

## La forza visionaria delle narrazioni artistiche in Sardegna

**Alice Guerrieri**

Università degli Studi di Cagliari  
aliceguerrieri29@gmail.com

**Abstract** «The narrative begins with the history of mankind; nowhere has there ever been a people without stories» (Barthes 1966). The uplifting power of stories has always been known, and also the persuasiveness of images. By weaving the threads of ancient legends and creating tales of identity Maria Lai, Sardinia's most famous artist, has been able to renovate the language of art. Through the analysis of her creations this paper intends to reflect on the effectiveness of visual narratives, with reference to the theory of the iconic act (Bredekamp 2010) and theories of figurative language (Aristotle; Wittgenstein 1953). *Tenendo per mano l'ombra*, for example, is a stitched fairy tale that metaphorically recounts the journey of life. *Legarsi alla montagna* has been a participatory practice involving the inhabitants of the village of Ulassai, who have been 'tied' by a blue ribbon to the mountain and to their homes with the aim of mending their relations: the people became living images and agents, themselves works of art. Since «Art takes us by the hand» (Lai 2003), artistic and narrative language are similar, helping people to reconstruct the meaning of life and «dressing up» with an imagination that identifies with «the soul of the world» (Calvino 1988).

**Keywords:** Maria Lai, Sardinian art, visual narratives, metaphorical language

Received 25/01/2022; accepted 15/04/2022.

### 0. Introduzione

Le narrazioni hanno da sempre connotato pensieri e azioni delle persone: «innumerevoli sono i racconti del mondo. Sotto queste forme quasi infinite, il racconto è presente in tutti i tempi, in tutti i luoghi, in tutte le società; il racconto comincia con la storia stessa dell'umanità; non esiste, non è mai esistito in alcun luogo un popolo senza racconti» (Barthes 1966, trad. it.: 7).

L'efficacia espressiva di un racconto si manifesta anche in ambito visuale quando la narrazione si evolve in materia tessile densa di simboli e metafore (come vedremo nel paragrafo 5 discutendo l'opera *Tenendo per mano l'ombra*), oppure quando il viaggio dell'eroe (Vogler 2010) diventa reale e si configura come esperienza di relazione in cui l'arte e la vita partecipano agli stessi giochi (come si osserva in *Legarsi alla montagna*, vedi paragrafo 6).

Se il linguaggio –alla pari di una città dalle infinite diramazioni (Wittgenstein 1953: §18) – può essere inteso nel suo dinamismo come strumento di cooperazione tra individui, anche l'arte sua diretta emanazione può raggiungere i medesimi esiti in termini di performatività (Bredekamp 2010). Il presente contributo, quindi, intende riflettere sulla

produzione creativa proveniente dal contesto della Sardegna che più di altri luoghi ha saputo integrare le potenzialità immaginative del linguaggio e il carattere esemplare delle narrazioni leggendarie con l'impatto dirompente esercitato sui comportamenti di circoscritte comunità.

### 1. La funzione delle storie

Fin dall'antichità gli uomini hanno attribuito alle narrazioni non solo il compito di intrattenere ma anche quello di svolgere una funzione salvifica. Pensiamo al ruolo edificante che spesso i racconti orali hanno assunto nell'Antica Grecia, le storie di Ulisse e di Achille hanno veicolato atti eroici, modi di essere e di agire trasmissibili di memoria in memoria, di voce in voce per i secoli successivi.

Anche l'uomo contemporaneo si affida al mondo narrativo per dare valore alla sua esistenza e trovare conforto nei mondi fittizi in cui amerebbe vivere; e il nostro modo di formulare riflessioni sulla realtà è spesso intriso di un inconsapevole narrare.

Se è cambiato il modo di fruire delle storie considerando l'ampia diffusione dei canali di trasmissione che implica un utilizzo immediato e simultaneo di variegati contenuti, è immutato il bisogno quasi fisiologico di 'consumare' le narrazioni e di appropriarsi di un bene necessario al sostentamento del corpo e forse anche dell'anima. È insita nelle storie una correlazione di fili intrecciati a costituire senso; che traghettino informazioni, che impartiscano insegnamenti o che si vestano di *paillettes* per divertire l'*audience*, è indubbio che una narrazione sia un potenziale scrigno di significati da manipolare e plasmare a seconda dell'uso o abuso (Salmon 2008).

Con riferimento alla teoria dei mondi possibili rielaborata in ambito narratologico (cfr. Carnap 1947; Eco 1994), la produzione e la ricezione/interpretazione dei testi creano costrutti culturali che possiedono specifiche proprietà di tipo semantico che li rendono più o meno verosimili rispetto al nostro mondo di riferimento. Grazie ai mondi possibili possiamo fare un confronto tra stati di cose fra loro non compatibili e racconti di fatti più o meno conciliabili con il mondo della nostra esperienza collettiva. Il mondo reale è l'unico che esiste indipendentemente dalla mente umana, i mondi possibili invece sono il prodotto di attività mentali come desiderare, immaginare, attività che nel caso della fruizione di una narrazione testuale e visiva si amplificano con la corporeità del fare esperienza (pur non effettiva).

Le narrazioni odierne spesso rispondono agli ideali del mercato, in mano ad un buon artefice una storia diventa materia malleabile, smontabile in tanti tasselli così da raggiungere la mente del lettore e indurre i comportamenti di consumo desiderati. Se una narrazione è orientata alla vendita di un prodotto commerciale può vestire le fattezze di un cavallo di Troia, il finto dono che i Greci costruirono per ingannare i nemici e vincere definitivamente la guerra contro i Troiani: «we need to build our own Trojan Horse – a carrier narrative that people will share, while talking about our product or idea along the way» (Berger 2013: 98). La maestria del tessitore quindi deve essere tale da intavolare una trama che rispetti i dettami di una storia memorabile e sia in grado di veicolare viralità, trasmettendo però il suo messaggio in maniera velata: «build a Social Currency-laden, Triggered, Emotional, Public, Practically Valuable Trojan Horse, but don't forget to hide your message inside. Make sure your desired information is so embedded into the plot that people can't tell the story without it» (*Ivi*: 103).

L'efficacia espressiva di una narrazione deriva anche dall'impatto visuale che essa genera nella mente del lettore e del fruitore. Sono le immagini ad esprimere il loro potenziale implicito e a generare quelle successive così da costituire un campo di analogie, di simmetrie e di contrapposizioni (Calvino 1988: 90). Il pensare per immagini è una prerogativa dello scrittore e del poeta, è un'abilità spesso innata che permette di

manovrare l'immaginazione, di visualizzare e trasformare in parole forme e colori che abitano i nostri pensieri più creativi (*Ivi*: 100).

## 2. Il linguaggio delle immagini

Le immagini hanno un ruolo sociale, abitano la nostra realtà e orientano spesso opinioni e comportamenti, e si configurano come modi di fabbricare mondi (cfr. Goodman 1978; Mitchell 1986). Il termine 'immagine' può racchiudere un ventaglio di accezioni: si estende nel dominio delle immagini materiali su uno specifico supporto mediale o in quello delle immagini immateriali, alle cui frontiere abitano i sogni, le idee e le metafore; l'immagine è intesa come prodotto di una mente che pensa, ricorda o sogna; e come sinonimo dell'immagine artistica e, infine, come elemento che innesca connessioni tra soggetti e relazioni dialogiche (Crescimanno 2019: 24-25).

La questione delle immagini è un tema discusso sin dagli albori del pensiero filosofico: nel libro VII de *La Repubblica* (514 a-518 b). Platone, pur criticando le immagini-ombra che hanno traviato gli uomini imprigionati nella caverna, in realtà ne conferma l'incisività: difatti le immagini e le loro proiezioni sulle pareti (le nostre percezioni degli esseri animati e inanimati del mondo sensibile) abbagliano in misura maggiore rispetto alla luce della verità e delle Idee, influenzando il pensiero e di conseguenza il modo di comportarsi degli uomini. Il filosofo criticava quelle immagini ritenute minacciose per la comunità mentre ha riconosciuto e ha difeso il valore delle immagini da ritenersi positive per la crescita personale (come quando ha definito lo stato ideale paragonandolo ad una «immagine esemplare» (Platone, *La Repubblica*: 472 d-e. Bredekamp 2010, trad. it. 2015: 26).

Effetti immaginativi particolarmente evidenti sono connaturati al linguaggio, in special modo agli enunciati di tipo metaforico e ai modi di pensare in senso figurato che aiutano la comprensione di concetti astratti. Nel capitolo decimo del terzo libro della *Retorica* Aristotele discute la metafora per analogia (*kat' analoghian*) e si sofferma a descrivere il meccanismo espressivo definito in termini tecnici come «porre davanti agli occhi», *pro ommaton* (*Reth*: III, 10, 1411a 2). Il filosofo parla anche delle 'metafore-immagine' (caratterizzate da una relazione logica di sostituzione da specie a specie) la cui struttura non è sintattica ma puramente lessicale e il loro profilo è quello di essere enormemente icastiche, di creare un effetto visivo e di produrre una presenza immediata (*Ivi*: III 11, 1411b 20-1412a 17). Potenzialità immaginative si trovano nell'epica, come nell'*Iliade* di Omero («gobba, spumeggiante l'onda s'abbatte ora da un lato ora dall'altro», con riferimento alle onde del mare alle quali vengono paragonate le schiere dei soldati durante la battaglia) (*Ivi*, III 11, 1412a 8, da *Iliade* XIII, 798-799). Metafore di questa tipologia possiedono dunque due proprietà fondamentali: quella del «porre davanti agli occhi», *pro ommaton poiein*, le cose descritte e quella del vigore, *energheia*.

Ed è la stessa esperienza del vedere un'immagine a determinare lo svolgersi del processo metaforico, come sostiene Wittgenstein discutendo nelle *Ricerche filosofiche* il 'vedere come' (Wittgenstein 1953). Con l'esemplificazione di un'illustrazione che può essere interpretata in modi diversi, una volta come un cubo di vetro, un'altra come una cassa aperta e capovolta, il filosofo riflette sulla possibilità di 'vedere' quella figura ora come l'una, ora come l'altra cosa poiché noi interpretiamo, la 'vediamo' come l'interpretiamo'. Se vedo la figura come una cassa significa quindi che ho una precisa esperienza vissuta visivamente da unirsi all'interpretazione consueta di quella figura come una cassa o con il fatto che vedo una cassa. Il vedere in senso percettivo-comparativo riesce a cogliere una somiglianza di tipo interno tra l'immagine raffigurata e l'anatra o la lepre, come nella figura di Jastrow (la testa L-A) che può essere vista sia come una testa di lepre che come una testa di anatra.

Come discusso le immagini contengono un potenziale espressivo tale da farle ‘agire’ nella realtà, a questi aspetti sarà dedicato il prossimo paragrafo.

### 3. Definizione di atto iconico

Nel saggio *Theorie des Bildakts* (2010) sviluppato da un ciclo di lezioni (Adorno-Vorlesungen 2007) organizzate dall’Institut für Sozialforschung di Francoforte, Horst Bredekamp – storico dell’arte ed esponente della *Bildwissenschaft*, la scienza delle immagini – argomenta la teoria dell’atto iconico e definisce le immagini come componente autonoma e attiva alla pari degli enunciati di tipo linguistico.

La capacità delle immagini di agire, il loro carattere performativo è debitore di quanto formulato da John Austin (1962) a proposito degli atti linguistici: nelle sue lezioni tenute ad Oxford e Harvard il filosofo e linguista inglese, infatti, aveva discusso il termine *speech act* in relazione al nesso tra il linguaggio e l’azione, ovvero il dire qualcosa equivale al fare qualcosa; i *performatory utterances* (gli enunciati performativi, come “Vi dichiaro marito e moglie” pronunciato da un sacerdote) hanno il potere di produrre stati di cose altrimenti non sussistenti, corrispondono in tutto e per tutto allo svolgimento di un’azione (Austin 1962: 5-6).

Quindi, in parallelo con l’atto linguistico, la problematica dell’atto iconico consiste nell’individuare la forza performante che consente all’immagine (non solo quella riguardante la sfera artistica) di balzare, mediante un approccio di tipo visivo o tattile, da uno stato di latenza all’efficacia esteriore nell’ambito del modo di percepire, di pensare e di agire. La vividezza dell’atto iconico, dunque, va intesa sul piano percettivo, del pensiero e del comportamento come qualcosa che scaturisce dalla forza dell’immagine stessa, sia dalla stessa reazione interattiva di colui che guarda, tocca, ascolta (Bredekamp 2010, trad. it.: 36).

Le immagini non sono una derivazione della realtà ma una sua condizione necessaria; e l’atto dell’immagine, secondo l’autore, non si limita a osservarci, esso stimola un cambiamento in noi, può modificare la nostra sensibilità e indurre nuovi comportamenti, anche se l’immagine non contiene un volto che ci osserva.

L’atto iconico si manifesta in tre modi.

L’atto iconico schematico include immagini che siano in grado di compiere effetti esemplari tali da renderle ‘vive’, capaci di simulare vitalità. Per *schema* si intende un criterio formale che, trasmettendo un preciso contenuto secondo dei parametri dati, sortisce «un effetto esemplare agli occhi dell’osservatore» (Ivi: 77). Originariamente con schemi si intendevano i corpi modellati a guisa di immagini da usare con precisi scopi (Barthes 1977: 16), come nella matematica i cui corpi – grazie ai contorni geometrici e ai volumi – assumevano in quanto schemi una consistenza iconica. Il significato di *schema*, inteso come base corporea della conoscenza e del comportamento, deriva dalle intuizioni di Platone che riprendendo i vincoli delle regole matematiche trasferì questo significato letterale al corpo umano che è sfruttato in immagini e pose convenzionali, per rappresentare plasticamente un determinato effetto evidente nelle immagini considerate vitali (Catoni 2005: 278-291; Bredekamp 2010, trad. it. 2015: 78).

I *tableaux vivants*, ad esempio, sono essere umani immobili, elevati a opere d’arte che sono percepiti come immagini ed esercitano un effetto esemplare; anche la riproduzione manieristica della *Deposizione dalla croce* di Rosso Fiorentino rappresentata nella sequenza filmica *La ricotta* di Pasolini (1963) e le *performance* realizzate da Vanessa Beecroft ben evidenziano il carattere performativo dell’immagine.

Nel loro tentativo di annullare la distanza tra artefatto e umanità la forza delle immagini vive si esprime nel momento in cui lo spettatore riesce a cogliere se stesso nell’alterità iconica. Con il legame tra immagine e corpo, quindi, si intende un’attivazione schematica

dell'osservatore che scatta grazie a uno speciale tipo di confronto con i contenuti e le forme delle pose rappresentate, mediante l'identificazione intuitiva dell'osservatore stesso (*Ivi*: 86, 92).

L'atto iconico sostitutivo scaturisce dalla scambiabilità di immagine e corpo. Con riferimento alle riflessioni teoriche del filosofo e matematico britannico Alfred North Whitehead sulla funzione sociale dei simboli (in *Symbolism, Its Meaning and Effect*, 1927) Bredekamp ritiene che le immagini abbiano una natura cangiante in perenne mutamento: esse possono intervenire «postulativamente sulla realtà» (Warnke 1997: 183), tenere unite le comunità e creare mediante il loro carattere plastico obiettivi politici capaci di influenzare l'operato degli individui (Bredekamp 2010, trad. it.: 157).

Nel nome delle immagini i corpi possono essere distrutti, le immagini possono essere danneggiate o distrutte al posto delle persone o come se fossero persone, com'è accaduto in passato nelle pratiche dell'iconoclastia e come accade nelle guerre contemporanee alle immagini sacre ritenute come veri e propri nemici da combattere. Una versione attuale dell'atto iconico sostitutivo è quella legata all'ambito terroristico, ossia la spaventosa eliminazione delle opere d'arte, patrimoni universalmente riconosciuti, compiuta dall'Isis, la cui battaglia iconica è strategica e orientata alla diffusione di testimonianze audio-video delle uccisioni di civili e soldati, interpretate come un modo per cancellare la distanza tra azione, persona e immagine (*Ivi*: 184).

Infine, nell'atto iconico intrinseco l'immagine agisce, possiede vita propria come un'immagine di carattere devozionale che indipendentemente dai punti di vista o dai nostri movimenti oculari ci guarda tutti, nello stesso momento, ma per il singolo osservatore sembra guardare lui solo. La potenzialità artistica in sé diventa innesco di un movimento interiore che si esprime nella forma dell'attività iconica. In tale atto si manifesta il 'chiasmo di sguardi' così evidente nelle immagini a carattere religioso, ossia la reciprocità del vedere e dell'essere visti (riferendosi al pensiero del filosofo e cardinale Nicola Cusano espresso nell'opera *De visione Dei*, 1453) (*Ivi*: 192).

Bredekamp parla di «opere occhieggianti» che si vedono pur prive di scritte o dotazioni meccaniche e sono «custodi dell'atto iconico intrinseco». L'occhio dunque veicola la *potentia formale* delle immagini – come il potere mortifero dello sguardo di Medusa (*Ivi*: 199).

Nonostante l'inevitabile parallelismo tra parole e immagini, Bredekamp si svincola da ogni tipo di gerarchia e, pur riconoscendo che la capacità di produrre immagini è di gran lunga più antica rispetto all'evoluzione linguistica, ribadisce che «la teoria dell'atto iconico non va intesa – né dal punto di vista storico né da quello concettuale – come un voto “pro immagine” nell'eterna lotta tra immagini e parole, bensì come un contributo per il rafforzamento della lingua nell'era della sfida visuale» (*Ivi*: 38).

Le riflessioni teoriche esposte sulle varie formulazioni dell'atto iconico si prestano al rafforzamento espressivo incarnato dalle narrazioni artistiche che meglio identificano l'essenza della creatività in Sardegna, come illustreremo nei prossimi paragrafi analizzando la produzione dell'artista Maria Lai.

#### **4. Il linguaggio metaforico nelle narrazioni artistiche di Maria Lai**

Come osservato, le rappresentazioni visive sono depositarie di significato, raccontano una storia e tramandano un messaggio, possono sedurre e agire come se fossero linguaggio. L'autore di un'opera lascia la sua 'impronta' in quello che realizza e l'osservatore, con il suo contributo, può arricchire l'interpretazione. In questo senso il beneficiario delle immagini di aspetto narrativo-artistico può rimanere così coinvolto da provare empatia e immedesimazione nei confronti di ciò che ammira, considerato materia con la quale scambiare sensazioni (Koss 2014). Inoltre, durante la ricezione, chi osserva richiama alla

memoria l'esperienza diretta che ha avuto quando ha incontrato emozioni simili a quanto rappresentato – si attiva il cosiddetto *mental image of the relevant* (Osborne 1982).

Le narrazioni orali e visive della Sardegna illuminano le singole storie dell'interprete nella cornice di un'identità condivisa, di un patrimonio di memorie comuni. In tal senso intese le produzioni di Maria Lai (Ulassai 1919, Cardedu 2013) hanno una funzione sociale, rafforzano l'identità isolana e il senso di appartenenza ai luoghi perché capaci di orientare l'immaginario dei suoi abitanti e la percezione degli osservatori esterni.

Con la produzione delle *Tele cucite* (prodotte a metà degli anni Settanta) e dei *Libri cuciti* (realizzati negli anni Ottanta-Novanta), la Lai s'inquadra nella prospettiva storico-artistica italiana di sperimentazione volta all'accostamento di elementi linguistici provenienti da diversi ambiti (come la poesia, la scrittura e l'arte) e la proposta di inedite e personali soluzioni espressive (Alicata 2019: 129).

La sua operazione di ridefinire il linguaggio e le forme della scrittura si connota come lavoro manuale strutturato facendo uso della macchina da cucire: il tessuto diventa pagina, e il filo che unisce le tele diviene scrittura. L'artista scrive con ago (al posto della penna) e filo (invece dell'inchiostro; cfr. Bentivoglio 1978: 25) creando, soprattutto nei primi lavori, una lingua slegata da ogni significazione che conduce ad una comprensione criptica da parte di chi legge. La tessitura è una partitura visiva, un alfabeto ritmico da decodificare con gli occhi e con la mente. L'arte si serve della scrittura collocandosi nella linearità del linguaggio e rinnova la lingua scritta rendendola performativa (Alicata 2019: 135). In tali opere la componente artistica si intreccia a quella narrativa esprimendosi per via metaforica e simbolica.

Dalla metafora convenzionale 'la vita è un viaggio' (Lakoff & Johnson 1980) può derivare la metafora creativa 'la vita è una trama': un concetto astratto come la vita (dominio *target* della metafora) è spiegato, per essere meglio compreso, come un alternarsi di accadimenti (dominio sorgente) in cui noi siamo protagonisti e artefici. Associare il dominio della scrittura alla vita vuol dire inoltre considerare la possibilità di poter 'scrivere' il proprio destino con le nostre azioni e 'riscrivere' le scelte che compiamo per dare un nuovo assetto al nostro operare. Questi aspetti sono visibili nella fiaba cucita *Tenendo per mano l'ombra* (oggetto del paragrafo 5).

Se invece il dominio della trama è associato all'ambito della tessitura, la vita può essere intesa come un ordito di fili da articolare in un telaio o in altra tela, un insieme di trame da intrecciare per la creazione di un tessuto, di un manufatto. In questo modo accostiamo la vita alle specificità del paziente lavoro del tessere e alla possibilità di srotolare un filo e di creare o ricreare una materia multiforme. Non siamo fatti solo di fili ma anche di relazioni da intrecciare con gli altri, vicini o lontani. Le trame si espandono, si accavallano assumendo nuovi significati interiori ed esteriori: il confronto o scontro con l'esterno diverso da noi può generare conflitti o innescare inaspettate scoperte, come si osserva nell'opera relazionale *Legarsi alla montagna* (cfr. paragrafo 6).

A ragion veduta l'arte può agevolare l'incontro con le alterità perché costruisce connessioni tra le persone. Se 'la vita è una trama', ha senso anche intendere 'l'arte è un filo' che tesse nuovi orditi, sbriglia le matasse dei tessuti sociali ormai compromessi.

Il filo, quindi, simboleggia la tessitura (metonimia, simbolo per la cosa che simboleggia), è componente dei tappeti e dei manufatti (sineddoche generalizzante, la materia per il prodotto), ed è parte integrante delle produzioni sarde di ambito artistico.

##### **5. *Tenendo per mano l'ombra*, una fiaba sull'esistenza**

*Tenendo per mano l'ombra* è il percorso di una presa di coscienza dell'essere umano, la metafora in 'situazione' del guardarsi allo specchio, del mettersi in gioco e optare per un atto di libertà e coraggio (Cuccu 2014). L'opera è stata realizzata nel 1987 cucendo un filo

su pezzi di stoffa legati insieme a simulare la forma di un libro, è una fiaba sull'identità che racconta il percorso per diventare adulti<sup>1</sup>.

Protagonista è un cucciolo di uomo (così lo definiva l'autrice) illustrato nelle vesti di un piccolo rettangolo di colore rosa dotato di occhi, gambe e braccia stilizzati, che fa capolino nel mondo accompagnandosi al suo doppio tenuto per mano – se stesso compagno di giochi. Gli spazi della narrazione cucita si colorano, nel giardino nascono fiori e desideri. Poi il gioco lascia spazio agli imprevisti, grovigli prendono il sopravvento bloccando qualsiasi iniziativa, e le ombre acquisiscono fattezze incombenti. I due esserini rischiano di essere schiacciati dalla loro stessa emanazione, una mostruosa ombra. Per fortuna l'angelo demone (un eroe-guerriero di colore celeste che impugna un'arma demoniaca di colore nero) giunge in loro aiuto e sfida il nemico: è «riflesso speculare ed epifania di un'interezza da raggiungere» (Cuccu 2014) ed è superiore perché incarna l'ambivalenza degli opposti. Esso guerreggia con le paure e con tutte quelle ombre rifiutate dall'essere umano, ossia le contraddizioni e il proprio doppio misterioso; in seguito insegue le ombre ignorate e non rimosse per ingabbiarle.

Quindi, siccome il libro può essere interpretato come un'opera che l'osservatore vede ora come l'una, ora come l'altra cosa (Wittgenstein 1953), allora è possibile vedere in senso metaforico l'ombra oscura come un contenitore di tutti i turbamenti che attanagliano l'uomo (illustrato come una figura cucita che si espande fino ad assumere le fattezze di un drago) e di conseguenza intendere l'eroe-guerriero come l'entità esterna a noi stessi che sfida l'antagonista.

Quando le ombre perdono forza sino a rimpicciolirsi, le due figurine cominciano a sdoppiarsi e ad acquisire maggiore conoscenza della propria natura: l'una, quella che vuole cercare se stessa sembra isolarsi e trattiene con devozione la sua ombra; l'altra, invece, rappresenta il suo doppio che non sopporta il proprio riflesso e finirà inghiottita nel nulla. Le figure scampate alle ombre preferiscono non agire ma aspettare un intervento esterno, intanto 'si inazzurrano' come gioiosi partecipanti ad una festa; per poi disintegrarsi nel mondo che non ha più sostanza, di loro rimangono solamente dei puntini sospesi.

Solo accettando il suo lato oscuro l'essere umano potrà concludere il suo viaggio di formazione alla scoperta di una nuova coscienza di sé e degli altri. L'esserino sopravvissuto continua il suo percorso tenendo per mano l'ombra, ossia la sua energia vitale – nella prima pagina del libro la didascalia *tenendo per mano l'ombra* è da intendersi come enunciato letterale ma anche metaforico per le sue potenzialità immaginative, per il vigore icastico che suscita nel lettore (Aristotele, *Retorica*).

L'ombra si espande a dismisura e diventa spazio del mondo, si mescola alla terra dando nutrimento all'arcobaleno di colori di un nuovo giardino che ospita rinnovati giochi e ritrovate consapevolezze.

Nel libro-fiaba la compagine tattile è un significante complesso da interpretare e richiede un tempo lento da dedicare alla lettura di ogni pagina per decifrare i significati più profondi (Anedda 2019: 87). La lentezza, inoltre, caratterizza il gerundio *tenendo* che rievoca nell'artista visioni dal passato, quando da bambina osservava sua nonna rammendare le lenzuola. E quei fili che aggiustavano lo strappo alimentarono la sua immaginazione diventando nel tempo della propria storia segni-narrazioni da inventare, modi di ricreare i giochi di infanzia (*Ibidem*).

Nel racconto artistico elaborato dalla Lai si ritrovano alcuni elementi che definiscono una narrazione (Vogler 2010: 44-63): il personaggio ombra potrebbe assumere le fattezze di un antagonista (*shadow*), ma vestire anche i doppi panni di un personaggio ambiguo

---

<sup>1</sup> L'opera è visibile sul Catalogo dei beni culturali in SardegnaCultura:<https://catalogo.sardegnaicultura.it/card/109936/>. Url consultato il 20/4/22.

(*shapeshifter*) diretta propagazione del protagonista, il cucciolo di uomo da cui si dipana la tessitura. L'angelo-demone azzurro incarna il ruolo del guardiano della soglia (*threshold guardian*) che mette alla prova il protagonista ma gli permette di superare le sue fragilità facendogli da mentore (*mentor*) nel suo percorso di crescita. L'arco di trasformazione dell'eroe (cfr. Marks 2007) si realizza nella direzionalità della fiaba cucita su stoffa come se fosse un libro da sfogliare che suscita riflessioni universali a partire dagli archetipi più arcaici (la paura dell'ignoto, il mistero e la felicità). L'*escamotage* della fiaba cucita («In fondo, la vita è una continua cucitura», come la stessa Maria Lai affermava) favorisce nel lettore-fruitor un percorso di immedesimazione: le immagini cucite come una tessitura hanno in sé una forza intrinseca tale da produrre un'esperienza percettiva (visiva e tattile) e azioni propositive orientate alla formazione del sé, e incarnano pertanto l'aspetto performativo dell'atto iconico (Bredekamp 2010).

## 6. Il filo delle discussioni: la funzione relazionale di *Legarsi alla montagna*

Se i fili ben cuciti compongono la narrazione della vita (come espresso nell'opera *Tenendo per mano l'ombra*) possono estendere il loro potenziale ricucendo nel territorio le relazioni interpersonali, come in *Legarsi alla montagna* che ha coinvolto la cittadinanza del paese di Ulassai, fino ad allora vero e proprio *outsider* nel mondo dell'arte (Cuccu 1993: 81-82). L'esperienza si compie l'8 settembre del 1981 con la realizzazione di un'opera che rappresenta il primo episodio di arte relazionale in Italia (Pontiggia 2017: 179-181) – fu Nicolas Bourriaud a teorizzare nel saggio *Esthétique relationnelle* (1998) l'arte relazionale come forma d'arte propensa al ripristino dei legami tra le comunità per mezzo di 'micro-utopie' capaci di modificare la vita ordinaria.

Maria Lai non realizza un monumento ai caduti, come previsto inizialmente dall'amministrazione comunale, bensì dedica un'opera «ai vivi e non ai morti» (Lai 2008) per dare voce alla comunità con il recupero di antiche storie; l'artista così «ha saputo restituire la parola ad un intero paese e rendersi partecipe della memoria e dei fantasmi della gente comune, aiutandola a liberarsi della parte distruttiva di sé e ad aprirsi con disponibilità nuova al colloquio e alla solidarietà» (Menna 1982).

«Ulassai è una metafora straordinaria, perché è minacciata da frane, come il mondo» la citazione della Lai<sup>2</sup> incarna la motivazione del suo agire e la finalità salvifica dell'arte; arte che pur partendo dal locale aspira e raggiunge un obiettivo universale<sup>3</sup>.

Sul paese incombe da sempre la montagna, una sorta di 'macigno' che 'pesa' sulle teste e sulle tradizioni degli abitanti che rispettano e temono la sua presenza. La montagna fa da sfondo ai racconti che gli ullassesi si tramandano quasi a volersela ingraziare come amica. Negli ambienti privi di orpelli tecnologici in cui è ancora possibile ascoltare il silenzio, le leggende acquistano valore per la stessa identità territoriale. La cittadina di Ulassai si sente minacciata da quel paesaggio che la connota da secoli e dalla durezza delle rocce che non lasciano spazio a un altro orizzonte, ma il pericolo più grande è costituito dalla spigolosità degli uomini.

Consapevole di questo retroterra Maria Lai si adopera per ricostruire le trame umane del suo paese afflitto da ataviche diatribe; e la semina di nuovi rapporti, per ridare valore al presente con uno sguardo al futuro, significa ripercorrere le tradizioni conosciute e partire dai punti fermi dell'immaginario ullassese.

Si narra che nel 1861 un costone della montagna si staccò per le intemperie e travolse la gran parte della popolazione che si trovava nella parte più alta del paese. In

---

<sup>2</sup> Tratta dal video-documento *Sospesa tra cielo e terra. Il tempo necessario* (2005), di B. Della Polla e E. Guerrato.

<sup>3</sup> «Per essere nella Storia bisogna fare storia, non uniformandosi al già fatto, ma con un'opera nuova» (Lai 2006: 24).



quell'occasione una bambina che si era nascosta assieme a dei pastori in una grotta (da cui il nome della leggenda *sa ruttu de is antigus*, la grotta degli antichi) riuscì a salvarsi grazie ad un nastro celeste che teneva in mano (Gardin 1981). Questo racconto dal sapore mitico e archetipico si è trasmesso di generazione in generazione, fino ad oggi. Il filo delle storie era forse l'unico punto di contatto stabile tra gli abitanti di Ulassai poiché il filo delle reciproche conversazioni si era interrotto o era stato annodato da conflitti interni. Il nastro si mostrò a Maria Lai come una metafora ideale dell'attività artistica che suggerisce una via di salvezza alle incertezze del mondo. E nacque la sua visione: «Leghiamo con un nastro una casa all'altra del proprio vicino, come quando si ha paura e ci si stringe la mano. Questa sarà l'opera» (Piga, Di Tarsia 2001, minuti 35-37).

Prima di intraprendere l'attività Maria Lai si è a lungo impegnata a conoscere le problematiche comunitarie e a negoziare il significato dell'operazione con i suoi compaesani.

L'abilità degli attori in gioco, la ritrovata fiducia interpersonale e il recupero di un comune patrimonio simbolico di leggende ha favorito la buona riuscita dell'esperienza. In tale pratica il linguaggio, nella sua enunciazione orale e nella sua manifestazione creativa, ha veicolato azioni trasformative nel contesto di provenienza. «Il gesto artistico per Maria Lai diventa lo strumento per dare forma nuova alla società, per creare e rinnovare i vincoli sociali che legano le persone, questo perché per lei tali vincoli vanno fatti risalire all'archetipo artistico e linguistico della linea e del filo» (Seddone 2020).

Gli uomini, le donne, gli anziani e i bambini si sono adoperati per ritessere le trame del loro paese e hanno imparato a sfidare gli antichi rancori ricucendo l'indifferenza. L'azione stessa dello srotolare l'immenso gomito di nastro azzurro di tela jeans, toccarne i lembi per utilizzarlo nelle fasi di 'legatura', diventa momento catartico di incontro. La scelta del colore azzurro è simbolica, rievoca l'antica leggenda, ricorda il colore del cielo e simboleggia il candore dell'infanzia; un colore quindi che risalta, soprattutto se lo accostiamo al nero degli abiti delle anziane donne, rendendo distinguibile la forza dirompente di tutta creazione.

Legare il nastro alle case significa 'uscire' dallo spazio noto e confortevole del singolo alla ricerca necessaria del vicino probabilmente poco conosciuto; vuol dire relazionarsi e raggiungere un obiettivo comune, legarsi in maniera indissolubile al medesimo ambiente. Ma rappresenta anche un momento per rafforzare i legami già solidi tra le famiglie. Il nastro quindi orchestra la tessitura delle connessioni sociali: ad esso si legano i caratteristici *panis pintaus* (i pani delle feste) se tra le famiglie intercorrono legami d'amore; se il nastro passa dritto c'è rancore; in caso di una qualche possibilità di pace c'è un nodo e laddove si osserva amicizia c'è un fiocco.

Il paese è intessuto di trame finalmente visibili e gli abitanti ne fanno parte intrinsecamente. Suggella in maniera definitiva quel legame riconquistato l'atto di legarsi alla montagna (alcuni scalatori l'avevano puntellata di chiodi per favorire la pratica artistica) che si compie con il 'lancio' del nastro azzurro dalla cima, quasi una gittata d'acqua come voleva l'artista. Il 'vedere come' (Wittgenstein 1953) potrebbe esplicitarsi nel fatto che Maria Lai 'vede', intende la montagna come materia da tessere, usa la roccia come fosse una stoffa e i partecipanti (l'intera comunità di Ulassai) come le asole in cui far passare il filo (Anedda 2019: 85).

Con *Legarsi alla montagna* la stessa natura dell'arte assume nuove connotazioni, è strumento per interessare contatti, per favorire l'immaginazione dei singoli e la loro capacità di interagire con gli altri. L'arte relazionale nella voce e nelle azioni di Maria Lai diventa 'immaginazione interattiva' (Tagliagambe 2016).

L'incisività dell'azione artistica e sociale esercitata dalla comunità ulassese, co-autrice della performance assieme all'artista, potrebbe essere inquadrata come atto iconico schematico in cui gli interpreti sono soggetti e oggetti al contempo della stessa opera – alla pari degli

artisti Gilbert & George che in *The singing sculpture* diventano ‘sculture viventi’ facendo coincidere la loro vita con la loro creazione (Bredekamp 2010: 91).

Inoltre, se focalizziamo l’attenzione sui singoli scatti fotografici in bianco e nero realizzati dal fotografo Piero Berengo Gardin (in alcuni dei quali Maria Lai è intervenuta con il pennarello per colorare di celeste le parti relative ai nastri impiegati durante l’installazione) l’atto iconico intrinseco agisce attraverso la *potentia* formale del chiasmo degli sguardi, la reciprocità del vedere e dell’essere visti (Bredekamp 2010: 192-193): è la stessa artista che osserva il fotografo mentre tiene in mano il filo, quasi un oggetto magico<sup>4</sup>; sono gli stessi protagonisti, i bambini, che partecipando al gioco guardano e sono osservati dall’occhio dell’obiettivo<sup>5</sup>. Queste sequenze fotografiche, alle quali si unirono quelle del docu-film in Super 8 *Legare collegare* in cui Tonino Casula ha documentato le fasi di preparazione del lavoro collettivo (la distribuzione dei rotoli tra gli abitanti, il taglio dei nastri nella piazza principale di Ulassai)<sup>6</sup>, si configurano come veri e propri atti iconici che emanano una forza intrinseca e una vitalità (Bredekamp 2010) tale da poter suscitare ancora oggi suggestioni e comportamenti in chi le osserva. Pensiamo al rinnovamento sociale che un’azione simile a quella svolta quaranta anni fa potrebbe determinare nelle comunità attuali ancora danneggiate dalla pandemia di Coronavirus, e quanto sarebbe necessario ‘legarci’ nuovamente alle persone e incontrare le diversità per tornare a comunicare tra noi.

## Bibliografia

Alicata, Maria (2019), *Oggetto paesaggio. Disseminare e condividere*, in Pietromarchi, Bartolomeo, Lonardelli, Luigia (a cura di), *Maria Lai. Tenendo per mano il sole - Holding the sun by the hand*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 19 giugno 2019-12 gennaio 2020), 5 Continents Editions, Milano, pp. 126-138.

Anedda, Antonella (2019), *L’arte è il gioco degli adulti. Giocare e raccontare*, in Pietromarchi, Bartolomeo, Lonardelli, Luigia, a cura di, *Maria Lai. Tenendo per mano il sole-Holding the sun by the hand*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 19 giugno 2019-12 gennaio 2020), 5 Continents Editions, Milano, pp. 82-97.

Aristotele (*Rhet.*) *Retorica*, a cura di Dorati M., Mondadori, Milano 1996.

Austin, John L. (1962), *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford-New York.

Barthes, Roland (1966), «Introduction à l’analyse structurale des récits», in *Communications*, 8, *Recherches sémiologiques: l’analyse structurale du récit*, pp. 1-27 («Introduzione all’analisi

---

<sup>4</sup> L’immagine è consultabile su Flash Art:<https://flash---art.it/article/maria-lai/>. Url consultato il 20/04/22.

<sup>5</sup> Le immagini dei bambini e della performance sono consultabili su: <https://www.accartbooks.com/uk/book/legarsi-alla-montagna/>. Url consultato il 20/04/2022.

<sup>6</sup> Il documentario è reperibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=0rVoN64Fz-o>. Url consultato il 20/01/2022.

strutturale dei racconti», in *L'analisi del racconto*, trad. di L. Del Grosso Destrieri, P. Fabbri, Bompiani, Milano 1969).

Barthes, Roland (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris (*Frammenti di un discorso amoroso*, tr. it. di, R. Guidieri, Einaudi, Torino 1979).

Bentivoglio, Mirella (1978), *Materializzazione del linguaggio*, (catalogo della mostra a cura di Bentivoglio M., Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, 20 settembre – 15 ottobre 1978), La Biennale di Venezia, Settore arti visive e architettura Venezia.

Berger, Jonah (2013), *Contagious. Why things catch on*, Simon&Schuster, New York.

Bourriaud, Nicolas (1998), *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon.

Bredenkamp, Horst (2010), *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp Verlag, Berlin (*Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, trad. di S. Buttazzi, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015).

Calvino, Italo (1988), *Lezioni Americane*, Mondadori, Milano.

Carnap, Rudolf (1947), *Meaning and Necessity. A Study in Semantics and Modal Logic*, The University of Chicago Press, Chicago (*Significato e necessità*, trad. di A. Berra, La Nuova Italia, Firenze 1976).

Catoni, Maria Luisa (2005), *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, UTET, Torino.

Crescimanno, Emanuele (2019), *Il bisogno di fotografare. La fotografia nell'epoca delle immagini in digitale*, Palermo University Press, Palermo.

Cuccu, Giuseppina (1993), *Conversazione tra Maria Lai e Giuseppina Cuccu*, in Grilletti Migliavacca, Angela; Murtas, Gianni (a cura di), *Inventare altri spazi*, catalogo della mostra (Cagliari, Cittadella dei Musei, dicembre 1993), Arte Duchamp, Cagliari.

Della Polla, Barbara; Guerrato, Ennio (2005), *Sospesa tra cielo e terra. Il tempo necessario*, documentario, produzione della Società Italiana delle Letterate e della Cooperativa sociale Cassiopea di Trieste.

Eco, Umberto (1994), *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano.

Gardin Berengo, Piero (1981), «Quel nastro celeste che unisce le case. A Ulassai, cerimonia-spettacolo di una comunità», in *Paese sera*, 23 settembre 1981, p. 5.

Goodman, Nelson (1978), *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis-Cambridge (*Vedere e costruire il mondo*, trad. di C. Marletti, Laterza, Roma-Bari 1988).

Koss, Juliet (2014), «On the limits of empathy», in *The Art Bulletin*, 88, n.1, pp. 139-157.

Lai, Maria (2014), *Tenendo per mano l'ombra*, Ilisso Edizioni, Nuoro.

Lai, Maria (2008), *Legarsi alla montagna di Maria Lai*, Arte Duchamp, Cagliari.

Lai, Maria (2006), *Ulassai da Legarsi alla montagna alla Stazione dell'Arte*, A.D. Arte Duchamp, Cagliari.

Lakoff, George; Johnson, Mark (1980), *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago (*Metafora e vita quotidiana*, trad. di P. Violi, Bompiani, Milano 2007).

Marks, Dara (2007), *L'arco di trasformazione del personaggio. Come e perché cambia il protagonista di una grande storia*, Dino Audino editore, Roma.

Menna, Filiberto (1982), *Per Ulassai*, ora in De Cecco, Emanuela, a cura di, *Maria Lai. Come un gioco*, catalogo della mostra (Nuoro, MAN Museo d'Arte Provincia di Nuoro, 11 luglio-29 settembre 2002), Arte Duchamp, Cagliari 2002, pp. 54-55.

Mitchell, William John Thomas (1986), *Iconology image, text, ideology*, University of Chicago Press, Chicago.

Osborne, Harold (1984), «The Language Metaphor in Art», in *Journal of Aesthetic Education*, vol. 18, n. 1, Special Homerton College Aesthetic Education Conference 1982, University of Illinois Press, pp. 9-20.

Piga, Marilisa; Di Tarsia, Nico (2001), *Inventata da un Dio distratto*, Pao Film, Cagliari.

Platone (*Resp.*), *La Repubblica*, a cura di Sartori F., Laterza editore, Roma-Bari 2007.

Pontiggia, Elena (2017), *Arte e relazione. Legarsi alla montagna*, in Pontiggia, Elena, a cura di, *Maria Lai. Arte e relazione*, Ilisso, Nuoro, pp. 178-191.

Salmon, Christian (2008), *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Fazi editore, Roma.

Seddone, Guido (2020), «Maria Lai e Wittgenstein: linguaggio, arte, appartenenza e legami sociali», in *Filosofia.it*, 16 settembre.

Tagliagambe, Silvano (2016), «Essere è tessere». *La filosofia di Maria Lai. Riflessione filosofica*, in RSI Radiotelevisione svizzera (28/9/2016).

Vogler, Christopher (2010), *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*, Dino Audino editore, Roma.

Warnke, Martin (1997), *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie* (a cura di M. Diers), Köln.

Whitehead, Alfred North (1927), *Symbolism: its meaning and effect*, Barbour-Page Lectures, University of Virginia, ripubblicato da Cambridge University Press, Cambridge 1958.

Wittgenstein, Ludwig (1953), *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford (*Ricerche filosofiche*, trad. di R. Piovesan, M. Trinchero, Einaudi, Torino 1967).