

MARIA LAI
SPAZI INESPLORATI

GIULIA BRANDINELLI

Ogni paesaggio si costruisce sulle leggi della natura e sulle interpretazioni dei suoi abitanti. Ogni paesaggio prende forma sulla realtà che ha dato spazio alle storie, leggende, fiabe di tante generazioni di una comunità.

M. Lai¹.

Il paesaggio è un tema ricorrente nella produzione artistica di Maria Lai, che all'interno delle proprie opere ripropone spesso gli stessi elementi, attraverso vari materiali e tecniche, in un gioco continuo di rimandi. Ripensare oggi a questo tema significa metaforicamente tessere una trama che intreccia tutta la sua vita. La volontà di affrontare questa indagine da un punto di vista nuovo

Ringrazio Luigia Lonardelli Curatore MAXXI Arte per avermi fatto incontrare per prima Maria Lai e per aver condiviso con me spunti e riflessioni durante l'organizzazione della mostra *Maria Lai. Tenendo per mano il sole* (Roma, MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo 19.06.2019 – 12.01.2020), Maria Sofia Pisu Presidente dell'Archivio e della Fondazione Maria Lai per avermi raccontato dei giorni trascorsi al fianco di Lai e per avermi parlato del suo lavoro, Eva Maria Borzoni Direttore dell'Archivio e della Fondazione Maria Lai al cui fianco lavoro quotidianamente per la tutela e la valorizzazione del lascito Lai.

¹ M. Lai, *Appunti*, Cardedu, Archivio Maria Lai, ms., s.d., p.n.n.

mi ha portata a decidere di tralasciare le implicazioni più ovvie legate all'arte partecipata e agli interventi su territorio per cui Lai è principalmente nota al grande pubblico e su cui sono state fatte numerose pubblicazioni².

Per comprendere il rapporto di Lai con il paesaggio bisogna prendere in esame la sua infanzia trascorsa tra Ulassai, paese dell'Ogliastra incastonato tra i Tacchi al di sotto della vetta del monte Tisiddu (fig. 1), dove nasce il 27 settembre 1919, e Cardedu, grande tenuta agricola collocata nei pressi del mare dove passa la maggior parte della sua infanzia crescendo in un ambiente rurale in totale contatto con la natura. Il rapporto che lega l'artista alla sua terra è dicotomico, indissolubile e allo stesso tempo conflittuale. Da un lato nelle sue dichiarazioni rimanda spesso all'infanzia e alla Sardegna, in particolare a Ulassai, riferendosi così a un primo fondamentale momento formativo: «il senso dei grandi spazi, e la visione cosmica, molto più che dalle vecchie carte mi viene dal paese dove sono nata, Ulassai: sono stata educata dal suo paesaggio, dalla vastità su cui si affaccia»³, e ancora:

Non avevo esempi di arte figurativa, nel paese dove sono nata e cresciuta c'erano solo i tappeti che le donne tessevano copiando gli stessi motivi da generazioni. Le prime cose che colpiscono la mia immaginazione furono le forme delle rocce e dei fili d'erba, ma soprattutto il senso di infinito di quei paesaggi vastissimi⁴.

² Per un approfondimento sugli interventi di arte partecipata e ambientali si veda: CASAVECCHIA, GIUSTI, MONTALDO 2015, LONARDELLI, PIETROMARCHI 2019, PONTIGGIA, PISU, PRUNAS, BRANDINELLI 2021.

³ Da una conversazione intercorsa tra Lai e Francesca Zaru a novembre 1987; ZARU 1988, p.n.n.

⁴ Da una conversazione intercorsa tra Lai e Giuseppe Dessì il 9 maggio 1975; DESSÌ 1975, p.n.n.

Dall'altro lato sente la necessità imperante di allontanarsene: «da quello spazio immenso mi sentivo imprigionata. Avevo la necessità vitale di uscirne, di inventare altri spazi»⁵. Decide così di lasciare la terra natia e di seguire le sue inclinazioni artistiche iscrivendosi prima al Liceo Artistico a Roma⁶ e poi, tra il 1943 e il 1945 all'Accademia di Belle Arti a Venezia:

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 emancipazione⁷.

Tappa fondamentale della sua formazione è l'incontro con Arturo Martini, di cui frequenta il corso di scultura all'Accademia di Belle Arti a Venezia⁸. Il rapporto con Martini è difficoltoso, lo scultore è scostante e insofferente verso gli studenti che non comprendono i simboli e le metafore attraverso cui si esprime. Il corso inizialmente è composto da quindici allievi per poi proseguire solo con quattro e Lai è l'unica donna ammessa alle lezioni⁹. Lo scultore in un primo momento è incuriosito dalle sue origini, spera di avere a che fare con un 'allievo puro', proveniente da una realtà incontaminata, preistorica quasi, la cui società è incentrata esclusivamente sul lavoro artigiano e contadino. Quando viene a sapere, però, che Lai ha studiato arte a Roma per circa due anni rimane profondamente deluso:

⁵ DESSI 1975, p.n.n.

⁶ La scelta del tutto anticonvenzionale di Lai di lasciare la Sardegna per il 'continente' alla volta di un futuro incerto viene accettata dai genitori: «dopo qualche anno ci fu la mia partenza dall'isola. 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» (LAI 2001, p. 57); per un approfondimento sul rapporto di Lai con la famiglia si veda LONARDELLI 2020A.

⁷ Nella citazione, ripresa dalla conversazione intercorsa tra Lai e Zaru a novembre 1987 (ZARU 1988, p.n.n.), Lai si riferisce al Liceo Artistico di via Ripetta dove tra il 1939 e il 1941 segue le lezioni di Figura e Modellato di Renato Marino Mazzacurati; per ulteriori notizie biografiche si veda BRANDINELLI 2019.

⁸ Per un approfondimento sulla docenza di Martini si veda STRINGA 2016.

⁹ CRISPOLTI, LAI 2021, p. 40.

Vergine ti volevo, mi disse al primo incontro all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Alludeva ad una sua attesa di qualcuno che venisse direttamente dal centro di un'isola arcaica e mitica come la Sardegna. Io l'avevo deluso perché venivo dagli studi di Roma¹⁰.

Bisogna tenere conto del fatto che Martini sta affrontando una grande crisi interiore causata dai dubbi sul significato del suo lavoro e della scultura in generale, che si risolverà nel 1945 nella scrittura del saggio *La scultura lingua morta*. In questo momento di ricerca creativa Martini è fortemente interessato all'arte nuragica di cui parla più volte nel corso delle sue lezioni «come forma di arte in cui la scultura si esprimeva, fuori dalla statuaria, ma con la dignità di un monumento» in contrapposizione alle opere «della cultura classica, aride e stagnanti»¹¹.

Nello stesso anno Lai lascia improvvisamente Venezia a causa della guerra e torna a Cagliari disorientata dalla lezione di Martini, che rimediterà assimilandola solo dopo la morte dello scultore¹². Nella seconda metà degli anni Quaranta si dedica soprattutto alla realizzazione di disegni che rinviano ancora ad un mondo primitivo. Tra i vari soggetti troviamo ritratti pecore (fig. 2), pastori e buoi (fig. 3), elementi che faranno parte dei paesaggi degli anni Cinquanta. In questi primi studi l'artista ripropone i soggetti in varie pose con un tratto spesso e sicuro. Va tenuto a mente che Lai è una scultrice e anche nelle rappresentazioni bidimensionali emerge questa sua vocazione, l'interesse per la forma volumetrica più che per il soggetto è evidente nel modo di rappresentare e costruire le figure.

¹⁰ In una conversazione con Giuseppina Cuccu del 6 gennaio 1993 Lai parla ampiamente di Martini e dei suoi insegnamenti; CUCCU, LAI 2002, p. 11.

¹¹ CUCCU, LAI 2002, p. 11.

¹² Nella biblioteca personale di Lai era presente la raccolta dei colloqui intercorsi tra Martini e Scarpa dal 1944 al 1945 (SCARPA 1968). L'artista era solita consultarla frequentemente alla ricerca degli insegnamenti impartiti da Martini all'Accademia e di spunti e idee per i suoi lavori.

Nel 1947 l'artista realizza *Paesaggio* (fig. 4), una rara testimonianza scultorea del periodo¹³. Sceglie il caolino, materiale che le è congeniale e che le ricorda il pane delle feste che era solita impastare da bambina con le donne di Ulassai¹⁴. Nel modellare la ceramica lavora da dentro, creando vuoti, la superficie mossa e graffiata è organizzata in masse plastiche che sporgono e rientrano formando delle rocce; l'artista si rifà alla tecnica usata da Martini in quegli anni e la riprende:

Ancora oggi, modellando la creta, comincio sempre con l'esigenza di *costruire* che lui [Martini n.d.r.] ci aveva comunicato. Costruire vuoti. Non la solita forma chiusa, ma un respiro.

Quando i suoi bozzetti iniziavano a far nascere figure come oggetti pieni, venivano tagliati in più pezzi e ricomposti con un diverso ordine che finiva per suggerire spazi lontani, paesaggi, orizzonti. La scultura piena diventava secondaria al vuoto che suggeriva. Le figure non erano più protagoniste ma elementi del vuoto che indicavano¹⁵.

Nel corso degli anni Cinquanta la rappresentazione del paesaggio muta, Lai raffigura sempre più spesso le pietre, già apparse in alcuni disegni degli anni Quaranta, e inizia ad usare la china. I soggetti sono ancora figurativi, ma la tendenza all'astrazione è evidente. Le figure sono realizzate con linee sempre più sintetiche ed essenziali e si può osservare la presenza di una linea direzionale trasversale che attraversa lo spazio catalizzando l'attenzione verso l'esterno delle opere (fig. 5)¹⁶. L'artista comincia a meditare gli insegnamenti di Martini, che aveva posto l'accento durante le sue lezioni proprio sulla forma del sasso e sulla necessità di rendere leggera e planimetrica la scultura.

Per comprendere le indicazioni di Martini e la ricerca da lui condotta negli anni Quaranta è necessario soffermarsi su un episodio ricordato da Lai: durante una lezione Martini aveva assegnato agli

¹³ L'opera fa parte della collezione della Fondazione Stazione dell'Arte di Ulassai.

¹⁴ CUCCU, LAI 2002, p. 31.

¹⁵ CUCCU, LAI 2002, pp. 12-13.

¹⁶ CUCCU, LAI 2002, p. 19.

allievi il compito di realizzare sassi¹⁷ e aveva indetto un concorso mettendo in palio dei soldi «per chi farà il più bel sasso» in un mese. Gli studenti disorientati avevano provato a realizzare sassi di creta, ma nessuno aveva soddisfatto lo scultore che voleva sassi «costruiti» e non «sensibili». Lai dopo aver chiesto spiegazioni invano aveva deciso, quindi, di introdursi nello studio dello scultore per vedere su cosa stesse lavorando e aveva trovato quelli che a un primo sguardo le erano sembrati tre sassi di bronzo: solo dopo averli toccati si era invece resa conto che si trattava di «corpi umani raggomitati»¹⁸. Lai aveva visto la *Morte di Saffo* realizzata da Martini nel 1940 (fig. 6)¹⁹ e ne era rimasta profondamente colpita. Nell'opera, raffigurante la morte della poetessa in seguito al suicidio perpetrato gettandosi da una rupe, lo scultore aveva realizzato una figura distesa portando allo stremo la sintesi plastica del corpo fino a farlo diventare un tutt'uno con la rupe sottostante. Martini con la sua richiesta apparentemente astrusa non aveva fatto altro che spingere i suoi allievi a trovare la forma umana nel sasso piuttosto che nella statuarìa. Nella ricerca artistica di Lai la pietra è un archetipo che sarà spesso protagonista delle sue opere: «la pietra è l'arte, con tutta la concretezza del suo peso è afferrabile e insieme è irraggiungibile. Rivela e nasconde la storia del mondo. Viene dal caos, dal magma, dai deserti»²⁰; l'artista vi riconosce paesaggi di isola e

17 «L'idea del sasso gli era venuta modellando un occhio. Aveva finito per estrarlo dall'orbita e l'aveva visto cadere come un sasso. Dunque l'occhio è soprattutto nella traiettoria di uno sguardo verso spazi lontani, come un sacco lanciato nel vuoto. Il sasso, come l'occhio, suggerisce l'idea di vuoto da attraversare. Diceva: Oggi non ha più senso che la scultura faccia riferimento alla figura umana perché un sasso contiene meglio l'immagine dell'universo, in quanto è nello stesso tempo antico e indistruttibile, presente e futuro; materia e astrazione, realtà e simbolo. La pietra è anche l'elemento più vicino al pane. L'arte deve conquistare la semplicità di un pane»; CUCCU, LAI 2002, p. 15.

18 Lai racconta l'aneddoto in una conversazione con Crispolti, Pietro Clemente e Francesco Casu svoltasi il 14 gennaio 2006 presso la Scuola di Specializzazione di Storia dell'Arte dell'Università di Siena; CRISPOLTI, LAI 2021, pp. 62-64.

19 Arturo Martini, *Morte di Saffo*, 1940, bronzo, 97 x 115 x 87 cm, collezione privata; si veda PONTIGGIA 2006, pp. 218-219.

20 Da una conversazione intercorsa tra Lai e Di Castro nel 1992, DI CASTRO, LAI 2006, p. 49.

si ritrova nella similitudine proposta da Martini tra il sasso e il pane che lievita²¹.

Nel 1956 dopo un lungo momento di crisi personale Lai si trasferisce nuovamente a Roma. In seguito a una forte delusione causata dalla mostra di chine presso la galleria L'Obelisco di Roma²², salutata positivamente dalla critica, ma in cui l'artista viene descritta come mano maschile²³, declina nuovamente il tema del paesaggio, abbandona la grafica e realizza alcuni olii. *Gregge* (fig. 7) e *Ovile* (fig. 8), presentati rispettivamente al concorso di pittura della Provincia di Sassari e alla 2^a Biennale Nazionale di Pittura di Nuoro²⁴, le valgono la vittoria di due premi²⁵. In *Gregge* le pecore sono ancora riconoscibili mentre in *Ovile* sono astratte e sintetizzate a tal punto da sembrare pietre. In entrambi i dipinti la linea direzionale trasversale presente nei disegni realizzati sette anni prima è sempre più marcata, il segno è più libero e sciolto, si nota inoltre l'uso della spatola che permette all'artista di dare maggiore tridimensionalità allo spazio.

Nel corso degli anni Sessanta Lai si ritira dalla scena pubblica: tra il 1960 e il 1963 partecipa sporadicamente ad alcune mostre²⁶,

21 Dalla conversazione intercorsa tra Lai e Cuccu il 6 gennaio 1993; CUCCU, LAI 2002, p. 16.

22 A partire dal 16 febbraio 1957 Lai espone dodici chine realizzate tra il 1951 e il 1954: *La svinatura, Il telaio, Il vitello, L'acqua, Il forno, Bambina, Barche, Orizzonte, Il viaggio, Pescatore, Tonno a riva e Mattanza*; FRONGIA 2015, p. 106.

23 «Il fatto che mi segnalassero come mano maschile alla galleria L'Obelisco tra gli artisti mi metteva in preoccupazione e mi chiedevo forse sto diventando gay? Chi sono? Perché ho una mano maschile? Quando mi sono allontanata dall'Obelisco sono ridiventata bambina»; DE CECCO 2015, p.n.n.

24 Lai, oltre a *Ovile*, espone anche il disegno *Pastore*, e l'olio *Capre*; VENTUROLI 1959, p.n.n.

25 A maggio 1959 Lai vince con *Gregge* (oggi nella collezione Provincia di Sassari) il secondo premio ex-aequo con Pietro Antonio Manca nell'ambito del concorso di pittura indetto dalla Provincia di Sassari, ad agosto dello stesso anno con *Ovile* (oggi nella collezione MAN Museo d'Arte della Provincia di Nuoro) vince il Premio Sardegna alla 2^a Biennale Nazionale di Pittura di Nuoro; VENTUROLI 1959, p.n.n.

26 Tra il 1960 e il 1963 Lai espone in due personali: *Maria Lay*, Sassari, Galleria Il Cancellino, dal 7 maggio 1960, e *Maria Lai*, Roma, Galleria L'Albatro, aprile 1963.

mentre tra il 1964 e il 1969 interrompe del tutto l'attività espositiva. L'artista non è esente dal dibattito imperante legato all'astrattismo e al figurativismo, ma si tiene in disparte portando avanti la sua ricerca artistica senza aderire a nessuna istanza. Intraprende una riflessione nuova che la porta ad un multiforme sperimentalismo tecnico e linguistico. L'elemento figurativo, seppur sempre meno evidente, è fondamentale nelle rappresentazioni di Lai che nonostante la realizzazione di opere astratte, connotate dall'estrema semplificazione formale, non abbandonerà mai del tutto il rapporto con la realtà.

A partire dai primi anni Sessanta l'artista rappresenta il paesaggio tramite la combinazione di figure geometriche che suggeriscono elementi reali, tra cui spiccano rocce e sentieri visti dall'alto²⁷. La pittura lavorata tramite la spatola mantiene lo spessore materico e Lai interviene ulteriormente sulla tela segnando l'opera con graffi (fig. 9).

La ricerca portata avanti dall'artista a metà degli anni Sessanta si avvicina sempre di più all'astrattismo, superando le rigide distinzioni tra scultura e pittura tramite l'inserimento di materiali evocativi e simbolici all'interno delle opere. Nel 1964 Lai realizza i primi Polimaterici: in una prima fase inserisce all'interno del film pittorico elementi dal valore tattile e materico, come il sughero (fig. 10), per poi portare all'estremo la sperimentazione capovolgendo la tela in modo che possa fungere da contenitore al cui interno incolla, giustapponendoli ai colori vivi della tela dipinta, materiali di differente origine naturale, tipici della dimensione rurale, quali legno, paglia e sughero, così da soddisfare «una esigenza di tattilità che aveva originato le sculture precedenti» (fig. 11)²⁸.

Parallelamente l'artista porta avanti una nuova sperimentazione e nel 1965 realizza i primi Telai, composizioni tridimensionali polimateriche formate da fili, legno e stoffe. Scegliendo di utilizzare

²⁷ «La tendenza all'astrazione si articolava nell'impegno di costruire immagini secondo le indicazioni di Martini. Così vedevo nascere nel mio lavoro idee di terre viste a grandi distanze, come spazzate dal vento in lontana rotazione»; da una conversazione intercorsa tra Lai e Cuccu il 9 novembre 1993; CUCCU, LAI 2002, p. 19.

²⁸ CUCCU, LAI 2002, p. 19.

materiali e procedimenti un tempo ascritti alle arti minori, riferiti chiaramente alla tradizione sarda del tessere, Lai introduce nella sua pratica artistica la dimensione quotidiana²⁹. L'artista realizza, tramite un processo di assemblaggio e sottrazione di elementi, spesso di riciclo, una struttura inedita e non funzionante dal triplice significato: simbolo archetipico di un saper fare antico e ormai quasi dimenticato, supporto alla tela pittorica, e struttura portante della finestra. Il telaio è un motivo iconografico ricorrente, Lai lo aveva rappresentato per la prima volta in un disegno del 1941³⁰ per poi riproporlo ventiquattro anni dopo come sintesi delle sperimentazioni precedenti: «avevo tante tele da pittore e le ho 'dissacrate', le ho rivoltate attaccando fili e altre cose e, piano piano, sono diventati telai, i miei paesaggi»³¹. Tramite l'uso di titoli e colori evocativi l'artista realizza Telai che hanno perso la loro funzione originaria e richiamano alla mente paesaggi³²; i fili tesi e obliqui svolgono la funzione delle linee direzionali connotative dei suoi precedenti lavori e catalizzano l'attenzione dell'osservatore verso molteplici direzioni all'esterno dell'opera.

Nel 1967 Lai realizza un Telaio unico nel suo genere *Oggetto paesaggio* (figg. 12-13): la struttura è per la prima volta del tutto libera e l'«oggetto» poggia internamente per terra a differenza degli altri Telai che, con strutture più o meno vincolate, sono pensati per essere appesi nonostante la forma fortemente aggettante. L'opera che vediamo oggi presenta delle differenze sostanziali rispetto a

²⁹ Per una riflessione sulla scelta e il trattamento dei materiali da parte di Lai si veda LONARDELLI 2020B.

³⁰ *Telaio*, 1941, carta, matita, 24 x 34 cm, collezione privata; CIUSA, BUA, DE CANDIA, ZARU 1988, p.n.n.

³¹ CERINA, GRILLETTI 2004, p. 140.

³² Tra i Telai riferiti esplicitamente ai paesaggi troviamo: Maria Lai, *Telaio del paesaggio degli uccelli*, 1967, legno, tempera, spago, 80 x 65 x 20 cm, Ulassai, Fondazione Stazione dell'Arte; Maria Lai, *Telaio del meriggio*, 1967, legno, spago, tela, tempera, 100 x 153 x 20 cm, collezione privata; Maria Lai, *Telaio della Terra*, 1968, legno, spago, tela, tempera, 200 x 100 x 20 cm, Ulassai, Fondazione Stazione dell'Arte; Maria Lai, *Telaio del mattino*, 1969, legno, spago, tela, tempera, 162 x 63 x 25 cm, Sassari, collezione Fondazione di Sardegna; Maria Lai, *Telaio in sole e in mare*, 1971, chiodi, legno, spago, tempera, 72 x 152 x 15 cm, collezione privata; Maria Lai, *Finestra sul telaio*, 1972, legno, spago, tela, tempera, 62 x 120 x 20 cm, collezione privata; PONTIGGIA 2017, pp. 102-103, 105-107, 115-119.

quella esposta da Lai nel 1971 presso la galleria Schneider a Roma³³. La struttura è stata probabilmente modificata dall'artista tra gli anni Settanta e Ottanta; in precedenza infatti era presente una parte superiore, una cornice lignea dipinta e tessuta con lo spago di cui oggi rimangono solo il listello inferiore e un frammento del destro, e anche la cromia ha subito delle significative variazioni, con i toni verdi che sono spariti per fare posto al rosa³⁴.

Nei primi anni Settanta Lai è nel pieno dell'impeto creativo e realizza le Tele cucite, composizioni di stoffe cucite insieme. Durante il precedente periodo di assenza dalla scena espositiva l'artista aveva ricominciato a cucire alla ricerca di un legame con la sua infanzia e in particolar modo con la nonna:

E poi mi sono messa a giocare con le materie con cui giocavo da bambina, cioè il pane, i telai, i fili. E così sono nati i miei Telai. Ma non perché io avessi programmato di stabilire che avevo la mano femminile, non c'era nella mia intenzione. Soltanto che ero tornata alla felicità dei miei giochi infantili.

E poi cucivo, perché le mie cuciture sono nate da un rapporto con il ricordo di mia nonna, che rammendava, rammendava, rammendava... E io le dicevo: "Nonna, queste lenzuola sono scritte", e allora lei mi diceva: "E cosa c'è scritto?", e io inventavo, facevo finta di leggere, e inventavo storie³⁵.

³³ In occasione della personale *Maria Lai*, Roma, Galleria Schneider, 1 – 23 giugno 1971, presentata da Venturoli (VENTUROLI 1971), Lai espone per la prima volta i Telai; vengono allestiti anche i paesaggi materici degli anni Sessanta e i Polimaterici. Il critico seguiva il lavoro di Lai dalla fine degli anni Cinquanta quando aveva visto l'esposizione dell'artista presso la galleria L'Obelisco e aveva recensito la piccola mostra su «Prospettive Meridionali» definendo Lai «una sicura promessa non solo per l'arte sarda moderna, ma per quella della nuova generazione»; VENTUROLI 1957, p.n.n.

³⁴ Lai era solita modificare le opere, apponendo in alcuni casi sia la data di ideazione che la data ultima di esecuzione. Analogamente a quanto fatto per *Oggetto paesaggio* l'artista interverrà su *Grande telaio campestre*, oggi al MUSMA Museo della Scultura Contemporanea di Matera sotto il titolo *La torre*, a cui invece di sottrarre parti ha aggiunto la porzione superiore senza intervenire sul colore; PONTIGGIA 2017, p. 103.

³⁵ Conversazione di Lai con Crispolti, Pietro Clemente e Francesco Casu svoltasi il 14 gennaio 2006 presso la Scuola di Specializzazione di Storia dell'Arte dell'Università di Siena; CRISPOLTI, LAI 2021, p. 94.

La derivazione delle Tele cucite dai Telai è evidente: entrambe le tipologie di opere sono legate alla dimensione domestica, al riuso di materiali, alla polimatericità e alla tattilità. Il filo, introdotto nelle precedenti sperimentazioni diviene l'elemento portante delle nuove opere. Con le Tele cucite Lai smette di dipingere e torna alla dimensione del quadro, ma nonostante l'apparente ritorno alla bidimensionalità l'artista crea spazi tridimensionali, declinando nuovamente il tema del paesaggio: giustappone fili e porzioni di differenti colori e tessuti in modo da generare profondità tramite l'impiego di stoffe più o meno opache e dallo spessore differente (fig. 14)³⁶. Nel 1975 l'artista presenta a Cagliari le nuove invenzioni nell'ambito della personale *Tele e collages*³⁷.

Alla fine degli anni Settanta Lai porta ancora oltre la sperimentazione con il filo e realizza le Geografie, mappe celesti immaginarie cucite su stoffa³⁸. L'artista traccia segni e formule, scritte asemantiche e figure riconoscibili (troviamo in maniera ricorrente il geoide e il triangolo, richiamo agli antichi metodi di misurazione geografica) che, all'interno di un intricato ricamo di fili indistricabili, offrono all'osservatore un appiglio tramite cui tentare di orientarsi all'interno di paesaggi celesti³⁹. Il suo essere innanzitutto scultrice torna in maniera preponderante, le opere sono caratterizzate da un'inedita tensione dinamica, lo spazio si dilata e le linee e le forme geometriche tendono sempre di più

³⁶ «La stoffa per me è un elemento tattile molto importante. Io sento la differenza delle grane, delle stoffe, dei velluti, delle tele, delle sete. Creare un'emozione è mettere insieme tutte queste tattilità diverse»; dichiarazione tratta dall'intervista fatta da Tonino Casula a Lai nel 1977 per il programma radiofonico *Arte 24* di *Radio Ventiquattrore*, oggi disponibile online (<https://www.youtube.com/watch?v=-lsmgYKFDkk>).

³⁷ La mostra, allestita presso la galleria Arte Duchamp e presentata da Ciro Ruju, segna l'inizio di una lunga collaborazione con la Galleria.

³⁸ Nello stesso periodo Lai realizza anche i Libri cuciti, pagine di tessuto o di carta cucite in modo da simulare una scrittura e assemblate a loro volta tra loro per formare un libro.

³⁹ Lai era profondamente affascinata dallo spazio astronomico: il suo film preferito era *2001: Odissea nello spazio*, prodotto e diretto da Stanley Kubrick nel 1968, e conservava nella sua biblioteca alcuni saggi di Margherita Hack.

verso l'esterno sfuggendo al limite imposto dai margini delle opere: «le mappe astrali rispondevano all'esigenza di un rapporto con l'infinito, di una dilatazione e proiezione sulle lontananze»⁴⁰. La scelta di stoffe spesse e opache e l'accostamento a contrasto cromatico di fili e tessuti di tipo differente suggeriscono la profondità e la tridimensionalità nell'opera. L'impossibilità di specchiarsi nei tessuti è sintomatica della profondità suggerita, la sovrapposizione di stoffe rimanda, invece, alla presenza di molteplici piani (fig. 15).

Questa nuova serie di opere rappresenta l'ultima invenzione artistica prima che Lai si dedichi a realizzare opere nel paesaggio vero e proprio⁴¹. La creazione di *Telai*, *Tele cucite* e *Geografie* non viene però mai abbandonata dall'artista che, fino ai primi anni Duemila, ritorna spesso su queste invenzioni modificando alcune opere degli anni Sessanta e creandone di nuove, declinando e mescolando i temi in soluzioni sempre nuove senza mai dimenticare la lezione di Martini:

Gli artisti – diceva – crescono interpretando le opere del passato e ogni artista dà una sua originale interpretazione a ciò che di quell'opera non ha capito. La possibilità di interpretare deriva sempre da una incomprendimento, la comprensione totale di un'opera porta al silenzio⁴².

⁴⁰ Da una conversazione intercorsa tra Lai e Cuccu il 9 ottobre 1993; CUCCU, LAI 2002, p. 20.

⁴¹ L'8 settembre 1981 Lai realizza a Ulassai il primo intervento di arte partecipata in Italia; si veda la nota n. 2.

⁴² Dalla conversazione intercorsa tra Lai e Cuccu il 6 gennaio 1993; CUCCU, LAI 2002, p. 15.

Bibliografia

- BRANDINELLI 2019 = G. BRANDINELLI, *Biografia*, in *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo 19.06.2019 – 12.01.2020), a cura di L. Lonardelli, B. Pietromarchi, Milano 2019, pp. 210- 221.
- CASAVECCHIA, GIUSTI, MONTALDO 2015 = *Maria Lai. Ricucire il mondo*, catalogo della Provincia di Nuoro 11.07 – 12.10.2015, Ulassai, Fondazione Stazione dell'Arte 12.07 – 30.11.2015), a cura di B. Casavecchia, L. Giusti, A. M. Montaldo, Cinisiello Balsamo 2015.
- CERINA, GRILLETTI 2004 = G. CERINA, A. GRILLETTI, *Conversando con Maria Lai*, in «Portales», 5, dicembre 2004, pp. 123-142.
- CIUSA, BUA, DE CANDIA, ZARU 1988 = M.E. CIUSA, M. BUA, M. DE CANDIA, F. A. ZARU, *A matita. Disegni di Maria Lai dal 1941 al 1985*, Milano 1988, pp.n.nn.
- CRISPOLTI, LAI 2021 = *Io sono Sardegna*, a cura di S. Loddo, Roma 2021, pp. 40, 62-64, 94.
- CUCCU, LAI 2002 = G. CUCCU, M. Lai, *Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce*, Cagliari 2002, pp. 11-13, 15-16, 19-20, 31.
- DE CECCO 2015 = E. DE CECCO, *Maria Lai. Da vicino, vicinissimo, da lontano, in assenza*, Milano 2015, p.n.n.
- DESSÌ 1975 = G. DESSÌ, *Un punto perso nell'infinito*, in «La Nuova Sardegna», 9 maggio 1975, pp.n.nn.
- DI CASTRO, LAI 2006 = F. DI CASTRO, M. Lai, *La pietra e la paura*, Cagliari 2006, p. 49.
- FRONGIA 2015 = M.L. FRONGIA, *Maria Lai: filogenesi di una ricerca innovativa*, in *Maria Lai. Ricucire il mondo*, catalogo della mostra (Cagliari, Musei Civici 10.07-15.02.2015, Nuoro, MAN Musro d'Arte della Provincia di Nuoro 11.07 – 12.10.2015, Ulassai, Fondazione Stazione dell'Arte 12.07 – 30.11.2015), a cura di B. Casavecchia, L. Giusti, A. M. Montaldo, Cinisiello Balsamo 2015, pp. 102-115.
- LAI 2001 = S.a., *Museo dell'olio della Sabina*, Cagliari 2001, pp. 57-58.
- LONARDELLI, PIETROMARCHI 2019 = *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo 19.06.2019 – 12.01.2020), a cura di L. Lonardelli, B. Pietromarchi, Milano 2019.
- LONARDELLI 2020A = L. LONARDELLI, *Maria Lai, figlia d'anima*, in «Palinsesti», 9, 15 marzo 2020, pp. 12-42.

- LONARDELLI 2020B = L. LONARDELLI, *Maria Lai. Dispersersi nell'opera*, in «Vesper. Rivista di architettura arti e teoria», 2, estate 2020, pp. 100-113.
- PONTIGGIA 2006 = G. PONTIGGIA, *Morte di Saffo*, in *Arturo Martini*, catalogo della mostra (Milano, 8.11.2006 – 4.2.2007), a cura di C. Gian Ferrari, E. Pontiggia, L. Velani, Milano 2006, pp. 218-219.
- PONTIGGIA 2017 = E. PONTIGGIA, *Maria Lai. Arte e relazione*, Nuoro 2017, pp. 102-103, 105-107, 115-119.
- PONTIGGIA, PISU, PRUNAS, BRANDINELLI 2021 = E. PONTIGGIA, M. S. PISU, R. PRUNAS, G. BRANDINELLI, *Maria Lai. Legarsi alla montagna*, Milano 2021
- SCARPA 1968 = G. SCARPA, *Colloqui con Arturo Martini*, Milano 1968.
- STRINGA 2016 = N. STRINGA, *Ex-cathedra. Arturo Martini all'Accademia di Venezia*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Novecento*, a cura di S. Salvagnini, Treviso 2016), pp. 132-140.
- VENTUROLI 1957 = M. VENTUROLI, *Disegni – Maria Lai*, in «Prospettive meridionali», maggio 1957, pp.n.nn.
- VENTUROLI 1959 = *Premio Sardegna. 2ª Biennale Nazionale di Pittura*, catalogo della mostra (Nuoro, 18.08 – 6.09.1959), a cura di M. Venturoli, Nuoro 1959, p.n.n.
- VENTUROLI 1971 = *Maria Lai*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Schneide 0 - 23.05-1971), a cura di M. Venturoli, Roma 1971.
- ZARU 1988 = F.A. ZARU, *Cosmogonie di tele cucite*, in M. E. Ciusa, M. Bua, M. de Candia, F. A. Zaru, *A matita. Disegni di Maria Lai dal 1941 al 1985*, Milano 1988.

Fonti

M. Lai, *Appunti*, Cardedu, Archivio Maria Lai, ms., s.d., p.n.n.

Sitografia

<https://www.youtube.com/watch?v=-lsmgYKFDkk>

Didascalie

Fig. 1. *Ulassai*, vista dal bosco sopra la grotta di Su Marmuri, cartolina d'epoca. Archivio Maria Lai, Cardedu.

Fig. 2. Maria Lai, *Gregge*, 1946, carta, matita, 31 x 24 cm, collezione privata. Courtesy © Archivio Maria Lai, by SIAE 2022.

Fig. 3. Maria Lai, *Artatura*, 1949, cartoncino, matita, 17,5 x 24 cm, collezione privata. Courtesy © Archivio Maria Lai, by SIAE 2022.

- Fig. 4. Maria Lai, *Paesaggio*, 1947, ceramica, smalto, 30 x 33,5 x 16 cm, Ulassai, Fondazione Stazione dell'Arte. Courtesy © Archivio Maria Lai, by SIAE 2022.
- Fig. 5. Maria Lai, *Pastore con gregge*, 1952, carta, china, matita, 51 x 35 cm, collezione privata. Courtesy © Archivio Maria Lai, by SIAE 2022.
- Fig. 6. Arturo Martini, *Morte di Saffo*, 1940, bronzo, 97 x 115 x 87 cm, Collezione privata. Courtesy Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma.
- Fig. 7. Maria Lai, *Gregge*, 1959, olio su tela, 141 x 252 x 3 cm, Sassari, collezione Provincia di Sassari. Courtesy © Archivio Maria Lai by SIAE 2022.
- Fig. 8. Maria Lai, *Onile*, 1959, olio su tela, 50 x 70 x 3 cm, Nuoro, MAN Museo d'Arte della Provincia di Nuoro. Courtesy © Archivio Maria Lai by SIAE 2022.
- Fig. 9. Maria Lai, *Paesaggio*, 1962, olio su tela, 70 x 100 x 3 cm, collezione privata. Courtesy © Archivio Maria Lai by SIAE 2022.
- Fig. 10. Maria Lai, *Composizione polimaterica*, 1964, colori a olio su tela, sughero, 50 x 100 cm, collezione privata. Courtesy © Archivio Maria Lai by SIAE 2022.
- Fig. 11. Maria Lai, *Polimaterico in rosso*, 1964, colori a olio, legno, paglia, sughero, 47 x 55 x 5 cm, collezione privata. Courtesy © Archivio Maria Lai by SIAE 2022.
- Fig. 12. Maria Lai, *Oggetto paesaggio*, 1967, chiodi, legno, spago, tempera, 174 x 75 x 85 cm, collezione privata (foto d'epoca). Courtesy © Archivio Maria Lai by SIAE 2022.
- Fig. 13. Maria Lai, *Oggetto paesaggio*, 1967, chiodo, legno, spago, tempera, 92,5 x 75 x 85 cm, collezione privata. Courtesy © Archivio Maria Lai by SIAE 2022.
- Fig. 14. Maria Lai, *Paesaggio*, 1978, filo, lana, spago, stoffa, 80,5 x 139 cm, collezione privata. Courtesy © Archivio Maria Lai by SIAE 2022.
- Fig. 15. Maria Lai, *Mondo incandescente*, 1988, filo, soffa, velluto, 125 x 270 cm, Ulassai, Fondazione Stazione dell'Arte. Courtesy © Archivio Maria Lai by SIAE 2022.

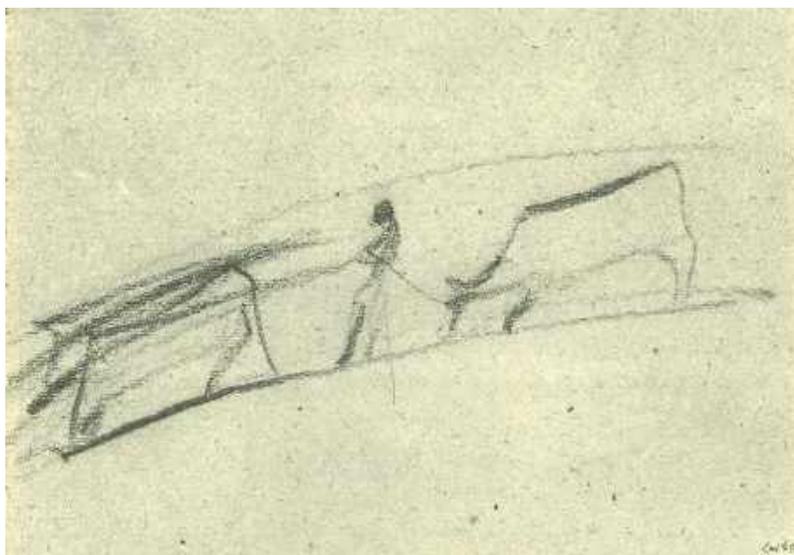
GIULIA BRANDINELLI



1



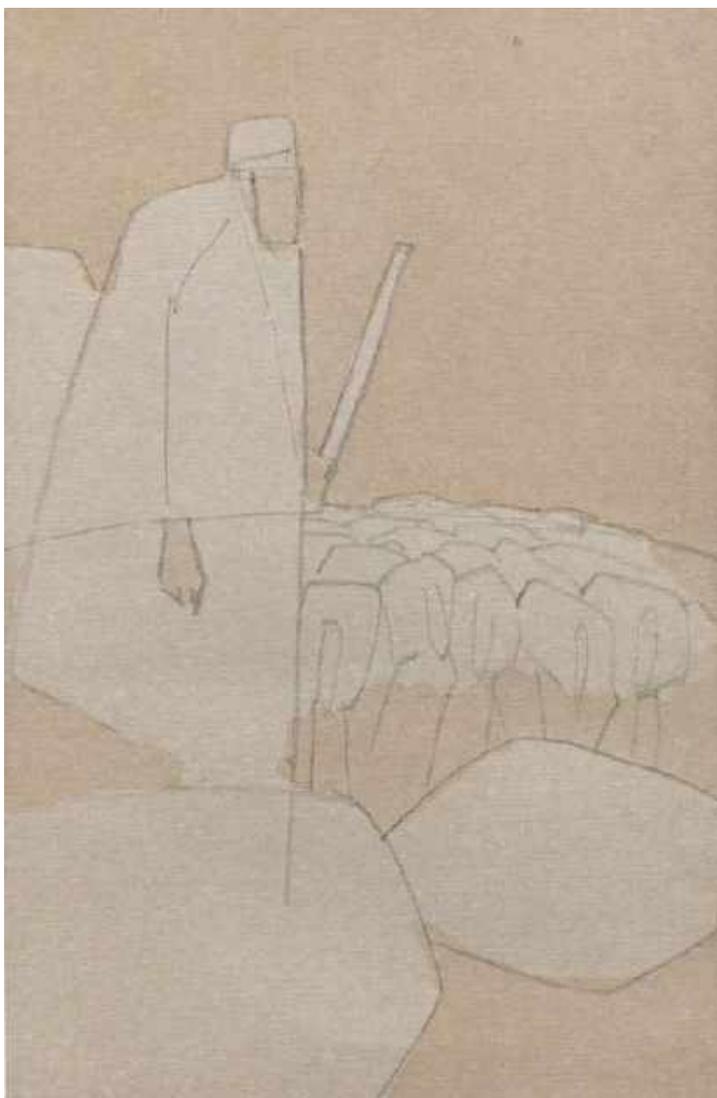
2



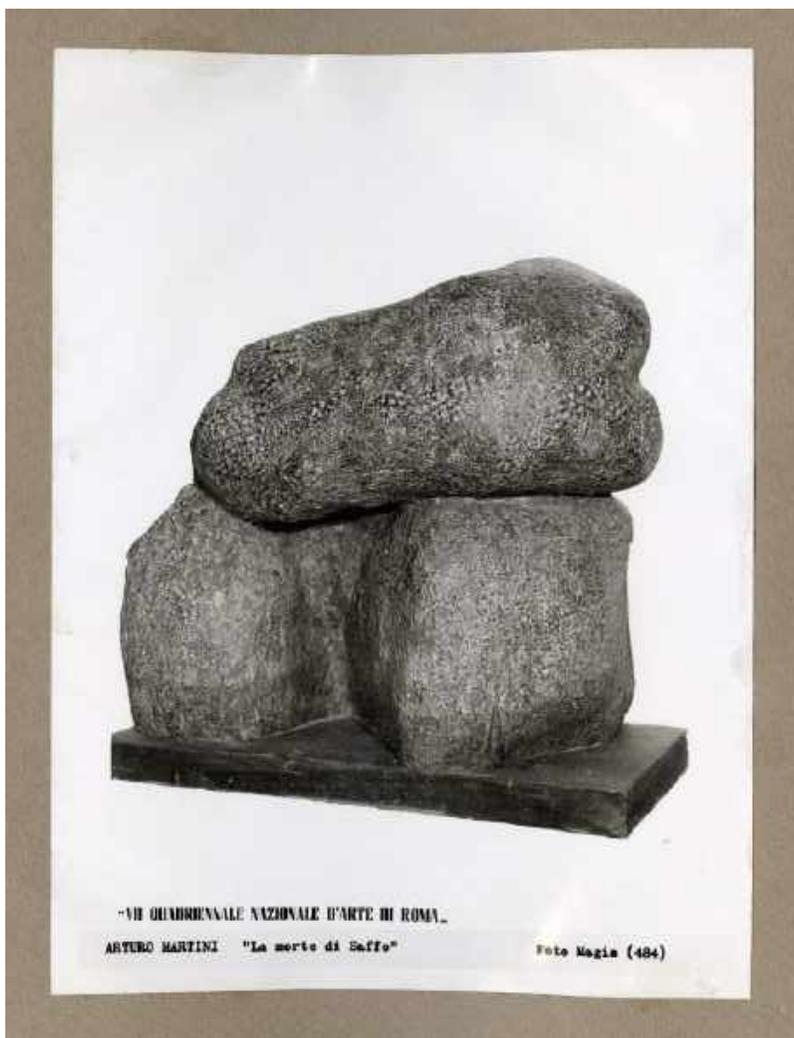
3



4



5





7



8

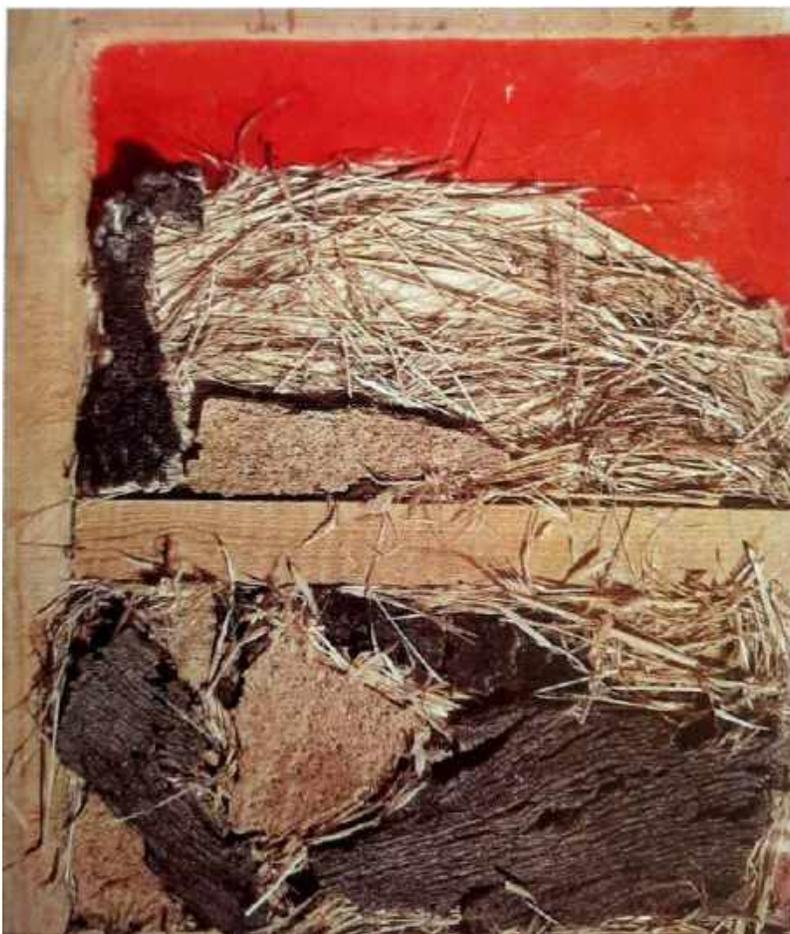
GIULIA BRANDINELLI



9



10



11

GIULIA BRANDINELLI



12





14



15