

**LUIGIA LONARDELLI**

## **Maria Lai, figlia d'anima**

Questo testo ripercorre l'attività di Maria Lai (Ulassai, 1919 – Cardedu, 2013) individuandone specificità e contraddizioni interne, anche in relazione al sistema artistico da cui Lai ha volutamente cercato di prendere le distanze nel corso della sua vita. Attraverso un lavoro indiziale – poiché di indizi e non di storia spesso è fatta la storia delle donne – si analizzerà un percorso di ricerca intessuto di piccoli tentativi, a volte timidi, a volte volutamente appartati, di essere artista. Lo studio prende come punto di partenza e di riflessione un particolare biografico della sua infanzia su cui la critica non si è ancora soffermata: il suo essere "figlia d'anima" una particolare forma di affido familiare. Questa condizione viene analizzata alla luce del suo rapporto particolarmente complesso con il binomio io-collettività.<sup>1</sup>

Nel 1990 Lai realizza tre piccole sculture [fig. 1] della misura corrispondente a un utero femminile: la loro imperfetta rotondità, le piccole discrepanze geometriche che non rendono possibile riconoscere chiaramente un cerchio o un ovale nell'intenzione compositiva, la compressione dell'argilla realizzata tenendo la materia fra le mani, raccontano di una modalità di fare arte che desidera distanziarsi da ogni necessità formalistica, recuperando un afflato creativo seminale e la valenza di atto primordiale del fare scultura. In questi lavori si legge chiaramente l'influenza della docenza di Arturo Martini,<sup>2</sup> *in primis* nell'eloquente scelta del titolo *Sassi*, un debito che l'artista riconosce apertamente soprattutto nell'ultima fase della sua vita, un ricordo che ricompare a intervalli regolari nella sue testimonianze,<sup>3</sup> da una parte per un bisogno cocente di costruzione di un'autobiografia tipica della sua attitudine di narratrice, dall'altra per ribadire una genealogia maschile di magistero, quasi a controbilanciare l'altra identità che la vede discendente di una lunga tradizione manuale femminile.<sup>4</sup> Il rapporto con Martini è descritto sempre come una relazione con un'alterità disturbante che avrebbe avuto il merito di mettere in crisi un'identità ancora labile e in piena formazione:

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

incurioso. Oggi so che ci eravamo incontrati per comunicarci qualcosa che sarebbe andato oltre quel tempo. Durante questi tre anni di frequenza alle sue lezioni vivevo una condizione di disagio con insicurezze e incantamenti, e nello stesso tempo sentivo di essere nel posto giusto, più che a Roma, più che in Sardegna.<sup>5</sup>

Mentre in un documentario a lei dedicato nel 2009 dichiarerà: “la prima Accademia di Belle Arti l'ho fatta con le donne che facevano il pane a casa mia”,<sup>6</sup> riprendendo così una suggestione che la vede inscindibilmente legata ad una lunga genealogia di donne (“ho dietro di me millenni di silenzi, di tentativi di poesia, di pani delle feste, di fili di telaio”).<sup>7</sup>

In un caso come nell'altro è il sentirsi figlia ad avere preminenza, una condizione di figliolanza che diviene parte di una pratica tesa a definire una linea che, dalla antica primitività della Sardegna, arriva per una linea, seppur non diretta, alle sue opere.<sup>8</sup> Anche questo sentirsi propaggine di una lunga sequenza di eventi, latrice di un sapere che non si possiede, ma di cui ci si fa solo portatori, richiama il martiniano “fa che io non sia un oggetto, ma un'estensione. Fa che io che non sia una vistosa virtù, ma un oscuro grembo” citato da Mirella Bentivoglio nel testo dedicato alle sculture in pane di Lai nel 1977.<sup>9</sup> Alla scultura l'artista sembra voler assegnare il ruolo del padre in una visione in cui si pone maggiore attenzione a definire identità e funzioni relative alla capacità generativa, più che al genere maschile o femminile, in un percorso di formazione che Lai riconosce come compiuto solo alla fine della sua vita: “ho conquistato la durezza necessaria per dare stabilità al mio essere femminile [...] femminismo e maschilismo sono connotati stabiliti da una società superficiale, borghese e provinciale”.<sup>10</sup> Lo stesso iscriversi all'Istituto d'arte di via di Ripetta a Roma nel 1939 diventa un modo per ribadire un'identità altra, il voler seguire una strada non lineare, alla ricerca, come molti altri, di una possibilità di realizzazione di un destino diverso da quello che le si sarebbe naturalmente prefigurato. Nella Roma di quegli anni troverà un clima culturale fecondo, una parentesi felice fra le due guerre, ma anche tutte le difficoltà di ambientarsi in una grande metropoli. La possiamo facilmente immaginare spaesata all'arrivo in una città così diversa dalla realtà di Cagliari, dove si era trasferita per studiare negli anni trenta, e dalla terra natale dell'Ogliastra, un passaggio biografico in cui si legge chiaramente il bisogno di essere artista come unica possibilità di essere nel mondo.

Ma cosa significava e significherà essere artista per Maria Lai? Prima di tutto avere la possibilità di uscire da una storia per lei già scritta che l'avrebbe vista moglie e madre. L'essere diversi ritorna più volte nel paragonarsi ad una capretta, un animale la cui presenza diventa quasi un'ossessione nella sua opera e che richiama un'indole indomita e restia all'addomesticamento, “una

capretta ansiosa di precipizi"<sup>11</sup> come amava descriverla suo padre. Quest'ansia – ripresa nel titolo del documentario a lei dedicato da Clarita Di Giovanni, *Ansia d'infinito*<sup>12</sup> – altro non è che il desiderio e il tentativo di sviluppare la possibilità di una solitudine, al di fuori delle consuetudini socioculturali dell'epoca. In questo percorso svolge un'azione fondativa la vicinanza alla natura sviluppata negli anni dell'infanzia nella casa di Cardedu, dove l'artista passa la sua infanzia, e si ritrova nella sua tendenza alla pareidolia, nel ritrovare nella natura immagini riconoscibili di una vita parallela e magica solo a lei nota. Ed è così che, nelle sue sculture, ritroviamo profili riconoscibili di una terra rimasta lontana dal procedere forzato della modernizzazione che il Paese vive in quegli anni. Una terra ancorata, pur nella sua fragilità idrogeologica, ad un panorama protostorico: in essa nulla sembra cambiato da quando, si racconta, le Janas, antiche divinità autoctone che si dedicano alla tessitura, la crearono e popolarono imponendo a questo territorio una ancestrale natura femminile. Nella tradizione dell'isola queste figure, il cui carattere ambivalente di spiritelli pone sul crinale fra bene e male, popolano abitazioni immerse nella macchia e nei boschi, le “domus de Janas” [fig. 2].<sup>13</sup> Esse contribuiscono ad alimentare un mito che racconta di un paesaggio costantemente popolato da suoni, mai fermo, dove le rocce che costellano le falde franose dell'Ogliastra parlano attraverso il vento. In questa regione, popolata di figure fantastiche, mitiche e portatrici di una storia dalla funzione apotropaica, cresce Maria Lai, immersa in una natura mitopoietica che alla cultura agricola affianca una tradizione orale millenaria. La presenza della Sardegna nella letteratura dedicata alle sue opere rivela spesso un atteggiamento etnicista già stigmatizzato, all'inizio degli anni novanta, nel testo che Gianni Murtas le dedica nel catalogo della mostra del 1993:

Riportare l'opera di Maria Lai ad una dimensione antropologica esistenziale non deve però significare, come talvolta accade, costringerla in una visione eminentemente etnica. [...] Non prende dal presente un esterno superficiale, non proietta nel passato radici ideologiche inesistenti.<sup>14</sup>

La storia di Lai è profondamente legata alla tradizione sarda anche per essere intimamente connessa all'istituto giuridico informale del “fill'e anima” che vede la consuetudine sostituirsi alla norma. Questo fenomeno, che si potrebbe superficialmente associare all'affido, rimanda in realtà a sistemi familiari molto più complessi dove in piccole comunità il singolo svolge di fatto un ruolo di corresponsabilità nella cura dell'infanzia. Nell'essere figli d'anima non si modifica la relazione con i propri genitori naturali, ma si acquisiscono dei co-genitori, in una logica non sottrattiva, ma, piuttosto, accrescitiva delle relazioni interpersonali. Dal punto di vista giuridico la pratica dei “fill'e anima” appare come una modalità convenzionalmente approvata dal gruppo sociale

in cui viene attuata, tanto che alcuni psicologi hanno supposto che questo tipo di affidamento rappresenti un evento, se non strettamente normativo,<sup>15</sup> comunque prevedibile, nel senso che esso si esplica naturalmente come aspettativa fra i membri familiari, senza essere improvviso o subito: un evento possibile nel corso della propria storia personale, in quanto pratica socialmente definita e accettata. La sua prima peculiarità risiede nell'essere dei prescelti: nell'essere figli d'anima si è scelti, non esiste casualità. Spesso questo avviene in contesti di famiglie plurinucleari, dove i bambini già conoscono la persona a cui verranno affidati. Il rapporto che si configura in questo particolare "essere figli" ha naturalmente conseguenze profonde a livello psicologico.

Maria Lai è una figlia d'anima, lasciata agli zii a due anni, perché affetta da salute cagionevole – come ama raccontare iniziando così a tessere la sua biografia di particolari romanzati<sup>16</sup> – molto più probabilmente affidata alle loro cure anche per una relazione di amore, quasi filiale, che legava la madre Sofia Mereu alla sorella Virginia, senza figli e maggiore di lei di sedici anni. Nella grande tenuta agricola di Cardedu, Maria Lai oltre che figlia d'anima, è figlia unica, in un rapporto di esclusività raro per il contesto socioculturale a cui apparteneva. In questa eccezionalità risiedono alcune stravaganze educative, come la possibilità lasciatale dalla zia, che in mancanza di una scuola nelle vicinanze avrebbe dovuto darle i primi rudimenti di istruzione, di non completare il primo processo di alfabetizzazione.<sup>17</sup> Così come la libertà – più volte da lei ricordata<sup>18</sup> e parte di un immaginario da *enfant sauvage* che Lai non perde occasione di rimarcare – di avere a disposizione una stanza sulle cui pareti potesse liberamente tracciare disegni, in un gesto ampio, con il braccio teso, in cui Lai vorrà sempre riconoscere una differenza comportamentale, mai sopita, rispetto alle persone scolarizzate: chi ha fatto esperienza di un processo di scolarizzazione è abituato a sviluppare una capacità di tratteggio del segno grafico su un piano orizzontale e un controllo maggiore delle diagonali generate dal movimento del polso. La straordinarietà dell'episodio biografico rimane comunque un dato non eludibile:<sup>19</sup> negli anni venti del novecento una bambina in una tenuta agricola all'interno di uno dei territori più remoti della Sardegna poteva liberamente vivere la propria creatività, immaginando di scrivere sui muri con un alfabeto sconosciuto e portando avanti uno sviluppo di pregrafismo libero da ogni tipo di interferenze del mondo adulto.

La dimensione della casa come luogo in cui poter attuare una maggiore capacità espressiva attraversa tutto il suo lavoro, come sottolinea Bentivoglio "coi bambini di pane la celebrazione feticistico-plastica della scultura tradizionale viene sottilmente contestata e spostata alla domesticità della

cucina”;<sup>20</sup> questa interpretazione vede uno slittamento di senso nel movimento che porta l’opera dall’ufficialità della scultura all’informalità della casa ed è evidentemente debitrice, o soffre, di una marcata ideologia femminista che, in questo momento, preferisce leggere nell’opera solo una rivendicazione di differenza.<sup>21</sup> In qualche modo l’opera di Lai è comunque tangente alle ricerche delle donne che si impegnano nelle battaglie femministe: proprio in questo periodo con Bentivoglio si crea un sodalizio speciale che sfocia in un allontanamento ugualmente veemente che vedrà Lai prendere strade diverse. In una apparente contraddizione, se l’artista, da una parte, si sente all’interno di un gruppo unito da un comune sentirsi oppresse e sfruttate nel corso dei millenni, dall’altra, non percepisce la sua differenza come un unicum da proteggere: all’inizio degli anni ottanta, Lai inizierà a cercare proprio nella relazione con l’altro la formazione di una propria identità.<sup>22</sup> Parlando del suo allontanamento dalla Sardegna alla fine degli anni trenta dirà: “iscrivermi all’Accademia di Belle Arti di Roma significava per me allontanarmi da una cultura e da strutture patriarcali che rendevano prigioniera la donna. Ero consapevole che la strada dell’arte era anche quella della mia emancipazione”<sup>23</sup> e pochi anni più tardi “ciò che cercavo, ciò che cerco, è la distanza: essere per tutti e non appartenere a nessuno. [...] Non cercavo di essere donna né di essere artista, volevo realizzarmi come essere umano, ma questo era solo nel mio inconscio”.<sup>24</sup>

Una distanza più volte ribadita, come quando nella conversazione con Mimmo Bua ricorda i dialoghi fra lei e lo scrittore Giuseppe Dessì: “Che ci sei venuta a fare a Roma? Sono qui per essere sola”.<sup>25</sup> Nell’invito espresso da Dessì, suo intimo amico, di relazionarsi maggiormente con l’ambiente artistico romano si prefigura quella che sarà la sua nuova attitudine, un bisogno di sentire a cui l’artista approderà negli anni ottanta.<sup>26</sup> Ma quella lunga scia di solitudine la accompagnerà nei lunghi anni di lavoro a Roma dove si sposta definitivamente, dopo la fine della guerra e il suo rientro a Cagliari. Il peregrinare fisico di Lai segue i suoi moti interiori, dal primo trasferimento da Ulassai a Cardedu, dalla montagna ad una campagna marina, dolce e accogliente, e poi a Cagliari nel 1931, dopo la morte degli zii, per recuperare gli anni di studio perduti. Qui, non ancora ventenne, la prima e più importante battaglia, vinta, per andare nel continente e frequentare l’Istituto d’arte a Roma e poi, quando è chiaro che il rientro in Sardegna sarebbe troppo pericoloso sotto i bombardamenti, il trasferimento da alcuni parenti di Verona e l’iscrizione all’Accademia di Belle Arti a Venezia dove avviene l’incontro folgorante con Martini, un alunnato che durerà tre anni, ma che segna profondamente il suo percorso; infine, il ritorno a Cagliari nel 1945. Il magistero di Martini influenzerà le riflessioni future dell’artista e si rivela anche nelle poche prove scultoree di questi anni che si sono conservate, in

particolare in alcuni esperimenti con la terracotta dove il tema della modellazione della terra rimane perfettamente in bilico fra figura e astrazione: si veda in particolare il *Paesaggio (Bosco)* del 1947 [fig. 3].<sup>27</sup> Qui l'artista comincia l'attività di docenza che la accompagnerà per tutta la vita,<sup>28</sup> ma subito emerge la sua insofferenza per una situazione che reputa costrittiva. In questi anni Lai sembra, come poi sarà di nuovo nel corso del decennio sessanta, sopita, persa alla ricerca di una identità possibile, una parabola che ha il suo culmine nella perdita del fratello minore Lorenzo, ucciso in Ogliastra nel 1955, nel corso di un agguato finalizzato al sequestro del fratello Gianni.<sup>29</sup> Di nuovo Roma arriva ad offrirle una soluzione possibile: la città sarà uno dei punti più stabili della sua vita, quasi quarant'anni passati in maniera appartata dal sistema artistico, ma non per questo non aggiornata, curiosa e ansiosa di conoscere e guardare il mondo dalla periferia dell'anima in cui si era ritirata. La stessa scelta del quartiere Monte Mario come luogo di residenza, abbarbicato su una collina che su Roma si affaccia, ma di cui sembra non far parte, agisce in questo senso.

Le conseguenze di questo allontanarsi interiore e sociale sono evidenti in una produzione che raramente è pensata per essere esposta: sono molto frequenti i casi in cui non sono state previste modalità di fissaggio delle opere alla parete o il lavoro stesso è pensato in orizzontale o, infine, nei giochi di doppia firma su un verso e l'altro dell'opera, a rimarcare come non ci sia una correttezza di allestimento da indicare *a priori*.<sup>30</sup> L'estrema fragilità conservativa di alcuni di questi lavori, con l'utilizzo di una terracotta lavorata solo in parte, di elementi apposti all'opera in maniera volutamente precaria, non fa che rimarcare il loro valore di oggetti non consegnati alla storia, lasciati in un ambito di creatività privata che non sente il bisogno di programmare un futuro per quello che sta generando. I due decenni di attività la vedono concentrarsi sulla scultura, in una forma più chiaramente modernista di evidente memoria martiniana [fig. 4], così come in, seppur timide, prove di astrazione non pienamente valutabili vista la rarità della documentazione [fig. 5]. Negli anni sessanta assistiamo, invece, a seminali tentativi di pittura chiaramente debitori del gusto materico che si respira a Roma e ad una revisione del piano di visione della scultura [fig. 6].

Nei primi *Telai*, che datano alla metà degli anni sessanta, l'orientamento fisico dei lavori subisce una netta traslazione, focalizzandosi sulla multidirezionalità, sia verticale che orizzontale, dello strumento di tessitura. Il telaio su cui lavorano le donne, oltre ad una evidente tangenza concettuale con la sua ricerca, dà la possibilità di rivedere formalmente la concezione di tridimensionalità e bidimensionalità come due aree rispettivamente assegnate alla scultura e alla pittura. Nella parola telaio è racchiuso inoltre un gioco di

significato: da una parte, la cornice lignea sulla quale tensionare la tela, memore di tutta la storia dell'arte occidentale, dall'altra, lo strumento per tessere, il cui archetipo si perde nella protostoria. Ed è proprio la protostoria a giocare un ruolo fondamentale nella formazione mitopoietica della ricerca dell'artista che diventa un'unica grande narrazione dedicata al mondo perduto delle fate e a una Sardegna premoderna ancora non intaccata dal positivismo. La supposta naïveté del suo lavoro l'ha spesso relegata in letture che la vedono come donna artista fuori dagli schemi, estranea ad un movimento culturale di più ampio respiro. Non è un caso che le grandi rassegne che l'hanno accreditata, dopo la sua morte nel 2013, nel sistema artistico internazionale, la Documenta 14 e la 57<sup>a</sup> Biennale di Venezia nel 2017, fossero dedicate alla disamina di figure ed esperienze liminari rispetto al circuito del sistema artistico ufficiale, dove il presunto carattere freak si andava spesso a confondere con la marginalità sociale o di genere. Questo non ha fatto che acuire una lettura della sua opera come espressione di una identità femminile e locale, di fatto sancendo così la legittimazione di uno stereotipo.

La Sardegna entra nelle sue opere anche per l'evidente interesse alla fine degli anni settanta per un'etnografia rinnovata che trova nella rilettura, riscoperta e analisi delle tradizioni locali la misura per la difesa di una comunità che si sente attaccata dall'omogeneizzazione del capitalismo. In questo senso i *Pani*, come acutamente osservato Marisa Dalai Emiliani nel suo recente saggio, testimoniano di un interesse verso tradizioni ancestrali, dove la panificazione è un atto creativo primordiale e un legame con il mondo dei morti:

Ma quelli di Maria [...] non sono objects trouvés riferibili a gesti neo-dada o concettuali: Maria impasta modella e cuoce i suoi pani, interpreta un rito quotidiano che conosce sin dall'infanzia, si riconnette naturalmente a una tradizione millenaria che aveva sempre connotato in Sardegna la cultura declinata al femminile.<sup>31</sup>

I *Bambini di pane* realizzati dall'artista a partire dalla metà degli anni settanta, di cui si sono conservati pochi esemplari, si dividono in due tipologie distinte: i "pupi",<sup>32</sup> che rimandano più direttamente alla tradizione sarda, e i "feti", riconoscibili per le proporzioni disarmoniche degli arti e la presenza del cordone ombelicale, precipitati evidenti del dibattito sull'aborto di quegli anni [fig. 7]. A questa prima lettura, innegabile nella sua evidenza storico-sociale, se ne potrebbe affiancare un'altra più strettamente legata al carattere ontologico dell'opera stessa. In questi lavori Lai sembra voler testare la potenzialità di un lavoro che diventa metafora del creare, del mettere al mondo forme non esistenti. Allo stesso tempo il feto dice di una interruzione improvvisa, di una potenzialità di forma che non riesce a esplicitarsi, rimanendo in uno stadio bloccato, la promessa di un futuro che non verrà. Fra i

lavori più scuri di Lai, i *Pani* vivono un'antinomia lacerante: da una parte, rimandano alla tragicità di una morte, non socialmente accettata, sia essa naturale o provocata, dall'altra, conservano la levità del gioco infantile nel modellare il pane inventando figure sempre nuove, l'apparente superficialità di un oggetto fatto per il solo piacere del formare con le mani. Un ambito non a caso riservato alle donne, come area in cui poter manifestare una creatività non pericolosa e, ad ogni modo, che ha come risultato un manufatto destinato a non durare. L'inquietudine che attraversa questi lavori assume una tinta ancora più fosca se si pensa a come essi siano automaticamente associabili all'alimento più comune: essi richiamano così il tabù dell'antropofagia, mai completamente scomparso e riaffiorante continuamente nella storia dell'uomo. In ultimo, questi oggetti svolgono una funzione apotropaica, e ce lo ricorda un'altra opera perduta: le *Serpi* [fig. 8], anch'esse presentate su un tavolo da desco, materializzano nella repellenza dell'immagine la possibilità di allontanare una paura dandole forma.

Le paure che attraversano Lai in questi anni sono molteplici e hanno a che fare in ultima istanza con la ricerca di una possibilità reale di esprimersi nel mondo dell'arte. Questa inquietudine, che porta con sé il bisogno di volersi autonarrare, così da identificarsi in un personaggio preciso, sembra provenire da un passato lontano. Gli anni passati da sola a Cardedu alimentano certamente un'attitudine interiore votata alla solitudine e, allo stesso tempo, ad una empatia totale con la natura che la porterà sempre a cercare sé stessa dentro l'opera. Più che domandarsi quanto la sua opera esprima una sfera di espressione femminile o se sia direttamente riferibile a una koinè sarda, sembra più utile chiarire la sua relazione con una primordialità di linguaggio e con l'archetipo: da una parte, nella continua ispirazione alle storie che attraversano la mitologia dell'isola, dall'altra, nel richiamo al telaio, alla tradizione del tappeto e del ricamo, e ad un mondo di perdita semplicità dell'atto creativo. Allo stesso tempo è innegabile che la ripetizione di questi gesti millenari si iscriva nella storia della donna, genere a cui sono state prescritte – se si escludono gli atti compiuti per semplice piacere – le attività di tessitura finalizzate alla produzione di vesti e paramenti decorativo-utilitari. Entrambi, il vestito e il paramento, sono funzionali alla protezione, alla costruzione di un ambito controllato, intimo o domestico che sia, in cui ogni atto ha a che fare con il privato, ma, allo stesso tempo, costituisce una simbologia sociale e pubblica. Tutte le opere di Maria Lai vivono questa doppia dimensione e sono certamente debitrice del clima culturale del momento che vedeva nell'individuazione di una struttura di connessione una risoluzione possibile del dissidio individuo-collettività. Una lettura che rimanda alle teorie di Gregory Bateson e che è stata sottolineata nel testo di Lorenzo Giusti

dedicato all'artista in occasione della prima grande retrospettiva a lei dedicata.<sup>33</sup>

Pur in una lettura di cui oggi si percepisce tutta la forzatura antropologica, il testo di Bentivoglio dedicato alle sculture di pane pone correttamente l'attenzione sul magistero di Martini che vede nella scultura prima di tutto un vuoto, identificando nel pane di Lai una materia d'elezione per proseguire un discorso di svuotamento del linguaggio formale:

il tempo lievita nei nostri corpi all'interno, irradiandosi in tutte le direzioni, col calore e con l'acqua, nell'utero materno come in un forno. [...] 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".<sup>34</sup>

Compare qui, per la prima volta, il suggerimento della relazione fra utero, come luogo della formazione, e pratica scultorea: un mettere al mondo la materia scevro da ogni tipo di formalizzazione *a posteriori*.

Nei primi due decenni di ricerca l'artista si concentra su una serie di soggetti che vanno a costituire un composito catalogo di personaggi sardi intenti alle attività tradizionali – la pesca, la panificazione, il tessere – e di ritratti di persone a lei vicine – bimbe vestite con i copricapi della festa, donne nei cui tratti non si può non riconoscere la Sardegna. Questa predilezione potrebbe essere letta come un semplice interesse verso i temi regionali, lunga scia del regionalismo supportato e plasmato dal programma culturale fascista. Di contro, *a posteriori*, questa raccolta di visi e movenze perdute ci appare come il riflesso di una ricerca classificatoria del mondo amato: esaurita questa fase, peraltro coincidente con il periodo che la vede ritornare in Sardegna, per Lai non è più necessario continuare a sviluppare questo tema, di fatto chiudendo completamente quella produzione dove il soggetto rappresentato è chiaramente riconoscibile. I lavori successivi avranno memoria di questa lunga frequentazione. Nei primi *Telai*, composizioni tridimensionali accomunate dalla forte presenza di una profonda cornice e da fili o spaghi paralleli, che rimandano al tessere, tenuti insieme da listelli lignei, Lai predilige l'uso di una materia povera, spesso proveniente da scarti o da oggetti presenti in casa. Il loro carattere più evidente è quello di essere macchine non funzionanti [fig. 9]. Essi sono realizzati nel corso del decennio sessanta, periodo in cui l'artista si allontana completamente dalla scena artistica interrompendo quasi del tutto l'attività espositiva.<sup>35</sup>

Dopo questo lungo silenzio, presenta le nuove opere nella mostra che le dedica la galleria Schneider a Roma. Il testo in catalogo è di Marcello Venturoli, legato all'artista da un rapporto di profonda amicizia, e commenta così il loro proporsi come oggetti inutili: "Questa sconfitta dell'attrezzo è presentata

senza dramma, con lo sguardo più tenero, direi femminile, di chi assolve ogni debolezza ma non gli effetti che la causano, con uno spirito di inventario di frammenti di efficienza, organati sufficientemente per salvare l'“impegno”<sup>36</sup>. In questo fugace, quasi imbarazzato, accenno del critico al carattere femminile si legge la difficoltà di comprendere questi lavori al di fuori delle logiche formaliste della scultura moderna. Non più appartenenti al discorso avanguardista, ma non ancora ascrivibili a logiche di decostruzione concettuale, essi si situano esattamente in un territorio di mezzo, testimoniando di un traghettamento difficile e lungo, e della parallela difficoltà della critica a comprenderne la natura. La produzione dei *Telai*, pur concentrandosi prevalentemente fra anni sessanta e settanta, non verrà mai del tutto abbandonata e la loro forma compositiva verrà ripresa in alcune *Geografie*,<sup>37</sup> mentre altri verranno effettivamente modificati e integrati negli ultimi anni di vita, a testimonianza di un rapporto mai completamente risolto con il telaio come metafora di un mondo dove l'ordito, e quindi la trama, non sono più esistenti. Questi “frammenti di efficienza” sono salvati dal naufragio e dall'imporsi di un nuovo sistema che li vorrebbe finiti. Allo stesso tempo essi sembrano essere messi in discussione dall'inserimento serialmente ossessivo al loro interno di nuovi prodotti industriali: i cucchiaini di plastica, le palette di legno per il gelato, le mollette per il bucato [fig. 10; fig. 11]. Questi elementi svolgono una funzione all'apparenza decorativa, ma ricordano anche il violento inserimento di altri materiali, e altri bisogni, nella vita quotidiana degli anni sessanta. I *Telai* – in cui tutto sembra rimandare ad una composizione che vuole risolversi formalmente in pieni e vuoti, colori forti e scuri – sembrano aver subito un danno improvviso dopo essere stati terminati, passati da una tempesta che non è solo frutto del disfacimento della fiducia del poter essere artista, come Lai aveva forse innocentemente immaginato inizialmente, ma racconta anche della tempesta in cui passa l'Italia in questi anni, avvinta fra promesse di nuovo e cancellazione del proprio passato. In questo senso essi non sono altro che relitti e certo non può sfuggire che lo siano *in primis* di una modalità di comunione femminile che si andava perdendo:

esprimono la fine e, insieme, la sopravvivenza del lavoro artigiano in Sardegna e con esso la fine di una ecologia umana e morale. Ma non con la nostalgia di chi si trovi al cospetto di un passato sepolto: i fili che non tessono più, le bacchette e le spole che si aggrovigliano, franano, quelle macchine che diventano trofei pensili, totem di lavori perduti, sono anche presenza di un'altra faccia della luna lavorativa ed umana, superstite, memento alla tecnologia, all'industria del consumo.<sup>38</sup>

La resistenza ostinata sottesa a questi lavori, tuttavia, è condivisa anche da altri in questo momento e gli anni settanta in particolare vedranno il risorgere,

la nascita o semplicemente la nuova promozione di cooperative tessili femminili sia in Sardegna che nel resto d'Italia. La cooperativa tessile non è solo un fenomeno legato alla promozione del lavoro femminile, e quindi all'indipendenza della donna, ma rivendica anche la possibilità di poter esprimere un'identità negata poiché le lavoratrici sono accolte in un gruppo che si esprime in un manufatto collettivo anonimo, ma, allo stesso tempo, personale. Il prodotto tessuto alle macchine è la risposta perfetta alla ricerca di un oggetto che sia seriale, ma che non alieni chi lo produce. In questo decennio Lai instaura un primo rapporto di collaborazione con le tessitrici di Dorgali, da cui nascono i suoi unici tappeti con tecnica a pelo lungo; ma sarà solo negli anni ottanta, dopo l'esperienza di collaborazione con la comunità di Ulassai, in occasione di *Legarsi alla montagna*, che inizierà il rapporto con la cooperativa tessile Su Marmuri, a cui dona una serie di disegni, incentrati sulla variazione di una capretta stilizzata. Il corpo dell'animale è sintetizzato in un rettangolo il cui disegno interno varia, così come quello della testa. Le tessitrici così possono autonomamente decidere di combinare i disegni ogni volta in maniera differente. Colpisce il doppio binario che attraversa tutta la sua vita: da una parte, l'assoluta solitudine, dall'altra, la ricerca di collaborazioni che implicano il lavoro con decine di persone. Come nota Fabrizio D'Amico si tratta di una

densa e insieme limpida malinconia. Quella che a Maria Lai derivava [...] dal sentimento complesso di non aver interamente risolto, dentro di sé, la contraddizione fra due sue anime egualmente fonde e irrinunciabili l'una avvinta all'"assenza", all'"isolamento", l'altra alla proposta, alla lotta, all'amicizia, all'incontro fecondo con altre idee, altro impegno ed altra vita.<sup>39</sup>

Questa contraddizione fra io e collettività è solo apparente, si tratta in ultima istanza sempre di un annullamento: da una parte, la scelta di una vita fuori da ogni sistema di accettazione precostituito, sia esso il sistema socioculturale sardo o quello artistico, dall'altra, la ricerca di un'espressione che sia di tutti e quindi non riferibile a nessuno, dove la mano dell'artista non sia più riconoscibile se non in una creatività, dalle radici millenarie, generata dalla comunità stessa. In questa relazione complessa fra io e gruppo sociale agisce probabilmente la memoria del suo essere figlia d'anima. Nella pratica del "figlio d'anima" la comunità agisce di fatto come una sorta di *metafamiglia*, in cui l'essere genitori all'interno di questi gruppi sociali si esplica sia nell'esercitare una funzione genitoriale sia nel consentire ad altri di esercitarla di fatto, creando, strutturando e rinsaldando il tessuto sociale in cui ci si riconosce. In questa dinamica la "condivisione strutturale delle genitorialità"<sup>40</sup> avviene con facilità ed è un fenomeno non solo compreso, ma anche accettato.<sup>41</sup> Tuttavia le analisi psicologiche sui vissuti di chi è stato figlio

d'anima hanno svelato come l'esperienza di essere “presi come figli d'anima” non fosse esente da aspetti di conflitto generando spesso un rifiuto sostanziale di dare una definizione dei confini familiari, il rifugiarsi nella famiglia di elezione e soprattutto possibili sentimenti di confusione circa la propria appartenenza. Sono comuni anche la fatica nel riconoscersi in una collocazione specifica, rimanendo in bilico tra una famiglia e l'altra, e la difficoltà di comunicare il proprio vissuto. La stessa Lai sembrerebbe aver fatto esperienza di una certa fatica ad affrontare una doppia appartenenza, sentimento che sarebbe fuorviante interpretare come una semplice percezione di abbandono da parte della famiglia di origine. I figli d'anima hanno piuttosto identità che rimangono in bilico poiché, nei fatti, sono invitati a vivere esperienze di condivisione promosse anche dalla famiglia di origine che, non solo presta il proprio consenso, ma alla quale rimane comunque il diritto di accesso alla famiglia d'anima, generando un sentimento rassicurante nel figlio affidato. Questa sorta di pendolo emotivo rimane presente in tutta la ricerca di Maria Lai:

io il problema della solitudine non me lo sono mai posto. Se devo parlare di solitudine è per dire che ho dovuto sempre lottare per conquistarla, e che sempre mi viene contestata o rubata. [...] Quando ero bambina, per stare sola salivo sugli alberi e amavo nascondermi per ore. Non capivano perché lo facessi e anch'io non lo sapevo. [...] Non era certo misticismo o nemmeno depressione. Semplicemente ero felice di ascoltare il silenzio. Non ero cosciente di essere quel silenzio. [...] Era un bisogno di andare lontano.<sup>42</sup>

Nella stessa intervista, rilasciata a Federica di Castro nel 1991, questa condizione viene descritta anche come un senso di estraneità perdurante nel corso della sua vita e, sempre nel riportare un dialogo fra lei e Dessì, Lai ricorda: “Diceva che mancavo di professionalità perché non mi preoccupavo abbastanza di ‘comunicare’. Considerava egoistico il mio isolamento”.<sup>43</sup> Questo voler essere al di fuori di tutto prende una prima forma evidente nei *Libri cuciti*, realizzati prima utilizzando supporti in carta e poi in tessuto, memorie di giochi o di pregrafismo infantile, progetti che rendono evidenti la loro funzione di portatori di narrazione – solo che essa appare non direttamente intellegibile, ma percepibile solo come suggestione: nei titoli fortemente evocativi – *Diario felice* (1983), *Ciò che non so* (1984), *Bisbigli* (1996), *Sogni chiari nel buio* (2009) – o nella dedica a persone a lei vicine o con cui sente un'affinità elettiva. La scelta del tessuto accentua la loro qualità di morbidezza che rimanda a un universo organico sottolineato dalle lunghe matasse di fili che escono dalla costa inferiore. Anche qui ci troviamo di fronte a un non finito – i fili fuoriescono dal taglio non rifinito del tessuto e il filo utilizzato per ricamare la finta scrittura non è tagliato – e queste opere

risultano non terminate, non pulite. La composizione della copertina, su un tessuto più rigido, dato dal sovrapporsi di diversi tessuti o dall'uso del velluto, l'assemblaggio delle pagine, il bagno di colore sono tutti passaggi lenti di una composizione dove risulta evidente la “fabrilità”<sup>44</sup> di Lai, la sua naturale propensione per tutto ciò che necessita di cura. L'ideale biblioteca così composta – decine di libri illeggibili – raccoglie tutte le storie che non sono mai state scritte e che mai lo saranno, in cui ognuno vi può leggere quello che vi preferisce: del libro rimane solo la forza prorompente di una iconologia universale che segna il passaggio della civiltà umana alla sua fase storica.

Sebbene alla fine degli anni settanta l'attenzione al libro d'artista raggiunga il suo apice massimo, nelle prime prove di Lai sembra emergere già una netta differenza rispetto ad una ricerca che vedeva nel libro soprattutto uno strumento di distanziamento dell'opera dalle forme a lei riconosciute come accettabili e accreditanti, oltre ad un potenziale di facile circolazione, insito nella portabilità dell'oggetto.<sup>45</sup> I libri di Lai non vogliono invece essere riconosciuti come tali, situandosi in un territorio semantico complesso: a volte sono chiusi, a volte non sfogliabili, a volte mantengono solo l'apparenza esterna della forma, come accade in quelli realizzati in creta o in legno [fig. 12]. Questo loro presentarsi a chi li guarda con il mutismo tipico dei totem li rende quanto più possibile distanti da una logica di diffusione. Essi assomigliano piuttosto ai sassi e alle pietre descritti da Lai: “le pietre hanno la forma più bella e più rasserenante, contengono storie immemorabili, sono cariche di sortilegi”.<sup>46</sup>

La pietra, elemento tipico dell'Ogliastra, è il soggetto del racconto *Cuore mio* dedicato a Maria Pietra, raccolto nel libro di Salvatore Cambosu *Miele amaro* (1954), e ritorna più volte nel corso della sua opera [fig. 13].<sup>47</sup> Maria Pietra diventa metafora di un'arte che ha in sé una potenza taumaturgica, ma può anche uccidere. Il racconto ha delle piccole varianti, ma sostanzialmente si snoda in un percorso di maternità, creazione e abbandono, con un chiaro riferimento di immedesimazione nel nome Maria e un omaggio sotteso a Martini in una narrazione tutta dedicata alla riflessione sul sasso. Come riporta Lai, questo racconto “in qualche modo mi terrorizzava” poiché Maria Pietra “è un'artigiana del pane [...] che conosce le parole della magia”, questa donna ha una cultura che non nasce dall'educazione, le parole che conosce “le conosce istintivamente”, ma proprio perché le conosce istintivamente, ne ha paura. “Lei non le vuole sapere [...] vuole essere una donna qualsiasi”, ma proprio quando “crede di aver dimenticato”, il suo bambino si ammala e nel delirio della febbre le chiede di poter giocare con gli animali del bosco, ma “gli animali sono selvatici” e Maria Pietra decide di usare la magia per chiamarli al suo capezzale. “Strappati al bosco arrivano al bambino spaventati” e iniziano a morire, al punto che anche il bambino segue il loro destino. “Maria Pietra

impazzisce [...] capisce di essere stata punita [...] nel delirio della follia continua a impastare la farina con le sue lacrime [...] ed è allora che avviene il miracolo”: le si avvicina un angelo a cui la donna chiede di poter riavere suo figlio, ma il patto con l'angelo prevede che Maria rimanga per sempre immobile, sospesa in una condizione fra la vita e la morte (“l'angelo l'accarezza, lei si fa di pietra”). Il racconto prevede molteplici interpretazioni, ed è sostanzialmente una metafora dell'atto creativo, ma è interessante notare come in questa narrazione Lai decida di chiosarlo con queste parole: “Anche io [...] desideravo di essere una donna qualsiasi perché l'arte fa paura, se usata per uno scopo pratico diventa magia nera e porta alla morte [...]”.<sup>48</sup> Maria Pietra è dunque portatrice di un sapere ancestrale, pericoloso, ma allo stesso tempo salvifico, non pienamente consapevole della sua funzione, che può solo generare forme nuove con il suo dolore e con la consapevolezza di un paradiso perduto e richiamabile solo accettando un patto faustiano; essa diventa archetipo dell'artista fino a suggerire l'immedesimazione del creatore in creatura, nella sua trasformazione finale in pietra, dopo aver completamente esplicitato tutta la sua capacità taumaturgica.

**TAVOLE**

1 Maria Lai, *Sassi*, 1990 ca., terracotta smaltata, 19 x 10,5 cm; 21,5 x 16,5 cm; 19,5 x 11,5 cm. Foto Pietro Paolo Pinna, Archivio Ilisso Edizioni, Nuoro.

2 Maria Lai, *Casa delle Janas (Le fate operose)*, 1994-95, filo, stoffa, 70 x 50 cm. Foto Pietro Paolo Pinna, Archivio Ilisso Edizioni, Nuoro.

3 Maria Lai, *Paesaggio (Bosco)*, 1947, terraglia smaltata, h 29 cm. Fondazione Stazione dell'arte, Ulassai.

4 Lo studio di Maria Lai a Cagliari, anni cinquanta, fotografia b/n. Archivio Maria Lai, Lanusei.

5 Maria Lai nello studio di via Rossini a Cagliari, 1954-55. Fotografia b/n. Archivio Maria Lai, Lanusei.

6 Maria Lai, *Paesaggio*, 1967, olio su tela, 20,5 x 30,3 cm. Foto Pietro Paolo Pinna. Archivio Ilisso Edizioni, Nuoro.

7 Maria Lai, *Pupo di pane*, 1977, cartone, pasta di pane, tempera, 22,3 x 19,5 x 5 cm. Foto Pietro Paolo Pinna, Archivio Ilisso Edizioni, Nuoro.

8 Maria Lai, *Serpi*, fine anni settanta, pasta di pane, dimensioni non note. Archivio Maria Lai, Lanusei.

9 Maria Lai, *Telaio del mattino*, 1968-71, legno, spago, tempera, 162 x 63 x 25 cm. Collezione Fondazione di Sardegna, Cagliari-Sassari.

10 Maria Lai, *Telaio*, 1972, legno, plastica, tempera, 172 x 47 x 3 cm. Foto Pietro Paolo Pinna, Archivio Ilisso Edizioni, Nuoro.

11 Maria Lai, *Telaio*, 1972, legno, plastica, tempera, 172 x 47 x 3 cm. Foto Pietro Paolo Pinna, Archivio Ilisso Edizioni, Nuoro.

12 Maria Lai, *senza titolo*, s.d., caolino, smalto, tempera, 15 x 16 x 2,5 cm. Foto Giorgio Dettori, Archivio Maria Lai, Lanusei.

13 Maria Lai, *Telaio di Maria Pietra*, 1994, terracotta, 26 x 16 x 7,5 cm. Foto Pietro Paolo Pinna, Archivio Ilisso Edizioni, Nuoro.

- <sup>1</sup> Fino agli anni novanta del secolo scorso la bibliografia dell'artista è limitata, se si esclude un'attenzione locale e pochi episodi di interesse storico-critico. Negli ultimi decenni si è assistito ad un rinnovato interesse nei confronti della sua opera. La prima ampia mostra monografica in una sede pubblica risale al 1993: *Maria Lai. Inventare altri spazi*, a cura di Fabrizio D'Amico e Gianni Murtas (Cagliari: Cittadella dei Musei, 1993; Roma: Scuderie di Palazzo Ruspoli, 1994), cat. (Cagliari: A.D. Arte Duchamp, 1993). Un articolo di Emanuela De Cecco del 1996 apre la lettura della sua opera a nuove prospettive, "Maria Lai. Le fila del racconto", *Flash Art*, estate 1996, 70-72. De Cecco cura la sua retrospettiva del 2002: *Maria Lai. Come un gioco*, a cura di Emanuela De Cecco (Nuoro: MAN-Museo d'arte Provincia di Nuoro, 2002), cat. (Cagliari: A.D. Arte Duchamp, 2002). Dopo la sua morte, nel 2013, le sono state dedicate due ampie retrospettive: *Maria Lai. Ricucire il mondo*, a cura di Barbara Casavecchia, Lorenzo Giusti e Anna Maria Montaldo (Cagliari: Palazzo di Città; Nuoro: MAN-Museo d'arte Provincia di Nuoro; Ulassai: Stazione dell'Arte, 2014), cat. (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2015); *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, a cura di Luigia Lonardelli e Bartolomeo Pietromarchi (Roma: MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 2019-2020), cat. (Milano: 5 Continents, 2019). Fondamentale riferimento per lo studio dell'artista è la monografia a lei dedicata da Elena Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione* (Nuoro: Ilisso, 2018). Si veda anche il recente *Maria Lai. Olio al pane e alla terra il sogno. Opere e giochi per il Museo dell'olio della Sabina*, a cura di Marisa Dalai Emiliani e Sveva Di Martino (Milano: Skira, 2019). Altri recenti studi monografici sull'artista si trovano in: Maria Dolores Picciau, *La ricerca della forma assoluta. Itinerari dell'esperienza artistica di Maria Lai* (Cagliari: Condaghes, 2014); Emanuela De Cecco, *Maria Lai. Da vicino, vicinissimo, da lontano, in assenza* (Milano: Postmedia Books, 2015); Maria Elvira Ciusa, *Maria Lai. Il filo dell'esistere* (Cagliari: Carlo Delfino, 2017).
- <sup>2</sup> Maria Lai frequenta la classe di scultura di Arturo Martini all'Accademia di Belle Arti di Venezia dal 1943 al 1945. Per questa e altre notizie biografiche si veda Giulia Brandinelli, "Biografia", in *Maria Lai. Tenendo*, 210-221.
- <sup>3</sup> "Per Martini la scultura doveva diventare planimetrica, perdere il peso della materia. Affermava che le superfici curve erano meno adatte delle linee rette per la scultura attuale. Ma poi sembrava contraddirsi dichiarando che il sasso era il punto di riferimento che sostituiva il corpo umano della statuaria. [...] Il sasso può diventare un'estensione, è statico e pesante ma può essere lanciato. E così diceva che anche la scultura non deve costruire un pieno ma un respiro. Per questo modellava la creta costruendo vuoti". (Giuseppina Cuccu, "Conversazione tra Maria Lai e Giuseppina Cuccu", in *Maria Lai. Inventare*, 83).
- <sup>4</sup> Il rapporto con Martini è più volte ricordato dall'artista in particolare in: Federica Di Castro, *La pietra e la paura: una conversazione con Maria Lai* (Roma: ed. Galleria Stefania Miscetti, 1991), p.n.n.; Maria Lai, "L'insegnamento di Arturo Martini, rivissuto dalla sua ultima allieva Maria Lai", in Pontiggia, *Maria Lai. Arte*, 351-52. L'intervista era stata pubblicata originariamente su *Pandora. Laboratori dell'arte applicata* nel 1992. Cuccu, "Conversazione", 80-85; De Cecco, "Maria Lai. Le fila", 70-72; Maria Lai, "L'isola dei miei naufragi", in *Museo dell'olio della Sabina* (Cagliari: A.D. Arte Duchamp, 2001), 57-58; Giuseppina Cuccu, *Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce* (Cagliari: A.D. Arte Duchamp, 2002).
- <sup>5</sup> Cuccu, *Le ragioni dell'arte*, 12.
- <sup>6</sup> Maria Lai, dichiarazione dell'artista, in *Ansia di infinito*, DVD, regia di Clarita Di Giovanni

- (Cagliari: A.D. Arte Duchamp, 2009), 10' Successivamente allegato a Clarita Di Giovanni, *Ansia d'infinito* (Cagliari: Condaghes, 2013).
- <sup>7</sup> Maria Lai, in Francesca A. Zaru, "Cosmogonie di tele cucite", in *A matita. Disegni di Maria Lai dal 1941 al 1985* (Cagliari: Galleria Comunale d'Arte; Roma: Spaziocodocimento, 1988), cat. (Milano: Franco Maria Ricci per A.D. Arte Duchamp, 1988), p.n.n.
- <sup>8</sup> In questo senso va ricordato anche la predilezione dello stesso Martini per la scultura primitiva. Lai rimarca chiaramente questo aspetto, rimandando alla cultura sarda e ricordando come per lui la scultura dovesse avere "la dignità di un bronzetto nuragico". [Di Giovanni, *Ansia* (2009), 16'].
- <sup>9</sup> Il testo citato in *I pani di Maria Lai*, a cura di Mirella Bentivoglio (Savona: Galleria Il Brandale, 1977), cat. (Savona: edizioni del Brandale, 1977), p.n.n. è tratto da *La scultura lingua morta. Prima raccolta di pensieri* un pamphlet pubblicato da Martini nel 1945 e ripubblicato in Arturo Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di Elena Pontiggia (Milano: Abscondita, 2001).
- <sup>10</sup> Cuccu, *Le ragioni*, 29.
- <sup>11</sup> Questo ricordo è più volte citato dall'artista in varie interviste, si veda in particolare Lai, "L'isola", 58.
- <sup>12</sup> Di Giovanni, *Ansia* (2009).
- <sup>13</sup> Le case delle Janas sono identificabili come sepolture ipogeiche temporalmente ascrivibili alla fase prenuragica della civiltà sarda.
- <sup>14</sup> Gianni Murtas, "Inventare per filo e per segno", in *Maria Lai. Inventare*, 16-17. Interessanti in questo stesso senso le riflessioni sul rapporto con l'identità sarda elaborate da Cristiana Collu in "Codice ogliastrino", in *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea*, a cura di Emanuela De Cecco et al. (Bologna: Mambo-Museo d'arte moderna di Bologna, 2013), cat. (Mantova: Corraini, 2013), 123-125
- e nel dialogo svolto con Marisa Dalai Emiliani in occasione del seminario *Nel locale, l'universale. Nel museo, i giochi per l'arte di Maria Lai* tenutosi a Roma alla Scuola di specializzazione in beni storico-artistici de La Sapienza il 29 maggio 2017, poi pubblicato in "Cristiana Collu e Marisa Dalai in dialogo", in Dalai Emiliani e Di Martino *Maria Lai. Olio*, 67-71.
- <sup>15</sup> Eugenia Scabini, *Psicologia sociale della Famiglia: sviluppo dei legami e trasformazioni sociali* (Torino: Bollati Boringhieri, 1995).
- <sup>16</sup> La particolare attitudine ad arricchire di particolari romanziati la sua infanzia la porta anche a descrivere una immaginaria fuga con gli zingari. (Lai, "L'isola", 57).
- <sup>17</sup> "La mia vita con gli zii fu un grande viaggio nella fantasia, nella vastità della grande casa, della campagna, dei giochi. Ero analfabeta, ma piena di favole. Ciò che ho fatto dopo, da adulta, è iniziato a quell'età". (Ibid.).
- <sup>18</sup> Si veda Lai, in Di Giovanni, *Ansia* (2009), 7'.
- <sup>19</sup> Ringrazio l'Archivio Maria Lai per la conferma di questo dato biografico.
- <sup>20</sup> *I pani*, p.n.n.
- <sup>21</sup> Sulla presenza della componente del lavoro domestico nelle artiste donne il riferimento più rilevante rimane la ricognizione realizzata in occasione della mostra *Division of Labor: "Women's Work" in Contemporary Art*, a cura di Lydia Yee (New York: Bronx Museum of Fine Arts, 1995), cat. (New York: Bronx Museum, 1995).
- <sup>22</sup> Si veda in particolare l'azione *Legarsi alla montagna* (1981). Per una analisi dettagliata di quest'opera si rimanda a Davide Mariani, "L'arte ci prende per mano. Incontrare e partecipare", in *Maria Lai. Tenendo*, 198-209.
- <sup>23</sup> Maria Lai, in Zaru, "Cosmogonie", p.n.n.
- <sup>24</sup> Annamaria Janin, *Memoria come necessità* (Cagliari: A.D. Arte Duchamp, 1993), 37.
- <sup>25</sup> Maria Lai, "Ricordo di Cambosu e Dessì. Conversazione di Mimmo Bua con Maria Lai", conversazione con Mimmo Bua, in *A matita*, p.n.n.

- <sup>26</sup> Per le azioni degli anni ottanta si vedano Elena Pontiggia, "Gli anni Ottanta. Fra azioni collettive, teatro e fiabe", in Pontiggia, *Maria Lai. Arte*, 193-247; e Mariani, "L'arte ci prende per mano".
- <sup>27</sup> Sulla docenza di Arturo Martini alla Accademia di Belle Arti di Venezia si veda in particolare Nico Stringa, "Ex-cathedra. Arturo Martini all'Accademia di Venezia", in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento*, a cura di Sileno Salvagnini (Treviso: Antiga Edizioni, 2016), 132-140. Ringrazio Nico Stringa per avermi segnalato come Lai avesse ritrovato molti degli insegnamenti impartiti nel corso delle lezioni nei colloqui di Martini con Gino Scarpa, a tal proposito si veda *Arturo Martini, Colloqui sulla scultura 1944-1945 raccolti da Gino Scarpa*, a cura di Nico Stringa (Treviso: Canova, 1997).
- <sup>28</sup> L'attività di docenza inizia a Cagliari all'Istituto tecnico femminile e prosegue, dopo il trasferimento a Roma nel 1956, in diverse scuole medie, prima ad Albano e Ariccia e poi a Roma. Lai termina la sua attività di insegnamento, non ancora approfonditamente studiata, negli anni ottanta formando diverse generazioni di studenti e avvicinandoli all'arte con metodi originali e anticonvenzionali. La materia insegnata cambia denominazione, seguendo le vicissitudini delle riforme della scuola, ma è sempre incentrata sull'educazione artistica.
- <sup>29</sup> Con la consueta capacità affabulatoria e con evidente intenzione mitobiografica Lai racconterà così questi anni: "quando, nel Quarantacinque, da Venezia tornai in Sardegna, passando per Napoli, approdai come un naufrago nel porto di Cagliari, sulla scialuppa di una nave che in viaggio si era scontrata con un'altra imbarcazione. Fui accolta in famiglia come una miracolata. L'idea di una futura partenza diventava improponibile. Mi ammalai". (Lai, "L'isola", 58).
- <sup>30</sup> Si vedano in particolare le composizioni polimateriche realizzate nel 1974. (Pontiggia, *Maria Lai. Arte*, nn. 165-68).
- <sup>31</sup> Marisa Dalai Emiliani, "L'arte diventa pane, olio, parola", in *Maria Lai. Olio*, 50.
- <sup>32</sup> Nel testo sovracitato Dalai Emiliani osserva l'importanza che potrebbe aver rivestito il lavoro etnologico portato avanti da Alberto Maria Cirese sulla ricerca dell'artista. Cirese, negli anni sessanta titolare della cattedra di Storia delle tradizioni popolari all'Università di Cagliari, aveva inaugurato un filone di ricerca noto come Scuola antropologica di Cagliari. (Dalai Emiliani, "L'arte diventa pane", 49-66).
- <sup>33</sup> "È dunque facile scorgere nella produzione di Maria Lai un costante riferimento alle connessioni che, da sempre, legano la tessitura, l'aratura e la scrittura, le opere rimandano l'una all'altra in un percorso coerente e coeso che unisce paesaggi, telai, fiabe, persone e natura". (Lorenzo Giusti, "Strutture che connettono", in *Maria Lai. Ricucire*, 135-36).
- <sup>34</sup> *I pani*, p.n.n.
- <sup>35</sup> Questo periodo potrebbe essere inteso come un momento di crisi per l'artista, ma si rivela estremamente prolifico a livello di produzione, come nota Emanuela De Cecco: "descrivere il ritirarsi dal mondo dell'arte come 'crisi poetica', cioè intenderlo come accadimento ascrivibile esclusivamente alla sfera privata, credo non esaurisca la questione [...]. Da questo silenzio, l'artista è riemmersa con cicli di lavori importanti [...] a posteriori è altrettanto evidente quanto questa sospensione sia servita anche a generare una nuova forza interna per proteggersi, quando necessario, e per agire più liberamente". (*Maria Lai. Da vicino*, 15).
- <sup>36</sup> *Maria Lai*, a cura di Marcello Venturoli (Roma: Galleria Schneider, 1971), cat. (Roma: ed. Galleria Schneider, 1971), 22.
- <sup>37</sup> Con il termine *Geografie* ci si riferisce ad un gruppo di opere, iniziato alla fine degli anni settanta, solitamente realizzate ricamando

una tela con il filo e che mostrano mappe celesti immaginarie combinate insieme con forme di pianeti, carte geografiche e elementi geometrici.

<sup>38</sup> Maria Lai, a cura di Marcello Venturoli (Imola: Galleria del Centro, 1977), cat. (Imola: ed. Galleria del Centro, 1977), p.n.n.

<sup>39</sup> Fabrizio D'Amico, "Maria Lai", in *Maria Lai. Inventare*, 9.

<sup>40</sup> Ondina Greco, "Abitare la complessità: la dimora della famiglia adottiva", in *Il legame adottivo. Contributi internazionali per la ricerca e l'intervento*, a cura di Rosa Rosnati (Milano, Unicopli 2010), 197-229.

<sup>41</sup> Si vedano gli studi dedicati alla pratica di questo istituto in Sardegna, in particolare: *Famiglia e matrimonio nella società sarda tradizionale*, a cura di Anna Oppo (Cagliari: La Tarantola, 1990); e *La Ricerca folklorica*, n. 27 (aprile 1993).

<sup>42</sup> Maria Lai, in Di Castro, *La pietra*, p.n.n.

<sup>43</sup> Lai, "Ricordo", p.n.n.

<sup>44</sup> Di "fabrilità" parla Fabrizio D'Amico nel suo saggio "Maria Lai", 9.

<sup>45</sup> Lai è presente con le prime prove dei suoi *Libri* alla mostra, curata da Mirella Bentivoglio, *Materializzazione del linguaggio*, all'interno della XXXVIII Biennale di Venezia del 1978. Per un approfondimento sul rapporto fra queste opere e il *librismo* si veda *I libri di Maria Lai*, a cura di Maura Picciau (Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2003; Cagliari: EXMA', 2003-2004), cat. (Roma: S.A.C.S., 2003).

<sup>46</sup> Lai, in Di Castro, *La pietra*, p.n.n.

<sup>47</sup> La ricorrenza di questo soggetto è stata analizzata da Elena Pontiggia in "Maria Pietra e la riflessione sull'arte", in Pontiggia, *Maria Lai. Arte*, 249-83. Per la fondamentale influenza di Salvatore Cambosu sulla sua opera si vedano in particolare Simona Campus, "Storie intrecciate di arte e letteratura nelle opere di Maria Lai", *OBLIO. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-Novecentesca* 2, n. 8 (2012): 15-26 e Anna Maria Montaldo, "Maria Lai e

Salvatore Cambosu. Passaggi e legami tra ritmo e poesia", in *Maria Lai. Ricucire*, 22-27.

<sup>48</sup> Si veda, a tal proposito, Maria Lai, "Maria Lai: la storia di Maria Pietra", *Sardegna Digital Library*, podcast audio, 2005, <http://www.sardegna.digitallibrary.it/index.php?xsl=2436&id=37638> (accesso il 15 novembre 2019).