

Progettare lo spazio onirico: il «Giardino dei Tarocchi» a Capalbio, tra arte e architettura

Silvia BOTTINELLI, Claudia LAMBERTI, Matteo MATTEI

Iniziato come una personale esigenza di dar forma simbolica al mondo interiore umano da parte dell'artista Niki de Saint Phalle, con la collaborazione del compagno Jean Tinguely; realizzato grazie alla concessione del terreno da parte della famiglia Caracciolo e senza permessi edilizi, quale una sorprendente performance d'autore nella campagna maremmana, il Giardino dei Tarocchi di Capalbio si rivela un interessante caso di studio sul rapporto tra arte contemporanea e paesaggio. Un ulteriore motivo di attenzione dal punto di vista architettonico è l'intervento di Mario Botta a concludere i lavori con un ingresso sobrio, ma d'impatto e valenza semantica forte. L'articolo si propone di descrivere la genesi e gli esiti dell'opera, con brevi cenni ai problemi di conservazione, anche attraverso il contributo delle interviste direttamente fatte dagli autori a Niki de Saint Phalle e Mario Botta.

Parole chiave: architettura del paesaggio, arte ambientale, giardini, Capalbio (GR), Giardino dei Tarocchi, Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Mario Botta

NIKI DE SAINT-PHALLE: "L'ARCHITETTO DI QUESTO GIARDINO"

Nata nel 1930 nella famiglia dei bancari Saint Phalle, Niki si sente figlia della Depressione¹, della crisi economica che manda in fallimento gli affari paterni. Con la sua vita e la sua arte vuole riscattarsi da questo senso di decadenza e dimostrare la presenza di forze positive dentro di lei, da trasmettere agli altri². Durante il suo percorso non fa che ribellarsi all'immagine preconstituita di donna del mondo alto-borghese nel quale è stata educata. Ci si aspetta da lei che sia una cristiana praticante, una buona moglie e un'amorevole madre³. Al contrario, sceglie l'ateismo e abbandona il marito, Harry Mathews, e due figli. I suoi primi olii degli anni Cinquanta colpiscono per la loro anticonvenzionalità rispetto alla produzione dei contemporanei e, negli assemblaggi di poco successivi, la trasgressione verso i valori della società perbenista americana⁴ emerge con energia ancora maggiore: l'artista costruisce salotti dotati di lame e oggetti puntuti, i pericoli di una vita troppo comoda⁵. Ma è con gli *Shooting paintings* che Niki de Saint Phalle acquista fama internazionale e, all'inizio degli anni Sessanta, entra a far parte dell'ambito dei Nouveau Réalistes accanto a Jean Tinguely, poi suo compagno e insostituibile collaboratore anche nella realizzazione dei Tarocchi. Una vera e propria esplosione di colore, gli *Shooting paintings* sono costituiti da supporti sui quali sono posizionati palloncini riempiti di pigmenti variopinti; l'artista e il pubblico sparano contro di essi per far uscire le tinte che si distribuiscono casualmente sulla tela⁶. Con questi lavori Niki de Saint Phalle raggiunge l'apice di una netta rivolta verso il mondo maschile.

Dopo l'estrema provocazione, si concentra sulla scoperta degli aspetti femminili di se stessa. È proprio a partire da questo periodo che la critica riconosce una linea conduttrice che porta Niki de

Saint Phalle fino al Giardino dei Tarocchi. Alla metà degli anni Sessanta l'artista realizza le prime *Nanàs*, apoteosi della donna in tutti i suoi aspetti⁷, sculture che trasmettono libertà, gioia e potere di comunicare. Nel 1966, al Museet Art di Stoccolma, è invitata dal giovane direttore Pontus Hulten a realizzare *Hon*,⁸ che in svedese significa "lei", la prima *Nanà* percorribile: "Da quel momento in poi la scala operativa sarà quella monumentale, di dialogo e interazione con condizioni urbane o naturali, di lettura di contesti, di esorcismi e sfide di immane forza, grandi tensioni assolute"⁹.

Nel 1967, all'Expo di Montreal, si compie "il salto progettuale dalla scultura, pur di grandi dimensioni, alla proiezione plastica ambientale ed architettonica, aprendosi così dunque la prospettiva che porta direttamente al Giardino"¹⁰. In quest'occasione la de Saint Phalle presenta un complesso di opere, insieme ambientale di *Nanàs*, dal nome *Le Paradis fantastique*¹¹. Negli anni tra il 1967 e 1969 progetta inoltre delle case-sculture nel sud della Francia e nel 1970, con la sua collaborazione, Jean Tinguely¹² inizia *Il ciclope*, nella foresta di Fontainebleau. Nel 1972 la famiglia Rabinovitch le commissiona *Golem*, una scultura architettonica per bambini da collocare al Rabinovitch park a Kiryat Hayovel a Gerusalemme; nel 1973 l'artista realizza il *Drago*, ancora un gioco per bambini da collocare nel giardino dei Nellens, nella città belga di Knokke le Zoute. La scultura è concepita come una vera e propria casa in miniatura, con tanto di cucina, bagno, stanza da letto e dei giochi¹³.

È proprio nel Giardino dei Tarocchi che la dimensione architettonica, e persino urbanistica, dell'opera di Niki de Saint Phalle si esplicita ed esprime con la forza più intensa. In questo spazio le essenziali e aride forme maschili si riconciliano con le linee morbide ed accoglienti del mondo femminile, mentre l'artista si proclama fin dalla scritta apposta all'inizio della passeggiata signora

e sovrana di tale universo riconciliato -"io sono l'architetto di questo giardino"- lasciando a Mario Botta il rapporto e il confronto con l'esterno, con l'orgoglio e l'umiltà di chi ha trasferito in un'opera fantastica l'ordinario e ha mutato semplici materiali e paesaggi in un mondo interiore, raramente scandagliato in tale profondità.

LA REALIZZAZIONE DEL GIARDINO: STORIA E TECNICHE

Per avere una corretta prospettiva sui diversi aspetti del lavoro di Niki de Saint Phalle nel Giardino dei Tarocchi è necessario, sin dall'inizio, porre in evidenza il grande salto temporale che è intercorso tra l'ispirazione, la progettazione e la completa realizzazione dell'opera. Solo avendo presente questo lungo percorso interiore ed artistico si riesce a vedere come, nel Giardino, Niki de Saint Phalle sia riuscita a far confluire le tematiche e le riflessioni di tutta una vita.

Il parco nasce come idea già nel 1955, anno fondamentale per la carriera dell'artista, quando, recatasi a Barcellona, vede per la prima volta una delle opere ispiratrici del Giardino, il *Parc Güell* di Antoni Gaudí. Nello stesso periodo entra in contatto con il circolo dei *Nouveaux Réalistes* e soprattutto con Jean Tinguely con cui sin dai primi anni Sessanta apre uno studio e nel corso del tempo instaura, oltre ad un'intensa storia d'amore, un rapporto di reciproca collaborazione artistica.

È importante sottolineare come l'ispirazione per un parco privato di sculture e architetture sia sorta in Niki de Saint Phalle ancora prima di aver intrapreso una vera e propria carriera creativa. Anzi è proprio l'impatto con l'imponente opera di Gaudí che crea in lei "un vero e proprio *shock* benefico e fondamentale"¹⁴. Da questo momento in poi tutte le opere con cui Niki si esprime seguono quella primaria suggestione catalana, fino ad approdare alla serie dei ventidue Arcani Maggiori: "se queste sculture non mi avessero consentito di tradurre i miei sogni in realtà, chissà, forse le mie fantasie ossessive avrebbero finito col farmi rinchiodare in una clinica psichiatrica, vittima delle mie stesse visioni. Adesso l'antico desiderio di vivere in una scultura sarà finalmente esaudito"¹⁵.

La costruzione del Giardino inizia ventiquattro anni dopo la visita al *Parc Güell* e solo per un caso fortuito. L'occasione capita in Svizzera quando Niki de Saint Phalle incontra una fotografa conosciuta anni prima a New York: Marella Caracciolo, alla quale rivela il sogno di progettare un parco di sculture. L'amica le propone di rivolgersi ai suoi fratelli Nicola e Carlo, che, dopo aver esaminato un primo modello del Giardino con pianta a ferro di cavallo, le offrono un sito a forma semicircolare nella loro tenuta: una vecchia cava di pietre in cui erano ancora presenti i dislivelli di escavazione. Una successiva visita personale al colle nella tenuta maremmana conferma all'artista che il luogo è quello adatto, confacente al suo desiderio di avere un posto appartato, lontano dalle gite turistiche di massa, così come espresso nel cartello che ha collocato all'entrata, in cui descrive come: "il Giardino sia un posto metafisico e di medita-

zione un posto lontano dalla folla e dall'incalzare del tempo dove è possibile assaporare le sue tante bellezze e i significati esoterici delle sculture. Un posto che faccia gioire gli occhi e il cuore"¹⁶.

I lavori affrontano per prima cosa le figure più grandi e complesse da realizzare. Nel 1979, sul colle di Garavichio è presente solo una piccola squadra formata da Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely e i loro collaboratori personali più fidati, Rico Weber e Seppi Imhof, che avevano già lavorato a fianco della coppia artistica. La presenza di Tinguely durante questo periodo è fondamentale per riprodurre le grandi statue sulla base dei semplici modelli preparati da Niki de Saint Phalle. Le statue dell'Imperatrice, del Mago-Papessa, del Sole e dell'Imperatore, prime ad avere preso forma, sono quelle alla cui realizzazione Tinguely ha maggiormente contribuito. Tutte le sculture più grandi sono state iniziate nei primi cinque anni di attività, in concomitanza con la presenza dell'artista svizzero nel cantiere. A quelle già nominate infatti hanno fatto in breve tempo seguito la Torre, il Papa e la Forza.

Lo scheletro di sostegno di queste grandi strutture è un'armatura d'acciaio, piegata a forza di braccia, su cui, una volta saldata, viene fissata una rete metallica per fare da supporto al cemento gettato a spruzzo. La superficie è dapprima rifinita dai collaboratori; in seguito Niki de Saint Phalle delinea i motivi direttamente sul cemento e li suddivide in aree che, nella successiva fase, vengono ricoperte con piastrelle di ceramica, cotta direttamente sul posto e decorata in varie fogge, colori e dimensioni. In alcuni casi sono utilizzati frammenti di specchi o vetri colorati. La decorazione delle statue, nell'idea iniziale, doveva seguire lo stile delle precedenti opere di Niki de Saint Phalle, come la *Hon* o il *Golem*, realizzati con la stessa struttura interna ma ricoperti di poliestere. Nel Giardino solo le opere più piccole seguono questo procedimento; per le altre, l'artista ha cambiato idea in corso d'opera, portando al dilungarsi dei lavori per quasi due decenni. Per imparare a creare e ad usare la ceramica, dapprima si assume un formatore che aiuta a realizzare la copertura del grande serpente intorno alla vasca della fontana, e successivamente arriva Venera Finocchiaro, che dal 1985 in poi instaura una collaborazione costante con Niki de Saint Phalle fino al 1992, anno in cui si sono conclusi i lavori relativi alla copertura delle grandi statue.

Le statue più piccole sono state progettate e realizzate dalla scultrice nel suo studio in Francia, con l'aiuto di Marcelo Zitelli, suo ultimo assistente. Le carte della Temperanza, il Mondo, l'Innamorato, l'Eremita, l'Oracolo, la Morte, l'Appeso, sono state poi portate al Giardino; allo stesso modo anche i lavori di Jean Tinguely hanno preso il loro posto una volta ultimati in studio.

NIKI DE SAINT-PHALLE: IL RAPPORTO CON LA NATURA

"Sapevo che un giorno avrei costruito il mio giardino della gioia. Un piccolo angolo di Paradiso. Un luogo di incontro tra l'uomo e la natura"¹⁷.

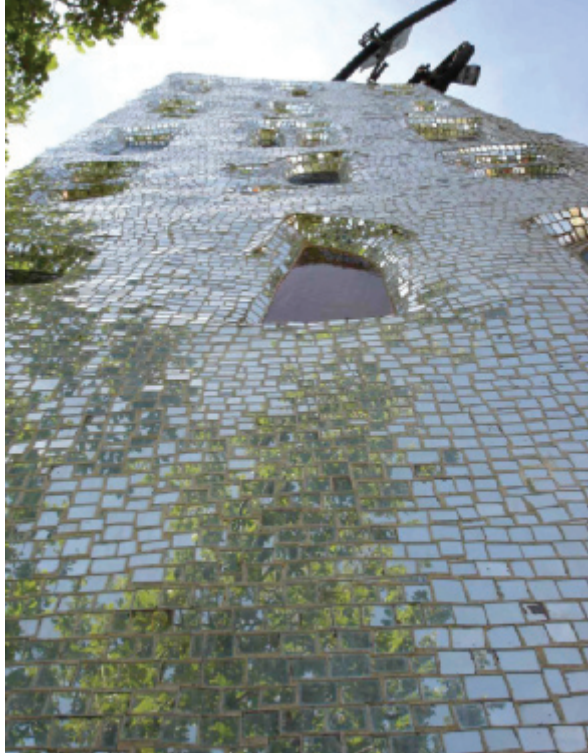


Fig. 1 - Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely. *La Torre*, Giardino dei Tarocchi, Garavicchio (GR).



Fig. 4 - Niki de Saint Phalle. *La Morte*, Giardino dei Tarocchi, Garavicchio (GR).

I pensieri di Niki de Saint Phalle si avverano con la realizzazione del Giardino dei Tarocchi e non ammettono dubbi sul grado di importanza rivestito dal paesaggio nel contesto del parco. Vista come contraltare dionisiaco della rigida razionalità, la natura rappresenta per lei l'irrazionalità intuitiva, frizzante, materna. A Garavicchio, le sue opere si innestano tra i declivi come se fossero generate dal terreno, create da un processo organico: "Immergermi totalmente nel luogo era l'unico modo per realizzare questo Giardino"¹⁸, scrive. È per questo che sceglie di vivere, per lungo tempo, all'interno di una delle sculture-architetture, la *Sfinge*, che sente come un nume tutelare, un ventre divino nel quale vuole rinascere¹⁹.

← Fig. 2 - Niki de Saint Phalle. Particolare dei rivestimenti delle statue. *La Sfinge*, Giardino dei Tarocchi, Garavicchio (GR).



L'artista non mira semplicemente ad un accordo con l'ambiente, ma percepisce se stessa come una sorta di Madre Natura, che affronta per gli altri i "mostri negativi" e li ripropone domati, ammansiti, non più offensivi. Le sculture di Niki de Saint Phalle, dunque, non si limitano a cercare un rapporto formale con l'aspetto esteriore del luogo, ma risultano espressione del sentimento della natura che l'autrice ha maturato nel corso della propria storia personale. Nel parco la *Papessa*, scultura che conserva all'interno del sito un ruolo preminente, sia per quanto riguarda la posizione, sia per quanto concerne le dimensioni, simboleggia proprio l'irrazionalità.

Niki de Saint Phalle condivide con altri creatori di giardini alcuni aspetti della propria concezione della natura. Come lei, nel 1552, Pier Francesco Orsini, ideatore del Sacro Bosco di Bomarzo²⁰, mirò alla realizzazione di un mondo separato dalla realtà, di una dimensione in cui regnasse il *non sense* e dove si celebrasse il confronto tra le capacità creatrici dell'uomo e della natura. L'iniziativa di Orsini si collocava in un contesto culturale tardo cinquecentesco ed il programma iconografico di Bomarzo si poneva in contrasto con la rassicurante ed ordinata visione del mondo propria dell'eredità rinascimentale. Niki si trova ad agire invece in un'epoca post-freudiana, meno spaventata dalle sorprese dell'inconscio. Eppure l'artista sente un'affinità tra il suo Giardino ed il Sacro Bosco, a cui dedica citazioni puntuali: la *Papessa* presenta analogie indiscutibili con l'*Orco*; la *Sfinge* (o *Imperatrice*) ed il *Drago*, non riscontrabili

← Fig. 3 - Niki de Saint Phalle. Accesso al sentiero nei pressi del *Drago*, Giardino dei Tarocchi, Garavicchio (GR).





Fig. 5 - Niki de Saint Phalle. *La Luna, (skinny)*, Giardino dei Tarocchi, Garavicchio (GR).

Fig. 6 - Niki de Saint Phalle. *Sentiero nei pressi della Sfinge*, Giardino dei Tarocchi Garavicchio (GR).



nell'iconografia tradizionale dei Tarocchi, rimandano alle sculture con soggetti analoghi presenti nel Parco dei Mostri, ed infine la *Torre* evoca la *Casa Pendente* di Villa Orsini, che esprime l'incertezza delle categorie spazio-temporali, invita alla scoperta dell'ignoto, all'abbandono, alla perdita di equilibrio.

Ulteriore punto di riferimento per Niki De Saint Phall risulta, come già detto, Parc Güell. Tra il 1910 ed il 1914 Antoni Gaudì presentò, in tale opera, forme in continua metamorfosi e accostamenti fantastici di colori vitalistici. Mentre in Gaudì l'architettura è un'integrazione immaginifica dell'ambiente naturale, nei Tarocchi le sculture si differenziano dal paesaggio, pur conservandone l'eco.

Le sculture più grandi hanno volumi pieni e morbidi che ricordano quelli delle colline maremmane. Negli specchi dei mosaici la vegetazione e le immagini delle opere si duplicano e scompongono. Si crea così un effetto di *vis à visification*, secondo la definizione di Jean Tinguely, che annulla la pesantezza dei volumi compatti rendendoli vibranti. Il Giardino subisce continue trasformazioni poiché le variazioni della luce e dell'ambiente, con l'alternarsi delle ore e delle stagioni, si ripercuotono sulla superficie delle opere. Il parco risulta grazie alla natura una sorta di *work in progress*, mai uguale a se stesso. La vegetazione mediterranea cresce spontaneamente e contribuisce alla metamorfosi continua dello spazio: i profumi che esala cambiano con le stagioni e conferiscono al parco la componente olfattiva che lo rende un'opera d'arte totale.

Il viaggio attraverso il Giardino diventa un'esperienza sempre diversa, enfatizzata dalle infinite prospettive e dai molteplici percorsi che rigano il verde. "Io volevo che la visita fosse come una passeggiata attraverso la natura e che le sculture si scoprissero una dopo l'altra, che non ci fosse una veduta d'insieme"²¹. Il fitto diramarsi delle piante locali nasconde parte delle opere.

Alla periferia del nucleo centrale della *Papessa*, il visitatore si imbatte in alcuni lavori di dimensioni ridotte, rispetto alle monumentali sculture-architetture degli arcani maggiori. Sono gli *skinnies*, figure alluse attraverso perimetri di tubi colorati, riempiti visivamente dal paesaggio in cui sono inserite. Con queste opere, Niki de Saint Phalle introduce un elemento ricorrente dell'arte ambientale: la trasparenza. Forme traforate che lasciano intravedere il contesto in cui sono inserite, catturandolo, sono rintracciabili, in Toscana, nei lavori di Paul Fuchs e di Dario Bartolini²².

Se la vivacità dei colori e la monumentalità degli arcani maggiori creano un contrasto apparente tra arte e natura, gli *skinnies* testimoniano un atteggiamento formalmente più silenzioso. Inizialmente, anche per le grandi sculture-architetture, l'artista studia soluzioni poco esuberanti, pensando di ispirarsi alle calde gradazioni cromatiche del paesaggio maremmano, come testimoniano alcuni modellini preparatori. I colori, però, non tardano ad esplodere. Niki de Saint Phalle vuole creare un giardino della gioia e l'aspetto spettrale delle sculture, nella fase intermedia di realizza-

zione in cui appaiono coperte di cemento grigio, la spinge a cercare un effetto formale opposto, vivace e vitale. I rivestimenti dalle cromie intense trasportano il visitatore all'interno di una dimensione altra, fantastica, entusiasmante, in un luogo separato dalla realtà quotidiana nel quale trova spazio il mondo interiore, pensiero e emozione, inconscio e meditazione.

IL MONDO NEL GIARDINO: L'UNIVERSO RAFFIGURATO NEI TAROCCHI

“A Garavicchio si risveglia il desiderio di interpretare, di scovare qualche nesso di cui neanche Niki è consapevole; ma oltre le informazioni acquisite nella filosofia esoterica, prevalgono anche contatti intuitivi e impressioni incantate, che potrebbero accedere alla sfera del mistero”²³.

Questa analisi di Anna Mazzanti definisce i confini di un'indagine iconografica legata ai ventidue Arcani maggiori, all'opera nella sua totalità e alle singole statue. È un'indagine per molti versi soggettiva, proprio per quelle impressioni che sia con le lame dei Tarocchi, sia, di riflesso, con le statue del Giardino, si generano dall'impatto tra il mondo personale del visitante e quello dell'opera. Il Giardino dei Tarocchi è un percorso interiore da affrontare, lo è oggi per chi lo visita e lo è stato durante la costruzione per chi lo ha concepito. “Il Giardino è una passeggiata esoterica. Le carte sono un cammino filosofico che indica le prove per le quali l'uomo deve passare per comprendere le proprie motivazioni e la sua relazione con l'universo”²⁴.

Sebbene l'impressione suscitata dagli arcani sia soggettiva e con essa anche quella dei significati delle diverse statue, queste ultime hanno comunque una loro sfera d'azione immaginifica che le varie letture e accostamenti personali possono sfumare, ma non alterare completamente. Il Giardino è dotato, inoltre, di sentieri e punti di sosta che collegano tra loro le statue e che non sono un semplice percorso per muoversi sul colle, ma una vera struttura interna di rimandi fra le opere. Questa trama viaria amplia così le tematiche delle singole figure che diventano perciò parte di un ragionamento più ampio che investe tutto il giardino. Le vie, i punti di sosta, la posizione di ogni scultura assumono quindi grande importanza. La struttura interna infatti possiede un particolare orientamento per i significati che sono stati associati alle figure dei Tarocchi nei secoli e che Niki de Saint Phalle nel corso del tempo conosce e fa suoi. Molteplici sono state le sue fonti di ispirazione riguardanti l'iconografia classica delle figure, ma fondamentali per la formazione esoterica di Niki nel campo dei Tarocchi sono state due opere francesi: il *Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne*²⁵... di Antoine de Gébelin e l'opera di Oswald Wirth *Tarot des imagiers du Moyen âge*²⁶, considerato il più importante studio esoterico sui Tarocchi; entrambi i testi influiscono su diversi aspetti dell'opera di Niki de Saint Phalle. Il volume di Gébelin infonde nuova vita al gioco dei Tarocchi, ormai caduto in disuso, associandone le figure al mondo esoterico degli

egizi e identificando i ventidue Tarocchi come un'opera sfuggita alla distruzione delle antiche biblioteche. Gli arcani sarebbero, secondo Gebelin, il presunto libro di *Thot*, il più antico testo del mondo che attraverso le figure fantastiche non descrive altro che la dottrina segreta dei gerofanti. Tutto ciò nei secoli successivi viene poi ampiamente smentito, ma contribuisce alla rinascita del gioco, portando nuova linfa alla tradizione esoterica a questo collegata.

Il libro di Wirth, al contrario, è una ricostruzione dei Tarocchi sotto un profilo storico, secondo il quale le carte sarebbero una creazione medievale derivante dalla tradizione degli *imagiers*, o pittori di immagini che riproducono soggetti religiosi o profani per la clientela popolare. Wirth prosegue poi nel descrivere i ventidue arcani maggiori attraverso tutte le diverse filosofie esoteriche, associando i vari significati ad ogni figura, che assume così più sfumature sovrapposte. Egli inoltre realizza un nuovo mazzo di Tarocchi comprendente i ventidue arcani maggiori ridisegnati e mondati da tutte le stratificazioni estranee al disegno originario. Il disegno di base utilizzato è quello del tarocco di Marsiglia, tutt'ora considerato il più fedele all'ipotetico originale. È proprio da tali fonti che Niki de Saint Phalle prende spunto per i suoi Tarocchi, a volte solo nei contenuti altre volte anche formalmente.

IL MONDO DEL GIARDINO: PERCORSI E SIGNIFICATI

“Se la vita è un gioco di carte noi nasciamo senza conoscere le regole. Nonostante ciò siamo tutti chiamati a giocare una mano. I Tarocchi sono solo un gioco o indicano una filosofia di vita?”²⁷

È con questa frase che Niki de Saint Phalle ci descrive la sua idea principale sul Giardino, un'opera che vuole essere una rappresentazione del viaggio che l'uomo compie vivendo. Una narrazione tridimensionale, come le carte lo sono in senso bidimensionale, delle tappe, delle difficoltà che si devono affrontare per arrivare alla fine della via che, come vedremo, in realtà non esiste. Camminare sui percorsi fra le statue non è quindi differente che camminare dentro di esse poiché tutte le componenti di questo complesso monumentale fanno parte di un unico disegno. In questo modo Niki de Saint Phalle non fa altro che sviluppare e accrescere la tematica degli *Shooting paintings* che colloca lo spettatore al centro della scena, fulcro non più passivo dell'opera d'arte. La presenza umana è essenziale per il suo carico emotivo che determina la vita dell'opera. Il Giardino vuoto, senza visitatori che interagiscono con le strutture, perde quindi la sua funzione, trasformandosi da mezzo di ricerca a fine della ricerca stessa.

Il viaggio del visitatore all'interno del parco inizia da uno spazio prospiciente la vasca di una fontana. Qui viene subito immerso nel mondo dei Tarocchi e si trova paradossalmente al centro del palcoscenico, in una posizione opposta a quella consueta: colui che dovrebbe guardare si trova ad essere oggetto di osservazione da parte dei

Tarocchi, che qui assumono il pieno controllo del loro mondo.

Il Giardino si sviluppa sul colle indirizzando il visitatore prevalentemente all'ascesa, ma lasciandolo solo a scegliere fra vari percorsi e direzioni. L'intera opera è tenuta coesa da una precisa trama ed ogni sentiero, quindi, possiede un suo significato che viene segnalato dalle statue che si trovano lungo il percorso. È importante sottolineare, però, che non esiste un itinerario ideale o migliore verso la sommità del colle, tutti le strade conducono nello stesso tempo alla cima del rilievo e in nessun posto in particolare. Il visitatore si trova in un percorso circolare in cui non importa quale sia la meta, ma piuttosto è importante il viaggio che compie, più simbolico che fisico. Questa è l'esperienza della vita umana, di cui i Tarocchi non sono che le allegorie fantastiche: "Vediamo come tutte queste carte – scriveva Antoine du Gebelin nel suo *Du Jeu des Tarot* – siano rappresentazioni allegoriche di tutti gli aspetti della vita e suscettibili di combinazioni illimitate"²⁸. Per avere una chiave di lettura del Giardino si dovrà osservare accuratamente quali carte si incontrano lungo la via che si decide di percorrere, tentando di interpretare il punto di vista di Niki de Saint Phalle al momento dell'ideazione e del disegno del parco.

Dalla piazza dell'anfiteatro si diramano due sentieri che muovono verso la cima del colle, dietro le grandi statue: uno, più evidente, è segnalato da un arco che sostiene l'uccello di fuoco, la carta del Sole; l'altro, più nascosto, inizia dietro la coda del drago della carta della Forza.

Il sentiero sotto la carta del Sole, potremmo dire illuminato da questa, è provvisto di grandi gradini di cemento che ci accompagnano tra due alte siepi. È la strada facile, quella accessibile senza sforzo, né di immaginazione né fisico. Si tratta di un percorso che trasmette sicurezza, una strada che ci mostra anche a distanza la sua destinazione e di cui si può immaginare il tragitto anche senza averla battuta prima. L'altro sentiero invece è un passaggio impervio, per percorrere il quale bisogna innanzitutto domandarsi se c'è una via diversa da quella tanto bella ed evidente. Il visitatore deve avere la voglia, ma forse sarebbe più esatto dire la Forza, di cercarla; e una volta trovatala, di intraprenderla. Infatti, oltre a dover fisicamente superare il drago quasi scavalcandone la coda, si deve percorrere un breve ma irto e contorto sentiero, ricavato tra sassi e radici. Questa è la via difficile, quella che tempererà e saprà ricompensare chi deciderà di percorrerla. Contrariamente all'altro itinerario, questo non anticipa ciò che incontreremo e a prima vista sembra che si spinga nella direzione contraria a quella che porta alla cima del colle.

La distinzione tra le due vie assume ancora più senso se si pensa che nella piazza, all'interno della vasca, la fontana che l'artista ha scelto di collocare altro non è che una macchina di Tinguely rappresentante la Ruota della Fortuna, definita anche "del Divenire o del Destino"²⁹, mossa dall'energia di un flusso d'acqua derivante idealmente dal Mago e dalla Papessa. La Ruota è il primo Arcano che il visitatore ammira da vicino e da questa inizia a giocare, a scegliere le carte e a delineare il proprio futuro.

Le due strade suddette si scindono progressivamente fino a scomparire nella natura, alla sommità della collina. Niki de Saint Phalle ci accompagna per mano nei primi passi dentro al suo mondo, ma gradatamente lascia ognuno sempre più libero di scegliere il proprio percorso, muovendosi in piena libertà, cambiando direzione o tornando sui propri passi senza aver portato a termine il cammino iniziato.

Il sentiero sotto la carta del Sole, dopo una serie di scalini, si rompe in un bivio. Proseguendo a sinistra verso la cima del colle, la scalinata continua per qualche gradino fino a mutare in un piano di cemento. La via appare ancora senza problemi, ma avvertimenti spirituali, sia con la statua del Papa, sia con quella dell'Appeso, inglobato nell'Albero della Vita, indicano che questa non è la giusta impressione. Tali carte rappresentano le difficoltà e gli aiuti che chi intende percorrere la strada sa di trovare sul suo cammino, un sentiero che implica un processo di purificazione; grazie anche all'occhio di *Shiva* che Niki ha posto sul Papa, viene ribadito il sincretismo e l'universalità del messaggio.

L'altra via che si sviluppa dal bivio dopo la carta del Sole ha una lettura più immediata, da lì inizia un sentiero senza gradini, in discesa fra piante e cespugli, banale come la possibilità per l'uomo di volgersi al negativo e al male. Qui la vegetazione, fatto sicuramente non casuale, non consente di vedere molto distante mentre si cammina, tanto che si può avere quasi l'impressione di uscire dal Giardino. Dopo la breve scesa, si arriva direttamente in uno slargo circolare in cui si staglia la statua a cavallo della Morte e, continuando oltre, ci si imbatte in uno stretto viottolo che incrocia ortogonalmente il sentiero principale: in questa strada senza uscita, sia protetto che celato dalla natura, si trova il Diavolo. Tutto ciò è sicuramente frutto di un piano preciso dell'autrice, "non è certo un caso se, per raggiungere il demone ermafrodito, occorre passare per sentieri secondari assai lontani dall'angelo custode che si trova nella cappella della Temperanza"³⁰. Proseguendo in quella che può essere definita "la selva oscura in cui l'uomo si trova a vivere"³¹, si giunge ad un'ultima radura circolare in cui, solitaria e carica di speranza, si staglia, mossa da un'intricata creazione di Tinguely, la statua del Mondo, l'ultimo arcano dei Tarocchi: "Il Mondo è un vortice, una danza perpetua in cui nulla si ferma: tutto vi gira incessantemente, perché il movimento è generatore delle cose"³².

In questo spazio in cui il Mondo sembra essere l'unico protagonista, Niki de Saint Phalle ha voluto porre, poco prima dell'inaugurazione del Giardino, la statua del Matto, che inizialmente si trovava dentro la fontana accanto alla Ruota della Fortuna. L'opera è posta direttamente in comunicazione con l'ultima carta degli arcani e l'accostamento può essere letto in molti modi: letteralmente come un vagabondo che prosegue incessantemente nel suo viaggio nel mondo, e simbolicamente vedendo nel Matto l'energia originaria che consente alla realtà manifestata di continuare nella sua danza³³.

Dalla parte opposta del Giardino, attraverso il sentiero che parte dietro il Drago della Forza, l'artista ha voluto una strada simile ed opposta a quella già descritta. Da entrambe le vie il visitatore esce idealmente fortificato dalle esperienze affrontate. Con l'itinerario che si avvia dalla carta delle Forza si entra in contatto con la parte più intima del Giardino, una pista che molte volte i visitatori compiono come cammino d'uscita e che diventa, così, un ultimo segreto saluto regalatici da Niki de Saint Phalle. Superata la coda del drago, dopo pochi gradini la via diventa sassosa e irta, ma la difficoltà ha subito termine e l'ospite passa vicino a due opere che qui sono libere dalla natura opprimente: la prima carta che si incontra, volutamente distante dalla via, è lo *Skinny* che raffigura la Luna. La statua è posta su una piccola terrazza naturale, libera da impedimenti visivi, che si apre al paesaggio della campagna maremmana. L'altra opera è quella della Temperanza, posta più all'interno del colle e sveltante sulla piccola cappella semisferica. Entrambe le carte sono collegate all'artista: la Luna, simbolo principe dell'essere femminile, rimanda a tutto ciò che riguarda l'immaginazione, l'intuizione, il mistero e le paure dell'inconscio, tutti argomenti questi che Niki de Saint Phalle sentiva profondamente. La Temperanza ci viene addirittura indicata come "l'unica via giusta"³⁴, fatta di equilibrio e saggezza, non facile da perseguire, soprattutto sotto gli influssi lunari, ma, se seguita con costanza, portatrice di frutti insperati. L'itinerario ci introduce alla grande statua dell'Imperatrice-Sfinge, girandole intorno fino a giungere alla porta posteriore, dove si accede direttamente al cuore della statua e dove si trovano sia il Carro, che rappresenta la vittoria che l'uomo deve conseguire nel viaggio, sia il piccolo mosaico del Giudizio.

Una volta giunti alla sommità del parco, il visitatore si trova al cospetto delle opere più grandi che Niki de Saint Phalle ha concepito, due creazioni che si trasformano da scultura in architettura: l'Imperatrice e l'Imperatore, chiamati dall'artefice anche Sfinge e Castello, definizione che rispetta in pieno le caratteristiche sia simboliche sia formali delle opere.

In questo caso il pubblico è spinto ad entrare nelle statue per interagire con gli spazi creati all'interno e intorno alle sculture. L'Imperatrice presenta forme e cavità dal carattere accogliente e passivo, proprie dell'archetipo femminile, mentre anche le figure e i colori contribuiscono a dare all'ospite un messaggio tranquillizzante, avvolgente e statico. L'Imperatore al contrario è costruito con accenti e forme aggressive e prorompenti. Dalla passerella superiore si staccano decise verso il cielo sia l'arcano della Torre, sia altre due costruzioni verticali. Il visitatore, trovandosi in questa struttura, non ha quasi mai l'occasione di stare in un luogo coperto. Anche nello spiazzo interno, circondato dal rincorrersi di ventidue colonne³⁵, la sensazione trasmessa è quella del movimento, incarnato pure dalla colorata fontana centrale.

La Torre di Babele inserita nel Castello indica il superamento della condizione umana e l'approdo ad una nuova visione del mondo. Con l'arrivo in

questa zona del Giardino, infatti, i sentieri segnati lasciano il posto al terreno naturale e le rimanenti statue sono collocate in uno spazio ampio, distanti tra loro. Qui la vegetazione si sviluppa in simbiosi con le opere, lasciando loro lo spazio per essere osservate. Tali sculture segnano un raggiungimento progressivo dell'equilibrio interiore; il visitatore si trova nel "*bosco superiore* posto nella parte alta del giardino, luogo del *silenzio* e di meditazione dopo l'*ubriacatura* di colori e di forme"³⁶ delle grandi strutture.

Con La Scelta o Adamo ed Eva, le differenze e i contrasti tra l'archetipo femminile della Sfinge e quello maschile del Castello giungono ad una soluzione, che implica uno stadio ulteriore di sviluppo rappresentato dalla statua successiva, l'arcano della Stella. L'artista ama in questa figura "il senso di completezza che emana. Si tratta di un essere pieno [...] in contatto con la natura di cui riflette la sua abbondanza. Essa conosce le leggi segrete dei cieli e della terra"³⁷; si parla di un essere che ha ormai superato la debolezza umana e che prelude alla rappresentazione della completa realizzazione interiore, che l'autrice ha voluto porre sulla cima del colle. Nella parte subliminale del Giardino, isolate dalle altre figure, Niki de Saint Phalle ha infatti posto le altre due versioni della carta dell'Eremita: l'Oracolo e il Profeta. Esse rappresentano un essere riconciliato in cui finalmente è giunta a compimento l'inquietudine della sua opera creatrice e la instabile dinamica dell'assetto universale.

IL GIARDINO E IL MONDO: L'INTERVENTO DI MARIO BOTTA

All'architetto ticinese Mario Botta è stato affidato il compito di realizzare il portale d'ingresso per il Giardino dei Tarocchi. Il progetto è stato definito nel 1995 e la costruzione, sotto la direzione di Roberto Aureli, è stata completata nel 1996. Da un punto di vista tecnico, si tratta di un volume parallelepipedo di 850 m³ con un fronte di 42 metri, una profondità di 6 metri e un'altezza di 5. La struttura portante è realizzata in cemento armato, con un rivestimento di blocchi di tufo toscano dello spessore di 20 cm. All'interno si ha un pavimento in porfido, mentre le finiture sono costituite da pareti in gesso. Il diaframma che divide il mondo esterno dal mondo onirico delle sculture di Niki de Saint Phalle, comunque carico di allusioni, reminiscenze e spunti di riflessione sulla cosiddetta "realtà", si presenta come un massiccio presidio al percorso magico del Giardino, quasi a difendere la sacralità del cuore e dell'animo umano, l'intima ricchezza di emozioni e associazioni di idee che vengono evocate dalle figure simboliche delle carte dei Tarocchi. L'accesso al Giardino avviene al termine del filare alberato che suddivide il percorso pedonale da quello veicolare, al culmine dei quali si apre una piccola piazza circolare che introduce ad una grande apertura circolare, protetta dal cancello semplicemente formato da un'intelaiatura e da elementi obliqui, secondo il linguaggio corrente di Mario Botta. Lo spazio di transizione della struttura che ora accoglie la bi-



Fig. 7 - Mario Bottà. *Portale d'accesso, Giardino dei Tarocchi, Garavichio (GR).*



Fig. 9 - Mario Bottà. *Particolare del tufo di rivestimento del portale d'accesso, Giardino dei Tarocchi, Garavichio (GR).*

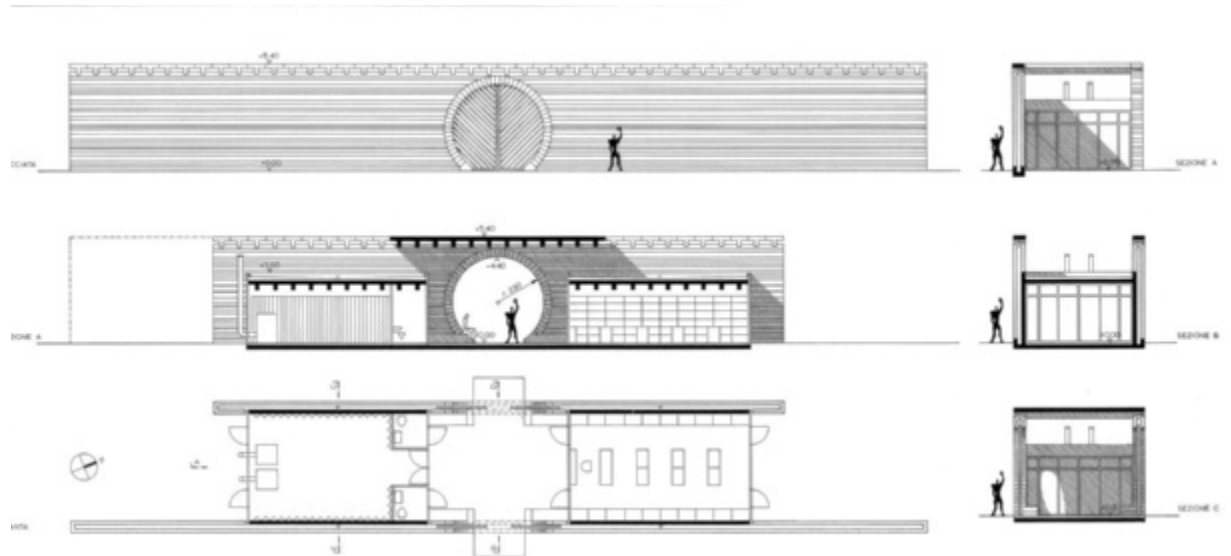
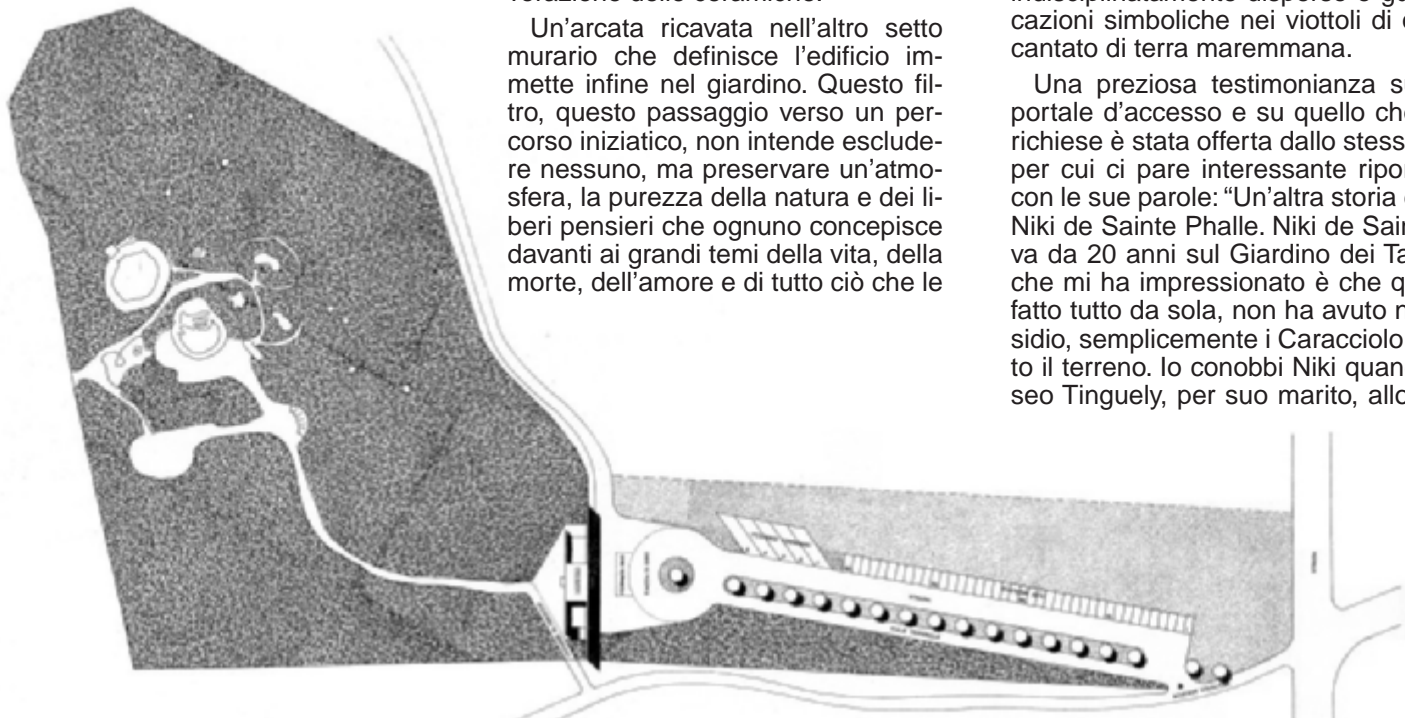


Fig. 8 - Mario Bottà. *Prospetto, pianta e sezione del portale d'accesso, Garavichio (GR).*

Fig. 9 - Mario Bottà. *Piano di situazione per la preparazione dell'accesso al Giardino dei Tarocchi, Garavichio (GR).*



glierteria e la libreria, i servizi igienici e ospitava un tempo i forni per la lavorazione delle ceramiche.

Un'arcata ricavata nell'altro setto murario che definisce l'edificio immette infine nel giardino. Questo filtro, questo passaggio verso un percorso iniziatico, non intende escludere nessuno, ma preservare un'atmosfera, la purezza della natura e dei liberi pensieri che ognuno concepisce davanti ai grandi temi della vita, della morte, dell'amore e di tutto ciò che le

sculture di Niki de Saint Phalle intendono suggerire alla riflessione o all'emozione del visitatore indiscriminatamente disperso o guidato dalle indicazioni simboliche nei viottoli di quest'angolo incantato di terra maremmana.

Una preziosa testimonianza sulla nascita del portale d'accesso e su quello che la scultrice gli richiese è stata offerta dallo stesso Mario Bottà³⁸, per cui ci pare interessante riportarla per intero con le sue parole: "Un'altra storia è il rapporto con Niki de Saint Phalle. Niki de Saint Phalle lavorava da 20 anni sul Giardino dei Tarocchi. La cosa che mi ha impressionato è che questa donna ha fatto tutto da sola, non ha avuto neanche un sussidio, semplicemente i Caracciolo gli hanno donato il terreno. Io conobbi Niki quando facevo il museo Tinguely, per suo marito, allora lavoravo con

lei perché ha fatto la donazione di queste opere... Un giorno mi dice: "Io è da anni che lavoro lì, vieni giù ad aiutarmi, perché devo fare l'entrata e io non la voglio fare perché non son capace". Ha fatto tutte queste sculture alte venti metri, una è alta 22 metri... "Ma come non sei capace?" "No, no, no - mi dice - dentro è il mio mondo ma il rapporto col fuori - era una donna intelligentissima - non posso, non voglio, non sono capace, non voglio fare una cosa retorica". E allora vado a vedere questo posto, il Giardino dei Tarocchi, che io non conosco e... sono rimasto sorpreso: ho dormito dentro la grande statua, la sfinge. Stabiliamo un bel rapporto, per quasi un paio d'anni vado giù a vederla e poi alla fine bisogna disegnare questo ingresso, prendo il tufo, che è della regione del Giardino, e faccio un muro, vedete proprio l'idea del muro, anzi, il muro dovrebbe poi continuare. Teoricamente, se ci fossero i soldi, dovrebbe cingere tutto, invece lì poi si va avanti con una recinzione normale. I Caracciolo, che hanno poco sopra la casa, sono molto gentili e ci han dato la possibilità di fare questa roba, è un muro con un buco. A lato il buco ha un piccolo bookshop, poi c'era il forno per le ceramiche... insomma è nato così. La difficoltà non era nel fare questo progetto, ma nel farlo realizzare perché laggiù era tutto "clandestino"! Non c'erano permessi, si sono trovati lì un Giardino dei Tarocchi in un'area verde, per cui si è dovuto legalizzare la presenza di queste costruzioni abusive... insomma, potevano domandare di demolire tutto. Per le grandi sculture nessuno aveva chiesto un permesso! E dopo con Niki avrei fatto tanti progetti, voleva coinvolgermi in una "città dei sogni" in America, ma poi è morta improvvisamente..."

Se il maestro Botta definisce l'accesso al Giardino dei Tarocchi un muro con un buco, muro peraltro interrotto sul nascere, a noi pare piuttosto un buco con un muro intorno, il segno architettonico del passaggio da una dimensione a un'altra dell'umano peregrinare, dal quotidiano al senza tempo, l'arco di trionfo per cui sfilano le anime dei visitatori, chiamate da Niki de Saint Phalle a ritornare ad un più stretto rapporto con la natura, la madre terra, e con il proprio inconscio, reimmergendovisi come si sparisce tra un arbusto e un albero alla vista degli altri visitatori, in un'esperienza unica per ciascuno.

LA CONSERVAZIONE ATTUALE DEL GIARDINO

Come già sottolineato, il Giardino dei Tarocchi si è formato in un esteso lasso di tempo, durante il quale si è svolta una continua sperimentazione di procedimenti.

La manutenzione del parco deve dunque tener conto dell'estrema differenziazione delle tecniche e gli interventi devono svolgersi di volta in volta con trattamenti specifici³⁹.

Le sculture che presentano maggiore delicatezza sono quelle realizzate nei primi anni del cantiere, e non solo perché hanno sopportato più a lungo l'aggressione degli agenti esterni. Infatti,

nella fase iniziale, Niki de Saint Phalle procede velocemente per mostrare i risultati, pertanto non si sofferma sul problema della durezza dei materiali ed utilizza prodotti di facile reperibilità. Consapevole che ne possano conseguire problemi di conservazione, rassicura l'équipe che lavora al suo fianco, sostenendo che, anche riservando più accortezza ai procedimenti costruttivi, il parco rimarrebbe comunque fragilissimo.

In seguito, l'artista stabilisce di investire maggiori energie negli aspetti tecnici. Dopo la chiusura del cantiere e dopo la morte di Niki de Saint Phalle, gli operai⁴⁰ continuano a svolgere una ricerca di soluzioni che possano rendere il parco più resistente, selezionando collanti, stucchi e siliceni di produzione industriale, ma con caratteristiche non comuni. Lo staff che si occupa attualmente della manutenzione è composto dagli stessi tecnici che hanno edificato il parco a fianco della scultrice e che conservano perciò la memoria dei procedimenti, condividendo l'approccio teorico dell'artista sulla manutenzione e valorizzazione del Giardino.

Senza venir meno all'obiettivo di preservare il luogo sempre uguale a se stesso dal punto di vista visuale, l'équipe opera sulla materia e non sulla forma, effettuando là dove necessario la sostituzione dei materiali originali ed intervenendo sulla struttura interna⁴¹. Gli operai ritengono che "non ci sarà mai niente di definitivo" e che il Giardino, pur essendo scomparsa la sua ideatrice, rimarrà un *work in progress*, come se fosse un testimone consegnato dall'artista nelle mani di chi insieme a lei lo ha edificato. Sarà necessario prendersi cura di esso stagione dopo stagione, applicando alle opere di volta in volta prodotti nuovi, dopo averne testato la qualità. Del resto, il problema della deperibilità dei prodotti seriali investe gli oggetti d'arte contemporanea in generale, poiché essi "sono fatti per durare un tempo limitato e poi essere sostituiti. L'intervento del restauratore è una lotta contro il tempo interno ai materiali: non può annullarne l'invecchiamento, ma può rallentarne la deperibilità e differire così la scomparsa dell'opera, cioè la scomparsa della sua espressività"⁴².

Nel panorama del Giardino dei Tarocchi sono presenti sculture che richiedono maggiori attenzioni di altre. Alcune, come la Torre di Babele, non sono ancora state toccate da restauri, mentre altre hanno manifestato necessità di interventi ripetuti. Fino al 2005 la strategia dell'équipe era diretta alla riparazione immediata dei piccoli danni distribuiti sulle diverse sculture in seguito all'aggressione degli agenti naturali e alla trasformazione intrinseca dei prodotti impiegati. Tra i vari materiali si sono rivelati più fragili: gli specchi (soprattutto la pellicola argentata o colorata che riveste il fondo delle tessere e che entra a contatto con il cemento, rimanendo esposta alle infiltrazioni d'acqua ed a frequenti sfogliature) e i meccanismi di Tinguely⁴³. Le parti in ferro tendono ad arrugginarsi, perciò lo staff di tecnici ha smontato e rimontato interamente la Ruota della Fortuna, sostituendo gli ingranaggi piccoli e non visibili dall'esterno con elementi in acciaio.



Fig. 11 - Niki de Saint Phalle. *La Giustizia*, Giardino dei Tarocchi, Garavicchio (GR).

Fig. 12 - Restauri in corso alla scultura del Papa, Giardino dei Tarocchi, Garavicchio (GR).



Silvia BOTTINELLI, laureata in museologia, specialista in storia dell'arte contemporanea, sta svolgendo il dottorato di ricerca in storia dell'arte contemporanea presso il Dipartimento di Storia delle Arti dell'Università di Pisa. Si occupa del rapporto tra arte e natura dalle neoavanguardie ad oggi, con particolare attenzione all'arte ambientale. Studia inoltre i meccanismi di divulgazione artistica nel secondo dopoguerra, i premi italiani dagli anni Cinquanta agli anni Settanta ed il sistema internazionale dell'arte nella seconda metà del Novecento.

Claudia LAMBERTI, laureata in storia dell'urbanistica e specialista in storia dell'architettura contemporanea, sta svolgendo il dottorato di ricerca in storia dell'architettura contemporanea presso il Dipartimento di Storia delle Arti dell'Università di Pisa. Si è occupata di teorie architettoniche e urbanistiche tra Ottocento e Novecento, collabora con le cattedre di Storia dell'Architettura delle Facoltà di Lettere e di Ingegneria dell'Università di Pisa ed ha al suo attivo numerose pubblicazioni di storia dell'architettura dall'età bizantina a quella contemporanea.

Matteo MATTEI, laureato in storia dell'architettura contemporanea presso l'Università di Pisa con il Prof. Giuseppe Bonaccorso, ha discusso una tesi su "Il Giardino dei Tarocchi di Niki de Saint Phalle".

Le ceramiche non hanno ancora manifestato bisogno di restauri. Il forno che Niki aveva utilizzato con Venera Finocchiaro è stato rimosso, ma gli stampi sono conservati in un archivio e, qualora si verificasse la necessità di una sostituzione dei pezzi, il lavoro di cottura sarà affidato ad un ceramista esterno e la smaltatura eseguita servendosi di campionature esatte dei colori.

Della manutenzione e restauro delle sculture di medie e piccole dimensioni in poliestere⁴⁴ si occupano Robert Haligon ed i suoi figli, Gerard e Olivier, che hanno partecipato alla loro realizza-

zione tecnica ingrandendo i bozzetti modellati da Niki. Le opere di dimensioni minore che necessitano manutenzione (come in passato l'Eremita e l'Oracolo) sono spedite ad Haligon in Francia, mentre quelle di misure più impegnative vengono restaurate sul posto, come è avvenuto per il Mondo e la Morte che hanno recentemente subito ritocchi sulla pellicola pittorica.

Dal 2006, si è deciso di concentrare gli interventi su una scultura all'anno, in modo da poter effettuare lavori più accurati e non salvataggi d'emergenza.

Attualmente è in corso il restauro del Papa, mentre il 2006 è stato interamente dedicato al restauro della Giustizia. Il rivestimento a mosaico è stato completamente rimosso, poiché le infiltrazioni di pioggia avevano distaccato la superficie esterna dalla struttura di circa un centimetro. Il cemento su cui poggiano le tessere esterne è stato impermeabilizzato; gli specchi colorati sono stati per quanto possibile recuperati e trattati sul retro con una vernice aggrappante, che ha la doppia funzione di garantire una più forte adesione delle tessere al supporto e di proteggere le pellicole argentee alla base dei vetri. Infatti questi strati, che donano effetto riflettente alle lastre, risultano particolarmente sensibili all'umidità, che ne provoca lo scollamento. Gli specchi perduti durante il processo di distaccamento sono sostituiti con pezzi prodotti dalla stessa fabbrica che ha realizzato gli originali.⁴⁵

La messa in posa delle tessere ha rispettato rigorosamente gli schemi scelti da Niki, ma l'applicazione è stata effettuata con tecniche e materiali differenti, tesi a garantire una maggiore durata. Il collante scelto, dopo numerose sperimentazioni, è il silicone, impiegato per la prima volta sul volto della Papessa circa dieci anni fa ed ancora in essere. Nella sistemazione delle tessere musive sulla Giustizia si è tenuto conto di un possibile assestamento futuro, distanziando opportunamente un elemento dall'altro.

In conclusione, poiché la conservazione attuale del parco viene portata avanti dal personale che si è occupato della sua stessa costruzione, non c'è bisogno di indagini a posteriori sulle metodologie costruttive, mentre rimane aperto il problema della reazione dei materiali di produzione industriale ai fattori esterni e la questione della loro trasformazione fisica e chimica col passaggio del tempo. L'approccio dell'équipe tende ad essere sperimentale e mantiene l'atteggiamento di ricerca proprio di Niki de Saint Phalle durante le fasi di realizzazione.

CONCLUSIONI

Niki de Saint Phalle, tramite il Giardino, pone l'accento sul rapporto tra scultura e ambiente, tra simbolismo delle creazioni umane e semplicità della natura, tra ciò che di più spirituale e profondo vi è nell'uomo e ciò che di più materiale vi è al mondo: terra, roccia, aria. Luogo di riconciliazione tra i conflitti interiori dell'artista e proposta di riflessione su quelli dell'umanità intera, nella tor-

mentata complementarità uomo-donna e nella trascurata relazione artistica tra sogno e mente razionale, quasi che la libera creatività non potesse sottostare a un progetto, il Giardino dei Tarocchi si impone all'attenzione della critica come l'architettura onirica per antonomasia, esplicitata dall'animo e dalla volitività di una donna che tra cultura e natura ha saputo parlare a ciascuno richiamando alla coscienza ogni frammento dell'animo nel frammento di pietra, ceramica e vetro delle sue immaginifiche sculture.

¹ N. de Saint Phalle, *Traces: une autobiographie; remembering 1930-1949*, Lausanne, Acatos, 1999, p. 12.

² N. de Saint Phalle, *op.cit.*, p. 63.

³ "I wasn't going to be like your mother. You accepted what had been handed down to you by your parents. Your religion, masculine and feminine roles- your ideas about society and security. I would spend my life questioning. I would fall in love with the question mark". N. de Saint Phalle, *Lettera alla madre*, in P. Hulten (a cura di), *Niki De Saint Phalle*, Bonn, Hatje, 1992, p. 185.

⁴ Niki de Saint Phalle visse solo i suoi primi tre anni di vita in Francia, poi si trasferì a New York, dove il padre conduceva i suoi affari.

⁵ P. Hulten, *op. cit.*, p. 14.

⁶ "I was shooting at my own violence, I no longer had to carry it inside of me like a burden. [...] The ritual of painting a relief over and over again in immaculate virginal white was very important to me. The theatricality of the whole performance appealed to me immensely". N. de Saint Phalle, *Lettera a P. Hulten*, in P. Hulten, *op. cit.*, p. 162.

⁷ Cfr. P. Hulten, *op. cit.*, p. 15. L'ispirazione per le Nanàs venne dai disegni di Larry Rivers che mostravano sua moglie incinta, Clarice, in attesa della sua prima figlia Gwyenne (1964).

⁸ All'interno di *Hon* si trovano: nel braccio sinistro un cinema con 12 poltrone, in cui si proietta il primo film di Greta Garbo. Nella testa un cervello di legno. Nel seno destro un planetario. Nella coscia sinistra una scultura radio. Nel ginocchio sinistro un "sedile per amanti" dotato di microfono. Nel seno sinistro uno schiacciabottiglie e un milk-bar. In una gamba una galleria. Sulla pancia c'è una terrazza e in ogni parte di *Hon* si ascolta musica di Bach. *Hon* rappresenta un'enorme donna incinta supina, i visitatori devono entrare all'interno della scultura attraverso la vagina, dalla quale poi escono: l'effetto voluto sarebbe quello di dare una sensazione di rinascita. Le forme di *Hon* sono curve e piene, secondo una soluzione formale inconfondibile per Niki de Saint Phalle. "*Hon* had something magical about her. She couldn't help but make you feel good. Everyone who saw her

broke into a smile", cfr N. De Saint Phalle, *Lettera a Clarice*, in P. Hulten, *op. cit.*, p. 169.

⁹ G. Pettena, *Tra arte e architettura*, in A. Mazzanti (a cura di) *Niki de Saint Phalle: Il giardino dei Tarocchi*, Milano, Charta, 1997, p. 24.

¹⁰ E. Crispolti, *Nel paese delle meraviglie plastiche*, in A. Mazzanti, *op. cit.*, p. 19.

¹¹ *Le paradis fantastique* è commissionato dal governo francese per l'Expo '67 di Montreal a Tinguely e a Niki de Saint Phalle. Si tratta di un gruppo di sculture all'aperto, colorato con tinte brillanti e composto da nove grandi figure in poliestere di Niki e da macchine in movimento di Tinguely. I bambini possono giocare all'interno delle sculture. L'opera viene poi donata al Moderna Museet di Stoccolma. Dopo essere stata restaurata è ora in esibizione permanente vicino al museo.

¹² Accanto a loro lavorarono anche Eva Aeppli, ex moglie di Jean Tinguely, Bernhard Luginbuhl, Jesus Raphael Soto e Daniel Spoerri. La scultura, alta più di 22 metri, è stata dichiarata monumento nazionale.

¹³ Cfr. P. Hulten, *op. cit.*, pp. 15-16.

¹⁴ N. de Saint Phalle, *Il giardino dei Tarocchi*, Berna, Benteli, 1997, p. 2.

¹⁵ I. Palladino, *Niki ci fa i Tarocchi*, in "Arte In", 34, 1994, p. 59.

¹⁶ Niki de Saint Phalle, iscrizione su ceramica all'ingresso del Giardino dei Tarocchi.

¹⁷ N. de Saint Phalle, *Il giardino dei Tarocchi*...p. 2.

¹⁸ N. de Saint Phalle, *Il giardino dei Tarocchi*...p. 5.

¹⁹ N. de Saint Phalle, *Lettera a Marella*, in P. Hulten, *op. cit.*, p. 175. Dopo alcuni anni, sentendo il bisogno di un ambiente con pareti bianche e non curve, Niki de Saint Phalle si trasferì in uno studio disegnato da Tinguely, sempre nei confini del parco.

²⁰ Il Parco dei Mostri fu commissionato dal Principe Pier Francesco Orsini a Pirro Ligorio nel 1552, per superare la depressione dovuta alla perdita della moglie Giulia Farnese. Horst Bredekamp, *Vicino Orsini e il Sacro Bosco di Bomarzo*, Roma, 1989, pp. 59-72. Su Bomarzo cfr. inoltre: M. Calvesi, *Gli incan-*

tesimi di Bomarzo: il sacro bosco tra arte e letteratura, Milano, 2000; *Bomarzo: architettura fra natura e società*, a cura di L. Donadono, Roma, 2004

²¹ Cfr. Intervista a Niki de Saint Phalle, Garavicchio, 1 novembre 2000, in S. Bottinelli, *Il rapporto tra arte e natura nell'arte ambientale in Toscana*, tesi di laurea, Università di Pisa, Corso di laurea in Conservazione dei beni culturali, a.a. 1999/2000, p. 174.

²² Cfr. A. MAZZANTI, *Sentieri nell'arte*, Firenze, 2004

²³ A. Mazzanti, *op. cit.*, p.33.

²⁴ A. Mazzanti, *op. cit.*, p.242.

²⁵ Cfr. A. Court de Gébelin, *Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne*, libro VIII: *Considéré dans divers objets concernant l'Histoire, le Blason, les Monnoies, les Jeux...*, tomo I, Paris, Sorin, 1781. Tale volume, riguardante i Tarocchi, è stato riedito nel corso del Novecento.

²⁶ Cfr. O. Wirth, *Tarot des imagiers du Moyen-âge*, Paris, Nourry, 1927

²⁷ N. de Saint Phalle, *Il giardino dei Tarocchi*...p. 70.

²⁸ S. R. Kplan, *I Tarocchi*, Milano, Mondadori, 1973, p.48

²⁹ O. Wirth, *I Tarocchi*, Milano, Mediterranee, 1973, p. 178.

³⁰ Palladino, *op. cit.*, p.60.

³¹ A.G. Cassani, *Garavicchio (Grosseto), Il giardino dei Tarocchi: 1979-1991*, in "Ananke", 5, 1994, p.53.

³² Wirth, *op. cit.*, p.258.

³³ R. Guénon, *Il re del mondo*, Milano, Adelphi, 1977, p.21.

³⁴ N. de Saint Phalle, *Il giardino dei Tarocchi*...p.62.

³⁵ Le colonne sono fisicamente 21, anche se una di queste si sdoppia a circa metà altezza, ed idealmente 22 come il totale dei tarocchi, numerati da zero a ventuno. Tale soluzione scultorea simboleggia la vita come viaggio senza fine, eterno ritorno espresso anche nelle vie del giardino che non portano in realtà da nessuna parte. La circolarità del tempo si riflette in quella dello spazio porticato e poi nella collocazione adiacente nel giardino delle carte del Mondo e del Matto che sono proprio la numero 21 e numero zero.

³⁶ Cassani, *op. cit.*, p. 54.

³⁷ N. de Saint Phalle, *Il giardino dei Tarocchi*...p.58.

³⁸ Il 14 Gennaio 2005 Mario Botta ha ricevuto nel suo studio di Lugano una delegazione dell'Università di Pisa, intrattenendosi a parlare di questa opera. Col suo assenso pubblichiamo alcuni brani delle dichiarazioni rilasciate e per sua concessione alcuni disegni originali.

³⁹ Per un quadro generale sul dibattito relativo alla metodologia del restauro di arte contemporanea cfr. *L'evoluzione del dibattito internazionale*, in O. Chiantore, A. Rava, *Con-*

servare l'arte contemporanea, problemi, metodi, materiali, ricerche, Milano, Electa, 2005, pp. 60-77.

⁴⁰ Fanno attualmente parte dell'équipe che lavora al Giardino: Tonino Urtis, Claudio Celletti, Gianpiero Ottavi, Massimo Menchetti, Marco Iacono. Giardiniere: Fabio Mancini. Le informazioni relative alla conservazione del Giardino dei Tarocchi contenute in questo paragrafo sono tratte da una conversazione di Silvia Bottinelli con Tonino Urtis, 13 gennaio 2007.

⁴¹ Sull'opportunità di effettuare vere e proprie sostituzioni dei materiali delle opere contemporanee cfr. P. Alferj, *Il tempo nell'opera. Capolavori a rischio*, in E. Di Martino (a cura di), *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, Torino, Allemandi, 2005, p.194: "Molte opere d'arte contemporanea perdono d'identità quando la 'patina' del tempo si deposita su di loro. Se un artista usa il plexiglas per dare trasparenza all'opera, la lastra va sostituita una volta che il tempo (microclima, luce, trasporti, polvere...) l'ha resa opaca, così da ripristinare l'iniziale e intenzionale effetto visivo". Sullo stesso tema, vedi anche M.G. Castellano, *Metodologie d'intervento per il restauro contemporaneo*, in E. Di Martino, *op. cit.*, pp. 238-241.

⁴² P. Alferj, 2005, p. 194.

⁴³ Solitamente della conservazione delle opere di Jean Tinguely si occupa Joseph Imof, del Museo Tinguely di Basilea. Pur rimanendo in contatto con lui, gli operai del Giardino intervengono personalmente sui lavori dell'artista. Per una trattazione sul restauro delle opere dell'artista cfr. *Jean Tinguely*, in O. Chiantore, A. Rava, *op. cit.*, pp. 250-255

⁴⁴ Per una trattazione generale sulla conservazione di materiali plastici e polimeri cfr. E.Mello, *Durabilità dei materiali e fragilità dell'arte contemporanea*, in E. Di Martino, *op. cit.*, pp.198-202.

⁴⁵ Si sono verificate però delle complicazioni, poiché il marchio in questione ha smesso di produrre la stessa tipologia di specchi impiegata per i Tarocchi, perciò l'équipe ha dovuto commissionare appositamente l'applicazione delle pellicole colorate ai vetri, processo che ha determinato un notevole aumento dei costi di produzione. Sul problema della limitata durata della produzione dei prodotti industriali cfr. O. Chiantore, A. Rava, *op. cit.*, p. 78: "possono verificarsi cambiamenti di formulazioni da parte delle aziende produttrici senza che gli utilizzatori ne siano avvertiti. A volte la produzione di un composto viene abbandonata per poi essere ripresa con diversa denominazione, magari da un produttore differente. Nomi commerciali diversi possono corrispondere ad uno stesso prodotto".