

Focus

Arte come spazio di riconoscimento tra Maria Lai e Simone Weil.

Letizia Masia

Art as a space of recognition between Maria Lai and Simone Weil

The dimension of art in Maria Lai fits into a context of recognition aimed at the understanding of themselves and the other. The communion and sharing of art are part of a context in which aesthetics and ethics communicate, thus bringing the Italian artist Lai closer to the philosophical thought of Simone Weil.

Keywords: Art, Recognition, Communion, Ethics.

Come la poesia, la musica, l'arte visiva è artificio
costruisce ponti sulla realtà.
Aiuta ad attraversare la vita¹.
Maria Lai

1. *La poetica di Maria Lai tra vita e relazioni*

Maria Lai è nata il 27 settembre del 1919 ad Ulassai, un piccolo paese dell'Ogliastra, regione barbaricina al centro della Sardegna.

Fin da subito, Maria trova nella casa degli zii un rifugio, un luogo sicuro in cui è solita ascoltare con passione gli stravaganti racconti della zia, che riesce fin da piccola a stimolare la sua immaginazione, che da vita al primo bocciolo d'arte che finirà di sbocciare negli anni successivi.

È infatti proprio a Cardedu, dove rimarrà fino ai nove anni, che Maria inizia a dar vita ai primi *giochi*.

¹ F. Di Castro – M. Lai, *La pietra e la paura*, A.D. Arte Duchamp, 2006.

Maria, infatti, *gioca* con le parole che ascolta e le trasforma in segni che prendono forma sui *grandi fogli da disegno*² che delimitano la casa che la sta accogliendo. È proprio sui muri della casa di zio Battistino e sua moglie, che nascono i primi racconti di Maria, che rivela avere la grandissima e spiccata capacità di riuscire a conciliare perfettamente *parola e segno*.

Per Maria, i segni riescono ad esplicitare il senso del significato che rappresentano, in un modo esponenzialmente più potente rispetto ad altre tipologie di rappresentazioni, come la scrittura ad esempio,

Per Maria, i segni possono *suggerire infiniti percorsi ed espansioni del pensiero*³. La poetica del segno è ricorrente in Maria Lai: attribuisce ai prodotti della sua terra il ruolo di fungere da simbolo, che permettono di far viaggiare l'immaginazione dello spettatore.

Maria intreccia favole e leggende locali, il pane, i sassi, le stoffe e i telai sardi che, nel corso della sua crescita artistica, porterà in scena insieme «per dare vita ad un significato unitario, interpretabile a più livelli⁴».

Nelle sue opere d'arte, infatti, sarà ricorrente il continuo rimando tra *forma e materia del contenuto e tra forma e materia dell'espressione*⁵, in virtù proprio del fatto riesca a far sì che tali elementi si intersechino perfettamente tra loro creando *giochi* di sovrapposizione tra segni e significati.

All'età di nove anni Maria si trasferisce a Cagliari, in cui inizia a frequentare la scuola: è proprio in questo contesto che conosce Salvatore Cambosu⁶, maestro di latino ed italiano, che si rivelerà una delle sostanziali personalità con le quali Maria, nel corso della sua vita, interagirà.

Per Lai la figura di Salvatore Cambosu sarà di fondamentale importanza in quanto ebbe la capacità di *indirizzarla* all'arte: «lui mi ha veramente indirizzata all'arte, ma senza darmi una direzione precisa⁷», affermerà negli anni della maturità.

² *Ibidem*, cit., p. 72.

³ Cfr., *ibidem*, cit., p. 73.

⁴ *Ibidem*, cit., p. 13.

⁵ *Ibidem*, cit., p. 118.

⁶ Salvatore Cambosu è stato un maestro, scrittore, giornalista e intellettuale sardo, nato a Orotelli nel 1895 da Gavino Cambosu, fratello di Francesca Cambosu, la madre di Grazia Deledda.

⁷ *Ibidem*, cit., p. 75.

Cambosu incarna perfettamente il ruolo di mentore: caratterizzato dalla capacità di guidare senza indirizzare ma, al contrario, lasciare la possibilità, l'autonomia e la libertà all'altro di scoprire e, contemporaneamente, *scoprirsì*.

Con Cambosu scriverà *Miele Amaro*, descritta dal giornalista sardo Michelangelo Pira come la possibilità concreta di potersi avvicinare e *toccare* il popolo sardo, essendo una raccolta di frammenti di vita quotidiana sarda.

L'incontro con Cambosu, che si rivela essere una fondamentale *mediazione poetica*⁸, offre la possibilità a Lai di riavvicinarsi alla sua terra e di tradurre in arte le sensazioni che provava, rivelandosi una importante occasione di scoprire, o riscoprire, il nesso tra poesia e segno, parola e arte figurativa, tra tempo e spazio. «Salvatore, con le parole, costruiva silenzi.⁹»

La poetica del silenzio è ricorrente nell'arte di Lai, dal silenzio fa nascere opere di un *notevole sintetismo formale*¹⁰ ma con una forza evocativa potentissima.

Un silenzio, che verrà analizzato in seguito, che può essere considerato come la dimensione in cui Maria decide di collocare le sue figure, i suoi personaggi, che segnano un punto di svolta decisivo per la sua poetica artistica.

Tornata a Roma incontra Giuseppe Dessì¹¹ che si rivelerà essere l'incontro che fecondò la svolta più profonda e nota dell'operato artistico di Lai.

Dessì le fa notare come la sua inclinazione a rifugiarsi in quella dimensione singolare, di solitudine e di silenzio, fosse egoistica e, di conseguenza, inutile.

Da ciò, negli anni Ottanta, Maria inizia a cambiare il suo punto di vista, passando da una prospettiva singolare, interiore e solitaria, ad una prospettiva collettiva, comunitaria e condivisa.

È un momento in cui si può anche assistere il passaggio da una produzione artistica dapprima solamente sarda, regionale, ad una produzione artistica che diventerà non solo nazionale, ma arriverà ad essere un prodotto mondiale, vedendo Maria partecipe, e talvolta protagonista, di mostre in tutto il mondo, arrivando fino a

⁸ *Ibidem*, cit., p. 85.

⁹ M. Bua, *Ricordo di Cambosu e Dessì*, in Aa.Vv., *A matita. Disegni di Maria Lai dal 1941 al 1985*, F. M. Ricci per Arte Duchamp, Cagliari 1988.

¹⁰ G. Rossi, *La fata operosa, Vita e opere di Maria Lai*, 2015, cit., pp. 87.

¹¹ Giuseppe Dessì è stato uno scrittore italiano, nato a Cagliari nel 1909, che Maria incontra durante il suo soggiorno romano dal 1957 al 1977, anno della morte di Dessì.

Stoccolma, New York, Palm Beach, Buenos Aires e Miami, per citare solo alcune delle numerosissime città che hanno ospitato la sua arte¹².

«Ma oggi posso rivedere con più maturità il significato delle sue intenzioni [di Giuseppe Dessì], che non erano quelle di farmi cercare il successo, ma di stimolare in me quel suo bisogno prepotente di “sentire gli altri”». ¹³

Si assiste quindi ad un passaggio fondamentale, una svolta determinante nel percorso non solamente artistico ma anche personale: dal silenzio singolare alla ricerca del *sentire gli altri*, una prospettiva in cui si può considerare un richiamo del concetto di *ascolto* nella filosofia di Simone Weil.

Il primo e stupefacente tentativo di Maria di avere un contatto con gli altri, di sentire gli altri, è dato dalla performance di *Legarsi alla montagna*, nel 1981.

Legarsi alla montagna è la prima operazione di arte relazionale, anticipando l'orientamento teorizzato anni dopo da Nicolas Bourriaud¹⁴, a cui si assiste nel panorama dell'arte italiana: l'arte relazionale è una forma d'arte, sviluppatasi negli anni Novanta, che ha come intenzione principale e obiettivo da raggiungere quello di mettere in relazione l'opera d'arte e il pubblico, che viene dislocato da una posizione di semplice fruitore e spettatore dell'opera a effettivo autore e creatore della stessa.

La sua arte diventa quindi caratterizzata dalla potenza della capacità di creare legami, Maria Lai è definita come «colei che attraverso l'arte ha curato legami¹⁵». Inizia così a rapportarsi con un pubblico che non è solamente quello che si presenta nelle gallerie, Maria, attraverso la sua arte, riesce a raggiungere quante più persone possibili.

Nel luglio del 2006, donando un numero considerevole delle sue opere, inaugura il Museo di Arte contemporanea di Ulassai, la sua città natale, che viene chiamato *Stazione dell'arte*, in quanto situato all'interno di una vecchia stazione ferroviaria,

¹² Si può consultare l'intero elenco delle mostre a cui le opere di Maria Lai hanno preso parte al link: https://archiviomarialai.com/?page_id=245 (ultima consultazione: Agosto 2022).

¹³ M. Bua, *Ricordo di Cambosu e Dessì*, in Aa.Vv., *A matita. Disegni di Maria Lai dal 1941 al 1985*, F. M. Ricci.

¹⁴ N. Bourriaud, *Estetica Relazionale*, Postmedia Books, 1998.

¹⁵ *Ibidem*, p. 18.

luogo che è sicuramente interpretabile come un simbolo evocativo del vissuto personale dell'artista, in quanto, fin dall'infanzia, la vita di Lai è sempre stata caratterizzata da numerosi viaggi, tra la penisola e la Sardegna.

«La scelta del luogo ben si presta a comunicare uno degli intenti più cari del lavoro dell'artista, ovvero quello di avvicinare l'arte alla gente. La stazione, infatti, comunemente percepita come luogo di partenze e di arrivi, di incontri, di rapporti umani che si ritrovano e si separano, si trasforma nella cornice ideale in cui ospitare le opere che Maria Lai ha lasciato in eredità al suo paese natale»¹⁶.

Il punto di forza della poetica artistica che si presenta così sviluppata e complessa di Maria Lai è sicuramente sintomo di una vita caratterizzata da una continua *ricerca di un senso*.

Un senso che viene costantemente osservato e sviluppato, grazie della ricchezza degli incontri e della *ricerca di un senso*, portata avanti grazie ai continui viaggi, sicuramente non soliti per le donne sarde di quei tempi.

Si è visto, infatti, come l'arte di Lai sia stata sempre più levigata e rifinita dalla tessitura di rapporti che ha *cucito* nel corso della sua vita, con persone che si sono rivelate fondamentali per lei, non solamente dal punto di vista artistico, ma anche personale.

La poetica di Maria Lai si configura come un percorso estremamente complesso, carico di esperienze e vissuti personali, dati dalle continue partenze e ritorni da e verso la Sardegna, sua isola natale, luogo di appartenenza in cui, come ha sempre affermato, aveva la necessità di tornare per prendere *nutrimento*: il suo rapporto con essa era un rapporto *vitale*¹⁷.

¹⁶ Citazione reperibile al sito della *Stazione dell'arte* di Ulassai, nella sezione *Il Museo*, reperibile al link: <https://www.stazione dell'arte.com/il-museo/> (ultima consultazione: Agosto 2022).

¹⁷ Cfr., Maria Lai per il docu-film per Rai *Sulle tracce di Maria Lai*: Realizzato durante le celebrazioni del centenario della nascita di Maria Lai, un documentario strutturato in forma di racconto circolare che inizia e termina a Ulassai, il villaggio nel cuore selvaggio della Sardegna dove Maria Lai è nata e dove è tornata a vivere negli ultimi anni della sua vita. (cit., reperibile al link: <https://www.raiplay.it/video/2021/10/Sulle-tracce-di-Maria-Lai-c60ce24f-5b1c-41ef-a95e-5fba4cb240ca.html>) (ultima visione: Agosto 2022).

2. *L'arte come spazio di riconoscimento? Una lettura dell'opera di Maria Lai seguendo le categorie di Simone Weil*

Considerando l'opera del 1926, *Il Bene e il Bello*, come origine della trattazione sulla concezione estetica di Simone Weil, si assiste ad una stretta concatenazione dei due concetti, impossibili da immaginare separati l'uno dall'altro: il discorso etico è parallelo al discorso artistico-estetico, e viceversa.

È un punto di partenza che donerà la possibilità alla filosofa di sviluppare, tappa per tappa, la sua riflessione filosofico-estetica, che svilupperà, negli anni seguenti, nelle opere maggiori.

Quindi, il pensiero estetico di Simone Weil non è esposto in maniera sistematica dalla stessa filosofa, ma risulta essere in continua evoluzione e si affianca ad altri concetti ricorrenti nel suo pensiero come l'utile, il bene, la morale, che ha la spiccata capacità di riuscire ad intersecare insieme creando una *tessitura* di argomentazioni di stimolante interesse che esplicita come sia possibile «che dall'unità separata si possa riaccedere alla sua ricomposizione¹⁸».

La stessa volontà di portare avanti un ragionamento caratterizzato da una intensa compenetrazione e *tessitura* di concetti, la si può ritrovare all'interno della poetica di Maria Lai, che è stata una delle figure di spicco della corrente dell'arte contemporanea all'interno del panorama italiano e, senza dubbio, l'artista contemporanea più significativa della Sardegna, che spicca grazie alla caratteristica *polimaterica*¹⁹ delle sue composizioni artistiche.

Di natura estremamente complessa e articolata, il cammino artistico di Maria si è visto che nasca dapprima in una situazione in cui la dimensione della solitudine e del silenzio, per poi, affacciarsi al versante comunitario, pubblico, condiviso e relazionale dell'arte.

La poetica del silenzio in Maria Lai è ricorrente e caratteristica principale della prima produzione artistica dell'artista.

¹⁸ R. Taioli, *L'estetica negli scritti giovanili di Simone Weil*, cit., pp. 425, articolo N. 4.1 di *La filosofia e le arti*, (a cura di) E. Renzi, G. Scaramuzza, *Materiali di Estetica*, Università degli Studi di Milano, 2017.

¹⁹ Nelle opere di Maria Lai, infatti, si può osservare una profonda partecipazione reciproca di fili, tessuti, telai, pietre, pani, legni, plastiche, tempere.

Come detto, il silenzio è fortemente criticato da Giuseppe Dessì, ma, lascia spazio al sentire dell'interiorità di Lai, carico di necessità e, conseguentemente, di fondamentale importanza.

La stessa necessità si ritrova nel pensiero weiliano: «ogni nota e ogni silenzio, per quanto imprevedibili, sono necessari, e se venissero cambiati scomparirebbe tutta la bellezza»²⁰.

La dimensione del silenzio, in cui si rifugia gelosamente Maria Lai, si può dire che assuma per intero un carattere ontologico, stabilito quindi da un criterio di esistenza, fedele al fatto che l'artista abbia l'esplicita necessità e bisogno di ascoltare il silenzio, di «avere l'attenzione interamente concentrata sull'udito e tesa verso l'assenza di rumori»²¹.

Dal silenzio Lai è capace di creare, di mettere alla luce delle opere d'arte:

«Il silenzio, dunque è origine e sostanza dell'opera d'arte: l'artista deve sapere ascoltare, per poi "riscrivere", in forme pensate, ma nuove, ciò che si è sentito. [...] L'opera d'arte è in qualche modo luogo di un "silenzio" che si traduce in una *forma sensibile*, che esce dal silenzio per tornarvi nell'interiorità di chi la sa guardare»²².

Risulta essere immediato il collegamento con il silenzio a cui Claudio Parmiggiani²³ propone l'invito:

«proprio nelle parole di un artista come Claudio Parmiggiani è possibile ravvisare un significativo invito al silenzio, coerente con la sua poetica che si propone quale gesto sovversivo di ascolto e lettura, capace di uscire dalla cieca fede nel progresso»²⁴.

In *L'estetica negli scritti giovanili di Simone Weil*²⁵ si afferma: «gli uomini percepiscono perciò il bello non per l'effetto di una folgorazione momentanea per quanto forte, ma compiendo un cammino chiarificatore dall'oscurità alla luce»²⁶,

²⁰ S. Weil, *Il Bello e Il bene*, Mimesis, Milano 2013.

²¹ S. Weil, *Quaderni, IV*, cit., p. 199

²² M. Marianelli in *Dalla ferita, la bellezza: l'arte e il pensare, Filosofia e riconoscimento dell'umano nel silenzio materico di Alberto Burri e nella poetica del silenzio di Claudio Parmiggiani*, Tracce, 2021, p. 219.

²³ Artista contemporaneo italiano.

²⁴ U. Conti, M. Marianelli, S. Meattini, P. Polinori, *Etica per l'impresa: risorse per la rinascita economica*, Carocci Editore, 2021, p. 27.

²⁵ R. Taioli, *L'estetica negli scritti giovanili di Simone Weil*, cit.

²⁶ *Ibidem*, p. 428.

che sembra inquadrare allo stesso modo il *cammino chiarificatore*, che si può incontrare nell'indagine sulla poetica di Maria Lai, che vede collaborare ombra e luce in modo del tutto concomitante.

Per Maria Lai *tessere* significa *tenere per mano*²⁷, il sole e contemporaneamente l'ombra, due dimensioni che si ritrovano essere unite tramite un filo che le lega, due dimensioni che parrebbero opposte ma che per Lai si rivelano assolutamente complementari e che senza le quali non si potrebbe arrivare a contemplare e comprendere l'arte.

Risulta quindi essere necessario un cammino, un percorso, che non prediliga e che non prenda in considerazione solamente il sole, la luce, ma che mutualmente accolga e comprenda anche la dimensione dell'ombra, del buio.

I temi dell'ombra e della luce sono ricorrenti in Maria Lai e sono due dei concetti chiave che permettono di comprendere al meglio l'evoluzione della sua poetica artistica.

Il percorso che si può immaginare è quello che parte nel 1984, da *Tenendo per mano il sole, fiaba cucita* di Lai in cui vengono raccontate le molteplici sfaccettature che compongono l'essere umano e in cui viene descritto il cammino che l'io affronta fino al sole, la luce, evocando i passi da compiere come metafora di salvezza, per cercare di sfuggire a quella dimensione carica di inquietudini e incertezze, che si configura come la dimensione dell'ombra.

Nella fiaba cucita del 1987, *Tenendo per mano l'ombra*, Maria analizza il concetto di ombra in modo molto profondo e ricercato, individuandolo come uno dei concetti cardine della produzione artistica.

La forma attribuita ai suoi personaggi è quella del rettangolo: Lai conferisce a questa figura geometrica la funzione di rappresentare simbolicamente l'essere umano, dotato di pensiero, che risulta diventare il centro del suo interesse, in termini di indagine e ricerca poetica.

Maria Lai si concentra sul sentire delle emozioni, analizza principalmente sullo stupore che porta il carico di un vissuto emozionale che sostiene e accompagna l'immaginazione.

²⁷ L'espressione *tenere per mano* non è solamente un simbolo utilizzato con funzione esortativa ed evocativa, ma è un concetto fondamentale nella poetica di Lai che verrà analizzato in seguito.

In virtù di ciò, Maria arriva a teorizzare come già dalla tenera età il *cucciolo di umano*²⁸ si accorge di possedere, all'interno del sé, l'ombra.

L'immagine evocativa che si potrebbe proporre è quella di un pulcino il quale, trovandosi dentro lo scuro e ombroso guscio che lo contiene, mosso dal sentimento che secondo la poetica di *Lai ci salva*²⁹, ovvero l'immaginazione, di ciò che può esserci fuori, si accinge a sfondarlo, ritrovandosi così *gettato nel mondo*, trovandosi d'un tratto ad entrare, contemporaneamente, in un altro guscio: quello del mondo, contenuto a sua volta dal guscio dell'universo, in cui deve imparare a camminare e muoversi autonomamente.

Lo spazio in cui si ritrova il bambino protagonista è di luce, illuminato dal sole, luogo della vita e dell'attesa.

Nel corso della storia, nella battaglia contro i fili neri, che diventano sempre più possenti e spessi, che simboleggiano le intemperie della vita, l'uomo inizia a domandarsi sulle questioni esistenziali che stimolano la ragione e conducono alla riflessione.

Quindi, in *Tenendo per mano l'ombra* i personaggi si ritrovano dapprima in uno spazio di desiderio, che è lo spazio della vita, in cui organizzano un gioco, che potrebbe essere interpretato come il susseguirsi degli eventi nel corso della vita, per poi ritrovarsi, in seguito alle difficoltà, che sono condizione naturale dell'essere umano, immersi nel buio, che diventa lo spazio dell'azione.

È il sentimento dello stupore quello per cui Maria prova un forte interesse, un sentimento che accompagna l'essere umano fin della notte dei tempi, carico di imprevedibilità e meraviglia, che lo conducono inevitabilmente all'arte.

È proprio per questo che l'artista, su una delle sue tele più esclusive ricama la frase: «vorrei che l'arte fosse per tutti un presepio, da comporre con i propri personaggi, i propri pianti, i propri santi, i propri canti».

Maria Lai è sempre stata, come afferma il regista Francesco Casu³⁰ alla continua ricerca di stratagemmi per far entrare nel mondo dell'arte contemporanea anche

²⁸ Cit., Maria Lai, *Tenendo per mano l'ombra*, regia di Francesco Casu, reperibile al link: https://www.youtube.com/watch?v=8_1_vu_OFmU (ultima consultazione: Agosto 2022).

²⁹ È proprio l'immaginazione che permette di andare oltre, di essere capaci di rimanere stupiti e coinvolti dal vissuto emozionale.

³⁰ Francesco Casu è un regista sardo, che ha collaborato con Maria Lai per la realizzazione delle animazioni di *Tenere per mano il sole* e *Tenere per mano l'ombra*, estratti reperibili ai link: *Tenendo per mano il sole*: <https://www.youtube.com/watch?v=QrW6uUuqgQY> (ultima consultazione: Agosto 2022); *Tenendo per mano l'ombra*: https://www.youtube.com/watch?v=8_1_vu_OFmU (ultima consultazione: Agosto 2022).

chi ci si voleva tenere marginale, difatti l'artista sfrutta il concetto di *gioco* come «possibilità di apertura della porta dell'arte»³¹.

La tematica del gioco è ricorrente, la sua frase più celebre è quella che fa da protagonista al centro della prima sala del museo di arte contemporanea di Ulassai, la Stazione dell'Arte, fondata dalla stessa Lai: «*giocavo con grande serietà, ad un certo punto i miei giochi li hanno chiamati arte*»³².

La dimensione del gioco è una dimensione così spontanea a tal punto di essere definita da Maria Lai come l'arte dei bambini e, contemporaneamente l'arte come il gioco degli adulti.

È quella dimensione che lascia spazio all'immaginazione, al sentire e alle emozioni, che permette di comprendere e godere dell'opera attraverso le proprie categorie interiori, che collegano inevitabilmente l'interiorità del singolo all'interiorità del singolo-altro.

Il ruolo dell'arte è quello di permettere di lasciarsi andare, farsi trasportare verso la dimensione comunitaria: tra io e altro-io.

È proprio in questi anni che Lai inizia a pensare al concetto dell'altro, di arte relazionale, avvicinandosi sempre di più alla realizzazione dell'opera di *Legarsi alla montagna*, come si vedrà in seguito.

In *Tenendo per la mano* il sole Lai scrive:

«l'idea di costruire immagini inconsuete che siano racconto di una fiaba è stratagemma per catturare il lettore più disorientato davanti all'arte e condurlo ad una lettura che lo coinvolga come una fiaba coinvolge il bambino»³³.

La conquista dell'arte, espressa dal desiderio e dalla volontà di farsi prendere per mano dalla stessa, è quella di riuscire a *coinvolgere* l'altro in quanto diverso, e al contempo uguale, dal sé.

Questa dimensione implica necessariamente l'esistenza di una connessione tra più fattori, che vede messi in rapporto non solamente l'io e l'altro-io, ma inserisce tra i protagonisti anche l'opera d'arte e, più ampiamente, l'arte.

³¹ Citazione di Francesco Casu nel docu-film per Rai *Sulle tracce di Maria Lai*.

³² Cfr., cit., di Maria Lai presente nella figura 5.

³³ F. Pinto Minerva, M. Vinella, *Arte e Creatività. Le fiabe e i giochi di Maria Lai*, cit., p. 21.

L'invito fatto da Maria Lai è quello che si incontra nell'opera del 2003, *La Lavagna*, in cui campeggia l'evocativa frase "l'arte ci prede per mano", che si trova nel piazzale davanti alla scuola elementare di Ulassai.

La scelta di situare quest'opera proprio davanti alla scuola elementare non è sicuramente casuale, infatti è evidente che Maria provi uno spiccato interesse nei confronti della tematica della pedagogia, in particolare sulla crescita dei bambini e di come questi abbiano la capacità di saper giocare, creando arte.

«L'opera, è un monito, affinché le istituzioni scolastiche, non trascurino, ma anzi favoriscano, il rapporto che il bambino deve intrattenere con il racconto e il mondo della fiaba, ma è anche un richiamo al rigore e alle regole, che sono alla base del nostro percorso umano»³⁴.

L'invito di Lai è quello di lasciarsi trasportare all'interno del viaggio nel mondo dell'arte, che riesce a mettere insieme il visibile e l'invisibile³⁵, la concretezza fenomenica dell'opera e l'interiorità dell'io.

«Maria Lai non ha mai fatto parte di nessuna corrente, non si è mai allineata a nessun movimento, [...] il suo percorso artistico è stato veramente originale³⁶».

L'originalità del suo percorso artistico risiede nel fatto che l'artista riesca a far collaborare all'interno della sua stessa arte uno stato di totale solitudine e ricerca del silenzio e un invito alla relazione.

Come si è visto, la dimensione del silenzio non è una dimensione che esclude il rapporto relazionale, al contrario, è un'esigenza che l'artista ha per poter creare e generare opere d'arte.

Per Maria, l'arte salva la vita, è interpretazione del mondo, è nutrimento e rinascita.

L'arte è *l'incontro sociale più vivo*, motivo per cui cerca di riunire gli ulassesi tramite una metafora dell'arte, quella del nastro azzurro, di una leggenda a cui tutti i cittadini erano legati: il nastro azzurro che aveva salvato una bambina, che si era fatta trasportare dallo stupore della visione del nastro, dalla frana della grotta in

³⁴ Cit. da *Maria Lai, L'arte ci prende per mano*, 2003, La stazione dell'arte, reperibile al sito: <https://www.stazionedellarte.com/ulassai/larte-ci-prende-per-mano/> (ultima consultazione: Agosto 2022)

³⁵ Cfr., *ibidem*.

³⁶ F. Pinto Minerva, M. Vinella (a cura di), *Arte e Creatività, Le fiabe e i giochi di Maria Lai*, A.D. Arte Duchamp, Cagliari 2007.

cui si trovava assieme a dei pastori, essendovi uscita per rincorrere l'azzurro nastro svolazzante, fuori dalla grotta.

L'idea alla base delle sue intenzioni era: come il nastro azzurro aveva salvato la bambina, l'arte può salvare gli uomini.

Avendo incontrato non poche difficoltà nel convincere gli abitanti che, poiché carichi di rancori verso i vicini di casa, non volevano *legarsi*, Lai prova a inventare un *escamotage*.

Perciò Maria decide di far passare dritto il filo tra le case in cui si provava rancore, di fare un nodo se c'era la possibilità di dialogare e appianare il rancore, di fare un fiocco se c'era amicizia tra i vicini di casa e di legare un pane se vi era amore e, attraverso questo *escamotage* riuscì a convincere i suoi concittadini: il pensiero alla base era l'unione, la comunione tra le persone.

Riesce a legare gli ulassesesi tramite ventisei chilometri di nastro azzurro, metafora dell'arte, arte che avvicina, unisce, accomuna, arte che permette il riconoscimento di sé e degli altri, accompagnando le singolarità in un cammino comunitario, verso un futuro migliore.

Maria riesce non solamente ad ascoltare il suo silenzio, ma riesce ad accogliere, all'interno di esso, gli altri, riesce a *sentire* gli altri.

«... Unimus fantasia a su talentu pro mezzorare su nostru futuru...³⁷».

Il paese di Ulassai viene definito da Maria come metafora del mondo, attraverso il nastro azzurro, metafora dell'arte, essa passa fisicamente attraverso il paese, facendo passare l'arte per le strade del paese, questa non può che condurre e indicare la salvezza, permettendo di creare legami.

L'arte per Maria «nasce dalla tragedia e dall'insicurezza del mondo, ma non chiude, anzi, apre e dilata la coscienza di ogni possibile lettore³⁸», l'apertura dell'arte è incentrata sulla capacità di riuscire a creare comunità, l'arte è aperta a tutti, a tutte le *possibili* persone che decidono di lasciarsi *prendere per mano*, di condurre e condursi in compagnia degli altri in un cammino di riconoscimento.

³⁷ «Uniamo fantasia al talento \ per migliorare il nostro futuro», in G. Rossi, *La fata operosa*, cit., Antonio Puddu, p. 136.

³⁸ M. Lai, *Sguardo, Opera, Pensiero. L'arte visiva strumento di pensiero*, AD, Arte Duchamp, Cagliari, 2004, cit., pp. 8.

Il luogo in cui l'arte si apre per Maria è un luogo fisico: la base dell'arte visiva è lo spazio fisico³⁹, motivo per il quale decide di mettere alla luce, nel 2002, l'opera *I luoghi dell'arte a portata di mano*, un cofanetto composto da quattro mazzi di carte da gioco.

Ogni mazzo di carte ha un nome associato ad un luogo:

- I. Luoghi comuni: volti alla comprensione del pubblico delle opere d'arte contemporanea.
- II. Luoghi paralleli: quattro semi e quattro significati paralleli, simbolici: cuori indicano l'amore, i denari rappresentano la vita, i fiori figurano il gioco e le picche simbolizzano l'arte.
- III. Luoghi relativi: vi presenta gli elementi alla base della vita contadina sarda per la coltivazione dell'ulivo: il *sasso*, utile al contadino per piantare le radici, è simbolo della concretezza; il *solco*, azione che compie l'uomo per rimuovere la terra che indurisce le radici, è come uno «scavo nella tradizione»; il *sole*, portatore di vita, invita l'uomo ad alzare lo sguardo al cielo, a interrogarsi e porsi in dialogo con l'ignoto; la *scure*, strumento per potare gli alberi e assicurare che nascano sempre piante rigogliose, esprime il lavoro metodico dell'artista, che deve essere sempre studiato e costante; infine il *sale*, che rende più dolci le ulive nonostante la sua natura, è come l'arte che nasce dagli episodi più tenebrosi del mondo ma che delizia l'esistenza dell'uomo stesso⁴⁰.
- IV. Luoghi simbolici: carte ordinate in sequenza alfabetica, in modo da comprendere la loro giusta disposizione: su una faccia infatti vi è contrassegnata la lettera alfabetica, sull'altra ci sono possibili indicazioni su come interpretare l'opera d'arte (ad esempio la lettera "A" indica l'ubicazione, ovvero il punto di vista dello spettatore di fronte all'opera d'arte, che può essere *lontano*, *vicino*, *intimo*, *alto* o *basso*)⁴¹.

³⁹ M. Vinella, *L'arte. Tra fiaba e gioco*, in Franca Pinto Minerva, Maria Vinella (a cura di), *Arte e creatività. Le fiabe e i giochi di Maria Lai*, A.D. Arte Duchamp, Cagliari, 2007, p. 41.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

La scelta delle carte è data dal fatto che siano uno strumento immediato, visivo, tattile, che comunica in modo efficace in un contesto di dinamicità.

Il gioco che si crea è la risultante di una collaborazione tra i partecipanti che scoprono come sia possibile sviluppare «la consapevolezza dell'ideazione creativa e del rapporto tra esperienza e comportamento: l'arte non deriva da istinto, da superficialità e da improvvisazione, ma è una dimensione che può essere raggiunta con un'azione di scavo, intenzionale e personale, nella nostra interiorità, con lo scopo mirato di costruire e dare solidità alla nostra coscienza⁴²».

Il concetto di luogo dell'arte ha dato ampio respiro alla riflessione e allo sviluppo del pensiero di Maria Lai: la cultura del luogo è una cultura che l'artista conosce a pieno e che sfrutta per la costruzione delle sue opere.

Le operazioni artistiche che si incontrano seguendo il percorso di Lai, infatti, soprattutto gli interventi di arte relazionale che prevedevano un'organizzazione di grandi spazi e di un grande numero di persone, sono frutto di quell'esigenza di comunicare con gli altri.

L'etimologia del verbo comunicare deriva dal latino *communicare*, derivato di *communis*, comune, e significa far l'altro partecipe di qualcosa, mettere in comune, trasmettersi ad altri⁴³.

La comunicazione è ricorrente in Lai che, attraverso le sue opere, comunica con gli altri un sentire che si posiziona in un luogo dell'arte che può configurarsi come un luogo di riconoscimento, in cui viene stimolato e appagato quel "bisogno prepotente di sentire gli altri"⁴⁴.

Maria ha sempre ragionato sull'utilità e sull'essenza, più in generale, del luogo in cui vengono accolte le opere d'arte: il fruitore dell'opera ha bisogno di un incontro singolare con l'opera che però ha la funzione di unire, accomunare.

Il vuoto in cui l'opera campeggia offre la possibilità concreta di comunione.

È per questo motivo che, nel corso della sua produzione artistica, Maria Lai ha sempre evidenziato la fondamentale importanza del vivere collettivo e del fare comunità, che si raggiunge attraverso e grazie all'arte.

⁴² Cit. reperibile al link: <https://www.fivecontinentseditions.com/p/maria-lai-i-luoghi-dellarte-a-portata-di-mano/>.

⁴³ Cfr. voce "comunicare" su dizionario Treccani e dizionario Etimologico, reperibili ai link: <https://www.treccani.it/vocabolario/comunicare/> ; <https://www.etimo.it/?term=comunicare>.

⁴⁴ G. Rossi, *La fata operosa. Vita e opere di Maria Lai*, cit., pp. 182.

Ricorrenti le sue installazioni di *Inviti a tavola*, opere composte da un tavolo ricoperto da pane, nutrimento, primario elemento di condivisione⁴⁵, con l'intento di comunicare quanto nella quotidianità ci siano dei momenti di condivisione profonda, un riferimento degno di nota è quello del 2002, in cui Lai fa campeggiare svariate scritte al di sopra del tavolo, tra cui "l'arte non nasce per significare".

L'arte non nasce per significare, ma assume un significato nel momento della condivisione, dell'unione e della comunione: «l'artista non può tenere per sé la propria magia, la deve donare al mondo⁴⁶».

Quando afferma che "l'opera d'arte nasce da chi la guarda, non dall'artista", ha un intento prettamente provocatorio verso chi guarda l'opera, che viene stimolato, «le opere d'arte nascono dal riconoscimento altrui», il filo di Lai serve per legare, per comunicare e ha la funzione di legare l'opera d'arte con chi la guarda, con chi l'ha realizzata e con gli altri.

Da ciò ne deriva il fondamentale contributo lasciato dall'artista negli anni precedenti alla sua morte, nel momento in cui decise di donare all'odierno museo d'arte contemporanea Stazione Dell'Arte più di centocinquanta opere, per dare la possibilità a chiunque volesse di avvicinarsi all'arte, di osservarla, di sentirla e di sentirsi, sentendo gli altri, in una dimensione di riconoscimento reciproco che individua l'importanza dell'*arte-per-tutti*.

All'interno della sua poetica artistica e, più precisamente, del suo pensiero a tutto tondo, è ricorrente la tematica dell'*infinito*, che provoca in Maria un sentimento di ansia: *l'ansia di infinito*.

Per Maria l'arte, come scrive in una delle sue carte di Luoghi d'arte a portata di mano, è dialogo con l'infinito⁴⁷.

Essendo l'arte considerata come luce intermittente sul buio del mondo⁴⁸, essa assume il compito di svegliare la coscienza con incantesimi⁴⁹ ed esige al contempo l'abilità nel vedere, toccare, udire⁵⁰.

⁴⁵ Il pane è concepito da Maria Lai non solo come elemento di condivisione nel momento in compagnia della fruizione del pane stesso, ma fin dalle origini del pane, nel momento della sua creazione, la fase di panificazione, in cui, principalmente le donne, si riunivano insieme per la realizzazione di questo.

⁴⁶ C. Di Giovanni (a cura di), *Maria Lai. Ansia d'infinito*, Condaghes, 2013, cit., p. 39.

⁴⁷ M. Lai, *Luoghi dell'arte a portata di mano*, Luoghi relativi.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

Il concetto di infinito è ricorrente non solo nella realizzazione fenomenico-formale delle sue opere, ma è anche una questione che si ritrova ricorrente nel corso dell'evoluzione del suo pensiero.

Per Maria Lai l'arte deve generare interattività mentale e culturale⁵¹: l'arte si trova chiaramente in una posizione in cui permette al soggetto fruitore dell'opera di potersi avvicinare ad essa, gli permette di mettere in questione ciò su cui Maria si era sempre domandata nel corso della sua vita: perché si nasce? perché siamo nel mondo? perché...?⁵²

Non appena, quindi, l'opera si *presenta* al soggetto, si dona al soggetto, e questo ha la possibilità di interfacciarsi direttamente e in prima persona con la questione concernente la continua ricerca sul mondo per mano dell'arte, che produce domande e non dona risposte definite.

Maria accosta la perpetua ricerca del mondo alla ricerca della forma: il filo è sicuramente il mezzo di espressione più forte, incombente e ricorrente nella poetica dell'artista.

Lo stesso filo è stato protagonista della mostra del 2018 curata da Elena Pontiggia alle Gallerie degli Uffizi a Firenze, *Maria Lai. Il filo e l'infinito*, in cui si può osservare come Maria riesca a trasformare gli oggetti di natura comune e quotidiana in oggetti con un forte sentire spirituale intrinseco:

«Al centro di questa rassegna sta il mezzo più tipico del suo lavoro cioè quel filo che 'lega e collega' in maniera senz'altro viva e che infatti spesso rimane libero e non ancora cucito: tra i vari riferimenti mitologici non può che ricordare Penelope che tesse durante il giorno e nella notte scioglie i fili»⁵³.

Il filo quindi non è solo forma fisica che si presenta e suscita e sviluppa il pensiero, ma è un qualcosa che permane nel tempo, che sopravvive all'artista che l'ha creata: «Questa è l'arte: la durata di una forma utilizzabile nel tempo oltre i confini della biologia, del contesto sociale che ha accompagnato la vita dell'autore»⁵⁴. Lai si configura come un'artista che ha la funzione di porsi come tramite e da intermediario per la diffusione e l'estensione della cultura sarda attraverso delle forme che assumono un carico di valori a loro intrinseco.

⁵¹ C. Di Giovanni (a cura di), *Maria Lai. Ansia di infinito*, Condaghes 2013, cit., p. 24.

⁵² Cfr Ivi, pp. 18.

⁵³ Cit., Eike Schmidt, direttore delle Gallerie degli Uffizi, reperibile al link: <https://www.uffizi.it/eventi/maria-lai-il-filo-e-l-infinito>.

⁵⁴ C. Di Giovanni (a cura di), *Maria Lai. Ansia di infinito*, Condaghes 2013, cit., p. 26.

La forma non assume solamente valore ma è valore.

Si tratta dello stesso valore di cui parla Husserl per quanto riguarda il valore assoluto: è un valore che viene sentito dal soggetto, in rapporto ad un intuizionismo emozionale che viene colto attraverso il sentire, che sviluppa la coscienza emotiva, che non ricorre ad una conoscenza apodittica, per mezzo di un ragionamento puro, in senso strettamente kantiano e quindi senza prove reali, concrete.

Il filo per Maria è la forma concreta per eccellenza che ha una portata infinita e che presenta un senso intrinseco spirituale, il che riprende la definizione data da Kandinsky in *Lo spirituale dell'arte*: «La forma, anche se è completamente astratta e assomiglia ad una forma geometrica, ha un suono interiore: è un essere spirituale. [...] Ogni triangolo ha un suo profumo spirituale». Il suono interiore, all'interno della poetica di Lai, potrebbe essere espresso come la forza che l'artista conferisce alla forma del filo, di una linea quindi, che la spiccata capacità di unire. La linea possiede una forza che si configura come una forza legata al movimento e che da luogo ad esso⁵⁵, nello stesso modo in cui il nastro azzurro di *Legarsi alla montagna* si muove all'interno del paese di Ulassai e da luogo a movimenti tra le persone: e così l'arte.

Nell'arte di Lai, l'oggetto, quindi l'opera d'arte, si presenta al soggetto, quindi il fruitore dell'opera, che si presenta come coscienza aperta che si fa accogliere e prendere per mano dall'arte per essere guidato nel percorso della sua vita, nello stesso modo in cui l'io, che passa dall'essere un io pensante di matrice kantiana all'io posso, si configura come apertura al mondo.

In conclusione, come si è cercato di analizzare, si può affermare con certezza che secondo un'ottica filosofico-artistica, l'arte per Maria è possibilità di apertura al mondo, possibilità di unione e comunione, di relazione e riconoscimento.

3. Venezia Salva. Omaggio a Simone Weil

Maria Lai nel 2009 è presente nella mostra *Venezia Salva. Omaggio a Simone Weil*, presso la Biennale di Venezia, che si svolgerà di nuovo a Palermo e a Modena nel 2014.

⁵⁵ M. Henry, *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinsky*, Johan&Levi Editore 2017, cit., p. 61.

Venezia Salva. Omaggio a Simone Weil è una mostra allestita in occasione del centenario della nascita di Simone Weil (1909-1943), che riunisce e fa incontrare l'arte di un centinaio di artiste donne contemporanee, le quali, attraverso la lettura e il confronto diretto con l'opera *Venezia Salva*, tragedia in tre atti che Weil ha scritto nel 1940, hanno realizzato dei libri d'artista in formato 30x30.

L'opera d'arte creata da Maria Lai nasce da un'altra opera d'arte: *Venezia Salva* di Simone Weil.

Il che risulta essere perfettamente in linea con ciò che Lai ha inciso in uno dei tredici Libretti Murati, realizzati nel 2003 e appesi in una via centrale del paese di Ulassai.

La morte di Weil, avvenuta soli tre anni più tardi rispetto all'inizio del confezionamento di *Venezia Salva*, ha preceduto la compiutezza del testo, ma non per questo non si può affermare che sia un'opera che pullula di concetti che risultano centrali nel pensiero filosofico weiliano.

Venezia Salva è una tragedia che si sviluppa in tre atti ed è ispirata da una novella storica dell'Abate di Saint-Réal, sul fallito complotto organizzato dalla Spagna, affidato a Renaud, Pierre e Jaffier, per conto del marchese Bedmar, contro Venezia nel 1618.

Il primo atto inizia con l'organizzazione dell'assalto a Venezia, che si configura quasi come un'auto-esposizione della forza militare e politica dei protagonisti, concentrandosi in particolare su una sorta di propaganda politica dei conquistatori, in particolare del personaggio di Renaud.

Essi si configurano come dei conquistatori di una città che, come viene descritta da Jaffier, capitano di vascello, è «così bella, così potente e così serena»⁵⁶, dettaglio non poco rilevante in rapporto alla storia.

Infatti, sarà proprio Jaffier che ricoprirà la posizione di colui che finalmente farà fallire l'operazione, nonostante, all'inizio della vicenda, venga continuamente considerato e descritto come perfettamente *tagliato*⁵⁷ per le grandi imprese come questa.

⁵⁶ A cura di Domenico Canciano e Maria Antonietta Vito, *Simone Weil, Venezia Salva*, Castelveccchi, Cahiers, Roma 2016.

⁵⁷ *Ibidem*, cit., p. 55.

Come già anticipato dalle riflessioni di Renaud, la sera prima dell'importante assalto Jaffier non si mostra esaltato ed emozionato per l'indomani.

Questo è il primo segno che anticipa il fatto che sarà mosso proprio dalla sua interiorità, incitato da un sentimento di pietà nei confronti della città di Venezia, che Jaffier deciderà di rivelare il complotto al Consiglio dei Dieci.

È attraverso le dolci parole di Violetta, figlia di uno dei Dieci Segretari della città, che si può fruire di una visione emotivamente e sentimentalmente più vicina alla città di Venezia.

Le parole di Violetta esprimono infatti la sua felicità in occasione della festa che a breve avrà luogo nella sua città, una festa che però, di lì a poco, si sarebbe rivelata una totale perdita della bellezza e della sicurezza di Venezia, di cui parlano Violetta e il padre.

Ed è infatti attraverso il discorso appassionato di Violetta, la quale incarna, ai suoi occhi, Venezia stessa, che Jaffier si lascia trasportare dal sentimento di pietà nei confronti della disarmante bellezza della città.

Simone Weil riesce così, in poesia, ad esprimere il suo sentimento di condanna della forza nella società contemporanea.

È centrale infatti la critica al concetto di forza e autoaffermazione: la persona è ciò che, all'interno del pensiero di Simone Weil, si configura come ciò che possiede un diritto naturale ad essere difesa.

A tal proposito vi si presenta un pericolo: per difendere la propria persona c'è bisogno di affermarsi attraverso la forza.

Grazie agli avvenimenti bibliografici di Simone Weil, in virtù del fatto che abbia partecipato alla Guerra Civile Spagnola, si può affermare che ha potuto vedere con i suoi stessi occhi e sperimentare in prima persona l'effetto che la guerra scaglia sull'animo degli uomini.

Simone Weil sa bene che, anche nei luoghi in cui più risplende la bellezza, la forza mantiene comunque la capacità di celebrare i suoi lugubri rituali⁵⁸.

Come già affermato in precedenza, Jaffier però si mostra capace di andare contro il programma dell'attacco a Venezia, dimostrandosi capace di *attenzione* nei confronti della città.

⁵⁸ *Ibidem*, cit., p. 31.

Jaffier in questo momento passa da essere persona⁵⁹ all'impersonale: è il momento in cui si fa trasportare dal sentimento di vulnerabilità che gli permette di aprirsi ad una dimensione di accoglienza ed attenzione.

L'attenzione è un concetto chiave all'interno della filosofia weiliana: è un luogo di generosità e di apertura, luogo nel quale l'uomo, in questo caso Jaffier, si lascia trasportare dalla consapevolezza di poter cogliere la bellezza e l'armonia.

L'attenzione di Jaffier crea una dimensione che, se rapportata alla poetica artistica di Maria Lai, si configura come lo stato d'attesa che crea l'arte.

In uno dei suoi tredici *Libretti Murati* del 2003 Maria Lai incide la scritta: *l'arte crea uno stato di attesa*.

Si può considerare quest'attesa come uno stadio che si potrebbe identificare con la dimensione dell'ascolto in Simone Weil.

L'opera dedicata a Venezia Salva di Maria Lai è un libro d'artista che fa parte di una collezione privata, con il cui proprietario non è possibile essere messi in contatto, come affermato da Giulia Brandinelli⁶⁰.

Non sono stati lasciati scritti di Maria Lai su Simone Weil e non è neanche possibile, appunto, fruire appieno l'opera, in quanto privata.

È possibile, però, ammirarla attraverso le poche foto reperibili sui siti internet delle mostre.

Nel pensiero di Simone Weil si può apprezzare il fatto che quando un artista è sul punto di creare un'opera d'arte, si posiziona su un ponte che ha la capacità di unire l'opera e chi la fruisce.

L'artista per Weil si mostra come un intermediario di un'ispirazione, non è la sua *persona* che crea l'opera. Per Simone Weil, la bellezza non è mai legata alla persona, è ciò che permette di andare oltre la persona.

⁵⁹ Cfr., pag. precedente: la persona è ciò che, all'interno del pensiero di Simone Weil, si configura come ciò che possiede un diritto naturale ad essere difesa. A tal proposito vi si presenta un pericolo: per difendere la propria persona c'è bisogno di affermarsi attraverso la forza.

⁶⁰ Responsabile patrimonio e catalogo Archivio e Fondazione Maria Lai: archiviomarialai.it con la quale ho avuto un contatto virtuale, via mail, per chiederle informazioni riguardo all'opera.

Una cosa che si configura come bella porta l'uomo a desiderarla, ma allo stesso tempo lo costringe ad andare oltre la propria persona.

La bellezza non stimola mai la persona, la bellezza collega alla parte impersonale dell'individuo: la verità è sempre al di là della propria persona.

All'interno della poetica artistica di Maria Lai, si può apprezzare la sua convinzione per cui l'opera potesse rivelarsi meglio in assenza del suo autore, infatti, portando avanti un'interpretazione che segua coerentemente le fila del suo pensiero artistico, si può affermare che abbia scelto di cucire questo libro d'autore, attraverso la sua solita tecnica poetica del *filo che unisce*, con un filo rosso.

Un rosso che salta subito all'occhio, un rosso che potrebbe indicare la potenza e la drammaticità della tragedia raccontata da Weil, che, seppur incompleta, suscita un pathos di una portata unica e infinita.

Un pathos infinito che ricorda la nota *ricerca d'infinito* di Maria Lai, di cui si è parlato nel paragrafo precedente, che si può cogliere dall'opera *Tenendo per mano il sole*, in cui il sole è cucito con un drappo arancio-rossastro, rosso che potrebbe esprimere l'imponenza e il pathos che il sole suscita nell'essere umano.

Lai tiene comunque a precisare che ognuno ha la possibilità di portare una propria interpretazione personale all'interno dello spazio di accoglienza dell'arte.

Un rosso che potrebbe esprimere la forza impetuosa dei personaggi protagonisti dell'atto dedicato al complotto contro Venezia: i conquistatori spagnoli.

Un rosso che potrebbe esprimere l'amore e la passione di Violetta nei confronti della sua cara città.

Nel frontespizio del libro cucito campeggia la scritta "*Cara Simone W.*", anticipato da una copertina rosso intenso che si potrebbe considerare che abbia una funzione prettamente simbolica per indicare la tragedia, seguito da un susseguirsi di pagine di scrittura non scritta⁶¹, ma ricamata con un groviglio di fili, tratto caratteristico delle produzioni artistiche di Maria Lai.

Il groviglio dei fili, che, come si è visto, sono ricorrenti e tipici all'interno della poetica artistica di Maria Lai, potrebbero esprimere il groviglio di emozioni che, nel corso della narrazione, vengono provate da Jaffier, dal momento in cui pare

⁶¹ Citazione dal video "Vittoria Surian, Omaggio a Simone Weil: Venezia salva", disponibile al link: <https://vimeo.com/6623553>

essere deciso ad affrontare la conquista della bella Venezia fino al momento in cui si accorge di essere sentimentalmente vicino a Violetta, avendo provato una sorta di empatia nei confronti dei suoi racconti dedicati alla città.

Il groviglio dei fili potrebbe anche rappresentare, risultando imponenti sul libro, la forza, condannata da Simone Weil, dei conquistatori spagnoli a Venezia.

Le interpretazioni potrebbero essere plurime, in quanto, se da un lato purtroppo non si può avere una visione oggettiva dell'opera, non avendo nessuna testimonianza diretta di Lai, dall'altro, come si è affermato nel corso di questo capitolo, una delle caratteristiche principali all'interno del paradigma artistico di Maria Lai che mostra come vi sia la possibilità data dall'artista allo spettatore dell'opera di lasciarsi guidare dall'arte, di farsi prendere per mano attraverso un percorso di interpretazione ed immaginazione.

La possibilità offerta da Maria Lai, attraverso quest'opera, si potrebbe interpretare come, anche vista la fisicità del libro aperto, come un'apertura verso l'interpretazione del mondo.

Per Lai l'arte è interpretazione del mondo, il che risulta essere perfettamente in linea con l'operazione svolta da Simone Weil in *Venezia Salva*: interpreta, attraverso l'arte, che nel suo caso si configura come una forma artistica che si inserisce, in questo contesto, all'interno del dominio filosofico, espresso attraverso dei versi in poesia, l'interpretazione personale della forza politica.

Non solo, il libro d'artista dedicato a Venezia Salva si può considerare come un invito nei confronti di un'apertura verso la dimensione interiore dell'individuo: acquisire, attraverso e con l'opera d'arte, la capacità di aprirsi verso la propria interiorità, cercando di dare un senso alla rappresentazione del groviglio dei figli, aprendosi, nel contempo, all'Altro.

In questa sede, pertanto, si è cercato di darne una possibile interpretazione attraverso una lettura coerente con il paradigma artistico di Maria Lai e al contempo aperto, non definitivo, ma anche alla luce del legame con Simone Weil.