

Questione di intrecci. Gli elementi e i motivi sovversivi del racconto meraviglioso nell'arte di Maria Lai¹

Camilla MATTOLA
Sassari
camilla.mattola@hotmail.it

Riassunto: L'articolo esamina, attraverso un approccio multidisciplinare che unisce la storia dell'arte contemporanea agli studi letterari e folkloristici, la presenza dei tropi della fiaba nella produzione artistica di Maria Lai (Ulassai, 1919 – Cardedu, 2013). La critica sottolinea da sempre il ruolo cruciale della narrazione e il suo legame simbolico con la tessitura nella poetica dell'artista ogliastrina. Le sculture polimateriche e i *Libri cuciti* riprendono lo stile comunicativo astratto del racconto meraviglioso; le *Geografie*, realizzate con stoffa ricamata, mettono in luce le invisibili connessioni tra particolare e universale e richiamano l'unidimensionalità della fiaba; le *Fiabe cucite* attingono dalle leggende della Sardegna e trasmettono metafore sull'arte e sulla vita. La fiaba è flessibile, ha una funzione sociale e una natura sovversiva. Nell'arte contemporanea, il racconto meraviglioso, rielaborato provocatoriamente attraverso i *retelling*, è diventato uno strumento di rivendicazione femminile. Maria Lai non fu mai un'artista politica, ma l'universo semiotico costruito attraverso i motivi della fiaba, il riuso di tecniche tradizionali e le ricerche sviluppate nell'ambito dell'arte concettuale e relazionale, le hanno consentito di ritagliarsi uno spazio d'espressione libero e autonomo.

Parole chiave: Maria Lai, fiabe popolari, *retelling*, *fiber art*, studi di genere.

Abstract: The article examines, through a multidisciplinary approach that combines contemporary art history with literary and folklore studies, the presence of fairy tale tropes in the artistic production of Maria Lai (Ulassai, 1919 – Cardedu, 2013). Critics have always emphasized the crucial role of narration and its symbolic connection to weaving in the artist's poetics. The mixed media sculptures and the *Stitched Books* adopt the abstract communicative style of the marvelous tale; the *Geographies*, created with embroidered fabric, highlight the invisible connections between the particular and the universal and recall the one-dimensionality of the fairy tale; the *Stitched Fairy Tales* draw from Sardinian legends and convey metaphors about art and life. The fairy tale is flexible, has a social function, and a subversive nature. In contemporary art, the marvelous tale, provocatively reworked through *retellings*, has become a tool for female empowerment. Maria Lai was never a political artist, but the semiotic universe she built through fairy tale motifs, the reuse of traditional techniques, and the research developed in conceptual and relational art fields allowed her to create a space for self-expression.

Keywords: Maria Lai, folktales, *retelling*, *fiber art*, gender studies.

¹ Questo articolo è tratto da un mio intervento intitolato *Sewn books and isolated heroes: folktale narrative patterns in Maria Lai's textile art*, presentato in occasione del simposio *Weaving Cultural and Personal Memory*, tenutosi il 28 aprile 2022 presso il Murray Edwards College a Cambridge (GB), e dedicato alla relazione tra tessitura, memoria personale e collettiva nelle pratiche di *fiber art* realizzate dalle donne. Ringrazio Filippo Sani per avermi consigliato la bibliografia sulla fiaba contemporanea.

La figura della fata (o della strega) Maria Pietra, dal racconto di origine popolare pubblicato da Salvatore Cambosu nella raccolta di leggende e tradizioni sarde *Miele amaro*, ha ispirato per anni l'immaginario e le opere di Maria Lai (Ulassai, 1919 – Cardedu, 2013). La trama, che è spesso citata negli studi e nelle rassegne dedicate all'artista ogliastrina, è nota. Maria Pietra è una popolana che fin dalla nascita conosce istintivamente parole e formule magiche ma ne teme il potere. Quando il suo bambino è colpito da una febbre mortale, la donna esaudisce il suo ultimo desiderio ricorrendo alla magia con conseguenze catastrofiche. L'unico modo per salvare il piccolo e ripristinare l'equilibrio nel mondo è accettare il patto di un essere soprannaturale e trasformarsi in pietra.

Gli incantesimi, tanto temuti dal personaggio fiabesco, non sono che una metafora dell'arte: da entrambi può scaturire del bene ma occorre maneggiarli con cura. Lai, che sentiva delle affinità con Maria Pietra, raccontava di non aver mai pianificato di diventare artista e di aver sempre desiderato essere una donna qualsiasi². Dopo la sua morte, nonostante il suo desiderio, si è creato intorno a lei un vero e proprio mito. Quasi tutti gli studi che la riguardano cominciano dal racconto del successo postumo, sancito nel 2017 dall'inclusione di alcune sue opere negli eventi della Biennale di Venezia e *Documenta* e da numerose mostre personali, tra cui la grande retrospettiva nel 2019 al MAXXI, a Roma³. Alcuni aspetti della sua arte, come il recupero di tecniche tradizionali quali la tessitura e la lavorazione del pane, l'uso del materiale iconografico dal folklore e dalle leggende della Sardegna e il talento innato per lo *storytelling* hanno contribuito a circondare la sua figura di un'aura mistica⁴. Ad alimentarla, negli ultimi anni, è stata anche la volontà di Lai di raccontarsi negli incontri pubblici e attraverso le interviste come un'artista-bambina, ispirata dall'ideale dell'arte come un gioco e le cui memorie dagli echi ancestrali compongono il suggestivo repertorio di soggetti e immagini al centro di sculture, opere di *fiber art* e progetti di arte relazionale⁵. La sua esperienza è descritta spesso come liminale rispetto alle ricerche estetiche del suo tempo: sebbene influenzata da movimenti come l'Arte Povera e il Nouveau Réalisme, soprattutto per l'uso nelle sue pratiche di materiali semplici e legati al quotidiano, cercò di condurre autonomamente la propria ricerca⁶.

La critica ha più volte sottolineato il ruolo centrale della narrazione nella sua poetica: i motivi e gli elementi narrativi non servono solo a costruire delle metafore visive, ma

² Il frammento di intervista in cui Maria Lai racconta il significato della storia di Maria Pietra è contenuto nell'*Archivio della memoria*, un progetto della Regione Sardegna che conserva brani tratti dalle trasmissioni radiofoniche della Rai realizzate negli ultimi decenni e dedicate all'isola. È possibile ascoltare la traccia dal sito di Sardinia Digital Library al seguente link: <https://www.sardegna.digitallibrary.it/detail/6499b899e487374c8f801887>

³ In un recente articolo per *Il Giornale dell'Arte*, Alberto Fiz dedica una riflessione al fenomeno di mercato creatosi intorno alle opere di Lai in seguito alla sua riscoperta da parte della critica e del pubblico. Il testo può essere consultato in questa pagina: <https://ilgiornaledellarte.com/Articolo/Incandescenti-come-micce-i-fili-di-Maria-Lai>

⁴ Altea (2023), 113.

⁵ Lonardelli (2020), 109.

⁶ Pontiggia (2017), 10.

sono ciò che innesca, idealmente, la pratica artistica – un legame particolarmente evidente nelle performance collettive come *Legarsi alla montagna* (1981), in cui gli elementi iconografici di una leggenda popolare hanno fatto da spunto per l'azione comunitaria.

Il genere letterario che più di tutti emerge da questa relazione è certamente la fiaba. Gli studi letterari e folkloristici riconoscono la fiaba come un artefatto sofisticato, soggetto a infinite rimodulazioni da parte dei narratori e con un potenziale sociale sovversivo. Questa qualità è stata intercettata, soprattutto a partire dalle rivoluzioni culturali degli anni Sessanta, anche dall'arte contemporanea. Attraverso i *retelling*, ovvero le rivisitazioni delle trame e dei motivi narrativi⁷, di fiabe come la *Bella addormentata*, *Biancaneve*, e *Cappuccetto rosso*, le artiste femministe hanno decostruito gli stereotipi di genere nel racconto meraviglioso attraverso i media della pittura, della scultura e della fotografia, esponendo ingiustizie, violenze e disuguaglianze mediante un linguaggio figurativo connotato da immagini forti e inquietanti. Da queste istanze, che si sono manifestate anche nella letteratura e nel cinema, è nato un nuovo filone narrativo che Jack Zipes, uno dei più importanti studiosi della fiaba, ha chiamato *fiabe in collisione*⁸.

A differenza di questi riadattamenti, i racconti meravigliosi di Lai non puntano ad essere strumenti di rivendicazione sociale. L'artista ogliastrina, che non aveva un carattere militante, vide però nella fiaba un mezzo espressivo tutt'altro che primitivo, utile per esprimere attraverso un linguaggio semplice importanti riflessioni sul ruolo e la missione sociale dell'artista. Questa intuizione, nel caso di Lai, è legata a doppio filo alla sua biografia – oltre all'incontro con Cambosu (Orotelli, 1895 – Nuoro, 1962), fu fondamentale anche quello con lo scrittore Giuseppe Dessì (Cagliari, 1909 – Roma, 1977) – e si è sviluppata di pari passo con la riscoperta del potenziale creativo di un'altra pratica legata tradizionalmente allo spazio domestico e alla femminilità, la tessitura.

In tutta la sua produzione la relazione sincretica tra il racconto meraviglioso e la tessitura si esprime attraverso simboli ricorrenti e l'uso di tecniche che adoperano gli strumenti e i materiali della *fiber art*. Infine, le *Fiabe cucite*, i libri di stoffa realizzati a partire dagli anni Ottanta che attingono esplicitamente dal repertorio dei racconti e delle leggende popolari, appaiono veri e propri *retelling* che attraverso un linguaggio semi-astratto diffondono messaggi dal carattere intrinsecamente politico.

Tutti gli studi letterari che si interessano di racconti popolari concordano sul fatto che la fiaba non è nata come prodotto destinato soltanto ai bambini. La sua trasformazione in dispositivo educativo rivolto all'infanzia e alla prima adolescenza è relativamente recente e comincia nel Seicento, con l'inizio delle prime ricerche filologiche sul genere. Risale a questo periodo una delle raccolte di fiabe più popolari nel contesto culturale europeo, *L'Histoires ou Contes du temps passé, avec des Moralités* (*Storie del tempo andato* 1697)

⁷ Cfr. Ursini (2012).

⁸ Zipes (2012), 171 – 197. Tra le artiste nominate da Zipes per illustrare il fenomeno delle *fiabe in collisione* ci sono Paula Rego (Lisbona 1935 – Londra 2022), Kiki Smith (Norimberga 1954), e Dina Goldstein (Tel Aviv 1969), le cui ricerche, per quanto eterogenee, attingono dallo stesso repertorio fiabesco e hanno lo scopo di mettere in luce i conflitti di genere. Per una panoramica generale riguardo i *retelling* sovversivi nell'arte contemporanea si veda anche l'articolo di Funderburk (2018) al seguente link: <https://hyperallergic.com/465883/artists-reinterpret-classic-fairy-tales-from-rapunzel-to-snow-white/>

di Charles Perrault, a cui due secoli più tardi segue la diffusissima opera dei fratelli Grimm *Kinder- und Hausmärchen* (*Fiabe del focolare* 1812 – 1857)⁹.

Il materiale da cui sono tratte le fiabe letterarie è fondamentalmente ibrido: da questi racconti emergono elementi della leggenda, ritornelli ed espressioni colorite dalla tradizione orale e simboli legati alla memoria culturale. È possibile intuirne la funzione sociale, legata alla convivialità e al rafforzamento dei legami comunitari. Sebbene gli autori delle raccolte appena citate siano uomini, nella tradizione sono quasi sempre le donne a tramandare i racconti popolari e non soltanto nel contesto familiare. Esse costituivano, infatti, anche un diversivo durante le ripetitive faccende domestiche e i lavori artigianali¹⁰. Nonostante l'origine delle fiabe sia spesso misteriosa, ci sono elementi e figure retoriche che si ripetono nel tempo e nello spazio, un aspetto che ha suscitato l'interesse degli studi formalisti e strutturalisti. Il più importante tentativo di decodificare la fiaba deriva dal saggio di Vladimir Propp *Morfologia della fiaba* (1928), le cui 31 funzioni narrative ispirano e sono ancora il punto di partenza di molte ricerche.

A partire dal secondo dopoguerra, è stato sempre più evidente agli studiosi che ogni tentativo di incasellare e rinchiudere le fiabe in meccanismi e definizioni precostituite è destinato ad essere vano. La critica è oggi più interessata a comprendere il sottotesto del racconto meraviglioso e il suo ruolo nelle dinamiche culturali¹¹.

Non è chiaro se Maria Lai ebbe mai occasione di leggere testi o libri sulla genesi della fiaba – la prima edizione italiana della *Morfologia della fiaba* risale agli anni Sessanta. Ma è certo che crebbe in un ambiente dove si raccontavano storie e aneddoti popolari e dove osservò per anni le donne della sua famiglia tessere. Pare che proprio le fiabe siano state di consolazione durante un'infanzia passata spesso in casa a causa della salute cagionevole – è quindi plausibile che in un certo momento sia entrata in contatto con le fiabe classiche di Perrault, dei Grimm e di Andersen¹².

In età adulta, determinata a ottenere una formazione artistica (anche il talento per l'arte fu scoperto da bambina), ottenne dai genitori il permesso di lasciare la Sardegna dove non c'erano accademie. La critica ha evidenziato il carattere anticonformista di questa scelta: in un'epoca in cui alle donne era chiesto solo di diventare mogli e madri, Lai trovò nella carriera artistica la soluzione per sottrarsi a un destino in apparenza già scritto¹³.

I suoi studi si concentrarono, almeno nei primi tempi, sulla scultura. Seguì prima le lezioni di Marino Mazzacurati (Galliera 1907 – Parma 1969) a Roma e poi i corsi di Arturo Martini (Treviso 1889 – Milano 1947) a Venezia. Fu soprattutto l'approccio sperimentale di quest'ultimo ad avere un forte impatto su di lei. Grazie a queste esperienze, Lai imparò a sfruttare le qualità plastiche dei materiali e a modellare forme e volumi.

⁹ Warner (2014), VII.

¹⁰ Warner (2014), 99.

¹¹ Zipes (2012), XV – XVI. In realtà, il dibattito sulla genesi e soprattutto sulla funzione sociale delle fiabe è ancora aperto ma non sarà possibile, per ovvie ragioni, discuterne in questa sede. Per averne un'idea si suggerisce la lettura e il confronto dei saggi di Bacchilega (1999), Zipes (2012) e Warner (2014).

¹² Pontiggia (2017), 17.

¹³ Lonardelli (2020), 5.

La prima immagine di un telaio tradizionale compare in un disegno realizzato nel 1941. Come osserva Elena Pontiggia, per quanto sia possibile distinguere il soggetto del disegno, la sua rappresentazione appare incompleta. Il telaio, rappresentato con linee irregolari e libere e un leggero accenno di ombreggiatura, tende all'astrazione¹⁴. È l'inizio di un raffinato gioco di decostruzione e ricomposizione formale che riguarda lo strumento, uno studio che coinvolge negli anni media differenti.

Tra gli studi letterari sulla fiaba che partono dai principi formalisti, e che conservano perciò un approccio tradizionale al materiale narrativo, vi è il saggio seminale di Max Lüthi *The European Folktale: form and nature* (1947). Lüthi, che è scomparso negli anni Novanta, riteneva che la fiaba contenesse delle strutture fondamentali, capaci però di cambiare e adattarsi a seconda dei contesti culturali – in questo senso, lo studioso definiva la propria teoria complementare a quella di Propp¹⁵. Riflettendo inoltre sulla funzione sociale del racconto meraviglioso, il critico sosteneva che il suo scopo non fosse descrivere il mondo, ma trasformarlo¹⁶. Secondo la teoria di Lüthi, che è ancora valida, il racconto meraviglioso si esprime attraverso un linguaggio astratto. Le fiabe non descrivono l'aspetto dei personaggi e i particolari delle ambientazioni. Le informazioni fornite sono essenziali ed è frequente che i diversi protagonisti siano definiti da pochi o semplici attributi, come una caratteristica fisica o il colore degli abiti – si vedano gli esempi di *Cappuccetto rosso* e del *principe azzurro*. Eppure, è proprio questa essenzialità che dà determinazione all'universo fiabesco¹⁷.

Dopo la formazione, Lai ritornò in Sardegna in diverse occasioni, prima per sfuggire alla guerra e poi a causa di vicende personali – nel 1955 il fratello minore fu ucciso in seguito a un rapimento. Ma trovò a Roma la propria dimensione umana e artistica¹⁸. Negli anni Sessanta, dopo una fase di stasi segnata dalla produzione di opere realizzate soprattutto con tecniche tradizionali e basate sulla figurazione, cominciò a sperimentare con materiali di scarto e legati al quotidiano seguendo una tendenza diffusa negli ambienti dell'arte informale¹⁹. A questo periodo risalgono i primi *Telai*, delle sculture polimeriche basate sulla decostruzione non solo fisica ma anche concettuale del telaio tradizionale, dapprima ridotto nelle sue minime parti – il legno, i fili, la stoffa e i chiodi – e poi ricomposto con materiali inediti – come sughero, garza, e paglia. I nuovi oggetti, diventati *assemblages* i cui pezzi sono sistemati in composizioni astratte, sono ormai inutilizzabili. Dal punto di vista formale e simbolico, ci sono affinità con alcune opere plastiche realizzate da Pino Pascali (Bari, 1935 – Roma, 1968)²⁰ nella seconda metà degli anni

¹⁴ Pontiggia (2017), 22.

¹⁵ Lüthi (1947), 165.

¹⁶ Lüthi (1947), 37.

¹⁷ Lüthi (1947), 50.

¹⁸ Pontiggia (2017), 31.

¹⁹ Pontiggia (2017), 80.

²⁰ In questi mesi è in corso presso la Fondazione Prada, a Milano, una grande retrospettiva curata da Mark Godfrey dedicata all'artista pugliese. Cfr. Fondazione Prada, *Pino Pascali*, 28 mar – 23 set 2024: <https://www.fondazioneprada.org/project/pino-pascali/>

Sessanta come, ad esempio, *Cavalletto* (1968): la scultura rappresenta il cavalletto, un altro strumento che consente di fare arte²¹. I materiali con cui è costruito, alcuni originali come il legno, altri inediti come la lana d'acciaio, lo fanno sembrare un artefatto primitivo e alieno. Nel complesso il suo aspetto è grottesco e gli elementi aggiunti dall'artista, come il bizzarro mantello di rafia, lo rendono impossibile da utilizzare. La trasformazione che investe i *Telai* di Maria Lai e la scultura di Pascali non è soltanto formale e volta a rivalutare materiali solitamente messi da parte dalle pratiche tradizionali, ma serve a "sollevare" gli oggetti dal proprio scopo²².

Nelle sculture di Lai, che rispetto all'opera di Pascali puntano a superare quasi del tutto la loro forma originale, il telaio si intravede ancora nelle sue componenti essenziali ma con queste nuove sembianze trascende la sua funzione primaria. Attraverso i titoli alcuni telai sono collegati a specifici paesaggi naturali oppure a momenti della giornata. È il caso del *Telaio del meriggio* (1967) e del *Telaio del sole e del mare* (1971). Dal punto di vista concettuale questo aspetto crea un legame simbolico tra i ritmi della tessitura e quelli della natura. Nelle composizioni la solidità del legno si alterna alla leggerezza della garza e dei fili, mentre alcuni segmenti sono dipinti con colori che ricordano le sfumature del cielo e del paesaggio – in questo caso spiccano elementi dipinti rispettivamente di rosso e arancione, un richiamo al sole nelle ore più calde, e di blu per evocare il mare. Diventati opere d'arte autonome, i telai rappresentano l'esperienza della tessitura oltre l'azione fisica del tessere.

Negli anni Settanta, questa indagine formale coinvolse anche la parola e la scrittura. Vengono alla luce le *Autobiografie* (1978 –1982), ricami liberi realizzati su stoffa o su tela, e i più complessi *Libri cuciti*, libri realizzati con pagine di stoffa unite insieme con la macchina da cucire. Qui il linguaggio è ridotto alla forma base della linea. I fili ricamati sulle pagine in linee continue e parallele imitano le frasi e i paragrafi dei libri stampati e richiamano la scrittura asemantica sperimentata dalla neoavanguardia a partire dal secondo dopoguerra²³. Il loro colore, nero, rosso oppure blu, è scelto per essere in contrasto con la stoffa nello sfondo, spesso bianca come la carta. Il filo disegna curve, scarabocchi, ed evade dalle pagine arruffandosi. Non ci sono parole. La comunicazione non è affidata ai segni e ai simboli, che rimangono illeggibili, ma è data dalla *texture* e dalla qualità tattile della stoffa – l'artista diceva di aver realizzato i *Libri cuciti* pensando soprattutto alla possibilità di poterli toccare e sfogliare²⁴.

Come accade nei casi di metamorfosi magiche nelle fiabe – si pensi al principe trasformato in ranocchio nella fiaba *Il re ranocchio* dei fratelli Grimm, oppure alla bestia nel racconto *Le belle et la bête* di Madame de Villeneuve (La Rochelle, 1685 – Parigi, 1755) – non sappiamo come e in quali modalità sia avvenuto l'incantesimo che ha alterato la materia e, nel caso dei libri cuciti, la scrittura. Anche quando la fiaba sembra infatti seguire delle logiche razionali, i prodigi che avvengono rimangono inspiegati. Essa giunge

²¹ Pontiggia (2017), 80.

²² Cfr. Potts (2008).

²³ Altea (2023), 117.

²⁴ Cuccu (2002), 20.

quasi sempre al lieto fine, me le modalità con cui questo si manifesta rimangono misteriose e imprevedibili.²⁵ Il primo istinto davanti ai libri cuciti è quello di sfogliare le pagine per coglierne il senso ma i testi ricamati servono solamente ad evocare la parola e non possono essere letti. Nella fiaba come nelle opere tessili di Lai, l'astrazione non è soltanto il principale filtro semiotico, essa ha anche lo scopo di sovvertire le aspettative.

Lüthi descriveva l'eroe della fiaba come un individuo isolato. Sempre a causa dello stile narrativo astratto egli/ella appare come un pesce fuor d'acqua, una monade: al lettore non viene data nessuna informazione riguardo la sua personalità, i suoi sentimenti e le sue relazioni. Il mondo che abita è unidimensionale, con l'ordinario e lo straordinario – rappresentato da esseri ultraterreni, magia e doni speciali – che condividono lo stesso piano d'esistenza²⁶. Ma è proprio questo stato di sospensione che innesca l'azione: la magia e le creature soprannaturali intervengono per aiutare – e talvolta ostacolare – il protagonista nelle sfide che si presentano lungo il cammino. L'isolamento è soltanto apparente. Le leggi di causa ed effetto che governano le vicende degli esseri umani sono le stesse che dominano la natura²⁷.

Le associazioni formali e metaforiche tra singoli oggetti apparentemente isolati, come telai e libri, e pratiche quotidiane come la tessitura, alla natura e a idee astratte sono una costante nella produzione di Lai. Esse sono al centro, in particolare, di una serie di opere tessili realizzate a partire dagli anni Settanta, le *Geografie*. Consistono in grandi pezzi di stoffa – spesso velluto nero – ricamate con forme geometriche che alludono all'universo, con piccole cuciture e punti che ricordano stelle, diagrammi e intere sezioni di pianeti. Opere come *Mondo incandescente* (1988) sono di grandi dimensioni e appaiono come *patchwork* complessi costruiti cucendo insieme stoffe di diversa *texture*. Le immaginarie e articolate geometrie imitano la cartografia e incorporano le scritture asemantiche viste nei *Libri cuciti*. Dal punto di vista iconografico, si intravede nel contrasto tra gli sfondi scuri e i ricami più chiari dei pianeti un rimando alle immagini dell'atterraggio sulla luna, avvenuto negli stessi anni in cui vedevano la luce i primi teli astrali. La scelta di espandere non solo simbolicamente ma anche fisicamente i limiti della tessitura creando opere ingombranti, in grado di invadere lo spazio circostante, ha analogie con le ricerche estetiche e d'ispirazione femminista che in quegli stessi anni tentavano di innalzare la qualità decorativa della *fiber art*²⁸.

Le visioni cosmiche nelle *Geografie* sono accessibili da qualsiasi punto della Terra, persino da un villaggio sperduto come Ulassai. L'unidimensionalità nelle opere di Lai – espressa dal punto di vista formale attraverso l'uso di semplici fili e stoffe per rappresentare l'universo – consiste nell'abbattere simbolicamente le gerarchie tra piccolo e grande, tra individuo e ambiente, tra particolare e universale.

²⁵ Warner (2014), 36 – 38.

²⁶ Lüthi (1947), 80 – 81.

²⁷ Lüthi (1947), 72 – 74.

²⁸ A questo proposito, Federica Stevanin – che nel suo saggio analizza le produzioni di *fiber art* realizzate negli anni Ottanta da Lai, Miriam Schapiro (Toronto, 1923 – Hampton Bays, 2015) e Magdalena Abakanowicz (Falenty, 1930 – Varsavia, 2017) – evidenzia come spesso, l'aspirazione a superare le barriere spaziali dell'arte tessile abbia portato gli artisti/e a lavorare *off loom*, ovvero senza telaio, e a realizzare opere di carattere quasi ambientale. Cfr. Stevanin (2019), 185 – 186.

La ricerca di queste connessioni invisibili raggiunse il suo culmine nei progetti di arte relazionale a partire da *Legarsi alla montagna* (1981) a cui seguirono, soprattutto dopo il definitivo ritorno in Sardegna negli anni Novanta, altre *performance* collettive basate sul concetto di “legare” individui, memorie e comunità come in un ordito attraverso la pratica artistica²⁹.

Come l’eroe della fiaba, l’artista non è un individuo isolato. L’amicizia con Salvatore Cambosu, prima suo maestro di scuola e poi mentore, e Giuseppe Dessì, conosciuto durante gli anni passati a Roma, contribuì di certo ad alimentare l’interesse dell’artista per la poesia e la letteratura³⁰. La scrittura era inoltre una pratica usata anche in famiglia – la sorella Giuliana pubblicò a partire dagli anni Duemila alcuni libri a metà tra il diario, la raccolta di memorie e di filastrocche³¹.

Nel tentativo di mettere da parte l’immagine di Maria Lai come figura del tutto solitaria, la critica cerca da alcuni anni di mettere in evidenza il ruolo che nella sua carriera ebbero anche gli incontri con gli artisti, e soprattutto le artiste, interessate alla materialità della parola. Tra tutte queste conoscenze spicca Mirella Bentivoglio (Klagenfurt am Wörthersee, 1922 – Roma, 2017)³². Bentivoglio, che fu esponente della Poesia Visiva, la invitò a partecipare nel 1978 alla mostra da lei curata *Materializzazione del linguaggio*, una rassegna inserita nel programma della Biennale di Venezia³³. Le accumulava non solo l’interesse per le qualità espressive e versatili del linguaggio ma anche una certa determinazione nel voler partecipare attivamente alle rassegne e gli eventi dominati dagli uomini³⁴.

Entrambe sperimentarono, sebbene con esiti differenti, con il *medium* del libro-oggetto. Mezzo di comunicazione e opera plastica, il libro d’artista dava infatti l’opportunità di esplorare le qualità estetiche di diversi materiali e di sfruttare la funzione comunicativa ed espressiva del libro stampato senza la mediazione della scrittura convenzionale³⁵.

I *Libri cuciti* sono i primi risultati di questa riflessione, ma è nelle serie delle *Fiabe cucite* che Lai aggiunse alle sue opere una dimensione propriamente narrativa. Le prime *Fiabe* risalgono alla seconda metà degli anni Ottanta e sono realizzate mediante la stessa tecnica dei libri di stoffa, ovvero cucendo insieme le pagine di tessuto con la macchina da

²⁹ Cfr. Altea (2019).

³⁰ Cfr. Campus (2012).

³¹ Il libro *L’erede del corbulaio*, ad esempio, è caratterizzato da uno stile di scrittura semplice e informale. Gli aneddoti che fanno riferimento alla storia della famiglia sono probabilmente i più suggestivi. Cfr. Lai G. R. (2001).

³² Lonardelli (2020), 7.

³³ Rattalino (2020), 53. Nel 2022, la 59ª edizione della Biennale di Venezia intitolata *The Milk of Dreams* curata da Cecilia Alemanni ha reso omaggio alla mostra del 1978 esponendo le opere di alcune artiste che erano state presenti nella rassegna. Cfr. De Pirro (2022).

³⁴ Bottinelli, Gastaldon (2020) II – III.

³⁵ Le riflessioni sul linguaggio e sulla parola sono al centro delle ricerche delle artiste italiane a partire dagli anni Sessanta. Cfr. Cozzi (2013). Il libro, la cui funzione è stravolta dall’operazione artistica, che talvolta ne altera soltanto la forma o il materiale, altre volte ne rivoluziona completamente l’aspetto, è un elemento importante in queste indagini. Il libro d’artista, il libro-oggetto e ancora il libro tessile rispondono alla necessità di comunicare in maniera diretta il messaggio estetico e politico e sono riflessioni sul concetto di serialità. Cfr. Linker (2008).

cucito. L'idea è quella di raccontare delle storie attraverso collage di stoffe colorate, di diversa *texture* e ritagliate secondo forme geometriche. Personaggi umani e antropomorfi sono rappresentati da frammenti di stoffa rettangolari mentre occhi, braccia e gambe sono abbozzati attraverso singoli punti e ricami di filo nero secondo una sintesi formale che ricorda il disegno infantile.

La combinazione di tessuti segue la logica della narrazione e i colori hanno una funzione espressiva: la stoffa si fa più scura, i punti e le cuciture più caotiche in corrispondenza dell'anticlimax; la composizione torna a uno stato di ordine e proporzione geometrica quando l'intreccio si scioglie e nell'universo della fiaba viene ristabilito l'equilibrio. Alcuni racconti sono stati inventati dalla stessa artista attingendo dal suo bagaglio culturale e dalle tradizioni sarde, mentre altri sono tratti dalle leggende raccolte da Cambosu e Dessì e rappresentano in questo senso dei *retelling*. Tra questi c'è *Maria Pietra* (1991), la fiaba cucita che ripercorre la vicenda semi-tragica della maga, soggetto negli anni anche di disegni e sculture³⁶.

La vicenda si svolge, come quasi tutte le fiabe, in un tempo e in luogo non precisati. Il mondo in cui si muove il rettangolo di stoffa rosa che rappresenta Maria Pietra sembra quello di una piccola abitazione: a tracciare i confini delle stanze spoglie è un singolo filo nero, disposto lungo direttive diagonali e verticali che tracciano la prospettiva. Le composizioni geometriche essenziali e misurate – con un accenno di vivacità nelle decorazioni floreali del velo e negli abiti della donna – sono sconvolte dall'operare della magia. Il bambino di Maria Pietra, in preda alla febbre, chiede alla madre di chiamare con i suoi poteri gli animali del bosco. Il suo desiderio è quello di giocare con loro, ma le creature selvatiche muoiono non appena evocate dalla magia. Anche il figlio di Maria Pietra muore e la donna, distrutta dal dolore, comincia a impastare il pane con le sue lacrime senza riuscire a fermarsi. Un essere soprannaturale accorre in suo aiuto – nella versione di Lai si tratta di un angelo, nel libro di Cambosu è descritto come un giovane bellissimo³⁷. La soluzione, le dice l'essere divino, è quella di rinunciare ai poteri e trasformarsi in pietra. La donna accetta e poco prima di cambiare forma vede il suo bambino rinascere insieme agli animali, compagni di gioco³⁸.

Nelle pagine che raccontano il momento in cui il figlio di Maria Pietra si ammala e più in là la sua morte, è abbandonata la geometria e ai colori chiari della stoffa si sostituisce un *patchwork* di velluti neri, rossi e ocra. Il risultato è una composizione semi-astratta che ricorda per forme, colori e materiali i *Sacchi*, i *collages* astratti realizzati con frammenti di iuta policroma da Alberto Burri (Città di Castello, 1915 – Nizza, 1995) a

³⁶ Recentemente due rassegne si sono soffermate in maniera particolare sul legame tra la leggenda popolare e l'arte di Maria Lai. Si tratta di *Maria Lai. Il tempo dell'incalcolabile* a cura di Alberto Salvadori, inaugurata nel 2021 presso la Galleria M77, a Milano, e *Divenire pietra*, una mostra curata da Giulia Brandinelli e allestita nel 2023 nella Cantina Antichi Poderi di Jerzu (NU). Entrambe le iniziative, realizzate in collaborazione con l'Archivio Maria Lai, si concentrano soprattutto sulla storia di Maria Pietra, i cui motivi sono messi in luce nelle sculture e nelle opere di *fiber art* realizzate da Lai nel corso del tempo e ispirate al racconto.

³⁷ Cambosu S. (1954), 123 – 124.

³⁸ Il riassunto della storia di Maria Pietra è tratto dall'intervista a Maria Lai disponibile sul sito Sardegna Digital Library al seguente link: <https://www.sardegna.digitallibrary.it/detail/6499b899e487374c8f801887>

partire dagli anni Cinquanta. Non ci sono parole che spieghino la storia. La comunicazione è affidata alle figure stilizzate e alle stoffe colorate. Senza una spiegazione esterna è difficile comprendere l'intreccio³⁹.

Nell'interpretazione di Maria Lai, Maria Pietra simboleggia l'artista. Il bambino è invece il mondo che chiede cose impossibili. La trasformazione della donna in pietra simboleggia la spinta creativa che nasce dal dolore⁴⁰. Il racconto presenta un'idea tradizionale di femminilità, inevitabilmente legato al potere di generare e all'idea di sacrificio materno. La donna, come spesso accade nelle fiabe, è connessa alla magia e alla natura, due forze che nel racconto meraviglioso appaiono allo stesso modo perturbanti e oscure⁴¹.

Non è dato sapere se Maria Pietra sia una fata o una strega. Nella fiaba le due figure hanno caratteristiche ambigue, talvolta arrivano in soccorso dei protagonisti, altre volte innescano gli eventi negativi alla base della storia. Il carattere nebuloso di questi personaggi ha attirato in maniera particolare l'attenzione degli studi contemporanei sul folklore. Zipes ritiene che le fiabe siano dei *memi*, ovvero delle forme elementari (ma non per questo grezze) di comunicazione, che veicolano significati talvolta conflittuali ma comunque essenziali per la comunità⁴². La fata e la strega sono sovraccariche di memi: le fiabe letterarie ci hanno abituato a riconoscere nell'una e nell'altra delle qualità rispettivamente positive e negative, ma è probabile che nella tradizione orale esse finissero per confondersi, un aspetto che di certo le rendeva più complesse e tridimensionali⁴³.

La complessità e il pacato messaggio di emancipazione dietro la figura di Maria Pietra è dato dalle metafore aggiunte dall'artista al racconto di Cambosu: nel *retelling* il potenziale sovversivo della trama consiste nel rappresentare l'artista e il suo ruolo sociale e consolatorio nella società usando un personaggio femminile.

Negli anni Duemila, Lai usò un'altra fiaba cucita per rivolgersi direttamente alla politica e rivendicare le responsabilità dell'arte nella società. Nel 1991, anno di realizzazione del libro cucito di *Maria Pietra*, venne a conoscenza di un racconto inventato da una bambina in occasione di un concorso teatrale. Nel 2002, rielaborò la storia e ne fece la fiaba cucita intitolata *Curiosape*. La protagonista è una piccola ape estremamente curiosa. Origlia e tesse le storie delle sue compagne, trasformandole in bellissimi spettacoli e opere d'arte. L'ape Regina guarda il suo talento con sospetto ma ne è comunque incuriosita. Quando la Regina scopre che la piccola ape ha mangiato il miele reale, la manda

³⁹ Nei primi anni Duemila, Lai decise di realizzare, con l'aiuto del regista Francesco Casu e del compositore Romeo Scaccia, le *Fiabe cucite* in versione animata. Le storie nei filmati sono raccontate dalla stessa artista mediante la voce fuori campo. Lonardelli (2019), 21. Dal momento che occorre ascoltare oppure leggere le fiabe per poter seguire la trama, i libri di Lai possono essere considerati dei veri e propri dispositivi intermediari. Altea (2023), 115. L'aspetto performativo della fiaba è un altro aspetto a cui sono interessati gli studi letterari e folkloristici. Cfr. Bacchilega (1999).

⁴⁰ Cuccu (2002), 46 – 48.

⁴¹ Warner (2014), 26 – 27.

⁴² Richard Dawkins, precisa Zipes, è stato il primo a usare la definizione di meme nel saggio *Il gene egoista* 1976. Cfr. Zipes (2012), VII.

⁴³ Zipes (2012), 77 – 78.

a processo. Curiosape viene graziata ma in cambio promette di mettersi al servizio della comunità organizzando feste e magnifici eventi⁴⁴.

I quadratini di stoffa colorata somigliano per dimensione e forme a quelli della fiaba *Maria Pietra*, ma variano nel colore – lo stile inalterato mette sullo stesso piano uomini, animali e i personaggi soprannaturali. Le api sono rappresentate come frammenti di stoffa di colore giallo ocra, gli occhi sono resi attraverso punti e cuciture di filo nero. I bisbigli e le storie dell'alveare sono fili ingarbugliati e liberi. La sintesi formale e la prevalenza di figure geometriche monocromatiche richiamano il Neoplasticismo. Come in tutta la produzione artistica di Lai, i riferimenti stilistici non provengono soltanto dalla storia dell'arte e dalle pratiche contemporanee, ma anche dalle usanze della Sardegna: una fonte d'ispirazione importante per le fiabe cucite sono, infatti, i ricami tradizionali e i tessuti finemente decorati tipici degli abiti tradizionali.

Rispetto al libro di Maria Pietra, la fiaba *Curiosape* è realizzata con tessuti di colore più chiaro e uno stile giocoso. Il messaggio, però, è altrettanto serio. Nella versione stampata pubblicata dalla Galleria Duchamp, Lai fece inserire tra le fotografie che ritraggono il libro alcuni testi. Si tratta di brevi riflessioni che tuttavia contengono pensieri stimolanti e attuali sull'arte e sulla vita. La politica, scriveva l'artista, non rispetta la sacralità dell'arte. Ne è interessata solo per il profitto. Proprio perché nasce dal dolore e dalle avversità, l'arte può fare del bene alla comunità. Dovrebbe quindi essere cura delle istituzioni, la cui priorità è il benessere delle persone, renderla un bene di tutti. Invece la politica si ostina a tenere gli artisti ai margini⁴⁵. Lai coltivò sempre un'idea filantropica dell'arte come linguaggio comprensibile a tutti, con una funzione comunitaria, pedagogica e ludica libera da qualsiasi implicazione retorica. In questi scritti, oltre alla velata critica contro le istituzioni, ritorna la convinzione che l'arte possa consolare l'uomo mostrandogli ciò che per distrazione o cecità non sarebbe in grado di vedere.

Molti studiosi sostengono che anche la fiaba abbia, tra le sue funzioni più antiche, quella di dare temporaneo sollievo dalla realtà⁴⁶. Dalle metafore nelle fiabe di Lai emerge però il pesante fardello che deriva da questo potere. Marina Warner, figura fondamentale nel panorama degli studi contemporanei sulla fiaba, spiega che nell'universo del racconto popolare le parole hanno un potere vincolante. Tutti i personaggi hanno soggezione degli incantesimi, che sono visti come artefatti affascinanti ma pericolosi. Eppure, è proprio da questi che scaturiscono i prodigi⁴⁷.

Nei *retelling* di Lai, le figure femminili sostengono le responsabilità dell'arte con coraggio. Potrebbe apparire ancora contraddittorio che il messaggio di emancipazione passi attraverso pratiche tradizionali come lo *storytelling* e la tessitura. Anche quest'ultima ha avuto sempre una doppia connotazione nella vita delle donne: da un lato è stata uno strumento di costrizione, dall'altro, come hanno scoperto i movimenti di artiste del secondo dopoguerra, è un raffinato mezzo di resistenza⁴⁸.

⁴⁴ Lai M. (2002), 11 – 12.

⁴⁵ Lai M. (2002), 13 – 15.

⁴⁶ Warner (2014), 99 – 101.

⁴⁷ Warner (2014), 41 – 44.

⁴⁸ Parker (1984), xix.

Sembra che le fiabe post-moderne e i *retelling* contemporanei abbiano colto pienamente questa ambivalenza, dimostrando attraverso le rivisitazioni che quasi sempre la contro-narrazione è insita nella narrazione stessa⁴⁹.

Bisogna ribadire ancora che l'interesse di Lai per il ruolo sociale dell'arte non si trasformò mai in vere e proprie azioni politiche, ma come le sue colleghe per proseguire la propria ricerca dovette fare i conti con una società che ostacolava ogni forma di autodefinizione femminile e che voleva ancora le donne inequivocabilmente streghe oppure fate.

Bibliografia

- Altea, G. (2023), "Featuring" e collaborazione creativa nelle arti visive. Maria Lai e Antonio Maras, in *Predella*, 53, 111 – 126.
- Altea, G. (2019), L'effetto etnografico. Costantino Nivola, Maria Lai e la documentazione della performance, in *Arte e fotografia. Tracce, passaggi, testimonianze*, Villanova Monteleone: Soter editrice, 15 – 25. Disponibile su: https://www.academia.edu/40960025/L'effetto_etnografico_Costantino_Nivola_Maria_Lai_e_la_documentazione_della_performance
- Bacchilega C. (1999), *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, University of Pennsylvania Press.
- Barsotti, S. (2015), The fairy tale: recent interpretations, female characters and contemporary re-writing. Considerations about an "irresistible" genre, in *Journal of Theories and Research in Education* 10, 2, Disponibile su: <https://rpd.unibo.it/article/view/5356/5090>
- Bottinelli, S., Gastaldon G. (2020) [ed.], Introduction, in *Palinsesti*, 9, I – V. Disponibile su: <https://teseo.unitn.it/palinsesti/article/view/2082/2177>
- Cambosu S. (2004), Cuore Mio, in *Miele amaro*, Nuoro: Ilisso, 123 – 124. Testo originale: Cambosu S. (1954), *Miele amaro*, Firenze: Vallecchi, 1954.
- Campus, S. (2012), Storie intrecciate di arte e letteratura nelle opere di Maria Lai, in *Oblío*, II, 15 – 26. Disponibile su: <http://www.progettoblio.com/downloads/Oblío,II,8.pdf>
- Casavecchia B., Giusti L., Montaldo A. M. (2015) [ed.], *Maria Lai: Ricucire il mondo*, Cinisello Balsamo: Silvana.
- Cozzi, L. (2013), Notes on the Index, Continued: Italian Feminism and the Art of Mirella Bentivoglio and Ketty La Rocca, in *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 16, 213 – 234. Disponibile su: <https://journals.openedition.org/cei/1238>
- Cuccu G. (2002), *Le ragioni dell'arte: cose tanto semplici che nessuno capisce*, Cagliari: Arte Duchamp.

⁴⁹ Bacchilega (1999), 22.

- De Pirro, A. Materializzazione del linguaggio. Su Mirella Bentivoglio, in *Antinomie*, 12 settembre 2022. Disponibile su: <https://antinomie.it/index.php/2022/09/12/materializzazione-del-linguaggio-su-mirella-bentivoglio/>
- Fiz A., Maria Lai, vita e opere della celebre artista tessile, in *Finestre sull'arte*. Disponibile su: <https://www.finestresullarte.info/arte-base/maria-lai-vita-e-opere-artista-tessile>
- Foster, H. (2017), 1975, in *Arte del 900*, Foster H. et al. [ed.], Bologna: Zanichelli, 654 – 659.
- Ladogana, P. R. (2014), Fiabe intrecciate. Il Monumento ad Antonio Gramsci di Maria Lai, in *Ma-remuro, appunti per un dialogo realmeraviglioso*, Cagliari: CUEC Editrice. Disponibile su: https://www.academia.edu/9619193/Fiabe_intrecciate_Il_Monumento_ad_Antonio_Gramsci_di_Maria_Lai
- Lai G. R. (2001), *L'erede del corbulaio*, Cagliari: A.D. arte Duchamp.
- Lai M. (2002), *Curiosape*, Cagliari: A.D. arte Duchamp.
- Lai M. (2014), *Maria Pietra*, Nuoro: Ilisso.
- Linker, K. (2008), Le livre d'artiste comme espace alternatif, in *Nouvelle revue d'esthétique*, 2, 13 – 17. Disponibile su: [file:///C:/Users/user/Downloads/DOC-20240624-WA0010_ha%20modificato%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/DOC-20240624-WA0010_ha%20modificato%20(1).pdf)
- Lonardelli, L. (2020), Maria Lai. Dispersersi nell'opera, in *Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria*, 2, 100 – 113. Disponibile su: [file:///C:/Users/user/Downloads/Vesper2-11-Lonardelli%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/Vesper2-11-Lonardelli%20(1).pdf)
- Lonardelli, L. (2020), Maria Lai, figlia d'anima, in *Palinsesti*, 9, 1 – 30. Disponibile su: <https://teseo.unitn.it/palinsesti/article/view/2083/2204>
- Lonardelli, L. (2019), Catalogo della mostra *Tenendo per mano il sole*, Roma: MAXXI, 18 – 25.
- Lüthi M. (2015), *La fiaba popolare europea: forma e natura*, Milano: Mursia – Trad. italiana Cometta M., testo originale Lüthi M. (1947), *Das europäische Volksmärchen Form und Wesen*, Bern: Fracke.
- Parker R. (1984), *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London: Women's Press.
- Pietromarchi B., Lonardelli L. (2019) [ed.], *Tenendo per mano il sole*, Roma: MAXXI.
- Pinto Minerva F., Vinella M. (2007) [ed.], *Arte e creatività: le fiabe e i giochi di Maria Lai*, Cagliari: Arte Duchamp.
- Pontiggia E. (2017), *Maria Lai: arte e relazione*, Nuoro: Ilisso.
- Potts, A. (2008), Disencumbered Objects, in *October*, Postwar Italian Art (Spring. 2008), vol. 124, 169 – 189. Disponibile su: <https://www.jstor.org/stable/40368506>
- Rattalino, E. (2020), "Sono rimasta sorpresa: nella piazza ho notato un albero fiorito". Notes on Mirella Bentivoglio's Participation in Gubbio '76, in *Palinsesti*, 9, 52 – 72. Disponibile su: <https://teseo.unitn.it/palinsesti/article/view/2197>
- Rossi, E. "Un'Inattesa Fanciullezza": l'Attico negli Anni di Pascali, 1966 – 1968, in Fondazione Palazzo Strozzi, 19 luglio 2018. Disponibile su: <https://www.palazzostrozzi.org/uninata-tesa-fanciullezza-lattico-negli-anni-di-pascali-1966-1968/>
- Seddone, G. (2020), Maria Lai e Wittgenstein: Linguaggio, arte, appartenenza e legami sociali, in *Filosofia.it*. Disponibile su: <http://www.filosofia.it/senza-categoria/maria-lai-wittgenstein-linguaggio-arte-appartenenza-legami-sociali/>
- Stevanin, F. (2019), Marginale, personale, politico: il ricamo e il tessuto nell' arte degli anni Ottanta del Novecento, in *ZoneModa Journal*, Vol. 9, no. 1, 181 – 192. Disponibile su: <https://zmj.unibo.it/article/view/9689>

- Warner M. (2021), *C'era una volta. Piccola storia della fiaba*, B. Lazzaro [trad.], Roma: Donzelli Editore. Testo originale: Warner M. (2014), *Once upon a time: a short history of fairy tale*, Oxford: Oxford University Press.
- Zipes J. (2021), *La fiaba irresistibile: storia culturale e sociale di un genere*, Giovenale M. [trad.] Roma: Donzelli. Testo originale: Zipes J. (2012), *The irresistible fairy tale: the cultural and social history of a genre*, Princeton and Oxford: Princeton University press.

Sitografia

- Fondazione Maria Lai, *Home*. [Ultimo accesso 6/7/2024].
<https://fondazionemarialai.it/>
- Fondazione Prada, *Pino Pascali*, 28 mar – 23 set 2024. [Ultimo accesso 23/7/ 2024].
<https://www.fondazioneprada.org/project/pino-pascali/>
- Funderburk, A. Artists Reinterpret Classic Fairy Tales, from *Rapunzel* to *Snow White*, in *Hyperallergic*, October 22 2018. Ultimo accesso 23/7/2024. Disponibile su:
<https://hyperallergic.com/465883/artists-reinterpret-classic-fairy-tales-from-rapunzel-to-snow-white/>
- Jerzu Antichi Poderi. *Divenire pietra*. [Ultimo accesso 6/7/2024].
<https://www.jerzuantichipoderi.it/divenire-pietra/>
- M77, *Il tempo dell'incalcolabile*. [Ultimo accesso 5/7/ 2024].
<https://www.m77gallery.com/it/exhibitions/aria-lai-il-tempo-dellincalcolabile/>
- Sardinia Digital Library, Maria Lai: la storia di Maria Pietra, in *Archivio della memoria*, RAI Sardegna. Ultimo accesso 5/7/2024. <https://www.sardegna.digitallibrary.it/detail/6499b899e487374c8f801887>
- Ursini, F. *La narrazione crossmediale*, Enciclopedia Treccani, 25 settembre 2012. [Ultimo accesso 22 luglio 2024]. Disponibile su: https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/La_narrazione_crossmediale.html