



2020

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Saggi

Riflessioni sulla ricerca scultorea di Maria Lai: la serie di terrecotte degli anni Novanta

Rita Ladogana*

Abstract

Il contributo prende in esame la serie di terrecotte realizzate da Maria Lai tra il 1994 e il 1996. Si tratta di quaranta sculture di piccole dimensioni, in buona parte ancora inedite, sulle quali la critica finora si è soffermata soltanto brevemente. L'artista sarda ha custodito le opere nel suo studio come fossero “appunti” personali del tutto riservati. La lettura proposta risiede nella interpretazione delle opere come un resoconto, concepito a posteriori, delle lezioni di Arturo Martini seguite negli anni della formazione all'Accademia di Venezia. Nel fecondo decennio degli anni Novanta, Maria Lai ripensa alla personale vicenda creativa e in particolare alla propria storia di scultrice, sempre attenta alle dinamiche della scena contemporanea. Le opere sono conosciute come i *Telai di Maria Pietra*, un titolo che è stato esteso a tutta la serie, sebbene l'ispirazione e le suggestioni delle opere siano molto più ampie: dagli inediti riferimenti al paesaggio, evocati dalla superficie delle terrecotte, ai legami con la tradizione scultorea isolana, in un ininterrotto bisogno di tornare alle radici.

This paper examines the series of terracotta sculptures created by Maria Lai between 1994 and 1996. It consists of forty small sculptures, mostly unpublished, on which little attention has been so far provided to by the criticism. The Sardinian artist opted to preserve these works in her personal studio as though they were private “notes”. This interpretation

* Rita Ladogana, Professoressa Associata di Storia dell'Arte Contemporanea, Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali, Piazza Arsenale, 1, 09126 Cagliari, e-mail: ladogana@unica.it.

proposes to read them as an ex-post account of Arturo Martini legacy, resulting from her studies at the Accademia di Belle Arti in Venice, where he lectured. During the nineties, Maria Lai, who has been recently internationally recognised, reconsidered her creative story, notably what concerned sculpting; she was meanwhile aware of the contemporary artistic scenario. These works are known as *Telai di Maria Pietra*, a title that was extended to all the series, although the meaning and the inspiration of works are much broader: from references to landscape, suggested by the terracotta surface, to the bond with the Sardinian sculptural tradition, still substantiated by her incessant need of remaining in touch with her own roots.

Scrivere oggi di Maria Lai significa confrontarsi con un'ampia letteratura critica, per lo più recente, risalente ai primi decenni del nuovo millennio e sviluppatasi soprattutto negli anni successivi alla scomparsa dell'artista, avvenuta nel 2013. Una ricchezza di studi e riflessioni che comprende sia indagini di carattere monografico che saggi dedicati a specifici aspetti della ricerca, a cui spetta il merito di aver contribuito a inserire l'intera parabola artistica dell'artista sarda nel discorso critico, mettendone in luce l'attualità straordinaria e recuperando in una dimensione nazionale e internazionale la complessità della sua produzione. Da tempo consolidata è l'attenzione su *Legarsi alla montagna*, l'intervento performativo più noto di Maria Lai, risalente al 1981, che coinvolse gli abitanti di Ulassai, il suo paese natale, nel cuore dell'Ogliastra. La lettura coeva di Filiberto Menna¹ ha individuato da subito la portata innovativa dell'"impresa collettiva" e la storiografia sull'arte pubblica nello spazio urbano ha successivamente inquadrato l'evento nelle esperienze relazionali della scena italiana, riconoscendo nell'operazione l'anticipazione di esiti e riflessioni di pratiche e linguaggi affermatesi negli anni Novanta². L'urgenza di calare nella storia dell'arte tutto il percorso dell'artista, oltre *Legarsi alla montagna*, ha trovato significativi momenti di ricognizione nella grande antologica del 2014 organizzata in Sardegna dai Musei Civici di Cagliari, dal MAN di Nuoro e dalla Stazione dell'Arte di Ulassai, nonché nella presenza dei suoi lavori nel percorso dedicato alle ricerche sullo "spazio comune" alla 57 Biennale di Venezia, nella partecipazione all'edizione 2017 di Documenta 14 e, in tempi recentissimi, nella retrospettiva al MAXXI di Roma³. Un ruolo importante, inoltre, nel determinare la rinnovata attenzione sul lavoro di Maria Lai è da attribuirsi alla rivalutazione critica del lavoro delle artiste donne in Italia, che ha prodotto un fiorire di studi definitosi significativamente nella prima decade del nuovo millennio⁴. È emerso in maniera convincente, in particolare dalle

¹ Menna 1982; Menna, Lai 2006.

² Birrozzi, Pugliese 2007, pp. 31-35. Pioselli 2015, pp. 103-104.

³ Casavecchia *et al.* 2015; Macel 2017; Latimer, Szymczyk 2019, pp. 74-75; Casavecchia 2017, pp. 69-78; Pietromarchi, Lonardelli 2019.

⁴ In relazione al periodo che ha visto il fiorire di numerose occasioni espositive, unitamente alla riapertura di archivi, si citano tra i contributi più interessanti i lavori di: Trasforini 2000; Corgnati 2004; Perna 2013; Casero, Di Raddo 2015; Casero, Di Raddo, Gallo 2017.

ricerche di Emanuela De Cecco e Barbara Casavecchia, il contributo dell'artista sarda in quel processo di reinvenzione dei linguaggi appartenente alla fervida temperie culturale degli anni Settanta, nell'ambito del quale è ormai riconosciuta la centralità delle esperienze al femminile⁵. Maria Lai, pur non essendosi mai riconosciuta nelle idee del femminismo e avendo sempre avuto quale necessità prioritaria il legame con la cultura popolare della Sardegna, nelle sue opere, dai telai ai pani, ai libri cuciti, ha dato indubbiamente nuovo impulso e significato a pratiche artigianali tradizionalmente svolte dalle donne, sottoponendole a un processo di risemantizzazione e contribuendo a capovolgere i luoghi comuni. Particolare rilevanza ha assunto, inoltre, la riflessione sul ruolo della ricerca di Maria Lai nell'ambito della definizione di nuove scritture affermatasi tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta nel contesto italiano; i segni illeggibili e dal forte carattere visuale che caratterizzano i suoi libri cuciti, come ha sottolineato De Cecco, sono la testimonianza dell'indagine dell'artista volta a saggiare le possibilità di una scrittura asemantica capace di recuperare al linguaggio un'inedita relazione con il gesto e il corpo⁶.

Di Maria Lai si parla ora in termini di attualità della ricerca, di attraversamenti delle tendenze artistiche a lei coeve e si riconosce, sempre più consapevolmente, la giusta collocazione del suo lavoro in una pratica antimodernista autoctona, rinsaldatasi nella formulazione dell'estetica "poverista", impregnata di ideali comunitari e consacrata alle funzioni della memoria e della storia.

«Ogni successo ti toglie la cosa più importante che hai, che è la libertà», così diceva Maria Lai, quasi novantenne, quando all'inizio del 2009 si concedeva, cosa rara per lei, a un lungo racconto del suo lavoro e della sua vita nel video documentario curato da Clarita di Giovanni⁷; sentiva il bisogno di giustificare la sua riluttanza al protagonismo, che sicuramente aveva avuto un peso nel rallentare l'attenzione della critica, ma soprattutto la tendenza ad estraniarsi e a cercare il silenzio, una necessità che condizionò la sua vita culturale, soprattutto durante i frequenti spostamenti fuori dalla Sardegna. E deve forse essere ricercata proprio in questo isolamento la chiave della sua connessione con il tempo presente; una distanza che le ha consentito di costruire una singolare relazione con la contemporaneità, tenendo fisso lo sguardo su di essa. «Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese», ha scritto Giorgio Agamben, sottolineando che proprio in virtù di questo scarto e di

⁵ De Cecco 2002; De Cecco 2015a; Casavecchia 2017.

⁶ De Cecco 2015a e 2015b. Nel 1978 Maria Lai partecipa alla mostra *Materializzazione del linguaggio*, nell'ambito della XXXVIII Esposizione internazionale d'arte della Biennale di Venezia, invitata dall'artista e critica Mirella Bentivoglio, che ha indagato sulle confluenze tra linguaggio iconico e linguaggio verbale nelle opere di artiste e poetesse. Cfr. Bentivoglio 1979. Si cita, inoltre, il recente saggio di Caterina Iaquina, che riflette sulle ricerche verbo-visuali partendo proprio dalla mostra di Bentivoglio. Cfr. Iaquina 2018.

⁷ Lai 2013 (documentario).

questa distanza «è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo»⁸. Maria Lai si allontana dal mondo, ma la sua arte testimonia una continua speculazione sulle istanze del presente, un'urgenza d'espressione dalla chiara valenza relazionale e sociale; una sperimentazione che insegue il primitivo e l'arcaico, che si nutre della memoria del passato, delle tradizioni della sua terra, cercando una relazione tra tempi diversi per afferrare il presente. «Da adulta ho cominciato a dare un senso a questo mio essere un po' estranea ovunque», racconta l'artista, e questo senso lo ritrova nella necessità di «camminare nel buio» per inventare e trovare altri spazi⁹. Nelle sue riflessioni sulla contemporaneità ancora Agamben sottolinea che la percezione del buio non è una forma di «inerzia passiva» e che, al contrario, soltanto chi non si lascia accecare dalle luci del secolo e riesce a scorgere in esse la parte dell'ombra, l'«intima oscurità»¹⁰, è in grado di esperirne la contemporaneità. Nelle storie che Maria Lai racconta attraverso le sue opere l'ombra e la paura sono concetti portanti, che ritornano costantemente, carichi di evocazioni simboliche, quali condizioni imprescindibili per generare arte e creatività.

Attualità di ricerca, dunque, che trova piena affermazione sul terreno fecondo delle relazioni, nodo centrale dell'orizzonte creativo dell'artista, approdato a piena maturazione già dai primi anni Ottanta. «Un'opera d'arte è un punto su una linea», scrive Nicolas Bourriaud nel suo saggio, divenuto un “classico”, *Esthétique relationnelle*, identificando l'estensione della *forma* dell'opera contemporanea in un elemento legante, nel «principio agente di una traiettoria che si svolge attraverso segni, oggetti, forme e gesti»¹¹. Quella traiettoria nella produzione di Maria Lai è tracciata dal “filo”, *leitmotiv* nel suo universo creativo, inteso nella complessità dell'immaginario metaforico da esso derivato, ma anche e soprattutto nella concretezza del materiale organico. «Un nodo entra ed esce», ha affermato l'artista, «lasciandosi dietro un filo, segno del suo cammino. Più che saldare e incollare, mettendo insieme estraneità, il filo unisce [...] Le cose unite restano quelle che erano, sono attraversate da un filo, traccia di intenzioni»¹².

Di segni che sembrano fili, di telai e di traiettorie proiettate metaforicamente verso fughe individuali o collettive troviamo un riferimento singolare anche nel nucleo di terrecotte realizzate dall'artista tra il 1994 e il 1996, che sono oggetto di approfondimento di questo studio (figg. 1-7). Si tratta di quaranta sculture di piccole dimensioni, in buona parte ancora inedite, con gradi talvolta sottili di finitura, che vale la pena di restituire all'attenzione della critica, oltre che per l'interesse legato agli aspetti puramente formali e, quindi, alle interessanti connessioni con le vicende della scultura italiana del secondo novecento, anche

⁸ Agamben 2008, p. 20.

⁹ Di Castro, Lai 2006, p. 12.

¹⁰ Agamben 2008, p. 22.

¹¹ Bourriaud 1998, pp. 20-21.

¹² Lai 2013 (documentario).

per il fatto che Maria Lai le avesse sempre custodite gelosamente, senza mai farle uscire dal suo studio, come fossero “appunti” personali, sperimentazioni del tutto riservate. Sono, infatti, creazioni indipendenti da successive elaborazioni e si differenziano evidentemente dalla produzione di bozzetti. Gli anni di realizzazione delle terrecotte coincidono, non a caso, con le prime profonde riflessioni dell’artista sul suo linguaggio e sulle esperienze risalenti all’epoca della sua formazione, di cui ci rimane una significativa testimonianza nei dialoghi con Giuseppina Cuccu, insegnante particolarmente sensibile agli aspetti educativi del suo lavoro, che intervistò Maria Lai in diverse occasioni tra il 1992 e il 2002¹³. Sono ragionamenti ai quali l’artista approda tardi, quando ha già compiuto settant’anni, ha alle spalle un percorso giunto da tempo alla maturazione e sceglie di rientrare definitivamente in Sardegna. Maria Lai si trasferisce infatti a Ulassai nel 1993, dopo il suo secondo soggiorno romano, iniziato nel 1956 e protrattosi per oltre due decenni: «in questi anni ho riscoperto il mio paese, ne ho conosciuto meglio la gente e ho sentito che ci capivamo perché la sua riservatezza, e anche un po’ della sua diffidenza, mi sono congeniali [...]. Roma mi coinvolge sempre ma in modo diverso»¹⁴. A Roma l’artista ci era andata per la prima volta alla fine degli anni trenta quando, giovanissima, lasciò l’Isola per frequentare l’Istituto d’Arte di via Ripetta e seguire le lezioni di scultura di Renato Marino Mazzacurati. Un’esperienza importante durante la quale maturò la decisione di proseguire gli studi in ambito artistico e di iscriversi all’Accademia di Venezia dove trascorse il difficile periodo della fine del conflitto mondiale, tra il 1943 e il 1945, incontrando Arturo Martini alle lezioni di scultura. Sono gli anni in cui lo scultore trevigiano si interrogava sul dramma che attanagliava la produzione scultorea, da sempre schiava del figurativo, dando alle stampe la prima edizione de *La Scultura lingua morta* nel 1945¹⁵. Il rapporto con Martini è indubbiamente l’aspetto più esplorato dalla letteratura critica su Maria Lai, per la centralità che gli insegnamenti del maestro assunsero sia nella genesi del linguaggio dell’artista sarda, da un punto di vista tecnico, sia, in senso ben più ampio, nell’assimilazione di concetti relativi alla riflessione sul significato della scultura, soprattutto in relazione allo spazio¹⁶. Maria Lai ragionava costantemente in termini scultorei anche quando lavorava la carta o la stoffa e considerava sculture le molteplici forme dei suoi interventi nel paesaggio¹⁷. Martini aveva cercato faticosamente di forzare i limiti dell’arte plastica, indagando il tema del vuoto, saggiandone le potenzialità espressive e studiando il valore dell’ombra nella definizione dell’oggetto scultoreo. Maria Lai comprese fino in fondo la crisi attraversata dal maestro,

¹³ Cuccu, Lai 2002.

¹⁴ Janin 1993, p. 37.

¹⁵ Fergonzi 1986; Gian Ferrari, Pontiggia, Velani 2006; Fergonzi 2013.

¹⁶ Si vedano in particolare i contributi di: D’Amico, Murtas 1993; De Cecco 2002; De Cecco 2015b, pp. 14-15; Frongia 2015, pp. 102-115. Pontiggia 2017.

¹⁷ Cuccu, Lai 2002, p. 17.

nutrendosi dei suoi dubbi: «oggi so che ci eravamo incontrati per comunicarci qualcosa che sarebbe andata oltre quel tempo»¹⁸, disse a Giuseppina Cuccu in uno dei loro incontri nel gennaio del 1993. Un anno dopo l'artista, inizia a modellare il nucleo di sculture in terracotta, nelle quali si può rintracciare il riflesso di molte analisi specifiche del Martini teorico. Una delle chiavi di lettura possibili, infatti, risiede nella interpretazione delle opere come un resoconto, concepito a posteriori e maturato lentamente, delle lezioni del maestro seguite all'Accademia di Venezia: quasi come un taccuino di appunti impressi nella creta, che traducono riflessioni e ricordi, alimentati sicuramente dalle letture delle confessioni di Arturo Martini espresse nei *Colloqui sulla scultura*, raccolti da Gino Scarpa e pubblicati nel 1968, un testo che Maria Lai possedeva nella sua biblioteca e al quale attingeva quotidianamente, utilizzandolo come "strumento" di lavoro¹⁹. La scelta ricade non a caso sulla creta, il materiale più familiare per l'artista sarda, presente fin dalle prime creazioni giovanili e connessa a memorie ancestrali e ricordi d'infanzia, a partire dalla frequentazione delle donne che facevano il pane nella sua casa²⁰; ma la creta è anche il tramite privilegiato della creazione pura martiniana. Nel quarto dei colloqui con Scarpa lo scultore trevigiano rifletteva, infatti, sull'inutilità del disegno preparatorio in scultura riconoscendo l'importante ruolo della creta per "appuntare" le idee: «Noi scultori, abbiamo un tale senso tattile, che è la creta il nostro disegno. [...] Noi pensiamo con la creta, con la prensilità; colle rotondità, non con un piano»²¹. Tuttavia, è in particolare nell'ultimo paragrafo de *La Scultura lingua morta* che Martini invocava risolutamente al ritorno alla "sostanza" dell'arte, proponendo di affidarsi alla essenzialità degli atti manuali primari tra i quali è il gesto di stringere la creta²². Ed è proprio l'energia spesa nell'esecuzione del lavoro che emerge dalla superficie delle terrecotte di Maria Lai, dove si conservano, evidenti ed esibiti, i segni incisi della stecca. La sensazione tattile prevale su quella visiva e il senso di ponderabilità è fortemente accentuato dalle piccole dimensioni delle terrecotte. Caratteristica formale, quest'ultima, che sembra ripartire ancora una volta dalle lezioni del maestro, il quale, fin dagli anni Trenta, aveva condotto una lunga ricerca sulle crete di dimensioni ridotte e, nell'ottavo colloquio con Gino Scarpa, aveva espresso le sue perplessità in merito alla necessità per la scultura di ricorrere necessariamente a parametri di maestosità e di esaltazione dei soggetti. «Un'arte», dice Martini, «che costruisca per valori assoluti non può dipendere dalla misura metrica dell'opera»²³.

¹⁸ Cuccu, Lai 2002, p. 12.

¹⁹ Martini 1968.

²⁰ «La mia prima accademia l'ho frequentata con le donne che facevano il pane a casa mia. [...] Ciascuna con abilità e fantasia creava ritmi e uno stato di attesa che durava poi nella lievitazione e nella cottura». Cuccu, Lai 2001, p. 31.

²¹ Martini 2006, p. 41.

²² Pontiggia 2001, p. 53.

²³ Martini 2006, p. 107.

Nelle terrecotte di Maria Lai, tuttavia, le dimensioni non sembrano compromettere l'evocazione di un senso di monumentalità oltre che l'impressione di solidità della massa. «Qualunque materiale ha già un'immagine», sosteneva Martini, «qualche cosa che ricorda aspetti della natura»²⁴. In molte delle sculture appartenenti al nucleo preso in esame Maria Lai sembra aver trovato ispirazione dal paesaggio che la circondava: la scabrezza superficiale delle terracotte rimanda alla rude esteriorità del sasso, alla semplicità della pietra evocando l'aridità di una natura primordiale, quella dei "tacchi" di Ulassai, cattedrali rocciose che dominano imponenti e severe nel paesaggio dell'Ogliastra. «Il senso dei grandi spazi mi viene dal paese dove sono nata», diceva Maria Lai, che era cresciuta confrontandosi con la natura e le sue forze, maturando una profonda sensibilità nei confronti della minaccia costituita dalle frane per la sua comunità e al contempo riconoscendo il fascino e l'unicità dei luoghi nei quali l'uomo «non ha osato sovrapporsi alla natura» e la vegetazione non è riuscita a penetrare la durezza delle rocce²⁵. «Vorrei che di me vi rimanesse questo: la storia di Ulassai»²⁶, affermava l'artista, e in effetti il legame con il paesaggio che la circonda è stato un elemento fondante della sua produzione. Un legame che si è svolto a partire dalla complessità della riflessione sul tema della riconciliazione con la natura e con la storia, fino a interpretare i meccanismi culturali e antropologici, privilegiando l'intervento diretto nel territorio. Come quando, nei primi anni Novanta, realizzò a Ulassai azioni scultoree nei muri di contenimento delle strade del paese o nei punti più nevralgici della zona al fine di arginare il pericolo frequente delle frane e degli smottamenti. In particolare, al 1992 risale *La strada del rito*, un rilievo chilometrico legato al tema religioso e alla tradizione del luogo, immerso nello scenario «carico di silenzio e di severità» dei tacchi, lungo il percorso che dal paese di Ulassai conduce alla Chiesa di Santa Barbara²⁷. Un lavoro che trascina Maria Lai in una immersione panica nella natura, a contatto diretto con la grandezza dei "suoi" spazi: «ho finto di dare voce alla memoria delle pietre», ha affermato in una conversazione incentrata sul progetto²⁸. Sono le stesse pietre che in maniera così suggestiva sono evocate nel racconto privato e intimo delle terrecotte. Anche i segni della graffitura e i colori della patinatura in alcune delle piccole sculture giocano un ruolo suggestivo nel ricalco degli alti profili dei tacchi, intervallati da profonde incisioni che penetrano fino al terreno. «Si tratta di una novità delle mie opere più recenti. Infatti, sulle terrecotte, sui cementi, sulle mie tele cucite, inserisco elementi dorati», aveva detto Maria Lai nei primi anni Novanta, in merito alla esigenza di restituire effetti ricercati di luce e ombra (Fig. 7)²⁹.

²⁴ Ivi, p. 63.

²⁵ Lai 1956, p. 11.

²⁶ Lai 2013 (documentario).

²⁷ *Ulassai* 2006, pp. 51-59. Si veda inoltre Pontiggia 2017, pp. 258-268.

²⁸ Lai, Pala 2006, pp. 33-35.

²⁹ *Ibidem*.

Ma la pietra nell'opera di Maria Lai ha anche e soprattutto un importante significato metaforico, che attraversa tutto il suo percorso creativo e si riflette pienamente anche nelle sculture prese in esame. In molte delle terrecotte, infatti, si rintraccia il riferimento ad alcuni dei temi ispiratori del suo universo artistico, che hanno origine e si sviluppano nella rielaborazione personale dei racconti di origine popolare. Per questo motivo le sculture sono conosciute come i *Telai di Maria Pietra*, un titolo che è stato esteso a tutta la serie, sebbene l'ispirazione e le suggestioni delle opere siano molto più ampie. Il riferimento esplicito è al racconto *Cuore mio*, tratto da una antica leggenda sarda e inserito nell'opera *Miele amaro* dello scrittore Salvatore Cambosu, il maestro dal quale aveva appreso innanzitutto il senso poetico della vita³⁰. La protagonista della storia, con la quale Maria Lai si identifica, è una donna che ha poteri magici e, nonostante il divieto, se ne serve per affascinare tutte le creature del bosco per amore del figlio malato; su quest'ultimo ricade il castigo che lo conduce alla morte e la donna riesce a porvi rimedio unicamente facendosi pietra e rinunciando al mondo. Solo quando Maria Pietra è in preda alla sofferenza diventa creativa e in lei, archetipo dell'artista, si compie il miracolo³¹. «La pietra è simbolo della paura diventata stupore: è l'arte», afferma Maria Lai, come si legge in un libro intervista curato da Federica di Castro, nel quale è lei stessa a chiarire i riferimenti metaforici presenti nel racconto³². L'artista sarda, straordinaria interprete e fabbricatrice di storie, individua nell'incantevole potere della narrazione di origine popolare uno dei principali fulcri della sua ricerca artistica. «L'idea di costruire immagini inconsuete che siano racconto di una fiaba», dichiara, «è uno stratagemma per catturare il lettore più disorientato davanti all'arte»³³. Con questo proposito nascono nei primi anni Ottanta le numerose fiabe cucite, e nel 1991 il libro fiaba *Maria Pietra* (Fig. 8), a consolidare la preminenza dell'aspetto pedagogico nella sua arte, con l'affiorare ineludibile del fertile patrimonio di immagini e di storie proveniente dai luoghi dove era cresciuta³⁴. Le fiabe arrivano dopo i telai, le tele cucite e i libri cuciti, una produzione ricchissima che rivela la straordinaria capacità dell'artista di sapere assimilare con originalità le forme di espressione creativa della cultura sarda³⁵. Maria Lai interpreta le radici dell'antica civiltà isolana con un linguaggio moderno, consapevole delle dinamiche culturali nazionali e internazionali. Si distingue nelle sue opere una ricezione singolare delle

³⁰ Sul rapporto tra Maria Lai e Salvatore Cambosu e, più in generale, sulla genesi e lo sviluppo delle connessioni tra arte e produzione letteraria nell'opera dell'artista sarda, si veda Campus 2012, pp. 15-26.

³¹ Maria Lai ha realizzato molte opere ispirate al personaggio di Maria Pietra, dai disegni, al libro fiaba, all'intervento performativo *La leggenda di Maria Pietra* nello studio Stefania Miscetti a Roma (1991). Cfr. Pontiggia 2017, pp. 250-251.

³² Di Castro, Lai 2006, p. 57.

³³ Lai 1995, p. 10.

³⁴ De Cecco 2002, pp. 23-24; Pinto Minerva, Vinella 2007.

³⁵ Sui libri cuciti si veda: De Cecco 1996, pp. 70-72; Ciaravino, Fulco 1997; Picciau 2003.

sperimentazioni neoavanguardistiche italiane, in particolare nella elaborazione di un recupero della naturalità primitiva e nell'utilizzo di materiali organici. In principio è il telaio, che rimane a lungo il più fruttuoso terreno di sperimentazione: le strutture archetipiche della tradizione sarda nelle mani dell'artista perdono la loro funzione originaria impregnandosi di significati metaforici (Fig. 9)³⁶. Da un lato rappresentano il richiamo alla tessitura, una delle forme più antiche di «comunicazione femminile», come scriveva Anna Dolfi già nel 1979³⁷, dall'altra esprimono tutta la complessità delle metafore legate al tessere, in primo luogo riferendosi alle relazioni tra gli uomini e ai rapporti sociali³⁸. Il telaio è anche luogo nel quale indagare l'innovazione del linguaggio artistico. Già nel 1971, in occasione della prima esposizione alla Galleria Schneider a Roma, Marcello Venturoli aveva individuato nel polimaterismo delle opere dell'artista il rimando alla cultura avanguardista europea e americana, dagli *objets trouvés* di ambito dadaista a Rauschenberg, fino alla lezione dei poveristi³⁹. Maria Lai sembrava aver dato risposta a quanto Germano Celant scriveva nel suo *Arte povera*, pubblicato nel 1969, incoraggiando l'artista a diventare «produttore di fatti magici e meraviglianti»⁴⁰. Rimane indubbiamente influenzata dalle istanze poveriste, soprattutto in relazione alla riflessione sui materiali e sulle forme, come posto in risalto in molta parte della letteratura critica e come lei stessa afferma dichiarando di avere guardato in particolare agli esiti raggiunti da Pino Pascali⁴¹. Tuttavia, come ha ben sottolineato Bartolomeo Pietromarchi recentemente, la ricerca di Maria Lai prende le distanze dalle premesse concettuali del gruppo, soprattutto in relazione al radicale carattere di politicizzazione dell'arte povera, dalla quale si tiene a distanza, preferendo ritirarsi in una posizione sempre solitaria⁴².

Nelle terrecotte il telaio, lo strumento domestico della tradizione, in una sorta di regressione arcaistica, è riportato per la prima volta alla pura ed elementare bellezza della solidità della pietra, evocata nelle suggestioni offerte dalla materia. Un intreccio di fili rigidi solca la superficie tracciando percorsi diagonali. «Le linee oblique», diceva Maria Lai a Giuseppina Cuccu nel 1993, sono come «traiettorie verso l'esterno, che sono sempre presenti nei miei disegni, nei telai, nelle geografie, nei libri cuciti, nei muri di cemento, nell'intervento sul territorio *Legarsi alla montagna*»⁴³. Nelle terrecotte le incisioni investono la massa scultorea nella sua interezza e evidenziano volumi sinteticamente

³⁶ Sui telai si veda l'approfondimento di Giusti 2015, pp. 230-238.

³⁷ Dolfi 1979 (senza numero di pagina).

³⁸ Sulle metafore del tessere si veda Rigotti 2001.

³⁹ Venturoli 1971.

⁴⁰ Celant 1969, p. 225.

⁴¹ «Pino Pascali, poi Manzoni: direi che i miei modelli sono questi», in Casula, Lai 1977 (intervista). Maria Lai cita anche Piero Manzoni che, pur non essendo un poverista, ha rappresentato un importante punto di riferimento per il gruppo.

⁴² Pietromarchi 2019, pp. 9-18.

⁴³ Cuccu, Lai 2002, p. 16.

prosciugati. Maria Lai restituisce la forma del telaio in una “scomposizione composta” come avrebbe detto Martini, nella quale i passaggi dai concavi ai convessi diventano “costruttivi”, come in un gioco di positivo/negativo (figg. 3-5). «Come si esigeva nella vecchia scoltura l’unità, nella nuova scoltura questa nuova unità dovrà essere data da una scomposizione che si ricompone, per leggi armoniche»⁴⁴, si legge nel dodicesimo dei colloqui di Martini con Gino Scarpa.

Tra i “fili” dei telai di terracotta talvolta si annidano le *janas* (figg. 6-7), le piccole fate protagoniste di numerose leggende della Sardegna, che nelle storie raccontate da Maria Lai rappresentano simbolicamente l’origine della manualità artigiana femminile, intrisa di poesia. Si narra, infatti, che dall’operosità di queste creature le donne abbiano imparato a filare e a tessere⁴⁵. L’artista le raffigura scegliendo una forma geometrica essenziale animata da due piccoli occhi, che nelle terrecotte in più di un caso è ricavata in negativo; una sorta di “controforma” che si adegua al ritmo costruttivo della composizione scultorea. La scelta di inserire le “immagini” delle *janas* evidenzia la centralità dell’approccio narrativo dominante in tutta la ricerca di Maria Lai. È negli stessi anni che l’artista dedica un intero ciclo alle *Case delle Janas* (1994-1995), nel quale il profilo rettangolare delle fate operose è ottenuto ritagliando il tessuto cucito nella dimensione bidimensionale del piano all’interno di una casa di stoffa, che allude alle tombe preistoriche della Sardegna⁴⁶.

Un altro aspetto che emerge dall’analisi del corpus di terrecotte è la vicinanza alla tradizione scultorea del secondo novecento legata al contesto della Sardegna, resa esplicita soprattutto sottoforma di assimilazione di spunti visivi. Maria Lai attraversò lunghi periodi al di fuori dell’Isola, tenendosi distante dai contesti della ricerca artistica sarda, nei quali si erano affermate, a partire dalla fine degli anni Quaranta, pratiche moderniste⁴⁷. La cultura contemporanea, come lei stessa ha dichiarato, l’aveva acquisita fuori dalla Sardegna; quella cultura che le aveva permesso «un dialogo con il mondo»⁴⁸. Tuttavia, nei *Telai di Maria Pietra*, più che nel resto della sua ricca produzione in terracotta, si può maggiormente cogliere il riverbero di una riflessione sulla produzione scultorea contemporanea nell’Isola. La trama di segni che percorre l’intera superficie della creta, in alcuni esemplari della serie, trova una rispondenza visiva nella lavorazione delle cosiddette “pietre legate”, le grandi opere in trachite realizzate nella prima metà degli anni Ottanta dallo scultore Pinuccio Sciola, il quale nutriva profonda stima nei confronti di Maria Lai⁴⁹.

⁴⁴ Martini 2006, p. 212.

⁴⁵ Maria Lai racconta dell’origine delle *Janas* nella fiaba *Il dio distratto* del 1990, una rielaborazione dell’artista della *Leggenda del Sardus Pater* di Giuseppe Dessi. Cfr. Lai 1994.

⁴⁶ Pontiggia 2017, pp. 274-277.

⁴⁷ Frongia 1998; Magnani, Altea 1995; Magnani, Altea 2001; Giusti, Manca 2017.

⁴⁸ Zaru 1988 (senza numero di pagina).

⁴⁹ Sulle “pietre legate” di Pinuccio Sciola si vedano: Cherchi 1982, pp. 44-45; Ladogana 2015, pp. 201-217.

Le pietre, percorse in tutta la superficie da incisioni più o meno profonde che “stringono” i volumi, si configurano come esplicito segno di rielaborazione in chiave moderna dei menhir della preistoria sarda, custodi della memoria di un ancestrale rapporto armonico tra l’uomo e la natura. Il “blocco” di terracotta, al di là delle dimensioni ridotte, può essere letto in senso archetipico, come un solido totem, capace di evocare, al pari dei grandi monoliti di Sciola, la solidità e l’imponenza delle strutture megalitiche presenti in Sardegna. Anche il modo di “sentire” la materia e di riversare su di essa una manifesta energia accomuna la ricerca scultorea dei due artisti: il profondo legame con la propria terra si riflette anche nella esaltazione della qualità dei materiali che da quella terra provengono.

La tradizione della scultura moderna nell’Isola era stata inaugurata nel primo decennio del XX secolo attraverso la complessità di un processo di “rifondazione mitica” dei valori trasmessi dalla tradizione che il moderno rischiava di incrinare⁵⁰. L’interesse per la rielaborazione di forme e temi appartenenti alla cultura preistorica mediterranea inizia a maturare negli anni Cinquanta, complice certamente la *Mostra d’arte antica e moderna* allestita a Venezia nel 1949, che pone per la prima volta all’attenzione nazionale un nucleo di piccole sculture di arte sarda antica⁵¹. L’interesse primitivista riguarda sia la produzione pittorica che quella scultorea, ma sono soprattutto le testimonianze plastiche a possedere una forte ascendenza arcaica e a figurare significati archetipici. Tra le opere più significative, che hanno contribuito a costruire una tradizione locale, oltre alla produzione di Pinuccio Sciola, sono le sculture di Costantino Nivola⁵². L’artista di Orani, emigrato negli Stati Uniti alla fine degli anni quaranta, aveva continuato a mantenere un dialogo vivo con la comunità di appartenenza attraverso i suoi continui ritorni nell’Isola, durante i quali lavorò alla progettazione e realizzazione di interventi significativi nello spazio pubblico. Sono soprattutto le sue madri mediterranee ad essere ispirate a temi e a modelli riconducibili alle culture preistoriche della Sardegna; modelli che l’artista aveva rielaborato attraverso la complessità di un linguaggio aggiornato sulle pratiche artistiche del Novecento. Maria Lai ha sempre raccontato della sua grande ammirazione per Costantino Nivola; lo aveva incontrato per la prima volta a Roma alla Galleria Marlborough nel febbraio del 1973, rimanendo affascinata dalle sue opere in terracotta⁵³ e in seguito aveva cercato ostinatamente un dialogo con lui sui temi dell’arte. Il confronto arrivò dopo la

⁵⁰ La scultura moderna in Sardegna nasce con l’opera di Francesco Ciusa: Altea 2005.

⁵¹ Lilliu, *Pesce* 1949. L’archeologo Giovanni Lilliu propose nel 1949, in occasione della mostra, un nuovo manifesto estetico dei bronzetti nuragici ottenendo che la qualità estetica delle piccole sculture venisse riconosciuta «in misura superlativa e con consenso generale»: Lilliu 1966, pp. 9-33.

⁵² Per Nivola si rimanda allo studio monografico di Altea, Camarda 2015.

⁵³ «Alla Galleria Marlborough aveva fatto crescere del grano su un grande tavolo e lì aveva appoggiato dei lettini in ceramica, e visto dall’alto questo spazio sembrava la storia di un paese e di una comunità»: Lai 2013 (documentario).

realizzazione dell'intervento *Legarsi alla montagna* a Ulassai: «nacque da allora una fratellanza, un incontro tra due persone così lontane ma assolutamente parallele»⁵⁴.

Più complesso è il tentativo di addentrarsi in raffronti pertinenti, con connessioni concrete alla biografia dell'artista, aprendo lo sguardo al panorama nazionale della produzione scultorea. Le terrecotte, che abbiano definito come risultato di una riflessione sugli insegnamenti di Martini e quindi frutto di uno sguardo all'indietro rivolto agli anni della formazione, trovano spazio in quella stagione della scultura italiana che, a partire dai primi decenni del secondo dopoguerra, ha mantenuto ben saldo il legame con la tradizione modernista, mostrando attenzione ai valori formali e artigianali, superando le formule tradizionali attraverso la ricerca di un purismo volumetrico, spesso aderente a strutture "cubiste" sull'esempio di Zadkine e Laurens. Una tendenza schierata a favore dell'avanguardia figurativa che non ha rinunciato alla narrazione, espressa secondo le declinazioni più differenti, talvolta anche ai limiti dell'astrazione, dall'elegante essenzialità delle sculture di Mario Negri al carattere espressivo delle opere di Vittorio Tavernari. Nelle terrecotte di Maria Lai la sintesi costruttiva è portata al massimo della semplificazione, fino a coincidere con la compattezza di un blocco intimamente monumentale carico di ascendenze archetipiche e primordiali. Il processo di depurazione formale, arrivato talvolta ad esiti di marcata riduzione, aveva interessato il lavoro di molti scultori italiani, influenzati soprattutto dall'esempio di Fritz Wotruba, tra i quali è Lorenzo Guerrini, che ha lavorato a Roma negli stessi anni in cui ha soggiornato Maria Lai⁵⁵. Certe «rudimentali forme antropomorfe» proprie delle scabre pietre dello scultore, come le definisce De Micheli⁵⁶, possono essere accostate ad alcune sculture della serie di terrecotte per la sintesi arcaizzante della struttura, più che per prossimità linguistica, considerato che Maria Lai non lavora con la pietra, sebbene quest'ultima sia evocata nell'effetto in superficie. Nelle opere dell'artista sarda, tuttavia, la formula "primitiva" si complica di elementi narrativi di interesse antropologico, dal riferimento alle *janas* ai telai, e anche l'uso dell'elemento cromatico, diventando espediente per approdare alla esaltazione luministica delle forme stesse, contribuisce a definire l'originalità dell'esito raggiunto.

Le piccole sculture di terracotta nascono, dunque, da un grande bagaglio di suggestioni. Nel fecondo decennio degli anni Novanta Maria Lai ripensa alla sua personale vicenda creativa e in particolare alla propria storia di scultrice. Concepisce in serie le opere per mettere in evidenza le numerose variabili formali degli stessi temi, senza mai ricadere in un esercizio di pura forma; libera la scultura dalle immagini, ma rifuggendo sempre dall'astrazione. Se nel

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Su Guerrini vedi: Santini 1989, Caramel 2000, Vivarelli 2004.

⁵⁶ De Micheli 1980, p. 212.

libro cucito la leggenda di Maria Pietra si sviluppa di figura in figura, di parola in parola, nelle sculture il racconto, unito a nuove suggestioni e significati, è condensato in un'unica immagine. Martini parlava nei *Colloqui* con Gino Scarpa di unità dell'opera nella scultura, rivendicando all'arte plastica le stesse potenzialità del fenomeno architettonico, che in una sola costruzione contiene «tutti gli stati d'animo». «La scoltura è facciale», sosteneva, «in un attimo si deve dire tutto [...] La scoltura non è un particolare espressivo. È un assoluto che raccoglie tutte le espressioni»⁵⁷. Negli anni Novanta e soprattutto nel decennio successivo, la produzione in terracotta di Maria Lai sarà caratterizzata da una ricerca sempre maggiore di sintesi plastica. Lo testimoniano soprattutto i presepi realizzati nei primi anni Duemila, nei quali le figure sono ridotte sempre di più a solidi geometrici e trasformate in “pietra” (Fig. 10), con tutto il significato metaforico che ne consegue: come nei telai di terracotta la resa delle superfici ricalca l'asprezza delle rocce, quelle della propria terra, in un ininterrotto e sempre positivo bisogno di tornare alle radici.

Riferimenti bibliografici / References

- Agamben G. (2008), *Che cos'è il contemporaneo?*, Milano: Nottetempo.
- Altea G., Camarda A. (2015), *Nivola. La sintesi delle arti*, Nuoro: Ilisso.
- Altea G. (2005), *Francesco Ciusa*, Nuoro: Ilisso.
- Bentivoglio M. (1979), *Maria Lai. Scritture, catalogo della mostra*, catalogo della mostra (Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, 20 settembre-15 ottobre 1978), Venezia: La Biennale di Venezia.
- Birrozzi C., Pugliese M., a cura di (2007), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Milano: Bruno Mondadori.
- Burriaud N. (1998), *Eстетica Relazionale*, Milano: Postmedia.books.
- Campus S. (2012), *Storie intrecciate di arte e letteratura nelle opere di Maria Lai*, «Oblio», II, n. 8, 2012, pp. 15-26.
- Caramel L. (2000), *Catalogo generale delle opere di Lorenzo Guerrini 1986-1995*, vol. 2, Bologna: Bora.
- Casavecchia B., Giusti L., Montaldo A.M., a cura di (2015), *Maria Lai. Ricucire il mondo*, catalogo della mostra diffusa (Cagliari, Palazzo di città, 10 luglio 2014-10 febbraio 2015; MAN, Nuoro, 11 luglio-12 ottobre 2014; Ulassai, Stazione dell'Arte, 12 luglio – 12 novembre 2014), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Casavecchia B. (2016), *Taci, Anzi Parla*, «South As a State of Mind, Documenta 14 magazine #2», giugno 2016, <<http://www.documenta14.de/en/south/463>>, 13.05.2020.

⁵⁷ Martini 2006, p. 129.

- Casavecchia B. (2017), *Maria Lai*, «Flash Art», a. L, n. 332, aprile, pp. 69-78.
- Casero C., Di Raddo E. (2015), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Milano: Postmedia.books.
- Casero C., Di Raddo E., Gallo F. (2017). *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Sessanta*, Milano: Postmedia.books.
- Casula, Lai (1977), *Tonino Casula incontra Maria Lai*, <<https://www.youtube.com/watch?v=-lsmgYKFDkk>>, 19.03.2020.
- Celant G. (1969), *Arte Povera*, Milano: Mazzotta.
- Cherchi P. (1982), *Sciola percorsi materici*, Cagliari: Stef.
- Ciaravino J., Fulco E. (1997), *Maria Lai. Scritture*, catalogo della mostra (Palermo, Cantieri Culturali alla Zisa), Palermo: Associazione Culturale Eva Kant.
- Corgnati M. (2004), *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Milano: Bruno Mondadori.
- Cuccu G., Lai M. (2002), *Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce*, Cagliari: Arte Duchamp.
- D'Amico F., Murtas G. (1993), *Maria Lai. Inventare altri spazi*, Cagliari: Arte Duchamp.
- De Cecco E. (1996), *Maria Lai. Le fila del racconto*, «Flash Art», a. XXIX, n. 199, pp. 70-72.
- De Cecco E. (2002), *Abitare il tempo*, in *Maria Lai. Come un gioco*, catalogo della mostra (MAN, Nuoro 11 luglio-29 settembre 2002), Cagliari: Art Duchamp.
- De Cecco E. (2015a), *Maria Lai. Note sul contesto*, in *Maria Lai. Ricucire il mondo*, catalogo della mostra diffusa (Cagliari, Palazzo di città, 10 luglio 2014-10 febbraio 2015; MAN, Nuoro, 11 luglio -12 ottobre 2014; Ulassai, Stazione dell'Arte, 12 luglio – 12 novembre 2014), a cura di B. Casavecchia, L. Giusti, A.M. Montaldo, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 14-21.
- De Cecco E. (2015b), *Maria Lai. Da vicino, vicinissimo, da lontano, in assenza*, Milano: Postmedia.books.
- De Micheli M. (1980), *La scultura del Novecento*, in *Storia dell'arte in Italia*, a cura di F. Bologna, Milano: Utet.
- Di Castro F., Lai M. (2006), *La pietra e la paura*, Cagliari, Arte Duchamp.
- Di Giovanni C., a cura di (2013), *Maria Lai. Ansia di infinito*, Cagliari: Condaghes.
- Dolfi A. (1979), *Maria Lai. Scritture*, presentazione della mostra (Cagliari, Galleria Arte Duchamp 16 febbraio-6 marzo 1979), Cagliari: Art Duchamp.
- Fergonzi F. (1986), *Arturo Martini e le ricerche sulla terracotta nei primi anni trenta*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», vol. 16, n. 3, pp. 895-930.
- Fergonzi F. (2013), *Filologia del 900. Modigliani, Sironi, Morandi, Martini*, Milano: Electa.

- Frongia M.L. (1998), *Un percorso dell'arte in Sardegna nel XX secolo*, catalogo della collezione MAN, Nuoro: Museo Arte Nuoro, 1998.
- Frongia M.L. (2015), *Maria Lai: filogenesi di una ricerca innovativa*, in *Maria Lai. Ricucire il mondo*, catalogo della mostra diffusa (Cagliari, Palazzo di città, 10 luglio 2014-10 febbraio 2015; MAN, Nuoro, 11 luglio-12 ottobre 2014; Ulassai, Stazione dell'Arte, 12 luglio -12 novembre 2014), a cura di B. Casavecchia, L. Giusti, A.M. Montaldo, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 102-115.
- Gian Ferrari C., Pontiggia E., Velani L., a cura di (2006), *Arturo Martini*, catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente, 8 novembre 2006 – 4 febbraio 2007; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 25 febbraio – 13 maggio 2007), Milano: Skira.
- Giusti L. (2015), *Strutture che connettono*, in *Maria Lai. Ricucire il mondo*, catalogo della mostra diffusa (Cagliari, Palazzo di città, 10 luglio 2014-10 febbraio 2015; MAN, Nuoro, 11 luglio -12 ottobre 2014; Ulassai, Stazione dell'Arte, 12 luglio – 12 novembre 2014), a cura di B. Casavecchia, L. Giusti, A.M. Montaldo, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 230-238.
- Giusti L., Manca E. (2017), *Arte contemporanea in Sardegna (1957-2017)*, Arezzo: Magonza.
- Iaquinta C. (2018), *Manifestazioni di creatività "imprevista" nell'arte delle donne in Italia negli anni Settanta. Ketty La Rocca e Irma Blank: operare tra gesto e linguaggio*, «Annali online. Rivista di Linguistica Letteratura Cinema Teatro Arte», Università degli Studi di Ferrara, n. XIII, 2018, pp. 229-252, <<http://annali.unife.it/lettere/article/view/2095>>, 14.05.2020.
- Janin A.M., a cura di (1993), *Memoria come necessità. Annamaria Janin conversa con gli artisti sardi tra passato e presente*, Cagliari: Arte Duchamp.
- Ladogana R. (2014), *Fiabe intrecciate. La scultura di Maria Lai dedicata ad Antonio Gramsci*, in *Maremuro. Appunti per un dialogo realmeraviglioso*, a cura di G. Scarpellino, Cagliari: Cuec.
- Ladogana R. (2015), *Materia e vita. Il rapporto tra forma scultorea e dimensione musicale nelle pietre sonore di Pinuccio Sciola*, in *Medea*, I, 1, 2015, <<http://dx.doi.org/10.13125/medea-1819>>, 18.03.2020.
- Lai M. (1956), *L'isola*, «Il Convegno», IX, n. 7, luglio 1956, pp. 5-13.
- Lai M. (1994), *Il dio distratto*, Cagliari: Arte Duchamp.
- Lai M. (1995), *Tenendo per mano il sole*, Cagliari: Arte Duchamp.
- Lai M. (2013), *Post scriptum* (documentario), in *Maria Lai. Ansia di infinito*, a cura di C. Di Giovanni, Cagliari: Condaghes.
- Lai M., Pala N. (2006), *Conversazione tra Nives Pala e Maria Lai*, in *Ulassai, da Legarsi alla Montagna alla Stazione dell'arte*, Cagliari: Arte Duchamp.
- Latimer Q., Szymczyk A., a cura di (2019), *The documenta 14 Reader*, catalogo della mostra (Atene, 8 aprile-6 luglio; Kassel 10 giugno – 7 settembre 2017), New York: Prestel.
- Lilliu G. (1966), *Sculture della Sardegna nuragica*, Cagliari: La Zattera.

- Lilliu G., Pesce G. (1949), *Mostra dei bronzetti nuragici*, catalogo della mostra (Venezia 4 agosto – 4 settembre 1949), Venezia: Alfieri Editore.
- Macel C., a cura di (2017), *Viva Arte Viva. 57 Esposizione Internazionale d'arte*, catalogo della mostra (Venezia 13 maggio- 26 novembre 2017) vol. I, Venezia: La Biennale.
- Magnani M., Altea G. (1995), *Pittura e scultura del primo '900*, Nuoro: Ilisso.
- Magnani M., Altea G. (2001), *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Nuoro: Ilisso.
- Martini A. (1968), *Colloqui con Arturo Martini*, a cura di N. e M. Mazzolà, Milano: Rizzoli.
- Martini A. (2006), *Colloqui sulla scultura 1944-1945 raccolti da Gino Scarpa, 1944-1945*, edizione integrale a cura di N. Stringa, Treviso: Canova.
- Menna F. (1982), *È festa, tutti insieme in scena all'“azione artistica” di Ulassai, «Paese Sera»*, 2 settembre.
- Menna F., Lai M. (2006), *Ulassai, da Legarsi alla Montagna alla Stazione dell'arte*, Cagliari: Arte Duchamp.
- Perna R. (2013), *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano: Postmedia.books.
- Picciau M., a cura di (2003), *I libri di Maria Lai*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna), Roma: Edizioni SACS Ministero per i beni e le attività culturali.
- Pietromarchi B., Lonardelli L., a cura di (2019), *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, catalogo della mostra (Maxxi Museo Nazionale delle arti del XXI secolo, Roma 19 giugno 2019 – 12 gennaio 2020), Roma: MAXXI.
- Pietromarchi B. (2019), *Presentazione*, in *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, catalogo della mostra (Maxxi Museo Nazionale delle arti del XXI secolo, Roma 19 giugno 2019 – 12 gennaio 2020), a cura di B. Pietromarchi, L. Lonardelli, Roma: MAXXI, pp. 9-18.
- Pinto Minerva F., Vinella M., a cura di (2007), *Arte e creatività: le fiabe e i giochi di Maria Lai*, Cagliari: Arte Duchamp.
- Pioselli A. (2015), *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Monza: Johan & Levi editore.
- Pirovano C., a cura di (1993), *Scultura italiana del Novecento. Opere tendenze protagonisti*, Milano: Electa.
- Pontiggia E., a cura di (2001), *Arturo Martini. La Scultura lingua morta e altri scritti*, Milano: Abscondita.
- Pontiggia E. (2017), *Maria Lai. Arte e relazione*, Nuoro: Ilisso.
- Rigotti F. (2001), *Il filo del pensiero*, Bologna: Il Mulino.
- Santini P.C., a cura di (1989), *Guerrini*, I vol., Bologna: Bora.
- Trasforini M.A. (2000), *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, Milano: Franco Angeli.
- Ulassai, da Legarsi alla Montagna alla Stazione dell'arte* (2006), Cagliari: Arte Duchamp.

- Venturoli M. (1971), *Maria Lai*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Schneider, 1-23 giugno 1971), Roma: Galleria Schneider.
- Vianello G, Stringa N., Gian Ferrari C., a cura di (1998), *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza: Neri Pozza.
- Vivarelli P. (2004), *Disegnare nello spazio. Sculture e carte di Lorenzo Guerrini*, Roma: De Luca editori d'arte.
- Zaru F. (1988), *Cosmogonie di terre cucite*, in *A matita. Disegni di Maria Lai dal 1941 al 1985*, senza numero di pagina.

Appendice

Fig. 1. Maria Lai, *Senza titolo* (Telaio di Maria Pietra), 1995, terracotta graffita e patinata, 31x16x6 cm, collezione privata



Fig. 2. Maria Lai, *Senza titolo* (Telaio di Maria Pietra), 1995, terracotta graffita e smaltata, 27x15x10 cm, collezione privata



Fig. 3. Maria Lai, *Senza titolo* (Telaio di Maria Pietra), 1994, terracotta graffita e patinata, 29x14x12 cm, collezione privata



Fig. 4. Maria Lai, *Senza titolo* (Telaio di Maria Pietra), 1994, terracotta graffita e patinata, 25x16x7 cm, collezione privata



Fig. 5. Maria Lai, *Senza titolo* (Telaio di Maria Pietra), 1996, terracotta graffita e patinata, 25x16x7 cm, collezione privata



Fig. 6. Maria Lai, *Senza titolo* (Telaio di Maria Pietra), 1994, terracotta graffita e smaltata, 30x16x9 cm, collezione privata



Fig. 7. Maria Lai, *Senza titolo (Telaio di Maria Pietra)*, 1996, terracotta graffita, patinata e parzialmente smaltata, 24x15x11 cm, collezione privata



Fig. 8. Maria Lai, *Maria Pietra*, stoffa e filo, 1991



Fig. 9. Maria Lai, *Telaio del meriggio*, 1967, Ulassai, Stazione dell'arte (foto Archivio Maria Lai)



Fig. 10. Maria Lai, *Presepe*, anni Duemila, terracotta parzialmente smaltata al terzo fuoco, legno dipinto

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor in-chief

Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scullo, Università di Bologna

Texts by

Giuliana Altea, Francesco Bartolini, Elisa Bernard, Giuseppe Buonaccorso,

Francesco Capone, Giuseppe Capriotti, Eliana Carrara, Mirco Carrattieri,

Mara Cerquetti, Michele Dantini, Pierluigi Feliciati, Angela Maria La Delfa,

Rita Pamela Ladogana, Luciana Lazzeretti, Sonia Merli, Enrico Nicosia, Silvia Notarfonso,

Stefania Oliva, Caterina Paparello, Claudio Pavone, Sabina Pavone, Pietro Petrarola,

Alessandra Petrucci, Francesco Rocchetti, Daniele Sacco, Gaia Salvatori

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

