

Maria Lai, Maurizio Saiu e il rimosso coreografico

Il sasso e la parola, un caso di studio “archeologico”

Fabio Acca

L'arte io la considero archeologia, deve essere dimenticata e riscoperta la mia opera, non può subito parlare, appena nata.

Maria Lai, 2003

1. Maria Lai, un “teatro” di relazioni

È il 2008 quando l'ormai quasi novantenne Maria Lai giunge all'importante riconoscimento che di lì a poco avrebbe consentito di inquadrare la sua produzione artistica tra le più originali e significative del nostro tempo. Cioè quando nello stesso anno il critico e curatore Francesco Bonami inserisce un suo *Telaio* del 1967, *Oggetto-paesaggio*, nella tanto fortunata quanto discussa mostra veneziana *Italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione, 1968-2008*,¹ allestita a Palazzo Grassi. Si può dire che questo episodio, nonostante i pur numerosi e importanti precedenti, segni uno spartiacque nella fortuna critica dell'artista, l'inizio di una attenzione nazionale e internazionale come mai era accaduto fino a quel momento per chi, come Maria Lai, era abituata, per sua stessa vocazione, a «un silenzio critico rotto solo da poche voci».²

L'arte di Maria Lai,³ oggi unanimemente apprezzata, ha sempre – è proprio il caso di dirlo – “intrecciato” attivamente storie, simboli e archetipi della cultura arcaica della Sardegna, sua terra d'origine, con alcuni passaggi chiave dell'arte contemporanea. Proprio i telai, per esempio, o i

¹ Cfr. Francesco Bonami (a cura di), *Italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione, 1968-2008*, Electa, Milano 2008.

² Elena Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, Ilisso, Nuoro 2017, p. 328.

³ Per un approfondimento mirato, anche di carattere bibliografico, oltre al già citato volume di Pontiggia, cfr. almeno: Maria Dolores Picciau, *La ricerca della forma assoluta. Itinerari dell'esperienza artistica di Maria Lai*, Condaghes, Cagliari 2014; Anna Maria Montaldo, Barbara Casavecchia, Lorenzo Giusti (a cura di), *Maria Lai. Ricucire il mondo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015; Bartolomeo Pietromarchi, Luigia Lonardelli (a cura di), *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, Five Continents Editions, Milano 2019.

fili protagonisti di molte sue creazioni, riportano agli antichi saperi dell'artigianato e del cucito isolano – nei tappeti o negli abiti tradizionali – che si tramandano di generazione in generazione raggiungendo livelli altissimi di eccellenza. Nei suoi libri e pagine di stoffa o di pane, si può scorgere l'eco di lavori domestici, l'immagine della nonna impegnata a rammendare le lenzuola di famiglia o a impastare acqua e farina, ma allo stesso tempo l'esperienza della poesia visiva o dei libri d'artista.

L'arte di Maria Lai, insomma, ha un posto molto particolare nella geografia dell'arte contemporanea italiana. Testimonia con uno spiccato accento analitico la capacità di stare nel passato e nel presente, rivolgendosi al contempo, senza derive folkloristiche, sia alle radici della propria cultura di provenienza, sia alle stagioni novecentesche in cui l'arte ha indagato la dimensione materica. Con riferimenti ai *collages*, alle composizioni polimeriche, agli *objets trouvés*, agli *assemblages*, fino ai sacchi di Burri, all'Arte Povera, ai richiami a Manzoni e Pascali, all'arte concettuale e minimalista.

Il carattere prima gestuale, poi materico e tridimensionale, nella produzione di disegni, quadri, sculture, libri o oggetti di Maria Lai, assume progressivamente un valore sempre più importante nel percorso dell'artista sarda, a invocare una fuoriuscita dell'opera nella "scena" del mondo. Tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, le aperture performative, così come le esperienze legate alla Land Art e alla Public Art, avevano imposto all'arte visiva un rinnovato confronto con lo spazio e con la dimensione corporea dell'evento. Ed è in questo contesto di riferimenti che Lai, nel 1981, ormai già più che sessantenne, concepisce e realizza il suo «capolavoro»,⁴ *Legarsi alla montagna*, «in assoluto il nuovo che irrompe nel campo dell'arte»,⁵ esito di un principio in cui la relazione tra comunità, territorio e paesaggio diventa oggetto e soggetto di quella che è stata definita una vera e propria «azione scenica teatrale»:⁶

La quinta imponente era costituita dai picchi montani dei massicci calcarei che sovrastano il paese di Ulassai nativo dell'artista; il palcoscenico si animava delle sue costruzioni abitative e della sua gente, uomini, donne, bambini, attori protagonisti di una rappresentazione artistica e al tempo stesso creatori di un'iniziativa unica e straordinaria che si svolgeva davanti a spettatori increduli.⁷

⁴ Elena Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione* cit., p. 178.

⁵ Maria Luisa Frongia, *Maria Lai: filogenesi di una ricerca innovativa*, in Anna Maria Montaldo, Barbara Casavecchia, Lorenzo Giusti (a cura di), *Maria Lai. Ricucire il mondo* cit., p. 112.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.* In questa fascinazione teatrale, sebbene non vi sia alcuna testimonianza che ne giusti-

Non è questa la sede per recuperare quanto, rispetto a tale evento, è già stato consegnato alla storia attraverso numerosi approfondimenti.⁸ Mi preme però sottolineare come le accennate implicazioni teatrali non costituiscano in tal caso solo una azzeccata metafora, ma siano piuttosto il segno oggettivo di quella «carica di futuro»⁹ che consente a Maria Lai di anticipare quanto in seguito Nicolas Bourriaud avrebbe definito, nel 1998, il primo esempio di «arte relazionale»,¹⁰ cioè di un'arte che non si risolve nella contemplazione distaccata dell'oggetto materiale, ma nella produzione di relazioni, sconfinando così in quella intensità alla base della quale si identifica il cosiddetto *social turn* delle arti performative: la svolta per la quale la funzione dell'artista e dello spettatore tendono ad annullarsi in una forma di co-abitazione – estetica, politica, sociale – nell'ordine dell'agire comune.¹¹

Il teatro, dunque, inteso come sistema che investe culturalmente il corpo in quanto cardine dell'esperienza conoscitiva dell'uomo, si presenta a un certo punto a Maria Lai come un destino. Un campo nel quale l'azione artistica si realizza non per lo sguardo dell'altro, ma insieme all'altro, in un tempo condiviso e in una negoziazione permanente di quanto si ritiene necessario per edificare il reale e le sue produzioni simboliche. Il concetto di “legame”, infatti, comporta per Lai la volontà di coinvolgere diret-

fichi la connessione diretta e rimanga dunque nell'ordine della suggestione, non è forse eccessivo cogliere anche una risonanza con le forme di radicamento sperimentate dall'Odin Teatret di Eugenio Barba a partire dalla metà degli anni Settanta, che, nel nome del baratto culturale, trasformavano in una esperienza estetica e relazionale più articolata i valori dello spettacolo. Come è noto, la Sardegna ha avuto un ruolo determinante e seminale in questo processo, con anche un significativo coinvolgimento dell'artista Pinuccio Sciola, sodale di Maria Lai e suo estimatore. Nella vasta bibliografia di riferimento, per lo specifico campo di applicazione alla Sardegna mi permetto di rimandare al mio *Alle origini del baratto. L'Odin in Sardegna*, «Antropologia e Teatro», 4 (2013), pp. 177-209.

⁸ Cfr. almeno: Maria Lai, Filiberto Menna, Silvana Tagliagambe, *Ulassai. Da legarsi alla montagna alla stazione dell'arte*, Arte Duchamp, Cagliari 2006; Viviana Porru, *Maria Lai, un filo d'arte per tutti*, Logus, Ussana (CA) 2014; Elena Pontiggia, *Binding to the Mountain*, Five Continents Editions, Milano 2021.

⁹ Elena Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione* cit., p. 178.

¹⁰ Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano, 2010 (ed. originale *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon 1998).

¹¹ Per una prospettiva aggiornata e ad ampio spettro su questi temi, rimando in particolare a Fabrizio Fiaschini (a cura di), *Per-formare il sociale - Tomo I - Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Bulzoni, Roma 2022. Cfr. inoltre: Alessandra Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Milano 2015; Emanuele Rinaldo Meschini, *Comunità, spazio, monumento. Ricontestualizzazione delle pratiche artistiche nella sfera urbana*, Mimesis, Milano 2021.

tamente le persone nell'evento artistico, per renderle in qualche modo coautrici. Un crescendo, però, che dopo *Legarsi alla montagna*, tenderà sempre più a manifestarsi in un'indagine che mette al centro soprattutto il mondo dell'infanzia, sia come interlocutore privilegiato, sia come universo filosofico.

L'arte, infatti, per Maria Lai, non ha a che fare con un approccio intellettuale, non riguarda pochi "iniziati", ma tocca tutti. Da qui il suo interesse per la dimensione popolare e, in particolare, per i bambini e il loro sguardo, in cui Lai riconosce lo stupore dell'artista. Il bambino, o anche l'adolescente, contengono già in sé i codici dell'arte, sepolti inconsapevolmente nel loro immaginario, finché qualcuno, i maestri o gli artisti, non mettono in campo delle pratiche relazionali che li fanno riaffiorare. «La prima chiave di lettura dell'arte è di praticarla materialmente»,¹² quindi il "teatro" si configura per l'artista di Ulassai come un terreno progettuale in cui il gioco ha lo scopo principale di avvicinare ludicamente ai processi espressivi, a cui tutti possono idealmente partecipare per comprendere meglio il mistero che, secondo Lai, accompagna l'uomo: «Il gioco è l'arte dei bambini, l'arte è il gioco degli adulti».¹³

Non è un caso se, immediatamente dopo *Legarsi alla montagna*, l'ambito nel quale Maria Lai troverà un terreno di ricerca e di ulteriore rilancio particolarmente fertile, parallelamente alla sua produzione artistica "maggiore", sarà quello della cosiddetta animazione teatrale. Ovvero quel campo di sperimentazione intorno all'arte come esperienza e pratica educativa, che in Italia, a partire dalla fine degli anni Sessanta, dopo un'iniziale fase eroica e fino a un progressivo processo di normalizzazione dentro le istituzioni, ha mobilitato un vasto interesse, sia critico che estetico, con particolare riferimento al mondo scolastico e alle problematiche dei diversi e possibili contesti sociali. Nell'animazione teatrale confluiva una libertà espressiva aperta ai linguaggi artistici e ai diversi campi disciplinari, con una tensione, sempre presente, alla partecipazione diretta, alla riscoperta del gioco e al primato del processo creativo sull'esito spettacolare.¹⁴ Dal 1982 al 2008, Lai si dedica con grande interesse a questo tipo di iniziative,

¹² Maria Lai, *A matita. Disegni di Maria Lai dal 1941 al 1985*, Arte Duchamp, Cagliari 1988, in Elena Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione* cit., p. 200.

¹³ Giuseppina Cuccu, Maria Lai, *Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce*, Arte Duchamp, Cagliari 2002, p. 25.

¹⁴ Per una ricognizione del fenomeno e un orientamento nella vasta bibliografia di riferimento, cfr. Loredana Perissinotto, *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Carocci, Roma 2004.

sia attraverso la realizzazione di maschere, costumi e scenografie, sia attraverso ruoli ideativi più complessi finalizzati alla presentazione di eventi di carattere corale e relazionale, di azioni diffusamente partecipative, di performance o giochi collettivi, quando non proprio ancorati alle espressioni della drammaturgia, della scrittura scenica e dello spettacolo, per lo più incubati nel corso di lunghi processi laboratoriali.¹⁵

Il guado, in alcuni episodi, verso una inclinazione specificamente teatrale che si confronta con la forma spettacolare, è determinato da una consapevolezza e da una spinta nate da un lato dalla organica condizione partecipativa richiesta dalle azioni relazionali e collettive messe in campo dall'artista; dall'altro lato, e direi soprattutto, dalla richiesta, a un certo punto sempre più pressante da parte dei soggetti e delle istituzioni committenti, di presentarle all'interno degli spazi più contenuti e circoscritti che la relazione teatrale convenzionalmente comporta, con l'obiettivo di agevolare la partecipazione del pubblico. Da qui, a partire dal 1985, le collaborazioni più teatralmente indirizzate.

Nel complesso, si tratta di una produzione ritenuta erroneamente minore, meno conosciuta e poco frequentata dagli estimatori di Maria Lai, che in realtà si colloca in maniera perfettamente organica nel suo universo e sulla quale invece vale la pena insistere maggiormente per comprendere in maniera ancor più esaustiva, anche dalla prospettiva delle discipline sensibili all'ambito performativo, lo straordinario lascito di questa artista silenziosa¹⁶ e affatto incline alla mondanità.

Nel caso di studio "archeologico" che mi vede qui impegnato – nel senso che Maria Lai dava a questa parola, così come indicato nell'esergo di questo

¹⁵ Al netto di *Legarsi alla montagna*, tali tipologie di intervento sono comprese tra i progetti *Reperto* (Villasimius – CA, 1982) e *Essere è tessere* (Aggius – SS, 2008). All'interno di questa forbice temporale vanno ricordate, in particolare, le collaborazioni con il gruppo Assemblée Teatro e la Cooperativa Moby Dick, nonché i contatti diretti e indiretti con esponenti di rilievo del Nuovo Teatro italiano come Loredana Perissinotto o Giuliano Scabia; o ancora, come vedremo in seguito, con il coreografo Maurizio Saiu e la Cooperativa Teatro Fueddu e Gestu. Per una panoramica complessiva e relativa bibliografia cfr. in particolare: Barbara Casavecchia, «Cerco solo compagni di gioco»: *Maria lai tra collettività unanime e play-community*, in Anna Maria Montaldo, Barbara Casavecchia, Lorenzo Giusti (a cura di), *Maria Lai. Ricucire il mondo* cit., pp. 178 segg.; Alessandra Meschini, Alessandro Basso, *Narrazioni visuali attraverso il tempo e lo spazio: trame e metafore di connessioni per lo spazio pubblico*, in Adriana Arena, Marinella Arena, Rosario Giovanni Brandolino et al., (a cura di), *Commettere. Un disegno per annodare e tessere*, Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione, Franco Angeli, Milano 2020, pp. 3533-3552.

¹⁶ Cfr. a proposito Emanuela De Cecco, *Maria Lai. Da vicino, vicinissimo, da lontano, in assenza*, Postmedia, Milano 2015, pp. 39 segg.

articolo¹⁷ – l’attenzione si rivolge a un progetto poco o per nulla trattato fino a questo momento, *Il sasso e la parola*, realizzato a Cagliari nel 1991. Un episodio che si caratterizza per essere pressoché l’unica produzione concepita da Maria Lai nella quale, grazie alla collaborazione con artisti provenienti prevalentemente dall’ambito della danza contemporanea e di ricerca, la scrittura scenica, pur in una operazione semplificata di “teatro totale” che convoca didattica dell’arte, espressione teatrale, dinamiche visive e installative, musica e poesia, assume tuttavia un inedito e rimosso spessore coreografico.¹⁸ Un fatto che, inoltre, come vedremo nelle pagine seguenti, collega il percorso di Maria Lai a quello, per certi versi analogo in termini di sensibilità e separatezza, di Maurizio Saiu, anch’egli sardo, esponente storico, sebbene appartato, della danza d’autore italiana.¹⁹

2. Maurizio Saiu, l’irruzione della danza

Nel 1991, Maria Lai sta lavorando a Ulassai a *La strada del rito*, un’opera d’arte pubblica nata con l’obiettivo di riqualificare i muri di contenimento che si snodano per circa sette chilometri lungo la strada che porta alla chiesa di Santa Barbara. L’idea dell’artista è quella di integrarli al paesaggio circostante, senza però che l’opera si imponga su di esso, attingendo

¹⁷ Cfr. *Un’ora con Maria Lai* (2003), regia di Caterina Lilliu, Giosi Moccia, Giampietro Orrù, prodotto da Centro documentazione Regione Autonoma della Sardegna; <<https://www.sardegna.digitalibrary.it/index.php?xsl=626&id=132108>> (ultima consultazione: 19/06/2023).

¹⁸ A proposito del rapporto di Maria Lai con la danza, va ricordata la performance *Lai per Ille*, di Ille Strazza, artista e musicista di origine olandese, moglie e compagna dell’artista Guido Strazza. La performance venne presentata al Teatro la Scaletta e al Teatro Due di Roma nel 1983. Ille cantò e danzò su una partitura realizzata sulla base di un libro cucito appositamente da Lai, sullo sfondo di una scenografia realizzata anch’essa dall’artista sarda. Cfr. Elena Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione* cit., p. 199. Alcune foto dell’evento sono pubblicate in Anna Maria Montaldo, Barbara Casavecchia, Lorenzo Giusti (a cura di), *Maria Lai. Ricucire il mondo* cit., pp. 226-27.

¹⁹ Sull’attività artistica di Maurizio Saiu (Domusnovas – CA, 1954) cfr. almeno: Lucia Latour, *La luce del corpo frantumato*, «Metek», 3 (2001), pp. 52-54; Fabio Acca (a cura di), *Conversazione con Maurizio Saiu*, «Prove di Drammaturgia», IX, 1 (2003), pp. 34-38; Paolo Ruffini, *Resti di scena. Materiali oltre lo spettacolo*, Roma, Edizioni Interculturali 2004, pp. 45 segg. Tra le sue creazioni rappresentate in Italia e all’estero si ricordano in particolare: *Anghelus* (1992), *Squarci* (1993), *Generazione all’aurora* (1995), *Solo (neanche l’ombra)* (1996), *Morte Araba* (1998), *Pan – seminario per un errore* (1999), *Beige Opera* (2000), *Calimero* (2001), *Down Down* (2004), *Pastorale* (2005), *Lorientale sarda* (2006), *Caballeros* (2008), *Fraulein Jule e Signor Maurizio* (2010), *Hambre del Hombre* (2012), *Morte Araba: la genesi* (2015), *Vivo invisibile* (2015), *Flaming Doors* (2018), *C’è ancora un filo di luce nel mio cielo* (2020-21).

al tema al contempo sacro e profano della moltiplicazione dei pani e dei pesci. Mentre è al lavoro – racconta l'artista diversi anni dopo, nel 2001 – le si avvicina un ragazzo e le chiede: «Cosa fate? E a cosa serve quello che fate?». Il ragazzo, a detta di Lai, «si muoveva molto bene», tanto da indurla a chiedergli se sapesse ballare. Il ragazzo rispose che sì, sapeva ballare, e che gli piaceva molto. Al che l'artista continuò: «Ti sei mai chiesto a che cosa serve?». Cosicché «tutti scoppiarono a ridere perché io, senza saperlo, stavo parlando col più celebre ballerino della zona».²⁰

Il «ballerino» a cui fa riferimento Lai, in un ricordo, a distanza di anni, rielaborato attraverso la proverbiale fantasia dell'artista, è l'allora più che trentenne Maurizio Saiu.²¹ I due si erano conosciuti sempre nel 1991, in occasione del lavoro sviluppato intorno alla creazione scenica dal titolo *Il sasso e la parola*, presentata a Cagliari il 22 luglio dello stesso anno, da un'opera e un'idea di Maria Lai, con un importante componente coreografica curata da Saiu insieme a Cornelia Wildisen (danzatrice e coreografa) e Vincenzo Puxeddu (esperto di danzaterapia, fondatore e direttore del Centro Studi Danza Animazione Arte Terapia, con sede nel capoluogo isolano).

Tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, dopo alcune esperienze legate all'emergente panorama della danza isolana,²² Saiu si era formato prima a Roma con i pionieri italiani della *modern dance*, Elsa Piperno e Joseph Fontano, poi a New York. Durante la sua permanenza nella Grande Mela, dal 1985 al 1991, frequenta regolarmente lezioni di danza con Jocelyn Lorenz, Maggie Black e Cindi Green, per poi soprattutto perfezionarsi in tecnica contemporanea con la Merce Cunningham Dance Company e, nel solco della *motion* di Alwin Nikolais, con Richard Haisma, col quale salda un particolare sodalizio, prima formativo e poi professionale. Danzatore della Murray Louis Dance Company e poi direttore

²⁰ La testimonianza è contenuta nel documentario *Inventata da un Dio distratto* (2001), regia di Nico Di Tarsia e Marilisa Piga, Pao Film; <<https://www.sardegna.digitallibrary.it/index.php?xsl=626&id=188859>> (ultima consultazione: 21/06/2023).

²¹ L'episodio mi è stato confermato dallo stesso Saiu in diverse conversazioni personali avvenute tra il 2020 e il 2023.

²² Parallelamente alla formazione musicale presso il Conservatorio "Pierluigi da Palestrina" di Cagliari, Saiu frequenta le classi di danza classica e moderna condotte sempre a Cagliari rispettivamente da Assunta Pittaluga, nell'ambito dei corsi di formazione diretti da Paola Leoni e da Alicia Bonfiglioli. Per l'attività di queste figure della danza in Sardegna cfr. Maria Angela Sanna, *La signora della danza. Assunta Pittaluga raccontata in 20 passi*, Edizioni della Torre, Cagliari 2023; Lorenzo Tozzi, *Paola Leoni. Una straordinaria avventura. 50 anni di danza in Sardegna*, a cura di Mario Manganaro e Gabriella Borni, Euro Print 97, Latina 2011.

della Inventory Motion Company, Haisma è stato per Saiu l'importante cinghia di trasmissione del sistema creativo concepito da Nikolais,²³ nel quale, a differenza della danza libera o moderna, convergono forti istanze di decentramento psichico dell'interprete, in favore di una indagine astratta del movimento generata dallo sviluppo formale del gesto nello spazio e nel tempo. Un metodo basato sull'idea che l'insegnamento della danza non debba fondarsi sulla trasmissione di passi e sequenze, ma di principi e impulsi, affinché il danzatore sia messo nelle condizioni di realizzare una forma di danza assolutamente autonoma e personale.²⁴

Infatti, tornato in Italia nel 1991, Saiu, pur continuando a coltivare la sua pratica di interprete, comincia ad approfondire maggiormente un approccio sensibilmente autoriale alla danza e alla coreografia, nel quale valorizzare con determinazione il proprio bagaglio identitario, ovvero l'interazione tra cultura popolare della Sardegna e danza contemporanea, tra movimento e canto. E questo in continuità con l'affermazione in Europa della "danza d'autore" come importante grimaldello interpretativo della scena coreutica. Concetto introdotto anche in Italia nel decennio precedente e che proprio all'inizio degli anni Novanta veniva rafforzato con la parallela nozione di "danzautore" per definire metodi di creazione e scrittura appunto più personalizzati, per tradurre le originalità e le necessità espressive di una nuova generazione di coreografi che sottoponeva il proprio corpo e le sue emanazioni di senso a originali forme di indagine coreografica sganciate dai vincolanti codici del classico, del *modern* e anche del contemporaneo. Un nuovo paradigma, per un'estetica altrettanto nuova della danza, nel desiderio di amplificare l'indipendenza produttiva

²³ Cfr. Francesca Pedroni, *Alwin Nikolais*, L'Epos, Palermo 2000; Murray Louis, Alwin Nikolais, *The Nikolais/Louis Dance Technique. A Philosophy and Method of Modern Dance*, Taylor & Francis, London 2016.

²⁴ Di Haisma, Saiu sarà interprete fino al 1987, anche in chiave solista per la creazione *Do animals meditate?* (1987), «dove si vedeva l'eredità di Alwin Nikolais, perché Haisma è stato un danzatore di Nikolais e lui lavorava su quella cifra stilistica». Nello stesso anno Saiu firma il suo primo esperimento coreografico, *Studio per un concerto infinito*, «una creazione molto tecnica, con una drammaturgia basata sull'adorazione della croce per i cristiani, le musiche composte insieme a Isaac Stern, ebreo, assistente pianista di Leonard Bernstein. Un solo molto bello, tant'è che a New York una danzatrice della Merce Cunningham Dance Company mi disse: "Finalmente a New York qualcosa di nuovo". Per me erano cose molto importanti, che mi spingevano a fare». Entrambe le citazioni sono tratte da una conversazione di chi scrive con Maurizio Saiu, avvenuta a Domusnovas il 18 giugno 2023.

e la libertà d'azione connaturate al danzatore, al fine di sperimentare inedite e, in prospettiva sempre più estreme, connessioni performative.²⁵

Da questo punto di vista, Saiu si inserisce dunque con una propria specifica cifra stilistica in una tendenza già in atto, all'incrocio tra la "fredda" corrente formalista americana e l'intensità della tradizione neo-espressionista rievocata però alla luce della schiettezza di una Sardegna ancestrale, sintesi immaginifica di bronzetti nuragici, pietre metafisiche e passi crudelmente matematici.²⁶ Un universo messo a fuoco nel tempo, che porterà il coreografo a una riconoscibile posizione di autorevolezza nel panorama della scena coreutica d'autore, non solo isolana, grazie anche alla vicinanza artistica e alla collaborazione con alcuni esponenti di rilievo della scena contemporanea in Sardegna, tra cui Maria Lai, il musicista Giorgio Tedde, la danzatrice e coreografa Cornelia Wildisen e, più tardi, l'artista visivo Aldo Tilocca.

Il rapporto con Maria Lai assume fin dall'inizio un valore di magistero, carsico e catalizzante rispetto alla ciclica necessità manifestata dal coreografo di un confronto poetico con una condizione originaria dell'arte, in rapporto al mito, alla fiaba e alle dimensioni territoriali e comunitarie. Da questa prospettiva, anche nelle sue creazioni più recenti frutto di nuove collaborazioni internazionali nate tra Berlino e Bruxelles, ma anche tra Messico e Perù, egli annoda tradizione popolare e arte contemporanea, musica, danza, sperimentazione vocale, in una tensione insieme etica ed estetica, spesso anche calata in delicate dinamiche relazionali e di comunità. Come quelle che nel 2015, in collaborazione con l'artista visiva di origi-

²⁵ Cfr. almeno Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Bari-Roma 2004, pp. 120 segg.; Ambra Senatore, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Utet, Torino 2007; Fabio Acca, Jacopo Lanteri (a cura di), *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2011; Dora Levano, *Nuova danza italiana/danza d'autore*, «Danza e ricerca», 4 (2013), pp. 117-162; Fabio Acca, *Scena anfibia e Nuova Danza*, in Clemente Tafuri, David Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Akropolis Libri, Genova 2018, p. 176-191; Fabio Acca, Alessandro Pontremoli, *Per un sistema-danza in Italia*, in Iid. (a cura di), *La Rete che danza. Azioni del Network Anticorpi XL per una cultura della danza d'autore in Italia 2015-2017*, Edizioni Anticorpi, Alfonsine (RA) 2018, pp. 8-18; Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari-Roma 2018; Elena Cervellati, Giulia Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Ephemeria, Macerata 2020; Fabio Acca (a cura di), *Scena anfibia e nuove pratiche coreografiche del presente*, sezione monografica di «Culture Teatrali», 30 (2021), pp. 9-122.

²⁶ Per un efficace compendio di tale immaginario cfr. Federica Doria, Stefano Giuliani, Elisabetta Grassi, et al., *Sardegna. Isola megalitica. Dai menhir ai nuraghi: storie di pietra nel cuore del mediterraneo*, Skira, Milano 2021.

ne turca Nezaket Ekici, coinvolgono a Cagliari, per la creazione di *Vivo Invisibile*, un importante e nutrito gruppo di migranti provenienti dalle diaspore dei loro rispettivi paesi (Guinea, Mali, Gambia, Senegal, Ghana, Burundi, Sierra Leone, Etiopia, Costa d'Avorio), oggi probabilmente – e sperabilmente – più integrati alla comunità cittadina; o ancora quelle che, nel 2017, tra Lima e alcuni insediamenti dell'entroterra amazzonico peruviano, vedono la partecipazione delle comunità native shipibo-conibo di Santa Clara e San Francisco de Yarinacocha a processi performativi mirati alla cura e alla tutela identitaria.

3. Il sasso e la parola: *un teatro totale all'insegna della coreografia*

La spinta produttiva per *Il sasso e la parola*²⁷ nasce dall'intuizione di Vincenzo Puxeddu, che dal 1983, con crescente impegno, nell'ambito delle attività del Centro Studi Danza Animazione Arte Terapia conduceva nel territorio isolano iniziative di carattere culturale e pedagogico – mostre, spettacoli, festival, seminari, convegni, stage di formazione, ecc. – con ricadute anche di carattere terapeutico, mirate prevalentemente all'interazione tra musica e arti visive, sempre però in stretto rapporto con la danza e il movimento. Un raggio di intervento che trovava un'applicazione prevalente nell'ambito scolastico e nel campo dell'animazione con i più giovani.

Nel 1989 il Centro aveva stretto una significativa collaborazione con l'Atelier des Enfants del Centre Georges Pompidou di Parigi, volta alla realizzazione condivisa di progetti legati all'educazione artistica dei bambini in rapporto all'arte contemporanea. L'Atelier, nato nel 1977 insieme al Centre Georges Pompidou, aveva assunto un importante ruolo a livello internazionale nel campo dell'educazione artistica basata sul contatto diretto e quotidiano con l'arte contemporanea. Il centro parigino si poneva sia un obiettivo divulgativo nella definizione di un metodo funzionale alla conoscenza di un artista o di un'opera, sia la condivisione di un processo creativo guidato direttamente dagli artisti, per sviluppare nei bambini

²⁷ La ricostruzione del progetto e dello spettacolo ad esso associato è stata possibile anche grazie alle generose conversazioni con Vincenzo Puxeddu, Maurizio Saiu e Giampietro Orrù, avvenute rispettivamente a Cagliari, Domusnovas e Villasor il 17 e il 18 giugno, e il 25 luglio 2023; grazie alla disponibilità di Ennio Madau a rendere accessibile e visionabile la documentazione video dello spettacolo andato in scena nella Villa Asquer di Cagliari; grazie alla collaborazione con Mauro Luccarini e l'archivio fotografico Daniela Zedda. Si ringrazia, inoltre, il Comune di Cagliari / Archivio Storico – Biblioteca Studi Sardi per la emerografia relativa all'evento messa a disposizione di questo studio. Ringrazio inoltre Maria Sofia Pisu e l'Archivio Maria Lai per il supporto.

uno sguardo originale, affinare la loro conoscenza, stimolare l'immaginario e il desiderio di una pratica creativa. E questo attraverso un'azione stratificata di animazione che poteva contemplare, tra le svariate attività, laboratori, mostre itineranti, libri d'arte dedicati all'infanzia, stage rivolti agli insegnanti.

La collaborazione tra i due centri in tre anni aveva dato vita a diverse iniziative²⁸ culminanti in una manifestazione aperta alla città di Cagliari dal titolo "Segni & Sogni". Un contesto nel quale sviluppare modalità innovative di incontro tra artisti e bambini, che potevano così acquisire «un pensiero al tempo stesso critico e personale, creando una relazione tra l'individuo e l'opera d'arte nel momento di crescita, in cui sono particolarmente fecondi».²⁹ Una scelta, dunque, che consentiva al bambino «di incontrare un artista e la sua opera nella realtà quotidiana piuttosto che nell'ambiente museale [...] di scoprire la sua visione del mondo e gli interrogativi che si pone».³⁰ Per i bambini si trattava soprattutto di una «iniziazione artistica»,³¹ di una condizione per «vedere diversamente»,³² per partecipare attivamente a un'esperienza creativa guidati da un artista, lavorando a diretto contatto con la materia, con lo spazio e le possibilità indotte di esplorazione fisica, con la scrittura e la narrazione.

Il percorso proposto a Maria Lai – curato, progettato e sviluppato da Vincenzo Puxeddu insieme a Marie-Claude Beck, responsabile delle realizzazioni culturali presso l'Atelier Des Enfants del Centre Georges Pompidou – andava a collocarsi del tutto coerentemente nell'ambito dell'attività di animazione e produzione spettacolare che l'artista aveva inaugurato da circa dieci anni. Ha inizio nell'estate del 1990 attraverso un laboratorio rivolto a un gruppo di bambini della scuola primaria, per poi svilupparsi successivamente nel corso dell'intero anno scolastico, durante il quale l'artista realizza all'interno della scuola, nell'aprile del 1991, un'opera scultorea

²⁸ Attività di animazione collegate a esposizioni dell'Atelier des Enfants, tra cui *Il giaguaro di Dartwood* (1989) e *Saluti d'artista* (1991); stage e corsi di formazione; la pubblicazione della rivista «l'Artot», che si proponeva di documentare l'esperienza umana, espressiva e pedagogica sviluppata dai bambini nei diversi contesti progettuali.

²⁹ Vincenzo Puxeddu, da una conversazione con chi scrive, cit.

³⁰ Vincenzo Puxeddu, *Incontro all'arte contemporanea: tappe di un viaggio*, «l'Artot - Sardegna», 1 (1992), p. 6.

³¹ Roberto Casu, *A Villa Asquer un giardino per i sogni artistici dei bambini*, «L'Unione Sarda», 12 luglio 1991, p. 10.

³² s.a., *Segni & Sogni. Laboratorio e Atelier di creatività per bambini e ragazzi*, «L'Unione Sarda», 9 luglio 1991.

dal titolo *Il Sasso* (fig. 1), coinvolgendo nel lavoro sia gli stessi allievi della scuola, sia, successivamente, quelli di una scuola secondaria.³³



Fig. 1: Maria Lai, *Il Sasso*, 1991 (Foto © Daniela Zedda)

Lai aveva ereditato l'interesse per il sasso fin dalla sua formazione con Arturo Martini, che a diverse riprese aveva indicato proprio nel sasso, cioè in una massa chiusa e compatta, la scultura per eccellenza. Un principio che sarebbe tornato spesso in molte opere dell'artista sarda, fino a diventa-

³³ Si trattava rispettivamente della scuola elementare “Sebastiano Satta” e della scuola media “Vittorino Da Feltre”, entrambe di Cagliari. L'opera *Il Sasso* venne creata dall'artista con la collaborazione di Mariano Corda e Giampietro Orrù della Cooperativa Teatro Fueddu e Gestu. La prima versione fu realizzata in terracotta, delle dimensioni “di un pane”. La versione definitiva, invece, era in fibra di vetro con un'anima di polistirolo, delle dimensioni di circa un metro cubo. «Nella scuola/laboratorio, Maria Lai lavorava insieme a noi alla sbazzatura dei blocchi di polistirolo, ed erano queste delle vere e proprie lezioni di scultura in cui spesso citava Martini e la sua poetica del sasso»; Giampietro Orrù, da una conversazione con chi scrive (cit.).

re in certi casi anche simbolo di eternità, di vittoria sulla morte. Il sasso, o le pietre, rappresentavano l'epitome della necessità di Maria Lai di proiettarsi al di là del tempo storico, esprimendo una visione allo stesso tempo contemporanea e arcaica. Del resto, Lai aveva scelto come suo alter ego mitico e fiabesco il personaggio di Maria Pietra protagonista del racconto *Cuore mio* tratto da *Miele amaro* di Salvatore Cambosu.³⁴ Una storia che narra di una madre che accetta di diventare pietra per strappare il proprio figlio alla morte, metafora dell'arte e del suo potere di trasformare il dolore e la sofferenza in creatività.

A ulteriore dimostrazione di quanto questo tema fosse ancora caro a Maria Lai all'inizio degli anni Novanta, il 6 giugno 1991, quindi contestualmente al lavoro che l'artista andava realizzando a Cagliari per *Il sasso e la parola*, veniva presentata nello Studio Stefania Miscetti a Roma la performance *La leggenda di Maria Pietra*,³⁵ basata sull'omonimo libro-fiaba realizzato da Lai nello stesso anno a partire dal suddetto racconto di Cambosu. La trasformazione della protagonista in una pietra, nella performance, è "rappresentata" da un piccolo cumulo di sassi realizzati in terracotta e oro, molto simili ad altre opere di Lai dal titolo *Sassi* del 1990.³⁶

L'opera *Il Sasso* protagonista del progetto del 1991 oggetto di questo studio si inserisce perciò in una precisa continuità di discorso, intrecciandosi per l'occasione al racconto di Giuseppe Dessì *La leggenda del Sardus Pater*, scritto dall'autore nel 1957 per la stessa Maria Lai, al tempo sua dirimpettaia a Roma.³⁷ Il racconto, influenzato da antichi miti della Sardegna, viene in seguito ripreso da Lai con il titolo *Il dio distratto*, nella reinterpretazione fiabesca fattane dall'artista nel 1990 in uno dei suoi libri di stoffa ricamati.³⁸

³⁴ Cfr. Salvatore Cambosu, *Miele amaro* [1954], Ilisso, Nuoro 2004; M. Lai, *Maria Pietra*, Ilisso, Nuoro 2014.

³⁵ Cfr. Maria Elvira Ciusa, *I fili del mito. Sopravvivenza come gioco*, «L'Unione Sarda», 24 luglio 1991, p. 9.

³⁶ Cfr. Elena Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit. pp. 250-51.

³⁷ «Il dattiloscritto originale [...] riporta il titolo *Storia di un vecchio Dio*. Fu pubblicato la prima volta, con piccole varianti, su "Il Tempo" (29 novembre 1957) e come volumetto autonomo [...] in tiratura numerata, dalla stamperia Posterula di Urbino nel 1977»; Pietro Mura, *Il silenzio delle api. L'universo femminile di Giuseppe Dessì*, «Medea», I, 1 (2015), p. 1. Il racconto di Dessì, in realtà, a partire dal 1957 fu pubblicato su varie riviste, con diversi titoli, tra cui *Il dio distratto e le fate operose*. Oggi il racconto è pubblicato in Giuseppe Dessì, *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna* [1987], a cura di Anna Dolfi, Edizioni Della Torre, Cagliari 2006.

³⁸ Alla dinamica relazionale e, in particolare, al rapporto con l'infanzia e la parte più istintiva dell'uomo, va legato il desiderio di Lai di connettere, a partire dai primi anni Ottanta, immagini e fiabe. *Il dio distratto* è il terzo libro-fiaba realizzato dall'artista, dopo il dittico

Sul nucleo narrativo della storia si basavano sia la parte laboratoriale del progetto, sia lo spettacolo che andava a chiudere l'intero processo di lavoro. Quest'ultimo, tuttavia, diversamente dalle esperienze precedenti dell'artista e in ragione di una progettazione specificamente indirizzata alla danza, avrebbe fatto leva su una inedita componente coreografica, immediatamente abbracciata da Lai con grande entusiasmo.

Tale era – come di consueto nelle pratiche relazionali e di animazione di Lai – la centralità drammaturgica evocata dalla storia, che una delle prime azioni che l'artista condivide in diversi momenti, sia con i più giovani sia con gli artisti e gli operatori coinvolti nello spettacolo, è proprio il racconto nel suo stile inconfondibile, semplice ma da consumata narratrice, sfogliando il libro di stoffa originale (fig. 2).



Fig. 2: Maria Lai sfoglia il suo libro di stoffa *Il dio distratto*, durante il laboratorio, 1991 (Foto © Daniela Zedda)

Tenendo per mano il sole (1984) e *Tenendo per mano l'ombra* (1987), a cui sarebbero seguiti il già citato *Maria Pietra* (1991), *La capretta* (1992), *Curiosape* (2002).

Come afferma la stessa Lai sollecitata da una domanda dei bambini che partecipavano al progetto: «C'è sempre una storia nei miei lavori. Qualche volta è suggerita da racconti e leggende che mi offrono immagini simboliche per interpretare la vita. Altre volte prende l'avvio da un primo segno, eppoi si racconta da sé». ³⁹

4. *La leggenda del Sardus Pater*

La storia, così come veniva raccontata da Maria Lai,⁴⁰ narra che un dio vagava nell'infinito, da un tempo eterno. Era onnipotente, ma annoiato e infelice. Perché la felicità consiste nel sognare le cose possibili, e lui, che era onnipotente, non conosceva l'impossibile. Però sapeva che nell'universo, disperso in chissà quale galassia, esisteva un piccolo pianeta, la Terra, dove viveva l'unico essere in grado di sognare l'impossibile: l'uomo. E che poteva essere felice.

Il dio, allora, cercò il pianeta terra, lo raggiunse, si avvicinò, ma scoprì che gli uomini erano sempre in velocità, in guerra, e non sognavano. Così disse: «L'uomo non ha ancora imparato a sognare e sarò io il primo uomo che sogna». E decise di farsi uomo. Quindi diventò sempre più piccolo, e si fece uomo.

Per diventare uomini, però, bisognava avere una vita difficile. Aveva visto che i giovani rischiavano di essere come dei "cavalli", animali felici nella loro natura umana. Perciò si fece vecchio.

Per sognare aveva bisogno della solitudine. Scelse perciò un'isola disabitata. Scorse in un piccolo mare una terra a forma di piede. Arrivò, ma scoprì che era piena di sassi. Mentre saliva su una montagna, siccome era vecchio, si stancò. Aveva fame, sonno, sete. Ma non poteva usare i poteri divini, perché altrimenti che uomo sarebbe stato? Si guardò intorno e pensò a come risolvere il problema con semplici arti umane. Vide che uno sciame di api lo seguiva. L'isola gli offriva sugheri e sassi, li mise insieme, costruì un alveare, e così le api gli diedero il miele di cui era ghiotto, risolvendo così il problema della sopravvivenza.

Un giorno, durante una pennichella, mentre sognava tra la veglia e il sonno, un'ape lo disturbava. Fece un gesto con la mano per allontanarla e

³⁹ Maria Lai, *Dieci domande dei bambini a Maria Lai*, «l'Artot - Sardegna», I (1992), p. 16.

⁴⁰ La storia è qui riportata facendo sostanziale riferimento a come è raccontata dalla stessa Maria Lai mentre sfoglia la riproduzione della sua opera *Il dio distratto* nel documentario *Un'ora con Maria Lai*, cit.

senza controllare i poteri divini gli sfuggì una scintilla che trasformò l'alveare in una tribù di piccole divinità femminili: le *janas*.

Il dio, in seguito, volendo essere uomo, morì felice. L'isola rimase deserta. Il dio la lasciò in eredità alle *janas*, che avevano ereditato, oltre il potere sull'isola, anche il desiderio disperato di essere umane. Però, essendo divinità minori, non avevano la forza di trasformarsi. Conquistarono allora la dimensione umana creando uno stato di attesa. Sapevano che le donne sarebbero arrivate nell'isola coi primi abitanti umani e le aspettarono, per millenni, guardando l'orizzonte. Nel frattempo, giocavano a fare le donne, scavavano case nella roccia, costruivano telai d'oro, filavano e tessevano, preparando tutta quella sapienza artigianale che avrebbero poi insegnato alle donne dell'isola.

Finalmente all'orizzonte apparve la prima imbarcazione umana. Poi arrivò un popolo strano, i Sardi, non si sa da dove venissero. Duri, tristi, diffidenti, guerrieri. Appena videro l'isola capirono che i sassi potevano essere elementi per costruire fortezze, e subito progettaroni i nuraghi. Gli uomini arrivarono con uno stuolo di mogli che, al contrario, erano leggere e allegre, nonostante fossero schiave. Avevano gli occhi festosi, amavano vestirsi con molta allegria, persino quando venivano incaricate dagli uomini di trasportare i sassi per costruire i nuraghi. Le *janas*, dunque, volarono sulle teste delle donne e misero loro la pulce nell'orecchio: «Basta con questi lavori pesanti – dissero – lasciateli agli uomini, che sono pigri». Gli uomini, anche se non vedevano le fate, sentivano una qualche ostilità. E stavano sempre in allerta. Le fate, che non avevano perso l'ago di quando erano api, cominciarono a pungerli, riuscendo così ad allontanare gli uomini e a lasciare a questi i lavori pesanti.

Le donne, nel mondo delle fate fatto di miele e dolcezza, impararono a filare e a tessere. Ed è così che nacque la creatività. Perché le fate avevano offerto loro il telaio, una struttura di grande ordine. Infatti, essendo state api, le fate avevano in mente la geometria e la matematica. Le donne portarono invece un'altra qualità indispensabile alla creatività: l'infinita pazienza, maturata per tanti anni con gli uomini. Con pazienza e ordine, dunque, le donne realizzavano tessuti, ma sempre con elementi di fantasia.

Da questo momento gli uomini cambiarono e le immagini create dalle donne passarono dal filo alla pietra, dal femminile al maschile, dal simbolo al significato. Nacque l'alfabeto, la scrittura, la comunicazione attraverso il tempo e lo spazio, la memoria. Solo con la memoria, nacquero poi la poesia e l'arte. E nacque un nuovo essere umano, il poeta, l'artista. Un concentrato di uomo, donna e divinità. Solido come un sasso, ma anche

polvere di stelle, che conteneva dentro di sé quell'infinito che il dio padre aveva voluto lasciare.

5. *In laboratorio*

Il lavoro di Maria Lai con i bambini della scuola elementare, indirizzato dai curatori Puxeddu e Beck e condiviso con l'artista, si focalizzava in particolare su due episodi del racconto. Il primo era incentrato sulla trasformazione delle api in *janas*, le piccole fate che trasferiscono alle donne gli antichi saperi della cultura artigianale, nei quali, secondo Dessì, si celano i motivi simbolici di un linguaggio sepolto nella notte dei tempi. Il secondo riguardava, invece, il desiderio del dio di farsi uomo, metafora dell'atavica relazione dell'umano col divino e del suo desiderio di cambiamento. Sulla base di questi due spunti, i bambini venivano invitati a utilizzare i motivi simbolici tratti da una serie di stoffe e tessuti sardi tradizionali, per creare una scrittura per ideogrammi che consentisse di trasporre la leggenda. Ma anche si proponeva loro di costruire un oggetto poetico, una sorta di amuleto dotato di un potere di trasformazione.

Per esempio, comparando i diversi tipi di scrittura imparati a scuola e richiamando per evocazione o analogia i temi prescelti, i bambini dovevano elaborare delle stringhe simboliche e così rappresentare un elemento della leggenda scegliendo tre forme nere o bianche, combinandole su un foglio nero o bianco, del colore opposto alle forme scelte (fig. 3). Oppure, per creare l'amuleto, i bambini avevano a disposizione delle bacchette di legno di lunghezze differenti, che potevano facilmente tagliare e strutturare con stoppa e polistirolo, per poi ricoprirle con fasce gessate sulle quali scrivere con le dita bagnate di colore nero una formula che conferiva all'oggetto le desiderate qualità magiche. Qualità che ciascun bambino mostrava agli altri compagni attraverso una piccola improvvisazione.

I successivi incontri, invece, con i giovani della scuola secondaria prevedevano, inizialmente, la semplice esposizione di alcune opere di Maria Lai, intorno alle quali erano impostate le tre successive fasi di lavoro secondo una metodologia già utilizzata dai due curatori presso il Centre Georges Pompidou. La prima, dedicata all'analisi, per prendere possesso delle informazioni offerte dall'opera d'arte che, tramite un'osservazione attenta e stimolata da domande all'artista, permetteva di avviare una discussione sui materiali utilizzati, sulle forme e i colori impiegati così come sul modo in cui era concepito lo spazio, consentendo in questo modo un avvicinamento all'opera e alle sue specificità tecniche e materiali. La seconda, più impegnativa, richiedeva ai partecipanti un lavoro, individuale e di gruppo,

di libere associazioni, proposte di titoli e brevi improvvisazioni poetiche, corporee e sonore. La terza, era poi centrata sull'approfondimento della biografia artistica e umana della stessa Lai. Il tutto finalizzato alla preparazione dello spettacolo *Il sasso e la parola* sviluppato intorno alla scultura *Il Sasso* realizzata dall'artista.



Fig. 3: Un momento del laboratorio, 1991 (Foto © Daniela Zedda)

6. *Al lavoro sullo spettacolo*

Lo spettacolo era impostato sulla volontà di realizzare una creazione scenica che, forte del lavoro svolto da Maria Lai nei mesi precedenti con i bambini e i ragazzi, potesse essere anche l'esito di un incontro generazionale tra giovanissimi scolari e adulti professionisti provenienti da diversi contesti artistici: certamente le arti visive, ma anche la musica, il teatro, la poesia e, in particolare, la danza e il movimento. All'origine, come detto, stava *Il Sasso* di Lai, pensato sia come oggetto scenico, sia, soprattutto, come fonte di emanazione simbolica e drammatica. L'obiettivo, del resto, per uno spettacolo il cui tema portante era costituito dal confronto con il mondo spesso impenetrabile dell'arte, appariva tutt'altro che modesto:

L'obiettivo è ambizioso: dare forma teatrale attraverso un'attività di laboratorio alla presa di parola sull'opera d'arte da parte dei ragazzi e, al tempo stesso, da parte degli artisti, nel rispetto della creatività di ciascuno, formulare una personale risposta [...] costruire un labirinto, uno smarrimento, cercare segni che ancora non hanno un senso.⁴¹

Ed è proprio sulla base di questi principi che vennero coinvolti gli artisti professionisti, ciascuno per sviluppare in maniera pressoché autonoma, e tuttavia coordinata al nucleo drammatico e alla sensibilità poetica di Maria Lai, i loro diversi interventi, dopo un'attività propedeutica con i più giovani. Se per un verso la simmetria racchiusa nel titolo, tra "sasso" e "parola", predisponeva a un'implicita gerarchia – la stessa simbolicamente evocata dal racconto di Dessi-Lai – per la quale la parola poetica rappresentava, insieme all'installazione dell'opera di Lai, la sintesi di tutte le arti; dall'altro verso, lo spettacolo contraddiceva nei fatti questa percezione, nutrendosi abbondantemente soprattutto della dinamica fisicità indotta dalla danza e dall'espressività ritmica e corporea.

La proporzione drammaturgica evocata dal titolo si sostanziava in una parola poetica attivata in quattro brevi momenti, per altrettanto brevi folate o sequenze, metafora di comunicazione e trascendenza dell'umano; ma anche – benché più idealmente che nei fatti – come possibilità di ibridazione visiva e immaginifica, nella misura in cui la scelta drammaturgica di Maria Lai ricadeva sulla selezione di alcuni frammenti testuali di Lamberto Pignotti, esponente di rilievo della cosiddetta "poesia visiva" e di una prassi artistica che combinava in maniera libera e disinvolta linguaggi e materia-

⁴¹ Dal programma dello spettacolo, in «l'Artot - Sardegna», I (1992), p. 39.

li provenienti da contesti differenti⁴². Un universo a cui la stessa Lai era molto legata, nel modo in cui nelle sue opere trattava visivamente le parole cucite: grovigli spesso senza ordine, eppure in qualche modo alfabetizzati; storie inventate dalla progressione dei nodi tramati su tele e stoffe; pagine illeggibili, in realtà spazi di interpretazione del moto perpetuo del mondo come dell'arte.

I versi di Pignotti, in questo caso, agivano «come illuminazioni»,⁴³ aiutando Lai ad esprimere idee e concetti funzionalmente alla messa in scena. Venivano esposti in forma epico-narrativa dall'attore Mariano Corda mentre egli camminava, non senza pericolo, sul muro di cinta della Villa Asquer, a fianco della scena, a dare corpo al poeta/personaggio «che cammina sui muri di confine come un equilibrista», simbolo «dell'artista che si avventura nei territori sospesi, affascinanti ma pericolosi, della poesia».

La danza, invece, percorreva e punteggiava pressoché tutto lo spettacolo: in forme corali coordinate dalla coreografa italo-svizzera Cornelia Wildisen insieme a Saiu e Puxeddu, che impegnavano il gruppo dei giovani scolari in forme elementari di movimento, didascalicamente funzionali alla drammaturgia favolistica impostata da Lai;⁴⁴ o al contrario, in modalità dalla decisa impronta autoriale, e per questo più coraggiose, come quelle elaborate e danzate con personalità da Saiu nella forma del solo, a impreziosire l'operazione scenica. Perché va detto: il grazioso spettacolo, della durata di circa trenta minuti, pur necessariamente frutto, come abbiamo visto, di una lunga progettualità che solo parzialmente si risolve nei valori artistici del riscontro scenico finale, manifestava nel suo complesso una impostazione, a conti fatti, timidamente audace, dai linguaggi scenici piuttosto semplificati.⁴⁵ E tuttavia in questo quadro, l'incursione autoriale

⁴² Parte integrante del progetto fu la realizzazione di alcuni piccolissimi libretti, su carta nera, che contenevano i testi delle poesie di Pignotti utilizzate nello spettacolo.

⁴³ Per questa e le citazioni immediatamente successive: Giampietro Orrù, da una conversazione con chi scrive, cit.

⁴⁴ Puxeddu, in particolare, testimonia di aver curato un lavoro gestuale con i bambini utilizzando una sorta di alfabeto immaginario, in relazione alle concatenazioni di segni presenti nei tessuti sardi tradizionali usati nel corso della fase laboratoriale. Piccole sequenze di gesti fantastici, molto semplici, che in genere si fanno sul ritmo e con l'emissione di vocali, frutto dell'applicazione delle tecniche di Expression Primitive adoperate nell'ambito della danza-terapia. Cfr. Vincenzo Puxeddu, da una conversazione con chi scrive, cit.

⁴⁵ «Si potrebbe osservare che il delizioso spettacolo [...] altro non è che gioco di scolari; sarebbe un'interpretazione accettabile, visto che la giostra di spiritelli intorno all'omonima scultura di Maria Lai può essere senz'altro presa per un innocuo girotondo di piccoli uomini condannati a un inesorabile futuro di dentisti o ragionieri». Così raccontava lo spettacolo-

di Saiu, in una originale risonanza con l'universo di segni depositato da Maria Lai, costituiva un nucleo che donava una accelerazione a quanto di più potente l'operazione metteva in campo.

La scena, disposta frontalmente su un palcoscenico all'aperto, vista dalla platea si presentava come una sorta di "T" rovesciata, senza quinte. La base era organizzata intorno a tre raggruppamenti di sassi, di grandezze differenti, dal molto grande al molto piccolo, disposti in prossimità del fondo in modo tale che occupassero lo spazio ordinatamente e potessero all'occorrenza fungere per i performer come oggetti praticabili o dietro i quali occultarsi. *Il Sasso* "firmato" da Maria Lai occupava la posizione centrale e si distingueva dagli altri per una pennellata di smalto azzurro, a mo' di citazione sentimentale del nastro protagonista della performance comunitaria *Legarsi alla montagna* realizzata dall'artista ad Ulassai nel 1981. Un albero, sull'estrema sinistra, completava il paesaggio in una chiave da presepe boschivo, a immagine della stessa Sardegna: «...un'isola a forma di piede. Un'isola piena di pietre, sassi, cespugli e alberi».⁴⁶

Al centro, a circa un metro da terra, era sospeso un grande telo bianco – di fatto anch'esso un'opera di Maria Lai – che nel corso dello spettacolo assumeva diverse funzioni: una superficie su cui riverberare delle piccole luci, un dispositivo per un teatro d'ombre, o ancora – la più importante – una specie di telaio stilizzato, grazie a una struttura semplice ma ingegnosa (fig. 4). Lai aveva consolidato la possibilità che sul telo apparisse una tessitura grazie a delle asole nelle quali si intrecciavano dei fili di lana che assumevano, nel loro movimento, una funzione estetica e drammaturgica.⁴⁷ Rispetto alla realizzazione e all'allestimento dello spettacolo, il ruolo di Maria Lai, pur mantenendo salda la responsabilità autoriale delle scene, dei costumi, delle maschere e dell'intera operazione, era per lo più ideativo, che nello specifico delle competenze disciplinari in campo si nutriva ampiamente del principio del dialogo, della concertazione condivisa e, in particolare, della delega.

lo il critico Roberto Casu – salvo poi recuperare nel finale l'importanza della dimensione pedagogica dell'operazione – nella sua recensione *A Cagliari il tam-tam della sua arte bambina*, «L'Unione Sarda», 24 luglio 1991, p. 9.

⁴⁶ Maria Lai, Gioia Marchegiani, *Il campanellino d'argento*, TopiPittori, Milano 2017.

⁴⁷ Secondo la testimonianza del regista Orrù, «durante la realizzazione del telaio/fondale ebbi l'idea di far comparire i fili all'improvviso sul fondale attraverso un sistema di asole, un atto realizzato con degli operatori della compagnia che nel fare ciò creavano ombre suggestive che lei mi invitò a tenere e valorizzare nella messa in scena. Insomma, tutto era frutto di un dialogo continuo tra l'artista e gli altri operatori»; Giampietro Orrù, da una conversazione con chi scrive, cit.



Fig. 4: *Il sasso e la parola*, Cagliari, Villa Asquer, 22 luglio 1991: il “telaio” di Maria Lai (Foto © Daniela Zedda)

Gli altri artisti coinvolti erano a conoscenza di quanto si stava parallelamente realizzando, ma in un regime di sostanziale autonomia creativa. Lai, infatti, non partecipava assiduamente alle prove, poteva in certe occasioni dare qualche suggerimento in rapporto alla drammaturgia o al carattere dei personaggi, soprattutto in relazione all'efficacia dei giovanissimi. In questo senso, la funzione del regista, Giampietro Orrù, si caratterizzava come sorta di presidio e di verifica del punto di vista di Lai, finalizzato alla coesistenza scenica e al coordinamento dei differenti ambiti espressivi.⁴⁸ Non si perseguiva, però, una interazione sostanziale tra i diversi ambiti messi in campo, quanto piuttosto una loro giustapposizione, anche in virtù del tempo piuttosto contingentato per le prove, durato circa tre settimane.

7. Dalla drammaturgia alla scena

Della *Leggenda del Sardus Pater*, Maria Lai mantiene nell'azione scenica molti riferimenti distintamente riconoscibili, reinterpreta in chiave fiabesca nella direzione di un viaggio iniziatico che dall'adolescenza conduce all'età adulta della conoscenza. I principi del maschile e del femminile, incarnati da un ragazzo e una ragazza, sono inizialmente come persi nella notturna "selva oscura" dell'indistinto, finché, grazie al richiamo sonoro fornito dallo sfregamento di un paio di sassi in scena, si mettono in contatto con un mondo extraumano: prima evocato da alcune luci baluginanti sul telo bianco – le *janas* – poi dalla comparsa di un gruppo di caprette.

Benché la figura della capretta sia pressoché l'unica, tra quelle presenti nello spettacolo, estranea al racconto di Dessì, essa rappresenta in realtà un altro vero e proprio *topos* nell'immaginario di Maria Lai. Quest'ultima ha spesso raccontato quanto amasse identificarsi in una «capretta ansiosa di

⁴⁸ *Il sasso e la parola* è il primo atto di quello che sarà il continuativo sodalizio, fino al 2013, tra Lai e la Cooperativa Teatro Fueddu e Gestu diretta da Giampietro Orrù, segnato dal comune interesse intorno alla cultura isolana come repertorio di narrazioni, di temi, di elementi simbolici ed estetici finalizzati al coinvolgimento delle comunità. Una collaborazione concretizzatasi in laboratori, spettacoli e interventi di comunità, nonché nella realizzazione di scene, costumi e oggetti scenici. Nato nel 1980, il gruppo si è caratterizzato fino a oggi per un lavoro sulla tradizione popolare e la cultura della Sardegna, sui suoi linguaggi e sui suoi miti, in una progettazione rivolta agli adulti e all'infanzia che ha messo in relazione il teatro con le arti visive, la musica e la poesia. Cfr. Sergio Bullegas, *Storia del teatro in Sardegna. Identità, tradizione, lingua, progettualità*, Edizioni della Torre, Cagliari 1998, p. 129; Mario Faticoni, *Teatro contemporaneo in Sardegna*, AM&D, Cagliari 2003, pp. 186-187. È inoltre sicuramente utile consultare anche i ricchi contenuti presenti nei due siti al momento attivi della compagnia: <<http://www.fuedduegestu.it>> e <<https://www.fuedduegestu.org>> (ultima consultazione: 5/7/2023).

precipizi», secondo la definizione datale dal padre, che per l'artista significava quella fatale attrazione verso "la filosofia del vuoto" che anticipa la creazione, la condizione secondo la quale «l'opera nasce mentre la si fa»:⁴⁹

L'opera d'arte non la so mai: se la so non riesco, l'opera non riesce. [...] Il progetto non è niente, una traccia e basta. [...] Quando inizio il viaggio non devo sapere dove sto andando, devo preparare la mente perché questo miracolo si compia, si può forse compiere.⁵⁰

La capretta è stata per Maria Lai una fonte inesauribile di ispirazione, sia iconografica che tematica. Un altro modo per produrre una metafora dell'arte, simbolo di fantasia e libertà. Come l'ape, la capretta è un animale mitologico della tradizione sarda, per come è stata ricostruita dal già citato Salvatore Cambosu, insegnante di Maria Lai alle scuole medie, mentore e figura fondamentale nel percorso formativo e poetico dell'artista. Nel suo *Miele amaro*, Cambosu raccoglie una serie di racconti e leggende tratti da materiali storici, etnologici e poetici sulla Sardegna, in un libro che è considerato una sorta di catalogo generale dell'identità sarda. Tra questi, appunto, *La capretta*, alla cui immagine Maria Lai ha dedicato continuamente quadri, disegni, installazioni, libri cuciti e fiabe.

La presenza della capretta nello spettacolo, dunque, benché non filologicamente giustificata, è organica a Maria Lai, addirittura qui moltiplicata in un piccolo "gregge" di cinque elementi opportunamente mascherati, che a piccoli passi e saltelli ritmati dal suono dei campanellini conduce il giovane adolescente a quel "tesoro" che è la libertà della fantasia e della scoperta.

Finché ai giovani appaiono le *janas*. Quelle che fino a pochi momenti prima erano solo delle timide luci, si materializzano in scena come sciame di otto giovanissimi performer, vestiti con costumi stilizzati da cui risalta il copricapo realizzato nell'inconfondibile stile Lai, con un *patchwork* di stoffe dal quale emergono due grandi occhi a mo' di semi-maschera (fig. 5).

⁴⁹ Maria Lai, dal documentario *Inventata da un Dio distratto* cit.

⁵⁰ Maria Lai, citata in Monica Mastrovito, *Maria Lai e la filosofia del vuoto*, «filosofemme.it», 27 gennaio 2021; <<https://www.filosofemme.it/2021/01/27/maria-lai-e-la-filosofia-del-vuoto>> (ultima consultazione: 21/06/2023).



Fig. 5: Alcune maschere di janas realizzate da Maria Lai per *Il sasso e la parola*, 1991 (Foto © Daniela Zedda)

La loro appartenenza al mondo degli insetti operosi è dettata dalla presenza di altrettanti esagoni bianchi, bidimensionali e semplificati, a comporre prima una sorta di alveare stilizzato che i performer manipolano ritmicamente nello spazio in rapporto a un movimento “ronzante”: ora in file ordinate, ora in piccoli gruppi, fino a essere depositato sulle superfici dei sassi presenti in scena.⁵¹ Poi delle stelle, anche queste stilizzate nell’incrocio sovrapposto di due esagoni, a richiamare possibili traiettorie siderali, le stesse che per molti versi si possono rinvenire nelle tante costellazioni e geografie realizzate da Maria Lai soprattutto negli anni Ottanta.

Le *api-janas*, inoltre, da un punto di vista coreografico, sono caratterizzate da gestualità che fanno didascalicamente riferimento all’arte del filare e del lavoro al telaio, riprodotte in modalità unisone, in una sintesi tra astrazione e pantomima. Come è narrato nella leggenda, sono loro a trasferire questi antichi saperi all’universo femminile, incarnato nello spettacolo dalla adolescente co-protagonista, che letteralmente assume su di sé il codice gestuale delle *janas*.

A questo punto lo spettacolo prende una piega visionaria, a partire dalle linee che sistematicamente appaiono sul «telaio» e divenute di conseguenza oggetto di attenzione dei due adolescenti. Linee diagonali disciplinate che man mano si sovrappongono e che fanno pensare a un’arpa, oppure a una cetra o alla cassa armonica di un pianoforte scoperchiato, a richiamare l’ordine geometrico di cui le *api-janas* sono portatrici.

Qui avviene l’ideale trasformazione all’insegna della poesia del giovane protagonista, che dopo essersi asperso il viso con una polvere dorata, lascia il posto all’emersione dalla penombra del *Sardus Pater*, incarnato nella danza solitaria di Maurizio Saiu. Il dio è come incastonato in un costume realizzato da Maria Lai insieme alla sorella Giuliana con lacerti di fogge e stoffe sapientemente cuciti in una ipotetica corazza fasciante e stilizzata, che lascia scoperte sia le gambe che il fondoschiena. Dell’anziano personaggio presente nella leggenda di Dessì non vi è traccia. Saiu ne interpreta piuttosto i valori mitici affidandosi alle qualità paniche, di sensuale fisicità, sorrette da un chiaro riferimento al Nijinsky de *L’Après-midi d’un faune*:

⁵¹ Un espediente per certi versi simile era stato adottato alcuni anni prima dall’artista in occasione della performance collettiva *Lalveare del poeta*, realizzata nel 1984 a Orotelli (NU) e dedicata a Salvatore Cambosu, originario dello stesso paese. Durante la performance, Lai aveva trasformato il contesto cittadino in un grande alveare, chiedendo alla comunità di disegnare gruppi di esagoni sulle case, in prossimità di porte e finestre. Cfr. in particolare Maria Grazia Battista, *Azioni e interventi ambientali/Schede*, in Anna Maria Montaldo, Barbara Casavecchia, Lorenzo Giusti (a cura di), *Maria Lai. Ricucire il mondo* cit., p. 189.

Doveva essere una figura vissuta, per questo ero ricoperto d'argilla: la qualità della danza doveva essere "pietrosa". Mi ero anche rifatto idealmente alle sculture dei bronzetti nuragici, per cui la danza si sviluppava in posizioni molto rigide e stilizzate, cogliendo quello che secondo me era il Sardus Pater. Era molto Nijinsky, più un fauno che un dio. Era il dio che decide di essere uomo. Sono partito, in realtà, dall'idea che questo dio contenesse tutto. La densità dell'acqua e del miele, il rapporto con la terra e col cielo, la durezza, la fragilità, la leggerezza delle foglie che cadono, il frusciare del vento: tutta la natura panica. Un dio imprigionato nel proprio universo. Improvvisamente nel dio si manifestava il senso del tragico, una divinità al cospetto della morte. Ho lavorato molto sull'idea delle angolazioni, ma allo stesso tempo mi sono ispirato alla pietra e a tutta l'iconografia che rimanda alla tradizione della Sardegna, dove l'arte si esprime col cerchio. Nella cultura arcaica dell'Isola il cerchio è molto presente, pensiamo ai nuraghi, ma è tutto anche molto spigoloso. In quella danza c'erano tante qualità diverse. Ricordo che era molto faticosa, nonostante durasse circa sette minuti, perché è tutto tenuto. Non ci sono momenti in cui corri e ti liberi, o salti, c'è sempre una tensione.⁵²

Saiu realizza l'assolo autonomamente, in una condizione di silenzio, senza riferimenti sonori o appoggi ritmici, senza che, durante le prove, le musiche originali di Gabriele Verdinelli – una partitura dal sapore neoimpressionista "à la Debussy" suonata dal vivo dall'*ensemble* Laborintus, interpolata da inserti di nastro magnetico ed effetti audio – incidessero sul processo creativo e di scrittura del corpo nello spazio. La musica, alla stessa stregua degli incastri poetici di Pignotti, entrerà solo nel montaggio finale, "messa addosso" al coreografo e interprete dopo un lungo momento iniziale di pausa, creando un certo effetto straniante.

L'assolo corrisponde sicuramente, per la sua capacità di concentrazione drammaturgica, al *climax* dello spettacolo. In un corpo, quello di Saiu, che nonostante l'imminente percorso autoriale volto negli anni successivi a una progressiva decolonizzazione tecnica ed espressiva, porta ancora le matrici delle sue maggiori esperienze formative: lo scavo sulla varietà degli impulsi, senza centro e gerarchie, di ascendenza nikolaisiana e la purezza astratta cunninghamiana. Una danza, in altre parole, espressiva di ritorno, in virtù di una condizione non psicologica ma formale: «mi ero messo dentro una gabbia che mi costringeva a provare dolore, fatica, resistenza, tutte qualità che non sono solo fisiche ma diventano anche emotive».⁵³

⁵² Maurizio Saiu, da una conversazione di chi scrive con l'artista, avvenuta a Domusnovas il 18 giugno 2023 cit.

⁵³ *Ibid.*

Ecco allora che, in un ritmo tutto interiore, ogni parte del corpo, sia il busto o le braccia, o ancora la testa o le gambe, può diventare protagonista, in una alternanza anche anarchica di sospensioni e accelerazioni, di spezzature o vibrazioni (fig. 6); di mani che fendono l'aria per lasciare immediatamente il posto a dichiarazioni estatiche della presenza, accompagnate dall'espressione del volto; di gomiti che abbracciano il viso in prese tentacolari; di plasticità mai definitive, pronte a tradursi nell'opposto, in posizioni sottoposte alla fuga aerea e sprezzante delle braccia o all'urto del disequilibrio. Una danza che però non è mai muscolare, neanche nei suoi momenti più concitati, piuttosto tesa a una bruciante consumazione del tempo.

L'assolo di Saiu introduce al finale dello spettacolo, anch'esso ideato dal coreografo. Una condizione corale dal carattere quasi tribale, con sette giovani performer vestiti di nero che replicano il "tocco" del dio, l'ultimo movimento della partitura danzata in luce da Saiu, con i gomiti che abbracciano il collo, puntati all'esterno, come se difendessero – o al contrario attaccassero – qualcosa. Una coro-fortezza, in un ritmo che si fa serrato e guerriero, sempre più incalzante, cadenzato nei passi e negli improvvisi vortici circolari dei corpi o ancora nell'andatura stretta e meccanica. A manifestare una paura primordiale e la necessità di protezione rispetto al mistero della scintilla divina. Ma al contempo, come a dire: l'umanità è poesia, è dono, ma è anche dura e dolorosa conquista.

Finché i pentagrammi del telaio sullo sfondo si destrutturano in un moto celibe di ribellione, mentre le *janas* e le caprette ritornano in scena, a osservare un universo nel quale convivono «armonie e disarmonie, ordine e disordine, legami e lacerazioni. Come nella vita».⁵⁴ Ma le caprette, proprio sul finale, si tolgono la maschera, nel segno, probabilmente, di un destino – dell'arte o dello stupore vitale – che ormai è compiuto e non ha più bisogno, appunto, di mascheramenti.

⁵⁴ Elena Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione* cit., p. 80.



Fig. 6: *Il sasso e la parola*, Cagliari, Villa Asquer, 22 luglio 1991: Maurizio Saiu nella danza del Sardus Pater (Foto © Daniela Zedda)

8. Con Maria dopo Maria

Da subito Maurizio Saiu intuisce la grande importanza dell'incontro con Maria Lai, che gli consentirà di mettere a fuoco l'intima fascinazione, vissuta fin da bambino, per i miti e i culti che costellano l'immaginario tradizionale della Sardegna: «Finalmente avevo trovato la mia fata – avrebbe detto in seguito l'artista – era la mia *jana*, mi si era concretizzata la favola». ⁵⁵ Ed è proprio facendo tesoro di tale straordinaria eredità che il coreografo avrebbe definitivamente portato le sue intuizioni autoriali, innervate di un primitivismo esoterico, visionario e allucinatorio, a un livello più complesso e compiuto. Il successivo *Anghelus*, del 1992, ⁵⁶ può essere considerato in questo senso la naturale prosecuzione del lavoro sviluppato a diretto contatto con Maria Lai, ⁵⁷ nell'interesse per l'arcaico riletto però come età dell'oro e dalla prospettiva di un corpo polifonico che si misura anche con la materia granulare e vibratoria del canto.

Il tema dell'origine, in netta continuità con la "filosofia del vuoto" di Maria Lai, costituirà d'altronde per Saiu un motivo costante di vertiginosa fascinazione, intesa però non in chiave oleografica, piuttosto come condizione estrema di creazione e ricerca. Uno stare espressamente oltre la sicurezza dei codici, «oltre i vincoli concettuali, da qualche parte dove solo la titubanza e l'incertezza, lo squilibrio dell'ignoto siano la linfa che crea un nuovo spazio di movimento», in un corpo «sacrificato alla ricerca di un'origine», senza «appigli di nessun genere», a contatto con «qualcosa

⁵⁵ Maurizio Saiu, da una conversazione di chi scrive con l'artista, avvenuta a Cagliari il 18 giugno 2020.

⁵⁶ Coreografia e regia: Maurizio Saiu; interpreti: Maurizio Saiu e Simonetta Nulchis; musiche: Giorgio Tedde; canto: Elena Ledda; violoncello: Nicoletta Pintor; scene, luci e costumi: Andrea Fogli; realizzazione costumi: Alessandro Lai; produzione: Associazione Austro e Festival Internazionale di Teatro Danza di Cagliari. Una documentazione video dello spettacolo andato in scena al Teatro delle Saline di Cagliari (11 dicembre 1992) è disponibile sul sito <<http://www.tedde.net>> al seguente link: <http://www.tedde.net/tedde/giorgio/frames/angelus_frame.htm> (ultima consultazione: 5/7/2023).

⁵⁷ A questo proposito, è interessante tenere in considerazione che, a seguito della felice collaborazione per *Il sasso e la parola*, Lai propose a Saiu di lavorare sul precedentemente citato racconto di Cambosu *La capretta*, da lei tradotto in una fiaba-libro di stoffa (cfr. Maria Lai, *La capretta*, Ilisso, Nuoro 2014). I reciproci impegni degli artisti, tuttavia, non consentirono di portare avanti il discorso. Il racconto sarebbe poi stato centrale, nel 1995, dell'omonimo progetto realizzato da Lai in Sardegna con la Cooperativa Teatro Fueddu e Gestu a Isili, nel Sarcidano.

che [viene] da molto lontano», in una ricerca «nelle superfici ma anche all'interno delle grotte». ⁵⁸

Maria Lai, per Saiu, rende attiva e presente la preistoria, i suoi luoghi dell'immaginazione, trasformandosi nel tempo in una relazione di amicizia, ma soprattutto di sotterranea vicinanza poetica e spirituale, nel segno di un confronto silenzioso, sommerso ma, di fatto, mai sopito. Dopo la morte dell'artista ogliastrina nel 2013 questo rapporto a distanza diventerà per il coreografo l'architrave esperienziale su cui basare quella che al momento rimane la sua ultima creazione, *C'è ancora un filo di luce nel mio cielo* (2019-20). ⁵⁹ Rompendo così il riserbo che aveva sospeso fino a quel momento il recupero del rapporto con la grande artista, a partire da un libero attraversamento di tutta la sua opera.

⁵⁸ Tutte le citazioni sono di Maurizio Saiu: cfr. Lucia Latour, *La luce del corpo frantumato* cit., p. 53. Più tardi, nel 2003, Saiu descrive questa condizione come la «ricerca di un movimento svincolato dal pensiero [...] mi lascio andare ad una forma di abbandono. [...] Solo lì, davanti al nulla, sei di fronte ad un baratro, con le paure, le insicurezze, le frustrazioni, i dolori, e lì il corpo deve parlare, deve raccontare [...] un abbandono alla demenza»; in Fabio Acca (a cura di), *Conversazione con Maurizio Saiu* cit., pp. 34-35.

⁵⁹ Per un quadro esaustivo del progetto e dei suoi esiti cfr. la sezione dedicata a Maurizio Saiu in <www.aminaproject.org>. In particolare, il film-documentario *C'è ancora un filo di luce nel mio cielo* (2021), a cura di chi scrive, presentato in prima nazionale nell'ambito della edizione 2022 di "Danza Urbana – Festival Internazionale di Danza nei paesaggi urbani" (Bologna, 9 settembre 2022), ora liberamente accessibile al link <<https://www.aminaproject.org/maurizio-saiu-filodilucenelmio cielo>> (ultima consultazione: 4/7/2023).