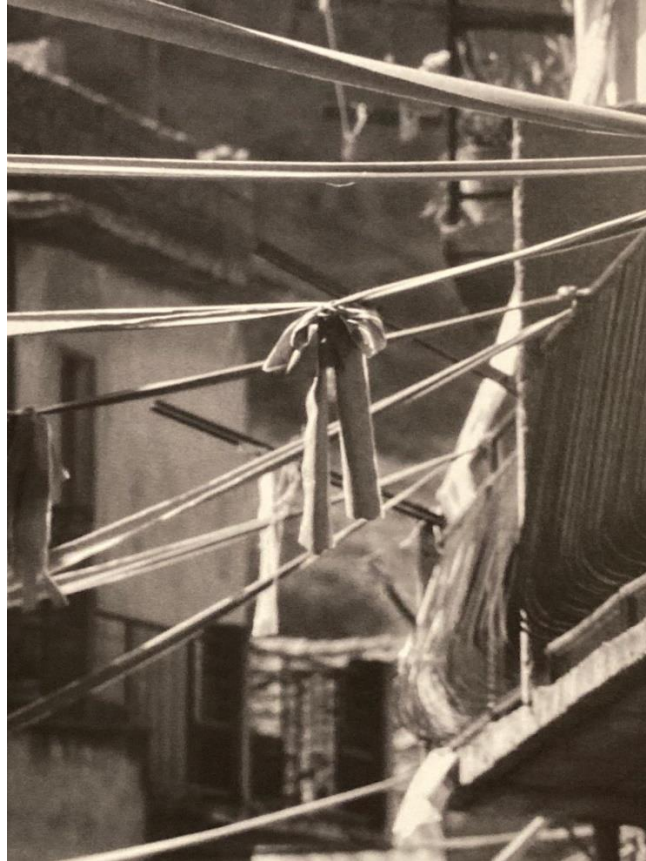


fig. 2: M. Lai, *Legarsi alla montagna*, Ulassai, 8-9 settembre 1981. Dettaglio del nastro teso tra due abitazioni. Foto di Piero Berengo Gardin, in E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, 5 Continents Editions, Milano 2021.

Come si legge nel catalogo di *Legarsi alla montagna*, «alla fine tutta Ulassai è un lavoro di telaio: case, stalle, architetture di ogni genere sono legate tra loro come in un arazzo»¹⁴⁵.

Nelle fotografie di Piero Berengo Gardin, che ebbe un ruolo decisivo nella documentazione della performance, si coglie sia l'aspetto più ludico dell'operazione, che appare quasi come un grande gioco che unisce persone di qualsiasi età, sia la sua suggestiva aura sacrale. Questa dicotomia caratterizzerà la performance in toto, ma non solo: come si può evincere dalle pagine precedenti, è un binario su cui Lai si muove durante tutta la sua carriera, sintesi originale (in quanto personalissima) di tendenze ancestrali e ricerca costantemente ancorata al contemporaneo e alla realtà

¹⁴⁵ *Ibidem*.

fattuale. Le anziane del paese sono senza dubbio i personaggi più evocativi di tempi remoti, vestite di nero e col fazzoletto al collo (fig. 3).



fig. 3: M. Lai, *Legarsi alla montagna*, Ulassai, 8-9 settembre 1981. Una donna anziana Ulassese maneggia il nastro durante la performance. Foto di Piero Berengo Gardin, in E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, 5 Continents Editions, Milano 2021.

Confluiscono, in *Legarsi alla montagna*, sia elementi della tradizione ogliastrina, sia pratiche associate comunemente alla sfera del lavoro femminile come il cucire. Tutto ciò, viene riletto dall'artista alla luce della propria intenzione di creare un'opera nuova, un'azione collettiva, che al centro avesse le relazioni tra i partecipanti. Il nastro *stringe* un intero paese e, contemporaneamente, *costringe* la popolazione alla condivisione di un'esperienza. Come sostiene Alessandra Pioselli, «*Legarsi alla montagna* fu un invito a credere in una visione e a pensare nuovi modi di stare assieme»¹⁴⁶. *Legarsi*

¹⁴⁶ A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, cit., p. 104.

alla montagna condensa, quindi, le attitudini che Lai aveva espresso in tutto il proprio percorso da artista.

Può essere curioso aprire una piccola parentesi per trovare un nesso, ancora una volta, tra il lavoro dell'artista e la letteratura. Antonella Anedda, nel saggio contenuto nel catalogo della retrospettiva *Tenendo per mano il sole*, fa notare come l'intricata rete azzurra di legami fisici e metaforici intrecciata ad Ulassai sia un'idea anticipata da Calvino, autore molto caro a Lai, in una delle sue *Città invisibili*¹⁴⁷. Scorrendo il celebre testo di Calvino, si trova la descrizione della immaginaria città di Ersilia:

A Ersilia, per stabilire i rapporti che reggono la vita della città, gli abitanti tendono dei fili tra gli spigoli delle case, bianchi o neri o grigi o bianco-e-neri a seconda se segnano relazioni di parentela, scambio, autorità, rappresentanza. Quando i fili sono tanti che non ci si può più passare in mezzo, gli abitanti vanno via: le case vengono smontate; restano solo i fili e il sostegno dei fili.

[...] Così viaggiando nel territorio di Ersilia incontri le rovine delle città abbandonate, senza le mura che non durano, senza le ossa dei morti che il vento fa rotolare: ragnatele di rapporti intricati che cercano una forma.¹⁴⁸

Le somiglianze sono lampanti, ma lo sono anche le divergenze. Il reticolo creato ad Ersilia la rende inabitabile, inospitale, tanto da costringere la popolazione ad emigrare. Così la città si svuota, rimane una rete bianca e nera i cui nodi sono edifici vuoti. Le case non reggono al trascorrere del tempo, le mura si sgretolano, il reticolo si trasforma in una matassa disordinata. È quasi come se Calvino volesse suggerire che gli atavici rancori e le relazioni che ci appaiono così complesse e immobili - soprattutto in quei luoghi come Ersilia e, magari, anche Ulassai, cristallizzati in un tempo remoto - respingono la vita, la allontanano, soffocano il nuovo; non resta che andarsene. La prospettiva che ci restituisce la performance di Maria Lai, invece, è opposta: i legami complessi che già esistono all'interno di un paese vanno rispettati e assunti come punti di partenza in un percorso che deve tendere alla coesione di quella stessa comunità. Il reticolo è intricato, ma non per questo labirintico o inconciliabile con la crescita di nuove istanze e relazioni.

Risuonano, allora, le parole di Filiberto Menna, l'unico storico dell'arte ad aver compreso fin da subito la portata rivoluzionaria dell'evento orchestrato da Maria Lai.

¹⁴⁷ B. Pietromarchi e L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, cit., p. 85.

¹⁴⁸ I. Calvino, *Le città invisibili* (1972), Mondadori, Milano 2016, p. 74.

In occasione della presentazione del materiale documentario della performance, avvenuta a Roma presso Spaziodocumento, egli dichiarò:

forse che il grande sogno ad occhi aperti dell'arte moderna di cambiare la vita si è realizzato, sia pure una volta soltanto, proprio qui, in questo luogo lontano dove i nomi prestigiosi dell'avanguardia artistica non sono altro che nomi? Credo di sì: qui, l'arte è riuscita là dove la religione e la politica non erano riuscite a fare altrettanto. Ma c'è voluta la capacità d'ascolto di un'artista che ha saputo restituire la parola ad un intero paese e rendersi partecipe della memoria e dei fantasmi della gente comune, aiutandola a liberarsi della parte distruttiva di sé e ad aprirsi alla disponibilità nuova al colloquio e alla solidarietà.¹⁴⁹

A proposito della documentazione della performance, è importante soffermarsi brevemente sul lavoro svolto da Piero Berengo Gardin e Tonino Casula.

Il primo è stato un fotografo e documentarista veneziano, parente del più famoso Gianni. Il suo lavoro si concentrava principalmente sulla relazione tra fotografia e ambiente urbano, ambito su cui ha tenuto anche corsi universitari alla facoltà di architettura de La Sapienza. Le sue fotografie della performance riescono a restituire il clima giocoso e di festa, insieme alla ritualità ieratica di alcuni momenti, che avvicinano l'evento a una sorta di cerimonia laica (fig. 4).



fig. 4: M. Lai, *Legarsi alla montagna*, Ulassai, 8-9 settembre 1981. Alcuni bambini giocano col nastro durante la performance. Foto di Piero Berengo Gardin, in E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, 5 Continents Editions, Milano 2021

¹⁴⁹ M. Lai, *Come un gioco*, cit., p. 107.

Su alcune delle fotografie in bianco e nero, Lai stessa ha interagito a posteriori, colorando il nastro di azzurro o cucendoci sopra con fili dello stesso colore (fig. 5).



fig. 5: M. Lai, *Legarsi alla montagna*, Ulassai, 8-9 settembre 1981. Partecipanti alla performance issano il nastro alla propria abitazione. Intervento di Maria Lai su una foto di Piero Berengo Gardin, in E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, 5 Continents Editions, Milano 2021

Tonino Casula, invece, era un'artista sardo che nel 1977 aveva intervistato Maria Lai per Radio Ventiquattrore, un'emittente locale. L'intervista in questione è tra le testimonianze più preziose sull'artista, tanto che la critica vi si riferisce costantemente tutt'oggi. Il video registrato durante i due giorni di performance collettiva, *Legare collegare*, è disponibile online ed è la testimonianza che permette di ricostruire al meglio la cronologia delle due giornate.

Uno dei momenti immortalati da entrambi gli artisti è quello della processione. L'8 settembre, infatti, non è un giorno qualunque per la città di Ulassai. Ogni anno viene celebrata in quella data la festa della Vergine Santa Maria. Alcuni intellettuali criticarono la scelta di far coincidere *Legarsi alla montagna* con una festa di natura religiosa, tacciando Lai di bigottismo. Se si riflette sull'intento dell'artista, però, appare chiaro che il momento era in realtà ideale. La festa della Vergine era infatti un giorno di spontanea aggregazione della popolazione; molti dei tanti emigrati in terraferma rientravano ad Ulassai per l'occasione. Una performance collettiva pensata e realizzata per e con l'intera popolazione non poteva che arricchirsi di significati andando ad innestare in una giornata importante in partenza per la comunità stessa. Così, nel video e nelle fotografie riconosciamo il nastro azzurro della leggenda teso sopra le teste dei cittadini in processione e legato al baldacchino trasportato da quelle stesse persone che, poche ore prima, avevano issato la fascia azzurra agli edifici del paese (fig. 6).



fig. 6: M. Lai, *Legarsi alla montagna*, Ulassai, 8-9 settembre 1981. La processione dell'8 settembre e il reticolo azzurro sopra le teste dei partecipanti. Foto di Piero Berengo Gardin, in E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, 5 Continents Editions, Milano 2021.

A tutti gli effetti, la performance risulta essere espressione di una sorta di «religiosità laica»¹⁵⁰, per citare Pontiggia, che da sempre animava Maria Lai. Maria Sofia Pisu paragona alcuni passaggi della performance ai rituali dei matrimoni tradizionali sardi¹⁵¹. È, in particolare, il ritmo scandito da azioni con un forte valore rituale a ricordare la sacralità delle cerimonie religiose.

Questo paragone è avvalorato dalle fasi conclusive della performance collettiva. L'evento, infatti, non trovò una conclusione durante la prima giornata, ma si protrasse fino al giorno dopo. Giunsero in città artisti e musicisti richiamati da Lai, tra cui Angelo Persichilli, flautista all'Orchestra Nazionale dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma¹⁵²; la musica dal vivo animava le strade, mentre ci si preparava per l'ultimo grande avvenimento.

Arrivarono ad Ulassai anche sei esperti scalatori da Cagliari. L'atto finale della performance doveva essere compiuto da loro: bisognava issare il nastro sulla parete rocciosa del monte Tisiddu. Lai lo racconta così:

noi dovevamo chiedere pace alla montagna. Allora il giorno dopo c'è stata questa scalata lunghissima, perché sul paese cade una rocca a picco di 80 metri, e lì si sono arrampicati. È stato uno spettacolo bellissimo. E poi finalmente il nastro dalla montagna sul paese: sembrava un getto d'acqua.¹⁵³

I sei scalatori aprirono delle nuove vie sulla roccia. Maurizio Oviglia, uno di loro, nel documentario *Sulle tracce di Maria Lai* racconta di come sia abitudine dare nomi propri alle vie; nel farlo, volevano ispirarsi all'artista e le chiesero il permesso. Non solo Maria Lai rispose con entusiasmo, ma propose alcuni nomi: «lo spigolo l'ha chiamato *Lo scialle della Luna*, la via nella fenditura l'ha chiamata *Tenendo per mano l'ombra*»¹⁵⁴. Il percorso dell'artista trova quindi una sintesi nell'atto finale della sua opera-manifesto, quella che l'ha resa celebre e per la quale è considerata – come verrà approfondito – un'anticipatrice. Una volta issato il nastro alla montagna di Ulassai, l'evento poteva dirsi concluso (fig. 7).

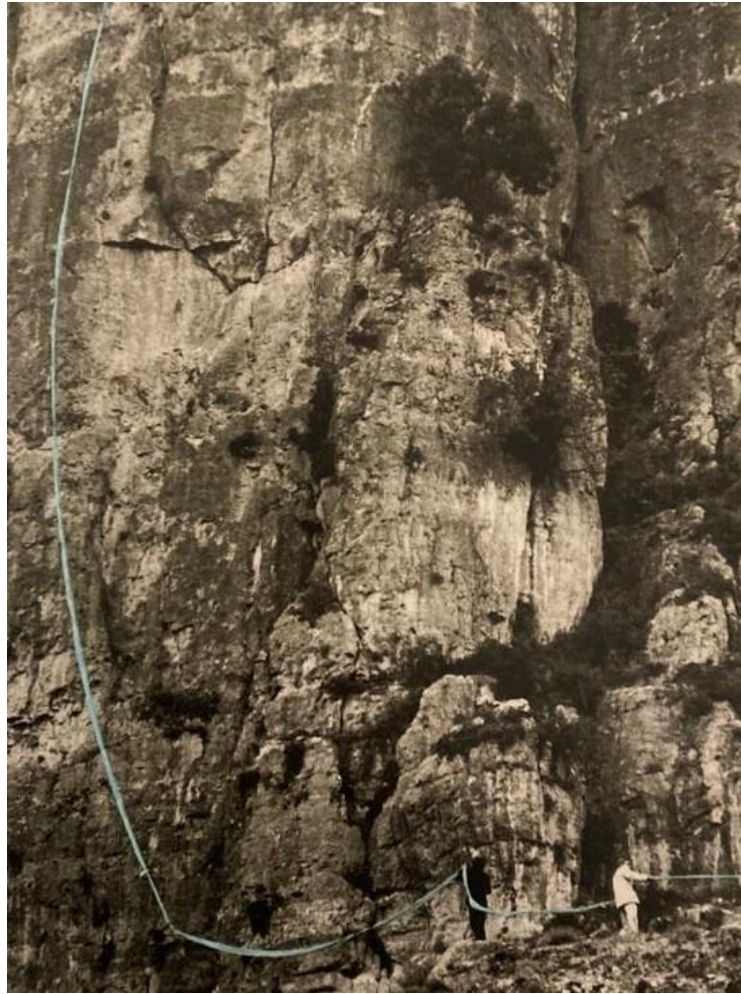
¹⁵⁰ E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, cit., p. 27.

¹⁵¹ Ivi, p. 127.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ M. Bregani (diretto da), *Sulle tracce di Maria Lai*, cit.

¹⁵⁴ Ivi.



*fig. 7: M. Lai, Legarsi alla montagna, Ulassai, 8-9 settembre 1981. Il nastro viene issato alla montagna. Intervento di Maria Lai su una foto di Piero Berengo Gardin, in E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, 5 Continents Editions, Milano 2021*

La popolazione tornò alle proprie occupazioni quotidiane, ma la portata di quell'azione comunitaria ha trovato giusta considerazione negli anni a venire.

Sono molte le considerazioni da poter fare. Come già esplicitato, *Legarsi alla montagna* è senza dubbio l'opera che condensa tutte le propensioni e le ricerche condotte negli anni da Maria Lai. Studiando arte in vari centri d'eccellenza, sperimentando vari materiali, eleggendo come mezzo materico espressivo privilegiato il tessuto e non trascurando mai la storia e la pratica millenaria che questo porta con sé, Lai arriva a sentire la necessità di giungere a una «forma d'arte, o di filosofia, che

era sempre stata compresa da tutti, al di là di lauree e diplomi, istruzione e cultura»¹⁵⁵. Rimanendo lontana da poco costruttivi tentativi di pedagogismo, Lai era consapevole che il significato metaforico dell'opera poteva rimanere oscuro a una parte dei partecipanti, ma rimaneva convinta che «attraverso meccanismi di coinvolgimento e di comunicazione elementare come il gioco e la fiaba si possono ottenere esiti inaspettati»¹⁵⁶. Così, il più ambizioso e quasi impensabile risultato effettivamente raggiunto è che «ad Ulassai l'autore è stato il paese, la sua gente»¹⁵⁷. Ci si trova davanti a un'azione corale, in cui però non c'è né impersonalità, né anonimato, «perché gli abitanti del paese sono avvicinati uno a uno, e ognuno sceglie autonomamente la forma di legame con cui allaccia la propria casa alle altre»¹⁵⁸.

La sua opera, certamente, è poetica più che politica, ma ha una dimensione sociale implicita molto forte¹⁵⁹. Dopo *Legarsi alla montagna*, Lai continuerà a sperimentare in questo senso, trovando nella performance collettiva un efficace mezzo espressivo e, allo stesso tempo, rendendo l'arte un potente motore di rinnovamento e coesione sociale.

Un'altra considerazione riguarda il nastro come elemento salvifico e unificatore. È curioso, infatti, che Maria Lai dichiarasse che il nastro non sostiene. Se è vero, infatti, che è leggero e delicato, è vero anche che nell'opera di Lai è l'oggetto materialmente posto a rinsaldare il paese alla terra su cui si poggia, alla montagna che incombe sulle case. Torna in mente *Materializzazione del linguaggio*, mostra alla quale Lai partecipò, e l'interesse posto sul cucire come pratica tradizionalmente femminile. I fili, i tessuti, i nastri, appunto, tornano con insistenza in tutta la produzione di Lai, che deve molto alla dimensione tradizionale locale. Nell'introduzione del catalogo di *Materializzazione del linguaggio*, come si è visto, Bentivoglio accenna alla tendenza delle artiste coinvolte nella mostra a trasformare il linguaggio in produzione tessile. Poche pagine dopo, tra gli esempi di questa pratica nell'antica produzione popolare, si rintraccia un suggestivo riferimento alle civiltà nuragiche¹⁶⁰, che permette di creare un ponte tra il lavoro dell'artista, la sua storia familiare e le pratiche tradizionali della sua

¹⁵⁵ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 181.

¹⁵⁶ E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, cit., p. 25.

¹⁵⁷ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 181.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 183.

¹⁶⁰ M. Bentivoglio, *Materializzazione del linguaggio*, cit., p. 5.

terra natia, facendo apparire il tessere quasi come una tendenza ancestrale e, per lei, inevitabile. In *Legarsi alla montagna*, il mezzo associato più tipicamente alla sfera del privato della donna, della sua «dolorosa domesticità»¹⁶¹, si fa linguaggio universale, strumento di connessione e di salvezza, che compatta la comunità e la salda al contesto, al suolo, alla montagna.

Questo rapporto strettissimo di Lai con la cultura popolare e il territorio di Ulassai fanno sì che *Legarsi alla montagna* sia un perfetto – e in anticipo sui tempi – esempio di un efficace lavoro sulle «micro-utopie quotidiane»¹⁶². Come afferma Pioselli, alcuni elementi rintracciabili in *Legarsi alla montagna*, tra cui spiccano l'attenzione al contesto sociale assunto come ambito di intervento, il coinvolgimento degli abitanti di Ulassai, lo spazio dedicato all'identità collettiva e al recupero della memoria del territorio, sono temi che saranno fondamentali nell'elaborazione artistica degli anni Novanta¹⁶³.

Prima di addentrarsi più nel dettaglio nei caratteri di questo nuovo modo di fare arte e nella sua relazione con il lavoro di Lai, è necessario analizzare come Lai continuò ad approcciarsi alle opere d'arte ambientale e, soprattutto, alle performance collettive, negli ultimi anni della sua carriera, dopo aver realizzato la prima – ma non ultima – *micro-utopia quotidiana*.

3. Le prospettive aperte

Durante l'analisi della retrospettiva *Tenendo per mano il sole* (MAXXI, 2019) condotta nel capitolo precedente, è stata trascurata l'ultima sezione, dal titolo *L'arte ci prende per mano. Incontrare e partecipare*. Si tratta di una parte dedicata specificatamente alle sperimentazioni di Lai nel campo dell'arte ambientale e delle performance collettive¹⁶⁴, a cui proprio *Legarsi alla montagna* ha dato il via. L'opera è stata, infatti, un punto di svolta centrale per Lai, per il nuovo *modus operandi* acquisito dall'artista più che per il risultato e la qualità delle opere in sé: pur

¹⁶¹ Ivi, p. 52.

¹⁶² N. Bourriaud, *Estetica relazionale* (1998), tr. it. Di M. E. Giacomelli, Postmedia, Milano 2010, p. 32

¹⁶³ A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, cit., p. 104.

¹⁶⁴ B. Pietromarchi e L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, cit., p. 25.

continuando a sperimentare con stoffe e telai, l'artista inizia a considerare fondamentale per il proprio lavoro il coinvolgimento diretto delle comunità con cui si trova a interagire.

L'attenzione al territorio ha spesso a che fare con l'atavico legame di Maria Lai con la Sardegna, ma caratterizza in realtà anche tutte le operazioni collettive che orchestra fuori dalla sua regione:

è un processo di ricerca estetica che tende a trasformarsi in progetto antropologico. Non nasce dunque come rispecchiamento meccanico di una realtà data ed immutabile, ma come progetto di identità in cui inserirsi creativamente.¹⁶⁵

Accanto ai Libri cuciti, alle Geografie, alle Tele cucite, alle Fiabe, dagli anni Ottanta in poi si aggiungono alla prolifera produzione di Lai opere d'arte ambientale e partecipativa. Senza per ora entrare nel dettaglio delle definizioni, al quale sarà dedicato un intero capitolo di quest'elaborato, è utile tracciare un percorso attraverso le opere stesse.

Si è visto come *Legarsi alla montagna*, in origine, avrebbe dovuto essere un monumento ai caduti. Il comune aveva stanziato dei fondi per il monumento in questione, che però non vennero mai utilizzati. Anche in questo Lai fu fedele a se stessa: voleva realizzare un'opera nuova, «che non avesse un autore e non chiedesse finanziamenti»¹⁶⁶. Chiese, quindi, che i fondi venissero destinati al restauro del vecchio lavatoio, luogo che in tempi remoti aveva rivestito un ruolo centrale, e a cui, così, si restituiva un po' di riconoscenza. Il territorio e le sue necessità non escono mai, quindi, dal cono d'attenzione dell'artista.

Risale al 1982 un'altra operazione d'arte partecipativa, *Reperto*, organizzata in una scuola elementare di Villasimius appena un anno dopo *Legarsi alla montagna*. Maria Lai chiese ad ognuno degli alunni della scuola di portare da casa oggetti e giocattoli rotti. Questi furono poi ricoperti da colla e sabbia sulla spiaggia della città, creando un effetto finale in cui passato e presente cortocircuitavano in tenere archeologie

¹⁶⁵ M. Lai, F. D'Amico, G. Murtas, (a cura di) A. Grilletti Migliavacca e G. Murtas, *Inventare altri spazi*, cit., p. 20.

¹⁶⁶ M. Bregani (diretto da), *Sulle tracce di Maria Lai*, cit.

contemporanee. I *Reperti* vennero poi esposti in delle teche, come veri e propri oggetti da museo.

In quegli anni Lai continuava con la produzione di Libri e Fiabe cucite. Contemporaneamente, non abbandonava di certo la ricerca di nuove forme espressive. Per la prima volta, nel 1982, uno dei Libri cuciti divenne partitura. Questo avvenne grazie ad un'amica di Lai, la musicista Ille Strazza. Osservando uno dei volumi cuciti dall'artista, Strazza esclamò: «ma questa è una partitura! Potrei cantarla!»¹⁶⁷. Così nacque *Lai per Ille*, un grande libro che rappresenta un vero e proprio pentagramma, in cui le note sono a volte interrotte dalle parole *mare* e *muro*. Queste pagine ispirarono Strazza nella composizione di un'opera musicale, che eseguì al teatro La Scaletta e al Teatro due di Roma nel 1983¹⁶⁸. Le scenografie dello spettacolo, realizzate da Lai, erano vere e proprie Geografie, con grandi lenzuola bianche come supporto. Avvenne, quindi, un passaggio fondamentale: si aprì un ponte tra Maria Lai e il teatro, in un periodo – non a caso – in cui la performance era sempre più al centro dell'attenzione dell'artista sarda.

Nel 1983 fu anche l'anno de *La disfatta dei varani*, un'operazione di arte pubblica, più che collettiva. L'artista scelse di uscire dagli spazi museali ed espositivi comunemente deputati all'arte, con delle installazioni in giro per la città. Creò dei grandi varani con patchwork di stoffe variopinte e vari materiali di scarto, collocandoli su muri esterni di case ed edifici pubblici. Lai riprese il varano dallo stemma araldico della città, scoprendone l'importanza storica e simbolica: i Da Varano erano stati signori della città a partire dal tredicesimo secolo. La loro fama non era delle migliori, il nome della famiglia portava con sé un'eredità angosciante, che Lai aveva l'intento di esorcizzare attraverso l'esposizione dell'animale. Di fatto, ciò che si vedeva era la sua pelle, un'animale scuoiato sul quale l'uomo aveva avuto la meglio.

L'immagine che ho elaborato voleva rispondere a quella terrificante di un animale mitico e araldico, ucciso e scuoiato, trofeo simbolico di una vittoria dell'uomo contro la "bestia", contro se stesso, contro le avversità. Per esso sono stati scegli quegli stracci che venivano raccolti per le cartiere.¹⁶⁹

¹⁶⁷ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 199.

¹⁶⁸ *Ibidem*

¹⁶⁹ *Ibidem*

Il contesto di Camerino era molto diverso da quello di Ulassai: era una città sede di un'importante Università e profondamente industriale, con concerie e cartiere. L'opera ricevette da parte dei cittadini un «rifiuto violento»¹⁷⁰. Tutt'altra accoglienza ebbe, invece, *L'alveare del poeta* (1984). L'opera d'arte relazionale ambientata a Orotelli, paese natale di Salvatore Cambosu, era un omaggio allo scrittore. Gli abitanti del paese vennero invitati a disegnare sulle proprie porte e finestre degli esagoni, così da ricordare le celle che compongono gli alveari. Contemporaneamente, un gruppo di donne - coordinato dalla performer Simonetta Gorreri - spargeva farina per le strade della città, in una sorta di cerimonia laica per celebrare il pane e il miele, fonti di nutrimento e metafora dell'arte, che nutre anch'essa l'umanità. Citando Lai, «le parole di un poeta – diceva Cambosu – sono come il miele delle api: destinato a diventare cibo per tutti»¹⁷¹.

Diversi anni più tardi, nel 1997, Maria Lai propose a Siliqua, nel sud della Sardegna, un'altra opera d'arte relazionale sempre ispirata alla personalità e al lavoro di Salvatore Cambosu: *L'albero del Miele Amaro*. L'idea di coinvolgere Maria Lai venne a un gruppo di teatranti, la cooperativa *Fueddu e Gestu*, che operava a livello locale. Lai attinse nuovamente a *Miele amaro*, ricchissimo bacino di storie, leggende, poesie, suggestioni e riflessioni sulla Sardegna, scegliendo in questo caso di riferirsi al racconto intitolato *Per diventare poeta*¹⁷². La storia ha come protagonista il cuculo, uccello vanitoso e abilissimo nel canto. Solo ascoltandolo cantare, stando attento a non farsi notare per non rischiare di spaventare il pennuto, l'aspirante poeta sarebbe stato investito della stessa capacità. Egli, quindi, avrebbe dovuto avvicinarsi con cautela all'albero del cuculo, non demordendo, ma mai mostrando arroganza: «ma quanto è difficile cosa!»¹⁷³. Solo riuscendovi, sarebbe arrivata la poesia: «oh, quel giorno, indimenticabile giorno per te e per quanti verranno sino alla fine dei secoli, sarai finalmente poeta»¹⁷⁴. La performance era multidisciplinare, con incursioni di poesia, pittura, musica, teatro, scultura e danza. Si procedeva per “stazioni”, ognuna dedicata ad una diversa metafora, e con specifiche azioni collettive da compiere, realizzate con

¹⁷⁰ B. Pietromarchi e L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, cit., p. 205.

¹⁷¹ S. Campus, *Storie intrecciate di arte e letteratura nelle opere di Maria Lai*, cit., p. 24.

¹⁷² S. Cambosu, *Miele amaro*, cit., p. 276.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 277.

installazioni fisse e mobili sullo sfondo. Il punto di partenza e d'arrivo di questo percorso a stazioni verso la poesia è proprio l'albero: *l'albero del miele amaro*.

Durante gli ultimi anni della sua carriera, quindi, Lai matura sempre con crescente tenacia un'idea, che sembra man mano divenire quasi una necessità: educare la gente a seguire il "rimo" dell'arte e della poesia, insegnare a riconoscerle come vero e proprio nutrimento. Questo percorso di crescita personale non avviene in solitudine e senza una guida: l'arte ci accompagna, ci prende per mano, esattamente come fanno le maestre coi propri alunni. Sono questi i presupposti per la creazione di *L'arte ci prende per mano* (2003), un'installazione pubblica nella piazza di fronte alla scuola elementare di Ulassai: una grande lavagna, su cui si leggeva a chiare lettere "L'arte ci prende per mano", appunto.

Pochi anni dopo, l'8 luglio del 2006, un'altra piccola *utopia* è stata realizzata: è nata Stazione dell'arte, il museo ad Ulassai depositario dell'eredità artistica di Maria Lai. Il contributo di Lai non si è limitato alla donazione delle opere confluite nella collezione della fondazione; l'artista ha continuato ad arricchire Stazione dell'arte di opere d'arte fino agli ultimissimi anni di attività.

Risulta importante, in questa sede, citare il *Monumento a Gramsci. Fiabe intrecciate*, realizzato nel 2007, settantesimo anniversario della scomparsa di Antonio Gramsci. È un lavoro che, su vari livelli, si salda alle sperimentazioni più recenti di Lai in ambito d'arte ambientale e a *Legarsi alla montagna*. L'opera, tutt'ora presente sul prato di Stazione dell'arte, è una leggerissima scultura di metallo che accenna il profilo di una montagna su cui corrono dei topolini. A terra, da un libro poggiato su una pietra, emerge un nastro raccolto da una bambina. I riferimenti a *Legarsi alla montagna* sono evidenti e sono esplicitati dalle parole dell'artista stessa.

Parlando della genesi dell'opera, Maria Lai spiegò di essere stata profondamente colpita da una favola che Gramsci scrisse dal carcere per i figli Delio e Giuliano. Vari studi critici hanno messo in luce come in molte delle pagine scritte in carcere dall'intellettuale sardo emergesse la consapevolezza dell'importanza delle fiabe. Il primo giugno 1931, Gramsci scrisse alla moglie Giulia di voler raccontare ai figli le favole della propria infanzia, un ricchissimo patrimonio di storie e leggende che, grazie

all'efficacia delle «forme semplici [...] della narrativa popolare»¹⁷⁵, poteva arrivare a tutti, indistintamente. Quella che si legge è la storia di un topolino che, affamato, beve per errore il latte di un neonato. Preso dal rimorso, il topo cerca disperato del latte per nutrire il bambino; si rivolge prima alla capra, la quale però gli promette il latte in cambio di erba per nutrirsi. Il topo, allora, corre in campagna per procurarsi il nutrimento per la capra, ma il terreno è arido e necessita di acqua. Dopo una serie di peripezie, il topolino giunge finalmente alla montagna, chiedendole sostentamento per il bambino, e promettendole che questo, una volta cresciuto, planterà alberi di ogni tipo. La montagna, allora, dà al topolino ciò che gli serve per procurarsi il latte. Il bambino cresce ed effettivamente pianta gli alberi promessi¹⁷⁶.

Anche in questo caso, Maria Lai interpreta la favola attraverso una sua personalissima lettura metaforica: «il topo sono io, la montagna è Ulassai, a cui voglio essere legata, in un tutt'uno con tutti quelli che amano la libertà, pensando proprio a Gramsci»¹⁷⁷. Ulassai rimane la cornice geografica e immaginifica in cui Lai preferisce produrre arte e artigianato. Il monumento in metallo viene fisicamente realizzato nella Casa del Ferro di Ulassai, collaborazione molto cara all'artista perché le permette di sentire lo stretto contatto con le maestranze artigiane del suo territorio.

L'arte nasce col saper fare artigianale... [...] L'uno non esiste senza l'altro. Io non avrei potuto realizzare da sola questo monumento a Gramsci, non avrei avuto una manualità così duttile. L'ho potuto fare con i miei amici – fabbri – paesani. E questo è il senso corale, coinvolgente, collettivo dell'arte.¹⁷⁸

Si arriva, a questo punto, al 2008, anno dell'ultima fondamentale operazione partecipativa e collettiva ideata da Maria Lai, definita, un po' com'era avvenuto per *Legarsi alla montagna*, il manifesto artistico di Lai. Si tratta di *Essere è tessere. La tessitura dà spettacolo*.

Come nel caso di *Legarsi alla montagna*, anche *Essere è tessere* nasce su iniziativa dell'artista stessa: le era stata proposta una mostra-concorso ad Aggius, ma Lai non era interessata, così propose un'alternativa. Anche in questo caso era intenzionata a

¹⁷⁵ R. Ladogana, *Fiabe intrecciate. Il Monumento ad Antonio Gramsci di Maria Lai*, CUPEC Editrice, Cagliari 2014, p. 28.

¹⁷⁶ A. Gramsci, *Lettere dal carcere* (1947), Einaudi, Torino 2010, p. 146.

¹⁷⁷ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 324.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

lasciare un segno e, coerentemente col proprio percorso, pensò che il modo migliore per farlo fosse attraverso una performance collettiva, effimera per definizione. Un luogo come Aggius, caratterizzato da una ricchissima tradizione tessile ancora viva e pulsante, era perfetto per accogliere le idee di Lai e il suo originale approccio al tessuto: tessere fili e, soprattutto, relazioni.

Nei mesi precedenti al grande evento collettivo, vennero organizzati in paese conferenze e incontri per preparare la popolazione e ascoltarne le opinioni; alcune opere vennero esposte in città con varie settimane d'anticipo. D'altra parte, Maria Lai aveva un sogno: «poter far comprendere l'arte, specie l'arte contemporanea, spesso di difficile lettura, a tutte le persone»¹⁷⁹. È ciò che dichiarò il giorno prima della performance, che ebbe luogo il 26 luglio 2008. Fu una performance a “stazioni”, ispirata alla struttura di *L'albero del miele amaro* (1997). Con quest'ultima opera, *Essere è tessere* ha in comune anche la totale multidisciplinarietà: le dieci stazioni si susseguivano con continue incursioni di danze, musica, letture di poesie e di scritti dell'artista.

L'evento iniziò con la proiezione di *Legare collegare*, il documentario realizzato da Tonino Casula durante lo svolgimento di *Legarsi alla montagna*. Si cercava, quindi, un ponte con il grande evento del 1981, ricordandone gli intenti e organizzando, stavolta non ad Ulassai ma ad Aggius, una grande festa collettiva carica di significati poetici e simbolici. L'evento proseguiva, infatti, con un gioco di Maria Lai, *Il volo del gioco dell'oca*, disegnato sulla strada in modo che i bambini del luogo fossero invitati a giocare insieme. Poco più in là erano disposti i Libri di pane, opere di Lai in cui si poteva riconoscere il traslato pane/nutrimiento/arte che era al centro di molte opere dell'artista. Passando oltre, si trovavano postazioni in cui erano recitate poesie di Walt Whitman e teatri di marionette ispirati a Fiabe cucite, come *Curiosape*. Contemporaneamente, un gruppo di donne istruiva i partecipanti sulle tecniche tessili antiche. Non mancano, evidentemente, i rimandi alla cultura popolare, che però si universalizza sul piano metaforico: l'arte è un lavoro rigoroso, così come l'ordito che si innesta sulla trama¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Ivi, p. 326.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

Maria Lai lasciò alla comunità di Aggius anche tredici telai in ferro battuto installati sulla facciata di alcune case, come omaggio alla città e imperituro ricordo della preziosa giornata di performance.

Pontiggia ha definito *Essere è tessere* «una dichiarazione di poetica e insieme un assioma filosofico: non c'è opera d'arte che non sia tessitura di relazioni, come non c'è esistenza che non sia creazione di legami e non c'è conoscenza che non sia costruzione di nessi logici e intellettuali»¹⁸¹.

Questa fu l'ultima opera partecipativa di Maria Lai, che morì a Cardedu pochi anni dopo, il 13 aprile 2013. Come Pontiggia ci ricorda, l'artista era solita sostenere che «l'assenza dell'autore è una presenza più forte»¹⁸². Anticipatrice di modi di fare arte teorizzati soltanto alla fine degli anni Novanta, molti anni dopo la realizzazione di quella “micro-utopia” intitolata *Legarsi alla montagna*, l'arte di Maria Lai continua a riverberare nel presente.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ivi*, p. 328.

CAPITOLO 3 - UN INQUADRAMENTO TEORICO DI *LEGARSI ALLA MONTAGNA*

1. Maria Lai, *Legarsi alla montagna* e i contemporanei

«Io volevo fare qualcosa che fosse nuovo in questo senso: che non avesse un autore e non chiedesse finanziamenti»¹⁸³: con queste parole, Maria Lai iniziò, durante una celebre intervista, il racconto di *Legarsi alla montagna*, considerata dalla critica la prima opera d'arte relazionale in Italia. Se è vero, quindi, che l'operazione è stata pionieristica, è vero anche che sarebbe un errore considerare Maria Lai disinteressata ed estranea ad altre tendenze coeve dell'arte. *Legarsi alla montagna* eredita infatti una ricca e sfaccettata ricerca artistica interdisciplinare a livello internazionale che, a partire dalla metà del Novecento, si è incentrata in particolare sul concetto stesso di opera d'arte, sulla sua ontologia, nonché sul rapporto tra opera d'arte, artista e pubblico.

Legarsi alla montagna è, a tutti gli effetti, una performance collettiva e in questo senso si pone in continuità rispetto ad alcune esperienze condotte nell'ambito di quella che dagli anni Settanta del Novecento fu definita Performance Art. A queste influenze si sommano quelle più direttamente collegabili alla Land Art fin dalla fine anni Sessanta, e ad alcuni movimenti individuabili nel contesto italiano degli anni Sessanta e Settanta come l'Arte povera.

La prima critica e studiosa a delineare l'orizzonte teorico e storico in cui l'arte della performance è emersa è stata RoseLee Goldberg, che nel 1979 pubblicò *Performance. Live art 1909 to the present*. Goldberg descrive la Performance Art come una forma artistica fortemente antisistema, una vera e propria arma contro le convenzioni dell'arte istituzionalizzata¹⁸⁴. Nel periodo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, molti artisti iniziarono a organizzare azioni dal vivo piuttosto che produrre materialmente oggetti d'arte. Si trattava di operazioni di natura effimera, promosse da collettivi di

¹⁸³ C. Lilliu, G. Moccia, G. Orrù (a cura di), *Un'ora con Maria Lai*, video prodotto dal Centro documentazione Regione Autonoma della Sardegna, Villasor 2003.
<https://www.sardegнадigitalibrary.it/index.php?xsl=626&id=132108> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

¹⁸⁴ R. Goldberg, *Performance. Live art 1909 to the present*, Harry N. Abrams, New York 1979, p. 6.

artisti particolarmente improntati sulla multimedialità e multidisciplinarietà. In queste sperimentazioni, l'oggetto artistico privilegiato è il corpo dell'artista, il modo in cui occupa lo spazio e in cui si relaziona alla presenza dello spettatore. Il concetto stesso di spettatore è oggetto delle riflessioni della Performance Art e viene ripensato spesso in un'ottica partecipativa.

Se la Performance art è stata riconosciuta come un vero e proprio genere dagli anni Settanta, il termine è stato poi esteso a posteriori ad azioni, pratiche, eventi, happening, attività e dimostrazioni già in atto da almeno un decennio. Nel suo libro, Goldberg rintraccia inoltre le origini di questo fenomeno nelle ricerche e nelle pratiche dei dadaisti in particolare al Cabaret Voltaire e dei futuristi e delle loro serate performative nei primi anni del Novecento¹⁸⁵. In tutte queste manifestazioni, rintraccia importanti affinità con gli happening e le azioni che si susseguirono negli anni Sessanta e Settanta e che proseguirono anche nei decenni successivi.

Goldberg, che per prima storicizza in questo modo la Performance Art, ha rivelato tuttavia fin da subito la difficoltà nel delimitarne i confini¹⁸⁶. Questa stessa difficoltà permane e viene tutt'oggi rimarcata anche negli studi più recenti, tra cui risulta particolarmente interessante quello di Jonah Westerman. In una pubblicazione comparsa nel 2016 sul sito della Tate Gallery, egli esamina il termine performance, la sua storia e le sue dimensioni. Il critico e storico dell'arte Harold Rosenberg, citato da Westerman, rintraccia nel processo dell'Action Painting di Pollock di inizio anni Cinquanta i prodromi di un nuovo modo di intendere l'opera d'arte: nelle opere di Pollock, non è possibile considerare separatamente l'opera d'arte finita dalle azioni condotte per produrla, che diventano così costitutive del lavoro artistico finito. Così, vengono abbattuti i confini tra l'opera d'arte e ciò che tradizionalmente viene considerato al di fuori di essa, tra l'opera d'arte e la vita¹⁸⁷. Questo momento viene inteso da Westerman come un perfetto esempio di come alla metà del secolo scorso ci si muovesse sempre di più verso la multimedialità e la commistione tra arte e vita. Così, il corpo, lo spazio e le relazioni venivano inseriti in una cornice artistica¹⁸⁸.

¹⁸⁵ L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, Milano 1996, p. 40.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ J. Westerman, *The Dimensions of Performance*; [The Dimensions of Performance | Tate](#) [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

¹⁸⁸ *Ivi*.

L'arte della performance, che travalica i confini tra le discipline, è sicuramente difficile da racchiudere in un perimetro definito e stabile. Provare a delinearne i caratteri è comunque un'operazione importante non tanto per la necessità di tracciare rigidi confini tra i generi, quanto perché, nel suo apparire quasi onnipresente, la Performance Art rischia di perdere identità e non essere riconosciuta nel proprio valore e come genere a sé stante¹⁸⁹. Proprio per questo, Westerman suggerisce il prisma come metafora rappresentativa dell'eterogeneità della Performance Art. Ogni faccia di questo prisma – *ephemerality+archive*, *action+idea*, *collaboration+estrangement*, *reality+representation* – costituisce una delle dimensioni della Performance Art, costituita a sua volta da due termini apparentemente in opposizione tra loro, ma che sono intrinsecamente connessi. Le dimensioni che Westerman delinea si rispecchiano nelle riflessioni di Maria Lai sull'autorialità nella performance collettiva, sul giusto modo di coinvolgere la comunità, sul legame tra la realtà e un'azione organizzata.

La prima delle dimensioni proposte da Westerman, costituita dai concetti di effimerità e archivio¹⁹⁰, assume un significato particolarmente importante se ricondotta alla performance collettiva *Legarsi alla montagna*. Per prima cosa, tutto ciò che sappiamo sulla performance del 1981 arriva da testimonianze dirette di chi ha vissuto, raccontato, ripreso, fotografato l'evento. Fu la stessa Maria Lai a chiamare a raccolta alcuni professionisti che la affiancassero durante le giornate della performance: Tonino Casula e Piero Berengo Gardin hanno sapientemente documentato l'evento, l'uno con la macchina da presa, l'altro attraverso le proprie fotografie. Si riversarono ad Ulassai anche giornalisti di testate locali e nazionali, interessati ad intervistare Lai e alcuni dei partecipanti. Se la presenza all'evento, quindi, è stata un privilegio di pochi, grazie alla volontà di Maria Lai oggi possiamo almeno intuire - attraverso le sue parole, le immagini e i video - l'atmosfera dei due giorni di performance.

Un altro elemento da tenere presente è il ruolo che la memoria riveste nella ricerca artistica di Lai, in particolare nell'ideazione di *Legarsi alla montagna*. La lunga preparazione dell'evento si è svolta tramite un dialogo costante con gli abitanti di Ulassai, detentori della memoria collettiva costituita da leggende, pratiche, tradizioni. In *Legarsi alla montagna* si incarna, così, una parte di memoria condivisa da tutta la

¹⁸⁹ Ivi.

¹⁹⁰ Ivi.

comunità coinvolta nell'operazione performativa. Dalla volontà della stessa Maria Lai di creare un luogo che custodisse la propria personale memoria ed eredità, è nato nel 2006 il museo Stazione dell'arte a Ulassai e su iniziativa di Maria Sofia Pisu, nipote di Lai, è stato creato l'Archivio Maria Lai nel 2016, per custodire e valorizzare tutta la documentazione che riguarda a vario titolo l'artista. Un articolo de "Il Sole 24 Ore" del 2 aprile 2021 riporta l'ultimo aggiornamento sulla diatriba legale che ha coinvolto Maria Sofia Pisu e la Fondazione Stazione dell'arte per i diritti delle opere di Maria Lai¹⁹¹. È interessante notare come lo scontro non si sia verificato soltanto sul piano economico, ma sia stata tirata in ballo anche la memoria dell'artista, di cui ognuno dei due soggetti coinvolti si sente legittimo depositario. Questo esempio è utile a dimostrare come la pratica dell'archiviazione abbia in sé una componente di controllo su cosa si sceglie di archiviare e come mostrarlo, quindi sulla stessa memoria. La documentazione di un'azione performativa e l'archiviazione possono apparire come operazioni in contraddizione con l'impermanenza della performance. Visioni diverse sulla questione ci vengono offerte da Pietro Gaglianò nell'articolo *Archiviare la non oggettualità. Performance, memoria e documentazione*¹⁹². Egli cita la teoria di Peggy Phelan, secondo la quale la vita della performance è solo nel presente del suo attuarsi. La performance, nel suo presentarsi fin dagli albori come una forma artistica che presuppone la presenza degli spettatori, unici effettivamente in grado di avere esperienza dell'evento, nel qui ed ora, si sottrae al sistema dell'arte-mercato, alla «stabilità del visibile»¹⁹³. Per questo, secondo Phelan, l'archiviazione e la performance sono pratiche contraddittorie.

Per Westerman il carattere effimero della Performance Art è, invece, ben conciliabile con la pratica documentaria. A suo dire, l'azione performativa viene arricchita dall'archiviazione di documenti che pongano il giusto focus su ciò che la performance può significare e sul suo lascito, al di là della ristretta temporalità del suo accadere. Effimerità e archiviazione costituiscono, in sostanza, due facce della stessa

¹⁹¹ G. Giardini, *Il tribunale a favore della nipote di Lai rende incerto il futuro della Fondazione*, in "Il Sole 24 Ore", 2 aprile 2021; https://www.ilsole24ore.com/art/il-tribunale-favore-nipote-lai-rende-incerto-futuro-fondazione-ADAY47UB?refresh_ce [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

¹⁹² P. Gaglianò, *Archiviare la non oggettualità. Performance, memoria e documentazione*, in "roots&routes", maggio 2020; [Archiviare la non oggettualità. Performance, memoria e documentazione. di Pietro Gaglianò - roots&routes \(roots-routes.org\)](#) [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

¹⁹³ Ivi.

dimensione, vanno a co-determinarsi all'interno della sfera che riguarda la temporalità della performance.

La teorizzazione di Westerman, come lui stesso scrive, vuole essere una cornice all'interno della quale potersi orientare nell'analisi del mondo eterogeneo della Performance Art. Anche Tancredi Gussman, nel saggio intitolato *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation* (2019), propone un approccio metodologico allo studio della Performance Art e della sua documentazione, intendendola come un vero e proprio *dispositivo* di Michel Foucault.

One could speak of 'performance art' in terms of Michel Foucault's *dispositif*: that is, as a network of heterogeneous elements – such as discourses, procedures of conservation and exhibition, spatial and economical arrangements – that emerges at a given moment in response to a strategic objective: the structuring of a new area of ephemeral artistic practices within the field of the visual arts.¹⁹⁴

Più che impostare le rigide coordinate della Performance Art, queste recenti teorie indagano approcci metodologici, ponendosi sempre con uno sguardo critico e problematizzante nei confronti dell'arte della performance. L'intenzione non è quella di sottovalutare l'importanza delle definizioni, piuttosto quella di evitare di cristallizzare in una forma standardizzata un fenomeno artistico tanto complesso.

1.1 Il perimetro internazionale

Uno degli artisti che ha avuto un ruolo cardine nella storia della Performance Art è Allan Kaprow. La prima attestazione del termine happening risale, infatti, al titolo di una sua opera, *18 Happenings in 6 Parts*, presentata alla Reuben Gallery di New York nel 1959. Ai partecipanti, prima dell'inizio della performance, venivano date le seguenti istruzioni:

The performance is divided into six parts...Each part contains three happenings which occur at once. The beginning and end of each will be signaled by a bell. At the end of the

¹⁹⁴ T. Gusman, *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation*, in "Contemporary Theatre Review", vol. 29, n. 4, dicembre 2019, 439-461, p. 440.

performance two strokes of the bell will be heard...There will be no applause after each set, but you may applaud after the sixth set if you wish.¹⁹⁵

L'artista, quindi, esercitava un controllo su quanto accadeva, ovvero l'happening nel suo svolgimento, ma proprio in quanto azione dal vivo, non si poteva escludere un certo grado di imprevedibilità. Nelle parole in cui Kaprow rivela il fulcro del proprio interesse, si rintracciano importanti elementi di contatto con le intenzioni di Maria Lai. Citando Kaprow:

Io volevo soprattutto che il pubblico, più che assistere, "partecipasse" al mio lavoro, e dovetti trovare un modo pratico per realizzare il mio intento. Elaborai quindi un sistema di situazioni e immagini molto semplici, con meccanismi e implicazioni elementari. Tutte queste azioni, descritte in una lettera che precedeva il mio arrivo, potevano essere imparate da chiunque.¹⁹⁶

L'intento di avere un pubblico partecipante e non solo spettatore accomuna il progetto dei due artisti. Tuttavia, un aspetto costitutivo di *Legarsi alla montagna* è che il centro dell'azione comunitaria consiste nel porre in relazione simbolica e fisica tutti gli abitanti di Ulassai tra di loro, oltre che gli abitanti con gli edifici del paese e il paese intero con la montagna che lo sovrasta. Nell'opera, nonostante si esplichino attraverso azioni che rientrano in una sfera quasi giocosa, dimensione molto cara a Lai, è riscontrabile una componente quasi sacrale. Questo pone la performance di Lai su un piano molto diverso rispetto alle modalità di lavoro messe in atto da Kaprow.

Anche nel movimento Fluxus, costituitosi tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, si possono rintracciare punti di contatto con la ricerca di Maria Lai. Gli artisti di Fluxus erano soliti organizzare improvvisazioni musicali e multimediali caratterizzate dall'inserimento di oggetti di varia natura utilizzati in azioni quotidiane. In questo modo, il quotidiano entrava «in un contesto culturale, dove veniva isolato e organizzato in musica»¹⁹⁷. Per i membri del movimento Fluxus le cose

¹⁹⁵ Sito Media Kunst Netz: <http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/> [ultimo accesso 17 febbraio 2023]. Da Paul Schimmel, *Leap into the Void: Performance and the Object*, in "Out of Actions: between performance and the object", 1949-1979, MoCA Los Angeles, New York/London, 1998, p.61.

¹⁹⁶ L. Vergine, *L'arte in trincea*, cit., p. 46; da M. Kirby, *Happening* (1965), De Donato, Bari 1968.

¹⁹⁷ Ivi, p. 51.

del quotidiano diventavano opere, così da «dare all'arte un rapporto con la vita»¹⁹⁸. La ricerca di un'arte che attinga dal quotidiano è un'intenzione che in qualche modo risuona nella ricerca di Lai, rimanendo però, come nel caso degli happening di Kaprow, elemento insufficiente per poter assimilare gli intenti dell'artista sarda, che al centro pone la relazione, alle esperienze in ambito Fluxus.

Maria Lai, fin dagli anni Ottanta iniziò a interessarsi anche all'arte ambientale. Seguendo un precetto di Antonio Gramsci, intellettuale tra i più stimati dall'artista, e dedicatario dell'opera d'arte ambientale *Monumento a Gramsci. Fiabe intrecciate*, l'artista riteneva che le opere più importanti e ricche di significati fossero quelle a contatto con le comunità, fuori dai musei e dagli spazi espositivi.

In *Legarsi alla montagna*, è la montagna stessa la protagonista dell'ultimo grande atto della performance collettiva. Il 9 settembre, a conclusione delle due giornate di performance, lo stesso nastro che ha stretto la comunità è stato issato sulla parete rocciosa di quella montagna da sempre considerata minacciosa dalla popolazione. Il gesto può essere, così, interpretato come un tentativo di riconciliazione con la brulla natura dell'Ogliastra.

Proprio l'ambiente naturale era al centro dei lavori degli artisti che in quegli anni erano stati inquadrati nel movimento chiamato Land Art. Questi, tra cui spiccano nomi come Michael Heizer, Walter De Maria, Robert Smithson, Richard Long, dalla seconda metà degli anni Sessanta hanno scelto di uscire non solo dagli spazi espositivi, ma anche dallo spazio urbano. *Land Art* è il titolo di un documentario del 1969 di Gerry Schum che racconta il lavoro di questi artisti, raccogliendo testimonianze delle grandi opere ambientate in luoghi dove la natura è sovrana: deserti, laghi salati, luoghi incontaminati e, per questa ragione, ritenuti l'altra faccia degli Stati Uniti, opposta rispetto a quella caratterizzata dall'artificialità delle grandi metropoli contemporanee. I land-artist non operavano ponendo installazioni o sculture in luoghi naturali, ma agendo sul territorio stesso. Questi interventi erano spesso in grande scala e gli attrezzi utilizzati erano più comunemente impiegati nelle grandi opere edilizie come ruspe e bulldozer, si costruivano opere geometriche di terra, rocce, sabbia, ghiaia. Si trattava di opere di natura effimera, in quanto era prevista la loro lenta erosione a causa delle

¹⁹⁸ Ivi, p. 55.

intemperie o del semplice scorrere del tempo. Oggi possiamo conoscere queste opere grazie alla documentazione video o fotografica esposta proprio in quegli stessi musei dai quali i land-artist avevano sentito la necessità di uscire¹⁹⁹.

Una declinazione urbana di questo tipo di ricerca si riscontra nei lavori di Christo. Dal 1968 ha interagito sia con monumenti cittadini, sia con imponenti elementi naturali con le sue celeberrime operazioni di «impacchettamento»²⁰⁰. Famosissimo fu il suo intervento del 1974 sugli archi di Porta Pinciana e su un tratto delle Mura Aureliane a Roma, che coprì con teli sintetici legati da corde colorate. Come ricorda anche Elena Pontiggia nel catalogo di *Legarsi alla montagna*, Maria Lai conosceva le opere dei land-artist e il lavoro di Christo a Roma. Proprio mentre l'opera di Christo era in fase di progettazione e attuazione, Maria Lai iniziava ad esporre i Telai nella capitale.

Il materiale usato nella performance di Ulassai è ancora più effimero, ovvero un nastro di jeans che non doveva lasciare traccia del proprio passaggio in paese. Se è vero, quindi, che la montagna nell'azione di Maria Lai ha avuto un ruolo sostanziale, è vero anche che definire *Legarsi alla montagna* come un'operazione di Land Art sarebbe riduttivo e mistificante. Come sottolinea Pontiggia, «il cuore dell'azione [...] non è la traccia lasciata sul territorio»²⁰¹, almeno non quella empiricamente rintracciabile.

1.2 Il contesto italiano

1.2.1 Le manifestazioni d'arte urbana tra gli anni Sessanta e Settanta

Restringendo il campo e passando al contesto nazionale, è fondamentale citare l'Arte povera, il movimento artistico nato nella seconda metà degli anni Sessanta e vicino alle ricerche dell'arte concettuale, che ha avuto un impatto dirompente nella scena artistica del periodo.

Sul piano del coinvolgimento attivo di una comunità, Maria Lai ha sicuramente fatto tesoro delle ricerche nell'ambito dell'Arte povera, un movimento a cui fu spesso associata, soprattutto nella seconda fase del suo lavoro caratterizzata dall'impiego di materiali tessili. Gli artisti del movimento si ponevano in netto contrasto con l'arte

¹⁹⁹ F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Bari 2014, p. 122.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, cit., p. 22.

tradizionale, recuperando materiali considerati di scarto, poveri appunto, come stracci, terra, ferro, legno. L'impiego di tali materie grezze permetteva loro di esprimere sul piano formale i propri intenti: «ridurre ai minimi termini», «impoverire i segni» giungendo «ai loro archetipi»²⁰².

Germano Celant, che coniò la definizione di Arte povera, fu il curatore di *Arte povera + azioni povere*, evento che ebbe luogo ad Amalfi dal 4 al 6 ottobre 1968. Il luogo deputato ad accogliere la maggior parte delle opere fu l'Arsenale della città, descritto dallo scultore Piero Gilardi come una magnifica struttura con doppia navata e spessi muri di pietra rustica su cui gli artisti installarono le opere. Sul fondo della grande sala a due navate era stata installata una pedana con delle sedie: là si svolgevano le riunioni in cui gli artisti e i critici si confrontavano sulla natura e sullo svolgimento della manifestazione.

Quest'ultimo dettaglio fa intuire la natura dell'evento di Amalfi: non si trattò di una semplice esposizione, ma di un evento composito, con dibattiti, installazioni, spettacoli dislocati nelle piazze cittadine e interventi nell'ambiente naturale e urbano. A questo si deve il nome delle giornate, che prevedevano accanto alle opere d'Arte povera un corpus di Azioni a cui il pubblico era invitato a partecipare. Leggendo il testo di Gilardi contenuto nel catalogo dell'evento, si colgono elementi interessanti. In primis, i visitatori vengono descritti come tendenzialmente mossi da vivo interesse e curiosità per la mostra all'Arsenale, ricercando, a volte, anche il dialogo con gli artisti autori delle opere.

Fu la performance di Pistoletto, però, a catturare la maggiore attenzione del pubblico. Consisteva nella manipolazione di palle di carta durante un percorso tra i cunicoli della città vecchia insieme a molti bambini del posto sinceramente divertiti ed entusiasti. Gilardi, nel colorito racconto dell'evento che offre nel breve testo, aggiunge il dettaglio di una bambina che, distratta e presa dall'euforia, frantumò il vetro di un'opera d'arte esposta²⁰³.

²⁰² C. Patella, *Selfie ad Arte. Arte Povera @ Museo del Novecento*, in "ArtsLife", 24 gennaio 2017; <https://artslife.com/2017/01/24/selfie-ad-arte-arte-povera-museo-del-novecento/#:~:text=Germano%20Celant%2C%20il%20critico%20d,per%20ridurli%20ai%20loro%20archetipi%E2%80%9D> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

²⁰³ G. Celant (a cura di), *Arte povera, azione povera*, Rumma editore, Salerno 1969, p. 80.

Lo stesso testo offre sia un resoconto ricchissimo di informazioni sulle azioni svolte, sia una lettura piuttosto critica nei confronti di ciò che è stato effettivamente l'evento di Amalfi in relazione alle sue potenzialità. Gilardi, in particolare, riflette con estrema schiettezza sulle potenzialità e gli effettivi risultati della manifestazione:

ciò che poteva essere sperimentato ad Amalfi, e lo è stato solo parzialmente nonostante le condizioni contingenti favorevoli, è un nuovo tipo di lavoro comunitario che associa la individualità emotiva dei partecipanti; questa emotività di ciascun artista è saltata fuori [...], con tutta la sua implicazione di dimensione aperta e globale, ma non si è trasformata in realtà "comunitaria"; non ci sono stati che degli approcci, un primo contatto formale che sarà utile nella misura in cui verrà sviluppato.²⁰⁴

Queste conclusioni risultano più comprensibili se si analizza il testo introduttivo al catalogo firmato dal curatore dell'evento, Germano Celant. Egli presenta i concetti di Arte povera e Azione povera ed esplicita come gli intellettuali che abbracciano il movimento dell'Arte povera debbano lavorare ricercando costanti rapporti con la realtà contemporanea e instaurando con questa un dialogo, una dialettica, nel «rifiuto delle ricette e dei dettagli rassicuranti che rispondono alle aspettative del sistema»²⁰⁵. Da queste parole emerge la carica antisistema del movimento, in aperta opposizione alle logiche consumistiche: l'evento di Amalfi, gratuito e aperto, permetteva il «consumo immediato dell'evento critico-estetico, direttamente posto fuori consumo, e passaggio diretto dall'arte povera all'azione povera»²⁰⁶. Si ricercava l'immersione percettiva, attraverso la quale il pubblico poteva sensibilizzarsi alla fruizione di oggetti estetici. Più che sugli oggetti, anzi, l'attenzione ricadeva sui fatti, sulle azioni e sui processi che le innescano ²⁰⁷.

Le azioni proposte sollecitavano la partecipazione dell'osservatore, ma le opere presentate erano pensate interamente dal singolo artista, senza la ricerca di un ulteriore coinvolgimento dell'audience nella fase processuale. L'evento fu certamente rilevante, ma, come si legge nello stesso catalogo, avrebbe potuto avere risvolti ancor più interessanti se si fosse effettivamente trasformato in un'operazione comunitaria. La partecipazione comunitaria soltanto abbozzata e la dimensione fortemente politica e

²⁰⁴ Ivi, p. 79.

²⁰⁵ Ivi, p. 13.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Ivi, p. 15.

antisistema in cui gli artisti dell'Arte povera operavano rendono l'evento di Amalfi lontano dagli approdi di Maria Lai, anche se è importante riconoscerne il valore.

Altrettanto rilevanti furono manifestazioni sorte in Italia sul finire degli anni Sessanta e nel corso degli anni Settanta non riconducibili al movimento dell'Arte povera. In questi casi, come accadde a Ulassai, hanno avuto molta voce in capitolo le amministrazioni locali, spesso direttamente promotrici di eventi culturali negli spazi cittadini in un periodo politico – la fine degli anni Sessanta - particolarmente caldo, in cui la riflessione sulla cultura come motore di riqualificazione urbana e coesione sociale era tornata al centro del dibattito istituzionale.

Prima di entrare nel merito di queste esperienze, è necessario precisare che si fa riferimento all'aggettivo "urbano" nell'accezione indicata da Alessandra Pioselli nell'introduzione a *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*. Pioselli estende, infatti, il significato di spazio urbano, preferendo parlare di *spazi*, caratterizzati da dimensioni variabili e storie disparate: dai grandi agglomerati urbani, ai piccoli borghi²⁰⁸.

Il 21 settembre 1969 la città di Como ospitò l'evento *CAMPO URBANO. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*. Si trattò di una giornata di esposizioni, performance, spettacoli, un po' sulla falsa riga di ciò che era accaduto ad Amalfi l'anno precedente, ma con una grande differenza: in questo caso tutta la città era invasa da oggetti e azioni d'arte.

Nel comunicato stampa del comune di Como uscito in occasione dell'evento si palesa l'intenzione dell'amministrazione comunale promotrice, intrisa di significati politici ovvero portare la comunità a stretto contatto col lavoro degli artisti invitati ad agire con interventi di qualsiasi tipologia negli spazi vissuti quotidianamente dagli abitanti. In questo modo gli artisti vengono necessariamente obbligati a porsi delle questioni sul modo più adatto di interagire con una comunità e promuovere un impatto incisivo quanto più in linea con le necessità delle persone che abitano un luogo.

Il progetto prevedeva che le opere e le performance realizzate durante la giornata potessero non ricevere una calorosa accoglienza dalla popolazione ed era contemplata

²⁰⁸ A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, cit., p. 13.

e anzi, quasi cercata, una «relazione dialettica e talvolta anche polemica»²⁰⁹ con la comunità – come si legge nel comunicato, che potesse fungere da motore per mettere in atto un dialogo collettivo e costruttivo sull’uso degli spazi cittadini.

Gli artisti scelti erano profondamente diversi per estrazione sociale, provenienza, sesso, età, e operavano nei campi più disparati quali la pittura, la scultura, la musica, l’architettura. Uno tra questi era Attilio Marcolli, architetto milanese. Nel catalogo della manifestazione, curato da Luciano Caramel, Ugo Mulas e Bruno Munari, si trova un testo in cui lo stesso Marcolli presenta l’opera da lui proposta e intitolata *Il colore come segnale*. Prima di descrivere il suo operato, l’artista introduce le riflessioni che l’hanno guidato, incentrate sulle mutazioni dell’assetto urbano e ambientale nell’epoca contemporanea. Senza dubbio, i grandi agglomerati urbani hanno via via sostituito i piccoli borghi e, parallelamente, la produzione industriale ha soppiantato quella artigianale. La trasformazione sociale si riscontra, quindi, sul piano dell’urbanistica. I risultati sono le grandi città industriali, in cui, però, Come Marcolli sostiene, «ci si è accorti [...] ben presto che l’urbanistica per la società di massa non era ancora l’urbanistica per la società democratica»²¹⁰.

Da questa presa di coscienza nasce l’idea di Marcolli: segnalare ogni tipologia di negozio con insegne di un colore diverso. L’artista sceglie di opporsi alla società dei consumi non cancellando indistintamente, ma piuttosto segnalando la diversità. Come un tempo la vita di paese era costellata da botteghe colorate che erano sì luoghi di consumo, ma anche di aggregazione, così l’artista, sul finire degli anni Sessanta, dichiara di voler realizzare «una topografia del colore urbano come fonte di segnalazione, un veicolo di comunicazione»²¹¹. Marcolli si rifà così alla storia dell’Italia dei borghi e delle tradizioni, ritenendo che solo il recupero di un’arte popolare possa essere la chiave per un’arte moderna democratica e ricevendo la generale approvazione dei comaschi.

I riferimenti di Maria Lai alla storia di un luogo, alla sua tradizione, alle sue leggende, sono stati costanti nella realizzazione delle sue opere d’arte, che desiderava fossero

²⁰⁹ L. Caramel, U. Mulas, B. Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana. Como, 21 settembre 1969*, Editrice Cesare Nani, Como 1969; comunicato stampa del 21 settembre 1969.

²¹⁰ *Ivi.*

²¹¹ *Ivi.*

fruibili per tutti. La tensione di Maria Lai e di Marcolli verso un'arte il più possibile democratica si esplica, così, nell'ideare le opere partendo dalle esperienze e conoscenze condivise proprie della comunità con cui interagiscono.

Un'altra artista coinvolta nel progetto *Campo urbano*, Valentina Berardinone - sperimentatrice sia nel campo delle arti plastiche sia in quello delle arti audiovisive - esplicita nel catalogo la propria tendenza antisistema, ma presenta un'opera molto diversa da *Il colore come segnale* per i presupposti e per l'esito, testimoniando quanto la manifestazione di Como sia stata variegata. Come si legge nel breve testo, Berardinone sosteneva che il senso dell'intervento di un artista all'interno di un contesto comunitario fosse necessariamente provocatorio, così da suscitare nella collettività dei dubbi sui valori passivamente introiettati.

Un curioso parallelo con *Legarsi alla montagna* sorge quasi spontaneo già soltanto leggendo il titolo dell'opera di Valentina Berardinone: *Antimonumento*. Se la performance collettiva di Lai fu un vero e proprio monumento ai vivi, quella di Berardinone fu un'opera che si poneva in contrasto con le classiche celebrazioni della Vittoria, una scultura pensata come elemento dissacrante e disturbante in una delle piazze centrali di Como. L'artista intendeva capovolgere, tramite l'oggetto plastico rigato di vernice rossa a rappresentare una colata di sangue, l'iconografia tradizionale della Vittoria e i significati legati ai concetti di dominio e violenza che porta con sé.

Nel testo di Berardinone si colgono altri fondamentali elementi che avvicinano la sua pratica a quella di Maria Lai. In primis, l'idea che l'arte contemporanea debba inserirsi in un contesto il più possibile corale, uscendo dagli spazi espositivi e dalla logica che vede l'artista da un lato e gli spettatori dall'altro. L'aprirsi alle comunità è l'unico modo perché si creino quelle che Berardinone definisce «nuove dimensioni psicologiche, spaziali, temporali»²¹².

Quello che interessa soprattutto all'artista è la possibilità di trasmettere alla cittadinanza il «sospetto verso un certo ordine di cose»²¹³ e malgrado il rischio di mettere in atto un «tentativo didascalico»²¹⁴ a Berardinone pareva che valesse la pena provarci. Berardinone, quindi, dichiara chiaramente di essere mossa da fini etici e, in

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ibidem*.

un certo qual modo, educativi, nel tentativo di stimolare la riflessione critica all'interno di una comunità.

Questo tipo di tensione accomuna Berardinone a tutti gli altri artisti che presero parte alla manifestazione di Como, che si inserisce in un più ampio contesto di operazioni d'arte urbana in tutta la penisola italiana. Tra queste, un'altra esperienza su cui è fondamentale soffermarsi è senza dubbio *Volterra '73*, che si svolse dal 15 luglio al 15 settembre.

Per inquadrarla al meglio serve un brevissimo preambolo sulle cosiddette mostre di "sculture nella città". La prima mostra configurata in questo modo fu *Sculture nella città*²¹⁵ a Spoleto nell'estate del 1962 durante il Festival dei Due Mondi. La città, in quel periodo, fu invasa da sculture moderne commissionate ai vari artisti su iniziativa del Comune, che era l'ente promotore. Si aprì, così, la lunga stagione di mostre gratuite proposte dalle Amministrazioni pubbliche tendenzialmente di sinistra, che sentivano l'urgenza di dimostrare il loro impegno nel rendere l'arte accessibile e a stretto contatto con la popolazione²¹⁶.

Volterra '73 doveva inizialmente essere una vera e propria mostra di sculture in città, ma si trasformò in corso d'opera. Il curatore Enrico Crispolti, infatti, sentì la necessità di proporre all'amministrazione comunale e agli altri enti coinvolti un'operazione di natura diversa. L'evento si propose come modello alternativo non solo alle mostre di sculture nella città, ma anche alle manifestazioni caratterizzate da un certo grado di effimerità, come *Campo urbano* di pochi anni prima. Le opere proposte non erano soltanto plastiche, ma delle più disparate tipologie, dalle azioni collettive, alle proiezioni di film.

Il processo di ideazione, poi, è ciò che rese l'evento davvero all'avanguardia: due mesi di discussioni, dibattiti, riunioni volti al coinvolgimento attivo dell'ente politico, degli studenti d'arte, delle associazioni, dell'Ospedale psichiatrico, dell'importante carcere giudiziario e delle attività produttive del territorio, in particolare gli artigiani dell'alabastro e i lavoratori agricoli. Il risultato fu un evento corale, senza un unico curatore, ma fondamentalmente autogestito dagli artisti.

²¹⁵ A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, cit., p. 76.

²¹⁶ Ivi, p. 77.

Le opere d'arte in città, così, si arricchivano di significati e, lontane dall'essere meri abbellimenti, si inserivano piuttosto in un piano composito di valorizzazione a partire da una profonda conoscenza del territorio, della sua geografia, delle sue dinamiche e del suo tessuto produttivo.

Le riunioni in preparazione dell'apertura di *Volterra '73* si sviluppavano partendo da una volontà e presupposto fondamentale: evitare di realizzare un'operazione di colonialismo culturale, ricercando piuttosto la «sollecitazione socioculturale»²¹⁷, come spiega Crispolti nel catalogo. Ci si rende conto come questo risultato sia tutt'altro che facile da raggiungere. Problematizzando il loro operato attraverso una modalità di lavoro dialettica, gli artisti di *Volterra '73* si trovarono ad agire seguendo due impostazioni: c'era chi, con un certo grado di cinismo, non si illudeva di poter instaurare un qualche tipo di discussione con il tessuto sociale attraverso la propria opera, e chi, invece, portava avanti un discorso politico, meno disincantato, credendo fermamente nella possibilità di suscitare reazioni e riflessioni con il proprio intervento artistico²¹⁸.

L'importanza dell'esperienza di Volterra, quindi, risiede principalmente nella ricerca di un metodo innovativo, improntato sull'autentico dialogo con la popolazione e su un'approfondita conoscenza del territorio, per distaccarsi da quelle manifestazioni considerate da Crispolti e dagli altri artisti coinvolti «celebrazioni sedicenti d'avanguardia (e invece sostanzialmente di mercato), culturalmente impositive in senso francamente fascista»²¹⁹. Quest'ultima citazione dal catalogo di *Volterra '73* lascia poco spazio ad interpretazioni: si trattò di una manifestazione apertamente schierata politicamente, supportata da una giunta di sinistra e in aperto contrasto con l'uso speculativo dell'arte pubblica.

La documentazione di questa e altre esperienze nel campo dell'arte urbana confluirono in una mostra organizzata nell'ambito della Biennale Arte del 1976, dal titolo *L'ambiente come sociale*. Curata dallo stesso Enrico Crispolti, uno dei protagonisti dell'esperienza di Volterra, nonché curatore dei cataloghi sia di *Volterra '73*, sia di *L'ambiente come sociale*, la mostra ripercorreva la storia delle operazioni d'arte

²¹⁷ E. Crispolti, *Volterra '73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, Centro Di Edizioni, Firenze 1974.

²¹⁸ *Ivi*.

²¹⁹ *Ibidem*.

collettiva urbana nell'Italia tra fine anni Sessanta e inizio anni Settanta. Era in mostra anche, ovviamente, il materiale raccolto durante *Volterra '73* e a Como durante *Campo urbano* del 1969. Le varie manifestazioni passate in rassegna avevano in comune un certo modo di intendere l'arte urbana e l'operato degli artisti, i quali smettevano di essere produttori di oggetti d'arte o esperienze da "rovesciare" su spettatori passivi, e diventavano co-creatori.

Tendenze nate in opposizione rispetto al sistema culturale dominante, quindi, si trovarono a essere captate e rappresentate alla Biennale d'Arte di Venezia. *L'ambiente come sociale* testimonia, quindi, quanto l'attenzione al sociale fosse diventata pervasiva nel discorso artistico del periodo. L'arte negli anni Settanta sembra sentire l'urgenza di cambiare il focus della propria indagine. Come Crispolti sottolinea nel catalogo di *L'ambiente come sociale*, «la ricerca è oggi più di rapporti che non di puro linguaggio, si orienta cioè verso una strategia di corretta risposta comunicativa ad una domanda di massa»²²⁰.

1.2.2 Uno sguardo sugli anni Ottanta: il Gruppo di Piombino

Alessandra Pioselli, in *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, traccia un quadro riassuntivo del cambio di scenario a cui si assistette in Italia nel passaggio dagli anni Settanta al decennio successivo. Se i primi avevano visto l'emergere di tendenze verso la cooperazione, l'impegno politico dell'arte collettiva, la critica aperta nei confronti del sistema economico e culturale, gli anni Ottanta si erano invece aperti con un ritorno, in campo artistico, ad un approccio più individuale alla produzione. Il contesto politico era mutato, si assisteva a una crisi dei valori della Sinistra e della fiducia nel cambiamento sociale attraverso la partecipazione popolare. Le sperimentazioni in senso collaborativo degli anni Settanta non avevano generato una risposta negativa, ma, problematizzando le operazioni d'arte urbana e la volontà di agire su un territorio, era emerso un nuovo quesito, espresso perfettamente da Pioselli: un'azione partecipativa non è necessariamente utile alla comunità che va a

²²⁰ E. Crispolti (a cura di), *L'ambiente come sociale*, La Biennale di Venezia, Venezia 1976, p. 4.

coinvolgere²²¹. È importante avere chiari questi punti per vedere la continuità tra le riflessioni portate avanti nel corso dei decenni e poter delineare anche le discontinuità. Uno dei movimenti che si è distinto nella prima metà degli anni Ottanta, a cui Pioselli dedica il paragrafo subito successivo a quello riguardante *Legarsi alla montagna*, è stato il Gruppo di Piombino.

Il gruppo, composto dagli artisti piombinesi Salvatore Falci, Pino Modica e Stefano Fontana e dal romano Cesare Pietroiusti, non si muoveva a partire dal presupposto di cambiare un contesto, ma con il semplice intento di rilevarlo. Nel 1983 i quattro artisti realizzarono la loro opera collettiva *Sosta 15 minuti* che consisteva in 5 sedie simili disposte in una strada di Populonia su cui i passanti si sarebbero potuti sedere, con accanto un cartello su cui segnare i minuti di sosta. Le stesse sedie, insieme alle statistiche sulla scelta del colore e sulle caratteristiche delle persone che si erano sedute, vennero poi esposte a una mostra allestita nel 1984 alla galleria Lascala di Roma.

Questa performance collettiva permette di delineare i caratteri fondamentali di ciò che il gruppo proponeva in campo artistico. L'autorialità era condivisa e dunque lontana da quel ritorno alla soggettività dell'artista che caratterizza i primi anni Ottanta. Se ciò avvicina il gruppo alle ricerche degli anni Settanta, tuttavia va registrato lo stesso atteggiamento disincantato caratteristico di una parte dei partecipanti a *Volterra '73*: l'artista non può «risolvere problemi al di fuori dell'arte e può solo sviluppare la propria ricerca dentro i territori del linguaggio»²²².

L'artista, nel suo registrare il contesto, il quotidiano, l'ordinario, non ha, comunque, perso del tutto la propria funzione sociale: secondo Nardone, in particolare, l'artista può aspirare a innescare delle trasformazioni, ma in sfere molto circoscritte dell'esperienza personale. Si assiste, allora, a uno slittamento in quanto l'interesse del gruppo non è più per l'ambito sociale, bensì per quello psicologico.

L'esperienza del Gruppo di Piombino sarà tra quelle che segnerà maggiormente gli anni Novanta. Come sostiene Pioselli, l'attenzione dedicata

²²¹ A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, cit., p. 98.

²²² Ivi, p. 106.

all'opera come processo aperto e relazionale, agli aspetti di vissuto e realtà, al minare la cesura ideologica tra l'arte e la vita, al pensare l'artista non come mero produttore di oggetti ma come colui che sollecita comportamenti²²³

impatteranno in maniera più che significativa sull'arte degli anni Novanta. Non è certo casuale, infatti, la scelta di Alessandra Pioselli di inserire il Gruppo di Piombino subito dopo un breve approfondimento su *Legarsi alla montagna*: Maria Lai, pur lavorando su un piano poetico più che politico, è considerata una vera e propria pioniera dell'Arte relazionale, i cui presupposti si rintracciano anche nelle ricerche del Gruppo di Piombino.

1.2.3 Alberto Burri e il *Grande Cretto* di Gibellina (1984-1989): un “monumento ai vivi”?

Alberto Burri è riconosciuto da Elena Pontiggia e Bartolomeo Pietromarchi come uno dei più importanti riferimenti di Maria Lai nelle arti figurative. È interessante osservare come i due artisti, formatisi in parallelo, abbiano restituito in maniera molto diversa gli stimoli provenienti da un contesto artistico internazionale e nazionale in cui la riflessione su ambiente e comunità era centrale. Nel pieno degli anni Ottanta, e precisamente nel 1984, iniziò la costruzione di quella che è tutt'oggi una delle opere d'arte ambientale più grande d'Europa: il *Grande Cretto*. L'opera, ideata da Alberto Burri, si inserisce in un vasto piano di ricostruzione e valorizzazione dei territori della valle del Belice, devastati dal terremoto del 1968.

Gibellina, una delle cittadine rase al suolo dal terremoto, venne ricostruita negli anni subito successivi alla catastrofe a una ventina di chilometri dalle macerie della città vecchia. La nuova Gibellina divenne un vero e proprio laboratorio di sperimentazione avanguardistica, dove artisti e architetti vennero chiamati ad intervenire. Le case vennero assegnate alla popolazione nel 1982 e gli abitanti si trovarono a vivere in un paese dall'impianto moderno, profondamente diverso dal borgo antico andato distrutto. L'intento del progetto culturale delle amministrazioni, che poi si riverberò sul piano urbanistico, era quello di produrre una nuova memoria. Si scelse di farlo,

²²³ Ivi, p. 110.

però, impiantando il moderno su un territorio considerato una «tabula rasa»²²⁴, senza una narrazione che tentasse in qualche modo di recuperare il passato.

Il *Grande Cretto* consiste, in pratica, in una gigantesca struttura in cemento percorsa da cunicoli, tracciati in corrispondenza di quelle che, un tempo, delle strade di Gibellina. È un monumento piuttosto impressionante sia per le enormi dimensioni, sia perché i materiali utilizzati sono le stesse macerie della città distrutta e dunque carichi di storia e memoria collettiva. Alessandra Pioselli si riferisce all'operazione con l'espressione «sudario di cemento»²²⁵. Ammantato da un'aura quasi sacra, il monumento è diventato meta di veri e propri pellegrinaggi da parte di appassionati d'arte e non solo, sebbene il prezzo da pagare sia stato sotterrare sotto una pesante coltre di cemento un luogo che fino a pochi anni prima era abitato e vitale, che era ancora depositario delle memorie degli abitanti obbligati dalle tragiche circostanze a trasferirsi nella città nuova.

In un interessante articolo del 2014, progetto finale di un corso dell'Istituto per la formazione al giornalismo dell'università di Urbino, sono state raccolte testimonianze degli abitanti di Gibellina. Ne risultano, ovviamente, disposizioni diverse nei confronti dell'opera di Burri, alcune favorevoli, altre meno. I gibellinesi più anziani, però, appaiono allineati nel rifiuto del monumento, visto come un'attrazione turistica più che omaggio alla memoria degli autoctoni. Antonietta Verde, 78 anni e Gibellinese dalla nascita, parla della tristezza che quel luogo le suscita e, nell'articolo sopracitato, racconta di non avere preso posizione al momento della costruzione pur ricordando che «tanti in paese furono molto dispiaciuti di non poter più toccare con mano le pietre delle loro case»²²⁶.

Pochi anni dopo *Legarsi alla montagna*, Burri iniziò la realizzazione del *Grande Cretto* di Gibellina. Le due operazioni non presentano particolari punti di contatto, a cominciare dalla forma artistica in cui si sono incarnate: l'una in quella dell'effimera performance, l'altra in un monumento in cemento. L'esperienza di Gibellina, però, mette in luce, per contrasto, un elemento in particolare che ha distinto il lavoro di Lai:

²²⁴ Ivi, p. 90.

²²⁵ Ivi, p. 91.

²²⁶ A. Ferrara, *L'identità perduta di Gibellina*, 2014, inchiesta progetto di fine corso dell'Istituto per la formazione al giornalismo di Urbino: <https://ifg.uniurb.it/static/sito-2015/static/lavori-fine-corso-2014/ferrara/cretto-riscritto/index.html> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

il valore dato all'esperienza pregressa delle persone coinvolte dall'azione performativa. Proprio sulla base del vissuto degli Ulassei e delle relazioni che li legavano, Maria Lai ha costruito il codice per organizzare il fitto reticolo di nastri azzurri.

1.2.4 Come evitare di colonizzare i contesti: una sfida per gli artisti contemporanei

«Cosa fare, e come, per evitare di colonizzare il contesto?»:²²⁷ la citazione, tratta da *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi* di Alessandra Pioselli, restituisce la centralità della questione che alcuni artisti, dalla fine degli anni Sessanta e durante tutto il decennio successivo, hanno affrontato dando vita a manifestazioni d'arte urbana di carattere collettivo e gratuito. In particolare, la questione è stata posta come vera e propria urgenza nel contesto di *Volterra '73*.

Nel 1996, il critico d'arte statunitense Hal Foster scrisse *Il ritorno del reale*, testo che analizza quelle tendenze dell'arte dagli anni Sessanta in poi che, a suo parere, sono importanti chiavi di lettura del contesto attuale. Il testo si concentra sul contesto museale, ma alcune riflessioni sono ben estendibili alle ricerche in ambito performativo e di arte urbana collettiva.

L'illuminante sesto capitolo del libro, intitolato *L'artista come etnografo*, inizia con un riferimento a una lezione che Walter Benjamin tenne nel 1934 all'Istituto per gli studi sul fascismo di Parigi. In quell'occasione, Benjamin si appellò agli artisti di sinistra che, secondo il filosofo tedesco, avrebbero dovuto assumere una posizione di vicinanza nei confronti dei proletari²²⁸. L'approccio radicale proposto consisteva nell'intervento sui «mezzi della produzione artistica»²²⁹, per modificare costitutivamente il sistema borghese dell'arte. Nella prima metà del ventesimo secolo si delineò, quindi, il cosiddetto modello dell'artista-produttore. Secondo Foster, però, in anni più recenti è emerso un altro modello nell'arte di sinistra: quello, cioè,

²²⁷ A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, cit., p. 79.

²²⁸ H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* (1996), tr. it. di B. Carneglia, Postmedia, Milano 2006, p. 175.

²²⁹ *Ibidem*.

dell'artista-etnografo. Se al centro del lavoro dell'artista-produttore c'era il suo interfacciarsi con «l'altro sociale»²³⁰, per citare Foster, al centro dell'interesse dell'artista-etnografo c'è «l'altro culturale, l'oppresso postcoloniale, subalterno o subculturale»²³¹.

Hal Foster sostiene, inoltre, che il rischio maggiore per l'artista-etnografo consista nell'incorrere nel cosiddetto «patronato ideologico»²³² per la distanza identitaria tra l'artista e l'altro culturale, o per l'identificazione impropria che l'artista potrebbe tentare di portare avanti con l'altro culturale, proponendone poi una rappresentazione riduttiva o, addirittura, illegittima.

A partire da questi presupposti, è utile tornare ad analizzare il catalogo di *L'ambiente come sociale*, mostra organizzata nell'ambito della Biennale d'arte di Venezia del 1976, curato da Enrico Crispolti. Al centro del dibattito che aveva animato la preparazione di *Volterra '73* e delle riflessioni portate avanti nel contesto della Biennale del 1976, c'era la problematica della colonizzazione culturale. Gli artisti e i curatori si chiedevano come riuscire a proporre pratiche collettive ed arte urbana senza colonizzare un contesto. A pagina 3 del catalogo del 1976, Crispolti scrive:

l'operatore divenuto "co-operatore" è dunque essenzialmente un provocatore di autocoscienza culturale altrui, cioè di una cosciente partecipazione altrui, nel traguardo di autogestione culturale della "periferia".²³³

Da queste parole, emerge un atteggiamento piuttosto paternalistico nei confronti delle periferie e di ciò che non è centro culturale. Non solo: se si vuole parlare in questi termini, si potrebbe rintracciare nelle parole di Crispolti una certa tendenza al colonialismo culturale. Senza nemmeno rendersene conto, parlando di «traguardo di autogestione culturale della "periferia"»²³⁴ il curatore rischia di cadere in quella dinamica che, da anni, rappresentava per lui e ad altri artisti l'unico vero spettro.

Legarsi alla montagna incarna la personalissima alternativa che Maria Lai, nel suo modo di agire poetico più che politico, trovò a tutto questo. Non si vuole sostenere che Lai sia immune al pericolo di patronato ideologico esclusivamente per la sua

²³⁰ Ivi, p. 177.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ibidem*.

²³³ E. Crispolti (a cura di), *L'ambiente come sociale*, cit., p. 3.

²³⁴ *Ibidem*.

provenienza geografica, avendo ambientato la performance nel proprio paese d'origine. Certamente la profonda conoscenza e il proprio legame affettivo con Ulassai l'hanno in qualche modo schermata sia dal rischio di agire su un territorio senza conoscerlo, sia da quello di intendere la provincia come un luogo stereotipato, fatato e incontaminato.

La vera chiave, per Lai, è stata l'attitudine nei confronti del luogo prescelto per la performance collettiva. Maria Lai a Ulassai era nata e cresciuta, e dunque non romanticizzava il luogo né ignorava i suoi problemi. Quando le chiesero perché aveva scelto proprio Ulassai per la *Legarsi alla montagna*, Maria Lai rispose: «perché Ulassai è il mondo. Ha vissuto chiuso e non sapeva aprirsi al mondo, è pieno di rancori, di ansie, di problemi materiali che non sa risolvere, è pieno di minacce e di frane»²³⁵. Maria Lai pare non porsi neanche il problema di come rendere autonomo culturalmente il piccolo paese di provincia così lontano dai centri culturali, perché quest'autonomia è già sotto gli occhi dell'artista. Lai si approccia automaticamente a Ulassai come ad un ricchissimo bacino di cultura: tradizioni, leggende, pratiche, da cui attingere per creare un'opera che fin dal primo momento è stata co-ideata con la popolazione. È così che Lai scongiura il rischio di colonizzare un luogo: da vera e propria «profeta in patria»²³⁶.

2. Estetica relazionale e partecipazione

Legarsi alla montagna è una performance collettiva nata in un contesto artistico internazionale e nazionale in cui si sperimentavano nuove configurazioni dei rapporti tra artista, opera d'arte e pubblico. Le teorizzazioni della Performance Art avevano messo in discussione il concetto di autorialità e la passività dello spettatore, mettendo al centro del nuovo discorso artistico la relazione instaurata tra artista e pubblico co-creatore dell'esperienza. Queste stesse teorizzazioni risuonano nell'opera di Lai, il cui intento primario era di creare un'opera nuova, che non avesse un autore e non ricevesse finanziamenti.

²³⁵ R. Cannas (diretto da), *Il nastro di Ulassai*, cit.

²³⁶ M. Murgia, C. Tagliaferri, *Maria Lai* in "Morgana", Storielibere srl, Milano, ep. 21.

Gli anni Novanta furono caratterizzati da una più spiccata attenzione della Performance Art nei confronti delle tematiche politiche e sociali, espressa tramite la volontà non solo di coinvolgere lo spettatore e di renderlo soggetto attivo nell'operazione artistica, ma addirittura di calare l'intervento artistico in contesti reali. Nel corso dell'ultimo decennio del secolo scorso questa tendenza verso un'arte incentrata sull'intervento sociale è stata intercettata, istituzionalizzata (in particolare all'interno di importanti musei) e di conseguenza teorizzata. Il critico d'arte e curatore francese Nicolas Bourriaud, nel saggio intitolato *Esthétique relationnelle*, pubblicato in Francia nel 1998 e tradotto in italiano nel 2010, delinea le tendenze ascritte a quella che definisce Arte relazionale e di cui l'opera *Legarsi alla montagna* è considerata anticipatrice in Italia. Nella sua introduzione, Bourriaud si pone delle domande centrali sulla società contemporanea e su come l'arte vi si relaziona. Un riferimento teorico fondamentale è Guy Debord, autore de *La società dello spettacolo* la cui tesi è la seguente:

L'intera vita delle società, in cui dominano le moderne condizioni di produzione, si annuncia come un immenso accumulo di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione.²³⁷

La società dello spettacolo risale agli anni Sessanta e le teorie di Debord, preziosissime per la lucida analisi delle conseguenze del sistema capitalistico sulle relazioni, sono state adattate da Bourriaud al contesto degli anni Novanta, profondamente mutato. In questo contesto, Bourriaud si chiede se è possibile che l'arte, tradizionalmente finalizzata alla rappresentazione del mondo, diventi semmai generatrice di autentici rapporti con il mondo²³⁸. Se questo risultato appare quasi utopistico, le opere e gli artisti su cui *Estetica relazionale* si sofferma possono essere letti come «utopie disponibili»²³⁹.

Nel 1998 Bourriaud aveva alle sue spalle una carriera costellata di pubblicazioni e due anni prima aveva organizzato al Museo di arte contemporanea di Bordeaux (CAPC) la mostra *Traffic*, in cui erano presenti molte opere d'arte relazionale di Gabriel Orozco,

²³⁷ G. Debord, *La società dello spettacolo* (1967), tr. it. di P. Salvadori e F. Vasarri, Baldini+Castoldi Editore, Milano 2017.

²³⁸ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., p. 9.

²³⁹ Ivi, p. 10.

Jens Haaning, Rirkrit Tiravanija, poi oggetto di disamina teorica in *Estetica relazionale*.

Orozco, ad esempio, è un artista messicano che ha lavorato principalmente con fotografie e installazioni in spazi museali, come nel caso dell'amaca posta nel giardino del MoMA, *Hamoc en el MoMA* (1993). Le sue fotografie testimoniano gli interventi che l'artista metteva in pratica in contesti cittadini, spaccati di quotidianità su cui interveniva con delicatezza, come, ad esempio, appoggiando un'arancia sui banchi di un mercato cittadino spoglio (*Crazy Tourist*, 1991).

Il danese Haaning pose in una piazza di Copenhagen un altoparlante da cui si potevano ascoltare storie divertenti in lingua turca, creando una micro-comunità fra gli immigrati di lingua turca uniti, grazie all'installazione sonora stessa, intorno ad una «risata collettiva»²⁴⁰.

Rirkrit Tiravanija, artista thailandese nato a Buenos Aires, ha lavorato principalmente a New York e molte delle sue performance erano pasti cucinati e consumati in compagnia. I lavori di Tiravanija sono citati anche nel catalogo di *Legarsi alla montagna* in quanto l'azione comunitaria è essa stessa l'opera d'arte e, come Bourriaud stesso dichiara nel suo testo, «l'arte è uno stato d'incontro»²⁴¹.

Ciò che accomuna le ricerche e le opere degli artisti sopracitati non è un particolare stile, ma l'orizzonte teorico in cui si collocano, e che mette al centro della ricerca artistica le relazioni intersoggettive e i risultati che ne possono scaturire.

L'espressione, mutuata da Karl Marx, di “interstizio sociale” è centrale nella definizione dell'estetica relazionale. L'interstizio, per Marx, è una forma di scambio che si colloca fuori dalle dinamiche imposte dal mercato, come la produzione autarchica e il baratto. È una modalità di scambio che si realizza nel sistema contemporaneo e suggerisce delle alternative all'economia capitalista²⁴². Anche in questo caso risuonano le parole di Maria Lai e il suo intento di creare un'opera d'arte collaborativa che non ricevesse finanziamenti e che si collocasse, così, al di fuori delle logiche di mercato spesso dominanti nell'arte pubblica su commissione.

²⁴⁰ Ivi, p. 16.

²⁴¹ Ivi, p. 19.

²⁴² Ivi, pp. 16-17.

Riportando questo modello marxista all'arte, Bourriaud vede la possibilità che si inneschino modalità di scambio inedite e libere all'interno di spazi espositivi: nell'ambito delle esposizioni, possono nascere delle vere e proprie «collettività istantanee»²⁴³, diverse per grado di coinvolgimento dei partecipanti a seconda delle opere proposte.

L'arte è quindi da intendere, per Bourriaud, nella sua capacità di creare relazioni e, attraverso queste, dei «modelli di universi possibili»²⁴⁴.

In varie interviste Maria Lai ha fatto riferimento alle possibilità scaturite da nuove modalità di interazione tra gli uomini. In un breve video girato in occasione della mostra *Tenendo per mano il Sole* al MAXXI di Roma, Lai, divertita, definisce l'artista come «un essere umano imbranato, [...] svitato, che però sa sognare dei possibili»²⁴⁵. Dalle relazioni scaturisce la forma dell'opera, definita da Bourriaud come incontro durevole, dal momento in cui l'incontro genera un insieme che è più della mera somma delle parti: la forma è «un principio di agglutinazione dinamico»²⁴⁶. Il concetto di forma compare anche nel glossario che Bourriaud inserisce alla fine del libro, accanto ad altre parole chiave delle teorizzazioni del critico, tra cui gesto, immagine, estetica. La riflessione sulla forma è centrale nelle teorizzazioni di Bourriaud, che sposta il focus dall'oggetto, dalla sua forma materiale, proponendo un'articolazione più complessa. Per gli artisti relazionali, il fine ultimo è il risultato dell'interazione, è «una forma complessa che unisce una struttura formale, gli oggetti messi a disposizione del visitatore, e l'immagine effimera nata dal comportamento collettivo»²⁴⁷. Non è quindi né un prodotto materiale, né la semplice convivialità. Per questo motivo sarebbe sbagliato giudicare le opere d'arte relazionale svuotandole del tutto del loro valore estetico. La forma, per gli artisti in questione, ha in sé una valenza politica, pur nella permanenza della sua valenza estetica.

Quest'ultimo punto viene sottolineato da Bourriaud in risposta alle critiche rivolte alle pratiche artistiche relazionali. Gli artisti relazionali sono stati spesso accusati di portare avanti una critica sociale blanda e poco radicale. Nel movimento, però, si può

²⁴³ Ivi, p. 19.

²⁴⁴ Ivi, p. 13.

²⁴⁵ B. Pietromarchi, L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, cit.

²⁴⁶ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., p. 23.

²⁴⁷ Ivi, p. 103.

rintracciare una progettualità politica, che si esprime proprio nell'affermazione di un'arte che tenta di elaborare universi possibili nel quotidiano attraverso un agire comunitario. Non si tratta di mettere le basi per un futuro alternativo, ma di lavorare sulla realtà concreta, problematizzandola e sperimentando modi inediti, mediante l'incontro, per «abitare meglio il mondo»²⁴⁸.

Il valore politico delle teorizzazioni di Bourriaud consiste esattamente in questo e nel testo le parole comunità e collettività ricorrono frequentemente. Lo sguardo problematizzante verso la contemporaneità dei sostenitori dell'arte relazionale non si esaurisce nella sola utopia, ma si cala in contesti reali e per questa ragione la dimensione “micro” è quella privilegiata. Come sosteneva il filosofo Félix Guattari, citato da Bourriaud, «i tentativi microscopici, comunità, comitati di quartiere [...] rivestono un ruolo assolutamente fondamentale»²⁴⁹.

La dimensione locale è, dunque, quella che l'arte relazionale esplora maggiormente e Maria Lai diversi anni prima ne aveva già sperimentato le potenzialità in un evento che rese l'intero territorio di Ulassai, un paese di mille anime nel sud della Sardegna, uno spazio di performance collettiva. L'operazione di Maria Lai era, anzi, andata oltre. Il discorso di Bourriaud rimane comunque proiettato all'interno di musei e spazi espositivi. Dalla sua prospettiva, questi ambienti si proponevano di diventare spazi in cui instaurare delle modalità di comunicazione e interazione alternative, ma che rimanevano pur sempre calate in un contesto elitario. Le “collettività istantanee” si instauravano e si perdevano nel tempo e nello spazio dell'esposizione. Queste nuove ricerche sono state certamente fondamentali per la riconfigurazione dei musei e del loro ruolo all'interno della società contemporanea, ma per inquadrare un'azione comunitaria come *Legarsi alla montagna* è necessario ampliare il discorso alle pratiche partecipative al di fuori di contesti prettamente artistici.

3. Ripensare la partecipazione da Claire Bishop a Gabriella Giannachi

Se le pratiche artistiche oggetto di studio dell'arte relazionale permanevano all'interno di contesti canonicamente espositivi istituzionali, le cosiddette «post-studio

²⁴⁸ Ivi, p. 13.

²⁴⁹ Ivi, p. 32.

practices»²⁵⁰ assumono un valore centrale nella ricerca della storica dell'arte inglese Claire Bishop. Bishop ha prodotto letteratura critica che risulta oggi un riferimento imprescindibile per chiunque voglia approcciarsi allo studio della cosiddetta arte partecipativa. Su questa tematica, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) è pubblicato in Italia nel 2015 col titolo *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa* è lo studio cardine a riguardo oltre che il più composito scritto da Bishop. Il libro si apre con una citazione dell'artista e architetto Dan Graham, che suggerisce perfettamente l'oggetto delle riflessioni condensate nell'intero testo: la volontà degli artisti di realizzare qualcosa che sia «più sociale, più collaborativo, più reale dell'arte»²⁵¹.

Attraverso le esperienze collettive, l'artista partecipativo vuole smuovere le coscienze dal torpore e indurre i partecipanti a problematizzare il modello di società dominante. È utile citare ciò che Bishop scrive nel saggio *Participation and Spectacle: Where Are We Now?* (2011): «participatory art aims to restore and realize a communal, collective space of shared social engagement»²⁵². L'ambito è quindi quello dell'arte socialmente impegnata, incentrata sulle comunità, sul contesto, sull'intervento collettivo.

Il confronto con l'arte relazionale è un argomento immediatamente affrontato da Bishop. Nell'introduzione di *Inferni artificiali*, l'autrice specifica che le tendenze, le pratiche e gli artisti da lei presi in esame hanno poco a che fare con l'ambito di interesse di Nicolas Bourriaud. Quest'ultimo ha fatto sì che un metodo di lavoro improntato sul dialogo e la relazione con il pubblico entrasse nei contesti museali ed espositivi, ma l'azione nei contesti sociali veri e propri ha raggiunto la propria legittimazione nell'ambito dell'arte partecipativa, che nel corso degli anni Novanta è passata dall'essere totalmente marginale a essere pienamente riconosciuta come un vero e proprio genere che riceve ingenti fondi pubblici e privati.

Questa tensione verso il sociale era stata definita da Bishop una «svolta sociale»²⁵³. La stessa autrice scrisse un saggio nel 2006 dal titolo *The Social Turn: Collaboration and*

²⁵⁰ C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa* (2012), trad. it. di M. Ulbar, Luca Sossella editore, Milano 2015, p. 13.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² C. Bishop, *Participation and Spectacle: Where Are We Now?*, in "Lecture for Creative Time's *Living as Form*", Cooper Union, New York, maggio 2011, p. 2.

²⁵³ C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, cit., p. 15.

Its Discontents, il cui argomento centrale era, appunto, la svolta sociale riscontrabile nell'arte degli anni Novanta, già oggetto di disamina nella teoria di Bourriaud.

Pochi anni dopo, in *Inferni artificiali* (2012) offre un'ulteriore specifica affermando che più che di svolta, si è trattato di un «ritorno al sociale»²⁵⁴. Tutta la parte centrale del libro si articola ripercorrendo alcune delle esperienze che, nel corso del Novecento, si sono distinte per le proprie ricerche artistiche in campo partecipativo, fuori dai musei. Bishop individua tre momenti nel Ventesimo secolo cruciali in questo senso: le avanguardie sviluppatasi intorno al 1917, le neoavanguardie anticipatrici del Sessantotto e, considerando gli sviluppi degli anni Novanta, la caduta del muro di Berlino del 1989, con la conseguente disgregazione del sistema dei due blocchi contrapposti. Rintraccia così il punto di partenza della propria analisi nell'arte dagli anni Novanta, quando si assiste a una riaffermazione della collettività sull'individualità, valore associato al liberismo sfrenato caratteristico dell'Occidente durante i lunghi decenni della Guerra fredda²⁵⁵. Il focus di Bishop rimane sulle declinazioni che ha assunto la partecipazione nei processi artistici tra la fine del Ventesimo e l'inizio del Ventunesimo secolo, ma lo sguardo sulla storia del Novecento è assolutamente necessario: la tensione verso la partecipazione nell'arte è tutt'altro che una novità.

È evidente che quello dell'arte partecipativa è un campo in cui la politica si lega indissolubilmente al discorso artistico: nel corso degli anni Novanta le istanze dell'arte partecipativa sono andate di pari passo con un rinnovato interesse nei confronti della partecipazione riscontrabile in azioni politiche. Tra queste, Bishop cita le politiche del New Labour, il periodo nella storia del partito laburista britannico in cui largo spazio è stato dedicato all'impiego dell'arte come motore di trasformazione sociale. Un grande contributo a quest'approccio all'arte pubblica nella politica di sinistra è stata la relazione di François Matarasso, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts* (1997), un report delle evidenze raccolte a testimonianza dei positivi impatti sulla società derivanti dalla promozione di progetti d'arte partecipativa. Matarasso stila una lista di 50 benefici derivanti dalla partecipazione nelle arti, come ad esempio l'aumento del senso di autoefficacia nei partecipanti o lo sviluppo di connessioni

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 24.

durature all'interno delle comunità²⁵⁶. Come lo stesso Matarasso specifica, non si presuppone che ogni progetto di arte partecipativa debba sviluppare tutti e 50 i punti; allo stesso tempo, è chiaro che i punti descritti non esauriscono la questione. Matarasso ha cercato, piuttosto, di dare il senso della vastità degli impatti benefici dell'arte partecipativa sulla società, inquadrandoli in macrocategorie, tra cui lo sviluppo personale, la coesione sociale, l'identità locale ecc²⁵⁷.

Politiche come quelle del New Labour, nei confronti delle quali Bishop assume una posizione estremamente polemica, portarono a un rimodellamento dei processi produttivi e ricettivi dell'arte a favore di logiche politiche e di mercato, così che gli artisti potessero garantirsi finanziamenti pubblici a patto di realizzare opere socialmente impegnate²⁵⁸.

Si tratta quindi di operazioni che possono essere messe in discussione sul piano etico, che però non dev'essere l'unico criterio di valutazione delle opere d'arte partecipativa. Bishop, infatti, fa una specifica fondamentale: benché nell'arte partecipativa si avverta l'urgenza di assolvere ad un compito sociale, non bisogna dimenticarsi che di arte stiamo parlando. Il rischio è che qualsiasi progetto artistico in ambito partecipativo risulti importante e riuscito alla stessa maniera, ma è necessario, invece, che ognuna di queste operazioni venga analizzata criticamente in quanto arte, essendo questo il campo in cui si inseriscono. Bishop rivendica la necessità della critica artistica nei processi di arte partecipativa e l'importanza dell'esperienza estetica, che nel suo trascendere i limiti della morale e proporre alternative al di là del mondo tangibile e razionale, ha in sé una valenza politica e trasformativa. La storica dell'arte dedica ampio spazio alla questione in *Inferni artificiali*, ponendosi in disaccordo con le posizioni dello storico dell'arte Grant Kester. Kester, in *Conversation pieces* (2004), dirotta i valori dell'arte dalla sfera sensoriale a quella relazionale: arte come «scambio discorsivo e negoziazione»²⁵⁹. Non è certo un approccio nuovo, è un modo di intendere la pratica artistica condiviso nell'ambito dell'arte relazionale e nelle pratiche partecipative. Ciò che Bishop rimprovera a Kester è l'errore di giudicare i progetti di

²⁵⁶ F. Matarasso, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, Comedia, Bournes Green, Stroud 1997.

²⁵⁷ Ivi.

²⁵⁸ C. Bishop, *Inferni artificiali*, cit. p. 25.

²⁵⁹ Ivi, p. 36.

arte partecipativa con criteri esclusivamente etici e, in un certo qual modo, di avvicinarsi all'arte socialmente impegnata come fosse incompatibile con la dimensione estetica²⁶⁰.

Nella sua analisi Bishop affronta anche il concetto di autorialità, ponendosi in contrasto con quella che definisce «etica della rinuncia autoriale»²⁶¹. Questa tendenza, per Bishop, non fa che confermare e rilanciare semplicistiche categorie storicamente costruite come in contrasto tra loro, tra cui spettatore passivo e artista attivo, gruppo privilegiato contro gruppo minoritario ecc. Per questo Bishop assume una prospettiva differente, ovvero quella di un orizzonte etico che si esplica nella «fedeltà lacaniana alla singolarità di ogni progetto, al rivolgere attenzione alle rotture simboliche, alle idee e alle emozioni che esso genera»²⁶².

Anche Maria Lai in *Legarsi alla montagna* riflette sull'autorialità e su come estenderla alla comunità di Ulassai. La sua volontà che l'opera non avesse autore la porta a ricercare un'autorialità condivisa fin dai primi momenti d'ideazione della performance collettiva. L'autrice non scompare, non si pone come semplice facilitatrice della creatività altrui, ma agisce in un contesto con un'intenzione artistica, chiede aiuto all'intero paese per la sua ideazione e attuazione e, infine, partecipa in prima persona all'azione collettiva insieme alla comunità di cui lei stessa faceva parte.

Una terza via nel dibattito sul valore estetico nell'arte partecipativa ci viene offerto dalla ricercatrice Gabriella Giannachi nel saggio *Chi decide chi partecipa? Ripensare l'epistemologia della partecipazione*. Giannachi si domanda se, in un processo artistico partecipativo che può aver apportato un cambiamento sociale, sia importante riconoscere anche un valore estetico²⁶³. La risposta, per Giannachi come per Bishop, è affermativa, ma Giannachi sposta il focus e riflette sul significato di valore estetico. Citando le parole di Giannachi:

²⁶⁰ Ivi, p. 38.

²⁶¹ Ivi, p. 34.

²⁶² Ivi, p. 38.

²⁶³ G. Giannachi, *Chi decide chi partecipa? Ripensare l'epistemologia della partecipazione* (2017), tr. it. Vincenzo Sansone in "Connessioni remote", no. 2, 2021, p. 49.

penso che non sia solo l'arte ad avere un valore estetico. Penso che la posta in gioco qui sia proprio questo termine "valore estetico". Pertanto, quelli che Bishop descrive come «i documenti fotografici dall'aspetto spesso informe di arte partecipativa», che lei stessa definisce come «fenomeni antiestetici» sono per me i documenti che mostrano, appunto, l'estetica, così come il valore sociale, politico e persino economico di tali opere.²⁶⁴

Giannachi estende, quindi, il campo alle varie discipline. L'intenzione, in *Chi decide chi partecipa?*, è appunto quella di ripensare la partecipazione e la sua epistemologia considerando come sia stata impiegata in diversi campi per generare conoscenza, cultura e processi trasformativi nella società. La distanza che si rischia di creare tra arte e politica, estetica ed etica, per Giannachi è inutile e addirittura pericolosa.

Uscendo dal più ristretto campo artistico, uno degli studi più interessanti sulla partecipazione che Giannachi segnala è quello del 1969 di Sherry R. Arnstein, *A Ladder of Citizen Participation*, in cui erano riportati fondamentali casi di studio su cui basare una sorta di «scala della partecipazione dei cittadini»²⁶⁵. Nella primissima pagina dello studio, Arnstein sostiene che se non è accompagnata da un processo di autentica redistribuzione del potere, la partecipazione per le persone coinvolte risulta frustrante e vuota di senso²⁶⁶.

La partecipazione e le relazioni sono un potente mezzo per acquisire potere e ripensare il contesto in cui si vive. I nuovi studi sulla partecipazione online riportati da Giannachi evidenziano come la partecipazione sia ormai pervasiva nell'economia del nuovo millennio. Così, Giannachi arriva alla conclusione che «la partecipazione non è solo una forma di generazione di conoscenza, redistribuzione del potere e produzione di risorse, è anche una forma di consumo»²⁶⁷. Quest'ultimo dato non viene inteso negativamente da Giannachi, piuttosto segnalato per poter fornire un quadro più completo possibile della partecipazione e dei suoi possibili impieghi nelle pratiche artistiche.

Dallo studio di Giannachi emerge un quadro ricco e sfaccettato del fenomeno della partecipazione. Ricostruire un'epistemologia della partecipazione è un modo per analizzare il fenomeno nelle sue varie declinazioni e per non perdere di vista il ruolo sociale dell'arte partecipativa e il focus che deve mantenere: il coinvolgimento delle

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ Ivi, p. 41.

²⁶⁶ S.R. Arnstein, *A Ladder of Citizen Participation*, in "Journal of the American Institute of Planners", vol. 35, n. 4, 1969, p. 216.

²⁶⁷ Ivi, p. 56.

comunità, che deve andare di pari passo con la loro autonomia decisionale. Solo non smettendo mai di chiedersi “chi decide chi partecipa” è possibile che l’arte partecipativa eserciti un ruolo attivo nel miglioramento della società contemporanea.

4. *Legarsi alla montagna: oltre l’estetica relazionale*

Nel pensare altri mondi possibili, Maria Lai era attenta al concreto, a una specifica realtà, quella di Ulassai, ai suoi meccanismi e ai rapporti umani che la costituivano. Maria Lai, come la definisce Elena Pontiggia, era una «sognatrice molto concreta»²⁶⁸. Il legame tra Lai e le teorizzazioni dell’arte relazionale appare lampante, ma in un saggio dal titolo *La responsabilità condivisa: artista e pubblico tra arte relazionale e street art*²⁶⁹ Emanuele Crescimanno individua alcuni elementi di criticità. Come spiega Crescimanno, nelle operazioni d’arte relazionale le relazioni vengono messe in atto all’interno di contesti strettamente artistici. Il rischio, quindi, è che rimangano opere per pochi, per la stessa élite che, nel voler ottenere risultati concreti nella quotidianità, si chiude invece in maniera ombelicale nei propri contesti privilegiati²⁷⁰. Anche Claire Bishop, nel saggio *Antagonism and Relational Aesthetics*, problematizza le teorie di Bourriaud. Non dà un giudizio sull’effettivo o mancato impegno sociale degli artisti relazionali, ma mette in discussione un assunto di Bourriaud: le relazioni non sono necessariamente buone o democratiche. Analizzando *Estetica relazionale*, Bishop nota che l’autore non si sofferma mai sulla qualità delle relazioni, per chi sono orchestrate, come e perché²⁷¹, che sono invece aspetti centrali da analizzare se si intende la relazione come uno spazio d’incontro democratico. Gli spazi espositivi, così, rischiano di apparire come istituzioni che tentano di «importare una dimensione critica»²⁷² al proprio interno - citando *Il ritorno del reale* di Hal Foster - per mettersi al riparo dalle critiche.

²⁶⁸ E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, cit., p. 14.

²⁶⁹ E. Crescimanno, *La responsabilità condivisa: artista e pubblico tra arte relazionale e street art*, in “Aesthetica preprint”, n. 96, 2012, pp. 69-76.

²⁷⁰ Ivi.

²⁷¹ C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in “October” n. 110, 2004, pp. 51-79, p. 65.

²⁷² H. Foster, *Il ritorno del reale. L’avanguardia alla fine del Novecento*, cit., p. 194.

Se in *Estetica relazionale* l'attenzione è rivolta, quindi, principalmente verso azioni che avvengono in contesti canonicamente riconosciuti come appartenenti ai mondi dell'arte - musei, spazi espositivi, gallerie – e lo spettatore è coinvolto nell'azione, ma non partecipa alla sua ideazione, in *Legarsi alla montagna* la cittadinanza – pur sotto la guida di Lai - si trova in una condizione di sostanziale parità con l'artista durante tutto il processo. Il risultato ottenuto, al di là dell'impatto estetico, «è che uomini, donne, bambini, tutt'altro che assidui ai meccanismi dell'arte, sono spinti forse per la prima volta nella loro vita a un gesto che non ha valore utilitaristico»²⁷³. I partecipanti hanno interagito tra loro in un modo totalmente inedito e, come l'arte relazionale teorizza, le interazioni producono esiti inaspettati. Il lungo periodo di preparazione, le continue discussioni e la voce data agli abitanti - che hanno scelto in prima persona come rappresentare le proprie relazioni nella performance – sono elementi che rispondono in qualche modo alle domande poste da Bishop: la qualità delle relazioni non è un fattore che può essere ignorato.

Questo grado di concretezza e il rapporto strettissimo di Maria Lai con la cultura popolare e il territorio, fanno sì che inquadrarla come artista nel solo ambito dell'arte relazionale sarebbe sicuramente riduttivo. Lo spiega alla perfezione Alessandra Pioselli nell'articolo *Maria Lai: oltre l'arte relazionale?*, in cui leggiamo:

La natura antropologica e politica dell'opera di Maria Lai la rende anche altro, il modo in cui è politica, la scelta di optare per un decentramento spazio-temporale che crea cortocircuiti tra tradizione/modernità, rimettendone in discussione la binarietà, le categorie, il modo in cui avviene il recupero di un patrimonio “minore” per trovare una lingua che si fa comunitaria, per il presente.²⁷⁴

Maria Lai trae il linguaggio che si fa comunitario dalla comunità stessa ed è in questo che risiede la carica innovativa del suo lavoro.

Le intenzioni di Maria Lai e i modi in cui ha interagito con la comunità di Ulassai avvicinano le riflessioni dell'artista a tematiche centrali nelle teorizzazioni di Bishop. La parte conclusiva di *Inferni artificiali* è dedicata alla trattazione di alcuni caratteri dell'arte partecipativa riscontrabili in tempi recenti, tra cui compare la pratica educativa e pedagogica. In tutta la produzione di Maria Lai si può riscontrare una

²⁷³ E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, cit., p. 25.

²⁷⁴ A. Pioselli, *Maria Lai, oltre l'arte relazionale?*, in “Exibart”, 19 luglio 2019.

fascinazione per il mondo infantile, per il gioco come elemento cardine nell'elaborazione artistica e nella crescita personale. Si è visto come, in questo senso, Lai sia stata un'instancabile sperimentatrice, passando dalle Fiabe cucite degli anni Ottanta alla produzione di veri e propri giochi come *Il volo del gioco dell'oca* (2002-2003). La performance *Reperto* del 1982 fu organizzata da Lai in una scuola elementare di Villasimius, coinvolgendo varie classi dell'istituto: qui i bambini si trovarono a restituire nuova vita, attraverso l'operazione artistica collettiva, a oggetti rotti o in disuso.

Per Bishop, può essere rischioso dichiarare le intenzioni pedagogiche di un'operazione artistica, essendo l'arte, per sua natura, qualcosa che deve mostrarsi, al contrario dell'istruzione che è un processo sempre in divenire e costitutivamente invisibile. La stessa Bishop, però, riflette sul fatto che le pratiche d'arte partecipativa, tentando di avvicinare sempre di più arte e vita, possono mettere in discussione la distanza tra i processi artistici e quelli educativi, permettendo di categorizzare con più elasticità. L'arte pubblica e collettiva si configura, così, come un'alleata dell'istruzione, e viceversa. Uno degli artisti che, secondo Bishop, ha lavorato di più in quel campo ibrido e sperimentale che si colloca tra arte e pedagogia è Joseph Beuys (1921-1986), artista visivo e performer tedesco, che Bartolomeo Pietromarchi cita tra gli artisti vicini a Maria Lai per le istanze portate avanti nelle proprie opere²⁷⁵. Beuys, nel 1973, fondò la *Libera Università Internazionale della Creatività e della Ricerca Interdisciplinare*: un'accademia basata su valori quali gratuità, apertura, non competitività, così da permettere a ciascuno di scoprire la propria inclinazione creativa. In un'intervista rilasciata ad Artforum nel 1969, qualche anno prima della fondazione della *Libera università*, Beuys dichiarò che essere un insegnante era la sua più riuscita opera d'arte²⁷⁶. Sul finire degli anni Sessanta, Beuys anticipava quindi la tendenza delle arti a sconfinare dal mondo degli studi umanistici a quello delle scienze sociali.

Si potrebbe partire dalle sperimentazioni dello stesso Beuys, per il quale ognuno è un artista, per affermare la distanza tra un approccio spiccatamente pedagogico e quello che ha contraddistinto il lavoro di Maria Lai in *Legarsi alla montagna*. È una questione

²⁷⁵ B. Pietromarchi e L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, cit., p. 13.

²⁷⁶ W. Sharp, *An interview with Joseph Beuys*, in "Artforum", vol. 8, n. 4 dicembre 1969; <https://www.artforum.com/print/196910/an-interview-with-joseph-beuys-36456> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

di linguaggi e di contributi: Lai non era intenzionata a mettere la popolazione di Ulassai nelle condizioni di sviluppare un approccio critico all'arte attraverso la performance collettiva e neanche a stimolare una riflessione sui presupposti e i risvolti etici dell'azione. Maria Lai, poi, non credeva che la sua opera avrebbe avvicinato i partecipanti Ulassesi (impiegate per la maggior parte nel settore industriale e nell'allevamento) alla pratica artistica. Lai si allontana, quindi, dal ruolo di «facilitatore della creatività altrui»²⁷⁷ di cui parla Bishop riferendosi agli artisti partecipativi promotori di progetti collettivi in specifici contesti.

Ciò che differenzia maggiormente l'operazione di Maria Lai dalle pratiche contemporanee descritte in *Inferni artificiali* è la mancanza di una progettualità d'intervento sociale. Quando chiesero a Maria Lai perché scelse proprio Ulassai per la performance collettiva, rispose che Ulassai è una perfetta metafora del mondo: ha vissuto chiuso, senza aprirsi alle novità; è pieno di rancori e minacciato da frane. Si sa che l'avvio del progetto lo si deve, in realtà, ad Antioco Podda, sindaco di Ulassai che avrebbe voluto commissionare a Maria Lai un monumento ai caduti. La controproposta di Lai fu, evidentemente, molto diversa, ma dettata più dalla volontà di creare qualcosa di nuovo che da quella di intervenire in maniera trasformativa su un contesto.

La comunità, però, fu coinvolta da Lai su diversi livelli, arricchendo la performance di significati identitari in quanto effettivamente provenienti dalla memoria collettiva degli Ulassesi. Attraverso la performance, attraverso l'agire insieme per legare materialmente gli edifici di Ulassai tra di loro e, successivamente, alla montagna, i partecipanti interagiscono all'interno di una cornice prettamente artistica, che non ha niente a che fare con le operazioni quotidiane, sperimentando nuove modalità di interazione e collaborazione.

Maria Lai non interviene su un territorio con l'obiettivo di avere un riscontro sociale quantificabile, ma trae dal territorio il nettare per un evento che ha stretto la comunità in una festa collettiva rendendola protagonista di un'operazione artistica avanguardistica. La forma dell'opera che scaturisce da questo processo, l'«incontro durevole»²⁷⁸, per usare le parole di Bourriaud, è assolutamente singolare e permette di

²⁷⁷ C. Bishop, *Inferni artificiali*, cit., p. 212.

²⁷⁸ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., p. 22.

avvicinare *Legarsi alla montagna* a diversi ambiti di elaborazione artistica, tra cui, appunto, l'arte relazionale e l'arte partecipativa.

Questo è, ovviamente, solo un parziale tentativo di inquadrare al meglio l'unicità del lavoro di Maria Lai: la sua ecletticità, il suo porsi sempre in tensione tra tradizione e contemporaneità, tra terra natia e respiro internazionale, tra pratiche antiche e azioni pionieristiche, fanno sì che il lavoro dell'artista sfugga a rigide categorizzazioni e la rendono una delle menti creative più affascinanti del Novecento italiano.

ELENCO DELLE FIGURE

Figura 1: M. Lai, *Legarsi alla montagna*, Ulassai, 8-9 settembre 1981. La creazione del nastro. Foto di Piero Berengo Gardin, in E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, 5 Continents Editions, Milano 2021.

Figura 2: M. Lai, *Legarsi alla montagna*, Ulassai, 8-9 settembre 1981. Dettaglio del nastro teso tra due abitazioni. Foto di Piero Berengo Gardin, in E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, 5 Continents Editions, Milano 2021.

Figura 3: M. Lai, *Legarsi alla montagna*, Ulassai, 8-9 settembre 1981. Una donna anziana Ulassese maneggia il nastro durante la performance. Foto di Piero Berengo Gardin, in E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, 5 Continents Editions, Milano 2021.

Figura 4: M. Lai, *Legarsi alla montagna*, Ulassai, 8-9 settembre 1981. Alcuni bambini giocano col nastro durante la performance. Foto di Piero Berengo Gardin, in E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, 5 Continents Editions, Milano 2021

Figura 5: M. Lai, *Legarsi alla montagna*, Ulassai, 8-9 settembre 1981. Partecipanti alla performance issano il nastro alla propria abitazione. Intervento di Maria Lai su una foto di Piero Berengo Gardin, in E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, 5 Continents Editions, Milano 2021

Figura 6: M. Lai, *Legarsi alla montagna*, Ulassai, 8-9 settembre 1981. La processione dell'8 settembre e il reticolo azzurro sopra le teste dei partecipanti. Foto di Piero Berengo Gardin, in E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, 5 Continents Editions, Milano 2021.

Figura 7: M. Lai, *Legarsi alla montagna*, Ulassai, 8-9 settembre 1981. Il nastro viene issato alla montagna. Intervento di Maria Lai su una foto di Piero Berengo Gardin, in E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, 5 Continents Editions, Milano 2021

BIBLIOGRAFIA

C. Alemani (a cura di), *La Biennale di Venezia. 59^a Esposizione internazionale d'arte. Il latte dei sogni/The milk of dreams*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 2022.

S.R. Arnstein, *A Ladder of Citizen Participation*, in “Journal of the American Institute of Planners”, vol. 35, n. 4, 1969.

M. Bentivoglio, *All'adultera lapidata. Gubbio 76. Animazione del territorio*, Tipografia della Pace, Roma 1977.

M. Bentivoglio, *I pani di Maria Lai*, Edizioni del Brandale, Savona 1977.

M. Bentivoglio (a cura di), *Materializzazione del linguaggio*, La Biennale, Venezia 1978.

C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in “October” n. 110, 2004, pp. 51-79.

C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa* (2012), trad. it. di M. Ulbar, Luca Sossella editore, Milano 2015.

C. Bishop, *Participation and Spectacle: Where Are We Now?*, in “Lecture for Creative Time's *Living as Form*”, Cooper Union, New York, maggio 2011.

N. Bourriaud, *Estetica relazionale* (1998), tr. it. di M. E. Giacomelli, Postmedia, Milano 2010.

I. Calvino, *Le città invisibili* (1972), Mondadori, Milano 2016.

S. Cambosu, *Miele amaro* (1954), (a cura di) B. Rombi, Ilisso edizioni, Nuoro 2004.

S. Campus, *Storie intrecciate di arte e letteratura nelle opere di Maria Lai*, in “Oblio”, anno 2, n. 8, dicembre 2012.

L. Caramel, U. Mulas, B. Munari (a cura di), *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana. Como, 21 settembre 1969*, Editrice Cesare Nani, Como 1969.

G. Celant (a cura di), *Arte povera, azione povera*, Rumma editore, Salerno 1969.

E. Crescimanno, *La responsabilità condivisa: artista e pubblico tra arte relazionale e street art*, in “Aesthetica preprint”, n. 96, 2012.

E. Crispolti (a cura di), *L'ambiente come sociale*, La Biennale di Venezia, Venezia 1976.

E. Crispolti, *Volterra '73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, Centro Di Edizioni, Firenze 1974.

G. Debord, *La società dello spettacolo* (1967), tr. it. di P. Salvadori e F. Vasarri, Baldini+Castoldi Editore, Milano 2017.

E. De Cecco, *Maria Lai. Le fila del racconto*, in “Flash Art”, anno 29, n. 199, estate 1996.

M. De Micheli, C. Gian Ferrari e G. Comisso, *Le lettere di Arturo Martini*, Edizioni Charta, Milano 1992.

A. Ferrara, *L'identità perduta di Gibellina*, 2014, inchiesta progetto di fine corso dell'Istituto per la formazione al giornalismo di Urbino;

<https://ifg.uniurb.it/static/sito-2015/static/lavori-fine-corso-2014/ferrara/cretto-riscritto/index.html> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* (1996), tr. it. di B. Carneglia, Postmedia, Milano 2006.

P. Gaglianò, *Archiviare la non oggettualità. Performance, memoria e documentazione*, in “roots&routes”, maggio 2020; <https://www.roots-routes.org/archiviare-la-non-oggettualita-performance-memoria-e-documentazione-di-pietro-gagliano/> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

G. Giannachi, *Chi decide chi partecipa? Ripensare l'epistemologia della partecipazione* (2017), tr. it. di Vincenzo Sansone in “Connessioni remote”, n. 2, 2021.

G. Giardini, *Il tribunale a favore della nipote di Lai rende incerto il futuro della Fondazione*, in “Il Sole 24 Ore”, 2 aprile 2021; https://www.ilsole24ore.com/art/il-tribunale-favore-nipote-lai-rende-incerto-futuro-fondazione-ADAY47UB?refresh_ce [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

R. Goldberg, *Performance. Live art 1909 to the present*, Harry N. Abrams, New York 1979.

A. Gramsci, *Lettere dal carcere* (1947), Einaudi, Torino 2010.

T. Gusman, *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation*, in “Contemporary Theatre Review”, vol. 29, n. 4, dicembre 2019, pp. 439-461.

R. Ladogana, *Fiabe intrecciate. Il Monumento ad Antonio Gramsci di Maria Lai*, CUEC Editrice, Cagliari 2014.

R. Ladogana, *Riflessioni sulla ricerca scultorea di Maria Lai: la serie di terrecotte degli anni Novanta*, in “Il capitale culturale”, n. 22, 2020, pp. 225-251.

M. Lai, F. D’Amico, G. Murtas, (a cura di) A. Grilletti Migliavacca e G. Murtas, *Inventare altri spazi*, Arte Duchamp, Cagliari 1993.

M. Lai, G. Marchegiani, *Il campanellino d’argento*, Topipittori, Milano 2017.

A. Martini, *Colloqui sulla scultura 1944-1945* (1997), (a cura di) N. Stringa, Canova edizioni, Treviso 2006.

A. Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti* (1983), (a cura di) Elena Pontiggia, Abscondita SRL, Milano 2001.

F. Matarasso, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, Comedia, Bournes Green, Stroud 1997.

M. Pasinati, *L'uovo universale di Mirella Bentivoglio*, in "Letterate Magazine", 26 aprile 2017; [https://www.letteratemagazine.it/2017/04/26/luovo-universale-mirella-bentivoglio/#:~:text=Si%20tratta%20dell'Ovo%20di,e%20a%20guidarne%20l'interp](https://www.letteratemagazine.it/2017/04/26/luovo-universale-mirella-bentivoglio/#:~:text=Si%20tratta%20dell'Ovo%20di,e%20a%20guidarne%20l'interpretazione22) [retazione22](https://www.letteratemagazine.it/2017/04/26/luovo-universale-mirella-bentivoglio/#:~:text=Si%20tratta%20dell'Ovo%20di,e%20a%20guidarne%20l'interp) [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

C. Patella, *Selfie ad Arte. Arte Povera @ Museo del Novecento*, in "ArtsLife", 24 gennaio 2017; <https://artslife.com/2017/01/24/selfie-ad-arte-arte-povera-museo-del-novecento/#:~:text=Germano%20Celant%2C%20il%20critico%20d,per%20ridurli%20ai%20loro%20archetipi%E2%80%9D> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

C. Pavese, *La luna e i falò* (1950), Einaudi, Milano 2020.

B. Pietromarchi e L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, 5 Continents Editions, Milano 2020.

A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi editore, Milano 2015.

F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Bari 2014.

E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, Ilisso edizioni, Nuoro 2017.

E. Pontiggia (a cura di), *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, 5 Continents Editions, Milano 2021.

M. Seravalli, *Il complesso di Michelangelo di Simona Weller: un'ipotesi di storia dell'arte delle donne nel decennio del neo-femminismo italiano*, in "Flash Art", 18 settembre 2019; <https://flash---art.it/2019/09/il-complesso-di-michelangelo-di-simona-weller-unipotesi-di-storia-dellarte-delle-donne-nel-decennio-del-neo-femminismo-italiano/> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

W. Sharp, *An interview with Joseph Beuys*, in "Artforum", vol. 8, n. 4, dicembre 1969; <https://www.artforum.com/print/196910/an-interview-with-joseph-beuys-36456> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, Milano 1996.

S. Weller, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del novecento*, La Nuova Foglio Editrice, Macerata 1976.

VIDEOGRAFIA

M. Bregani (diretto da), *Sulle tracce di Maria Lai*, LaGAlla23 productions, 2019;
<https://www.raiplay.it/programmi/sulletracedimarialai> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

R. Cannas (diretto da), *Il nastro di Ulassai*, RAI, Roma 1981;
<https://www.raicultura.it/arte/articoli/2019/11/Maria-Lai-9aa5a638-a435-41bb-81f5-50fc6002381c.html> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

F. Casu, *Tenendo per mano l'ombra*;
https://www.youtube.com/watch?v=8_1vu_OFmU [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

T. Casula, *Maria Lai. Legare collegare*;
<https://youtu.be/0rVoN64Fz-o> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

C. Lilliu, G. Moccia, G. Orrù (a cura di), *Un'ora con Maria Lai*, Centro documentazione Regione Autonoma della Sardegna, Villasor 2003;
<https://www.sardegнадigitallibrary.it/index.php?xsl=626&id=132108> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

B. Pietromarchi, L. Lonardelli (a cura di), *Tenendo per mano il sole*, 3D produzioni, Milano 2019;
https://www.youtube.com/watch?v=G3_wA3Wg5js [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

SITOGRAFIA

Sito Comune di Ulassai;

[Il Territorio | Comune di Ulassai](#) [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

Sito Enciclopedia Treccani;

https://www.treccani.it/enciclopedia/aristeo_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

Sito Archivio Maria Lai;

<https://archiviomarialai.com/> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

Sito Mirella Bentivoglio;

<https://mirellabentivoglio.it/> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

Sito Spazio Ilisso;

<https://www.spazioilisso.it/index.php/10> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

Sito Stazione dell'Arte;

<https://www.stazionedellarte.com/il-museo/> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

Sito Media Kunst Netz;

<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/> [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

Sito Tate;

[The Dimensions of Performance | Tate](#) [ultimo accesso 17 febbraio 2023].

PODCAST

M. Murgia, C. Tagliaferri, *Maria Lai* in “Morgana”, Storielibere srl, Milano, ep. 21.