

Caterina Lisini, Alberto Pireddu  
**La Sardegna e il suo Doppio.**  
**La réalité virtuelle nella Stazione dell'Arte a Ulassai**

---

Abstract

Si potrebbe ritrovare un parallelismo tra la realtà virtuale del teatro, così come definita da Antonin Artaud nel saggio *Le théâtre et son double*, e quella scaturita dall'universo artistico di Maria Lai. Il suo "Doppio" è una Sardegna dalla storia millenaria, la cui personalissima rappresentazione trova nelle forme e nel tipo del suo museo una coinvolgente manifestazione. La Stazione dell'Arte di Ulassai, nella sua aura arcaica costituisce un piccolo esempio poetico di museo contemporaneo, che suggerisce riflessioni su alcuni temi costitutivi dell'*ethos* museale: la simbiosi tra museo e personalità dell'artista; la compiutezza tipologica dell'edificio museale *versus* la sua articolata dispersione sul territorio; la reciproca interazione con il paesaggio e l'identità culturale della comunità in cui è insediato; più in generale il rapporto tra ricerca artistica contemporanea, museologia e architettura.

Parole Chiave

Maria Lai — Realtà virtuale — Sardegna — Arte — Museo

---

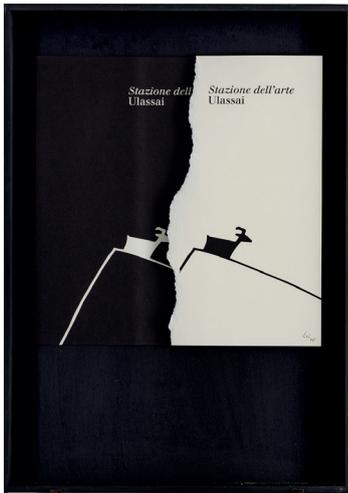
La prima definizione di «*réalité virtuelle*» compare tra le pagine del fondamentale saggio di Antonin Artaud *Le théâtre et son double*, del 1938, nel quale l'autore ritrova una «misteriosa identità di essenza» tra l'alchimia e il teatro, due arti «per così dire, virtuali, tali cioè da non contenere in se stesse né il loro obiettivo né la loro realtà».

Se «l'alchimia, grazie ai suoi simboli, è come il Doppio spirituale di un'operazione che risulta efficace solo sul piano della materia reale», la sola che «permette di produrre *realmente* oro» (Artaud 1968, p. 165), il teatro appare come il «Doppio» di una realtà più complessa di quella quotidiana di cui, nel tempo, è divenuto un semplice rispecchiamento:

«Tutti i veri alchimisti – scrive Artaud – sanno che il simbolo alchimico è un miraggio come lo è il teatro. E questa perpetua allusione agli elementi e al principio del teatro, che si ritrova in quasi tutti i simboli alchimistici, deve essere intesa come l'espressione (di cui gli alchimisti erano estremamente coscienti) dell'identità fra il piano sul quale evolvono i personaggi, gli oggetti, le immagini (e, in genere, tutto ciò che costituisce la *realtà virtuale* del teatro) e il piano puramente ipotetico in cui evolvono i simboli dell'alchimia» (1968, p. 166).

Parafrasando Artaud si potrebbe ritrovare ancora un parallelismo tra la realtà virtuale del teatro e quella scaturita dall'universo artistico di Maria Lai, cui non è estranea una certa componente alchemica, per la sua capacità di sublimare, non in oro, ma in pura bellezza anche il più povero tra gli oggetti (un filo, un telaio, un drappo...).

Nel suo caso il "Doppio" è una Sardegna dalla storia millenaria, di cui la Lai opera una personalissima rappresentazione, creando personaggi, oggetti e immagini attraverso un'arte che è prima di tutto conoscenza e disci-



**Fig. 1**

Maria Lai, *Stazione dell'Arte*, 2006, collage di serigrafie, Plexiglass 70x50 cm.  
Ph. Tiziano Canu. Courtesy Fondazione Stazione dell'Arte.

plina, e che trova nelle forme e nel tipo del suo museo una coinvolgente manifestazione.

Come osservato da studiosi e critici<sup>1</sup>, nella società contemporanea la funzione del museo sembra aver subito un profondo mutamento: da contenitore di collezioni, custode e produttore di cultura, esso tende a configurarsi come multiforme spazio culturale destinato prevalentemente all'intrattenimento di un pubblico auspicabilmente sempre più largo, dove il coinvolgimento dello spettatore è affidato soprattutto alla componente percettiva, a cui non è estranea una sollecitazione curatoriale e di allestimento scenografica e teatrale, in una fruizione essenzialmente sensoriale ed estetizzante. Nelle realizzazioni più convincenti degli ultimi decenni il museo sembra comunque conservare l'aspirazione alla dimensione di luogo denso di significati piuttosto che diluirsi in un semplice contenitore-palcoscenico per la "rappresentazione" dell'arte, di cui la drammatica teatralizzazione del Museo ebraico a Berlino di Libeskind è forse uno degli esempi più densi ed eloquenti.

Tuttavia a dispetto della globalizzazione, gran parte dei musei contemporanei, anche quelli più affermati e di rilevanza internazionale, «portano tracce evidenti delle loro specifiche storie e delle diversità culturali e di sensibilità sociale dei contesti di origine», come rileva Fulvio Irace (2009). Ciascun museo riflette infatti i radicamenti in un territorio intellettuale e sociale che definisce in generale l'attitudine di una determinata società verso le complessità culturali e i valori spirituali espressi dalla propria storia. Questa singolarità è particolarmente evidente nel contesto italiano a cui, secondo Andrea Carandini (2009), non è congeniale, salvo poche eccezioni, il grande museo globale di percezioni effimere e prospettive in fuga, mentre «offre veri e propri *tessuti di bellezza* articolati in campagne, villaggi, città e musei».

La Stazione dell'Arte di Maria Lai, nella sua capacità di evocazione di un territorio, nella sua azione di rammemorazione di una identità collettiva, costituisce una possibile accezione, nel senso delineato da Carandini, nella composita gamma di declinazioni del museo contemporaneo. Un museo di piccole dimensioni, legato strettamente alla personalità e alla poetica dell'artista, in intrinseca relazione col territorio di appartenenza e con l'identità storica e culturale della popolazione insediata. Un museo al tempo stesso profondamente calato nella contemporaneità del fare artistico, per la centralità riconosciuta all'esperienza sensoriale e all'aspetto percettivo, concepiti però come attività di autentico apprendimento, che coinvolgono il pensiero e l'immaginazione in una continua riflessione sul linguaggio poetico e il significato delle esposizioni. «L'opera d'arte – sostiene Maria Lai – è un mutuo gioco tra visione e pensiero: ciascuno anima e illumina l'altro in un'unica esperienza» (2004a, ora in Pontiggia 2017, p. 355).

### La Stazione dell'Arte

Posto su un costone isolato in faccia al borgo di Ulassai e alla montagna che incombe, il Museo non è altro che il recupero spoglio e essenziale dell'antica stazione ferroviaria dismessa alla fine degli anni Cinquanta e la complementare articolazione sul territorio circostante di opere dell'artista che coinvolgono, in ruolo di protagonisti, alcuni manufatti preesistenti e l'insieme del paesaggio, colto nelle sue fattezze materiali e nella sua valenza evocativa: un museo particolare, senza una esposizione e un allestimento fissi, indissolubilmente legato alla variegata costellazione di interventi

**Fig. 2**

La stazione di Jerzu abbandonata. © Salvatore Sechi.

**Fig. 3**

La Stazione dell'Arte nel suo rapporto con la valle e il paesaggio d'Ogliastra. © Sergio Aruanno.



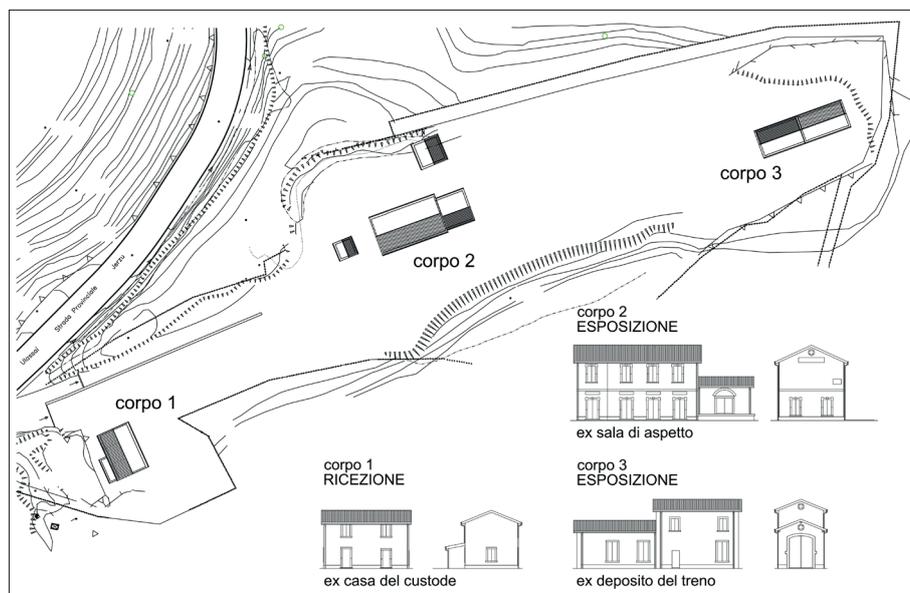
pensati sul territorio, veri «luoghi dell'arte a portata di mano»<sup>2</sup>, secondo una felice dizione della stessa Maria Lai.

Cuore centrale del museo è il complesso dei fabbricati che componeva la stazioncina di testa della linea ferroviaria Gairo-Jerzu<sup>3</sup>: tre semplici corpi di fabbrica parallelepipedi, dalle proporzioni strette e allungate, coperti a doppia falda, dei quali l'antica casa del custode, posta in margine del lotto in prossimità della via di accesso, è trasformata in luogo di ricezione dei visitatori, con biglietteria e bookshop, mentre i corpi del fabbricato viaggiatori e del deposito dei treni sono convertiti in spazi espositivi e di conservazione delle opere donate dall'artista alla comunità di Ulassai.

L'intervento di ridestinazione, affidato agli architetti Sergio Aruanno, Nazario Fusco, Luigi Corgiolo e all'ingegnere Demetrio Artizzu, che lavorano in stretta collaborazione con la Fondazione e con la stessa Maria Lai, direttamente coinvolta nel progetto, risale al 2006<sup>4</sup> (la Stazione dell'Arte viene inaugurata l'8 luglio 2006) e si è limitato ad interventi minimi, con-

**Fig. 4**

Planimetria generale. Progetto di Sergio Aruanno, Nazario Fusco, Luigi Corgiolu, Demetrio Artizzu.



tenendosi intenzionalmente in un lavoro di sostanziale ripulitura e rimessa in pristino, senza aggiunte volumetriche né alterazioni distributive o funzionali se non quelle strettamente indispensabili alla nuova destinazione. Una semplice fodera continua in legno ignifugo, concepita per permettere la maggiore flessibilità espositiva e disponibilità di allestimento, avvolge le intere superfici interne in una bianca astrazione spaziale, mantenendo intatte le proporzioni e le sembianze domestiche delle antiche architetture. Pochi i tagli operati nel rivestimento continuo interno, appena qualche isolata bucatura funzionale, ad accentuare la costruzione di una geometria netta, di uno scrigno muto come quinta scenica per le opere d'arte. E i tre manufatti, isolati sull'ampio pianoro elevato dell'approdo dei vecchi binari e investiti di nuovo significato, assumono una postura essenziale e diradata, come piccole architetture a risonanza poetica, emanando un'aura alchemica e sacrale.

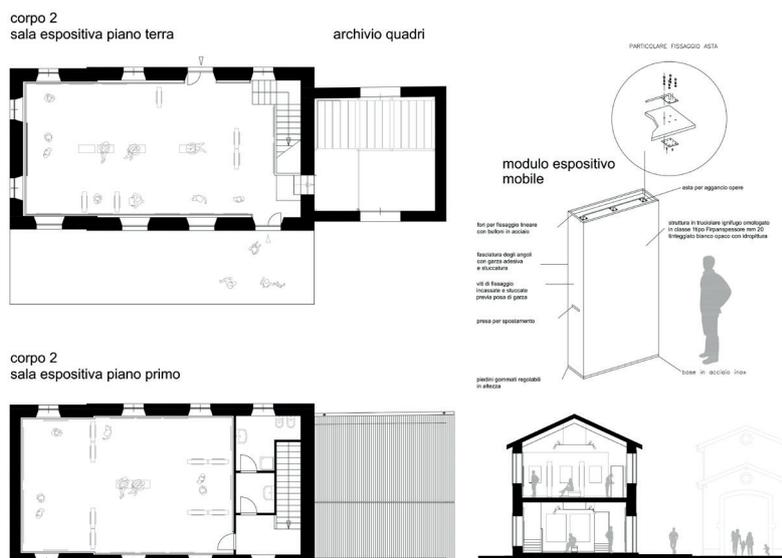
Principale deposito della produzione dell'artista, la Stazione vive come un *herbarium*, una collezione di figure che sono i segni e i vocaboli della sua arte – i presepi, i pani, i telai, le geografie, i libri cuciti e i libri di terracotta...–, non cristallizzata nell'interpretazione immutabile di un'esposizione permanente ma riallestita ciclicamente in un succedersi di rielaborazioni e reinterventi, sempre diversi, che volta volta indicano nuove prospettive di lettura.

Se nel progetto contemporaneo di museo globale tende ad affievolirsi, fino quasi a scomparire, la tradizionale raffigurazione tipologica a favore di una dominante invenzione del dispositivo spettacolare di percezione, il museo di Ulassai, nella tenace conservazione di semplici tipologie di servizio, familiari ad una comunità e riconvertite in astrazione, può costituire il paradigma di una particolare tipologia museale, dove il congegno architettonico perde di consistenza dimensionale e di articolazione funzionale ma non di pregnanza semantica, diramandosi nel territorio e nel paesaggio, con cui si confonde e di cui si alimenta e diventa interprete. Una diversa ipotesi museale, in cui l'organizzazione fisica dei luoghi e dei manufatti espositivi è intrinsecamente legata agli oggetti d'arte esposti, allo sviluppo del percorso artistico dell'autrice, alla storia del territorio, alle tradizioni e ai gesti di vita quotidiana intrisi nel paesaggio costruito e naturale.

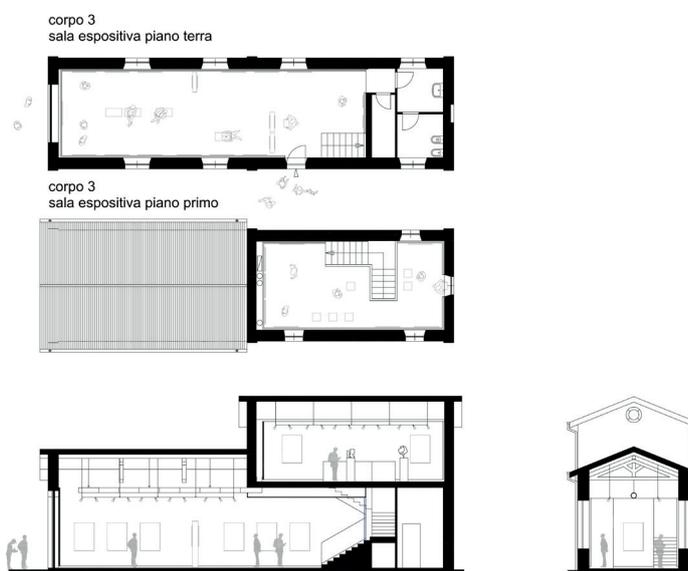
Altri esempi italiani paiono confermare la forza e il valore di una scelta così singolare e solo apparentemente radicale. Come non ricordare, a tal

**Fig. 5**

Corpo 2 (ex fabbricato viaggiatori): sale espositive – deposito quadri. Progetto di Sergio Aruanno, Nazario Fusco, Luigi Corgioli, Demetrio Artizzu.

**Fig. 6**

Corpo 3 (ex deposito treni): sale espositive. Progetto di Sergio Aruanno, Nazario Fusco, Luigi Corgioli, Demetrio Artizzu.



proposito, la Fondazione Emilio e Annabianca Vedova ai Magazzini del Sale a Venezia, gli Ex Seccatoi del Tabacco che a Città di Castello implementano gli spazi espositivi già dedicati ad Alberto Burri nelle sale del Palazzo Albizzini o, per rimanere in Sardegna, il Museo Nivola a Orani, realizzato su progetto di Peter Chermayeff e Umberto Floris all'interno del vecchio lavatoio e poi successivamente ampliato?

Il museo progettato da Renzo Piano e Alessandro Traldi sulle Fondamenta delle Zattere è un «proscenio per l'universo di Emilio Vedova» (Eccheli 2016, p. 22), animato solo dal movimento, quasi teatrale, delle tele del maestro. Lo spazio così ottenuto, come rileva Massimo Cacciari, è certamente memore della idea di *continuum* di Vedova, con la cui opera si pone in strettissima relazione: «è un antro oscuro che è lì in attesa di divorarti, esattamente come Vedova raccontava essere il suo rapporto con le grandi tele delle sue opere, una sorta di 'divoramento', come se lui fosse divorato dal suo fare pittura» (Traldi 2009, p. 163).

La Fondazione Burri nasce sotto l'egida dello stesso artista, che scelse personalmente le architetture, ne curò il recupero per fini espositivi e se-

**Fig. 7**

Corpo 2, sala espositiva al piano terra. Veduta allestimento Maria Lai. Sguardo Opera Pensiero. Ph. Tiziano Canu. Courtesy Fondazione Stazione dell'Arte.



lezionò le opere che vi sarebbero state esposte. A Palazzo Albizzini come negli hangar degli Ex Seccatoi è stata la razionale essenzialità degli spazi ad affascinare l'artista, al punto che il rapporto con le misure straordinarie degli ambienti originariamente deputati alla lavorazione del tabacco ebbe la forza di indirizzare la sua ricerca verso un'arte più complessa e monumentale.

A Orani, la scelta di un luogo caro all'artista e alla comunità, è stata fortemente sostenuta dalla moglie di Nivola, Ruth Guggenheim, che vi ha collocato l'opera scultorea del maestro, con una particolare attenzione alla fase conclusiva de suo percorso.

I tre esempi sopra ricordati sono accomunati alla Stazione ulassese sin dalla scelta di riscattare, attraverso l'arte, architetture altrimenti abbandonate o inutilizzate, sottraendo il museo alla specificità di un tipo ben preciso. Mentre a Venezia il raffinatissimo intervento di Piano dimostra un profondo rispetto per quei Magazzini che lo stesso Vedova aveva strenuamente difeso dalla demolizione, contribuendo a riconoscerne il valore storico-monumentale, a Città di Castello, a Orani e Ulassai, l'essenzialità dell'intervento sul corpo della preesistenza non può che rivelare una precisa strategia in cui le più pragmatiche questioni di economicità si incontrano con una poetica del silenzio, volta a far incontrare gli artisti e i loro luoghi senza ulteriori mediazioni.

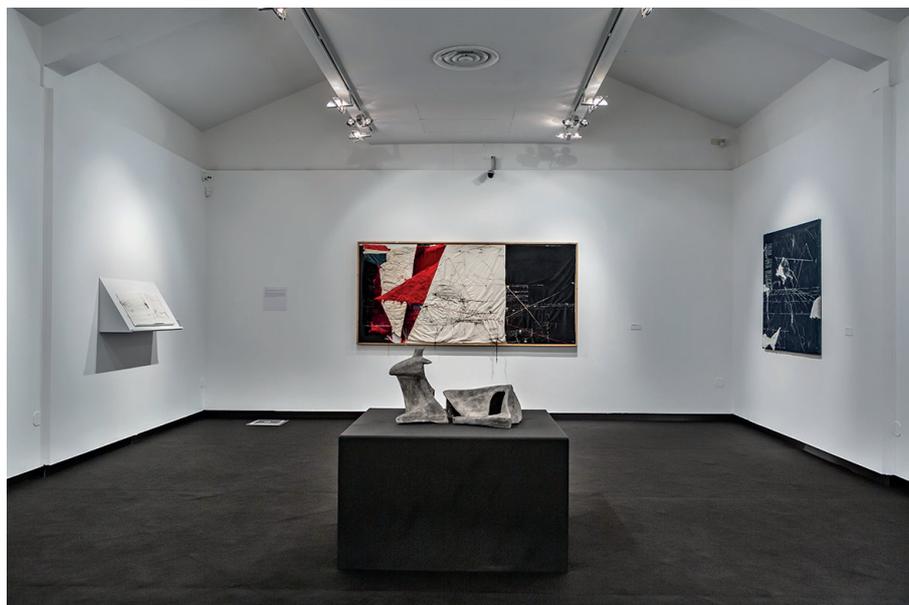
### **Luoghi dell'arte a portata di mano**

Se la fabbrica della Stazione dell'Arte si pone come la trasformazione di un luogo reale, crocevia di partenze e arrivi, in un poetico luogo ideale, punto di avvio di nuovi itinerari culturali, tutto intorno, nell'aspra conca del territorio di Ulassai e diramata lungo le vie del borgo si dispiega la seconda natura del museo, concepita nella tensione tra "ascolto" e rappresentazione di un "altrove": «il paesaggio non si pone come luogo da arredare – sostiene Maria Lai scrivendo al critico e amico Francesco Vincitorio – resta protagonista e l'arte nasce per dargli voce» (2000, p. 48).

Quasi palinsesto per una nuova scrittura, questo straordinario museo all'aperto<sup>5</sup>, come un atlante di viaggio, tiene insieme e ricompone frammenti del paesaggio naturale e costruito di Ulassai, come segni di una storia antica implementati di nuovi significati e di una nuova trama di legami.

**Fig. 8**

Corpo 2, sala espositiva al primo piano. Veduta allestimento Maria Lai. Sguardo Opera Pensiero. Ph. Tiziano Canu. Courtesy Fondazione Stazione dell'Arte.



Così il vecchio lavatoio, luogo d'incontro tradizionale delle donne del paese, viene trasfigurato in fatto d'arte con interventi della stessa Lai e dei suoi amici artisti Costantino Nivola, Guido Strazza, Luigi Veronesi. Varcare la soglia di questo piccolo fabbricato di inizio Novecento<sup>6</sup>, ad un unico piano e coperto a falde, segnato su tre lati da aperture ad arco a tutta altezza, è come percorrere un'altra sala del museo: all'interno la Lai costruisce, sull'ordito delle tubature d'acqua a vista, la figura incompiuta e trasfigurata di un antico telaio, sospingendolo al soffitto di dodici metri per quattro, come una scultura a grande scala, il *Telaio-soffitto*, mentre Nivola riporta in vita le vasche in granito dove si avvicendavano le lavandaie, installando con filiformi sostegni metallici un gioco d'acqua continuo al cui effetto espressivo concorre la calcolata sonorità del flusso dell'acqua e dei gocciolatoi, la *Fontana-sonora*; all'esterno invece, nell'incavo delle arcate sui lati minori del fabbricato, Luigi Veronesi compone la *Fontana della sorgente* e Guido Strazza realizza la *Fontana del grano*, ridisegnando anche la piccola piazza antistante.

Nel complesso un intervento corale, che trasforma un piccolo edificio centro della vita comunitaria del paese in un episodio fortemente simbolico a cui pittura, scultura, architettura concorrono unitariamente in un affascinante effetto espressivo.

Al di là del Lavatoio, nel resto del vecchio borgo, i multiformi interventi della Lai coinvolgono l'impervio paesaggio di montagna d'Ogliastra nella vita del Museo, in uno stretto rapporto tra spazio fisico, luogo e rappresentazione. Quasi a voler risarcire tramite l'arte un paesaggio sempre più ferito dalle frane e dal cemento, tre delle strade che collegano Ulassai al mare e al suo entroterra più selvaggio sono coinvolte in un progetto di «risanamento estetico» (Lai e Pala 2006, p. 52) che opera sui dislivelli naturali e sulle ampie superfici di possenti muri di sostruzione.

Nella direzione del santuario di Santa Barbara, è *La strada del rito*, una narrazione per frammenti lungo un percorso di circa sette chilometri, nel quale l'artista finge di «dare voce alla memoria delle pietre» (Lai e Pala 2006, p. 53), riscrivendo nelle forme volutamente infantili di alimenti quotidiani il miracolo evangelico della moltiplicazione dei pani e dei pesci, ricollegandosi alla tradizione locale dei pani delle feste e all'abbondanza di pesci nelle numerose sorgenti delle montagne. Verso il mare, la strada



**Fig. 9**  
Il lavatoio, interno, 1982-1989.  
Archivio Ilisso - Courtesy Archivio Maria Lai.

de *Le capre cucite* trasforma il muro che domina la vallata del Pardu in una grande tela, a tratti bianca come un lenzuolo teso ad asciugare, su cui cucire, con tondini di ferro e fili per l'alta tensione, una moltitudine di caprette le cui geometrie elementari richiamano quelle dei tessuti artigianali. A nord, infine, verso la Grotta Su Marmuri e i pericoli di cui essa è uno dei simboli più noti, i muri di contenimento che introducono la grotta diventano *Il muro del groviglio* accogliendo sulla propria superficie alcuni pensieri dell'amico e maestro Salvatore Cambosu, incisi sul calcestruzzo ancora fresco, come in un invito alla lettura e alla riflessione per chi scelga di attraversare quei boschi nella ascesa verso le vette.

Poco lontano è *La casa delle inquietudini*, ultima "anomala" sala del Museo che raccoglie, nel recupero di un moderno edificio abbandonato di nessuna qualità, una teoria di demoni neri dipinti, ombre paurose di varani e draghi simbolo delle inquietudini di un'intera comunità, e che si attraversa per raggiungere, nelle immediate vicinanze, *La scarpata*, sistemazione dal respiro monumentale che segna simbolicamente la fine del percorso. Adagiata sulle pendici della collina, questa sorge sul luogo occupato da una vecchia discarica, in «uno spazio singolare, nella solitudine del paesaggio selvatico» (Cuccu e Lai 2002, p. 17), inserita come una quinta teatrale sospesa sul paese e la sua valle: dalle forme di una grande geografia trapezoidale, metafora della storia del mondo e della civiltà umana, è realizzata con elementi di pietra e metallo capaci di riverberare la luce anche alla grande distanza, segnando il trascorrere del tempo come un'imponente meridiana. Così, a differenza dei comuni parchi destinati ad accogliere opere d'artista, il museo si costruisce nel tempo snodandosi in un itinerario di architetture risignificate e opere di sostruzione o sistemazione territoriale, a guisa di interpunzioni e segni di un alfabeto estetico a grande scala, in cui volta volta è lo scenario urbano e naturale, nella sue valenze di rappresentatività storica o paesaggistica, a dettare la cadenza.

In accordo con la particolare attitudine narrativa di Maria Lai il museo riflette una poetica affatto particolare, legata all'immaginario depositato in tradizioni e radici di un luogo amato, eppure al tempo stesso capace di rifiutare ogni cedimento al folklore e di prefigurare creativamente ricerche e tendenze largamente affermate in seguito, come l'attenzione per la cultura materiale o il rapporto simbiotico con il paesaggio, oppure ancora di interpretare in senso domestico e corale forme d'arte contemporanee quali la performance, l'installazione, l'intervento ambientale.

In questo senso più che parlare di museo-territorio è forse più appropriato parlare di museo policentrico e polisemico, identificato in un *molteplice* museale costituito insieme dalla poetica dell'artista, dai luoghi e dall'insediamento di appartenenza, da pochi e semplici manufatti architettonici carichi però di memoria e di valore simbolico.

### **La Sardegna e il suo "Doppio"**

Nell'epoca contemporanea dove il museo tende ad accogliere un presente indifferenziato, in un apparente annullamento di gerarchie e distinzioni culturali, ed il rapporto con il passato e la conoscenza tende a risultare sempre più appiattito nell'uniformità universale del web, è la capacità rabdomantica della memoria, con la sua facoltà sotterranea di rimandare a relazioni non palesi e sistematiche, in qualche modo alchemiche ma non meno reali e profonde, a costituire l'essenza e la stessa organizzazione fisica del Museo di Maria Lai.

La Stazione dell'Arte nella sua rarefatta consistenza architettonica è come

**Fig. 10**

Maria Lai, La scarpata.  
Archivio Ilisso - Courtesy Archi-  
vio Maria Lai.



una grande trama incisa sul territorio di Ulassai, che svela una diversa realtà virtuale, nella costruzione del “Doppio” di una Sardegna disegnato nell’intreccio enigmatico tra territori impervi e l’insieme di leggende, miti, tradizioni. Come evidenzia Elena Pontiggia (2017, p. 326) nel mondo di Maria Lai «non c’è opera d’arte che non sia tessitura di relazioni [...] e non c’è conoscenza che non sia costruzione di nessi logici e intellettuali. La tessitura, insomma, è una metafora della cultura e della storia dell’uomo».

## Note

<sup>1</sup> Tra le molte pubblicazioni sull’argomento si possono almeno ricordare per le tesi sostenute in questo scritto: Forster K. W. (1991); Werner P. (2005); Jean Clair (2008); Casabella n. 778 (2009); Cristofano M. e Palazzetti C., a cura di (2011); Montanari T. e Trione V. (2017).

<sup>2</sup> Maria Lai inventa questa terminologia per il titolo di un’opera costituita da quattro mazzi di carte contenenti parole e segni per argomentare sul fare arte, leggere l’arte e ridefinire l’arte, con chiaro intento artistico e formativo. Secondo questa accezione possono essere intesi anche gli interventi sul territorio che compongono il museo. Si veda Lai M. (2002).

<sup>3</sup> La linea ferroviaria Gairo-Jerzu inaugurata nel 1893, su un tracciato montano di circa 9 km, collegava i paesi dell’entroterra ogliastrino con la linea regionale Mandas-Arbatax. Molto amata dalle popolazioni locali, fu dismessa nel 1956.

<sup>4</sup> La Fondazione Stazione dell’Arte nasce nel 2006 a seguito della donazione di oltre centocinquanta opere da parte dell’artista alla comunità ulassese – la più importante collezione pubblica a lei dedicata – e gestisce le attività della Stazione dell’Arte. Nello stesso anno viene realizzato il museo che nel 2008 è completato con la sistemazione della quadreria-deposito ad opera dell’architetto Sergio Aruanno e dell’ingegnere Demetrio Artizzu. Nel 2019 su iniziativa dell’attuale direttore artistico Davide Mariani l’originaria pavimentazione è stata sostituita da una moquette nera.

<sup>5</sup> Le opere realizzate da Maria Lai ad Ulassai sono: Via Crucis, 1981; Il telaio-soffitto, 1982; Il lavatoio, 1982-1989 (M. Lai, C. Nivola, G. Strazza, L. Veronesi); Le capre cucite, 1992; La strada del rito, 1992; La scarpata, 1993; Le cinque esse, 1998 (collocate nella facciata del museo dopo la sua inaugurazione in forma di pannelli); Il volo del gioco dell’oca, 2003; La lavagna, 2003; Libretti murati, 2003; Il muro del groviglio, 2004; La casa delle inquietudini, 2005; Pastorello mattiniero, 2005; Fiabe intrecciate, a Gramsci, 2007; La cattura dell’ala del vento, 2009. L’8 settembre 1981 aveva portato a termine l’evento Legarsi alla montagna, con una straordinaria partecipazione da parte del paese, dando vita alla prima opera di “arte relazionale” in Italia. Possono considerarsi parte integrante del grande museo all’aperto di Ulassai anche

le opere di Guido Strazza (Alla luce, 2015) e Marcello Maloberti (Cuore mio, 2019). Sulle opere di Maria Lai a Ulassai si veda Mariani D. (2019b).

<sup>6</sup> L'edificio è stato costruito tra il 1903 e il 1905 dall'ingegnere Ernesto Ravot, tipica figura di tecnico municipale dell'Italia umbertina, autore anche del municipio del paese.

## Bibliografia

ARTAUD A. (1938) – *Le Théâtre et son double*. Gallimard, Paris. Trad. it. (1968): *Il teatro e il suo doppio*. Einaudi, Torino.

CARANDINI A. (2009) – “Il museo? Un luogo di piacere”, intervento al convegno “Come conciliare azione di tutela, promozione e valorizzazione economica dei Beni culturali”, Fondo per l'ambiente Italiano, Castello di Masino (To), 10 ottobre 2009. Il Sole 24 Ore (11 ottobre).

TRALDI A. (2009) – “Per uno spazio espositivo dinamico nell'antico magazzino del sale”. In: CELANT G., a cura di – *Piano / Vedova. Fondazione Emilio e Annabianca Vedova*, Venezia.

CLAIR J. (2008) – *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*. Skira, Milano.

CUCCU G. e LAI M. (2002) – *Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce*. Arte Duchamp, Cagliari.

CRISTOFANO M. e PALAZZETTI C., a cura di (2011) – *Il museo verso una nuova identità. Esperienze museali di nuova concezione in Italia e nel mondo*. Atti del Convegno internazionale di Studi, Roma 31 maggio-1 giugno 2007, Gangemi, Roma.

ECCHELI M. G. (2016) – “Renzo Piano Alessandro Traldi. Un proscenio per l'universo di Emilio Vedova”. *Firenze Architettura*, 2, 22-31.

FORSTER K. W. (1991) – “Tempio? Emporio? Teatro? Riflessioni su due decenni di museografia americana”. *Zodiac*, 6, 30-75.

IRACE F. (2009) – “Summit di direttori. Idee per la gestione”. Il Sole 24 Ore (15 novembre).

LAI M. (2000) – *Lo scialle della luna*. Arte Duchamp, Cagliari.

LAI M. (2002) – *I luoghi dell'arte a portata di mano*. Arte Duchamp, Cagliari.

LAI M. (2004a) – *Sguardo Opera Pensiero. L'arte visiva strumento di pensiero*, lectio magistralis di Maria Lai in occasione del conferimento della laurea honoris causa presso l'Università di Cagliari, 16 aprile 2004. Arte Duchamp, Cagliari.

LAI M. e PALA N. (2006) – “Conversazione tra Maria Lai e Nives Pala”. In: GRILLETTI MIGLIAVACCA A. – *Ulassai. Da legarsi alla montagna alla stazione dell'arte*. Arte Duchamp, Cagliari.

MONTANARI T. e TRIONE V. (2017) – *Contro le mostre*. Einaudi, Torino.

PONTIGGIA E. (2107) – *Maria Lai. Arte e relazione*. Ilisso, Nuoro.

RED. (2009) – “Il paradosso dei musei e delle mostre”, I e II. Casabella, 778 (giugno), 36-37 e 60-61.

WERNER P. (2005) – *Museum Inc.: Inside the Global Art World. Prickly Paradigm*, Chicago. Trad. it. (2009): *Museo Spa. La globalizzazione della cultura*. Johan & Levi, Monza.

Sull'opera di Maria Lai si veda anche:

LAI M. (2004b) – *Fuori era la notte. I presepi*. Arte Duchamp, Cagliari.

LAI M. (2004c) – *Tenendo per mano il sole*. Arte Duchamp, Cagliari.

LAI M. (2006) – *Il Dio distratto*. Arte Duchamp, Cagliari.

ROSSI G. (2015) – *La fata operosa. Vita e opera di Maria Lai*. Leone, Monza.

PONTIGGIA E. (2018) – *Maria Lai. Il filo e l'infinito*. Sillabe, Livorno.

MARIANI D. (2019a) – *Maria Lai. ABC: Sguardo opera pensiero*. Agave, Sassari.

MARIANI D. (2019b) – *Il museo sotto il cielo. Guida al museo a cielo aperto Maria Lai di Ulassai*. Agave, Sassari.

PIETROMARCHI B., LONARDELLI L., a cura di, (2019) – *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*. Catalogo della mostra al MAXXI di Roma, 19 giugno 2019 - 12 gennaio 2020, 5 Continents Editions, Milano.

Caterina Lisini, (Firenze 1969), si laurea con lode con G. F. di Pietro e G. Canella alla Facoltà di Architettura di Firenze, dove dal 2006 è Dottore di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana e svolge attività didattica e di ricerca.

Attualmente è Professore a contratto di Progettazione dell'Architettura I presso la Facoltà di Firenze e Professore incaricato di Progettazione dell'Architettura I presso l'Università Cattolica "Nostra Signora del Buon Consiglio" di Tirana.

Tra le pubblicazioni: *Lezione di sguardi*. Edoardo Detti fotografo (FUP, Firenze 2017); "Olivettian cultural suasions in the Francoist Spain" (in *Arquitectura importada y exportada en España y Portugal (1925-1975)*, T6, Pamplona 2016); *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*, 2 voll., con F. Mugnai (Diabasis, Parma 2013).

Alberto Pireddu, (Nuoro, 1977), architetto, si laurea alla Facoltà di Architettura di Firenze con Maria Grazia Eccheli nel 2005. È Dottore di Ricerca in Progettazione architettonica e urbana presso la Scuola di Dottorato Architettura, Progetto e Storia delle Arti dell'Università degli Studi di Firenze, conseguendo il titolo nel 2010.

Attualmente è professore associato di Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura | Università degli Studi di Firenze e EM | ADU, Ecole EuroMed d'Architecture, de Design et d'Urbanisme | Université EuroMed de Fès.

Tra le sue pubblicazioni: "Il ritorno a casa - Maria Lai a Ulassai, 1981" (Firenze Architettura, 2018); *In limine. Between Earth and Architecture* (Firenze University Press, Firenze 2017); *The Solitude of Places. Journeys and Architecture on the Edges* (Firenze University Press, Firenze 2016).