

Predella journal of visual arts, n°53, 2023 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanì, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Christina Iannelli, Giulia Gilesi, Camilla Marraccini, Alessandro Masetti

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

**“Featuring” e collaborazione creativa
nelle arti visive.
Maria Lai e Antonio Marras**

The term “featuring” is currently used in music to indicate creative partnerships between artists from close or distant genres, with cultural as well as marketing goals. In this paper I apply the concept of featuring to a type of collaboration that involves practitioners occupying different positions at the intersection of art and creative industries. I apply the notion to explore the relationship between artist Maria Lai (1919-2013) and fashion designer Antonio Marras (1961) by surveying three exhibitions. The first two were jointly realized (Linzols de aigua, Alghero, 2003 and Fiumane di onde in cammino, Ulassai, 2006) whereas the third was curated by Marras after Lai's death (Lai+Marras. Trama Doppia, Matera, 2019). In light of these interactions, the paper discusses the development of the collaboration, the impact on it of the different status of the players, its influence on their respective careers and the artistic output that sprung from it.

Il termine “featuring” viene utilizzato nell’industria discografica in riferimento a una particolare pratica di collaborazione musicale che prevede l’integrazione del contributo di un artista nel lavoro di un altro, allo scopo di realizzare un prodotto ibrido. Diventata d’uso comune già a partire dagli anni Ottanta, con il diffondersi della cultura hip-hop¹, la definizione si è diffusa nel decennio successivo per indicare collaborazioni sia all’interno di uno stesso genere sia tra generi diversi. Nonostante l’ampia circolazione sia del termine sia del fenomeno in sé, il concetto di featuring resta tuttavia alquanto sfocato; sono rari i contributi scientifici che ne fanno oggetto di studio specifico. Tra questi è un articolo di Andrea Ordanini, Joseph C. Nunes e Anastasia Nanni apparso nel 2018 su «Marketing Letters»². Concentrandosi sulle collaborazioni tra generi musicali distinti, gli autori concludono che, in contrasto con la visione prevalente in ambito sociologico secondo la quale la trasgressione dei limiti di categoria produce esiti negativi, il featuring tra generi differenti facilita il successo del prodotto musicale.

Al di là del campo della musica, il concetto di featuring, che chiama in causa tanto la dimensione creativa, quanto aspetti attinenti alla sfera del marketing, può essere utile per analizzare quei casi di collaborazione che riguardano operatori situati in posizioni diverse nel territorio compreso tra i campi dell’arte e delle industrie creative. In questo articolo viene impiegato per esplorare il rapporto tra Maria Lai (Ulassai 1919 – Cardedu 2013) e Antonio Marras (Alghero 1961), esponenti di due ambiti contigui e nella contemporaneità spesso sconfinanti l’uno nell’altro, l’arte e la moda³.

Il featuring messo in atto da uno stilista con un’artista (e viceversa) può essere paragonato a quello che vede la musica classica/operistica accanto alla musica

leggera, esemplificato dal noto caso delle collaborazioni di Luciano Pavarotti con artisti pop e rock nel ciclo «Pavarotti & Friends»⁴. Lirica e pop/rock sono generi percepiti rispettivamente come “colto” e “popolare” e caratterizzati da una diversa incidenza dell’aspetto commerciale, significativamente maggiore nel secondo caso. Lo stesso si può dire dell’arte e della moda, attività che ricadono in uno stesso ambito generale (la moda rientra fra quelle che tradizionalmente venivano definite “arti applicate”), ma di cui la prima gode di un più alto prestigio culturale, mentre la seconda si connota per le sue più marcate associazioni commerciali.

La collaborazione tra arte e moda può assumere svariate forme e portare alla realizzazione di prodotti differenti, dall’abito alla performance all’installazione; una recente ricognizione condotta dal punto di vista della storia della moda considera come collaborazione – non senza qualche forzatura – anche le foto di abiti da sera che Cecil Beaton ambientò sullo sfondo dei quadri di Pollock in un celebre servizio pubblicato da *Vogue* nel 1951⁵. Nel caso che qui si esamina, il prodotto consiste nella mostra, formato con cui, come ha segnalato Boris Groys, nel contesto contemporaneo l’opera tende sempre più a identificarsi, a tal punto che un’opera non esposta non viene considerata tale ma è ridotta allo stato di progetto⁶. Attraverso l’analisi di tre mostre che hanno presentato il lavoro di Lai e di Marras nel 2003, nel 2006 e nel 2019 vengono discusse le dinamiche della collaborazione, l’incidenza su di essa del rispettivo *status* delle due personalità coinvolte, i vantaggi reciproci che ne sono derivati e gli esiti artistici cui ha dato luogo.

All’epoca del loro primo incontro, nel 2003, Maria Lai e Antonio Marras potevano a buon diritto essere definiti due figure anomale o addirittura marginali nei loro ambienti di appartenenza. Marras, allora poco più che quarantenne, era uno stilista eclettico e pieno di interessi culturali, che aveva scelto programmaticamente di lavorare in Sardegna, ad Alghero, lontano dai centri della moda. Lai era un’artista quasi al termine del suo percorso (nata nel 1919, nel 2003 aveva 83 anni), che aveva sempre rivendicato la necessità del silenzio e della solitudine come condizione primaria della propria ricerca. L’uno e l’altra occupavano posizioni periferiche o borderline nel sistema dell’arte. Maria Lai, avendo ridotto al minimo i contatti con istituzioni e mercato (per molti anni aveva perfino rifiutato di presenziare all’inaugurazione delle sue stesse mostre), era un nome poco noto in Italia e pressoché sconosciuto in campo internazionale. Antonio Marras si era guadagnato nella moda italiana una reputazione di brillante outsider⁷, ma nell’arte non gli veniva riconosciuto alcuno status, nonostante fossero già a quell’epoca evidenti la sua vocazione a oltrepassare i limiti disciplinari, il carattere sperimentale dei suoi modelli e la natura irregolare delle sue sfilate, eventi questi ultimi paragonabili a performance, in cui l’allestimento e la regia svolgevano un ruolo quasi pari a quello dei vestiti.

A distanza di oltre un quindicennio, la situazione appare decisamente trasformata. Antonio Marras ha oggi alle spalle un nutrito curriculum espositivo, numerose installazioni, allestimenti e progetti per il teatro. Il suo itinerario creativo al di fuori della moda, partito nel 2003 con il ciclo di mostre *Trama doppia*, a cura di Giuliana Altea⁸, ha assunto negli ultimi tempi un passo accelerato, culminando in una vasta antologica tenuta nel 2016 alla Triennale di Milano⁹. Il crescente riconoscimento da parte del mondo dell'arte è segnalato dal rapporto avviato nel 2017 con la galleria Massimo Minini di Brescia, dalle solide credenziali concettuali e poveriste¹⁰. La qualifica di artista senza specificazioni tecniche sembra ormai la più adatta a descrivere Marras, la cui attività si svolge al crocevia tra moda, installazione, pittura, teatro e design, in sintonia con un contesto generale che vede sfumare sempre più i confini tra la sfera dell'arte e quella degli stili di vita. La vorace curiosità di Marras, la sua frenetica disposizione creativa, l'attenzione "prensile" per immagini, personaggi e suggestioni disparate disegnano il ritratto – consegnatoci dalla critica e dalla stampa¹¹ – di una personalità romantica e irrequieta, un poeta-viaggiatore nei territori della cultura.

Ancora più netta, e potremmo anzi dire clamorosa, è stata la svolta nella percezione pubblica del lavoro di Maria Lai. Dopo l'apparizione simultanea, nel 2017, delle sue opere alla Biennale di Venezia e a *Documenta*, Lai – scomparsa nel 2013 – è stata catapultata improvvisamente al centro dell'attenzione di collezionisti, critici e curatori. In Italia, le mostre e gli omaggi a lei dedicati hanno cominciato a moltiplicarsi, e hanno trovato occasioni di rilievo nelle due retrospettive di Firenze (Palazzo Pitti, 2018) e di Roma (MAXXI, 2019)¹².

In un momento segnato da un'intensa attività di revisione del canone tesa a riscrivere la storia dell'arte dell'ultimo secolo correggendone la pregiudiziale maschile, bianca e occidentale, la scoperta di questa artista periferica e appartata, morta quasi centenaria, legata a una cultura vista come "primitiva" quale quella sarda, dedita a rivisitare in chiave contemporanea le pratiche femminili del cucito e del ricamo, aveva tutti i requisiti per diventare un "caso", e tale è diventata. Questa ondata di interesse si è estesa dall'opera alla persona dell'artista, regolarmente indicata come «Maria» da critici e giornalisti (trattamento confidenziale riservato alle donne, che implicitamente ne sminuisce il valore professionale: chi si è mai sognato di chiamare Picasso «Pablo» o Matisse «Henri»?). Descritta come una donnina minuta, modesta e silenziosa ma carica di infinita saggezza, una figura carismatica, un po' fata e un po' maga¹³, Lai è stata sottoposta a un processo di mitizzazione che tende a far perdere di vista il reale valore del suo lavoro, oggi ammirato in blocco e indistintamente, appiattito nel riverbero della fama del personaggio.

La vicenda dell'incontro tra Lai e Marras parrebbe fatta apposta per aggiungere nuove sfaccettature alla loro immagine mediatica: l'intesa repentina, quasi un amore a prima vista, fra l'anziana artista e il giovane creativo, fissata da suggestivi scatti della fotografa cagliaritana Daniela Zedda, esercita un indubbio appeal sul pubblico¹⁴ (fig.1).

Le immagini che li ritraggono insieme, abbracciati e sorridenti davanti alle rispettive opere, l'una e l'altro in diverso modo consapevoli della presenza dell'obbiettivo, scrivono un nuovo capitolo della leggenda della fatina benevola e del racconto parallelo dell'incorreggibile avventuriero intellettuale, pronto a sedurre e a lasciarsi sedurre da incontri e opportunità creative inaspettati. In realtà, però, l'amicizia tra i due nasceva, oltre che da una effettiva e trascinate simpatia personale, da precisi interessi e inclinazioni culturali condivisi. Dei «compagni di gioco» che Lai affermava di cercare¹⁵, Marras è stato per lei forse il più inatteso, ma anche il più intrigante.

La posizione inizialmente appartata di entrambi non deve portare a crederli artisti votati all'isolamento, volti a coltivare il sogno di un'impossibile autonomia e purezza. Per Marras, la cui attività ha un fondamentale risvolto produttivo e indiscutibili implicazioni sociali, questo sarebbe stato (ed è) ovviamente impraticabile. Quanto a Lai, la convinzione che l'arte fosse il «piacere sociale»¹⁶ per eccellenza la spingeva a sottolinearne la valenza collettiva, attraverso interventi di arte di partecipazione diretti al coinvolgimento di piccole comunità, progetti didattici, operazioni volte a riqualificare esteticamente spazi pubblici degradati¹⁷. Per tutti e due è fondamentale il rapporto con un orizzonte comunitario che si identifica con il retaggio della tradizione popolare e della cultura materiale. «L'opera d'arte è prodotta in solitudine – diceva Lai – ma è sedimento di culture accumulate in millenni di esperienze collettive»¹⁸. L'eredità di un passato arcaico trasmessa attraverso le pratiche artigianali – l'impastare il pane o la creta, e soprattutto il tessere, il cucire, il ricamare – è leggibile in controluce nelle loro ricerche, pur nate da esperienze estremamente diverse.

Tra Lai e Marras correvano circa quarant'anni di differenza. La prima aveva compiuto un rigoroso tirocinio come scultrice (prima a Roma come allieva di Marino Mazzacurati, quindi a Venezia alla scuola di Arturo Martini), e aveva attraversato, da una postazione laterale e da un osservatorio personalissimo, le stagioni dello sperimentalismo del secondo dopoguerra, delle neoavanguardie e della loro crisi. Il secondo ha una formazione, come si è detto, eclettica, da autodidatta nutrito degli stimoli offertigli da letteratura, cinema, fotografia, arte, oltre che di quelli derivanti dal suo campo specifico, la moda. Nati entrambi in Sardegna, la loro opera è caratterizzata da un profondo legame con la cultura d'origine. Per Lai,

nata alla fine del secondo decennio del Novecento ad Ulassai, un piccolo paese di pastori, e dunque segnata dall'esperienza, vissuta dall'interno, di una realtà dai tratti ancora arcaici, questo legame ha costituito un dato oggettivo di partenza, da indagare attraverso un incessante lavoro di scavo. Per Marras – cresciuto quasi mezzo secolo dopo nel contesto urbano e borghese di una cittadina costiera a vocazione turistica come Alghero – è invece frutto di una consapevole riscoperta culturale, oltre che dalla volontà soggettiva di ritrovare le proprie radici. L'attività di Lai era alimentata da un bisogno di riflessione sulle ragioni e il significato dell'operare artistico, rispecchiato da frequenti enunciazioni teoriche, sotto forma di conversazioni e aforismi¹⁹; per Marras, viceversa, teoria e pratica si identificano.

L'interesse per i temi della manualità e del femminile, sviluppati secondo una peculiare inclinazione narrativa, emerge nel lavoro di Maria Lai a metà degli anni Sessanta con i *Telai*, strutture di legno, stoffa e altri materiali che traducevano in termini poveristi il richiamo alla tessitura; seguono negli anni Settanta i libri di tela ricoperti di scritture di filo illeggibili, con nodi e grovigli pendenti dalle pagine; quindi la serie delle *Geografie*, mappe di stoffa ricamata evocatrici di geografie immaginarie; e ancora i libri di fiabe cuciti con un patchwork di tessuti colorati, oggetti visivamente accattivanti, ma anche in qualche modo legati a una dimensione performativa, dato che l'artista era solita "attivarli" attraverso la narrazione verbale.

Venuto in contatto con le opere di Lai nel 1996, Marras vi si ispirò per la sua prima collezione di *haute couture*, intitolata *Fili Lai Lai*²⁰. Da quel momento nei suoi modelli cominciarono ad apparire i tracciati di punti irregolari, i grappoli di filo imbrogliato, i mosaici di tessuti e gli orli sfilacciati tipici del lavoro dell'artista. Marras ha dedicato a Lai anche una collezione di *prêt-à-porter*, *L'alfabeto* (2002), che prendeva spunto da uno dei "libri cuciti", *Il Dio distratto*²¹. Quest'ultimo, a sua volta ispirato da un racconto dello scrittore Giuseppe Dessì, narra la storia del dio che, disturbato nel sonno dal ronzio di un'ape, trasforma le api in *janas*, le fate della tradizione sarda²². Quella delle *janas*, fate operose che tessono e filano instancabili per rivestire il mondo d'oro e di colori, è una metafora della creatività e dell'arte ricorrente nell'opera di Lai, ed è un'immagine che affascina anche Marras: intorno al personaggio di *Maria Filonzana*, la "mamma del sole", la fata che fa maturare le ciliegie e indora le messi, era costruita un'altra delle sue prime collezioni, *Ligazzos rubios*²³.

Lai univa l'amore per il mito e il racconto a quello per l'artigianato, per la calda irregolarità di ciò che è fatto a mano. Non c'è da stupirsi: come scriveva Walter Benjamin, la fiaba, il racconto, il mito, nascono dall'artigianato, la loro origine nelle società tradizionali si lega al bisogno di parlare e di ascoltare, di riempire

di storie le lunghe serate trascorse a tessere, cucire o ricamare²⁴. D'altra parte, le stoffe cucite e ricamate hanno esse stesse un potenziale narrativo: nel ricamo, il potere comunicativo dell'ornamento è rafforzato dall'attrattiva tattile, sensuale della materia²⁵.

Mentre nell'opera di Lai l'impulso sensuale e decorativo è di solito tenuto a freno da un discorso formale controllato e asciutto, Marras vi si abbandona completamente, sperimentando le gioie e le derive dell'eccesso. Entrambi contraddicono la logica del "lavoro ben fatto", ribaltandone i presupposti e scompigliandone le coordinate: i criteri di precisione, coerenza strutturale, chiarezza e simmetria sono da loro costantemente negati. Ciò che mostrano, in effetti, non è il ricamo, ma il suo rovescio arruffato e caotico; quello da cui Benjamin era affascinato quando da bambino – come racconta in *Infanzia berlinese* – ricamava su dei pezzi di cartone: «mentre la carta, con sommesso crepitio, cedeva all'itinerario dell'ago, di quando in quando io ubbidivo alla tentazione di perdermi nel reticolo del rovescio del foglio, che ad ogni punto con cui sul davanti mi avvicinavo alla meta, diventava sempre più aggrovigliato.»²⁶.

È un tracciato anarchico, indisciplinato, che si contrappone alla dimensione solare e ordinata del progetto da cui pure è inseparabile, e nel quale affiorano i ritmi e le ragioni segrete del corpo. «L'arte nasce dal corpo – affermava Lai – come il bisogno di vestire, di parlare, di abbracciare»; e ancora: «il corpo è portatore di presentimenti, è materia che sogna»²⁷. Ordine e disordine, luce e ombra, spiritualità e materialità sono polarità in costante tensione nell'opera di Lai e da cui Marras è attratto.

Da questo nocciolo di interessi condivisi nasceva nel 2003 *Linzols de aigua* (lenzuola d'acqua, in dialetto algherese), la mostra che fu occasione dell'incontro tra Lai e Marras. Stilista in ascesa nel panorama della moda italiana, nel quale si segnalava come un'interessante novità, Marras era in quel momento tra i due la figura di maggiore visibilità e presa mediatica. Fu lui a invitare Lai a partecipare a un progetto espositivo destinato alla città di Alghero e pensato per accompagnare come evento collaterale la mostra *Antonio Marras. Il racconto della forma* (Sassari, ex Saponificio Masedu, 2003), dedicata alla ricostruzione del suo percorso nella moda. *Linzols de aigua* sarebbe diventato il primo evento del ciclo *Trama Doppia*, che a sua volta avrebbe sistematizzato la pratica del featuring eleggendola a fondamento di una serie di mostre annuali, tenute ad Alghero in sedi sempre diverse, che tra il 2003 e il 2007 avrebbero visto lo stilista collaborare con artisti scelti sulla base di comuni affinità di sentire²⁸.

La mostra del 2003, preparata durante un soggiorno di Lai nella casa algherese di Marras, venne allestita in un night-club sul lungomare della cittadina, non

più in uso da anni²⁹. Il progetto consisteva in una serie di installazioni, alcune realizzate individualmente e altre create in collaborazione, collocate all'interno di un tunnel di tela. All'interno di questa scenografia – ideata da Marras per occultare il contesto dell'edificio devastato da un incendio – si svolgeva un itinerario che intrecciava i temi della memoria, del mito e del racconto, alludendo alla dimensione dell'immaginario e del sogno, simbolicamente rappresentata dall'acqua e dal fluido, libero e “femminile” spazio sottomarino.

Il visitatore entrava in uno spazio buio e avvolgente, passava nel varco fra due telai, fra strisce di tessuto la cui immagine era moltiplicata da specchi; sboccava quindi in un ambiente denso di sollecitazioni visive e tattili. Qui Marras aveva appeso al soffitto una folla di abiti in miniatura – i vestiti delle *janas* – e aveva ricoperto le pareti di tela di vecchie camicie da notte bianche, smontate e riassemblate, su cui erano ricamate frasi di bambini che parlavano del mare, scaturite da un laboratorio tenuto tempo prima da Lai. Le camicie richiama-vano il sogno, non tanto per la loro funzione quanto per il loro scomporsi e ricomporsi secondo una logica analoga a quella associativa e metamorfica da cui il sogno è governato. Il mare era immagine della libertà del sogno, della poesia e dell'infanzia (solo i bambini possono vedere la “mamma del sole”): tutto un mondo di cui è l'arte (le *janas*) ad offrire la chiave, ma l'arte non può esistere senza disciplina, senza il rigore di un progetto (il telaio) (fig.2).

L'idea del potere salvifico e liberatorio dell'arte, così come quella del rigore necessario al suo nascere, era di Lai, nella cui visione era presente un forte sostrato idealistico³⁰. Sua era la struttura simbolica dell'intervento, non priva di qualche rigidità didascalica, come in altri lavori tardi dell'artista. A Marras, viceversa, l'idea dell'arte come riscatto era abbastanza estranea. Ai suoi occhi l'arte non è momento eccezionale distinto dall'esperienza quotidiana; non è missione ma lavoro.

Mentre Lai alludeva alla memoria per mezzo di metafore, con segni e forme tracciati sulla carta, ricamati sulla stoffa, impressi nella creta, Marras – affascinato da una linea di ricerca che ha in Christian Boltanski e Louise Bourgeois i suoi maggiori rappresentanti³¹ – puntava a far leva sul potenziale di memorie accumulato negli oggetti. L'uso di stoffe vecchie e abiti smessi, recuperati in case di paese o trovati nei mercatini, allude alla volontà di schierarsi dalla parte delle innumerevoli esistenze anonime che su di essi hanno lasciato traccia.

L'ultimo ambiente della mostra era rivestito dalle scritture di Lai, tracciate su decine di vecchie federe datele da Marras: calligrafie minute e indecifrabili, memori delle esperienze di scrittura asemantica diffuse nell'ambito della neoavanguardia a partire dagli anni Sessanta³². I dipinti, oggi nella collezione dello stilista, alludono ai percorsi accidentati del sogno, ai sussulti e ai trasalimenti

corporei che vi affiorano, ma anche – nell’andamento orizzontale delle scritture mosse da ondulazioni leggere, nelle larghe pause che le punteggiano – all’ampio respiro e alla vastità di spazi del mare. I segni richiamano nella forma il tracciato di un’imbastitura e i fili pendenti dei “libri cuciti”. Nei libri, il cucito si fa scrittura, qui è la scrittura a mimare il cucito. Mentre nei primi un sapere tradizionalmente visto come femminile e subalterno ottiene accesso al regno maschile del libro, del *Logos*, in questo caso è lo scritto che, rinunciando alla rigidità della comunicazione verbale, ritrova la fisicità e la materialità delle espressioni artigianali. Si prefigura così, nel movimento a doppio senso tra i due ambiti, il superamento delle contrapposizioni di genere.

Al centro della sala, Marras aveva coperto una rete da letto di piccoli cuscini, che Lai aveva cucito al supporto con del filo rosso. Il lavoro richiedeva una visione ravvicinata dei dettagli, profusi con liberalità e fantasia barocche: ricami, applicazioni di ritagli di tessuto, frammenti di pizzo scintillante, inserti pittorici, cuciture libere. Le scritture a parete e il letto-scultura condividevano un analogo effetto di seduzione visiva. Nate da punti di osservazione totalmente differenti, alimentate da interessi simili, le prospettive di Lai e Marras coincidevano nella volontà di salvaguardare tanto l’aspetto comunicativo quanto quello puramente visuale dell’opera, legata al recupero di un’idea di “bellezza” che può apparire obsoleta, ma che aspira a trasmettere valori e significati (fig. 3).

Usciti dall’ultima sala in una terrazza sul mare – quello vero –, ci si trovava di fronte alle *janas* di Lai, disegnate con pochi tratti su fogli trasparenti di acetato fissati a una parete. In contrasto con la sontuosa materialità delle installazioni negli ambienti interni, i disegni scompigliati dal vento erano poco più che tracce impalpabili, ombre proiettate sul muro.

Linzols de aqua è leggibile retrospettivamente come un esempio di featuring messo in atto da Marras, protagonista dell’evento sul piano mediatico: l’inaugurazione registrò una folta presenza di giornalisti e personalità della moda, e lo stesso catalogo, disegnato dal grafico Paolo Bazzani, collaboratore fisso di Marras nella sua attività di fashion designer, era concepito come un libro-oggetto³³, più simile all’invito per una sfilata che a un catalogo d’arte³⁴. Se nel mondo della moda la mostra contribuì a consolidare la reputazione di creatività eccentrica di Marras, nel campo dell’arte rimase un evento di nicchia, e non influi in modo apprezzabile sulla carriera di Lai, all’epoca ancora fuori del mainstream dell’arte contemporanea.

Il secondo episodio di collaborazione, tre anni dopo, si dovette all’iniziativa di Lai, che aveva mantenuto – per lo più a distanza – il rapporto di amicizia con Marras nato in occasione di *Linzols de aqua*. L’artista attraversava una fase di particolare appagamento professionale: nell’estate del 2006 era stato inaugurato nel suo

paese natale, Ulassai, il museo a lei dedicato, la Stazione dell'Arte, sito in una stazione ferroviaria dismessa. Coronamento di un progetto che Lai accarezzava da lungo tempo, il museo, sorto grazie al sostegno del comune di Ulassai e della Regione Sardegna, era stato dato in gestione all'omonima fondazione, istituita con la donazione di oltre 140 opere da parte dell'artista. Nel dicembre dello stesso anno, Lai invitò Marras a realizzare con lei alla Stazione dell'Arte la mostra *Fiumane di onde in cammino*³⁵.

Perno dell'esposizione era una serie di *Presepi*, un soggetto che, apparso nell'opera dell'artista negli anni Cinquanta e in seguito ripreso all'inizio dei Novanta³⁶ venne riproposto in quella occasione con nuove declinazioni. Al centro dello spazio espositivo, collocata tra un mucchio di paglia che accoglieva un libro e un altro che nascondeva un pane in ceramica («dio che si fa storia, dio che si fa pane», nelle parole dell'artista)³⁷ era un'installazione composta di scatole di legno accatastate, sulle quali i personaggi del presepe apparivano tracciati con pochi segni elementari, contro uno sfondo nero attraversato da sprazzi di luce. Nel rivisitare il tema, Lai aveva asciugato e quasi smaterializzato il lessico delle opere precedenti della serie: le figure riecheggiavano, semplificandola, la forma delle statuine dei suoi primi presepi in ceramica, le scatole di legno erano analoghe a quelle utilizzate nella serie dei *Presepi* degli anni Novanta, ma più austere nell'aspetto (fig. 4).

Marras, invitato pochi giorni prima dell'inaugurazione, partecipò alla mostra con un lavoro che ne riprendeva il tema natalizio. A una parete appese – a guardia dei *Presepi* – tre cappe di stoffa di diversa grandezza, da una sovradimensionata a una piccola come un abito infantile: i mantelli dei Re Magi. Le tre sculture di stoffa erano state realizzate smontando e riutilizzando vecchi abiti cuciti dai detenuti nella sartoria del carcere di Favignana, provenienti dalla raccolta di vestiti e tessuti di cui lo stilista si serviva nelle sue manipolazioni sartoriali. Povere nei materiali ruvidi e grossolani, ma raffinate nel lavoro di accostamento, sovrapposizione e assemblaggio di tessuti dalle tinte spente, color della terra, le cappe rivelavano all'interno, sulle fodere di tela bianca, una fitta trama di scritture poetiche aggiuntevi da Lai (fig. 5).

Il dialogo tra i due era evidente nel contrappunto tra il collage di stoffe e le scritte dipinte, nella volontà di Marras di adattarsi all'estetica dimessa dell'installazione di Lai con l'uso di materiali e colori grezzi. Le cappe, peraltro, componevano una suggestiva scenografia davanti alla quale i sobri *Presepi* di Lai tendevano a passare in secondo piano; non solo, erano pensate anche per un uso performativo che si riallacciava idealmente al tema della partecipazione, presente nel lavoro di Lai a partire dalla sua opera più nota, *Legarsi alla montagna* (1981). La sera dell'inaugurazione, gli abitanti di Ulassai (quasi i soli visitatori di una mostra

destinata ad avere scarsissima eco all'esterno) furono invitati a indossarne a turno una e a posare per il fotografo³⁸, in una sorta di rito di accoglienza che puntava a evidenziare i legami reciproci tra le persone, a far emergere attraverso il racconto religioso i motivi di un'appartenenza comune. La performance riecheggiava direttamente un intervento realizzato da Lai nel dicembre 1986 allo Studio Tommaseo di Trieste, nel corso del quale i visitatori erano stati analogamente invitati a indossare cappelli a cono e vesti bianche da Re Magi ricamate dall'artista con i motivi delle sue cartografie³⁹.

La terza e ultima occasione espositiva che ha visto riuniti Lai e Marras si potrebbe definire un caso di *featuring* postumo. Nel 2019 Lai, morta nel 2013, veniva eletta da Marras a co-protagonista della mostra *Trama doppia. Maria Lai, Antonio Marras*, allestita a Matera, a Palazzo Lanfranchi⁴⁰. La rassegna, il cui titolo riprendeva quello del ciclo algherese degli anni Duemila, ricostruiva – o piuttosto evocava – il rapporto tra i due artisti per mezzo di circa 300 opere, in parte tratte dalla collezione di Marras, in parte prestate dall'Archivio Maria Lai. L'aspetto biografico della relazione era messo in primo piano, oltre che dalle dichiarazioni di Marras alla stampa⁴¹ dalla comunicazione grafica dell'evento e dall'inclusione nel percorso dei ritratti fotografici di Daniela Zedda del 2003 e del 2006. Nella locandina campeggiava, sullo sfondo di un patchwork di tessuti molto marrasiano, la foto di Lai abbracciata dalla sagoma bianca dello stilista; (fig. 6) le foto di Zedda, racchiuse entro cornici di legni di recupero che le integravano nell'estetica della mostra, non erano presentate come materiale documentario, ma piuttosto assimilate alle opere, implicitamente suggerendo un'identificazione tra dimensione personale e artistica.

Disposta sui tre piani del palazzo, la mostra era in realtà una grande installazione in cui i lavori di Marras, quelli di Lai e alcuni pezzi eseguiti in collaborazione si alternavano senza soluzione di continuità, unificati dall'uso suggestivo della luce e dalla teatralità delle soluzioni espositive, in un allestimento che volutamente ignorava qualsiasi filtro cronologico o tematico. Disegni, dipinti, arazzi, ceramiche, sculture erano mescolati in un ambiente immersivo, che riecheggiava soluzioni già adottate dallo stilista in precedenza, a cominciare da *Lenzols de aigua* e dalla rassegna coeva *Il racconto della forma*⁴².

Nella prima sala i libri di stoffa di Lai, le sue pagine ricamate e un lenzuolo con fogli cuciti fronteggiavano l'installazione di Marras *Orfane* (2004)⁴³ – una serie di grandi coni di stoffa pendenti dall'alto e illuminati dall'interno – e un abito tratto dalla sfilata *Fili Lai Lai* del 1996; quest'ultimo era incorniciato e appeso come un quadro, a confermare la mancanza di gerarchie tra le tecniche e le attività creative che presiedeva all'evento (fig. 7). La serialità – tratto distintivo delle incursioni di Marras nell'ambito artistico – era uno dei codici dell'allestimento: questo allineava

120 disegni eseguiti dallo stilista nei suoi soggiorni a Matera e raffiguranti abitanti del borgo La Martella, 73 suoi ritratti racchiusi in vecchie cornici (un aspetto del suo lavoro, quello pittorico, che deve qualcosa all'esempio di Carol Rama, conosciuta in occasione di una delle mostre del ciclo *Trama Doppia*⁴⁴); nove suoi grandi arazzi tessuti in Afghanistan e ricamati in Sardegna, 14 sculture in ceramica a forma di braccia di manichino; venti campane di vetro contenenti taccuini di schizzi, accanto a trenta bozzetti di Lai per il murale *Tra fili e pensieri*, realizzato a casa di Marras nel 2004 (fig. 8); le 88 scritte su federe già esposte da Lai ad Alghero nel 2003. Serialità e ripetizione caratterizzavano ugualmente, in chiusura del percorso, l'intervento dei due artisti con le camicie da notte ricamate e l'installazione di Marras con i vestiti in miniatura, anch'essi presenti ad Alghero e qui proposti come opera unitaria col titolo *Lenzols de aigua*.

La ripetizione (di motivi a formare un pattern, così come di oggetti a comporre un'installazione) è notoriamente tra le modalità di base del decorativo, e l'atmosfera decorativa che connotava la mostra attenuava le differenze tra i due artisti. Il discorso più sommesso e introspettivo di Lai era riassorbito nell'eloquenza ornamentale degli interventi di Marras; l'individualità dei rispettivi contributi finiva per confondersi in una parlata comune.

A rendere difficile per lo spettatore distinguere le opere di Lai e di Marras era anche la scelta di omettere le didascalie e ogni tipo di apparato informativo. Nei resoconti apparsi sulla stampa, gli unici lavori identificati da un titolo erano quelli dello stilista, generalmente di dimensioni maggiori e di più immediato impatto visivo rispetto a quelli di Lai. La relazione tra i due artisti veniva così riscritta retrospettivamente come una simbiosi, un rapporto fondato sulla completa identificazione tra l'immaginario creativo dell'uno e dell'altra⁴⁵. Una riscrittura che era anche rilettura del lavoro di Lai, la cui componente decorativa – generalmente non considerata dalla critica – veniva enfatizzata nel momento stesso in cui se ne sottolineava il ruolo di stimolo creativo svolto nei confronti di Marras.

La mostra costruiva una sorta di collaborazione postuma, in qualche modo legittimata dall'amicizia tra i due artisti e dai precedenti episodi che li avevano visti riuniti, in occasione dei quali Lai si era dimostrata totalmente disponibile ad accettare modalità espositive analoghe⁴⁶.

L'operazione, connotata come si è detto dall'intreccio tra aspetto biografico e dimensione creativa, ebbe un buon risalto sulla stampa generalista e su quella di moda, ma non sulle riviste d'arte, e mancò totalmente di riscontri critici⁴⁷.

Dal caso di *Trama Doppia* a Matera, non meno che da quelli delle altre due mostre esaminate, emerge come il featuring messo in atto tra due campi operativi non solo distinti, ma di prestigio culturale disuguale quali l'arte e la moda produca

effetti asimmetrici sulle carriere dei soggetti coinvolti. Per Marras la collaborazione con Lai – così come con gli altri artisti che tra il 2004 e il 2007 hanno partecipato al ciclo *Trama doppia* – ha avuto indubbe ripercussioni positive, contribuendo a consolidarne la reputazione di creativo a 360 gradi, a circondarlo di un prestigio intellettuale insolito nell'ambiente della moda italiana, e quindi a ritagliargli una posizione a sé all'interno di quest'ultima. Il rapporto allacciato con Marras e la collaborazione intrattenuta con lui, viceversa, non hanno influito particolarmente sull'affermazione di Lai, la cui reputazione internazionale, conquistata dopo la sua morte, si deve all'eco suscitata dall'apparizione delle sue opere in contesti dotati di grande visibilità e autorevolezza nel sistema dell'arte globale, quali la Biennale di Venezia e Documenta.

Ugualmente diverse sono state le conseguenze riscontrabili dal punto di vista degli esiti creativi. La collaborazione tra Marras e Lai non ha avuto effetti degni di nota sul lavoro del primo: le installazioni progettate dallo stilista autonomamente (tanto in occasione delle sfilate quanto nella mostra del 2003, *Il racconto della forma*) mostrano caratteri analoghi a quelle realizzate negli episodi di collaborazione con Lai. L'influsso di Lai su Marras, evidente nell'accento artigianale del suo lavoro e nel particolare uso dei materiali, precede infatti l'incontro tra i due. Viceversa, la collaborazione ha comportato in qualche misura una diversa declinazione dell'opera di Maria Lai, presentata in termini più decorativi e scenografici. Il risultato è stata una forma di spettacolarizzazione e un tendenziale sconfinamento dal terreno dell'arte a quello degli stili di vita.

- 1 M. Ka Chi Cheuk, *The politics and aesthetics of featuring in post-2017 Chinese hip-hop*, in «Cultural Studies», 35, 1, 2021, pp. 90-109.
- 2 A. Ordanini, et alii, *The featuring phenomenon in music: how combining artists of different genres increases a song's popularity*, in «Marketing Letters», 29, 2018, pp. 485-499.
- 3 Per una riflessione recente sul tema, cfr. *Fashion and Art*, a cura di A. Geczy, K. Karaminas, London-New York, 2013.
- 4 Il ciclo di concerti a scopo benefico «Pavarotti & Friends» si tenne a Modena dal 1992 al 2003, con la partecipazione accanto al tenore di cantanti quali Sting, Lucio Dalla, Eric Clapton, Mariah Carey, Liza Minnelli, ecc.
- 5 E.P. Cutler, J. Tomasello, *Art + Fashion. Collaborations and connections between icons*, San Francisco, 2015.
- 6 B. Groys, *Going Public*, Berlin, 2010.
- 7 «Nel campo dei brand, Antonio Marras è come un fiore di campo che si distingue da tutti gli altri per la sua capacità d'immaginazione e la sua cultura dell'artigianato»: così lo definiva nel 2005 la giornalista di moda Suzy Menkes (citata in A. Mancinelli, *Antonio Marras*, Venezia, 2006, p. 60).

- 8 Le mostre di *Trama Doppia*, tenute ad Alghero con cadenza annuale e in diverse sedi non istituzionali dal 2003 al 2007, si basavano sull'accostamento tra il lavoro di Marras e quello di una serie di artisti invitati: Maria Lai (*Linzols de Aigua*, in un ex locale notturno, 2003), Claudia Losi (*Uno più, uno meno*, in una caserma dismessa, 2004), Carol Rama (*Noi facciamo, loro guardano*, Villa Costantino, 2006). Il ciclo si estese a includere anche una collettiva a tema (*Mynionies*, Scuola elementare Sacro Cuore, 2005) e la personale *Archivio provvisorio* (Liceo Classico «G. Manno», 2007), il cui titolo venne in seguito ripreso da Marras per una sua installazione del 2011.
- 9 Antonio Marras. *Nulla dies sine linea. Vita, diari e appunti di un uomo irrequieto*, a cura di F. Alfano Miglietti, Milano, 2016.
- 10 Minini – appassionato collezionista di tessuti come Seth Siegelau, lo storico gallerista dei concettuali – ha cominciato a rappresentare Marras come artista dopo averne visto la mostra del 2016 alla Triennale.
- 11 Tra gli «artisti di confine, eretici e sperimentatori, capaci di fondere linguaggi e saperi, e di interpretare in modo assolutamente innovativo la creatività contemporanea» lo annoverava nel 2016 l'allora direttrice della Triennale, Silvia Annicchiarico (*Antonio Marras. Nulla dies sine linea. Vita, diari e appunti di un uomo irrequieto*, catalogo della mostra (Triennale di Milano, 22 ottobre 2016 – 22 gennaio 2017) a cura di F. Alfano Miglietti, Milano, 2016, s.p.). «Molto poeta, e vagamente teppista, Marras assembla ogni opera come una 'storia': storie ordinarie e storie straordinarie, storie di paesaggi e di viaggi, sottile di silenzi e storie di confidenze, sottile di apparenze, di illusioni e disillusioni [...]. Quelli di Marras sono appunti di diario, di viaggi, in cui la dimensione temporale sembra non esistere», scrive dell'artista Francesca Alfano Miglietti (*ivi*, p. 20).
- 12 *Maria Lai. Il filo e l'infinito*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 8 marzo – 3 giugno 2018) a cura di E. Pontiggia, Firenze, 2018 (a Pontiggia si deve anche la prima monografia sull'artista: E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, Nuoro, 2018); *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI, 19 giugno 2019 – 12 gennaio 2020), a cura di B. Pietromarchi, L. Lonardelli, Roma, 2019. Le due retrospettive di Firenze e di Roma sono state precedute da quella del 2015 a cura di A.M. Montaldo, L. Giusti e C. Giglio al Palazzo di Città di Cagliari, al Man di Nuoro e alla Stazione dell'Arte di Ulassai; la mostra comprendeva anche installazioni e allestimenti di Marras e di Claudia Losi, artista a suo tempo coinvolta in *Trama doppia*.
- 13 «Maria Lai è un'Alice preistorica, una 'pippia-beccia', una bambina vecchia, come si definisce in Sardegna una bambina molto saggia in sintonia con l'essere prima del tempo e dunque indifferente al tempo.» A. Anedda, in *Maria Lai*, cit., pp. 87-97, cit. p. 85; «una Janas [sic] contemporanea» (ossia una fata, in sardo) la definisce Maria Alicata, *ivi*, p. 139.
- 14 Daniela Zedda (Cagliari 1959), attiva nel fotogiornalismo d'ambito culturale e dello spettacolo, con un particolare interesse per il genere del ritratto, ha per due volte fotografato Marras e Lai insieme, in occasione delle mostre *Linzols de aigua* (2003) e *Fiumana d'onde in cammino* (2006).
- 15 «Mi ha sempre spaventato entrare nei ranghi di un sistema. Cerco solo compagni di gioco.» M. Lai, in M. Lai, G. Cuccu, *Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce*, Cagliari, 2002, pp. 27-31, cit. p. 28.
- 16 «Il piacere sociale più vivo è il coro, la comunità, la danza, l'arte.» *ivi*, n. 27, p. 64.
- 17 A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Monza, 2015., pp. 103-104; B. Casavecchia, «Cerco solo compagni di gioco»: Maria Lai tra collettività

- unanime e play-community», in *Maria Lai. Ricucire il mondo*, a cura di B. Casavecchia, L. Giusti, A.M. Montaldo, Milano 2015, pp. 178-184.
- 18 *Ivi*, n. 74, p. 67.
- 19 Cfr., oltre al già citato Lai, Cuccu *Le ragioni dell'arte*, due interviste a Maria Lai di M. Bua e M. De Candia in M. E. Ciusa *et alii*, *A matita. Disegni di Maria Lai dal 1941 al 1985*, Cagliari, 1988; F. Di Castro, M. Lai, *La pietra e la paura*, Cagliari, 2006; le conversazioni con N. Pala e G. Cuccu in F. D'Amico, G. Murtas, *Maria Lai. Inventare altri spazi*, Cagliari, 1993, pp. 80-85, 97-100; M. Lai, *Legarsi alla Montagna. Ulassai 1981*, in F. D'Amico, G. Murtas, *Maria Lai. Inventare altri spazi*, Cagliari, 1993, pp. 87-91; gli aforismi in M. Lai, *La barca di carta*, Cagliari, 1996; M. Lai, *Sguardo Opera Pensiero. L'arte visiva strumento di pensiero*, Cagliari, 2004; M. Lai, *Fuori era notte. I presepi*, Cagliari, 2004, pp. 21-23 e *passim*. Allo stesso impulso riflessivo rispondono gli interventi e i giochi didattici che, nella fase finale del suo percorso, assecondando la svolta discorsiva dell'arte contemporanea ormai in atto, Lai proponeva come opere: cfr., in particolare, M. Lai, *I luoghi dell'arte a portata di mano*, Cagliari, 2002. Sul costante interrogarsi di Lai sul significato dell'arte si sofferma E. De Cecco, *Abitare il tempo*, in *Maria Lai. Come un gioco*, catalogo della mostra (MAN, Nuoro, 11 luglio – 29 settembre 2002), a cura di E. De Cecco, Nuoro-Cagliari, 2002, pp. 17-27.
- 20 Per il percorso iniziale di Marras nella moda, cfr. *Antonio Marras. Il racconto della forma*, a cura di G. Altea, Nuoro, 2003 e Mancinelli, *Antonio Marras*, cit.
- 21 Del libro esiste anche un'edizione cartacea: M. Lai, *Il Dio distratto*, Cagliari, 1994.
- 22 G. Dessi, *La leggenda del Sardus Pater*, in *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna*, a cura di A. Dolfi, Cagliari, [1987] 2006, pp. 52-56. Dessi scrisse il racconto per Lai, «sua dirimpettaia a Roma, osservata lavorare con l'alacrità e solerzia delle api» (P. Mura, *Il silenzio delle api. L'universo femminile di Giuseppe Dessi*, in «Medea», vol. 1, n. 1, 2015, <<https://doi.org/10.13125/medea-1832>> [ultimo accesso 15 maggio 2023]).
- 23 *Antonio Marras. Il racconto della forma*, a cura di G. Altea, Nuoro, 2003, p. 28.
- 24 «L'arte di narrare le storie è sempre quella di saperle rinarrare ad altri, ed essa si perde se le storie non sono più ritenute. Essa si perde, poiché non si tesse e non si fila più ascoltandole. [...] Questa è la rete in cui si fonda l'arte di narrare. Essa si scioglie oggi da ogni banda, dopo essere stata intrecciata millenni or sono nell'ambito delle prime forme artigianali.» W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Schriften*, Frankfurt am Main, 1955, trad. it. di F. Solmi, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, 1962, p. 243.
- 25 Sulla dimensione narrativa dell'ornamento, cfr. K. Bloomer, *The Nature of Ornament. Rhythm and Metamorphosis in Architecture*, New York, 2000.
- 26 W. Benjamin, *Il cestino da lavoro*, in *Berliner Kindheitum Neunzehnhundert*, Frankfurt am Main, 1950, trad. it. di M. Bertolini Peruzzi, *Infanzia berlinese*, Torino, 1973, p. 104. La descrizione che Benjamin dà del cestino da lavoro ci porta molto vicino all'immaginario di Marras: «il tenebroso sottosuolo, il caos in cui si arruffavano avanzi di fettucce elastiche, ritagli di seta, ganci e uncini. In mezzo a questo guazzabuglio c'erano anche dei bottoni. E alcuni di oggi tali, che mai si videro su un vestito...» (*ivi*, p. 103).
- 27 M. Lai, in Lai, Cuccu, *Le ragioni dell'arte*, nn. 30, 26, p. 64.
- 28 Cfr. la nota 3.
- 29 Denominato di volta in volta «Cavall Mari», «El Fuego» e «Tris Blu», lo stabile sul Lungomare Dante era stato acquisito al patrimonio comunale.

- 30 È appena il caso di ricordare come il tema dell'arte quale fonte di salvezza individuale e collettiva sia al centro anche dell'opera più famosa di Lai, la performance collettiva *Legarsi alla montagna*, tenuta a Ulassai nel 1981.
- 31 Per l'impiego degli abiti usati in *Bourgeois*, cfr. M.L. Bernadac, *Louise Bourgeois*, Paris, 2006; per Boltanski, cfr. B. Ashley Kaplan, *Unwanted Beauty. Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*, Urbana-Chicago, 2007, p. 141, sgg., e l'intervista a Boltanski a cura di S. Rosembaum-Kranson: <<http://www.museumagazine.com/filter/Sarah-Rosenbaum-Kranson/CHRISTIAN-BOLTANSKI>> (ultimo accesso 15 maggio 2023).
- 32 Ad avvicinare Maria Lai a quest'area di esperienze era anche il suo rapporto con una delle protagoniste di Poesia Visiva, Mirella Bentivoglio. La nascita dei "libri cuciti", tra il 1977 e il 1978, si situa a ridosso dell'invito rivolto da Bentivoglio all'artista a partecipare alla mostra *Materializzazione del linguaggio* nell'ambito della Biennale di Venezia del 1978 (Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, 20 settembre-15 ottobre 1978). Cfr. *Materializzazione del linguaggio*, catalogo della mostra (Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, 20 settembre – 15 ottobre 1978), a cura di M. Bentivoglio, Milano, 1978.
- 33 *Maria Lai e Antonio Marras. Linzols de aigua*, catalogo della mostra («Cavall Mari», Alghero, 7 giugno – 28 settembre 2003), a cura di G. Altea, Alghero 2003, s.p. Il catalogo era un pop-up le cui pagine evocavano gli ambienti della mostra, con inserti di stoffa, acetato, fili e spago. Inusuali nel formato e nella ricerca grafica sono anche gli altri cataloghi del ciclo *Trama Doppia*, disegnati come il primo da Paolo Bazzani.
- 34 Per esempi degli inviti e della grafica legata alle sfilate di Marras, cfr. <paolobazzani.it> (ultimo accesso 15 maggio 2023).
- 35 La mostra, a cura di Angela Grilletti Migliavacca, all'epoca direttrice del museo, fu inaugurata il 9 dicembre 2006. Non ne esiste un catalogo. Due anni dopo venne riallestita come "mostra di Natale" nel paese di Ghilarza (Agorà multimediale, 20 dicembre 2008 – 20 gennaio 2009).
- 36 Una larga selezione dei *Presepi* è pubblicata in Lai, *Fuori era notte*, cit.
- 37 Maria Lai, citata in M.P. Masala, *E ora Ulassai si fa presepe*, in «L'Unione Sarda», 15 dicembre 2006. L'articolo è la sola testimonianza rintracciata della mostra, finora non segnalata dalla critica, ad eccezione di un breve richiamo in Pontiggia, *Maria Lai*, cit., p. 324.
- 38 Gli scatti della performance furono eseguiti da Enrico Accardo, fotografo e all'epoca collaboratore di Marras. Daniela Zedda realizzò invece vedute della mostra e alcuni ritratti di Lai e Marras.
- 39 E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, Nuoro, 2018, p. 209.
- 40 *Trama doppia. Maria Lai, Antonio Marras* (Matera, Museo nazionale d'arte medievale e moderna della Basilicata di Palazzo Lanfranchi, 8 dicembre 2019 – 8 marzo 2020). Mostra prodotta dal Polo Museale regionale della Basilicata e dalla Fondazione Matera-Basilicata nell'ambito delle manifestazioni della Capitale Europea della Cultura. La mostra, priva di catalogo, è indicata nel comunicato stampa come «fortemente voluta» e ideata dallo stilista insieme a Francesco Maggiore. <<https://musei.basilicata.beniculturali.it/trama-doppia-maria-lai-antonio-marras/>> (ultimo accesso 15 maggio 2023).
- 41 S. Conta, *Maria Lai e Antonio Marras, a Matera*, «Exibart», 7 dicembre 2019: <<https://www.exibart.com/arte-contemporanea/maria-lai-e-antonio-marras-a-matera-in-antepriamle-foto-della-mostra/>> (ultimo accesso 15 maggio 2023); A. Bellu, *Antonio Marras espone le opere nascoste di Maria Lai*, «La Nuova Sardegna», 5 dicembre 2019, <<https://www.>

lanuovasardegna.it/tempo-libero/2019/12/04/news/antonio-marras-espone-le-opere-nascoste-di-maria-lai-1.38061311> (ultimo accesso 15 maggio 2023).

- 42 La mostra *Il racconto della forma* (a cura di G. Altea, Ex-Saponificio Masedu, Sassari, giugno-settembre 2003), dedicata al percorso di stilista di Marras, ne presentava gli abiti in suggestivi allestimenti che furono in seguito più volte riproposti dall'autore come interventi artistici: cfr. ad esempio l'installazione composta da un fitto sipario di camicie pendenti dall'alto, cui erano legati dei campanacci per il bestiame che tintinnavano al passaggio dei visitatori.
- 43 L'installazione era stata realizzata in occasione della mostra *Uno più, uno meno* (a cura di G. Altea, Alghero, ex Caserma dei Carabinieri, estate 2004) che accostava il lavoro di Marras a quello di Claudia Losi.
- 44 *Carol Rama, Antonio Marras. Noi facciamo, loro guardano*, catalogo della mostra (Alghero, 2005), a cura di G. Altea e M.L. Frisa, Alghero, 2005.
- 45 Un effetto colto dalla nipote di Lai, Maria Sofia Pisu, di cui Marras registra il commento: «sembrano opere fatte insieme» (A. Tramonte, *Antonio Marras in mostra con la Jana*, in «Sardiniapost», 10 dicembre 2019: <<https://www.sardiniapost.it/culture/antonio-marras-in-mostra-con-la-jana-il-mio-legame-speciale-con-maria-lai/>> [ultimo accesso 15 maggio 2023]).
- 46 Né in *Linzols de aigua*, né in *Fiumane di onde in cammino* gli interventi dei due artisti erano distinti per mezzo di didascalie o pannelli informativi.
- 47 Solo i siti specializzati *Exibart* e *Artribune* sembrano aver segnalato la mostra, rispettivamente con un'intervista a Marras e con la pubblicazione del comunicato stampa. (Ringrazio Patrizia Sardo Marras per avermi trasmesso la rassegna stampa dell'evento).



Fig. 1: Antonio Marras e Maria Lai, Alghero, 2003.
Foto: Daniela Zedda. Per gentile concessione dell'autrice.



Fig. 2: *Linzols de Aigua*, Alghero, ex «Tris Blu», 2003.
Maria Lai davanti all'installazione di Antonio Marras.
Foto: Daniela Zedda. Per gentile concessione dell'autrice.



Fig. 3: *Linzols de Aigua*, Alghero, ex «Tris Blu», 2003.
Veduta dell'installazione di Maria Lai e Antonio Marras.
Foto: Daniela Zedda. Per gentile concessione dell'autrice.

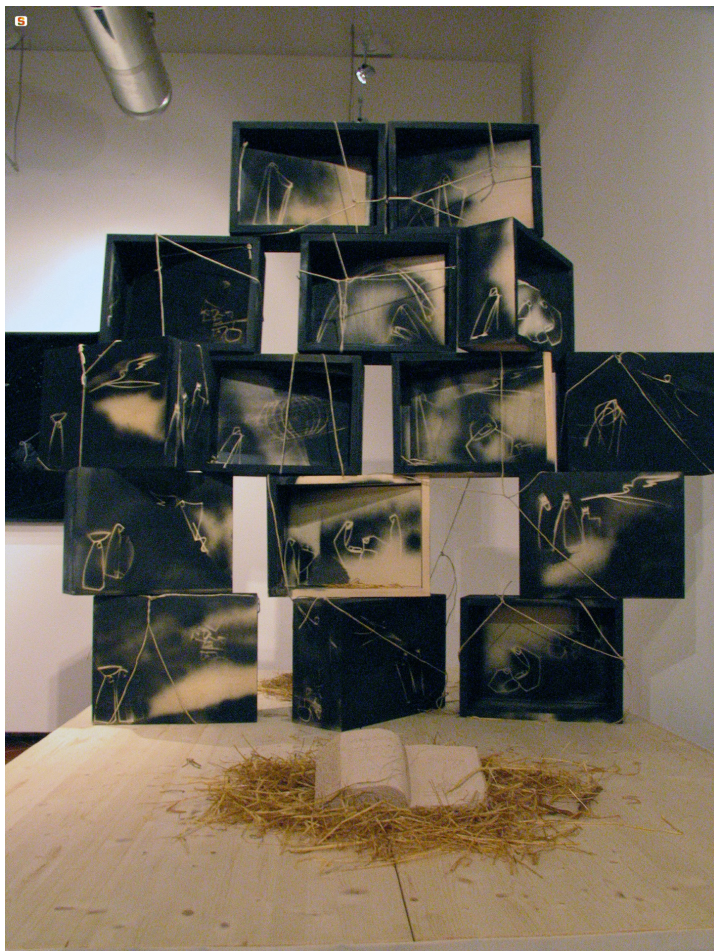


Fig. 4: *Fiumane di onde in cammino*, Ulassai, Stazione dell'Arte, 2006.

Installazione di Maria Lai.

Foto: Daniela Zedda. Per gentile concessione dell'autrice.



Fig. 5: *Fiumane di onde in cammino*, Ulassai, Stazione dell'Arte, 2006.

Lai e Marras con una delle cappe «dei re Magi» di Marras.

Foto: Daniela Zedda. Per gentile concessione dell'autrice.



Fig. 6: Locandina della mostra *Maria Lai + Antonio Marras. Trama Doppia*,
Matera, Palazzo Lanfranchi, 2019.
Per gentile concessione di Antonio Marras.



Fig. 7: *Maria Lai + Antonio Marras. Trama Doppia*,
Matera, Palazzo Lanfranchi, 2019.
Sala con *Le orfane* e l'abito *Fili Lai Lai* di Antonio Marras;
alla parete destra, un'opera di Maria Lai.
Foto: Daniela Zedda. Per gentile concessione dell'autrice.



Fig. 8: *Maria Lai + Antonio Marras. Trama Doppia*,
Matera, Palazzo Lanfranchi, 2019.
Installazione di Antonio Marras.
Foto: Daniela Zedda. Per gentile concessione dell'autrice.