

**ARTYPE**

aperture sul contemporaneo



Irene Bertagnin

**Niki de Saint Phalle**

La sfida di esporre un'eroina



ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

volume diciotto

## **ARTYPE | aperture sul contemporaneo**

collana diretta da Silvia Grandi

### **Comitato scientifico**

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge), Elisa Baldini (Università di Bologna), Renato Barilli (Università di Bologna), Guido Bartorelli (Università degli Studi di Padova), Lucia Corrain (Università di Bologna), Sandra Costa (Università di Bologna), Pasquale Fameli (Università di Bologna), Paolo Granata (University of Toronto), Silvia Grandi (Università di Bologna), Claudio Marra (Università di Bologna), Anna Rosellini (Università di Bologna), Gian Luca Tusini (Università di Bologna), Giuseppe Virelli (Università di Bologna)

### **Politiche editoriali**

Referaggio double blind



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/2024>

ARTYPE | Aperture sul contemporaneo  
collana AMS Acta Alma DL diretta da Silvia Grandi  
volume diciotto  
2024  
ISBN 9788854971301  
ISSN 2465-2369

*Niki de Saint Phalle. La sfida di esporre un'eroina*  
Irene Bertagnin

Dipartimento delle Arti - visive, performative, mediali  
Via Barberia, 4, 40121 Bologna

Il presente volume è stato realizzato a scopo didattico. L'editore si dichiara disponibile ad assolvere eventuali obblighi nei confronti degli aventi diritto per l'utilizzo delle immagini riportate nel volume.

In copertina: Niki de Saint Phalle e le sue Nanas, Galerie Alexandre Iolas, Parigi

# Indice

<b>Introduzione</b>	5
<b>Niki de Saint Phalle: la vita e l'opera</b>	10
I primi dipinti, gli <i>assemblages</i> e i <i>reliefs</i> : la prime sperimentazioni di Niki de Saint Phalle con la superficie pittorica	13
I <i>Tirs</i> : tra distruzione e creazione, catarsi e gioco	17
Le <i>Nanas</i> e la liberazione del corpo femminile	24
Le opere su scala monumentale: la conquista dello spazio pubblico	27
Il <i>Giardino dei Tarocchi</i> : "un jardin du bonheur"	31
<i>Obelisks</i> , <i>Prophetes</i> e <i>Dieux</i> : tra misticismo e sincretismo culturale	40
I <i>Tableaux Eclates</i> e gli ultimi anni: il tracollo fisico e l'inesauribile energia creatrice	42
<b>L'interpretazione critica dell'opera di Niki de Saint Phalle, tra complessità e contraddizioni</b>	50
Ai margini dell'arte femminista	52
"The masquerade of hyperfemininity": la femminilità come strategia di comunicazione	54
Tra lettura biografica e contestualizzazione: due poli tra cui oscilla l'interpretazione critica di Niki de Saint Phalle	60
Donne, corpo e spazio: la demolizione delle mura domestiche	67
Spazio domestico e domesticità violata	69
La conquista (femminista) dello spazio pubblico: progetti architettonici per una nuova società matriarcale	75

<b>Niki de Saint Phalle in mostra: veicolare la complessità di un'opera capace di parlare ai e dei tempi</b>	85
Niki de Saint Phalle al Centre Pompidou, 1980	86
Niki de Saint Phalle al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993	97
Niki de Saint Phalle al Grand Palais, 2014	103
Esporre Niki de Saint Phalle oggi	111
<b>Conclusione</b>	138
<b>Bibliografia</b>	150
<b>Sitografia</b>	154

## **Abbreviazioni**

ARCBK: Archives de la Bibliothèque Kandinsky

ARCP: Archives du Centre Pompidou

ARCMAM: Archives du Musée d'Art Moderne  
de la Ville de Paris

BVAP: Boîtes Vertes d'Artistes Plasticiens

MAM: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

MLF: Mouvement de Libération des Femmes

NCAF: Niki Charitable Art Foundation

## Introduzione

Il volume mira ad approfondire la figura di Niki de Saint Phalle (Neuilly-sur-Seine, 29 ottobre 1930 – San Diego, 21 maggio 2002) e le modalità in cui la sua opera è stata esposta e veicolata nel tempo, comprendendo come, di volta in volta, i messaggi ad essa sottesi vengano recepiti in modo differente.

Scrivere di questa artista si è presentato sin dall'inizio come una sfida, dal momento che su di lei e la sua opera moltissimo è già stato pubblicato fra monografie, saggi, cataloghi di mostre, articoli di giornale, oltre che raccontato dalla stessa artista in numerose interviste ed interi libri da lei scritti. Non è, dunque, la mancanza di materiale su cui lavorare, quanto piuttosto la sua sovrabbondanza a costituire lo scoglio con cui misurarsi per contribuire con un'aggiunta effettivamente originale agli studi a lei dedicati. Niki de Saint Phalle è una delle artiste più conosciute della seconda metà del XX secolo ma, ciò nonostante, la natura complessa e paradossale del suo lavoro, profondamente intriso di questioni socio-politiche e messaggi sovversivi, che vanno dall'emotivo all'intellettuale, non è ancora pienamente compresa dal grande pubblico, che associa al suo nome unicamente i colori sgargianti e le forme prorompenti delle celebri *Nanas* o dei più impattanti progetti monumentali, come il *Giardino dei Tarocchi* a Garavicchio o la *Fontana Stravinsky* accanto al Centre Pompidou a Parigi.

La parziale ricezione e comprensione dell'opera di Saint Phalle spinge a chiedersi come un lavoro così articolato e stratificato sia stato presentato a livello critico, istituzionale e mediatico nel tempo e su come sia possibile trasmetterne i messaggi,

tutt'oggi estremamente attuali, in modo efficace. Il volume intende così inserirsi nel già vasto e corposo panorama di studi dedicato a Saint Phalle con l'aggiunta di un tassello ancora non esplorato, ovvero quello di un'analisi della pratica curatoriale che ha veicolato - e continua a veicolare - la ricezione della sua opera, proponendo un confronto tra tre importanti retrospettive e riflettendo sulle possibilità e modalità che oggi possono essere adottate per presentarne i lavori.

A questi fini, è stata indispensabile la lettura dei testi monografici a lei dedicati e, soprattutto, quanto scritto da Saint Phalle stessa in *Traces: an autobiography remembering 1930-1949*<sup>1</sup> e nelle lettere idealmente indirizzate ad amici e familiari (raccolte da Uta Grosenick e pubblicate nel catalogo curato da Pontus Hulten, *Niki de Saint Phalle*<sup>2</sup>), dove trova espressione la sua personale visione degli eventi della propria vita. A questa fase d'introduzione alla figura dell'artista, è seguita la ricerca in senso stretto a Parigi, città con la quale Saint Phalle ha sicuramente un rapporto privilegiato (è qui che fa il suo esordio nel mondo dell'arte e che torna a più riprese per importanti mostre e progetti da installare nello spazio pubblico), all'interno degli archivi dei musei che hanno dedicato spazio al suo lavoro. L'analisi proposta, oltre che sulla letteratura secondaria, si basa dunque su documenti che offrono uno sguardo "in diretta" su spazi e tempi in cui le opere di Saint Phalle sono state esposte alla critica e al pubblico.

Innanzitutto, punto imprescindibile della ricerca, nonché fonte della maggior parte dei materiali raccolti, sono stati l'archivio della Bibliotheque Kandinsky e l'archivio amministrativo del Centre Pompidou: qui, ho avuto accesso alla documentazione relativa all'importante retrospettiva dedicata all'artista dallo stesso Centre Pompidou nel 1980 ed al catalogo di un'ulteriore esposizione cruciale (elles@centrepompidou, 2009-2011) dedicata esclusivamente ad artiste donne e che ha vi-

sto Niki<sup>3</sup> tra le protagoniste; inoltre, ho potuto consultare tutti gli articoli pubblicati in riviste parigine ed internazionali a proposito di Saint Phalle, dal 1961 sino al 2015. Si tratta in molti casi anche di interviste, in cui quindi ad emergere è la voce della stessa artista, la quale non si risparmia nel raccontarsi, spesso però fornendo ai giornalisti delle risposte ambigue, che si contraddicono da un articolo all'altro, ma che sono sempre pronunciate con forza e convinzione: questo aspetto è indicativo sia della personalità di Niki che del carattere della sua opera, tanto ambivalenti e mutevoli, quanto forti e decisi in quello che vogliono trasmettere. Una duplicità che racchiude il senso della sua intera parabola umana e artistica, ma che ne rende allo stesso tempo difficoltosa un'accurata comprensione. Un terzo luogo fondamentale per la ricerca è stato il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, i cui archivi custodiscono i documenti relativi alla retrospettiva dedicata all'artista nel 1993. L'approfondimento di questa seconda retrospettiva parigina è stato l'*input* per indagarne una terza, tenutasi al Grand Palais nel 2014. In questo caso, non è stato possibile accedere agli archivi dell'istituzione ma, su specifica richiesta, è stata fornita la documentazione relativa all'organizzazione della mostra, alla redazione dei testi di sala e del catalogo.

Incrociando materiali d'archivio e pubblicazioni, prestando attenzione tanto alle dichiarazioni rilasciate da Niki, quanto alla loro ricezione critica e mediatica, il libro è stato strutturato in tre capitoli. Il primo intende offrire uno sguardo d'insieme sulla vita e l'opera di Niki de Saint Phalle per fornire le coordinate cronologiche entro cui orientarsi per una successiva analisi critica. La pretesa non è di esaurire nel dettaglio ogni avvenimento della sua carriera, ma evidenziare come le diverse fasi della produzione artistica seguano l'evoluzione della sua vicenda biografica, palesando il collegamento tra le due, così

come esse dialoghino in modo costante con il contesto socio-politico.

Il secondo capitolo è invece dedicato ad un'analisi critica di alcune questioni cardine nell'opera di Niki de Saint Phalle, partendo da quella più controversa e dibattuta: il rapporto di Niki con il femminismo e la sua posizione rispetto al movimento femminista del tempo.

Un terzo e ultimo capitolo è, infine, mirato all'approfondimento della pratica curatoriale ed espositiva che ha interessato l'artista nel tempo. Si è quindi deciso di mettere a confronto le tre grandi retrospettive tenutesi rispettivamente al Centre Pompidou nel 1980, al MAM nel 1993 ed al Grand Palais nel 2014: la scelta di sole retrospettive e non di mostre tematiche o circoscritte ad uno specifico momento di attività è motivata dalla volontà di indagare la lettura che viene data all'opera di Saint Phalle nella sua totalità, notando di volta in volta quali siano gli aspetti sui cui più si insiste, nonostante la pretesa (tipica di ogni retrospettiva) di completezza ed equilibrio; limitare il confronto alla Francia e a Parigi nello specifico è un modo per circoscrivere e rendere più efficace il confronto, trovando come denominatore comune ai diversi tempi una stessa geografia (il panorama di mostre a lei dedicate si estenderebbe altrimenti anche al Giappone, Taiwan, Stati Uniti, Sud America, oltre che quasi tutti i Paesi Europei); si tratta in tutti e tre i casi, inoltre, di musei pubblici e non gallerie o fondazioni private, dunque non forgiate, almeno formalmente, da logiche di mercato o interessi privati. Il capitolo si conclude con uno sguardo allargato al panorama di mostre attualmente in corso, per comprendere in quale modo oggi le opere di Niki ed i messaggi di cui sono portavoce possano essere efficacemente veicolati.

## **Note**

<sup>1</sup> N. DE SAINT PHALLE, *Traces: une autobiography remembering 1930-1949*, Losanna, Acatos, 1999

<sup>2</sup> P. HULTEN (a cura di), *Niki de Saint Phalle*, Bonn, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1992

<sup>3</sup> Lungo l'elaborato, in più punti si userà semplicemente il nome proprio "Niki" per riferirsi all'artista, in quanto pseudonimo con cui si è fatta conoscere al mondo dell'arte, spesso utilizzato anche dalla critica e dagli studiosi

## Niki de Saint Phalle: la vita e l'opera

Niki de Saint-Phalle est autre chose qu'un artiste. Un individu qui a le courage de son dèlire<sup>1</sup>.

Con queste parole Otto Hahn, giornalista de "L'Express", descrive in modo incisivo la figura di Niki de Saint Phalle, tra le artiste più prolifiche, dibattute e controverse della seconda metà del XX secolo. La sua è una carriera folgorante ed in costante evoluzione, che copre un arco temporale di più di cinque decenni (dagli ultimi anni Cinquanta fino ai primi Duemila), riuscendo ad essere sempre attuale se non anticipatrice rispetto ai tempi. Non si tratta tuttavia della conseguenza naturale di una solida formazione artistico-accademica, né tanto meno l'esito di un mero interesse estetico, bensì la risposta a quella che a tutti gli effetti possiamo considerare una vocazione, urgenza spirituale, ricerca identitaria ed al contempo missione umana.

Marie Agnès de Saint Phalle nasce a Neuilly-sur Seine nel 1930. Suo padre, direttore della filiale americana della banca di famiglia, perde la sua intera fortuna con il crollo del mercato del 1930, esattamente lo stesso anno della nascita della figlia. Nella propria autobiografia, Niki de Saint Phalle racconta di come la madre avesse associato la disgrazia familiare alla sua nascita, riversando su di lei rancore e frustrazione: "[...] I was born in 1930. A DEPRESSION BABY. While my mother was expecting me my father lost all their money. At the same time she discovered my father's INFIDELTY. [...] Later she would tell me EVERYTHING WAS MY FAULT; I brought trouble<sup>2</sup>."

La famiglia si trasferisce quindi in America per cercare di ricostruire il proprio patrimonio; qui, Marie Agnès viene spedita ad un tradizionale collegio femminile per la classe borghese ma il suo animo ribelle emerge da subito.

When you send me to a convent boarding school at twelve, I ostentatiously became an atheist, much to the horror of Mother and the nuns at school. They didn't know what to do about me. [...] I started young, being subversive. My outrageous behaviour had begun<sup>3</sup>.

Da questo suo racconto emerge come la giovane Marie Agnès fosse consapevole del proprio essere in rivolta contro la società e le imposizioni sociali che la circondano, in quanto borghese di buona famiglia ed in quanto donna. In una lettera indirizzata a Pontus Hulten, racconta della sua infanzia e del rapporto con le convenzioni familiari:

As a child I could not identify with my mother or my grandmother, my aunts or my mother's friends. They seemed pretty unhappy. Our home was confining. A narrow space with little liberty or privacy. I didn't want to become like them, guardians of the hearth, I wanted the world and the world belonged to MEN. A women could be the queen bee in the home but that was it. [...] I wanted the outside world to be mine also. Very early I got the message that MEN HAD POWER AND I WANTED IT. [...] I would not accept the boundaries that my mother tried to impose on my life because I was a woman. [...] Men's roles seem to give them a great deal more freedom, and I WAS RESOLVED THAT FREEDOM WOULD BE MINE<sup>4</sup>.

In un'altra lettera, indirizzata direttamente alla madre, afferma:

I would REJECT your system of values and invent my own [...]. I WASN'T GOING TO BE LIKE YOU, 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<sup>5</sup>.

Si tratta di affermazioni che avvalorano l'interpretazione femminista dell'arte e della persona di Niki, un aspetto che verrà approfondito nel successivo capitolo.

Nascosta dietro l'apparenza rispettabile della facciata borghese della sua vita, c'è la realtà di una madre oppressiva e un padre molestatore, che la violenta più volte nell'estate dei suoi undici anni. Il trauma dell'incesto viene vissuto nel silenzio più totale e diventa un segreto compagno di vita, rivelato solo nel 1994, in una lettera indirizzata idealmente alla figlia e pubblicata all'interno del libro scritto ed illustrato dalla stessa Saint Phalle, *Mon Secret*<sup>6</sup>.

Non è sicuramente casuale la scelta per se stessa del soprannome "Niki": la giovane ribelle ribadisce in questo modo il suo sentirsi diversa dall'identità decisa per lei dalla famiglia ed il bisogno di costruirne una nuova. Questo soprannome le aderisce perfettamente e la consacrerà come donna e come artista, diventano il suo *nom de guerre*, con il quale fa irruzione nel mondo dell'arte<sup>7</sup>. Non a caso tra "Niki" e "Nike", la dea greca della Vittoria, c'è solo una lettera di differenza: la sua lotta per la libertà, per il riconoscimento come artista e come donna sarà a tutti gli effetti una vittoria.

Le tracce della sua necessità di emancipazione si riscontrano dunque fin dalla più tenera giovinezza, esplicitate nei suoi ancora amatoriali tentativi di scrittura: le prime poesie di Niki sono chiara testimonianza del bisogno di creare ed esprimere se stessa, i propri pensieri e le proprie emozioni. Inizia poi a studiare recitazione ed in parallelo posa come modella per riviste come "Vogue" e "Life" (fatto che avrà conseguenze sia sull'interpretazione delle sue opere, accusate di incoerenza da

parte della critica femminista, sia sulla sua capacità di sfruttare i media per comunicare la propria immagine pubblica).

Nonostante l'insofferenza verso la vita borghese, all'età di diciotto anni sposa Harry Mathews, giovane uomo affascinante e benestante e la sua vita sembra così indirizzarsi verso la strada per la quale la sua famiglia l'aveva cresciuta e destinata: quella del matrimonio, dei figli, della sfera domestica. In linea con la sua personalità contraddittoria, Niki racconta nella propria autobiografia di una scelta consapevole e felice, del coronamento di una storia d'amore e passione: pochi anni e due figli dopo, invece, questo matrimonio ed il tipo di vita che esso implica le causano un tracollo mentale. Tuttavia, come spesso accade, toccare il fondo le consente di rinascere. Ricoverata in un ospedale psichiatrico a Nizza nel 1953, la ventitreenne Niki Mathews scopre la pittura ed in essa la sua terapia. "A 22 ans, j'étais vraiment folle, j'ai subi une douzaine d'électrochocs et j'ai embrassé l'art par nécessité, pour me guérir, pour me sauver. Et j'ai réussi!", dichiara a posteriori in un articolo pubblicato nella rivista "L'Express"<sup>8</sup>. Analogamente, il giornale "Le Matin" riporta la seguente affermazione dell'artista: "Ma vie a commencé dans l'asile. J'ai découvert la folie, et la guérison: le travail"<sup>9</sup>.

### **I primi dipinti, gli assemblages e i reliefs: le prime sperimentazioni di Niki de Saint Phalle con la superficie pittorica**

Niki decide di consacrare la propria vita all'arte e lo fa da autodidatta: lascia il marito e i figli (scelta, quest'ultima, assolutamente controcorrente rispetto a quanto ci si aspetta da una donna del tempo) e dedicarsi, a Parigi, alla propria crescita artistica. Niki Mathews lascia così spazio alla donna e artista che oggi tutto il mondo conosce come Niki de Saint Phalle.

La sua scuola diventano i numerosi viaggi in Europa e la frequentazione dei circoli artistici e letterari parigini, che hanno fatto di lei molto rapidamente un'artista colta e consapevole del proprio tempo, capace di unire due culture visive: da un lato quella della vecchia Europa, dove la storia si confronta con le nuove avanguardie, dall'altra quella dell'arte americana. La prospettiva ampia e appiattita dei suoi grandi dipinti si ispira al Trecento italiano, ma la loro superficie spessa, così come il carattere *naïve* e volutamente impreciso, infantile, ricorda l'Art Brut di Fautrier e Dubuffet; i cieli cosparsi di macchie di vernice evocano il *dripping* di Pollock; gli oggetti che in un secondo momento comincerà ad inglobare ricordano gli *assemblages* di Johns e Rauschenberg.

Gli acquarelli ed oli realizzati in questo primo periodo, firmati ancora come Niki Mathews fino al 1955, costituiscono una sorta di album di famiglia: ritratti, autoritratti, feste e passeggiate lungo la spiaggia. Il loro carattere espressionistico viene gradualmente ammorbidito dall'inclusione di motivi aneddotici o decorativi per diventare sempre più dichiaratamente narrativi: emergono mostri, animali, dee e giovani ragazze, castelli e cattedrali che delineano mondi fiabeschi, ponte tra sogno e incubo. Caratteristica, quest'ultima, che sarà *fil rouge* sotteso a tutta la sua produzione, in continua ed ambigua oscillazione tra inquietudine e rasserenamento, terrore e gioia, aggressione e pacificazione. *Composition* (fig.1) esemplifica questa primissima fase creativa. Pontus Hulten descrive le prime composizioni come "paradis perturbé"<sup>10</sup>, paesaggi paradisiaci ma turbati da scene drammatiche e conflittuali. Da un dipinto all'altro convivono due atmosfere contraddittorie, che nella sua intera opera vengono costantemente conciliate e fatte dialogare: violenza e caos da una parte, gioco e gioia di vivere dall'altra. Proprio per questa continua oscillazione, Pierre Re-

stany descrive Saint Phalle in modo efficace come "an eternal rambler between the two poles, Heaven and Hell"<sup>1</sup>.

A questi primi dipinti, Niki comincia ad aggiungere anche piccoli oggetti della propria quotidianità, molto spesso legati alla sfera domestica (bottoni, spille, lacci, chicchi di caffè) o allusivi ad una possibile aggressione (unghie, cocci di piatti, vetri rotti, pistole giocattolo, lame ed altri oggetti appuntiti). Realizzati in uno stile *naïve* vicino all'Art Brut, senza alcuna preoccupazione per prospettiva o logica narrativa, le tele acquistano grazie alla presenza di questi oggetti l'aspetto di un mosaico che tenta di infrangere la superficie per acquisire tridimensionalità. Le sue opere si trasformano così, progressivamente, in veri e propri rilievi, disseminati di forme aggressive e minacciose, associate ad altre connesse invece alla sfera domestica: un conubio che lascia intendere un rapporto complesso ed inquieto con tutto ciò che appartiene alla dimensione familiare e casalinga (altro aspetto dell'opera e persona di Niki de Saint Phalle che verrà successivamente approfondito). Attraverso la serie di rilievi, sottolinea Pontus Hulten, Niki consente alla realtà assoluta degli *objets trouvée* di essere trasformata nella assoluta fantasia delle libere associazioni ed inaspettati accostamenti<sup>12</sup>. L'approdo ai rilievi segna quindi la prima svolta nel percorso artistico di Saint Phalle, che dalla pittura vira alla scultura (senza tuttavia abbandonare mai del tutto la prima, che diventerà pelle della seconda). Quello che della scultura la conquista e stimola maggiormente è la possibilità di cimentarsi con una modalità d'espressione che ritiene molto più diretta e veloce. Come nota Catherine Francblin, gesto rapido ed espressione immediata sono ciò che caratterizzano anche i Nouveaux Réalistes, gruppo di artisti di recente raccolti sotto questa etichetta da Pierre Restany: con l'eccezione di Tinguely - i cui macchinari richiedevano tempo e complesse elaborazioni - tutti i membri del gruppo sono mossi da un sentimento di ur-

genza, tale da lasciare l'opera d'arte organizzarsi quasi in maniera autonoma<sup>13</sup>. Ciò che li accumuna è la concezione dell'arte non più come elogio lirico delle bellezze del mondo ma come azione: un processo creativo e dinamico che crea un nuovo senso della realtà, una realtà che è quella del consumismo e del capitalismo contemporanei, alla quale attingono non tanto per esaltarla (come i contemporanei colleghi americani della Pop Art), quanto piuttosto per darne uno sguardo critico e aprire a nuove strade di valore; utilizzano per questo fine tutto ciò che li circonda, da poster di film ad intimo femminile a carcasse di automobili.

È stato uno slancio di urgenza ed esaltazione forse ancora più intenso che ha portato Niki de Saint Phalle ai *Tirs*, la serie di opere che le vale l'inclusione all'interno del Nouveau Réalisme (unica donna del gruppo) e del sistema dell'arte. Questo inserimento segna un punto di svolta nella sua carriera, consentendole di imporsi come artista pienamente riconosciuta in un mondo dell'arte dominato dagli uomini.

Un'opera nello specifico funge da ponte tra la serie dei *Reliefs* e quella dei *Tirs* ed è *Portrait of my lover* (fig.2), particolarmente indicativa, inoltre, della personalità della sua creatrice. Da poco separata dal marito, Niki de Saint Phalle si trasferisce nell'Impasse Ronsin (quartiere parigino frequentato dai Nouveaux Réalistes ed in particolare da Jean Tinguely: tra i due nasce immediatamente uno stretto rapporto di amicizia e reciproca ammirazione, che sfocerà poi in una storia d'amore e sodalizio professionale), dove inizia una breve *liaison* con un noto artista. Nonostante dichiararsi di non esserne innamorata, riconosce di esserne soggiogata, di subirne il potere ed infastidita da questa dipendenza decide di farne un ritratto che potesse essere strumento di emancipazione (ancora una volta, l'arte costituisce la sua salvezza e la sua arma). Acquista quindi un bersaglio in un negozio di giocattoli e chiede all'amante

una sua camicia, sulla quale sovrappone una cravatta; i tre elementi vengono incollati su un pannello in legno, il bersaglio sopra la camicia come fosse la testa, a cui si diverte a tirare contro le freccette. L'opera viene ironicamente chiamata *Saint Sebastian (o Portrait of My Lover)*, strizzando l'occhio all'iconografia cristiana, la quale viene così aggredita assieme alla figura dell'amante e all'idea eroica del corpo maschile. Questa irriverenza potrebbe essere associata sia alla giocosità Dadaista che alle gestualità Fluxus. Tuttavia, più che fare l'eco a determinati movimenti artistici e rinforzarne le narrative, l'opera contiene piuttosto una tensione emotiva personale, che trasforma i materiali trovati e racconta la storia di una soggettività e della sua voglia di ribellione, una ribellione non solo dalla portata individuale ma in cui chiunque si può riconoscere (binomio che è ulteriore *fil rouge* dell'intera opera di Niki de Saint Phalle). *Portrait of My Lover* viene esposta nel 1961 presso il Musée de la Ville de Paris, all'interno della mostra collettiva "Comparaisons: peintures - sculptures": in quest'occasione vengono fornite delle freccette anche al pubblico, che prende così parte in modo attivo, interagisce con l'opera e perpetua il gesto di ribellione dell'artista, un gesto che è allo stesso tempo violento e divertito, legato tanto all'aggressione quanto al gioco<sup>14</sup>. L'idea ossimorica di gioco violento, divertimento mortale, viene portata avanti ed estremizzata dai *Tirs* o *Shooting Paintings*.

### **I Tirs: tra distruzione e creazione, catarsi e gioco**

È la stessa Niki de Saint Phalle a raccontare in una lettera indirizzata a Pontus Hulten come sia nata l'idea dei *Tirs*:

Near my work, there hung a completely white plaster relief by an artist named Bram Bogart. Looking at it- FLASH! I imagined the paint bleed-

ing- wounded; the way people can be wounded. For me, the painting became a person with feelings and sensation. [...] I spoke to Jean Tinguely of my vision and of my desire to make the painting bleed by shooting at it. Jean was crazy about the idea; he suggested I start right away <sup>15</sup>.

Assieme a Tinguely, Niki organizza una dozzina di sessioni di sparo tra il 1961 ed il 1963, la maggior parte delle quali presso i *terrains vagues* dell'Impasse Ronsin. Il primo si tiene il 12 febbraio 1961 e per l'occasione sono invitati ad assistere alcuni amici di Tinguely, tra cui Daniel Spoerri e Pierre Restany ed i fotografi Shunk e Kender per immortalare il tutto; Niki e Jean noleggiavano un fucile da un parco divertimenti e lo usano per sparare contro un rilievo, realizzato dall'artista fissando oggetti di diverso tipo (*objets trouvée*, come quelli usati dagli artisti del Nouveau Réalisme) su di un pannello in legno, nascondendo tra essi delle sacche in plastica piene di colore e ricoprendo il tutto con del gesso bianco. Colpite dai proiettili, le sacche di colore esplodono, macchiando i rilievi come se essi, feriti, sanguinassero. Restany rimane folgorato da ciò a cui assiste, che in un articolo del 1977 definisce "la plus irrévocable parodie de l'art abstrait<sup>16</sup>". Non è tuttavia il prendersi gioco dell'Action Painting il motore di questa azione, quanto piuttosto l'urgenza di una catarsi, personale e collettiva allo stesso tempo. È la stessa Niki de Saint Phalle a parlarne in più occasioni.

"It was an amazing feeling shooting at a painting and watching it transform itself into a new being. It was not only EXCITING and SEXY, but TRAGIC- as though one were witnessing a birth and death in the same moment<sup>17</sup>".

"In 1961, I fired on the paintings because shooting allowed me to express the aggressivity I felt. A victimless murder. [...] It was a moment of truth, I was shaking with passion when I fired on my paintings<sup>18</sup>".

"I shot because I was fascinated watching the painting bleed and die. I shot for that moment of magic. Ecstasy<sup>19</sup>."

I *Tirs* uniscono quindi l'estasi della distruzione all'armonia della creazione. L'artista li vive come atti di sacrificio, redenzione, trascendenza, esperienza catartica.

The painting was the victim. WHO was the painting? Daddy? All Men? Big Men? Fat Men? My brother JOHN? Or was the painting ME? Did I shot at myself during a RITUAL which enabled me to die by my own hand and be reborn? I was immortal! [...] I was shooting at MYSELF, society with its INJUSTICES. I was shooting at my own violence and the VIOLENCE of the times. By shooting at my own violence, I no longer had to carry it inside of me like a burden [...] It was great therapy for me<sup>20</sup>.

L'eccitazione e sensazione di estasi coinvolgono subito anche tutti coloro che stanno assistendo e convince Restany ad includerla all'interno dei Nouveaux Réalistes, dichiarando infatti: "En réduisant le processus expressif à un un geste simple et définitif, qui requiert la participation active du spectateur, Niki de Saint Phalle s'était rapprochée du groupe des Nouveaux Réalistes<sup>21</sup>".

Nei primi *Tirs* Niki incorpora pochi oggetti, senza un particolare tema o narrativa a legarli: quello che mostrano è il puro processo di creazione di una pittura. Nel giro di poco tempo si assiste però ad uno sviluppo che conduce ad una precisa figurazione e quindi narrazione. Come fa notare Catherine Francblin<sup>22</sup>, la centralità della narrazione nei suoi lavori diventa ciò che la distingue dagli altri Nouveaux Réalistes. La passione per le storie, il mito, le favole diventa il suo tratto caratterizzante. Una *storyteller* che abilmente orchestra le proprie opere per parlare di temi che le stanno a cuore. Tra questi, sicuramente

c'è quello della Chiesa, affrontato attraverso una serie di *Tirs* in cui la narrazione ruota attorno ai simboli del potere ecclesiastico: altari e cattedrali, che diventano il bersaglio dei suoi spari. Un esempio è *Autel O.A.S.* (fig.3): O.A.S. è il nome di un'organizzazione terrorista di estrema destra, a supporto dell'occupazione francese dell'Algeria, verso cui Saint Phalle è particolarmente critica; sono infatti gli anni della guerra in Algeria e della nascita del gruppo paramilitare O.A.S. (*Organisation de l'Armée Secrète*), durante i quali gli scandali legati a torture e stupri delle donne algerine da parte dei soldati francesi, diventati di dominio pubblico attraverso giornali e canali televisivi. Come verrà approfondito nel secondo capitolo, i *Tirs* di Saint Phalle si legano direttamente a questo contesto, evocando gli spari che tutti i giorni i parigini sentono in televisione e provocando il pubblico rispetto alla loro accettazione passiva della violenza. Su *Autel O.A.S.*, inoltre, si mescolano crocifissi, pipistrelli imbalsamati, pistole, coltelli, topi, Madonne e Odalische: lo sparare a questo insieme di simboli rappresenta sicuramente una rivolta contro la religione della sua infanzia ma rivela anche verso di essa un rapporto ambivalente. A tal proposito, Francblin riporta le parole dell'artista, secondo la quale questo tipo di lavori sarebbe "a cry of rage against all the horrors perpetrated in the name of religion" ma anche omaggio "to all the beautiful things that man has buildt for God"<sup>23</sup>. Al contrario di quanto si possa credere, infatti, la visione che Saint Phalle ha della religione non è esclusivamente negativa ma molto più complessa ed ambivalente, come d'altra parte lo è la sua personalità.

Ambivalenza tra attacco e celebrazione è anche ciò che contraddistingue *Vénus de Milo*, al contempo omaggio al corpo della donna e attacco alla sua canonizzazione e all'arte accademica, così come alle violenze che esso è costretto a subire. Alcune foto immortalano l'azione che condu-

ce alla creazione dell'opera: Niki indossa l'uniforme degli ufficiali dell'esercito francese, impugna il fucile e spara al calcio in gesso della celebre scultura classica, che sanguina così di pittura rossa, verde e marrone, trasformandosi da ideale di bellezza femminile in un cadavere assassinato e schizzato di vernice. Le possibili interpretazioni di questo attacco sono molteplici e stratificate: la figura della Venere è simbolo della cultura occidentale e del Louvre, istituzione culturale francese per eccellenza, nonché del corpo e della bellezza femminile. Di conseguenza, lo sparare contro di essa può essere letto come distruzione di un'antica scultura che dev'essere sostituita da una nuova (dunque, come rottura con il passato per creare un nuovo futuro); allo stesso tempo, come assalto al nazionalismo francese, all'arte istituzionale ed al potere che esercita; come appropriazione di un'opera iconica attraverso l'aggiunta di qualcosa di inaspettato e blasfemo, riferimento a Duchamp e all'operazione da lui compiuta con *L.H.O.O.Q.* (1919); come una parodia dell'aggressività maschile, commentando anche attraverso l'uniforme indossata dall'artista durante la performance il machismo e aggressione militaristica che dà forma alle dinamiche del potere maschile; come critica della feticizzazione del corpo femminile, dunque rivendicazione e riappropriazione del proprio corpo e potere di donna, responsabile tanto della nascita e della creazione, quanto della distruzione; come liberazione dall'immagine di bellezza convenzionale imposta dalla società, alla quale lei stessa aveva aderito ponendo come modella per "Vogue", complicando così ulteriormente la lettura dell'opera con una nota autobiografica: lo sparo è rivolto forse a se stessa e al suo passato? Quella manifestata attraverso la serie dei *Tirs* è, in ogni caso, un'arte di aggressione, protesta e derisione, che si esprime con forza sulla propria epoca.

Tra 1961 e 1963 più di dodici sparatorie si sono tenute tra Europa e Stati Uniti, i suoi lavori inclusi nelle più importanti mostre ed eventi in Francia, Olanda, Svizzera, Svezia, Danimarca, Spagna, Italia e USA. In quanto parte dei Nouveaux Réalistes, Saint Phalle espone i propri lavori in prestigiose istituzioni per l'arte solitamente inaccessibili alle donne. Per citare alcune delle esposizioni a cui partecipa: "Bewogen beweging" ("Arte in movimento"), curata da Pontus Hulten allo Stedelijk Museum nel marzo 1961, e "The Art of Assemblage," mostra itinerante curata da Peter Selz, che inaugura al Museum of Modern Art a New York lo stesso ottobre. Un anno dopo, quando Hulten organizza la mostra sperimentale "Dylaby" ("Dynamic Labyrinth") allo Stedelijk Museum, Saint-Phalle condivide lo spazio con un gruppo di artisti altrimenti interamente maschile, stelle del mondo dell'arte internazionale: Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Tinguely, and Per Olof Ultvedt. Un decennio dopo, in 1972, quando il governo Francese organizza la grande retrospettiva "Douze ans d'art contemporain en France," lei e Sheila Hicks sono le uniche donne incluse. È evidente come si sia guadagnata a pieno titolo un posto nel mondo dell'arte.

In questi anni non solo si afferma e viene riconosciuta come artista, ma mette anche a punto in modo sempre più consapevole quegli aspetti che continueranno ad essere al cuore della sua ricerca di lì in avanti: enfasi sulla forma femminile ed il ruolo della donna nella società, il coinvolgimento con questioni socio-politiche, la progressione verso una scala sempre più monumentale, l'aspetto multidisciplinare e collaborativo delle sue opere.

A partire da *Portrait of my Lover*, il pubblico è sempre coinvolto: durante la prima mostra personale a Parigi, "Feu à volonté" (30 giugno -12 luglio 1961) presso la Galerie J, ogni giorno, dalle cinque alle sette del pomeriggio, i visitatori sono invitati a sparare ai lavori usando il fucile messo a loro disposizione;

chiamata da Spoerri all'edizione pioneristica del "MAT project" (1959-65), Niki de Saint Phalle partecipa nel 1964 con un *Tir fai-da-te*, per il quale dà le seguenti istruzioni:

1. Lean picture against a wall.
2. Put a strong board behind it [...].
3. Take a 22 long rifle and load with short ammunition.
4. Shoot the color pouches which are embedded in the plaster until they have bled [...].
5. Attention! Leave the picture in the same position until well dried <sup>24</sup>.

Questo aspetto partecipativo e ludico, corredato di istruzioni fornite al pubblico, dialoga con gli *happenings* di Kaprow, con il quale condivide la rottura delle barriere tra artista e spettatore, nonché l'attenzione data al processo: l'esecuzione dei *Tirs* è sempre documentata da video e fotografie, a confermare l'importanza del carattere performativo, significativo tanto quanto il risultato finale, se non maggiormente (aspetto, quest'ultimo, in linea con una consistente parte del contesto artistico dell'arte europea ed americana del secondo dopoguerra).

Nonostante il successo e l'attenzione attirata, è la stessa Niki de Saint Phalle a decidere di mettere un punto a questo tipo di produzione per virare in una direzione (apparentemente) opposta. Resasi conto di essere diventata dipendente, quasi fosse una vera e propria droga, dalla sensazione di estasi provata durante gli spari, decide di abbandonarli completamente. Permangono invece la ricerca e le tematiche che con essi affrontava, traslate in una forma di espressione artistica decisamente diversa, il cui successo e impatto è stato ancor più eclatante, tanto da assorbire pressoché completamente l'immagine che comunemente le si associa: inizia nel 1965 la produzione delle *Nanas*, le donne prorompenti e colorate che

tutti ricollegano al nome di Niki de Saint Phalle. Un momento di transizione è costituito dalla serie che gli studiosi indicano come *Births and Brides*: realizzate tra 1963 e 1965, queste sculture pienamente figurative conservano il formato in rilievo dei *Tirs*, incorporando oggetti trovati come pistole giocattolo, aerei, animali, bambole e fiori finti, ma diventano esplicitamente figurative, assumendo la forma di donne in abito da sposa o partorienti. In merito alla transizione dai *Tirs* a questa nuova serie, l'artista afferma:

And then there was a total turn around in my work. [...] When the rage was gone there was the pain. There is a lot of suffering in this works. And in the pain I started showing the roles women play in their life: the Bride, the Women giving birth, the Whore. I was searching. I was searching who was the women, who was I<sup>25</sup>.

Niki de Saint Phalle affrontata così la questione della donna e dei ruoli a lei tradizionalmente associati (moglie e madre) con una prospettiva chiaramente femminile e femminista. Con queste sculture, il corpo (quello femminile in particolare) si impone come soggetto centrale della sua opera, mai più abbandonato dall'artista, che continuerà a rielaborarlo facendone il proprio marchio di fabbrica.

### **Le Nanas e la liberazione del corpo femminile**

Come nota Pontus Hulten, il pubblico che è stato scioccato dalle azioni di distruzione di Saint Phalle, rimane nuovamente sbalordito nel 1965 da un atto opposto di piena ed esuberante creazione: le *Nanas*<sup>26</sup>. Ispirata dalla gravidanza dell'amica Clarice Rivers, Niki elabora un'immagine del corpo femminile che è fatta di rotondità e forme prorompenti - che ricordano le bellezze prosperose di Matisse, artista con cui Niki dialoga -

concepita come immagine archetipica da contrapporre alla convenzionale idea di bellezza femminile. La produzione di Niki de Saint Phalle vira così dall'iconoclastia all'iconografia, dalla provocazione distruttrice di narrazioni consolidate alla costruzione di nuove. Le sue *Nanas* ("nanas" in francese è un termine usato per indicare sia le giovani donne in generale, sia le prostitute) sono risposta alla pressione esercitata sulle donne da convenzioni e canoni estetici, dai quali i corpi femminili si emancipano attraverso la scultura, liberi e gioiosi nella loro monumentalità e pienezza, allo stesso tempo anonimi e rappresentativi di ogni donna. Corpi abbondanti, gonfi, decisamente sproporzionati rispetto alle piccole teste, ma che nulla hanno da invidiare nei movimenti e nella leggiadria alle *Grazie* classiche: si librano nell'aria, volteggianti, noncuranti del proprio peso, sprigionando attraverso i colori accesi che ne decorano il corpo un'energia esuberante (attraverso una combinazione di motivi curvilinei che enfatizzano la voluttà ed esagerano ulteriormente le forme del corpo femminile). Questa energia ha tutta la forza di una rivoluzione: al di là del carattere naïve e decorativo, queste sculture offrono un nuovo modello di donna, libera e forte. Niki le immagina infatti come eroine di una nuova società matriarcale. "Les Nanas au pouvoir" è il motto proclamato con fierezza dall'artista, nonché titolo della mostra chiave tenutasi allo Stedelijk Museum ad Amsterdam nel 1967.

La rivoluzione condotta da Niki de Saint Phalle non riguarda tuttavia solo il genere femminile, ma si estende anche alla questione razziale, altra lotta che viene portata avanti in modo assolutamente pionieristico da Niki, prima donna bianca a battersi attraverso l'arte per i diritti delle minoranze etniche escluse dalla classe dominante, per una rappresentazione razziale equa (le *Nanas* hanno, infatti, la pelle di tutti i colori). Si ricorda

a questo proposito l'opera *Black Venus* e il più tardo complesso monumentale *Queen Califia's Magic Circle*.

Dunque, sebbene ad uno sguardo superficiale si possa pensare che la gaiezza e giocosità di queste figure sia incapace di lanciare messaggi politici, al contrario, il loro linguaggio *naïve* colpisce in modo diretto chi le guarda. Le loro forme e colori sono facilmente accessibili, apparentemente liberi da sovrastrutture concettuali, sembrano semplicemente chiedere di essere messe in mostra. È proprio questo loro essere *pop* ed *entertaining* a costituire la loro forza, capaci di raggiungere in modo immediato chiunque e farlo inserendosi nella quotidianità di ciascuno. Dichiara a questo proposito l'artista: "J'aime le fait de pouvoir exprimer quelque chose de manière immédiate. [...] Beaucoup de gens se sentent exclus [de l'art] à cause de l'appauvrissement de l'imag. Personne n'est exclu de mon travail<sup>27</sup>." Colei che fin dalla prima infanzia si è considerata una *outsider* solitaria si rivolge a tutti coloro che possono sentirsi estranei ed esclusi dal mondo dell'arte (bambini compresi, a cui destina esplicitamente sia alcuni lavori che libri, rispettando e valorizzando la loro capacità di comprensione e sviluppo). Dunque, un impegno serio che assume toni gioiosi.

A più riprese l'artista ha chiaramente espresso l'importanza conferita all'emozione della gioia, al punto di investirla di un potere dirompente di cui lei stessa non aveva idea qualche anno prima, quando sparava con il fucile contro gli emblemi del potere e della religione. "Je croyais auparavant, dit-elle, qu'il fallait, pour provoquer, attaquer la religion, les généraux. J'ai compris qu'il n'y avait rien de plus choquant que la joie<sup>28</sup>", dichiara.

Il pubblico viene raggiunto dalle *Nanas* attraverso due strade opposte ma complementari: quella della monumentalità e quella del piccolo multiplo. L'artista rende accessibile la sua arte esasperando la scala dei lavori: o miniaturizzati per diven-

tare collezionabili da chiunque (e dando così a tutti la possibilità di diventare un collezionista) o monumentalizzati ed inseriti in spazi pubblici, proprietà di nessuno e di tutti. Le sue *Nanas* diventano, infatti, da un lato strutture percorribili ed abitabili, dall'altro piccoli gonfiabili ed elementi d'arredamento, prodotti in serie ed acquistabili come comuni oggetti messi in vendita. L'obiettivo è, attraverso entrambe queste dimensioni, che la sua arte penetri la vita reale, così come i Nouveaux Réalistes o i Poveristi italiani dichiaravano di voler fare. Rispetto a loro, tuttavia, ha inoltre il coraggio di entrare nel dominio del commerciale: più critici hanno visto in questa operazione una vicinanza all'etica della Pop art, da cui invece Saint Phalle dichiara esplicitamente di prendere le distanze. All'intervistatore di "Vogue" Maurice Rheims dichiara: "Je considère que je n'ai rien à foutre avec la Pop-art. [...] Poète, je n'ai rien à faire avec ces pauvres gens...<sup>29</sup>": le sue opere non sono in alcun modo esaltazione della società dei consumi, sebbene ne sfruttino alcune dinamiche, che rimangono però mezzo e non fine.

### **Le opere su scala monumentale: la conquista dello spazio pubblico**

La prima opera su scala monumentale, vero e proprio punto di svolta nella sua produzione (che da questo momento in poi proseguirà la ricerca di una dimensione quasi architettonica), è *Hon* (figg.4-5), "Lei" in svedese, realizzata nel 1966 con l'aiuto di Tinguely ed in collaborazione con l'artista svedese Ultvedt, su invito di Pontus Hulten per il Moderna Museet, dove sarebbe rimasta per alcuni mesi. Una gigantesca Nana, stesa in posizione ginecologica, con le gambe divaricate ed un'apertura tra di esse dalla quale i visitatori possono entrare; varcata quella cavità, essi si ritrovano immersi in uno strano ambiente interattivo, dotato di varie attrazioni, che quasi ricordano l'atmosfera

di un parco divertimenti (l'aspetto ludico torna costantemente): un planetario, un Milk Bar e una macchina per distruggere bottiglie, voluti da Tinguely e infilati nei seni; un vecchio divano in un ginocchio, adibito a seduta per innamorati le cui conversazioni vengono diffuse attraverso dei microfoni nascosti; una galleria lungo una gamba dove ammirare i falsi di grandi artisti, appositamente dipinti dal critico Ulf Linde; una sala ricavata in un braccio, per la proiezione del film girato dallo stesso Hulten; un dispositivo mobile in legno nella testa, a rappresentare il cervello. Attraverso una scala, inoltre, i visitatori possono salire sulla sommità del pancione da dove contemplare chi sta entrando dal sesso della *Hon*. La gigantesca scultura diventa così interpretabile in modo duplice: metafora e riflessione sui rapporti tra uomo e donna da un lato, celebrazione della donna come grande madre e tempio sacro dall'altro (il titolo completo è infatti *Hon- en katedral*). *Hon*, dunque, rappresenta la dea della fertilità ma allo stesso tempo il suo essere strumento passivo per il piacere maschile. Pontus Hulten scrive nel catalogo della mostra che si tratta di "a form of theater that would provoke the audience into taking part in the performance<sup>30</sup>": un teatro che assume al contempo la forma di un'installazione architettonica e di un ambiente immersivo, ridefinendo l'idea di scultura monumentale pubblica e modificando lo spazio tradizionalmente concepito del museo.

Il successo di *Hon* apre la strada ad una serie di progetti su scala architettonica che consacrano il ruolo di Saint Phalle in un territorio dell'arte fino ad allora totalmente precluso alle donne: quello della scultura pubblica monumentale. L'anno successivo presenta per la sua mostra personale allo Stadelijk Museum ("Niki de Saint Phalle: Les Nanas au pouvoir", 26 agosto- 5 ottobre 1967) l'opera *Nana Maison*, anch'essa penetrabile e percorribile; nel 1968 realizza poi una vera e propria abitazione composta da tre sculture-padiglione: una struttura ar-

gentata chiamata *The Sorceress* per il bagno; la cucina viene invece collocata in un padiglione che unisce le forme di una Nana a quelle di un drago e un uccello (*The Bird's Dream*, che dà nome all'intero complesso) ed infine la stanza da letto (*The Big Clarice*), anch'essa una Nana con le stanze dei bambini collocate nei due seni. Questa abitazione in tre parti prosegue le ricerche strutturali, formali e simboliche dell'artista: *site-specificity*, costruzione di spazi per un'utopica società matriarcale, integrazione dell'architettura alla natura; per la messa a punto delle strutture, con l'aiuto di Tinguely, Saint Phalle guarda all'architettura del tempo ed in particolare alle *Maisons Bulles*, di cui riprende la tecnica costruttiva: armatura e rete metallica costituiscono lo scheletro su cui poi applicare con un macchinario ad aria compressa il calcestruzzo, creando così il guscio rigido che viene poi dipinto e decorato con i colori sgargianti delle *Nanas*. Suggestiva ed allo stesso tempo espressione metaforica dell'intera opera di Saint Phalle, è la descrizione che la stessa artista fa dei suoi progetti monumentali, legata alla processualità della loro realizzazione: ancora scheletri in metallo, essi hanno un aspetto malinconico; poi arriva il colore e con esso la malinconia è ricoperta da uno strato di gioia: "Then came the color. But to me, somehow, each face is trapped inside of the other. I feel that the melancholic is trapped inside the coloured part<sup>31</sup>".

Più tardi, Saint Phalle riprende questa idea di una cavità organica abitabile in una serie di progetti monumentali, il più delle volte con la collaborazione di Jean Tinguely: dal *Ciclope* (1969) eretto nel bosco di Milly-la-Forest, passando per il *Golem* (1972), la scultura-scivolo da lei realizzata nel Parco Rabinovich a Gerusalemme; la *Fontana Stravinsky* (1983) accanto al Centre Pompidou a Parigi; fino al *Giardino dei Tarocchi* (figg.6-7), realizzato nell'arco di vent'anni (1978 -1998) in Toscana vicino a Garavicchio e considerato dalla critica apoteosi della sua

intera carriera. Tante realizzazioni dove si fondono l'idea di scultura come oggetto penetrabile interiormente, quindi come forma architettonica, e quella di scultura che si sottrae alla frontalità della contemplazione per divenire oggetto integrato in una pratica di vita. Per Niki de Saint Phalle, lo spazio pubblico ha sempre rappresentato un luogo di potere, riservato agli uomini ma nel quale avrebbe fatto irruzione. Inoltre, da quando l'arte le ha permesso di guarire dopo il ricovero psichiatrico, l'artista crede fermamente nelle sue virtù terapeutiche. Queste due convinzioni, unite, chiariscono il valore dato alla scultura pubblica. In una conferenza tenutasi all'Università di San Diego nel 1996, Saint Phalle dichiara che le sculture pubbliche abbiano il potere di smuovere e trasformare la vita di coloro che le incrociano<sup>32</sup>. Produrre arte pubblica e accessibile è un modo per permettere alle persone di viverle e, innanzitutto, divertirsi: "Mon rêve c'est que les créations soient dans la rue, qu'elles soient là pour tout un chacun, de façon à ce que les enfants puissent jouer avec elles. Elles sont là pour tout le monde<sup>33</sup>." I suoi progetti architettonici, spiega Morineau, sono utopici ma anche performanti: una volta installati, i suoi lavori sono pronti a trasformare il mondo. Quello che si mette in atto nei suoi parchi a tema è una reinterpretazione del mito e della favola, intesi come strumenti di trasformazione del mondo e le sue sculture-architetture sono degli spazi di meditazione dove "mieux vivre ensemble<sup>34</sup>".

Un momento di passaggio e di affinamento della tecnica costruttiva è costituito dalla partecipazione all'Expo di Montreal del 1967, in Canada, nel quale si cimenta con la realizzazione di *Les Paradis Fantastique* (fig.10): un gruppo di sculture acumunate dal tema "Life confronted with the Forces of Destruction", in cui sei nere e affilate macchine di Tinguely attaccano simbolicamente nove colorate e morbide sculture di Niki. È in questo momento, come nota Crispolti, che si compie "il

salto progettuale dalla scultura, pur di grandi dimensioni, alla proiezione plastica ambientale ed architettonica<sup>35</sup>". La scultrice guarda alle ricerche architettoniche del tempo: le forme femminili delle *Nanas* dialogano con le superfici piegate della *Endless House* di Kiesler. Del visionario progetto dell'architetto viennese, esposto per la prima volta al MoMA nel 1960, Niki de Saint Phalle riprende l'idea di uno spazio dinamico e continuo, in cui la distinzione tra il pavimento, muri e soffitto si confonde creando un ambiente flessibile e organico<sup>36</sup>. Per realizzare questo tipo di spazio, viene utilizzata una maglia metallica su cui poi applicare del materiale (poliestere e fibra di vetro) attraverso un'idea di autocostruzione che consente alle *Nanas* di diventare vere e proprie sculture abitabili. Il tutto realizzato con la collaborazione di una *equipe* di persone. Quest'idea di lavoro collettivo viene messa in atto anche per la realizzazione del grandioso progetto, nonché coronamento di un sogno e di un destino, che è il *Giardino dei Tarocchi*.

### **Il Giardino dei Tarocchi: "un jardin du bonheur"**

Molto è stato scritto su questo straordinario parco di sculture e descriverlo nel dettaglio implicherebbe dedicarvi un'intera tesi. In questa sede ci si limiterà a sottolinearne alcuni aspetti chiave, ben riassunti dalle parole di Enrico Crispolti:

Non v'è dubbio che il Giardino dei Tarocchi costituisca un'opera d'arte totale, e non soltanto perché rappresenti fenomenologicamente il punto più spinto di una scultura che nella propria esuberanza plastica si fa realtà architettonica (come accade nel famoso Palazzo Ideale di Cheval o nelle celebrate Torri di Simon Rodia o come altrimenti aveva immaginosamente progettato Tatlin nel simbolico Monumento alla Terza Internazionale), una scultura percorribile ed abitabile (come dalle proposizioni di Gaudì alla formulazioni utopistiche di visionari architetti tedeschi espressionisti fino alle elaborazioni di Kie-

sler, Paolo Soleri a fine anni 50-inizio 60); quanto perché, riassumendo fenomenologicamente l'intera opera e creazioni plastiche dell'artista, si pone al tempo stesso come opera iniziatica, anagogica e insieme del tutto autobiografica, induzione nella rappresentazione-evocazione della totalità dialettica del mistero della vita e della lotta per accettarne e insieme contrastarne il destino (fra dolore scontato e gioia esorcizzante)<sup>37</sup>.

Attraverso questo complesso periodo, Crispolti riesce a toccare tutti i diversi elementi che fanno del *Giardino dei Tarocchi* la *summa* dell'intera opera di Niki de Saint Phalle, nella quale la dimensione architettonica e persino urbanistica si esplicita ed esprime con la forza più intensa: un parco pubblico concepito come una vera e propria città in miniatura, costruita su modello di un borgo italiano medievale, con archi, mura, una piazza centrale su cui vegliano una chiesa e dei palazzi (potere spirituale e temporale), torri difensive e stradine strette e ventose, abitate dal Folle, dall'Eremita, dal Saggio, un posto dove fare esperienza di amore, malattia e morte.

Una città in cui sia possibile vivere meglio insieme, che sia spazio per un'utopica società matriarcale, armonica, ecologica e multiculturale, coronamento dunque di tutte le lotte portate avanti dalla sua creatrice. Una città nella quale lei stessa dimora, realizzando così il sogno di abitare a tutti gli effetti una delle sue sculture, in uno spazio fatto di sole rotondità e ondulazioni, come un ventre materno: "My lifelong desire to live inside a sculpture would come true. An undulating round space without any right angles to threaten and attack me<sup>38</sup>". *L'Imperatrice* (figg.8-9), dimora-atelier in cui Niki rimane a vivere per sette anni, se osservata dall'alto è una forma organica che si inserisce perfettamente nella natura; l'interno, totalmente ricoperto di specchi (specchi che, non a caso, sono ciò che la lega alla madre, con la quale simbolicamente si riappacifica<sup>39</sup>), è una cavità altrettanto organica, che diventa intimo

rifugio ma allo stesso tempo spazio dove accogliere i suoi collaboratori.

Il rapporto creatosi tra l'artista e le altre maestranze all'opera nel Giardino è un aspetto che non va trascurato. A Capalbio Niki condivide tutto con i suoi assistenti ed amici, ed il suo atelier è ogni giorno aperto a coloro che ne hanno bisogno. L'artista reinventa una famiglia allargata: dopo aver abbandonato il marito ed i figli per inseguire la carriera di artista, ora che si sente pienamente realizzata, è pronta a costruire un nuovo nucleo familiare, in cui è lei, donna, a starne a capo. In una lettera indirizzata all'amica Marella Caracciolo così si racconta:

Twenty years earlier I had left my children for my Art. Here I was mothering my adopted children, the workers, and living inside a Mother sculpture I had created! It was during these years, while living inside the Mother, that I got close again to my own children, Laura and Philip<sup>40</sup>.

Al contrario di quanto facesse sua madre con lei, dà valore ai propri assistenti e li incoraggia a creare nel nome di un progetto collettivo dove il primo posto non spetta all'artista ma all'Arte. Saint Phalle ammira i cantieri delle cattedrali medievali edificate grazie allo sforzo congiunto di migliaia di persone:

Mes projets fusionnels ont tous été des collaborations [...]. Ici, j'ai toujours travaillé en gardant la cathédrale présente à l'esprit. J'ai toujours été d'avis que plusieurs personnes peuvent travailler ensemble pour mener à bien un idéal concret; et que chacune d'entre elles s'accomplit grâce au rôle qu'elle joue en réalisant le tout [...]. Pour moi, la cathédrale incarne cette idée [...]. Cet effet fugace et réciproque entre un travail physique inspiré et une gratification spirituelle est également la force motrice de mon projet de Jardin des Tarots, auquel ont contribué des personnes originaires de Suisse, de Hollan-

Irene Bertagnin

de, d'Argentine, d'Angleterre, de France, d'Amérique, du Japon, d'Irlande et d'Écosse. J'ai été l'architecte, mais rien n'aurait pu être réalisé sans l'effort de chacun de ceux qui ont travaillé ici avec moi[...]<sup>41</sup>.

Con il giardino dei Tarocchi, pertanto, l'artista mette in atto concretamente ed in prima persona il proposito di vivere diversamente, in un clima comunitario (ma, d'altra parte, anche i suoi primi progetti pubblici sono già elaborati in modo collaborativo, distruggendo il mito dell'artista solitario e del genio maschile creatore).

Come sottolinea Restany, la ricchezza materica del Giardino è dunque frutto di un lavoro collettivo, i cui protagonisti hanno saputo utilizzare le tecniche più elaborate della ceramica, del mosaico, del vetro, del taglio degli specchi, dei calchi e delle termoformature in poliestere. Si tratta quanto di artisti specialisti, tanto di semplici operai o contadini locali a cui Niki ha infuso il suo entusiasmo, la sua fede e la sua magia visionaria. Tutti hanno saputo rendere le intuizioni della loro ispiratrice e le finalità del suo progetto fantastico, svolgendo con piacere e pazienza il proprio compito<sup>42</sup>. Eloquenti sono le parole di Marella Caracciolo, che nel ricordare l'avventura del Giardino, sottolinea:

Quest'energia creativa di Niki è contagiosa. Tende ad avvicinare le persone più che ad escluderle. Amici, assistenti, familiari. Le persone amano perdersi (o forse ritrovarsi) nell'energia creativa di qualcuno. [...] Le persone si sentono libere di essere se stesse accanto a Niki. [...] Lei possedeva quella generosa capacità di far sentire tutti, TUTTI, non sono benvenuti e a proprio agio, ma anche utili<sup>43</sup>.

Garavicchio diventa quindi una fucina di sperimentalismi, nonché "le plus Grand Festival de sculpture jamais réalisé dans le monde", come lo definisce Tinguely in occasione della per-

sonale di Niki alla Galerie de France e JGM Galerie a Parigi nel 1989<sup>44</sup>.

Prima ancora, tuttavia, esso costituisce il compimento di un sogno e di un destino: le parole stesse della sua creatrice lo dichiarano nel modo più eloquente:

“Tutto è iniziato nel 1955 quando vidi il parco di Gaudì e compresi che ero destinata a creare un giorno il mio giardino della gioia. Risposi ad una chiamata del destino. Nel 1962 il mio oroscopo già aveva annunciato che avrei realizzato qui in Italia l'opera della mia vita<sup>45</sup>”.

“I had a vision of a place of refuge from care, of sanctuary, of happiness and it made me start to dream. The idea of a public garden had enormous appeal to me. I knew that one day I would build a fantasy garden where people would come and be uplifted, diverted and bewitched<sup>46</sup>”.

Come esplicitato, l'idea di realizzare un giardino pubblico di sculture nasce con la folgorazione avuta a Barcellona, davanti a *Parc Guell*: è in questo momento che decide che anche lei avrebbe realizzato qualcosa di simile. Alla suggestione di Gaudì si aggiunge sicuramente anche quella del *Palais Ideal* del Facteur Cheval (artista visionario a cui Niki ha da sempre guardato con ammirazione) ed il *Giardino di Bomarzo* nel vicino Lazio: spazi in cui il magico si integra perfettamente alla natura, consentendo alle persone di immergersi in un ambiente lontano dalle preoccupazioni della vita di tutti i giorni, terapeutico e catartico. Non è infatti solo per se stessa, per la propria realizzazione e terapia (“If I had not concretised my dreams into sculptures, I might have become possessed by them and ended up in a psychiatric hospital- a victim of my own inner visions<sup>47</sup>”, dichiara a tal proposito Niki de Saint Phalle a Marel-la), ma anche per il pubblico che il Giardino è concepito: un pubblico allargato, misto, troppo spesso snobbato. Come sot-

tolinea Francblin, è per "les gens" che intende "implanter le merveilleux dans le quotidien<sup>48</sup>", che aspira a diffondere la gioia e farla risplendere. Sono ancora una volta le dichiarazioni dell'artista ad esplicitarlo:

"Je me suis dit qu'un jour, moi aussi, je construirais un jardin du bonheur. Je voyais les mères avec leurs enfants, je sentais un air de liberté, les gens semblaient avoir laissé loin les soucis de leur vie quotidienne. Les adultes et les enfants étaient là dans une ambiance de rêve, de joie, et je me suis dit que moi aussi, un jour, je ferais un jardin comme ça<sup>49</sup>".

"Oui, c'est vrai que c'est dèmesurè, une folie. [] je voulais prouver que l'on peut faire des choses à très grande échelle... Ce sera un jardin du bonheur, de la paix et de la joie mais aussi du délire avec des sculptures en béton armé, verre et céramique symbolisant chaque carte partout dans la nature. Les gens vont voir une communion entre la nature et l'art<sup>50</sup>".

Non appena varcata la soglia di demarcazione tra il mondo esterno e quello del Giardino (l'ingresso è stato realizzato dall'architetto Mario Botta proprio con l'intento "di separare il regalo straordinario del Giardino dallo spazio esterno: un muro inteso come una soglia dove si invita il visitatore, almeno provvisoriamente a lasciare le tribolazioni quotidiane e ad assaporare una pausa magica<sup>51</sup>"), ciascuno è lasciato libero di scegliere il proprio percorso, solo parzialmente guidato da segnali ed indicazioni lasciati dall'artista. L'itinerario al suo interno si configura quindi come percorso iniziatico e terapeutico, si esplicita in dichiarazioni scritte sul cemento dei sentieri, ponendo l'iniziato a fronte a scelte, a risposte a continue provocazioni e interrogazioni che l'itinerario stesso va proponendo: si delinea così una vera e propria passeggiata esoterica.

Il mondo creato a Garavicchio è ispirato dagli Arcani maggiori dei Tarocchi, per i quali Niki nutre da sempre una profonda fascinazione, considerati custodi e guida del suo (e di ciascuno) destino. In diverse occasioni, infatti, dichiara:

“Certaines cartes du tarot me furent distribuées le jour de ma naissance: le Magicien (carte de la créativité et de l'énergie) et le Pendu (réceptivité et sensibilité à tout et à chacun). On me tendit aussi la carte de la Lune (imagination et son contrepoint: imagination négative). Ces cartes deviendraient le matériau, le canevas sur lesquels je peindrais ma vie. . .<sup>52</sup>”.

“If life is a game of cards, we are born without knowing the rules. Yet we must play our hand<sup>53</sup>”.

“Choque cart represente à la fois une épreuve, un trésor, et une question. Le long cheminement des 22 lames majeurs sont le travail d'une vie. Elles ont une structure philosophique dont le sagesse a traversé l'épreuve du temps<sup>54</sup>”.

Gli Arcani maggiori dei Tarocchi prendono la forma di grandi sculture-abitacolo, il cui scheletro è costituito da strutture saldate in acciaio, sulle quali viene gettato del cemento a costituire la carne: su questa carne si applica poi una scintillante pelle, fatta di schegge di specchi e lastre in ceramica, un abito di luce e colore che trasforma le varie figure ed il paesaggio che le circonda e si specchia nelle superfici riflettenti: tutto viene messo in moto, risulta in continua metamorfosi. In una lettera del 1989, conservata agli archivi del MAM e pubblicata nel catalogo della mostra “Niki de Saint Phalle. Oeuvres des années 80<sup>55</sup>”, alla Galerie de France e JGM Galerie, Tinguely sottolinea proprio questo aspetto, elencandolo tra i motivi che rendono la compagna di una vita “la plus grand sculpteur de tous le temples”: la sua creazione, dice, è fusione totale di co-

lori e forme, prevede un arricchimento reciproco mediante la specchiatura ed utilizza il dislocamento del campo visivo umano, creando choc; parla di "vis à vis-ification" totale tra una scultura e l'altra e tra esse e l'ambiente attraverso gli specchi, che captano forme e colori e le riflettono, mettendosi in movimento senza utilizzare motori (un aspetto estremamente intrigante per l'artista del movimento che è lo stesso Tinguely). In questa lettera, è interessante come egli sottolinei anche che davanti a scultori uomini "couchè", come Sol Le Witt, Serra, Cesar, Arman, Niki risulti vincitrice, potente e libera, padrona di se stessa, folle, superba e sensibile<sup>56</sup>.

Al tempo, infatti, pochissimi artisti uomini avevano realizzato progetti pubblici di simile portata, potenza e durata; per una donna è stato un caso senza precedenti e capace di scardinare ogni tipo di limite e convenzione. Per farlo, è stato per lei necessario non dover dipendere da alcun tipo di mecenate: essere finanziata da un'autorità esterna avrebbe implicato sottostarne alle richieste e parametri. Saint Phalle, consapevole che per portare a termine il proprio progetto in totale libertà avrebbe dovuto autofinanziarsi, decide di essere non solo capomastro della cattedrale, ma anche mecenate dell'impresa. A questo fine, in parallelo al proseguire dei lavori all'interno del Giardino, Niki de Saint Phalle avvia la produzione delle già citate opere d'arte miniaturizzate, prodotte in modo seriale, degli "original multiples", come a lei piace definirli. Si tratta di piccole *Nanas* gonfiabili, acquistabili anche per soli cinque euro, accessori d'abbigliamento, bijoux, libri e stampe, una linea di profumo il cui flacone è decorato da una delle sue sculture (due serpenti, animali che Niki associa all'idea di seduzione e attrazione). Additata e svalutata come mera commercializzazione, questa parte della produzione di Saint Phalle è invece assolutamente significativa come parte del progetto di avvicinamento tra arte e vita, dimostrando ancora una volta come

la loro creatrice sia pienamente sensibile alla questione della democratizzazione dell'arte, che diventa così concretamente accessibile per formato, prezzo e distribuzione. Quello che al tempo è stato giudicato dalla critica come assestamento e perdita di carica dirompente, si rivela invece un altrettanto potente strategia di libertà artistica, di sfida alle regole dell'arte, in opposizione all'idea di rarità e necessaria preziosità del manufatto artistico come distinto da quello popolare. Al confine tra scultura e arti decorative, l'insieme di questi "multipli originali" rifiuta categorizzazioni stagne e rivendica una totale libertà, perfettamente in linea, quindi, con l'intera opera dell'artista.

Contemporaneamente al *Giardino dei Tarocchi*, una porzione della sua produzione è, inoltre, dedicata agli *Skinnies*, opere molto diverse nella forma rispetto a quelle a cui l'artista ha abituato pubblico e critici, ma che tuttavia conservano il vocabolario tipico di Niki. Si tratta infatti, come il nome della serie sottolinea, di sagome sottili, esili strutture svuotate dalla pienezza delle *Nanas*, che incorporano il vuoto, l'aria, illuminate da piccole lampadine colorate. Rappresentano l'ossigeno, l'aria che all'artista comincia a mancare (lavorando incessantemente a contatto con materiali sintetici, Niki si ammala di gravi problemi polmonari); sono la trasfigurazione artistica della sua lotta contro la malattia ai polmoni: "J'ai dû apprendre à respirer à nouveau, à respirer profondément. Les Skinnies reflétaient ce changement<sup>57</sup>", dichiara. Il legame arte-vita e la loro reciproca influenza è nuovamente confermato. Un'altra peculiarità di questa serie di opere è il fatto che esse raffigurino dei personaggi maschili, che già in precedenza comparivano, ma sottoforma di mostri o animali: qui diventano figure dall'aria delicata, benefica e si riferiscono sia a personaggi dei Tarocchi come l'Eremita, l'Appeso (fig.10) o il Fuoco, sia ad eroi sumeri come Gilgamesh. Nel 1988, alcuni *Skinnies* vengono incorpora-

ti nella *Fontana di Château-Chinon* (1987-1988), realizzata in collaborazione con Tinguely: lavori su scale diverse continuano dunque ad essere portati avanti in parallelo<sup>58</sup>.

### **Obelisques, Prophetes e Dieux: tra misticismo e sincretismo culturale**

A partire dal 1987, un'ulteriore corrente mistica, mitica e leggendaria attraversa le opere di Saint Phalle (il che non stupisce affatto: fin dalla sua infanzia Niki è nutrita da un amore profondo per favole e miti e dal fascino verso le culture antiche, soprattutto egiziana, indiana e messicana). Gli *Obelisques* (fig.11) sono una serie di sculture falliche decorate da gioiosi motivi dipinti su mosaici scintillanti. Simboli della potenza maschile fin dalle culture più antiche, Niki li fa propri e li trasforma in offerta votiva per tutti coloro che soffrono o sono morti di SIDA, altra causa che sta particolarmente a cuore all'artista. Come nota Thibault Boulvain, richiamando l'archetipo del fallo, queste sculture costituiscono una reazione al panico per la SIDA dilagante in quegli anni, a tutti i discorsi razzisti e omofobi che pesano sulle relazioni d'amore e sulla sessualità<sup>59</sup>. L'impegno di Niki de Saint Phalle passa attraverso tutti i canali possibili: opere, manifesti, libri e film di prevenzione per adolescenti, spille, francobolli, nonché dichiarazioni pubbliche alla televisione francese. Tra 1983 e 1986 scrive e illustra, collaborando con l'immunologo Silvio Barandun, il libro *AIDS: You Can't Catch It Holding Hands*: scritto nella forma di una lettera a suo figlio Philip, usa il suo consueto stile colorato e giocoso per veicolare in modo diretto informazioni sulla trasmissione dell'HIV. Negli anni Ottanta, parlare di sesso, infedeltà, omosessualità è considerato indecente e nei confronti dell'AIDS c'è una fortissima ignoranza e diffidenza: questo certamente rende la pubblicazione del libro complessa, tanto che ci vo-

gliono tre anni. Pubblicato nel 1986 negli USA per la prima volta, viene tradotto l'anno successivo in tedesco, francese, giapponese ed italiano; in totale, più di 70 mila copie vengono distribuite gratuitamente nelle scuole; tutti i ricavati delle vendite, invece, sono donati ad AIDES, prima associazione francese per la lotta contro l'AIDS. L'invito che attraverso questo libro Niki de Saint Phalle lancia è chiaro: "All caresses are permitted. Tenderness is wonderful<sup>60</sup>"; "Help those who have AIDS. Invite [a patient] to eat, he needs to be surrounded and loved. Take him in your arms... Don't leave a sick friend alone, friendship helps to heal<sup>61</sup>". Al cuore della crisi epidemica, Niki inneggia quindi attraverso l'arte alla solidarietà ed empatia, richiama alla responsabilità di ciascuno, alla prevenzione, ma incoraggia soprattutto la comunità degli amanti a viverci ed amarsi. Il dottor Willy Rozenbaum, co-scopritore del virus dell'immunodeficienza umana (HIV) e presidente del Consiglio nazionale francese sull'AIDS dal 2003 dichiara a proposito dell'iniziativa:

Niki de Saint Phalle [...] proposes to de-dramatize the subject by informing us about the disease, its prevention and the attitude that one should have towards the people affected. Presented as a drawing book and in a positive almost humorous note, Niki de Saint Phalle offers us, for example, to return to Romance. Niki de Saint Phalle shows us how an artist can help convey an optimistic message on a serious subject<sup>62</sup>.

In quegli stessi anni, agli *Obelisks* si accompagna anche la realizzazione di altre tre sculture, legate alla cultura sumerica, ebraica e greca: *le Sage*, *le Prophete*, *l'Oracle*; del medesimo periodo è inoltre la serie degli *Dieux*, ispirati invece alle divinità egiziane (*Anubis*, divinità del mondo sotterraneo dalla testa di cane; *Horus*, reincarnazione del sole con la testa di uccello; *Theoris*, la divinità della fertilità con la testa di ippopotamo) e per i quali Niki utilizza per la prima volta il bronzo. Come nota

Pontus Hulten, queste sculture emanano un'espressione oscura e solenne; le loro orbite vuote fanno riferimento alla loro visione interiore; ciascuno simboleggia l'entrata in un mondo profetico<sup>63</sup>.

### **I *Tableaux Eclates* e gli ultimi anni: il tracollo fisico e l'inesauribile energia creatrice**

Agli inizi degli anni Novanta, l'inesauribile inventiva di Niki propone una nuova serie di opere: *Les Tableaux Eclatés* (1991-1995). Concepiti come un omaggio a Tinguely (vengono infatti anche chiamati "Meta-Tinguely"), morto nel 1991, lo scopo di questi lavori è quello di trasformare lo spazio, attraverso forme che si aprono, si frammentano, si accendono, entrano in eruzione ed esplodono. *Eclater* significa infatti, letteralmente, "liberare energia in un'esplosione". La tecnica complessa dei *Tableaux* è volutamente tenuta nascosta: quello che viene rivelato è l'oggetto magico, l'illusione di un movimento che si espande nello spazio. Da questo movimento sicuramente Tinguely sarebbe rimasto folgorato. In un'intervista per il giornale "Le Parisien", Niki dichiara: "Dans notre histoire, notre collaboration, lui c'était le mouvement, moi, la figuration et la couleur. Tel un cannibale, je me suis approprié son truc. C'était une façon de le garder présent auprès de moi, de rester en contact"<sup>64</sup>. Niki de Saint Phalle vuole dare atto dello spettacolo che può nascere da "la rencontre de deux énergies qui se fécondaient en se démultipliant"<sup>65</sup>, come è stato quello tra lei e Jean: nel rendergli omaggio, queste opere sono anch'esse - come tutte le diverse opere di Niki - un guardare al passato per rielaborarlo.

Come sottolinea Pontus Hulten, Niki ricerca l'oltrepassare i limiti della pittura: attraverso l'introduzione di inaspettati movimenti nel suo lavoro, brucia la cornice, la frammenta, rompe le con-

venzioni e le leggi della bidimensionalità. L'esplosione non è solo dimensionale, ma nella pittura in se stessa. Ancora una volta, nonostante il pesante lutto appena subito, le opere di Niki possiedono un'immensa gioia di vita e parlano della realtà ed essenza umana, che è ugualmente *éclatée*, dinamica, misteriosa e sorprendente. L'incanto e la sorpresa di queste opere concedono a chi guarda "an access to the Paradise of Children<sup>66</sup>", stupiscono e seducono lo spettatore, trasferendogli il suo stesso entusiasmo e passione per la scoperta.

Entusiasmo e passione che coltiva inesauribili sino agli ultimi anni della sua vita: i problemi di salute si acuiscono e su consiglio del proprio medico Niki si trasferisce a Jolla, in California, dove si ritira in un maggiore anonimato e riservatezza. Nonostante la debolezza fisica, continua a creare: è proprio nei momenti di malattia, dichiara in un'intervista per il "Match de Paris", che si sente maggiormente creativa: "c'est dans ces périodes que je suis le plus créative, peut-être parce que je me sens plus en état d'urgence<sup>67</sup>." Sempre più sensibile alla questione dei diritti civili della comunità afroamericana, inizia infatti nel 2000 la serie *Black Heroes*, omaggio ad alcune celebri figure afroamericane: atleti e musicisti come Miles Davis e Luis Armstrong.

Nello stesso anno immagina di creare un secondo parco di sculture, *Queen Califia's Magical Circle*, basato sull'interpretazione del patrimonio di storie, miti e leggende californiane, della cultura Nativo Americana e Meso-Americana, così come lo studio della vita indigena. Secondo alcune leggende, la regina Califia sarebbe la fondatrice della California, alla quale dona il proprio nome: regina guerriera di grande bellezza e forza, questa sovrana dalla pelle nera si trova a capo di un gruppo di donne che cavalcano animali alati e travolgono gli uomini al loro passaggio. Attorno a Califia, posizionata al centro del parco, corre un muro dalle sembianze di

serpente con otto totem che rappresentano animali simbolici della cosmogonia centro-americana. Una volta realizzato il suo viaggio esoterico al *Giardino dei Tarocchi*, Niki sente il bisogno di avvicinarsi ad un nuovo tipo di spiritualità, quella del culto della Madre Terra dei popoli indigeni che abitano la Bassa California. Questo progetto rende quindi omaggio alla ricchezza e pluralismo culturale di una città di frontiera come San Diego, un invito ad accogliere popolazioni varie, ad accettare le loro differenze, a riconoscere loro libertà di culto e di espressione.<sup>68</sup> Il gruppo di sculture sarà inaugurato e aperto al pubblico il 26 ottobre 2003, dopo la morte dell'artista avvenuta il 21 maggio del precedente anno. Nel celebrare la potenza di una divinità femminile dalla pelle nera, esclusa dalla recita storica patriarcale dominante, Niki de Saint Phalle si mostra determinata a riscrivere una storia più egalitaria che reintegra tutti coloro che non sono visibili, portando così a compimento la battaglia di una vita, una battaglia che ha sicuramente ancora molto da dire e insegnare.

## Note

- <sup>1</sup> Archives de la Bibliothèque Kandinsky, BVAP, SAINTPHALLE 2, O. HAHN, *Niki de Saint Phalle choque par la joie*, in "L'Express", 4 novembre 1968
- <sup>2</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in U. GROSENICK, *Niki de Saint Phalle's letters in Hulten (a cura di)*, *Niki de Saint Phalle*, cit. p.147
- <sup>3</sup> N. DE SAINT PHALLE, *Traces. An autobiography remembering 1930-1949*, cit., p. 78
- <sup>4</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in Grosenick, *Niki de Saint Phalle's letters*, cit., pp. 147-148
- <sup>5</sup> Ivi, pp.184-185
- <sup>6</sup> N. DE SAINT PHALLE, *Mon Secret*, Parigi, La différence, 1994
- <sup>7</sup> P. RESTANY, *An Immense Oeuvre to Challenge the New Century*, in P. HULTEN et al., *Niki de Saint Phalle, Monographie*, cit.
- <sup>8</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, N. DE SAINT PHALLE, cit. in B. GRAZIANI, *Les tarots fantastiques*, in "L'Express", supplemento "Style", n.8, 1987, p.42
- <sup>9</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, N. DE SAINT PHALLE, cit. in M. BOUISSET, *Niki de Saint Phalle au Centre Georges Pompidou*, in "Le Matin", 6 agosto 1980
- <sup>10</sup> Archives du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Dossier Expo, Niki de Saint Phalle, 24 giugno-12 settembre 1993, P. HULTEN, *Peintures et Reliefs 1951-1960*, bozza definitiva del catalogo della retrospettiva *Niki de Saint Phalle, L'invitation au Musée*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1993, p.1
- <sup>11</sup> P. RESTANY, cit. in Y. S. MASUDA, *Birth of Shooting Painting and Nana Power*, in P. HULTEN et al., *Niki de Saint Phalle, Monographie*, cit., p.335
- <sup>12</sup> ARCMAM, Dossier Expo, Niki de Saint Phalle, 24 giugno-12 settembre 1993, P. HULTEN, *Peintures et Reliefs 1951-1960*, bozza definitiva del catalogo della retrospettiva *Niki de Saint Phalle, L'invitation au Musée*, cit., p.2
- <sup>13</sup> C. FRANCLIN, *Niki de Saint Phalle, an exception among the Nouveaux Réalistes*, in C. FRANCLIN (a cura di), *Niki de Saint Phalle En joue! Assemblages & Tirs 1958-64*, Parigi, Galerie Georges Philippe et Nathalie Vallois, 2013, p.62
- <sup>14</sup> Jacques Villeglè ricorda il loro primo contatto per mostra sottolineandolo come ad averlo colpito dell'opera fosse proprio l'aspetto del gioco: "I saw the game aspect at once, and for me games are

an important part of culture. [...] Making pictures with darts matched my vision of art." J. VILLEGLÈ, *Niki De Saint Phalle and Me*, in C. FRANCBLIN (a cura di), *Niki de Saint Phalle En joue! Assemblages & Tirs 1958-64*, cit., p.75

<sup>15</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in U. GROSENICK, *Niki de Saint Phalle's letters*, cit., p.160

<sup>16</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, P. RESTANY, *Bravo, Niki, tu peux continuer a tuer ton Papa!*, in "L'Humidité", n. 24, 1977, p. 24

<sup>17</sup> Niki de Saint Phalle, cit. in U. GROSENICK, *Niki de Saint Phalle's letters*, cit., p.161

<sup>18</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in P. HULTEN (a cura di), *Niki de Saint Phalle: la donation*, Nizza, Georges Naef, 2002, p.23

<sup>19</sup> ARCMAM, Dossier Expo, Niki de Saint Phalle, 24 giugno-12 settembre 1993, N. DE SAINT PHALLE, cit. in P. HULTEN, *Target Reliefs and Tirs: 1961-1963*, bozza definitiva del catalogo della retrospettiva *Niki de Saint Phalle, L'invitation au Musée*, cit., p.2

<sup>20</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in U. GROSENICK, *Niki de Saint Phalle's letters*, cit., pp.161-162

<sup>21</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, P. RESTANY, *Bravo, Niki, tu peux continuer a tuer ton Papa!*, cit., 24

<sup>22</sup> C. FRANCBLIN, *Niki de Saint Phalle, an exception among the Nouveaux Réalistes*, cit., p.63

<sup>23</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in C. FRANCBLIN, *Niki de Saint Phalle, an exception among the Nouveaux Réalistes*, cit., p.65

<sup>24</sup> R. KATRIB, *Niki de Saint Phalle: Building for the Future*, in R. KATRIB (a cura di), *Niki de Saint Phalle: Structures for Life*, New York, MoMA PS1, 2021, p.13

<sup>25</sup> P. SCHAMONI (diretto da), *Niki de Saint Phalle: Who is the Monsther? You or Me?*, documentario, versione inglese, 1996

<sup>26</sup> ARCMAM, Dossier Expo, Niki de Saint Phalle, 24 giugno-12 settembre 1993, P. HULTEN, *Peintures et Reliefs 1951-1960*, cit., p.1

<sup>27</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in A. TÉNÈZE, *Niki de Saint Phalle. Les années 1980 et 1990: être libre et être soi*, in L. PESAPANE (a cura di), *Niki de Saint Phalle. Les années 1980 et 1990. L'art en liberté*, Gallimard / Les Abattoirs, 2022, p.12

<sup>28</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, N. DE SAINT PHALLE, cit. in O. HAHN, *Niki de Saint Phalle choque par la joie*, in "L'Express", 4 novembre 1968

<sup>29</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, N. DE SAINT PHALLE, cit. in M. RHEIMS, *Niki de Saint Phalle. L'art et les mecs*, in "Vogue", Parigi, febbraio 1965, p.94

<sup>30</sup> P. HULTEN, cit. in B. ANTILLE, *HON-en katedral': Behind Pontus Hultén's Theater of Inclusiveness*, in "Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry", I, Londra, 2013, p.74

<sup>31</sup> N. DE SAINT PHALLE cit. in P. SCHAMONI (diretto da), *Niki de Saint Phalle: Who is the Monsther? You or Me?*, cit.

<sup>32</sup> K. MCDONALD, *Niki de Saint Phalle. Ici, tout est possible*, in K. MCDONALD et al., *Niki de Saint Phalle. Ici, tout est possible*, Ghent, Snoeck Publishers, 2018, p.26

<sup>33</sup> Ivi, p.26

<sup>34</sup> C. MORINEAU, *Down with Salon Art! The Pioneering, Political, Feminist and Magical Public Work of Niki de Saint Phalle*, in C. MORINEAU (a cura di), *Niki de Saint Phalle 1930-2002*, Madrid, La Fábrica; Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2015, p.257

<sup>35</sup> E. CRISPOLTI, *Nel paese delle meraviglie plastiche*, in A. MAZZANTI (a cura di), *Niki de Saint Phalle: il Giardino dei Tarocchi*, Milano, Charta, 1997, p. 19

<sup>36</sup>[https://www.domusweb.it/it/architettura/2015/10/02/endless\\_house.html](https://www.domusweb.it/it/architettura/2015/10/02/endless_house.html), visitato il 02/12/2022

<sup>37</sup> E. CRISPOLTI, *Nel paese delle meraviglie plastiche*, cit., p.17

<sup>38</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in U. GROSENICK, *Niki de Saint Phalle's letters*, cit., p.174

<sup>39</sup> Nella sua autobiografia, a proposito degli specchi della madre, racconta: "I remember looking endlessly into those mirrors. I like the melting confusion of my perceptions. [...] The colors were very bright, and were reflected in the mirrors. I was intoxicated by these pure magic colors. [...] One day Mother's colored reflections would reappear in the Tarot Garden." N. DE SAINT PHALLE, *Traces, an autobiography remembering 1930-1949*, cit., p. 114.

<sup>40</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in U. GROSENICK, *Niki de Saint Phalle's letters*, cit., p.176

<sup>41</sup> N. DE SAINT PHALLE cit. in L. PESAPANE, *L'occupation de l'espace public par Niki de Saint Phalle: une volonté féministe et politique*, in L. PESAPANE (a cura di), *Niki de Saint Phalle. Les années 1980 et 1990. L'art en liberté*, cit., p.34

<sup>42</sup> P. RESTANY, *Una speranza infinita nella poesia del destino*, in A. MAZZANTI (a cura di), *Niki de Saint Phalle: il Giardino dei Tarocchi*, cit., p.15

<sup>43</sup> M. CARACCILO CHIA, *Il Giardino degli Arcani*, in S. CECCHETTO (a cura di), *Niki de Saint Phalle*, Roma, Skira, 2020, pp.51-52

<sup>44</sup> J. TINGUELY, cit. in E. CRISPOLTI, *Nel paese delle meraviglie plastiche*, cit., p.20

<sup>45</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in A. MAZZANTI (a cura di), *Niki de Saint Phalle: il Giardino dei Tarocchi*, cit., pp.118-119

<sup>46</sup> ARCMAM, Dossier Expo, Niki de Saint Phalle, 24 giugno-12 settembre 1993, N. DE SAINT PHALLE, cit. in P. HULTEN, *Giardino dei Tarocchi: 1978- present*, bozza definitiva del catalogo della retrospettiva *Niki de Saint Phalle, L'invitation au Musée*, cit., p.1

<sup>47</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in U. GROSENICK, *Niki de Saint Phalle's letters*, cit., p.174

<sup>48</sup> C. FRANCBLIN, *Niki de Saint Phalle: La fabrique de la Joie*, in K. MCDONALD et al., *Niki de Saint Phalle. Ici, tout est possible*, cit., p.52  
<sup>49</sup>ivi, p.51

<sup>50</sup> ARCMAM, Dossier Expo, Niki de Saint Phalle, 24 giugno-12 settembre 1993, N. DE SAINT PHALLE, cit. in S. METZSELARD, *Cette nana-là. Elle est terrible!*, in "Le Parisien", 14 luglio 1993

<sup>51</sup> M. BOTTA, *L'ingresso al Giardino dei Tarocchi*, in A. MAZZANTI (a cura di), *Niki de Saint Phalle: il Giardino dei Tarocchi*, cit., p.28

<sup>52</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in *Niki de Saint Phalle et le Jardin des Tarots*, in "Le Journal des Brasseries Flo", n21, aprile 2008, p.3

<sup>53</sup> ARCMAM, Dossier Expo, Niki de Saint Phalle, 24 giugno-12 settembre 1993, N. DE SAINT PHALLE, cit. in P. HULTEN, *Giardino dei Tarocchi: 1978- present*, cit., p.1

<sup>54</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in A. MAZZANTI, *Il Giardino dei Tarocchi. Un paradiso esoterico ed una mostra*, in A. MAZZANTI (a cura di), *Niki de Saint Phalle: il Giardino dei Tarocchi*, cit., p.39

<sup>55</sup> P. HULTEN (a cura di), *Niki de Saint Phalle. Oeuvres des années 80*, Parigi, Galerie de France – JGM, 1989

<sup>56</sup> ARCMAM, Dossier Expo, Niki de Saint Phalle, 24 giugno-12 settembre 1993, J. TINGUELY, marzo 1989, in P. HULTEN, *Niki de Saint Phalle, Oeuvres des années 80. Paris: Galerie JGM, mai-juin 1989*, Parigi, Galerie de France - JGM, Paris, 1989

<sup>57</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in A. TÉNÈZE, *Niki de Saint Phalle, Les années 1980 et 1990: être libre et être soi*, in L. PESAPANE et al., *Niki de Saint Phalle. Les années 1980 et 1990. L'art en liberté*, cit., p.27

<sup>58</sup> ARCMAM, Dossier Expo, Niki de Saint Phalle, 24 giugno-12 settembre 1993, P. HULTEN, *Skynnys (Maigres) - 1979 a nos jours*, bozza definitiva del catalogo della retrospettiva *Niki de Saint Phalle, L'invitation au Musée*, cit., pp.1-2

<sup>59</sup> T. BOULVAIN, *La Guerre, encore*, in L. PESAPANE et al., *Niki de Saint Phalle. Les années 1980 et 1990. L'art en liberté*, cit., pp.136-159

<sup>60</sup> Ivi, p.138

<sup>61</sup> *Ibidem*

<sup>62</sup> W. ROZENBAUM, cit. in <http://nikidesaintphalle.org/aids-you-cant-catch-it-holding-hands/>, visitato il 02/12/2022

<sup>63</sup> ARCMAM, Dossier Expo, Niki de Saint Phalle, 24 giugno-12 settembre 1993, P. HULTEN, *Obelisques, prophetes et deux- 1987 a nos jours*, bozza definitiva del catalogo della retrospettiva *Niki de Saint Phalle, L'invitation au Musée*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, cit., 1993, p.2

<sup>64</sup> ARCMAM, Dossier Expo, Niki de Saint Phalle, 24 giugno-12 settembre 1993, N. DE SAINT PHALLE, cit. in S. METZSELARD, *Cette nana-là, elle est terrible!*, in "le Parisien", 14 luglio 1993

<sup>65</sup> N. DE SAINT PHALLE, *Notre colabration*, in P. HULTEN (a cura di), *Tinguely*, Parigi, Editions du Centre Georges Pompidou, 1988, p.269

<sup>66</sup> P. HULTEN, *Exploding*, in P. HULTEN et al., *Niki de Saint Phalle, Monographie*, cit. p. 411

<sup>67</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, N. DE SAINT PHALLE, cit. in D. JUCAUD, *Niki de Saint Phalle. La douleur faite art*, in "Match de Paris", Parigi, 1999, p.5

<sup>68</sup> L. PESAPANE, *L'occupation de l'espace public par Niki de Saint Phalle: une volonté féministe et politique*, in L. PESAPANE et al., *Niki de Saint Phalle. Les années 1980 et 1990. L'art en liberté*, cit., pp.33-34

## **L'interpretazione critica dell'opera di Niki de Saint Phalle, tra complessità e contraddizioni**

Uno degli aspetti sicuramente più dibattuti e controversi tra gli studiosi di Niki de Saint Phalle è il rapporto dell'artista con il femminismo. Molteplici sono le letture a posteriori di questa relazione: la maggior parte dei critici vede nelle sue opere le portavoce di un punto di vista prettamente femminile e femminista; alcuni la definiscono protofemminista, anticipatrice della nascita del Mouvement de Libération des Femmes (MLF) e dell'emergere di un più coeso movimento femminista in Francia dopo le proteste del maggio 1968; altri sostengono che il suo femminismo vada letto in stretta relazione al contesto francese. C'è chi si sofferma in particolare sulla rappresentazione del corpo femminile, chi sulla rilettura del ruolo della donna nella società, fino a spingersi a considerazioni legate alle identità *gender fluid* o all'ecofemminismo (tematiche che oggi risultano particolarmente attuali). Alcune tra le più importanti teoriche del femminismo la inseriscono a pieno titolo nei loro scritti, eppure molte furono le critiche ricevute dalle femministe del tempo, che mostrano ostilità ed addirittura rifiuto della sua figura. Niki de Saint Phalle stessa afferma con forza di non sentirsi parte del movimento - coerente al suo essere una *outsider*, libera da ogni tipo di classificazione: come mette in evidenza Grosenick<sup>1</sup>, Niki ha sempre considerato gli artisti come parte di un unico movimento i cui componenti non vanno giudicati né distinti secondo razza, religione ed identità sessuale; per questo motivo, si è rifiutata di essere inclusa in mostre o pubblicazioni dedicate a sole artiste donne (e, aggiunge, per

la stessa ragione non ha autorizzato la pubblicazione di immagini delle proprie opere nel libro della stessa Grosenick). Tuttavia, in linea con il suo spirito provocatorio e contraddittorio, in più di un'intervista si autoproclama femminista convinta, parlando diverse volte di matriarcato come nuovo modello di società da realizzare, generando ambiguità:

“Je suis féministe, mais individualiste. Je n'ai jamais fait partie d'aucun mouvement. Je suis pour la différence mais avec l'égalité de droits. Et je refuse d'être une artiste de ghetto<sup>2</sup>.”

“On a fait de moi la féministe type parce que je sculptais des femmes à la maternité débordante. Pourtant, je n'ai jamais adhéré à quoi que ce soit et je n'ai jamais voté. Je suis pour la dissidence, contre la famille, l'école, l'Etat. [...] Le féminisme! Je suis pour quel es femmes restent séduisantes, pour qu'elles continuent de rouler les hommes<sup>3</sup>.”

Come sottolinea Catherine Dossin, “her relationship to feminism was fraught with ambiguity and ambivalence. While she insisted her art was concerned with women, she was never active in the women's movement and refused to participate in women-centered exhibition<sup>4</sup>”. Se dunque ad un primo impatto e con la prospettiva di oggi nessuno esiterebbe a definire Niki de Saint Phalle una femminista, per chi ne ha approfondito lo studio sono invece evidenti le ambiguità e dubbi nell'affermarne con certezza l'allineamento dell'artista rispetto al movimento femminista. Il seguente capitolo si propone di sottolineare le contraddizioni e complessità della posizione e dell'*engagement* di Niki de Saint Phalle, evidenziando come esse siano perfettamente in linea rispetto al carattere multiplo e sfaccettato della sua persona e della sua opera. Il rapporto tra Niki de Saint Phalle ed il femminismo diventa, inoltre, una lente per poter sottolineare ed approfondire alcune sotto-

tematiche chiave della sua arte e della sua interpretazione critica.

### **Ai margini dell'arte femminista**

Per inquadrare in modo accurato la questione è sicuramente utile partire dal contesto in cui Saint Phalle si inserisce al momento del suo esordio, ben descritto da Chadwick<sup>5</sup>.

Verso la fine degli anni Cinquanta molti artisti cominciano a prendere le distanze dalla retorica dell'espressionismo astratto che aveva dominato il panorama artistico dei decenni precedenti e accentrato su di sé l'attenzione di gallerie, critici e collezionisti, che sembravano trascurare completamente artisti che proponessero modalità di lavoro alternative. È sempre per questo motivo che poco più tardi, tra la fine degli anni Sessanta ed inizi anni Settanta cominciano ad essere lanciate su diversi fronti delle decisive sfide all'egemonia del Modernismo: esponenti della Process Art reagiscono contro il *glamour* e il lusso di oggetti e materiali, utilizzando al posto di quelli costosi tradizionali i prodotti dell'industrializzazione, come legno, gomma, feltro ed altri privi di valore intrinseco; gli artisti concettuali sostituiscono radicalmente gli oggetti con proposizioni ed idee. Ci si comincia così a rendere conto, inoltre, di come il monopolio dell'espressionismo astratto avesse definito un'idea di *mainstream* artistico come monolitico e prettamente maschile, un mondo in cui le donne sono presenti solo come eccezioni: alla luce di ciò, molte donne cominciano ad elaborare lavori specificatamente femminili e femministi, che vogliono reagire ai modi in cui l'esperienza delle donne è stata soppressa e/o marginalizzata nella cultura occidentale. Queste prime rivendicazioni da parte di artiste donna non implicano, tuttavia, una loro effettiva inclusione all'interno del sistema, né tanto meno approvazione ed attenzione da parte della critica. Se

quindi è vero che Niki de Saint Phalle con il suo rivendicare un posto all'interno di un mondo esclusivamente maschile si inserisce perfettamente in questo contesto, è tuttavia da sottolineare una prima importante differenza rispetto alle colleghe donne: grazie ai *Tirs* degli anni Sessanta, Saint Phalle attira da subito attenzione e addirittura ammirazione da parte di galleristi, critici e colleghi artisti, inclusa fin dal primo esordio all'interno del gruppo dei Nouveaux Réalistes ed esposta in importanti mostre. Un'attenzione e presenza che viene guardata con sospetto dalle femministe del tempo, indispettite soprattutto dall'immagine mediatica creatasi attorno alla sua figura. Come nota Dossin, la fama ed il successo furono probabilmente tra i fattori responsabili della marginalità di Niki de Saint Phalle rispetto al progetto femminista degli anni Sessanta e Settanta. Le storiche dell'arte femministe si stanno dedicando a sostenere il lavoro di artiste trascurate dai critici uomini: non avendo bisogno di assistenza nella promozione del suo lavoro, Saint Phalle viene esclusa dalla loro agenda. In linea con questa considerazione, un altro aspetto che ha contribuito alla mancanza di interesse da parte della critica femminista è stata l'inclusione nel Nouveau Réalisme. Il gruppo di artisti consacrato alla critica da Pierre Restany viene – inesattamente - associato alla Pop Art americana, poiché una mostra del 1962 alla Sidney Janis Gallery espone i due movimenti artistici, per la prima volta, al pubblico newyorkese appaiati: Niki de Saint Phalle non prende parte all'esibizione ma è interessante come spesso venga menzionata erroneamente tra i partecipanti. Questa associazione con la Pop Art (da cui lei peraltro ribadisce in modo fermo le distanze) porta l'artista ancor più ai margini degli interessi della critica femminista, attirando piuttosto una serie di negative associazioni con la rappresentazione delle donne come *sex objects* e la loro mercificazione da parte della Pop Art<sup>6</sup>. In aggiunta, il suo essersi più tardi inserita nel

mercato (non strettamente artistico) con profumi, accessori, bigiotteria e libri, altro non fa che perpetuare questo sospetto, ulteriormente esasperato dal modo con cui si presenta ai media.

### **“The masquerade of hyperfemininity”: la femminilità come strategia di comunicazione**

Grazie alla consapevolezza della propria immagine, probabilmente acquisita durante l'esperienza come modella per importanti riviste di moda come “Vogue”, Niki de Saint Phalle pone fin dal suo primo esordio nel mondo dell'arte grande attenzione e dedizione alla costruzione di una *public persona*, veicolo della propria identità e della propria arte. Come dichiara in un'intervista del 1965, Niki sa bene che ciò che indossa ed il modo in cui appare non definiscono ed esauriscono la sua essenza, ma li ritiene componenti non trascurabili per completarla, nonché potenti strumenti di comunicazione e provocazione. A proposito del suo abbigliamento, afferma:

Pour moi les vêtements sont un moyen de provoquer la société... ça m'excite. [...] Je désire plaire, mais c'est surtout le désir de me séduire moi-même, parce qu'en me plaisant à moi-même, je me sens à l'aise, je me sens mieux dans ma peau... Je pense que mes boas, mes bottes, mes robes rouges, mon déguisement quoi! [...] je me sers de mon corps comme je me sers d'un fond de grillage pour faire une sculpture. Et en même temps, je me sens à l'aise parce que ça n'a rien à foutre avec moi, parce que c'est un détail, et que c'est un des accoutrements de mes rêves<sup>7</sup>.

Fin da giovane, Saint Phalle sviluppa una profonda comprensione del ruolo che vestiti e accessori possono avere nel processo di creazione di un'identità. Dal momento in cui fa la sua comparsa nel mondo dell'arte, ha mantenuto il controllo della

propria immagine, costruendo un vocabolario visivo con cui esprimere prima la propria ribellione e rabbia, poi la capacità di creare gioia, bellezza e arte. I suoi vestiti non sono solo indumenti di scena, ma diventano una seconda pelle e, volutamente, un'opera d'arte. Attraverso di essi decide se esporre o nascondere aspetti di se stessa, esprimendo diverse identità, veicolo di precisi messaggi. Gli *outfit* con cui Niki appare in riviste, giornali, eventi mondani e canali televisivi non sono dunque casuali, né dettagli trascurabili. Saint Phalle adotta un aspetto femminile, che unisce intelligenza e arguzia a femminilità e sensualità, non tanto per perpetuare la narrativa della donna come necessariamente piacevole e piacente, ma per affermare che le due cose non sono in contraddizione: non è indispensabile negare la propria vanità per dimostrare al mondo di avere qualcosa da dire. Dopo aver smantellato lo stereotipo della donna docile e frivola, Niki crea così una nuova immagine che rivendica piena credibilità. Le fotografie sono strumento e testimonianza fondamentale, costruiscono e ci aiutano a ripercorrere il processo di creazione della sua immagine pubblica, riassumibile nell'affermazione di Dossin "the more successful she was, the more feminine/sexy she became<sup>8</sup>". Le prime fotografie la mostrano subito dopo aver lasciato marito e figli, nei primi mesi presso l'Impasse Ronsin: capelli corti, *blue jeans* ricoperti di pittura, felpa *oversize* e stivali da lavoro (fig.12). È difficile riconoscere la giovane donna che posava per "Vogue" e "Life" (fig.13): è da questa che Niki vuole marcare in modo deciso la distanza, così come da tutte le aspettative riposte su di lei e la sua bellezza dalla famiglia e società borghese alla quale si vuole ribellare. Anche gli spari con cui elabora la serie dei *Tirs*, sono significativamente accompagnati da numerosi scatti: Niki de Saint Phalle mette in scena il proprio corpo, non solo nell'azione di per sé ma anche e appositamente davanti alla camera, curando ciascuna volta le pro-

prie pose, abiti, espressioni. Esempio significativo è la cartolina d'invito alla mostra "Feu a volontà" (Parigi, Galerie J, 30 giugno-12 luglio 1962), sulla quale Saint Phalle ha fatto stampare una serie di immagini esplicative. Sulla prima, l'artista in stivali da lavoro, camicia e pantaloni bianchi macchiati di pittura o gesso, sta impugnando un fucile, puntando ad un oggetto fuori inquadratura; le successive sette immagini mostrano in sequenza le progressive ferite inflitte ad un rilievo ovale bianco; sull'ultima, l'artista, in posa accanto al lavoro finito, sorride soddisfatta, con aria quasi di sfida<sup>9</sup>. Le fotografie costituiscono il comunicato stampa più efficace, per parlare del gesto rivoluzionario dell'artista: una donna impugna il fucile e impersonifica, sicura di sé, il ruolo del carnefice, non più vittima inerme e passiva, come da secoli la figura femminile è presentata. È anche Kyla McDonald a sottolineare come l'abbigliamento indossato durante gli spari non sia casuale: attraverso di esso Niki si fa gioco del machismo dell'Action Painting, parodizza l'aggressione mascolina e porta in causa gli stereotipi di genere nel mondo dell'arte. Le azioni trasmesse da diversi media (sia fotografie che video) contribuiscono ad accrescere la sua reputazione d'*enfant terrible* che spara sul mondo che la circonda<sup>10</sup>. Non è quindi solo grazie ai *Tirs*, ma anche attraverso le foto che li accompagnano che Saint Phalle diventa un personaggio pubblico e, cosa non secondaria, una donna pubblica: una donna che, in questo preciso momento della sua carriera artistica, necessita di presentarsi come un'eroina che si ribella e scardina ogni canone di potere.

La presentazione di se stessa più rude e mascolina muta in relazione all'evolvere del suo percorso di affermazione. Tra l'autunno del 1961 e la primavera del 1962, periodo durante il quale consolida il proprio successo e diventa una figura internazionale, le fotografie dei suoi spari negli Stati Uniti la mostrano con una tuta bianca e alti stivali neri, i capelli lasciati cade-

re sulle spalle: non è solo aggressiva, è sexy (fig.14); Niki comincia poi ad indossare piume ed un atteggiamento da *femme fatale* attorno al 1965, quando con le sue *Nanas* raggiunge l'apice della propria notorietà. Questo suo modo di presentarsi non passa inosservato e gli intervistatori lo sottolineano in più occasioni: "Elle aime l'extravagance et n'hésite pas à mettre un peu de folie dans sa vie portant aussi bien un chapeau en plumes d'oiseau, le visage recouvert d'une voilette<sup>11</sup>". La *public persona* che si viene così a delineare è antitetica rispetto a quella che ci si sarebbe aspettati da un'artista femminista, dal momento che appare in giornali e riviste nelle vesti di una donna sensuale, che indossa stivali aderenti, boa di piume, *foulard* sgargianti, cappelli eccentrici, flirtando con gli intervistatori mentre dichiara che giocare con gli uomini la eccita (fig.15). L'ambiguità del suo atteggiamento crea una sorta di disagio tra la comunità femminista, che fatica a vedere in lei un modello o un'ispirazione, nonostante le evidenti caratteristiche femministe del suo lavoro ed il valore della sua devozione alla causa delle donne. Il risultato è un suo rimanere sostanzialmente ai margini della storia dell'arte femminista, e solo pochissimi studi femministi vengono scritti a proposito del suo lavoro prima della metà degli anni Novanta.

Dossin, tuttavia, sottolinea come questo atteggiamento non sia incoerente se si tiene conto del contesto francese, dove "the exceptional woman masquerade<sup>12</sup>" non era un fenomeno isolato: contestualizzare in modo più puntuale l'agire di Saint Phalle aiuta a meglio comprenderlo. Da un punto di vista francese, infatti, non c'è contraddizione tra i lavori delle femministe e le loro *public personae*: così come Beauvoir, ad esempio, può essere una seria filosofa, femminista e una "grande amoureuse<sup>13</sup>", Niki può essere un'artista di successo, femminista e una *vamp*; anzi, la loro femminilità dà loro più credibilità: nel contesto francese, "the masquerade of hyperfemininity was a

political position - an effective counter-hegemonic and counter-patriarchal stance<sup>14</sup>". Il femminismo di Niki, sostiene Dossin, dovrebbe dunque essere ricontestualizzato in relazione alla cultura francese del tempo; tuttavia, la Francia non ha un equivalente a quanto succede in America: il movimento femminista in quegli anni è sostanzialmente un progetto anglo-americano, che prevede un modello di donna emancipata opposto, che bandisce ogni frivolezza. Il mal posizionamento di Niki de Saint Phalle nel contesto del movimento femminista nasce, dunque, dal comune errore che caratterizza la storia dell'arte nel tendere a livellare le differenze culturali all'interno del mondo Occidentale, raggruppando artisti in base ai movimenti o al periodo ma senza dare sufficientemente peso alle particolarità culturali, come se esistesse una sola storia dell'arte in Occidente, una sola versione del femminismo. È invece necessario porre attenzione alle differenze culturali all'interno del panorama Occidentale: come sottolinea Dossin, infatti, se collocate nel contesto sbagliato, la figura di Niki de Saint Phalle e la sua arte vengono necessariamente mal comprese<sup>15</sup>. L'articolo della studiosa francese, dunque, è fondamentale per comprendere come rivedere la posizione di Niki nella storia dell'arte femminista. Se rilette con questa prospettiva, inoltre, anche le dichiarazioni dell'artista appaiono meno ambigue e contraddittorie: in più occasioni afferma di sentirsi femminista, di ribellarsi alle strutture di potere patriarcali e borghesi, ma allo stesso tempo di non voler rinunciare alla propria femminilità. Molte sono le dichiarazioni forti, legate ad un completo rifiuto della vita prevista per lei in quanto donna (si veda anche capitolo 1, p.10).

Remember, I was a person in rage against the patriarchal society, against what roles I was told to assume. I was brought up for the marriage market. I was born in 1930. I was a very pretty girl. I was sup-

posed to marry a specific kind of person, very rich, etc. – all kind of things that were supposedly normal for me to do, expected of me. And I rebelled against all this. I wanted to be me<sup>16</sup>.

Se da un lato dichiara di voler creare per se stessa una vita completamente diversa rispetto a quella della madre, in una lettera a Pontus Hulten confessa invece:

I did not want to reject my mother entirely. I retained things from her that have given me a lot of pleasure- my love of clothes, fashion, hats, dressing up, mirrors. [...] This things I tooked from her and they helped me to stay in touch with a certain part of my femininity<sup>17</sup>.

Femminilità e ribellione contro i ruoli imposti alle donne non sono però in contraddizione, come lei stessa esplicita: “Je veux être supérieure: avoir les privilèges des hommes et en plus garder ceux de la féminité, tout en continuant à porter de beaux chapeaux<sup>18</sup>”. A tal proposito, sottolinea Anne Creissel, quando pienamente accettata e giocata in tutto il suo valore, la femminilità può dimostrare di essere uno strumento critico proprio per decostruire l'immagine della donna mostrandola per quello è: una proiezione e non un'immutabile realtà<sup>19</sup>. Grazie alla lente offerta da Dossin, appaiono coerenti anche le affermazioni che esprimono distanza rispetto al movimento femminista anglo-americano: “Mon art est imprégné de ma féminité. [...] le manque de féminité des Américaines m'a toujours étonnée, comme si, pou s'assumer, elles avaient besoin de nier leur féminité. Moi, je serai toujours ravie qu'un homme me change un pneu!<sup>20</sup>”

Questa chiave di lettura si può applicare non solo alla *public persona* di Niki ma anche alle sue opere e alla rappresentazione del corpo e del ruolo della donna, interpretate solitamente sulla base di elementi biografici, lasciando il contesto culturale e politico in secondo piano. Relazionare invece la

Irene Bertagnin

sua produzione a quest'ultimo permette di meglio comprendere la portata della sua arte e del suo impegno femminista.

### **Tra lettura biografica e contestualizzazione: due poli tra cui oscilla l'interpretazione critica di Niki de Saint Phalle**

Come mette in luce Camille Morineau, nonostante il successo da subito ottenuto ed il fatto di essere stata esposta in alcune delle più importanti istituzioni museali, a proposito dell'opera di Niki de Saint Phalle esiste una letteratura critica relativamente scarna (non solo quella femminista). Questa lacuna viene compensata dalla stessa Saint Phalle, che non manca occasione per raccontare se stessa, la propria arte e la propria vita (che vengono così automaticamente sovrapposte), tanto in interviste quanto in propri scritti. Offrendo un interessante spunto, la studiosa francese osserva:

When Saint Phalle takes up her pen, often as the sole author of her catalogues or writing and rewriting her biography several times, signing commentaries on her works in the third person and sometimes obscuring the reading of her works, she is merely palliating the absence of intelligent and informed criticism of her oeuvre<sup>21</sup>."

Anche per questa ragione, quindi, chi si avvicina alle sue opere utilizza con maggiore facilità una metodologia sostanzialmente biografica, che risulta dominante soprattutto in relazione alle tematiche femministe, dal momento che la sua biografia riflette direttamente alcune delle problematiche chiave che le donne del XX secolo devono affrontare: una formazione cattolica che la pressa al matrimonio e alla maternità, nessuna considerazione mostrata dalla famiglia verso le proprie aspirazioni, a cui si aggiunge il trauma dell'incesto. Il film *Daddy*, realizzato nel 1973 in collaborazione con Peter Whitehead

sembra esserne la riprova: una pellicola psicotica, ricca di *flashback* e *flashforward*, surreale nelle ambientazioni, che vede come protagonisti Daddy (il cui ruolo è affidato a Rainer Diez) e Daughter, ovvero la stessa Saint Phalle; il film parla chiaramente della relazione padre-figlia, mescolando elementi fantastici ed altri esplicitamente autobiografici, in cui le scene d'incesto e abuso subiti dalla figlia ancora bambina sono seguite da un'inversione di potere: il personaggio femminile ridicolizza la figura paterna e finisce per umiliarla; il film termina con l'assassinio del padre, metaforicamente messo in atto dallo sparo contro uno dei dipinti-rilievo di Niki: la figlia, ormai donna, dichiara "Long live Daddy. I killed you, Dad<sup>22</sup>". La critica, a primo impatto turbata, ha poi letto il film come uno strumento catartico, attraverso cui Saint Phalle rielabora il trauma subito e ancora mai confessato (e come ulteriore prova che i *Tirs* siano un modo per uccidere metaforicamente il proprio passato). Questa interpretazione è avvalorata da Niki stessa, che nella lettera indirizzata alla figlia confessa:

"I decided to make a film in an attempt to understand what my relationship with him had been. [...] Having given my fantasies free rein, the film exudes a crazy anger. Through the images I trample all over my father, I humiliate him with all my strenght and I kill him<sup>23</sup>".

A questo proposito, ad esempio, Janice Parente sottolinea: "Art gave Saint Phalle access to self-expression, self-exploration and most importantly self-awareness – the only true interpretation of her art would be the artist herself<sup>24</sup>". Senza dubbio, la sua personale esperienza gioca un ruolo chiave nel dare forma alla sua arte, come d'altra parte la stessa artista dichiara, più e più volte:

Irene Bertagnin

"In my work I am condemned to reveal every emotion, thought, recollection, and experience. [...] It is all subjective. It is all my life<sup>25</sup>".

"It's all concerned with me. I work out of my own experiences-what I lived through. I've been a bride, given birth, maybe not necessary be the whore, but had all the accoutrements of the 'sexy woman'<sup>26</sup>".

"Je voulais que mon travail respecte ma vie, mes émotions, mes problèmes" e conclude l'intervista dicendo "En fait mon travail a suivi ma vie. C'est très autobiographique ce qui j'ai fait<sup>27</sup>".

L'approccio biografico non è dunque sbagliato, ma limitante nel non mettere sufficientemente in luce il contesto e le tensioni socio-politiche in cui il suo lavoro si inserisce e con le quali si interfaccia in modo diretto e voluto. Ciascuna delle sue opere si lega sicuramente alla sua biografia, ma allo stesso tempo veicola un messaggio politico, che si estende al di là della sua persona. Con Niki de Saint Phalle, l'intimità diventa politica.

Ne è un esempio la lettura critica dei *Tirs*: la serie di spari viene descritta da Amelia Jones come una "cathartic self-narrated connection between the violence of the art and the violence of one's past<sup>28</sup>", così come viene connessa da Jill Carrick direttamente alla sua personale esperienza di violenza e trauma (lettura che diventa dominante tra la critica dopo che l'artista rende pubblico l'incesto subito)<sup>29</sup>. D'altra parte, è Niki de Saint Phalle stessa a dichiarare (come già riportato nel precedente capitolo): "WHO was the painting? Daddy? All Men? Small Men? Tall Men? ... Or was the painting ME? [...] I was shooting at MYSELF, society with its injustice. [...] I was shooting at my own violence and the violence of the times<sup>30</sup>." Come nota Mara Hussey, questa affermazione, tuttavia, indica proprio la possibilità di un'interpretazione alternativa rispetto a quella biografica, spostando l'attenzione anche sul contesto socio-politico di violenza<sup>31</sup>. La serie di lavori è stata prodotta durante la guer-

ra in Algeria e la nascita del gruppo terrorista e paramilitare O.A.S. (Organisation de l'Armée Secrète) e gli scandali legati a torture e stupri delle donne algerine da parte dei soldati francesi, diventati di dominio pubblico attraverso giornali e canali televisivi. Hussey propone quindi di vedere negli spari presso l'Impasse Ronsin un riferimento diretto a questa brutale realtà di violenza, così come nelle superfici violate dei rilievi una connessione visiva ai corpi feriti e dilaniati mostrati dai media. Saint Phalle allude, dunque, agli orrori della guerra e dà al pubblico l'occasione di partecipare, mettendo in atto una dinamica vittima-carnefice in cui lo spettatore diventa il soggetto attivo della violenza, forzandolo ad uscire dall'indifferenza passiva e assuefazione alle violenze lette o viste in televisione. Un articolo di Beauvoir per "Le Monde" richiama l'attenzione sulla posizione dei cittadini francesi all'interno del conflitto, sottolineando come torture e stupri fossero accettati e diventati un luogo comune: "the most scandalous part is getting used to it"<sup>32</sup>. In parallelo, Saint Phalle sottolinea lo stesso concetto di passiva accettazione della violenza portandola in modo concreto nell'esperienza quotidiana del pubblico francese. Le implicazioni dello sparare con una pistola nel cuore di Parigi durante la guerra in Algeria non passano dunque inosservate ed è la stessa Niki de Saint Phalle a commentarne la connessione in una lettera indirizzata a Pontus Hulten:

Today it seems quite incredible that one was able to shoot freely in the middle of Paris. A retired cop that lived nearby came and watched the shoot-outs as soon as he heard the shooting begin – this was in the middle of the Algerian War! The smoke gave the impression of war. The painting was the victim<sup>33</sup>.

Saint Phalle allinea così esplicitamente gli spari-performance alle sparatorie della guerra e i rilievi imbrattati di pittura ai corpi

delle vittime ed è del tutto probabile che questa connessione venga fatta in automatico anche dagli spettatori, imbevuti di notizie ed immagini di quella guerra. In un momento storico di trauma collettivo e violenza contro i corpi, l'opera di Niki de Saint Phalle non funziona solo come rituale catartico dei propri traumi ma di quelli di un'intera società, diventa rappresentazione di corpi abusati e violati di popolazioni, non solo del proprio. Allo stesso modo, anche il film *Daddy* non vuole essere una personale vendetta contro il padre, né un ritratto grottesco della propria famiglia, ma uno strumento per parlare dell'oppressione del sistema patriarcale in termini universali e della necessità di una sua sovversione, così come una critica al culto machista occidentale e all'intolleranza. È sempre Niki ad ammetterlo, risultando così ambigua e contraddittoria: negando la lettura autobiografica data in prima persona in più occasioni, precisa invece: "Tout artiste puise dans sa mémoire, mais Daddy n'est pas le portrait fidèle de mon père, et son épouse ne ressemble guère à ma mère<sup>34</sup>". Come nota Bourke nella sua analisi del film, *Daddy* è un personaggio fascista, antisemita e pieno d'odio verso i musulmani, infatuato della propria uniforme e successi militari, esageratamente orgoglioso della propria discendenza ed eredità familiare; uccide ogni tipo di animale, che imbalsama come trofeo, ama unicamente gli uccelli e solo se addestrati, dunque sotto il suo controllo<sup>35</sup>: in una singola persona sono racchiuse tutte quelle caratteristiche che Niki ritiene malate nella società degli uomini.

Se si esce da una lettura esclusivamente biografica, ci si accorge di come non sia una mera coincidenza che i *Tirs* vengano abbandonati per iniziare una nuova fase proprio in corrispondenza della fine della guerra: come fa notare Hussey, la successiva serie di opere, a cui ci si riferisce come *Births and Brides* non esplora più tanto la violenza fisica contro i corpi, quanto invece i ruoli imposti alle donne nella società consumi-

stica del dopoguerra, affrontando la problematica dicotomia che vede ai poli opposti la donna come madre/sposa da un lato, come strega/prostituta dall'altro (un approccio, dunque, esplicitamente femminista) <sup>36</sup>. I *found objects* utilizzati nei *Tirs* sono ora ricomposti per assumere l'aspetto di corpi femminili, associati a precisi ruoli, che vengono attraverso essi messi in discussione e scardinati. Questo passaggio va contestualizzato ancora una volta nella Francia del tempo (e non letto unicamente in relazione alla sua personale ribellione contro le aspettative della propria famiglia): terminata la guerra, la discussione pubblica si sposta su un crescente interesse per la contraccezione e pianificazione familiare, così come sulla campagna femminista per i diritti legati al concepimento (che continuerà poi negli anni Settanta e Ottanta). Il corpo della donna diventa un *focus* centrale nel dibattito per i diritti di cittadinanza, così come nelle riflessioni di fondamentali teoriche come Simone de Beauvoir, il cui scritto femminista *Le Deuxième Sexe*<sup>37</sup> pone l'attenzione sull'esperienza che le donne fanno del proprio corpo come fonte di identità condivisa. La connessione tra questo testo e le nuove opere di Niki de Saint Phalle è innegabile. L'artista stessa dichiara a proposito di *Le Deuxième Sexe*: "a very interesting feminist study, which particularly impressed me"<sup>38</sup>. Come sostiene Hussey, l'enfasi che Niki de Saint Phalle pone sul corpo della donna in relazione ai ruoli di sposa e madre va dunque contestualizzata all'interno del lavoro di Beauvoir e la più ampia campagna femminista per la libertà dei corpi in Francia.

Le spose di Niki sono frammentate, fratturate, composte di tanti piccoli oggetti: bambole di plastica, giocattoli per bambini, così come oggetti contundenti, ragni ed altri elementi negativamente connotati (fig.16). Quasi come dei moderni Arcimboldi, esse si compongono o scompongono a seconda che ci si avvicini o allontani, alludendo all'insista fragilità ed identità

spezzata di ciascuna donna. I loro corpi sono solitamente più grandi della scala reale e le loro teste sproporzionatamente piccole (caratteristica che permane poi nelle *Nanas*), senza espressione e de-individualizzate. Trasmettono un forte senso di immobilità, come se la veste bianca che le ricopre le avesse intrappolate per sempre, privandole del diritto di una identità in evoluzione: il vestito diventa metafora del matrimonio come istituzione, che agli occhi dell'artista condanna le donne ad una perenne sottomissione ai doveri coniugali. Qualche anno prima, Beauvoir descrive il matrimonio come fondato sul sacrificio dell'identità individuale, un sacrificio che è però richiesto unicamente alle donne: sono loro ad adeguarsi al nome e universo del marito, non viceversa<sup>39</sup>. Questa perdita di se stesse accusata da Beauvoir prende forma delle sculture di Niki de Saint Phalle: le sue spose sono alienate, anonime e immobili. A confermare l'allineamento alla teoria di quest'ultima, l'artista dichiara: "Le mariage c'est la mort de l'individu. [...] Évidemment c'est une faillite totale de l'individualité [...] et je pense que nous allons arriver à un nouvel état social. Le matriarcat<sup>40</sup>". Inoltre, il fatto di annettere oggetti frutto degli scarti della società dei consumi, vuole essere un commento provocatorio rispetto al preconconcetto (maschile) secondo il quale il consumo sia un'attività tipicamente femminile, così come all'idea del corpo della donna come un oggetto di consumo di per se stesso.

Con le sue opere, Saint Phalle illustra un ulteriore punto chiave della teoria femminista di Beauvoir, ovvero che il corpo possa essere un elemento sovversivo e luogo di potere politico: lo fa in particolare con gli *Accouchements* (fig.17), i quali portano la corporeità grottesca delle *Mariées* all'estremo, evocando il trauma e la sofferenza fisica del parto, non la gioia della maternità (come ci si aspetterebbe invece da una rappresentazione artistica); Niki enfatizza così l'aspetto più corporale e fa

riferimento ad un'esperienza del corpo condivisa. Non è sicuramente una coincidenza il fatto che un punto nodale della teoria di Beauvoir e questione centrale del MLF sia proprio il corpo come fonte di identità ed esperienza condivisa, che fornisce le fondamenta per ogni discorso a proposito dell'autonomia del corpo e dei diritti di riproduzione (i quali rivendicano contraccezione e legalizzazione dell'aborto come diritto di controllo del proprio corpo). Gli *Accouchements* portano il dolore, l'ansia, il trauma emotivo ed il conflitto legato alla maternità (di cui parla Beauvoir) nel campo della percezione pubblica. In questo modo, quindi, Saint Phalle utilizza il corpo femminile come entità sovversiva, rompendo la convenzionale comprensione dei ruoli associati all'essere donna e creando lo spazio per il riconoscersi in un'esperienza condivisa. Niki fa propria la visione di Beauvoir del corpo come "an artifact that is shaped and contoured by culturally specific practices<sup>41</sup>": il ruolo di mogli e madri non è intrinseco alla corporeità femminile, ma costruito e regolato da strutture e narrative di potere, modellato da fattori socio-culturali. Questa posizione, condivisa da Saint Phalle e Beauvoir, diventerà poi centrale nelle discussioni attorno a genere e sessualità degli ultimi decenni del XX secolo (Judith Butler con il suo *Gender Trouble*<sup>42</sup> ne è forse l'esempio più chiaro). Riprendendo ancora una volta quanto sostenuto da Hussey, dunque, anche la serie di *Births and Brides* "may be better understood as players within a politically active cultural dialogue, rather than as deeply personal or biographical reflections<sup>43</sup>".

### **Donne, corpo e spazio: la demolizione delle mura domestiche.**

Maternità e funzione riproduttiva del corpo femminile sono rappresentati su scala monumentale da *Hon-en katedral*, con la quale Saint Phalle chiama in causa il rapporto tra corpo e

spazio, scardinando le dicotomie tradizioni di soggetto/oggetto, pubblico/privato e interno/esterno. Ciò che appare in modo più evidente è come *Hon* ponga esplicitamente l'accento sulla sessualità femminile e l'idea di riproduzione: l'ingresso dei visitatori avviene dalla vagina, le curve del corpo sono esagerate, la pancia appare gravida, nei seni viene inserito un Milk Bar; tuttavia, la scala monumentale ed il modo in cui i visitatori sono portati a fruirne consentono a Niki di invertire il convenzionale rapporto di potere tra nudo femminile come oggetto passivo di un atto visivo e spettatore (maschile) come soggetto attivo, ed essere in questo modo "explicitly sexual in her own right, but not sexualized as an object of the male gaze. [...] *Hon* repositions the female nude, rejecting a passive objectified depiction of woman in favor of a celebration of feminine fecundity<sup>44</sup>"; inoltre, il fatto che gli spettatori si debbano muovere attorno e all'interno del corpo femminile, senza che sia possibile osservarlo a distanza con un unico sguardo (l'installazione occupa quasi tutta la sala), nega loro una posizione di potere e controllo di quel corpo: "Their perception of *Hon* was always partial, making it all the more impossible to fully possess or take her in. Rather than being visually consumed by viewers, this female figure consumed and absorbed them in a spatial and sensory experience<sup>45</sup>". Dunque, conclude Hussey, rappresentando il corpo femminile su scala architettonica, *Saint Phalle* riesce a rappresentare e celebrare la fertilità e sessualità femminile sovvertendo allo stesso tempo una sua oggettivizzazione. In questo modo, Niki anticipa sia le teorie femministe degli anni Settanta sia il rivoluzionario testo di John Berger *Ways of Seeing*, nel quale il critico d'arte e divulgatore mette per iscritto la dinamica di potere sottesa alla rappresentazione del corpo femminile:

Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves [...] Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight<sup>46</sup>.

Pochi anni dopo, Laura Mulvey, una delle principali teoriche del femminismo, scrive:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness<sup>47</sup>.

Nel 1966, Niki de Saint Phalle dimostra dunque di essere già cosciente di queste dinamiche e le scardina in modo assolutamente pioneristico.

### **Spazio domestico e domesticità violata**

Oltre a problematizzare la costruzione sociale del corpo della donna, attraverso *Hon* e le successive sculture femminili abitabili, Niki de Saint Phalle affronta anche la questione della costruzione sociale dello spazio come legato al genere.

Camille Morineau descrive *Hon* come una “body-house<sup>48</sup>”, che fonde il corpo della donna allo spazio architettonico, mettendola in relazione alla serie di lavori intitolato *Femme Maison* di Luise Bourgeois. Nel 1945 la Bourgeois aveva, infatti, già esplorato la nozione di “femme-maison” attraverso una serie di pitture omonime. Come mette in luce Kyla McDonald, i lavori di quest’ultima presentano un legame “sexospecificque<sup>49</sup>” tra

architettura domestica e corpo femminile, ponendo la questione dell'identità e del vissuto della donna in relazione allo spazio domestico.

La convinzione per cui la casa sia lo spazio delle donne e che, viceversa, l'unico spazio legittimo per le donne sia la casa, è radicato nella società occidentale sin dall'antichità classica: già Aristotele e Platone affermano che la casa è lo spazio per la vita domestica ed il ricovero, mentre gli spazi pubblici per il dibattito e la vita politica: nutrimento e riparo vengono collegati a capacità basiche, mera necessità biologica e, dunque, considerati inferiori rispetto alla natura razionale ed intellettuale della vita pubblica; quest'ultima è riservata esclusivamente agli uomini: le donne, confinate in casa, sono considerate a tutti gli effetti esseri inferiori. L'associazione donna-casa sopravvive ai secoli e a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, con la ripresa economica del dopoguerra ed il consolidarsi della società dei consumi, si assiste ad un proliferare di riviste di interni che propongono belle case borghesi, curate da belle e ben educate donne borghesi (ovviamente bianche ed eterosessuali), felici e serene all'interno delle mura domestiche. La classe media promuove un ideale di casa come spazio di ritiro, quiete e vita familiare; come mette in luce Griselda Pollock, sale da pranzo, camere da letto, balconcini e giardini privati diventano gli spazi in cui le donne assorbono e mettono in pratica fin dall'infanzia comportamenti e ruoli che sono socialmente condizionati e costruiti<sup>50</sup>. Bisogna aspettare gli anni Settanta affinché la costruzione sociale della femminilità in relazione allo spazio domestico venga affrontato e smentito dalla critica femminista, tanto a livello teorico quanto attraverso l'arte. Ne sono prova il testo pionieristico *Woman, Culture and Society*<sup>51</sup>, pubblicato per la prima volta nel 1974 e che argomenta come il confinamento delle donne all'interno della casa sia un'imposizione sociale e non un'inevitabile condizione

biologica, ed il progetto artistico *Womanhouse*, intrapreso nel 1972 dalle studentesse del CalArts sotto la guida di Judy Chicago e Miriam Shapiro (cofondatrici del Feminist Art Program): alunne e insegnanti creano assieme un ambiente dove i ruoli convenzionalmente associati alle donne vengono esplicitati, esagerati e rovesciati, attraverso installazioni e performance all'interno di una casa abbandonata a Los Angeles; agendo in uno spazio che era a tutti gli effetti un'abitazione, *Womanhouse* opera in modo consapevole all'esterno degli spazi per l'arte canonici, oltre al fatto di portare l'attenzione sulla associazione tra donna e domesticità, sottolineandone l'artificiosità<sup>52</sup>.

L'idealizzazione della casa e la promozione della sfera domestica da parte dei media (riviste di interni e spot pubblicitari in particolare) nascondono il disagio delle casalinghe della borghesia, che apparentemente hanno tutto - una casa confortevole, una famiglia in salute, una buona educazione - ma che in realtà si sentono braccate, isolate in questa rappresentazione idealizzata della femminilità ed imprigionate nel loro ruolo, nonché, spesso, maltrattate e violentate dagli uomini della famiglia stessa: la sfera domestica, da luogo di riparo e conforto, diventa a tutti gli effetti una prigione. Lo vivono sulla propria pelle Niki de Saint Phalle e Luise Bourgeois, due artiste che attraverso l'arte esprimono la ribellione a questa condizione ed esorcizzano i traumi della propria infanzia e domesticità violata, intrappolata nell'ipocrisia di una vita borghese che nasconde violenze e stupri. Entrambe si raccontano non solo attraverso l'arte, ma anche scrittura, disegni ed interviste. Tuttavia, il modo in cui si esprimono è decisamente diverso: Bourgeois smembra le figure, isola gli organi e li deforma, alludendo costantemente ad un rapporto malato con il corpo e la sessualità. Al contrario, dopo una prima fase di violenza e frammentazione dei corpi, le *Nanas* di Saint Phalle si ribellano alle costrizioni patriarcali attraverso la gioia ed un recupero

pieno del corpo nella sua esuberante fisicità: forme prosperose, che strabordano dai vestitini succinti, noncuranti del loro peso, affermano orgogliose l'accettazione del corpo femminile, proclamano la sua forza, al di là delle imposizioni e pressioni della società.

Come nota Ratz, inoltre, Bourgeois è particolarmente interessata al legame tra lo spazio fisico della casa e l'aspetto psicologico dell'abitare, che nella sua opera evoca costantemente una sensazione di alienazione, disagio, turbamento: possiamo sostenere che, in fondo, sia sempre rimasta intrappolata nella casa del suo passato<sup>53</sup>. Sentimento ostile e straniante è anche quello che prova fin da bambina all'interno delle mura domestiche Niki de Saint Phalle: *outsider* e ribelle anche dentro casa propria, la piccola Catherine Marie Agnès crea nello spazio della propria stanza un personale mondo in cui rifugiarsi ed immaginarsi libera dalle imposizioni dell'educazione borghese. Nella propria autobiografia, una pagina illustrata dalla stessa artista con un letto a baldacchino, sopra cui corre la scritta "A room of my own" (fig.18), descrive e racconta la sua stanza:

My room then becomes alive, becomes mine... my space. Important to me my whole life, a space all my own which can be invaded by no one. I will make imaginary spaces, fairy tale spaces, one day, when I escape from the golden zoo. My room at night... it can be scary. When I open it up to go to bed my heart throbs. [...] I am nervous. Will he be there? Is he hiding in my closet... under my bed<sup>54</sup>?

Questo passaggio porta con sé l'inquietudine di una bambina violata dal padre ma anche la determinazione a creare per sé il proprio mondo. Non si può non accorgersi dell'eco del celebre saggio di Virginia Woolf *A Room of One's Own*: pubblicato nella Londra del 1929, questo testo si confronta con la realtà delle donne dei primi decenni del XX secolo, rivendicando il

diritto di affermarsi al di là del ruolo tradizionale di mogli e madri: per farlo, sostiene la scrittrice inglese, una condizione basilare è l'avere a disposizione una stanza per se stesse, in cui sfuggire dallo statico spazio della vita familiare. Uno spazio che alla giovane Marie Agnès non viene concesso ma che riesce comunque a creare, grazie ad una delle armi che porterà con sé tutta la vita: la fantasia<sup>55</sup>. L'artista racconta in una lettera a Pontus Hulten:

What saved me during those difficult adolescent years was an IMAGINARY SECRET MAGIC BOX I kept under the bed. [...] When I was alone I would open it up and all kind of extraordinary colored fish, genies, and wild sweet smelling flowers would come tumbling out. In this box which was my very own I kept my first poems, my first dreams of grandeur. THIS BOX WAS MY SPIRITUAL HOME. The beginning of a little life of my own where they, my parents, could not intrude. In this box I put my soul. [...] Still today, Pontus, my magic box is under my bed [...] sometimes it is filled with sand and I become five years old again and make castle and dream palaces. [...] This box has kept me from becoming a cynic and disillusioned. It is a Pandora's box. What remains in it is Hope<sup>56</sup>.

Questa speranza racchiusa nella sua "secret magic box" è quella che le dà la forza per ribellarsi alle costrizioni delle mura domestiche ed il mondo in essa contenuto trova concretizzazione nelle sue opere e nella scrittura<sup>57</sup>. Grazie ad essa, Niki de Saint Phalle, al contrario di Luise Bourgeois, riesce effettivamente a liberarsi del suo passato ed addirittura riconciliarsi con esso, come lei stessa racconta. A proposito della scrittura di *Traces*, dichiara in un'intervista:

J'ai essayé par l'écriture de pardonner à mon père de m'avoir violée quand j'avais 11 ans. [...] j'ai réalisé que mon père était un homme plus complexe que je ne l'imaginai [...] il avait en lui ce besoin de

tout détruire pour affirmer que l'on existe envers et contre tout. Ce livre m'a permis de prendre de la distance, de lui pardonner<sup>58</sup>.

Non solo l'arte e la scrittura le permettono di perdonare il padre, superando il trauma dell'incesto, ma anche di riappacificarsi con la madre, verso la quale nutre fin da piccola un sentimento di ostilità e distanza: una volta realizzatasi come donna e come artista, riesce a riconoscere come proprio il disprezzo della madre nei confronti della sua vocazione l'abbia continuamente stimolata a dimostrarle di sbagliarsi, nonché resa più forte di fronte ad ogni critica che incontra nel suo percorso. In una lettera a lei idealmente indirizzata, le si rivolge dicendo:

I wish you were still around, Mother. I would love to take you by the hand and show you the Tarot Garden. You might not have such a bad opinion of me today. Who knows? Thank you. What a boring life I would have without you. I MISS YOU<sup>59</sup>.

È nel *Giardino dei Tarocchi* che Niki porta a compimento una nuova idea di casa, di spazio domestico e di maternità: la sua dimora diventa a tutti gli effetti la propria arte, la sua famiglia sono coloro che collaborano alla realizzazione del Giardino (di cui lei, donna, è a capo) e lei diventa per loro madre, una madre che non deve mettere da parte la propria carriera e vocazione, ma che fa di quest'ultima la propria vita, che non si chiude nelle mura domestiche, ma si afferma anche al loro esterno. Con il *Giardino dei Tarocchi*, e la scultura abitabile dell'*Imperatrice* in particolare, assistiamo alla tappa conclusiva del percorso di Niki nei confronti della maternità, un percorso caratterizzato - come per ogni aspetto della sua arte e persona - da sali e scendi, ambiguità e talvolta contraddizioni: se gli *Accouchements* denunciano la maternità come ruolo socialmente costruito ed imposto alle donne, *Hon* celebra inve-

ce la donna come dea madre e il dare la vita come atto rigenerativo; dopo aver rasserenato il pubblico con il buonumore e libertà delle *Nanas*, con *The Devouring Mothers* (Tea Party, 1971) torna l'inquietudine e la maternità viene associata al suo opposto, l'infanticidio e cannibalismo: due madri, volutamente grottesche, sedute davanti ad un tavolino a prendere un tè e chiacchierare (attività solitamente associata alla frivolezza femminile; in particolare, Niki si prende gioco dell'elegante caffè *Angelina* in rue de Rivoli, noto luogo di ritrovo della società borghese parigina) ma, al posto dei pasticcini, nel piatto c'è un bambolotto smembrato (fig.19). Per quanto riguarda i suoi progetti monumentali, realizzati in collaborazione con il compagno Tinguely, l'artista rovescia i ruoli di uomo e donna dichiarando che è Jean la madre, in quanto colui che dà vita alla struttura (senza la quale Niki non riuscirebbe a mettere in atto i propri progetti) e lei, invece, il padre che impone il proprio desiderio; infine, con *l'Imperatrice* (identificata anche come "La Grande Madre") Niki si riconcilia, come detto, con il ruolo di madre, ma associa ad esso il potere che dovrebbe avere in una società matriarcale: spiega, infatti, di aver assunto per i suoi collaboratori all'interno del *Giardino dei Tarocchi* il ruolo di madre poiché ha capito che gli uomini italiani non obbedirebbero ad alcuna donna se non alla propria mamma.

### **La conquista (femminista) dello spazio pubblico: progetti architettonici per una nuova società matriarcale**

La concezione occidentale dello spazio architettonico è stata a lungo *gendered*, prevede il corpo femminile contenuto all'interno e quello maschile libero di muoversi al suo esterno; con *Hon* ed i successivi progetti architettonici, Niki de Saint Phalle rovescia questa dinamica di controllo: non è più la donna ad essere confinata all'interno di uno spazio (quello

delle mura domestiche) ma è lo spazio ad essere contenuto dentro di lei, uno spazio che rompe i limiti della domesticità per diventare luogo pubblico di divertimento e svago (nel caso di *Hon*, i visitatori possono spostarsi attraverso una serie di ambienti che giocano con il piacere sensoriale e le forme di intrattenimento tipiche del consumismo del dopoguerra, permettendo interazioni ludiche con e tra gli spettatori). Grazie ad *Hon*, Saint Phalle muove il primo passo verso una conquista effettiva dello spazio pubblico, obiettivo che si è posta fin da bambina, resasi da subito conto che "a women could be queen bee in the home but that was it. [...] I wanted the outside world to be mine also. [...] I would trapass into the world of men which seemed to me adventurous, mysterious, exciting"<sup>60</sup>. Se con le sue *Femme-Maison*, Bourgeois ha delineato delle figure tristi e vulnerabili, donne prigioniere e soffocate dentro le mura domestiche, viceversa, le *Nanas-Maison* di Niki, celebrano i corpi delle donne e conquistano lo spazio pubblico (maschile). La forma femminile è un motivo ricorrente in quasi tutti suoi progetti architettonici, che diventano strutture abitabili e scavalcano le linee di separazione tra spazio maschile e spazio femminile. Anche Luise Bourgeois apre le porte dello spazio privato della casa (ne sono prova le due installazioni del 1994 *Red Rooms*), consente allo spettatore di spiare all'interno dell'intimità di una camera da letto, ponendolo nella condizione di voyeur, ma non inserisce, come fa Saint Phalle, la donna nello spazio pubblico: in ciò consiste la rivoluzione di quest'ultima.

La discussione sulla ripartizione tra spazio pubblico e privato è stato un punto critico del discorso femminista tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta: le donne artista si sono volute focalizzare sullo spazio privato, interiore, in ragione di una mancanza di accesso a tutto ciò che s'iscrive al di fuori. Questa autolimitazione va di pari passo con la percezione se-

condo la quale, poiché si occupano solo di ciò che è personale, le donne siano incapaci di creare opere d'arte dalla portata universale. Niki de Saint Phalle è perfettamente cosciente di ciò ed altrettanto determinata a demolire le costrizioni patriarcali a cui le colleghe donne si sono arrese. La sua intera opera è mirata a trascendere lo spazio normalmente riservato alle donne; l'intento è sicuramente anche dare espressione al proprio vissuto personale e alle proprie emozioni, ma attraverso una pratica artistica realmente universale in termini di ricezione ed impatto: i suoi progetti hanno il potere di trasformare la realtà e la società in cui si inseriscono, sono pensati per "guarire" il pubblico così come hanno guarito la loro creatrice, apportare gioia, ridefinire idee prestabilite, interrogare tanto quanto confortare, far riflettere tanto quanto divertire. Le sue dichiarazioni e i suoi scritti non lasciano dubbi: occupare lo spazio pubblico significa rivolgersi a tutti, andare oltre l'estetico per accedere al simbolico e fare irruzione nel politico; significa essere una donna che esce dalla dimensione domestica, un'artista che compete con un genere e una storia dell'arte pubblica tradizionalmente riservata agli uomini<sup>61</sup>, scrivendone così un nuovo capitolo.

Come nota Camille Morineau, la scultura pubblica della sua epoca è realizzata ad immagine della storia che ha contribuito a scrivere: monocroma, mono-razza, guerriera e coloniale, maschile e machista. A partire dal 1914, i monumenti ai morti assorbono l'arte pubblica; i corpi femminili sono scolpiti unicamente per il desiderio dell'uomo e asserviti alla narrativa maschile, vestiti e agghindati come un'allegoria, denudati come oggetto di desiderio. L'eroismo è esclusivamente maschile: negli spazi pubblici si trovano solamente figure di grandi uomini rappresentati da altri grandi uomini. Niki de Saint Phalle è decisa a stravolgere tutto ciò, capovolgere ogni convenzione<sup>62</sup>: con i suoi progetti, la gioia trionfa sulla tragedia dei mo-

numenti dei morti, il corpo della donna è trionfante ed esprime il proprio desiderio, non ne è un oggetto; le sue sono sculture colorate, interrogano la questione di genere, di razza, dell'omosessualità e della SIDA: Niki de Saint Phalle occupa la seconda parte del XX secolo con un'arte pubblica di un nuovo tipo, ampliando l'agenda femminista ad una portata realmente universale<sup>63</sup>. Se è vero che l'eroismo consiste nella capacità d'inscrivere le proprie azioni al di fuori di sé, allora Niki risponde a pieno titolo alla propria vocazione di diventare un'eroina e le sue sculture-architetture femminili rappresentano delle eroine a loro volta, colmando così il *gap* di cui si è accorta sin dai banchi di scuola. In una lettera indirizzata a Pontus Hulten racconta infatti:

In school, history class was a long recital of superiority of the male species and this annoyed me tremendously. We did learn about a few women - Catherine the Great, Jean of Arc, Elizabeth of England. But there weren't enough heroines. I wanted more. SO I STARTED DREAMING ABOUT BEING A HEROINE<sup>64</sup>.

Con il suo esercito di *Nanas*, declinate su scala monumentale e nello spazio pubblico, trasformate in donne-cattedrale, donne-casa e persino donne-città, l'eroina Niki de Saint Phalle delinea così un progetto politico che è a tutti gli effetti femminista, ma mirato alla trasformazione e ricostruzione non solo della figura e del ruolo della donna nella società, ma della società nel suo complesso. Un femminismo che allarga la sua lotta alle minoranze etniche, all'omosessualità, all'ecologia, il cui obiettivo è una società in cui nessuno si senta escluso ed in cui il rispetto si estenda anche all'ambiente, in cui sia possibile "mieux vivre ensemble", uomini e donne, bianchi e neri, umani e non; di questa società sono a capo le donne, come dichiara la stessa Saint Phalle in più occasioni:

“Pour moi, mes sculptures représentent le monde de la femme amplifié, la folie des grandeurs des femmes, la femme dans le monde d'aujourd'hui, la femme au pouvoir<sup>65</sup>”.

“Le communisme et le capitalisme ont échoué. Je pense que le temps est venu d'une nouvelle société matriarcale. Vous croyez que les gens continueraient à mourir de faim si les femmes s'en mêlaient? [...] je ne peux pas m'empêcher de penser qu'elles pourraient faire un monde dans le quel je serais heureuse de vivre<sup>66</sup>”.

Tenendo tutto questo in considerazione, si può dunque affermare che l'arte di Niki de Saint Phalle risponda ad un impegno pienamente femminista, ma che fuoriesce dai limiti di categorizzazioni come “feminine art”, “feminist art”, “women's art”: il suo è un lavoro che rifiuta una lettura univoca come femminista o come limitato alla questione femminile, ma che fa della rivoluzione dell'arte una rivoluzione totale, una rivoluzione che è però affidata alla guida delle donne. Rifiutando l'etichetta di “women's art” e l'idea di etichetta di per sé, Niki de Saint Phalle non vuole negare il proprio coinvolgimento nella causa femminista, ma rendere quest'ultima polifona, capace di parlare a chiunque si senta escluso e farlo in qualunque momento storico, per quanto imbevuta del proprio tempo e contesto sociale.

## Note

<sup>1</sup> U. GROSENICK, *Women artists. Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, Milano, Taschen, 2008, p.475

<sup>2</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, N. DE SAINT PHALLE, cit. in D. JUCAUD, *Niki de Saint Phalle. La douleur faite art*, in "Match de Paris", 1999

<sup>3</sup> ARCMAM, Dossier Expo, Niki de Saint Phalle, 24 giugno-12 settembre 1993, N. DE SAINT PHALLE, cit. in P. TRÉTIACK, *Niki de Saint Phalle "Femmes, continuez de rouler les hommes!"*, in "'Elle", 12 luglio 1993,

<sup>4</sup> C. DOSSIN, *Niki de Saint Phalle and the Masquerade of Hyper-femmininity*, cit., p.33

<sup>5</sup> W. CHADWICK, *Woman, art and society*, cit.

<sup>6</sup> C. DOSSIN, *Niki de Saint Phalle and the Masquerade of Hyper-femmininity*, cit., p.34

<sup>7</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, N. DE SAINT PHALLE, cit. in M. RHEIMS, *Niki de Saint Phalle. L'art et les mecs*, in "Vogue", Parigi, febbraio 1965, pp.60, 94

<sup>8</sup> C. DOSSIN, *Niki de Saint Phalle and the Masquerade of Hyper-femmininity*, cit., p.35

<sup>9</sup> D. RIOUT, *A poliphonic, popular art*, in P. HULTEN et al., *Niki de Saint Phalle: la donation*, cit. p.57

<sup>10</sup> K. MCDONALD, *Niki de Saint Phalle. Ici, tout est possible*, in K. MCDONALD et al., *Niki de Saint Phalle. Ici, tout est possible*, cit., p. 19

<sup>11</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, J.LP., *Niki de Saint Phalle: une sacrée "Nana"*, in "Figaroscope", Parigi, 28 novembre-4 dicembre 1990

<sup>12</sup> C. DOSSIN, *Niki de Saint Phalle and the Masquerade of Hyper-femmininity*, cit., p.35

<sup>13</sup> *Ibidem*

<sup>14</sup> *Ibidem*

<sup>15</sup> *Ivi*, p.36

<sup>16</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in J. ORTEL, *Re-creation, self-creation: a feminist analysis of the early art and life of Niki de Saint-Phalle*, tesi di laurea, Stanford University, 1992, p. 168

<sup>17</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in U. GROSENICK, *Niki de Saint Phalle's letters*, cit., p.148

<sup>18</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in Dossier de presse, *Le Nanas Power*, testo di sala per la retrospettiva a cura di C. MORINEAU, *Niki de Saint Phalle*, Grand Palais, Galeries Nationales, Parigi, 17 settembre 2014 – 2 febbraio 2015

- <sup>19</sup> A. CREISSELS, *The Dance of the Nanas*, in Patrick Absalon (a cura di), *Niki de Saint Phalle – Exposition au Château de Malbrouck*, Metz, Éd. Serpenoise, 2010, p.166
- <sup>20</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, N. DE SAINT PHALLE, cit. in D. JUCAUD, *Niki de Saint Phalle. La douleur faite art*, in "Match de Paris", Parigi, 1999, p.5
- <sup>21</sup> C. MORINEAU, *An Oeuvre That Surpasses the Limits* in C. MORINEAU (a cura di), *Niki de Saint Phalle 1930-2002*, Madrid, La Fábrica; Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2015, p. 30
- <sup>22</sup> J. BOURKE, *Peter Whitehead and Niki de Saint Phalle's 'Daddy' (1973)*, in "The Journal of Cinema and Media", vol. 52, II, 2011, pp. 624
- <sup>23</sup> N. DE SAINT PHALLE, *The Summer of the Snakes*, in A. TILROE, *Niki de Saint Phalle – Outside-in*, Heerlen, Schunck Glaspaleis, 2012, p.149
- <sup>24</sup> J. PARENTE, in P. HULTEN et al., *Niki de Saint Phalle, Monographie*, cit., p.64
- <sup>25</sup> Ivi, p.64
- <sup>26</sup> R. OLIVER, *Niki de Saint Phalle Meets 'The New Man'*, in "Herald Tribune", Londra, 19-20 luglio 1980
- <sup>27</sup> PAUL ET GUY, *Niki de Saint Phalle, une rétrospective* in "Liberation", Parigi, 26-27 luglio 1980
- <sup>28</sup> A. JONES, *Wild Maid, Wild Soul, A Wild Wild Weed: Niki de Saint Phalle's Fierce Femininities*, ca. 1960-66, in C. MORINEAU (a cura di), *Niki de Saint Phalle 1930-2002*, cit., p.161.
- <sup>29</sup> J. CARRICK, *Phallic Victories? Niki de Saint Phalle's Tirs*, in "Art History" 26, n. 5, 2003
- <sup>30</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in U. GROSENICK, *Niki de Saint Phalle's letters*, cit., pp.161-162
- <sup>31</sup> M. HUSSEY, *Figuring female corporeality: the body in the early work of Niki de Saint Phalle*, cit., pp. 6-8
- <sup>32</sup> S. DE BEAUVOIR, cit. in M. HUSSEY, *Figuring female corporeality: the body in the early work of Niki de Saint Phalle*, cit., p.19
- <sup>33</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in U. GROSENICK, *Niki de Saint Phalle's letters*, cit., p.161
- <sup>34</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, N. DE SAINT PHALLE, cit. in P. MONTAIGNE, *Niki de Saint Phalle: "Je ne rêve pas d'être une star"*, in "Le Figaro", Parigi, 15 febbraio 1974
- <sup>35</sup> J. BOURKE, *Peter Whitehead and Niki de Saint Phalle's 'Daddy' (1973)*, cit., p.626

<sup>36</sup> M. HUSSEY, *Figuring female corporeality: the body in the early work of Niki de Saint Phalle*, cit., pp.24-26

<sup>37</sup> S. DE BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, Parigi, Gallimard editore, 1949

<sup>38</sup> N. DE SAINT PHALLE, *Harry and Me: The Family Years 1950 – 1960*, Wabern, Benteli Verlag, 2006, p.30

<sup>39</sup> S. DE BEAUVOIR, *The Second Sex*, New York, Knopf, 1957, pp. 448-449

<sup>40</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, N. DE SAINT PHALLE, cit. in M. RHEIMS, *Niki de Saint Phalle. L'art et les mecs*, in "Vogue", Parigi, febbraio 1965, p.94

<sup>41</sup> M. HUSSEY, *Figuring Female Corporeality: the body in the early work of Niki de Saint Phalle*, cit., p.36

<sup>42</sup> J. BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, cit.

<sup>43</sup> M. HUSSEY, *Figuring Female Corporeality: the body in the early work of Niki de Saint Phalle*, cit., p.37

<sup>44</sup> Ivi, pp.45-46

<sup>45</sup> Ivi, p.47

<sup>46</sup> J. BERGER, *Ways of seeing*, Londra, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972, p.47

<sup>47</sup> L. MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in "Screen", vol.16:3, Londra, ottobre 1975, p.19

<sup>48</sup> C. MORINEAU, *Down With Salon Art! The Pioneering, Political, Feminist and Magical Public Work of Niki de Saint Phalle*, in C. MORINEAU (a cura di), *Niki de Saint Phalle 1930-2002*, cit., p. 255

<sup>49</sup> K. MCDONALD, *Niki de Saint Phalle. Ici, tout est possible*, cit., p.24

<sup>50</sup> G. POLLOCK, *Modernity and the spaces of femininity*, in G. POLLOCK, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, New York, NY: Routledge, 1988, pp. 50-90

<sup>51</sup> M. ZIMBALIST ROSALDO, L. LAMPHERE, *Woman, Culture and Society*, Stanford, Stanford University Press, 1974

<sup>52</sup> Per un approfondimento si veda: I. RATZ, *Art and the Home. Comfort, Alienation and the Everyday*, cit., pp.67-79

<sup>53</sup> I. RATZ, *Art and the Home. Comfort, Alienation and the Everyday*, cit., p.88

<sup>54</sup> N. DE SAINT PHALLE, *Traces. An autobiography remembering 1930-1949*, cit., p. 35

<sup>55</sup> A tal proposito, una descrizione molto bella dell'artista e della sua fantasia si trova nell'articolo ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, O.H., *Niki*

de Saint Phalle, in "L'Express", Parigi, 2-8 giugno 1989: "[c'est] la revanche de l'enfant sur l'adulte, la victoire de l'instinct sur la raison, des chapeaux fleuris sur le haut-de-forme"

<sup>56</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in U. GROSENICK, *Niki de Saint Phalle's letters*, cit., pp.150-151

<sup>57</sup> Anche Pierre Restany sottolinea: "This unshakable hope leading to whatever lies ahead, my dear Niki, I know that it is to be found in the pandora's box slid under your bed, long ago but once and for all, by a benignly complicit fairy." P. RESTANY, *An Immense Oeuvre All Set to Brave the Coming Century*, in P. HULTEN (a cura di), *Niki de Saint Phalle: la donation*, cit., p.31

<sup>58</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, N. DE SAINT PHALLE, cit. in D. JUCAUD, *Niki de Saint Phalle. La douleur faite art*, in "Match de Paris", Parigi, 1999, p.4

<sup>59</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in U. GROSENICK, *Niki de Saint Phalle's letters*, cit., p.186

<sup>60</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in U. GROSENICK, *Niki de Saint Phalle's letters*, cit., pp.147-148

<sup>61</sup> Niki aveva promesso a se stessa che avrebbe creato le più grandi sculture della sua generazione e che sarebbero state "bigger and stronger than those of men". N. DE SAINT PHALLE, cit. in U. GROSENICK, *Niki de Saint Phalle's letters*, cit., p.145

<sup>62</sup> In un'intervista per "Le Match de Paris", l'artista sottolinea come la sua concezione di monumento esondi dai canoni accettati: alla domanda dell'intervistatore rispetto ai motivi per i quali la proposta di fare del *Giardino dei Tarocchi* una Fondazione Nazionale francese abbia incontrato numerose resistenze all'interno del Ministero della Cultura, Niki risponde: "Parce qu'on veut me punir d'avoir osé quelque chose en dehors des normes". ARCMAM, Dossier Expo, Niki de Saint Phalle, 24 giugno-12 settembre 1993, B. GRAZIANI, *Un entretien avec Benno Graziani*, in "Le Match de Paris", Parigi, 1993

<sup>63</sup> C. MORINEAU, *De la Femme publique à l'Oeuvre publique*, in K. MCDONALD et al., *Niki de Saint Phalle. Ici, tout est possible*, cit., pp.33-40

<sup>64</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in U. GROSENICK, *Niki de Saint Phalle's letters*, cit., p. 148

<sup>65</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in Dossier de presse, *Le Nanas power*, testo di sala per la retrospettiva a cura di C. MORINEAU, *Niki de Saint Phal-*

Irene Bertagnin

*le*, Grand Palais, Galeries Nationales, Parigi, 17 settembre 2014 – 2 febbraio 2015

<sup>66</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in Dossier de presse, *Une nouvelle société matriarcale*, testo di sala per la retrospettiva a cura di C. MORINEAU, *Niki de Saint Phalle*, Grand Palais, Galeries Nationales, Parigi, 17 settembre 2014 – 2 febbraio 2015

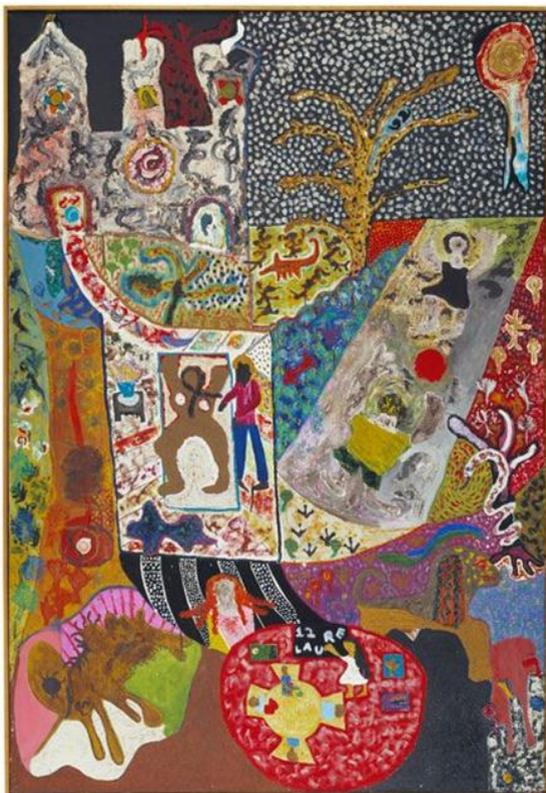


FIG. 1 - Niki de Saint Phalle, *Composition*, 1956, olio su tela, 190x130 cm, Moderna Museet Stockholm



FIG. 2 - Niki de Saint-Phalle, *Saint-Sébastien or Portrait of My Lover*, 1961, legno, camicia, cravatta, bersaglio, freccette, vernice, 72x55x7 cm, Sprengel Museum Hannover



FIG. 3 - Niki de Saint Phalle, *Autel O.A.S.*, 1962, legno, misc. found objects, vernice in bronzo dorato, 252x241x41 cm, MAMAC Collection, Nizza

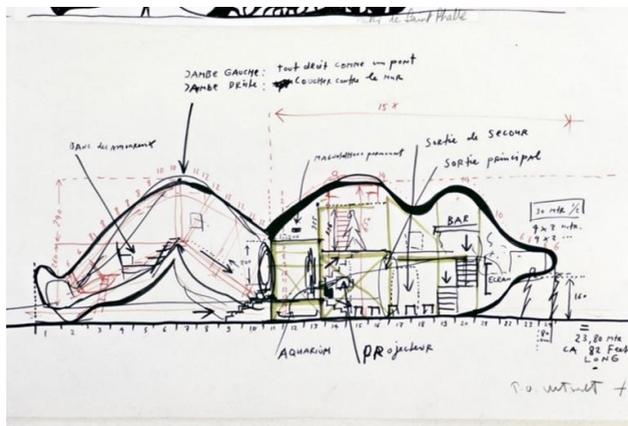


FIG. 4 - Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, *Progetto per Hon – A cathedral*, 1966, inchiostro su carta, Moderna Museet Stockholm



FIG. 5 - Visitatori che entrano in *Hon*, 1966, Moderna Museet Stockholm, foto scattata da Hans Hammarskiöld



FIG. 6 - Niki de Saint Phalle, Giardino dei Tarocchi, 1978-1998, Garavicchio

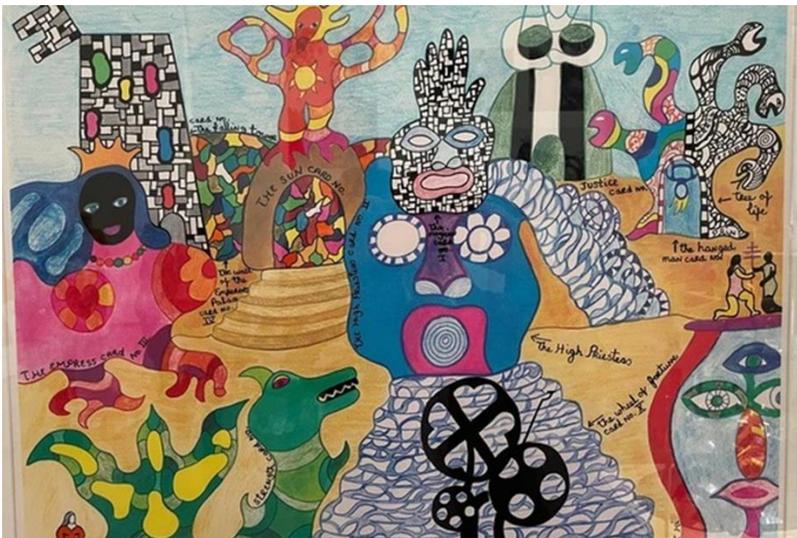


FIG. 7 - Niki de Saint Phalle, Giardino dei Tarocchi, 1991, litografia, 61x 80 cm, MAMAC Collection, Nizza



FIG. 8 - Niki de Saint Phalle, *Imperatrice* (esterno), 1978-1998, Giardino dei Tarocchi, Garavicchio



FIG. 9 - Niki de Saint Phalle, *Imperatrice* (interno), 1978-1998, Giardino dei Tarocchi, Garavicchio

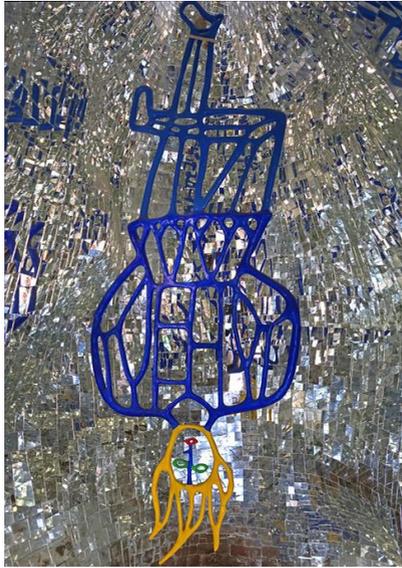


FIG. 10 - Niki de Saint Phalle, *Le pendu*, 1988, poliestere dipinto, 250x100x10 cm, Giardino dei Tarocchi, Garavicchio



FIG. 11 - Niki de Saint Phalle, *Petit Obelisque au Serpent*, 1987, poliestere dipinto, 30x5 cm, Omer Tiroche Gallery

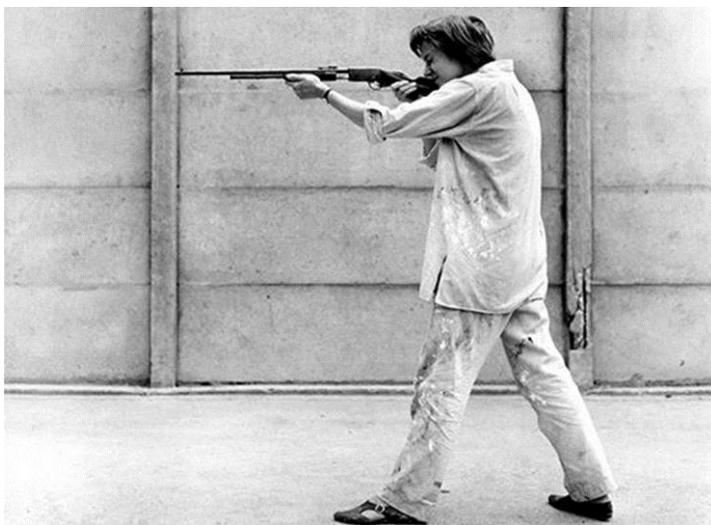


FIG. 12 - Niki de Saint Phalle durante una delle sparatorie all'Impasse Ronsin, Parigi, 1961

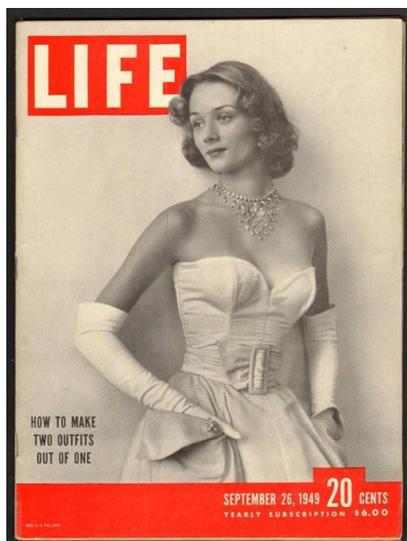


FIG. 13 - Copertina di "Life", Parigi, 26 settembre 1949: Niki de Saint Phalle fotografata da Arnold Newman



FIG. 14 - Niki de Saint Phalle celebra l'800esimo anniversario della Cattedrale Notre Dame de Paris, Parigi 1963



FIG. 15 - Niki de Saint Phalle in abito Dior il giorno del lancio del suo profumo presso il locale La Coupole, New York, 20 settembre 1982



FIG. 16 - Niki de Saint Phalle, *La Mariée*, 1963, rete metallica, intonaco, tessuti e oggetti dipinti, 226x200x100 cm, Centre George Pompidou, Parigi



FIG. 17 - Niki de Saint Phalle, *L'accouchement rose*, 1964, griglia metallica, intonaco e oggetti dipinti, 219x152x40 cm, Moderna Museet Stockholm



FIG. 18 - Niki de Saint Phalle, pagina illustrata di *Traces. An autobiography remembering 1930-1949*, p. 35, 1999



FIG. 19 - Niki de Saint Phalle, *Tea Party, ou Le Thé chez Angelina*, 1971, poliestere dipinto, misc. Oggetti dipinti, 173x180x100 cm (donna in rosso); 194x120x100 cm (donna in verde); h.130cm, d.125cm, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Prestito dell'austriaca Ludwig-Stiftung, dal 1981

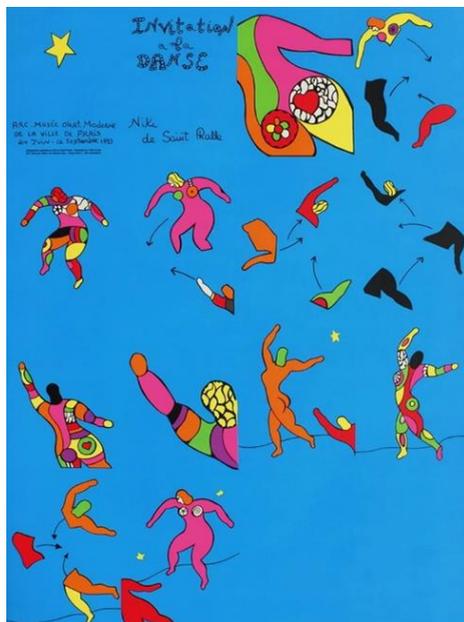


FIG. 20 - Niki de Saint Phalle, *Invitation à la Danse*, 1993, serigrafia su cartone firmata in lastra (tiratura: 1500 copie), 86 x 65 cm



FIG. 21 - Niki de Saint Phalle, *Spider*, 1962-1995, bronzo, 139 x 226 x 29 cm, collezione privata, Parigi





FIG. 24 - Niki de Saint Phalle, *Nana Boa*, 1983, resina poliestere e poliuretano, foglia d'oro, 228 x 120 x 87 cm, Niki Charitable Art Foundation, Santee (San Diego, California)

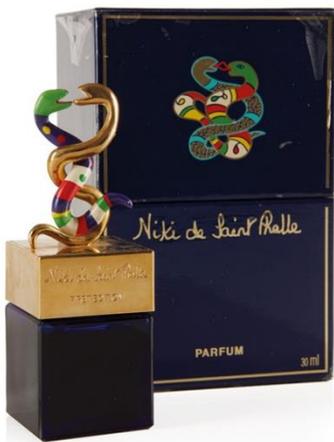


FIG. 25 - Niki de Saint Phalle, *Niki de Saint Phalle. Parfum. First Edition*, 1980, resina colorata e vetro blu, 12,5 x 12,5 x 36 cm

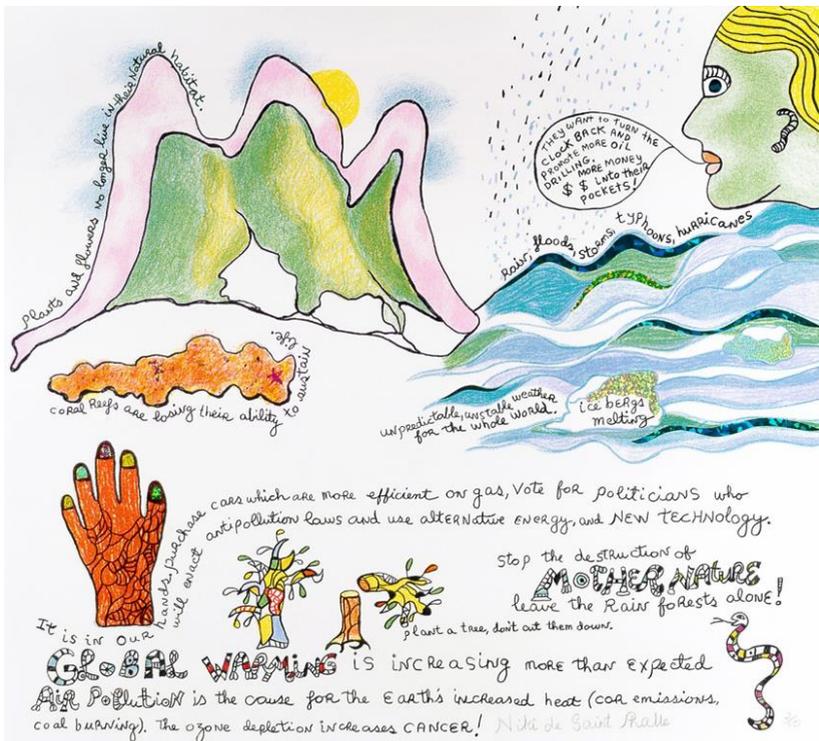


FIG. 26 - Niki de Saint Phalle, Global Warming, 2001, litografia, NCAF Archives

## **Niki de Saint Phalle in mostra: veicolare la complessità di un'opera capace di parlare ai e dei tempi**

Le diverse sfaccettature che compongono la persona e l'opera di Niki de Saint Phalle hanno, come ampiamente detto, dato vita a molteplici letture e riletture. Da subito le vengono dedicate numerose mostre, più o meno complete, più o meno efficaci nel veicolare una versione veritiera della sua ricerca artistica. Una mostra, del resto, è sempre una narrazione, un racconto tanto degli artisti esposti, quanto dei suoi curatori e dei tempi in cui essi agiscono: proprio per questo motivo, analizzare le esposizioni dedicate a Niki de Saint Phalle è un modo per fare ulteriore luce sul portato della sua opera. Come sostiene Negri, infatti, la storia dell'arte contemporanea è ricca di ambiguità e complessità concettuali: per ricostruirne una fisionomia dai contorni solidi bisogna partire da punti d'appoggio sicuri: "uno di questi, per l'arte contemporanea, è costituito dai momenti nei quali le opere sono presentate alla visione pubblica [...]. Tali momenti sono le esposizioni!"; Negri ricorda il titolo della mostra "Stationen der Moderne" ("Stazioni del Moderno"), tenutasi alla Berlinische Galerie nel 1988 e dedicata alle esposizioni d'arte più significative della Germania del XX secolo: questo titolo sottolinea, proprio come fa Negri, il carattere di snodo delle esposizioni, ciascuna ideata e ordinata per affermare qualcosa.

È con questo presupposto in mente che, per meglio comprendere l'impatto avuto nel tempo da Niki de Saint Phalle a livello critico, istituzionale, curatoriale e mediatico, si è deciso di met-

tere a confronto tre grandi retrospettive (Centre Pompidou, 1980; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993; Grand Palais, 2014)<sup>2</sup>; l'intento della seguente analisi è cercare di approfondire quanto il mutare dei tempi abbia inciso sulla ricezione dell'artista e come, viceversa, la sua arte risulti attuale attraverso il tempo, per poter poi allargare lo sguardo al panorama di mostre degli ultimi due anni e comprendere in quale modo oggi le opere ed i messaggi di cui sono portavoce possano parlare *della* società e *alla* società.

### **Niki de Saint Phalle al Centre Pompidou, 1980**

La prima retrospettiva dedicata all'artista risale al 1980 (quando Saint Phalle, pienamente affermata, ha appena intrapreso l'avventura del *Giardino dei Tarocchi*) in una delle più importanti istituzioni francesi per l'arte contemporanea: il Centre Georges Pompidou. Il rapporto tra l'artista e questo luogo risulta di particolare interesse anche in virtù del fatto che alcune sue opere siano parte della collezione permanente e che la *mission* del museo si allinei a quella della produzione di Saint Phalle, che viene per questo vista come importante strumento per arrivare al pubblico e utilizzato nel tempo in modo diverso: per questo motivo, al di là dell'analisi della retrospettiva, il paragrafo propone una digressione sulla correlazione tra museo e artista nel tempo; si ricorda, inoltre, che accanto al Centre Pompidou sorge la *Fontana Stravinsky*, iconica opera pubblica frutto della collaborazione tra Niki de Saint Phalle ed il compagno Jean Tinguely.

Curata da Pontus Hulten e Jean-Yves Mock, la retrospettiva propone un percorso che va dalle prime opere fino ai progetti per il *Palais des Rêves*, che Niki comincia ad elaborare in quegli anni e che, secondo Hulten, "inaugurerà-t-il, pour l'architecture, une ère d'efflorescence nouvelle, telle qu'elle

semble préfigurée par les sculptures [...]»<sup>3</sup>: prefigurazione veritiera di quanto verrà compiuto da Saint Phalle con il suo *Giardino dei Tarocchi*, al tempo ancora in stato di idea germinante. Il comunicato stampa redatto da Mock costituisce una dichiarazione d'intenti: si tratta della prima grande retrospettiva parigina, il cui proposito è quello di ripercorrere l'evoluzione della produzione dell'artista e consolidarne l'affermazione a livello internazionale; il lavoro di Niki de Saint Phalle, dichiara Mock, è durato più di venticinque anni, ogni giorno nuovo, ciascuna volta attuale, sapendo di volta in volta affrontare attraverso l'arte i problemi e le maggiori evidenze del tempo, personali o collettive. La mostra è concepita come un percorso insieme cronologico e tematico, composto da una trentina di grandi sculture, rilievi, tavole monumentali e di formati più ridotti; una parte della retrospettiva è dedicata al lavoro grafico, di cui si sottolinea il valore innovativo; viene mostrato anche il film *Daddy* e l'esposizione è completata da modelli e documenti dei progetti architettonici.

Un aspetto su cui la retrospettiva vuole porre l'attenzione è, infatti, il carattere multiplo dell'opera di Niki de Saint Phalle: all'interno del catalogo, Mock sottolinea: "l'oeuvre est peu verbale, visuelle, multiple: sculpture, théâtre, films, dessin. Diverse, elle existe sur plusieurs plans, et à des échelles différentes de vision et de pensée"<sup>4</sup>. Prosegue poi con il mettere in evidenza la diversità di scala delle opere: "Les petites sculptures sont à la mesure de la paume mais elles appellent la monumentalité des grandes réalisations architecturales de plein air qui, à leur tour, gardent la fraîcheur spontanée des œuvres de dimensions modestes"<sup>5</sup>, oltre che l'allineamento tanto alla propria personale esperienza di vita, quanto ai tempi: "il s'agit du long périple de la vie d'une femme - d'une vision, d'une évolution - et qui appartient avec ses fulgurances et ses doutes à la deuxième partie du vingtième siècle"<sup>6</sup>. Questo insistere sull'essenza

complessa, multimediativa e multidimensionale, sulla capacità di essere sempre in evoluzione e attuale, così come sulla duplicità di un'espressione di traumi personali e problematiche collettive, coglie a pieno il senso dell'arte di Niki de Saint Phalle, un'arte capace di colpire e sorprendere l'inconscio collettivo del pubblico contemporaneo, grazie ad una visione artistica "sans concessions et sans égards<sup>7</sup>".

Tutte le caratteristiche messe in evidenza si allineano alla *policy* del Centre Pompidou come istituzione museale e culturale. Nato nel 1977 come risposta al dibattito attorno ai musei in Francia, esso costituisce il segno della volontà da parte del governo francese di rispondere al fervore rivoluzionario del 1968, alla richiesta di un nuovo concetto di museo e di cultura. Nel corso degli ultimi anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, le istituzioni artistiche del tempo diventano fronte cruciale di una più ampia battaglia, nella quale gli attivisti chiedono che l'arte ed i luoghi ad essa preposti siano più rappresentativi, accessibili, aggiornati e politicamente impegnati: il museo non può più apparire elitario, arretrato e disconnesso dall'esperienza quotidiana, personale e politica dei diversi gruppi che compongono la popolazione francese; al contrario, l'obiettivo di artisti, critici, studenti è quello di rompere le barriere tra museo e quotidianità: il museo e l'arte in esso contenuta devono essere capaci di parlare alla società contemporanea, esserne specchio e diventare terreno comune nel quale il pubblico francese si può ritrovare<sup>8</sup>. A questo proposito, l'opera di Niki de Saint Phalle ha, come evidenziato in precedenza, proprio la caratteristica di arrivare in modo immediato, pur nella sua complessità e, attraverso questa immediatezza, affrontare tematiche sociopolitiche.

Anche il carattere *entertaining*, inoltre, è pienamente in linea con l'essenza del Centre Pompidou, che sin dalla sua nascita insiste molto sull'aspetto del gioco e del divertimento come

modo per coinvolgere un ampio pubblico, diventando uno spazio a tutti gli effetti *popular* (proprio come evidenzia Riout<sup>9</sup> per quanto concerne l'arte di Niki de Saint Phalle). A questo scopo, oltre che la struttura progettata da Rogers e Piano (che nulla ha a che vedere con quella di un "museo-monumento" tradizionale), ha un ruolo chiave la politica espositiva e di acquisizioni del primo direttore Pontus Hulten, che ha profondamente modellato l'immagine del museo e delineato la programmazione delle esposizioni. Hulten, la cui fama come direttore è stata consacrata presso il Moderne Museet di Stoccolma (dove aveva avuto un primo decisivo contatto con Niki de Saint Phalle, chiamata nel 1966 ad allestire la sua gigantesca *Hon*), favorisce attività di spettacolo e performance, nonché moltiplica il numero di mostre temporanee, in modo tale da coinvolgere un pubblico sempre più ampio e giovane. Per integrare il museo nel suo ambiente urbano e desacralizzare l'idea di cultura, Hulten sceglie di dargli l'aspetto di una fiera dei divertimenti, un luogo che non intimidisca le persone, ma al contrario le attragga mostrando come la cultura possa essere una parte consistente e piacevole della vita quotidiana. Con questo scopo, Hulten vuole che la *hall* centrale mostri opere d'arte giocose, dinamiche, che involino il pubblico a partecipare alla vita culturale del museo, riproponendo la strategia attuata con successo a Stoccolma. Commissiona così nel 1977 a Tinguely e Niki l'installazione *Crocodrome*, una gigante scultura meccanicizzata, composta da enormi ingranaggi e vecchie parti industriali ricoperte in plastica, che danno vita ad un coccodrillo capace di muoversi, aprire e chiudere le fauci quando azionato; installazioni di questo tipo diventano frequenti presenze della *hall* centrale del museo, poiché viste come un efficace mezzo per attrarre e coinvolgere da subito gli spettatori. Nelle parole di Hulten, si tratta di "a joyful art, freed from the constraints of the commercial object, dy-

nimic, active, living in symbiosis with a public which is no longer an audience but an integral part. A new world where the lines separating Life and Art have entirely disappeared<sup>10</sup>".

Un mondo in cui Vita e Arte si mescolano e sovrappongono è proprio quello ricreato con la retrospettiva dedicata a Niki de Saint Phalle nel 1980, quando le problematiche sollevate nel Sessantotto vengono incrociate da nuove questioni, quelle del femminismo e dei movimenti multiculturali. Negli anni Ottanta, dunque, le richieste nei confronti dei musei (necessità di apertura al multiculturalismo ed un più strutturato e complesso discorso femminista) sono diverse rispetto all'enfasi dei primi anni Settanta sulla democratizzazione, ma ancora una volta il Centre Pompidou cerca di rispondere alla richiesta di una più ampia inclusione della diversità sociale. Le *Mariées* e le *Nanas* che invadono le sale del Pompidou sono eloquenti portavoce di questo proposito. Dunque, sebbene la risposta al clima sociopolitico non sia tra gli intenti dichiarati dai curatori della mostra, essa è iscritta nella *policy* stessa del museo.

Ciò nonostante, per quanto la risposta mediatica e del pubblico alla mostra sia stata assolutamente positiva in termini quantitativi e di entusiasmo, non lo è stata in termini qualitativi rispetto agli obiettivi preposti: l'analisi degli articoli scritti a proposito della mostra ha reso evidente come siano stati recepiti solo alcuni aspetti dell'opera di Saint Phalle, mancando così di coglierne sfaccettature e complessità, così come non viene prestata alcuna attenzione all'attivismo politico e femminista ad essa sotteso. Nessuna critica accesa, nessun dibattito polemico: ciò che colpisce il pubblico del tempo è quasi esclusivamente l'ondata di gioia e colore portata dalle *Nanas*; inoltre di *Tirs*, *Mariées* e *Accouchements* viene data una lettura esclusivamente personale, non connessa al contesto politico.

Le riviste del tempo esprimono unanimemente lo stupore per la gioia delle *Nanas*: "Le Matin" annuncia: "Les nanas font la

fête<sup>11</sup>”; “Le Quotidien de Paris”: “Le triomphe de la gaîté<sup>12</sup>”; “Le Monde”: “Jamais la salle du bas du Centre Beaubourg n’avait pris un telle allure chantante où l’imagination enfantine a gardé sa traîcheur après avoir traversé toutes les phases critiques, vers l’âge adulte<sup>13</sup>”; “Le Figaro” descrive la mostra come una “immense éclat de joie qui est en train de secouer le Centre Georges Pompidou. [...] Un humour fantastique, une gaieté énorme, une invention ironique et pirouettante<sup>14</sup>”; e ancora “Elle”, già con il titolo dell’articolo punta i riflettori unicamente sulle *Nanas* e la loro forza dirompente, annunciando poi: “C’est la mère des Nanas, Niki de Saint Phalle, à qui le Centre Pompidou consacre une vaste rétrospective. [...] Profitez du formidable spectacle qu’elle nous offre, les Nanas du Centre Pompidou ne danseront qu’un seul été<sup>15</sup>.” Nonostante l’obiettivo della retrospettiva sia quello di dare una panoramica esaustiva di tutte le diverse fasi della produzione dell’artista, per evidenziarne la capacità di innovarsi ogni volta, sembra quindi che a stupire sia in modo quasi totalizzante il passaggio dall’iconoclastia violenta dei *Tirs* alla pacificazione e buonumore espressi attraverso le *Nanas*, con cui Niki de Saint Phalle viene in questo modo identificata. Tutta la fase precedente del suo lavoro è menzionata (senza mai apprezzamenti e/o osservazioni di particolare peso) unicamente come momento iniziale poi superato per approdare alle *Nanas*. Un secondo aspetto da mettere in evidenza è come, nei diversi articoli e recensioni della retrospettiva, non venga mai sottolineata la connessione tra le opere di Niki ed il contesto socio-politico in cui si inseriscono, quanto invece il portato autobiografico di ciascuna di esse: “The show is a testimonial to a woman exorcising her personal demons<sup>16</sup>” dichiara, ad esempio, “Herald Tribune”, riportando una serie di affermazioni da parte dell’artista che avvalorano la connessione tra le opere e la sua personale emotività: “My whole life, my work, has been spent

trying to express how I really felt, feel about things. [...]It's really the story of a women's life, my little exhibit. It's like exposing myself<sup>17</sup>."

D'altra parte, il catalogo stesso curato da Pontus Hulten insiste sulla connessione arte-vita (la vita personale dell'artista, non la realtà quotidiana della società), sia nei saggi critici inseriti che per l'impostazione complessiva. Le pagine si susseguono come un dialogo a due voci tra Pierre Restany e Niki de Saint Phalle: associare le parole dell'artista alle opere è un modo per ribadire il portato emotivo personale, soprattutto poiché lo stile della scrittura è a tratti poetico, oracolare, ispirato, sicuramente non distaccato ed esterno (si aggiunga poi che il *font* utilizzato è quello, distintivo, della calligrafia dell'artista). Ne sono esempio le due poesie scritte da Saint Phalle che introducono nel catalogo a due differenti fasi della sua produzione: quella inquieta e aggressiva dei *Tirs*, *Mariée* e *Accouchements* da un lato, quella gioiosa e pacificata delle *Nanas* e degli *Skinies* dall'altro:

#### L'enfer

L'enfer est là/Je me suis promenée dans l'enfer[...]/L'enfer c'est le monstre- je suis le monstre./L'enfer c'est la faim- je suis la mère dévorante/L'enfer c'est un cri sans réponse/Je suis sans réponse au cri[...]/L'enfer c'est l'exagération-/Je suis l'exagération./ L'enfer c'est moi-je suis l'enfer<sup>18</sup>.

#### Le Golem

Le paradis est lumineux-je suis lumière./Le paradis c'est l'unité- je suis unie./Le paradis c'est l'oiseau-je suis l'oiseau.[...]/Le paradis c'est le cercle qui a mangé le carré-/Je suis le cercle qui a mangé le carré./Le paradis c'est une nana qui danse de joie/Dans la jungle- je suis la nana qui danse.[...]/Je suis amour./Le paradis existe. J'existe<sup>19</sup>.

Inoltre, a proposito dei *Tirs*, Niki dichiara: "Il y a des idées qui donnent des émotions. Mon tir était une emotion qui a provoqué une idée. Alors ma rage est devenue un rite mortuaire sans victimes<sup>20</sup>". L'insistenza nell'uso di pronomi personali declinati alla prima persona singolare non può che influenzare la lente utilizzata dalla critica e dal pubblico per leggere le opere. È probabilmente anche questa mancata contestualizzazione sociopolitica delle opere da parte del catalogo, inoltre, a far sì che la stampa si concentri su quello che risulta più immediato e comprensibile, anche solo agli occhi: le giocose e colorate *Nanas*. La retrospettiva, nata con l'intenzione di fornire una panoramica completa delle sfaccettature complesse e sorprendenti di Niki de Saint Phalle (e, allo stesso tempo, rispondere al clima sociopolitico del tempo), finisce così con il consacrare la sua associazione con le *Nanas*.

Questa conseguenza risulta paradossale se confrontata a quello che è ancora oggi l'allestimento delle opere di Niki de Saint Phalle all'interno della collezione permanente: ad essere esposte nelle sale della Galleria d'Arte Moderna, non sono delle *Nanas* ma una *Mariée* e un *assemblage* della fase maggiormente legata al Nouveau Réalisme. L'attenzione è infatti, all'interno del museo, posta sul collegamento tra Niki de Saint Phalle ed il gruppo di artisti identificato da Pierre Restany: se si entra oggi al Centre Pompidou si incontra *Le Monstre de Soisy* (1966) nella sala dedicata al Nouveau Réalisme, esattamente al centro dello spazio, unica scultura a tutto tondo, circondata dai rilievi appesi a parete dei colleghi uomini (questa centralità risulta interessante se si considera che Niki è l'unica presenza femminile all'interno del gruppo, fatto di cui si sottolinea la rilevanza attraverso la disposizione delle opere). Procedendo nel percorso di visita, ci si imbatte subito dopo nella monumentale scultura *La Mariée* (1963), posta anch'essa in una posizione di forte rilievo; si trova, infatti, appena usciti dalla stanza del Nou-

veau Réalisme (con cui, dunque, continua a dialogare), esattamente al termine del lungo corridoio principale della Galleria, davanti ad una vetrata che la illumina e ne mette così in risalto il candore spettrale dell'abito (che entra, a sua volta, in contrasto con l'installazione nera monocroma di Calder Nageoire (1964), posta al di là del vetro, all'esterno del museo). Affianco a *La Mariée*, nel corridoio, sono collocate un'opera di Klein e poco più avanti di César: tre opere decisamente diverse ma che ruotano tutte attorno al Nouveau Réalisme. L'attenzione posta a questo gruppo di artisti è pienamente in linea con la politica espositiva del museo. Sin dalla sua nascita, infatti, Hulten insiste sul dedicare un consistente spazio a questi artisti: l'incorporare nei loro lavori oggetti industriali ed immagini parte del consumismo delle masse, materiali e riferimenti tratti dalla vita di tutti i giorni, nella piena libertà rispetto a preoccupazioni estetiche, è ciò che può "reconcile Art and the People<sup>21</sup>". Hulten, in questo modo, abbraccia a pieno la filosofia di Pierre Restany, per il quale "the direct appropriation of the real is the law of our present time<sup>22</sup>". Adottando una lettura del Nouveau Réalisme come forma di espressione artistica agganciata all'esperienza comune, la realtà della vita urbana e della *mass culture*, i curatori del Pompidou, attraverso i lavori di questi artisti, riescono a delineare un *continuum* tra la loro collezione ed il mondo all'esterno. La retorica del museo è, come detto, in primo luogo quella di un "engagement with the everyday life<sup>23</sup>", di una risposta alla richiesta del tempo di far in modo che il museo e l'arte possano raggiungere le persone. Nel fare questo, tuttavia, il museo dev'essere continuamente disposto a rinnovarsi e mettersi in discussione: il Centre Pompidou s'impegna anche in ciò e ne dà prova, ad esempio, con la mostra "elles@centrepompidou", curata da Camille Morineau nel 2009 (e rimasta allestita sino al 2011)<sup>24</sup>.

In un momento in cui l'impatto delle donne nell'arte contemporanea cresce in modo consistente e gli storici dell'arte si focalizzano sempre più sul gran numero di figure femminili che sono state trascurate dalla storia dell'arte tradizionale, il Centre Pompidou ritiene necessario che un'istituzione museale dedichi, per la prima volta e su una scala che non ha confronti da parte di altre istituzioni, più della metà delle sue collezioni alle opere di artiste donne<sup>25</sup>. Si tratta di un manifesto più che del tema di una mostra: non vengono chieste in prestito nuove opere ma riallestite quelle che già compongono la collezione permanente, liberandone molte dai depositi, per dimostrare come le artiste donne siano tante, complesse, versatili e radicali, rappresentative a pieno titolo di una storia dell'arte universale, capace di affrontare tutte le principali problematiche del mondo attuale, non solo quelle connesse al genere. Questa operazione risulta particolarmente interessante e merita un breve approfondimento. In questo modo, il museo chiede provocatoriamente: sono oggi le donne artiste sufficientemente varie e numerose da consentire al Museo Nazionale d'Arte Moderna di portare avanti la propria *mission* di documentare l'arte del XX e XXI secolo esibendo solo donne? Se è così, perché e come può essere fatto? La risposta data dalla mostra è eloquente: l'intera storia dell'arte del XX e XXI secolo viene riscritta attraverso il lavoro delle donne presenti in collezione. L'obiettivo non è creare un evento femminista, ma offrire al pubblico una completa panoramica dell'arte contemporanea, dimostrando così che questo è possibile anche attraverso solo opere di donne, in opposizione provocatoria rispetto a quanto è sempre stato fatto all'interno dei musei, dove le esposizioni sono prettamente composte da lavori di uomini. Può suonare paradossale, ma il risultato pretende di essere universale nonostante la scelta di sole artiste donne. Né il punto di vista adottato, dunque, né i lavori selezionati possono es-

sere limitati ad etichette come “feminine” o “feminist”: il museo vuole rendere omaggio in primo luogo ed artiste multifaccettate e complesse, non solo femministe in senso stretto. Tra queste, non può mancare Niki de Saint Phalle, della quale il museo propone una nuova lettura: *La Mariée* e *Crucifixion* da un lato e *Tir* dall'altro hanno accolto i due milioni e mezzo di visitatori, collocate all'inizio della Galleria. Quelle opere, letteralmente davanti a tutte, incarnano alla perfezione il concept della mostra: in loro s'iscrive la libertà, la radicalità e complessità di un'altra storia, quella tracciata delle artiste donne. Più nello specifico, le opere di Niki de Saint Phalle vengono individuate come apripista del capitolo iniziale della mostra (divisa in sezioni tematiche e non strettamente cronologiche), intitolato “Fire at Will” e dedicato a quelle artiste che hanno combattuto per riscrivere la storia, femministe ma anche, più ampiamente, critiche della narrazione storico-artistica dominante e delle dinamiche di potere del mondo occidentale. Collocare Niki de Saint Phalle in questa posizione dimostra di coglierne il senso del suo attivismo, non limitato solo alla questione femminista. Il Centre Pompidou dà in questo modo prova di saper guardare agli artisti e alle opere in esso esposti da prospettive diverse, anche in modo critico rispetto a quanto fatto nel passato: l'identificazione di Niki de Saint Phalle con il Nouveau Réalisme o con le sue *Nanas* (identificazione che la retrospettiva del 1980 aveva suo malgrado affermato) viene in questo modo scavalcata, a dimostrazione di come una lettura univoca dell'opera di questa complessa artista non possa essere esaustiva.

## **Niki de Saint Phalle al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993**

Tredici anni dopo la retrospettiva al Centre Pompidou, il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (MAM) decide di dedicare all'artista una seconda grande mostra retrospettiva, con un approccio nuovo rispetto a quanto fatto in precedenza.

Dichiarando che non vi sia più stata una grande retrospettiva dedicata all'artista dagli anni Ottanta, l'intento della curatrice Beatrice Parente è quella di proporre una differente visione dell'opera di Saint Phalle, messa in dialogo con le opere della collezione permanente del museo. Il titolo "L'invitation au Musée" è di per sé indicativo: Niki è letteralmente invitata (l'archivio del MAM conserva tutta la corrispondenza tra l'artista e l'istituzione) ad usare le sale del museo a suo piacimento, al fine di rispettare e rispecchiare, affidandosi alla stessa artista, lo spirito di leggerezza e libertà debordante che caratterizza il suo lavoro. I principali periodi in cui si può articolare la sua produzione sono tutti rappresentati, attraverso una settantina di sculture, litografie, lettere, ma senza una griglia strettamente cronologica, considerata limitante. A questo proposito, risulta interessante una richiesta di prestito mandata dalla curatrice al Palais Lichtenstein in cui si sottolinea che la retrospettiva prevede di presentare i lavori in un modo più informale rispetto a quello classico<sup>26</sup>. Le opere selezionate testimoniano un percorso in costante evoluzione, animato dalla volontà di mettere in discussione ogni tipo di preconcezione, provando come l'opera definita "irréductible" di Niki de Saint Phalle "a prouvé qu'elle excédait largement les limites de cette appellation<sup>27</sup>", quella di un'identificazione iniziale con il Nouveau Réalisme e poi con le *Nanas*, rinforzata suo malgrado dalla precedente retrospettiva. La partecipazione diretta di Niki consente all'artista di sfogare il fastidio per la mancata ricezio-

ne della sua varietà: "Rien ne m'enerve plus que d'entendre toujours: 'Niki-Nana, Niki-Nana'. Comme si je n'avais jamais rien fait d'autre<sup>28</sup>", dichiara ad un giornalista.

Coinvolta in modo diretto nell'organizzazione e curatela, Niki dissemina i personaggi del suo universo, proliferante e multi-forme, che entrano in questo modo in dialogo con i maestri dell'Ottocento e Novecento presenti nelle sale del museo, evidenziando così come la rottura e lo sconvolgimento provocati da un'artista autodidatta non siano in realtà privi di consapevoli riferimenti alla storia dell'arte. Matisse ne è un esempio lampante: le forme floride ma aeree e le linee tanto sinuose quanto sintetiche sono un chiaro *trait d'union* tra le *Nanas* e le figure femminili matissiane. Con il suo predecessore e maestro, Niki de Saint Phalle condivide anche la capacità di far fronte alla malattia tramite l'arte, di rispondere al dolore con lavori sempre più luminosi e liberi: è proprio a questa libertà che Saint Phalle decide di rendere omaggio con il primo dei suoi *Tableaux Eclatès*, intitolato *La Danse* e collocato all'ingresso del museo dove solitamente si trova l'omonimo affresco di Matisse (messo al riparo poiché i lavori al museo avrebbero rischiato di comprometterlo, impolverando l'ambiente). L'opera è accompagnata anche da una serigrafia d'artista che ne illustra il movimento (fig.20). Su di uno sfondo blu, delle *Nanas* alzano i piedi e si spostano lungo il margine della superficie, abbandonando la loro ombra, che è esattamente quella delle danzatrici di Matisse. Con questo lavoro, Niki inaugura la serie dei *Tableaux Eclatès*, celebrazione del movimento nonché della sua storia d'amore con Tinguely. Su esplicita richiesta dell'artista, la retrospettiva si sofferma su questo nuovo gruppo di lavori, ancora mai esposti, dando così prova della continua capacità di innovazione di Niki da un lato e dell'importanza della sua storia con Tinguely dall'altro. Conservata negli archivi del MAM c'è, a questo proposito,

un'interessante lettera di Saint Phalle, idealmente indirizzata a colui che è certamente stato l'amore della sua vita. Le righe iniziali, scritte con la sua caratteristica calligrafia, danno perfettamente l'idea dell'intensità del loro legame: "Hymne d'amour. Cannibalisme. Communion. Jean, je te mange. Je prends ta force. Ton âme siuivit à la mienne. La panne, le mouvement, m'appartiennent aussi à moi maintenant<sup>29</sup>". La lettera è stata poi riutilizzata come testo di presentazione dei *Tableaux Eclatés*, che ne sono la traduzione in termini artistici. La stampa del tempo coglie e sottolinea questo aspetto: ne sono esempio alcuni estratti da diverse riviste, parigine e non:

"[...] augmented by a room of new paintings that in Niki's mind makes it less a retrospective that a mix of new works and the rest. [...] She calls the new works *Tableaux Eclatés*<sup>30</sup>"; lo stesso articolo prosegue riportando una citazione dell'artista a proposito della sua relazione con Tinguely, su cui viene spostato il *focus*: "I've realized my own strenght by mesasuring myself against him".

"Mais la salle des oeuvre nouvelles garde secret son message d'amour<sup>31</sup>".

"Pour l'exposition parisienne, Niki de Saint Phalle a voulu privilégier les ouvres nouvelles et les articuler avec les salles du musée elles-mêmes<sup>32</sup>".

"L'exposition du Musée d'Art Moderne est un enchantement. Les *Tableaux Eclatés*, ineditis, qu'elle crée depuis plus d'un an, en constituent un des temps forts<sup>33</sup>".

"Mais L'inivitation au musée de Niki de Saint Phalle, au musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, quoique rétrospective, remonte le temps et commence par les travaux récents, "les tableaux éclatés", sorte d'hommage joyeux et intense à Tinguely<sup>34</sup>".

Più articoli, inoltre, mettono in evidenza la peculiarità della retrospettiva nel suo essere un percorso a ritroso, che parte dai lavori più recenti per risalire ai primi anni Sessanta, ma attraverso una progressione non lineare, il cui obiettivo non è tanto quello di illustrare la sequenzialità nel tempo delle diverse fasi di produzione, quanto invece proporre un viaggio all'interno dell'intimità dell'artista. Infine, come per la retrospettiva al Centre Pompidou, la stampa sottolinea come la gioia sia il sentimento che si respira in modo preponderante all'interno della sale del museo: come riporta anche Catherine Francblin, un giornalista rimarca, ad esempio, come i visitatori del MAM abbiano tutti un'aria allegra, mentre un articolo di Emily Mitchell per "Time International" (New York, 2 agosto 1993) descrive l'esposizione con queste parole:

Peter Pan de l'art, Saint Phalle, aujourd'hui âgée de 63 ans, n'a jamais grandi. Ses premiers assemblages étaient construits avec des jouets et des poupées et ses oeuvres continuent à dégager une sensation irrépressible de cour de récréation et de réjouissance<sup>35</sup>.

Questo giudizio riguardo il carattere infantile dell'arte di Saint Phalle è condiviso dalla giornalista parigina Geneviève Breette che in un articolo del 5 luglio 1993 per "Le Monde", connota negativamente la trasformazione del museo in una "salle de récréation" e la "puérité" dei suoi ultimi lavori<sup>36</sup>. L'insistenza sull'aspetto giocoso dell'arte di Saint Phalle non è certo errata, per quanto non colga in modo completo la duplicità delle sue opere, ma non è stata accompagnata da una corretta lettura critica della stessa. Come fa notare Francblin, infatti, storici dell'arte e critici ritengono che il peso di un'operazione artistica sia direttamente proporzionale alla sua serietà: se l'arte ha un valore, un ruolo effettivo nella società, agli occhi di costoro, non è sicuramente quello di apportare gioia, effetto che viene

relegato all'ambito della frivolezza, dell'intrattenimento e che si ritiene appartenere in modo legittimo unicamente all'infanzia.

Anche con questa seconda retrospettiva, dunque, non è tanto la risposta al contesto socio-politico del tempo che viene messa in evidenza, quanto piuttosto l'espressione del mondo interiore dell'artista. Tuttavia, a differenza del catalogo della precedente retrospettiva, quello redatto dal MAM contiene dei testi esplicativi, scritti da Pontus Hulten (dunque da un punto di vista esterno), delle diverse fasi di produzione di Niki, dai primi dipinti ai *Tableaux Eclatés*, scanditi da una chiara successione cronologica, ma che ancora una volta non sottolineano a sufficienza la risposta delle diverse opere al contesto socio-politico (per quanto il taglio sia meno personale e più oggettivo rispetto al catalogo del 1980).

Oltre che quello con Tinguely, un altro rapporto personale (con decisive conseguenze sull'opera di Saint Phalle) su cui la mostra pone l'attenzione è quello con la madre. In una delle prime sale, Niki decide di esporre una lettera idealmente indirizzata a sua mamma, figura odiata e poi amata, che orienta tutta la vita dell'artista, proprio a causa della sua assenza e disprezzo, verso una ribellione ed una volontà di dimostrarle il proprio valore. A questo proposito, Niki dichiara: "Je voulais que le public sache que je m'etais rebellée contre ma famille<sup>37</sup>": la volontà di parlare e rompere il silenzio attorno alle proprie dinamiche familiari è accompagnata poco dopo dalla pubblicazione di *Mon Secret*. Sulla parete della sala del MAM è stampato un estratto della lettera alla madre, riproposto con la stessa calligrafia dell'artista: "Everything had to be hidden for you. I would show. I WOULD SHOW EVERYTHING. My heart, my emotion. Green-red-yellow-blue-violet. Hate love laughter fear tenderness. [...] Thank you. What a boring life I would have without you<sup>38</sup>". Come chiarisce questa citazione, la figura della

madre è sicuramente una delle più importanti nella vita dell'artista. È innanzitutto in opposizione a lei e alla sua educazione che la giovane Marie Agnès si ribella, non agli abusi del padre (come verrebbe più facile pensare); è la cattiva opinione che la madre ha di lei che la prepara a tutte le critiche ed è la sua assenza che la predispone a stare spesso sola; è, infine, a causa sua che Niki sente la necessità di mostrare le proprie emozioni, come lei stessa dichiara nella lettera:

Your bad opinion of me, Mother, was extremely painful and useful to me. I learned to rely on myself. Other people's opinions of me wouldn't matter. That gave me a tremendous LIBERTY. The liberty to be myself [...] Mother, I conquered the world for you. You were the mother I needed, I'm a fighter. What would I have done with a mother who smothered me in love?<sup>39</sup>.

Come sottolinea anche la stampa del tempo, la lettera alla madre è chiarificatrice del senso del suo percorso di vita ed artistico, rivelatore della dualità dei sentimenti che l'artista prova rispetto all'essere donna<sup>40</sup>.

Attraverso le scelte curatoriali adottate, che non si concentrano in alcun modo sui dibattiti politici del tempo, l'arte di Niki viene così letta *in primis* come un atto di epurazione dei sentimenti che la opprimono. Questa conclusione è ben riassunta in un articolo di "Le Point", in cui così la retrospettiva viene annunciata: "L'exposition du Palais de Tokyo raconte avec exubérance, humour et maîtrise une grande histoire d'amour". E prosegue poi: "Il reste que visiter son exposition, c'est s'introduire dans l'intimité d'un être humain<sup>41</sup>".

Se riguardati oggi, i criteri espositivi e curatoriali scelti per questa retrospettiva non stupiscono: negli anni Novanta anche le strategie espositive risentono del complessivo ripensamento dell'arte contemporanea che caratterizza l'inizio dell'ultimo decennio del secolo, quando si afferma un nuovo modello cu-

ratoriale, più estroso, sperimentale e creativo, non più incentrato sulla raccolta di oggetti da mostrare, ma sull'interazione opera-spettatore e sulle possibili relazioni tra pubblico e artista; le mostre diventano occasione d'incontro e scambio, basato sul ricorso a molteplici linguaggi. Quello che si sceglie per la curatela di questa mostra è altamente emozionale, che vuole connettere il pubblico all'intimità dell'artista. Ancora una volta, però, il potenziale dell'opera di Niki de Saint Phalle di provocare e scardinare preconcetti, di parlare dei tempi e delle loro problematiche, passa in questo modo in secondo piano, rispetto alla componente più emotiva ed emozionale.

### **Niki de Saint Phalle al Grand Palais, 2014**

Bisogna aspettare altri vent'anni affinché a Parigi venga organizzata una nuova grande retrospettiva dedicata all'artista. Nel frattempo, si sono susseguite in Francia e in tutta Europa numerose mostre, sia in gallerie che istituzioni museali, focalizzate tuttavia quasi sempre su aspetti parziali della sua opera: dall'Europa, al Giappone e al Sud America, le *Nanas* continuano ad essere ciò che più attrae, accompagnate da alcuni tentativi di riscoperta degli *assemblages* e *Tirs* dei primi anni Sessanta; meritano di essere citate a questo proposito, le due mostre tenutesi alla Galerie Mitterand (altro luogo a Parigi che intrattiene con l'artista un rapporto privilegiato, organizzando ben sei mostre ed avendo nel proprio catalogo di vendita uno spazio riservato alle sue opere) rispettivamente nel 1989, "Oeuvres des Années 80<sup>42</sup>" e nel 1990, "Tirs et Autre Revoltes<sup>43</sup>". Un'ulteriore menzione spetta alla mostra "Niki de Saint Phalle. La donation" curata al MAMAC di Nizza nel 2002<sup>44</sup>, in onore della cospicua donazione di opere che l'artista ha devoluto al museo nell'anno della sua morte (donazione motivata dal forte legame che Niki sente nei confronti della città in cui è stata

ricoverata al tempo della sua crisi nervosa): in questa esposizione, gli esemplari esposti coprono tutte le fasi della sua carriera, sottolineando la capacità dell'artista di rimanere "eternally young of heart and mind"<sup>45</sup> e di oltrepassare con la sua inesauribile creatività la soglia del nuovo secolo; tuttavia, anche in questo caso, il carattere politicamente impegnato del suo lavoro non è sufficientemente evidenziato.

È il Grand Palais ad assumersi l'onore e l'onere di proporre una nuova rilettura dell'intera opera di Saint Phalle, scomparsa ormai da più di dieci anni ma che, rispetto al 1993, ha continuato ad innovarsi e creare, fino agli ultimi giorni: una produzione dunque, quella con cui il Grand Palais deve confrontarsi, che copre un arco temporale di cinquanta intensissimi anni, e che pone la complessa sfida di carpirne ed esporne l'essenza alla luce della sua completezza.

Come nel caso de "L'invitation au Musée" al MAM, anche in questa occasione si sottolinea il *gap* temporale rispetto all'ultima retrospettiva e come non vi siano più state mostre realmente esaustive a lei dedicate: ciascuna volta, le retrospettive mettono in evidenza il proprio valore e merito, proponendosi come risposta e apporto migliorativo rispetto a quanto fatto in precedenza. La curatrice della mostra Camille Morineau percepisce, ancora, la necessità di rompere l'identificazione univoca di Niki con le sue *Nanas*, che il Pompidou assieme alle mostre che gli sono seguite hanno imposto, così come afferma l'urgenza di una riscoperta che, dichiara, ancora resta da fare: "Je souhaite que cette nouvelle rétrospective puisse être l'un des jalons, avec la biographie de Catherine Francblin, d'une redécouverte qui reste à faire, comme «elles@centrepompidou » n'était qu'une phrase dans un livre restant à écrire"<sup>46</sup>.

La dichiarazione d'intenti di Morineau risulta estremamente interessante, dal momento che specifica gli obiettivi della mo-

stra mettendone in luce limiti e complessità, consapevole di come esporre un'artista così sfaccettata e polivalente possa essere una vera e propria sfida. Nell'introduzione al catalogo della mostra, la curatrice confessa il senso di inquietudine e preoccupazione provato dopo aver terminato la lettura della biografia di Niki de Saint Phalle scritta da Francblin<sup>47</sup>, uno dei più completi contributi dati alla bibliografia relativa all'artista. Inquietudine con cui la storica dell'arte e curatrice si era già dovuta confrontare qualche anno prima al Centre Pompidou, davanti alla sfida di "elles@centrepompidou" (maggio 2009-febbraio 2011). Trasporre la ricchezza di una biografia di quattrocento pagine e riassumere la storia dell'arte femminile nel XX secolo in poche stanze, dichiara, sono sfide analoghe: entrambe comportano una serie di scelte, alcune più semplici di altre. Morineau è perfettamente cosciente di come una mostra non sia semplicemente la vetrina per un artista e/o per l'istituzione che la ospita, né una pura celebrazione dell'uno e/o dell'altro, così come non solo una strategia per attrarre e conquistare il pubblico: è *in primis* un'operazione critica. È con questo approccio che Morineau affronta la curatela della retrospettiva, la quale condivide con "elles@centrepompidou" un aspetto chiave: le scelte operate sono volte a dimostrare come Niki de Saint Phalle non sia stata né semplicemente la madre delle *Nanas*, né solo una donna alla ricerca di sé stessa che sfoga attraverso l'arte le proprie emozioni, né unicamente una delle prime donne artista ad essere riconosciuta alla pari degli uomini negli anni Sessanta: "Il faut selon moi voir en elle l'un des grands artistes du siècle, et c'est cette démonstration que je voudrais simplement amorcer"<sup>48</sup>, dichiara. Esattamente come al Pompidou, dove l'intento era stato di dimostrare la rappresentatività delle artiste donne per ciascun momento dell'arte moderna e contemporanea, non solo nei loro aspetti specificatamente femminili e femministi, così la retrospettiva è

mirata a dimostrare il valore che Niki de Saint Phalle ha come artista ed attivista *in toto*. È proprio in occasione della curatela di "elles@centrepompidou", racconta inoltre la Morineau, che le si presenta l'occasione di conoscere Bloum Cardenas, nipote dell'artista e tra i *trustee* della Niki Foundation in California: un incontro decisivo, che le ha aperto le porte della famiglia dell'artista, dei suoi più vicini collaboratori e depositari della sua memoria, fornendole così l'accesso ai lavori meno conosciuti, inediti documenti d'archivio e completando la conoscenza dei collezionisti pubblici o privati. Gli scritti di Niki conservati dalla Fondazione, in particolare, costituiscono una fonte preziosa di scoperte, con le loro dichiarazioni intime ed infiammate. È proprio Bloum, così, racconta Morineau, a darle lo slancio per realizzare una nuova retrospettiva, vent'anni dopo quella tenutasi al MAM.

Morineau prosegue poi l'introduzione al catalogo specificando come una delle maggiori problematiche risieda proprio nel fatto che Saint Phalle sia una di quegli artisti "popolari", di cui tutti in Francia (e nel mondo) conoscono il nome (lo pseudonimo "Niki" nel suo caso). Questa popolarità rende difficile sradicare l'idea che di lei ha l'immaginario comune: al di là delle *Nanas* colorate e gioiose che tutto il mondo le associa, l'ambizione del suo lavoro, caratterizzato allo stesso tempo da coerenza, complessità, ambivalenza e coraggio, può e deve interessare gli storici dell'arte e diventare la lente attraverso cui proporre la sua figura. Morineau vuole dunque invitare tanto i critici, quanto il grande pubblico a scoprire "à la fois le sérieux et la folie – la prise de risque immense – de cette incomparable artist"<sup>49</sup>.

Quello che si viene così a delineare è un percorso tematico ed "iniziatico": questo secondo termine, utilizzato dalla stessa curatrice, vuole ricalcare lo spirito della *summa* dell'intera opera di Saint Phalle, il *Giardino dei Tarocchi*. Morineau spiega che

vuole ridare importanza a tutta quella parte più mesta e violenta del suo lavoro, sempre nascosta dalla gioia delle *Nanas*, e guidare le persone alla scoperta di un'artista che credono di conoscere, regalando loro le stesse sorprese da cui lei stessa è stata colta nella lettura di Francblin e nell'approfondimento dei materiali inediti: "J'ai choisi de relever ce pari difficile au rythme de mes propres surprises, gardant la fraîcheur de ce qui m'avait moi-même étonnée, parfois bouleversée, souvent ébranlée dans mes certitudes<sup>50</sup>". Con questo stesso spirito è strutturato anche il catalogo, che vuole essere l'eco delle scoperte in cui la curatrice si è imbattuta e che l'hanno portata a riscoprire la complessità e serietà dell'opera di Saint Phalle, a meglio comprendere l'ambivalenza che la caratterizza: tra femminile e femminista, Francia e America, *outsider* e *star*, la retrospettiva cerca di sottolineare il lungo lavoro di opposizione prima e riconciliazione poi che è stato quello di Niki de Saint Phalle. L'arte di Niki, sottolinea, dev'essere concepita come un viaggio iniziatico dove ciascuno di noi e così la società nel suo complesso possa riflettere su di sé e rinascere: è questo che l'artista ha avuto in mente sin dalle sue prime opere, parte di un unico - ambivalente quanto coerente - progetto. La retrospettiva, come dichiarato nel comunicato stampa, presenta un'artista sfaccettata, che è allo stesso tempo pittrice, creatrice di assemblage, scultrice, performer e filmmaker sperimentale, capace di dare ogni volta un aspetto tutto nuovo ai suoi lavori. Oltre 200 opere e materiali d'archivio, per la maggior parte ancora inediti, sono disposti in 2000 metri quadrati, organizzati con criterio cronologico e tematico, corredati da schermi che mostrano l'artista che parla del suo lavoro. Inoltre, all'esterno del Grand Palais, i modelli dei progetti architettonici e una scultura-fontana (*Snake's Tree*) forniscono ai visitatori un'idea concreta dello scopo e della diversità dei suoi lavori pubblici.

Interessante è che già nel comunicato stampa vengano messe in evidenza, in modo sintetico ma indicativo, le caratteristiche che costituiscono la figura di Niki: "A Franco-American Artist" (l'attenzione sul contesto in cui ha operato risulta pressoché inedita rispetto alle mostre precedenti), "The first feminist artist", "A committed artist" (dove si sottolinea come il femminismo sia solo uno degli elementi nel suo impegno contro convenzioni e costrizioni della società contemporanea), "In the avant-garde of public art" (portando attenzione sul valore rivoluzionario del suo essere donna scultrice e architetto nello spazio pubblico). In merito a quest'ultimo punto, il RMN-Grand Palais ed il Centquatre Paris presentano al pubblico francese *Cabeza* o *Tête de Mort*. Esposta come prolungamento della mostra, si tratta dell'ultima scultura monumentale realizzata da Niki: un immenso teschio dalla struttura in acciaio e la massa in poliuretano, rivestito di specchi e pietre colorate sia all'esterno che all'interno (vi si può entrare), creando un effetto caleidoscopico che ricorda quello degli interni dell'*Imperatrice*; ispirata alla cultura messicana (che l'artista aveva avuto modo di approfondire durante gli ultimi anni in California, vicino alla frontiera con il Messico) ed in particolare alla simbologia legata al "Dia de los muertos", con *Cabeza* Saint Phalle vuole lanciare un preciso messaggio: "There is no death. There is change-transformation. Our life is Eternal<sup>51</sup>". Destinata ad ogni tipo di pubblico, la *Cabeza* viaggia per la prima volta fuori dagli USA per arrivare in Europa e diventare portavoce della sua creatrice.

Per quanto riguarda le sezioni tematiche in cui è diviso lo spazio espositivo, i nuclei individuati sono i seguenti: "Peindre la violence", dedicato al suo esordio, ai suoi modelli, alla sua esigenza terapeutica e di conciliazione di caos e violenza con il gioco e la gioia di vivere; "L'art à la carabine", che approfondisce il debutto e il successivo riconoscimento all'interno del

mondo dell'arte grazie ai *Tirs*, sottolineandone il valore simbolico, visivo e performativo; "Napoléon en jupons", che esplora l'ambizione di diventare un'eroina, di rivendicare azione e libertà per le donne, sulla scorta della lettura di Simone de Beauvoir, di cui si evidenzia l'influenza; "Une nouvelle société matriarcale" e "Le Nana Power", dedicate agli aspetti più marcatamente femministi della sua arte, ma considerando per la prima volta in una retrospettiva anche il valore del suo abbigliamento ed il modo di atteggiarsi pubblicamente; "Le Rêve de Diane", che esplora il suo universo immaginario di mostri, animali, streghe e talismani; "Mère dévorante, père prédateur", in cui si analizza il rapporto complesso con la famiglia attraverso il film *Daddy*; "Le grand public est mon public", che sottolinea la ragion d'essere di tutta la sua opera: quella di occupare lo spazio pubblico e riuscire a parlare in questo modo a tutti<sup>52</sup>. La retrospettiva al Grand Palais riesce così, per la prima volta, ad affrontare l'opera di Niki de Saint Phalle in tutti i suoi aspetti, non negando il peso della sua personale biografia ed il bisogno di esorcizzare i propri demoni, ma dando anche il giusto spazio al contesto, all'impegno sociale e militanza politica.

Anche la stampa sembra finalmente stupirsi di ciò che è sempre rimasto all'ombra della *Nanas*, sottolineando le diverse proteste portate avanti dall'artista: contro la guerra in Algeria, la guerra dei missili a Cuba, il razzismo, a favore della pillola abortiva, a sostegno dei malati di SIDA. Ecco alcuni estratti dagli articoli scritti a proposito della mostra:

"The Grand Palais is celebrating her work and her combats (feminism, AIDS, politics) through a grandiose retrospective enriched with many videos of her explaining her works<sup>53</sup>".

“Le Grand Palais célèbre Niki de Saint Phalle, disparue en 2002, dont l'oeuvre ne se résume pas à ses sculptures monumentales et colorées. [...] Plaisir immédiat d'une artiste populaire qui joue tout le temps, y compris avec ses fantômes. Mais les 200 oeuvres présentées au Grand Palais composent, avec l'exemple de cet autoportrait de jeunesse à base d'éclats de vaisselle cassée, une image beaucoup plus coupante, morcelée, voire brisée, d'une artiste mais plus encore d'une femme dont l'oeuvre puise dans un fond à la fois malicieux et ténébreux<sup>54</sup>”.

“Femme et artiste révoltée, Niki de Saint Phalle a fait de son oeuvre le lieu de nombreux combats. Si cette dimension est restée pendant longtemps peu commentée, l'oeuvre de Niki de Saint Phalle s'est très tôt ouverte à un commentaire politique et engagé. De même que le travail de certains Nouveaux Réalistes fait écho à l'histoire politique contemporaine, les Tirs de Niki sont en lien avec la violence de l'époque<sup>55</sup>”.

La retrospettiva del 2014 dà finalmente prova di una lettura critica dell'opera di Niki de Saint Phalle più approfondita e completa, che consente al pubblico parigino non solo di rimanere affascinato e conquistato da colori ed esuberanza, ma di comprendere anche più a fondo il valore sociale e politico della loro concittadina, oltre che essere più consapevoli del significato di quelle sculture pubbliche diventate parte della loro quotidianità, punto di ritrovo per giovani e bambini. Le mostre che vengono organizzate da questo momento in poi, anche qualora esponano solo una parte della produzione di Niki, continuano su questa virtuosa traccia: le opere vengono contestualizzate rispetto ai tempi, collocate nel complesso della produzione, comprese nelle loro differenti stratificazioni. Solo in questo modo risulta possibile aggiornare in modo consapevole i suoi messaggi.

## Esporre Niki de Saint Phalle oggi

Sebbene separate ciascuna da almeno un decennio e oggetto di ricezioni diversificate, ad accomunare le tre retrospettive è la quantità di visitatori attirata: in tutte e tre le occasioni il pubblico è numeroso, vario (dai più piccoli agli anziani, uomini e donne) ed entusiasta. L'inaspettato e straordinario (nel senso letterale del termine) successo ottenuto da Niki sin dal momento del suo esordio, per quanto caratterizzato anche da ombre e fraintendimenti, continua dunque senza alcun tracollo nel tempo, trovando conferma nelle numerose mostre a lei dedicate su scala globale. Come già evidenziato, le motivazioni risiedono in primo luogo nella sua capacità di stupire ed arrivare in modo immediato, che si tratti dei suoi spari-performance, dell'esuberanza delle *Nanas* o dell'ondata di gioia monumentale apportata nelle città di tutto il mondo dai suoi progetti pubblici, che diventano luogo di ritrovo e svago. È solo in tempi recenti, tuttavia, come rende evidente la retrospettiva del 2014, che anche il pubblico comincia a prestare attenzione e dare effettivo peso ai forti messaggi politici e sociali sottesi alle opere. A risultare attuale, non è più unicamente lo stupore dettato dalla capacità di innovarsi di volta in volta, di avere sempre qualcosa di nuovo da offrire alla vista, ma ciò che attraverso il suo lavoro comunica.

Facendo nuovamente un salto temporale di quasi una decina d'anni, risulta significativo come anche tra 2022 e 2023 siano diverse le mostre dedicate a Niki de Saint Phalle in importanti istituzioni museali; anche le gallerie non mancano di organizzare consistenti esposizioni, non mirate unicamente alla vendita di ciò che più attira i collezionisti ma anche al rivolgersi in modo accurato al grande pubblico, sottolineando di volta in volta l'attualità delle tematiche che l'opera di Niki affronta.

Ne è un esempio, a Parigi, la retrospettiva curata da Opera Gallery ed intitolata "Niki de Saint Phalle. Paradis Retrouvé" (19 ottobre-30 novembre 2022). Sin dalla prefazione del catalogo si dichiara che "gradually, the understanding of Niki de Saint Phalle's work is moving away from the feminist sphere and from her famous Nanas, whose joyful image seems to be representative of<sup>56</sup>". I lavori esposti in galleria vanno dalla prima metà degli anni Sessanta agli ultimi anni Novanta, e dimostrano la creatività dell'artista attraverso una varietà di tecniche e materiali. Il *fil rouge* che viene individuato tra la diversità delle opere e che motiva il titolo della mostra è il fatto che, attraverso tutta la sua carriera, Niki si sia rifugiata in un universo che risponde a codici e regole dell'artista stessa; un universo, tuttavia, in cui non si isola, ma dal quale parla con forza al mondo degli uomini. Ed è in questo universo che i visitatori sono invitati ad immergersi: un mondo popolato, oltre che dalle celebri *Nanas*, anche da creature ibride, da un bestiario composto di ragni, serpenti, dragoni, associati a bambole di plastica, forbici e lamette: il "Paradiso ritrovato" all'interno della galleria non è solo luogo di buonumore e colori, ma anche di simboli di pericolo, vizio, dolore. La prefazione del catalogo, infatti, fa propria una frase di Pierre Restany, dichiarando che l'esposizione si colloca "between two poles, Heaven and Hell". Il direttore Marion Petitdidier prosegue poi esplicitando: "It's a journey to the heart of the imagination of a committed artist, through dualities, between enchantment and nightmare, in which death and joy dance together<sup>57</sup>".

Non mancano in mostra esempi della sua produzione più cupa - ne è un esempio *Spider* (fig.21), bassorilievo in bronzo in cui il ragno centrale sembra voler divorare tutto ciò che gli sta attorno, riferimento alla complessa relazione dell'artista con la madre oppressiva - e nemmeno dei suoi progetti monumentali, dei suoi pezzi d'arredamento (sedie, specchi, vasi), che la

critica ha inizialmente screditato come mera commercializzazione e che solo in tempi recenti vengono riconosciuti come opere degne d'attenzione, anche per il loro valore di strumento di emancipazione. E poi, ovviamente, le *Nanas*, la cui presentazione nel catalogo non solo sottolinea il loro essere strumento di celebrazione della libertà delle donne, della conquista ottenuta dopo anni di lotte di maggiori diritti sul proprio corpo, ma ne dà anche una lettura riattualizzata: le *Nanas* diventano oggi un manifesto della "Body Positivity", alla quale negli ultimi anni si presta sempre maggiore attenzione; promuovendo l'accettazione di tutti i corpi a prescindere da taglia, forma, colore della pelle, genere e abilità fisica, questo movimento sociale proclama che bellezza e sensualità del corpo non siano legate alle sue proporzioni e al rispetto di costrutti sociali, ma alla gioia e benessere che esso esprime. Le *Nanas* si fanno manifesto esattamente di ciò, deformi (rispetto a ciò che è convenzionalmente considerato proporzione) ma gioiose e libere di volteggiare nei loro vestitini o bikini succinti. Il catalogo ripercorre il percorso umano e artistico di Niki, sottolineando come la sua opera sia il risultato di un sincretismo e dialogo interculturale (non viene in altri casi mai sottolineato, ad esempio, come invece il catalogo della mostra fa, che "Nana" non è solo un'espressione francese, o l'appellativo con cui la giovane Marie Agnès chiamava la governante, ma anche la divinità protettrice dell'Eufrate per la cultura sumerica) che ci invita ad abbandonare una visione eurocentrica per adottare invece uno sguardo globale: un invito di cui non si può negare l'attualità. Per quanto pienamente immersi in un mondo globalizzato, infatti, una reale e sincera empatia verso l'*altro* ancora fatica a consolidarsi. Di questo invito, sono testimonianza in mostra alcune delle opere meno note in Francia al grande pubblico, quali *Le Prophète* e *Oiseau amoureux* (rife-

rimento al dio Horus egiziano ma anche al dio tibetano Haya-griva).

Oltre che il sincretismo culturale che unisce riferimenti al cristianesimo occidentale, all'esoterismo orientale e la cultura mesoamericana, il catalogo mette in evidenza anche l'attivismo per una maggiore visibilità, inclusione e parità di diritti per coloro che sono relegati ai margini della società. A questo proposito, in mostra è esposta l'opera *Last Night I Had a Dream* (fig.22), il cui titolo allude al celebre discorso *I Have a Dream*, tenuto da Martin Luther King nel 1963 per i diritti degli afroamericani. Si tratta di un bassorilievo concepito come un foglio da disegno (che dialoga dunque con la sua produzione grafica), con sfondo bianco, su cui emergono diverse piccole figure colorate: oltre ad alcuni degli elementi ricorrenti della sua opera, compaiono coppie di amanti miste, il volto di una donna dai tratti chiaramente afroamericani, per quanto il colore della pelle non sia nero ma giallo, così come gialle sono le due *Nanas* rappresentate; si tratta, dunque, di una celebrazione dell'amore- simboleggiato da un cuore fiammante con la scritta 'Love'- al di là del colore della pelle. Inno all'amore privo di pregiudizi e discriminazioni è anche il libro *AIDS: You Can't Catch it Holding Hands*, di cui in mostra è esposta un'edizione del 1989 e la serie di *Obelisks* (di cui è allestito come esempio *Obélisque serpentes*, 1987): un invito alla contracccezione e impegno a contrastare il dilagare della piaga dell'AIDS senza però stigmatizzare chi ne cade vittima. A testimoniare poi la volontà di celebrazione della comunità afroamericana è *Do You Like My New Dress, Black* (fig.23), che ricorda anche di *Black Rosy*, prima *Nana* nera da lei realizzata in onore di Rosa Parks (emblematica figura della lotta contro la discriminazione razziale negli Stati Uniti, diventata celebre dopo essersi rifiutata di lasciare il proprio posto sul bus ad un passeggero bianco) e la serie *Black Heroes*, pensata per celebrare

nello spazio pubblico personalità di colore del mondo dello sport e del jazz. Per Niki, sottolinea il catalogo, le sculture nere sono uno strumento per portare luce "on the invisible man<sup>58</sup>", ovvero gli afroamericani negli Stati Uniti, così come chiunque si senta un emarginato in qualunque cultura. "How many black sculptures have I made? Hundreds? Why do I, a white woman, create black sculptures? I identify with anyone who's an outsider, who has been persecuted by society in one way or another. Black is me, black people are me!<sup>59</sup>", proclama l'artista. Oggigiorno questa lotta rimane tristemente attuale, come testimonia il rinnovato attivismo legato al movimento "Black Lives Matter" e l'esodo di migranti in arrivo in Europa.

Dunque, nonostante il titolo possa ingannare, la mostra non è concepita come uno spazio in cui il visitatore possa fuggire dalla propria realtà e le sue problematiche, come era stato per le prime due retrospettive prese in analisi, ma piuttosto come un luogo in cui estraniarsi dalle distrazioni della quotidianità per meglio riflettere su quella stessa realtà.

È inoltre da segnalare un'ulteriore esposizione dedicata dalla stessa galleria a Niki de Saint Phalle, ma allestita nel continente orientale, presso la sede di Singapore, dove viene posta in questo caso in dialogo con Yayoi Kusama: il confronto mette in luce la loro parallela, per quanto distante geograficamente e culturalmente, esperienza di donne in lotta contro il sistema patriarcale, tanto orientale quanto occidentale, con una chiave di lettura, dunque, marcatamente femminista. Per entrambe l'arte è stata, dichiaratamente, cura e terapia, salvezza da depressione e crisi mentali, un modo per esorcizzare il loro passato traumatico. "To Transform. Transcend. Sublimate<sup>60</sup>" è il mantra che le unisce. I punti di contatto tra le due artiste sono molti e sorprendenti: entrambe creano in modo compulsivo, dimenticando le necessità del corpo; per entrambe il risul-

tato sono lavori sorprendentemente gioiosi, colorati, infantili, “dark stories in rainbow coats<sup>61</sup>”, come le definisce in modo efficace Catherine Francblin; entrambe sono fortemente associate ad un marchio di fabbrica (i *pois* nel caso di Kusama, le *Nanas* nel caso di Saint Phalle); entrambe raccontano di sé, curano molto la loro immagine pubblica, ottengono successo e visibilità. Ciò su cui la mostra si sofferma è, tuttavia, soprattutto la loro parallela lotta, portata avanti lungo la loro intera vita e carriera, per decostruire le istituzioni patriarcali, tanto nella società in senso ampio, quanto nel mondo dell'arte, guidate dal forte istinto di libertà ed indipendenza che le contraddistingue e accomuna. Un'interessante osservazione posta nel catalogo è come, analogamente, il loro universo colorato sovverta il sistema seducendolo: la loro presunta morbidezza nutre, per certi versi, l'aspettativa di quel ramo della storia dell'arte che vorrebbe vedere in queste forme una prerogativa della creatività femminile; sia Yayoi Kusama che Niki de Saint Phalle mandano in corto circuito questi *clichés*, con tutta la violenza e forza distruttiva che è invece contenuta nelle loro opere: il loro messaggio è *in primis* un messaggio di sovversione. Le due artiste non sono state solo figure ribelli ma solitarie, delle eccezioni isolate nel loro rovesciare i canoni: entrambe ottengono attenzione e curiosità, insinuandosi all'interno del sistema e diventando punti di riferimento e motivo di ispirazione per le generazioni di artiste che sono seguite.

Sul carattere più marcatamente femminista dell'arte di Saint Phalle ha puntato i riflettori di recente la già citata Galerie Mitterand, che tra 2021 e 2022 riserva i propri spazi all'esposizione “Niki de Saint Phalle. Les Nanas Au Pouvoir” (4 novembre 2021-5 febbraio 2022), una ricontestualizzazione ed attualizzazione della ormai storicizzata mostra omonima, tenutasi allo Stadelijk Museum di Amsterdam nel 1967. Come sottolinea il comunica-

to stampa, al tempo in cui le *Nanas* fanno il loro primo esordio, la rivoluzione sessuale è in fermento ma ancora non pienamente consapevole di sé stessa: Niki e le sue *Nanas* la precedono e le sopravvivono, prolungandola, amplificandola e pluralizzandola. È questa la prospettiva dalla quale oggi bisogna guardare alla rivoluzione di cui le *Nanas* sono manifesto. La mostra è pensata per trasmettere esattamente questa energia espansiva, tanto che il criterio adottato nell'esposizione delle opere viene definito "a strategy of occupation": l'idea è quella di creare una linea di forza centrifuga che si propaghi da un punto centrale per estendersi su tutta la superficie della galleria ed al di fuori delle sue pareti; in questo modo, "to the sound of her frenzied dance, frontiers become serpentine and dualisms are absorbed into the trance<sup>62</sup>". Osservando le foto dell'allestimento, si ha effettivamente la percezione che le *Nanas* abbiano preso possesso dell'ambiente, invadendo ogni superficie: al centro si erge la monumentale scultura *Le Péril Jaune* (1968) - il cui titolo allude di per sé in modo ironico alla minaccia che le donne rappresentano rispetto all'ordine patriarcale - assieme a *Nana Boa* (1983, fig.24), figura femminile a cui attorno si avvinghia un serpente, simbolo di seduzione e curiosità, ma anche della violenza subita e di colpa; tutt'attorno si dispone l'esercito di *Nanas* di piccolo formato, rotanti, porta vasi e le litografie tappezzano le pareti, evidenziando come, dopo la mostra olandese del 1967, la produzione di *Nanas* continui ad evolvere e assumere le più varie funzioni e dimensioni. Un vero e proprio assalto al potere e conquista, che, da un lato, quello della fama e diffusione, si può considerare riuscito: come sottolinea il comunicato stampa, "[they] are both part of the collective consciousness, and a feature of everyday landscapes. For most, the French-American artist Niki de Saint Phalle [...] is indissociable from her avatars: the *Nanas* (Girls) she launched around the world,

which seem to have been constantly spawning ever since<sup>63</sup>". Tuttavia, dall'altro lato, la rivoluzione socio-politica per cui sono state create non si può ancora dire del tutto compiuta: è per questo motivo che dedicare loro una mostra oggi è ancora significativo, purché non ci si limiti ad una mera esibizione di forme e colori ormai diventati celebri. Il corredo teorico della mostra non cade in questa facile tentazione e si sofferma sul valore intellettuale e politico delle *Nanas*, definite "a glitch in the normative sexual matrix", dal momento che espandono il genere femminile per includere tutta l'umanità, abbattendo ogni tipo di categorizzazione basata sull'aspetto esteriore (non ultima, quella legata al colore della pelle: le *Nanas* in mostra sono gialle, nere, rosa, blu), per affermare la possibilità di esistenza di un infinito numero di varianti su di un "indeterminate self<sup>64</sup>". Questa prospettiva si inserisce perfettamente nella progressiva sensibilizzazione verso la fluidità di genere e le identità *non binary* che sta caratterizzando gli ultimi anni. A questo proposito, un interessante parallelo che viene proposto da Ingrid Luquet-Gad è quello tra Niki de Saint Phalle ed il manifesto xenofemminista del collettivo femminista Laboria Cuboniks. Lo "Xenofemminismo" viene definito da Helen Hester, tra le fondatrici del collettivo, come "a *technomaterialist, anti-naturalist, and gender abolitionist form of feminism*<sup>65</sup>" contesta i limiti biologici e critica il femminismo storico che si è rivolto al corpo della donna unicamente se bianco, *cisgender* e non-disabile per proporre un nuovo femminismo, che sfrutti la progressiva tecnologizzazione e globalizzazione del mondo: aprirsi alle nuove tecnologie è la strategia per distruggere definitivamente il mito che ciò che è "naturale" sia anche "giusto" ed eliminare il concetto stesso di genere; solo in questo modo, sostiene Helen Hester, il femminismo può diventare a tutti gli effetti un movimento aperto, inclusivo, umanitario. Emerge da sé la linea comune con il femminismo di Niki de Saint Phalle, il quale, pro-

prio per il suo essere non allineato al movimento degli anni Settanta ma avanti rispetto ai tempi, è stato guardato con diffidenza; oltre che la posizione ideologica, risulta simile anche la strategia adottata: come le xenofemministe si appropriano delle tecnologie esistenti per ricostruire il mondo, così Niki non si limita alla produzione di opere d'arte, ma utilizza anche i media e gli strumenti tecnologici a sua disposizione per diffondere il più possibile la propria lotta. Un'altra osservazione che la mostra propone e che denota una riflessione sullo spirito delle *Nanas* (e quindi della loro creatrice), capace di andare oltre l'immediata impressione di gioia e libertà, è come esse contengano anche una componente di fragilità e dolore. Come afferma Bloum Cardenas nella video-intervista con Jean-Gabriel Mitterand: "The 'Nana Power' is to be master of one's own fragility. [...] Her fragility was connected to her superhuman strenght"<sup>66</sup>.

La lettura delle *Nanas* proposta dalla Galerie Mitterand al di là della loro esuberanza puramente visiva viene recepita anche dalla stampa: "Les Échos", ad esempio, nell'articolo dedicato alla mostra, si sofferma sul carattere anticipatorio del femminismo di Niki, rispetto, ad esempio, al movimento delle Guerrilla Girls nel denunciare la mancata rappresentazione delle donne all'interno degli spazi per l'arte; l'articolo ribadisce come oggi musei e gallerie siano spinte a ricontestualizzare il lavoro di Niki alla luce dei *gender studies*, sottolineando come, quello proposto dalla mostra, sia un femminismo amplificato, che integra ogni etnia al suo interno<sup>67</sup>. Similmente, anche "Art Forum" sottolinea come la vitalità delle *Nanas* sia "blind", cieca rispetto a differenze culturali e di genere ed assorba ogni tipo di dualismo<sup>68</sup>.

Un'altra importante mostra attualmente in corso, questa volta non a Parigi bensì nel sud della Francia, è "Niki de Saint Phalle.

The Years 1980 and 1990. Art Running Free” (Les Abattoirs, Musée – Frac Occitanie, Toulouse, France, 7 Ottobre 2022 – 5 Marzo 2023), dedicata nello specifico alla produzione e all’attivismo degli anni Ottanta e Novanta, di cui si vuole dichiaratamente mettere in evidenza l’attualità. La mostra si concentra, dunque, esclusivamente su quella che viene chiamata, in modo poco appropriato, la “seconda fase” della carriera di Saint Phalle. Meno celebri per il grande pubblico, questi anni non sono meno caratterizzati da libertà ed emancipazione, a cui si aggiunge anche la messa in pratica di un modello imprenditoriale innovativo ed esemplare; sono gli anni del *Giardino dei Tarocchi* e di tutta quella nuova serie di lavori concepita proprio per finanziare la titanica opera in Italia: oggetti d’uso quotidiano, da produrre in più copie e vendere a prezzi assolutamente accessibili, come beni di consumo a tutti gli effetti, che le consentono di inserirsi nel mercato per, paradossalmente, sfuggire alle sue logiche costrittive; grazie a questa strategia, non solo riesce a diventare mecenate di se stessa, ma anche a condividere la propria arte in modo diretto con il pubblico. È su questo secondo aspetto, in particolare, che la mostra insiste: Niki de Saint Phalle vuole rendere la propria arte ed i messaggi da essa veicolati accessibili a chiunque e ovunque, sia attraverso lavori monumentali per gli spazi pubblici, che inserendosi direttamente all’interno delle case delle persone, con mobili e soprammobili, gioielli, litografie, libri, profumi; attraverso queste due opposte ma complementari strategie, Niki rende l’arte uno stimolo capace di diffondersi nella vita quotidiana di ciascuno. Intento della mostra è, dunque, quello di togliere l’etichetta di “commercializzazione” che ancora grava su questa fase della produzione, giudicata negativamente come vendita al sistema capitalista, che erode la radicalità e la forza delle opere precedenti: al contrario, anche questi lavori maggiormente “vendibili” vanno stretta-

mente connessi ai monumentali - ed invendibili - progetti per lo spazio pubblico. Ne costituisce un perfetto esempio il legame tra il *Giardino dei Tarocchi* e la linea di profumi firmata Niki de Saint Phalle: lanciata nel 1982 a New York, il profitto da essa derivato finanzia da solo ben un terzo del Giardino. In occasione della sua prima presentazione pubblica, la 32esima strada viene chiusa per organizzare una sorta di parata con serpenti vivi e performance di artisti fino ad arrivare al ristorante *La Coupole*, in Park Avenue, uno degli indirizzi più amati dalle star dell'epoca: una serata organizzata da Andy Warhol, dove Niki si presenta vestita con un abito di Dior, arricchito da decorazioni di piccoli serpenti (a riprova della sua attenzione per l'abbigliamento ed il modo di apparire in situazioni pubbliche<sup>69</sup>). Quelli che vengono presentati sono due profumi, *Snake* e *Astrology*, realizzati dalla casa di cosmetici Jacqueline Cochran (collaborazione non casuale, dal momento che l'azienda nasce ispirandosi all'omonima aviatrice statunitense, simbolo di donna emancipata che intraprende una carriera prettamente maschile), per i quali Niki disegna due flaconi-sculture: acquistandoli, pressoché qualunque donna (o uomo) può diventare collezionista, senza necessariamente possedere migliaia e migliaia di dollari. La profumazione evoca un "mix di fiori fantastici, un po' di sole, la meraviglia dei serpenti, la misticità della luna e delle stelle, e un pizzico d'amore<sup>70</sup>", come lei stessa come descrive al "New York Times": contiene note di artemisia, menta, garofano, patchouli, radice di iris, gelsomino, ylang-ylang, cedro e rosa; nel fondo: cuoio, legno di sandalo, ambra, muschio e muschio di quercia; la boccetta è in cristallo blu, per l'artista il colore del sogno e della buona fortuna, sormontata da due serpenti intrecciati, elemento ricorrente nel *Giardino dei Tarocchi* e nel bestiario dell'artista: quello dorato rappresenta la parte maschile dell'essere, quello colorato la femminile (fig.25)<sup>71</sup>. Significativo è lo slogan che accompagna

il lancio: "Aussi controversè que l'artiste qui l'a crèè": il profumo, entità immateriale, volatile, capace di diffondersi e fare presa sulla pelle delle persone, diventa così metaforicamente veicolo dell'essenza, dello spirito, dei messaggi della sua creatrice. Non una banale operazione di *merchandising*, dunque, ma una sofisticata ed intelligente iniziativa che si inserisce nella globalità del progetto artistico di Saint Phalle.

È indicativo del suo essere anticipatrice dei tempi il fatto che oggi sempre più artisti collaborino con aziende d'arredamento e design. Per citare un noto nome, di cui si è già sottolineato il collegamento con Niki, Matisse è stato in vita, oltre che pittore, anche architetto e designer (si pensi alla Chapelle de Vence), senza però mai mettere in vendita sul mercato alcun prodotto. Oggi, la casa di design e arredamento Maison Matisse, fondata dalla famiglia dello stesso artista, ha creato una linea di mobili, tessuti, stoviglie, soprammobili, ispirati a forme e colori del maestro. Ultimo prodotto lanciato sul mercato è proprio un profumo in collaborazione con Guerlain, che decide di celebrare la gioia e voglia di vita dell'artista attraverso due linee di fragranze (con i rispettivi flaconcini ispirati a celebri pitture matisiane) in edizione limitata<sup>72</sup>.

L'esposizione a Toulouse sottolinea, inoltre, come gli anni Ottanta e Novanta siano quelli in cui l'impegno verso le minoranze messe alla gogna dalla società assume i caratteri più concreti. Le convinzioni femministe che Niki ha sviluppato fin dalla sua infanzia non smettono di esprimersi attraverso l'arte e si rinnovano al passo con l'attualità dei tempi, continuando a farlo tutt'oggi. Come precedentemente messo in luce, il suo femminismo è inclusivo e umanitario, sempre all'avanguardia nell'inglobare di volta in volta diverse lotte: contro il razzismo, la SIDA, la crisi ambientale. È in questi due decenni, nello specifico, che Saint Phalle si dedica alla campagna per la prevenzione dell'AIDS e che diventa sempre più sensibile alla que-

stione ecologica, in parte durante la costruzione del Giardino (cercando di limitare l'impatto inevitabilmente dannoso dell'utilizzo del calcestruzzo e del poliestere, attraverso accorgimenti che denotano consapevolezza del proprio agire nel paesaggio naturale) e poi, negli ultimissimi anni, lanciandosi in proteste contro la politica conservativa di G.W. Bush. A ciascuno di questi aspetti viene dedicata un'intera sala dell'Abattoirs (sale 3, 5, 6): il percorso espositivo, infatti, non è diviso secondo un criterio cronologico, bensì tematico; oltre ai temi già elencati, le sale esplorano poi il bestiario dell'artista, riletto nel catalogo alla luce di un impegno ecofemminista (sala 1), gli *Skinnies* (sala 2), la qualità ed il valore terapeutico della sua scrittura (sala 7), la produzione di oggetti domestici d'uso quotidiano (sala 8). Vi è inoltre un'intera sala dedicata ad un'installazione immersiva, ispirata a forme ed essenza del *Giardino dei Tarocchi*, nella quale il visitatore è invitato a vagare, incontrando i ventidue arcani maggiori, trasformati in sculture policrome, in ceramiche e mosaici: uno spazio all'interno del quale il pubblico può sognare, essere trasportato o meditare.

Per poter rappresentare in modo esaustivo la straordinaria produttività ed attivismo di Saint Phalle in quegli anni, il vasto spazio a disposizione sembra in realtà limitato (è sorprendente pensare che la mostra è concentrata solo sugli ultimi due decenni di produzione, che nella carriera di un artista sono solitamente i meno prolifici): quasi duecento opere riempiono gli ambienti, tanto da farli sembrare sovraccarichi, come sottolinea il giornalista di "Le Monde" Philippe Dagen<sup>73</sup>, facendo percepire anche fisicamente che Niki de Saint Phalle continua ad essere estremamente produttiva a sessant'anni quanto a trenta. Nell'ottica di celebrare l'intervento di Niki sul suolo pubblico, inoltre, il Grande Nef alle Abattoirs viene trasformato in un giardino di sculture, tra cui compare *The Queen Califia's*

*Magic Circle*; c'è infine anche uno spazio creativo per i bambini dal quale, tuttavia, anche gli adulti sono spesso incuriositi. L'inserire in mostra spazi immersivi, partecipativi, ludici è perfettamente in linea con quelli che sono gli interessi di Niki de Saint Phalle, che fa del gioco e dell'intrattenimento due dei suoi capisaldi. La sua arte, come la definisce un giornalista di "L'Express", rappresenta infatti "la revanche de l'enfant sur l'adulte, la victoire de l'instinct sur la raison, des chapeaux fleuris sur le haute-de-forme"<sup>74</sup>.

Se in mostra l'impatto visivo, colorato ed esuberante delle opere può avere come conseguenza un preponderare dell'atmosfera sfavillante sul carattere più serio ed impegnato dei lavori, è compito del catalogo sottolineare ed approfondire la forza e l'attualità dell'attivismo di Saint Phalle. I saggi critici in esso inseriti, oltre che parlare del lancio del profumo e del carattere terapeutico della sua scrittura, portano una luce interessante sull'impegno di Niki verso l'ambiente. Quest'ultima questione infatti, per quanto non preponderante e per molti versi discutibile (ma come del resto ogni aspetto legato alla sua persona), si inserisce come ulteriore tassello dell'attivismo esteso ed anarchico che contraddistingue l'artista e può essere una lente aggiuntiva con cui guardare alla sua opera in relazione a tematiche del nostro presente. Come sottolinea il contributo di Lucia Pesapane<sup>75</sup>, la questione ecologica diventa sempre più pressante negli ultimi anni di vita dell'artista e nel 1987 Niki si unisce al movimento ecologista italiano contro la costruzione di una centrale nucleare a pochi chilometri dal *Giardino dei Tarocchi*, prendendo parte ad una resistenza civile e non violenta per la protezione dell'ambiente. La costruzione stessa del Giardino denota, peraltro, una certa attenzione verso il paesaggio naturale su cui è sorto. L'utilizzo di materiali industriali ed invasivi come il calcestruzzo non è sicuramente senza conseguenze e non va dimenticato; tuttavia, nessun al-

bero è stato abbattuto e sono state usate coperture speciali per proteggere la natura dalle colate di calcestruzzo; inoltre, riporta Pesapane, la collina bruciata dal sole mediterraneo che Niki trova al suo arrivo diventa, grazie al lavoro dei giardinieri coinvolti, un'oasi lussureggiante in cui convogliano anche molti uccelli migratori<sup>76</sup>. Un ulteriore aspetto di cui tenere conto nel testimoniare una sensibilità da parte dell'artista verso la sostenibilità è che i rivestimenti delle sue gigantesche sculture sono realizzati utilizzando diversi materiali di scarto: la poetica del riciclaggio comincia ad interessare gli artisti negli anni Settanta - si pensi a Matta Clark e l'opera *Garbage Wall*, (1970) o ancora a Nek Chand, che in India realizza *Rock Garden*, uno straordinario giardino pubblico, scoperto nel 1976 (dopo essere rimasto nascosto alle autorità per diciott'anni) interamente creato attraverso il recupero di materiali di scarto provenienti dai cantieri dell'intervento di Le Corbusier per la ricostruzione di Chandigarh - ma che oggi più che mai deve tornare attuale. Nel 2001, dopo la nomina di G.W. Bush come Presidente degli Stati Uniti, Saint Phalle affronta attraverso una serie di litografie fortemente politicizzate questioni sociali chiave, tutt'oggi rilevanti: *Guns*, con la quale Niki si schiera contro la mancanza di regolamentazione dell'industria delle armi; *Abortion-Freedom of Choice*, in difesa dei diritti delle donne; *Global Warming* (fig.26), che illustra le minacce dell'indifferenza della classe politica verso l'ambiente. Se la costruzione del *Giardino dei Tarocchi* risulta più discutibile e meno chiara rispetto ad una presa di posizione a favore della sostenibilità ambientale, nel caso della litografia appena citata, l'*engagement* di Niki de Saint Phalle è invece pienamente riconoscibile e riattualizzabile. Il fallimento del sistema capitalistico e la ormai del tutto compromessa possibilità di uno sviluppo armonioso dell'umanità nel suo ambiente è oggi sempre più evidente e si colloca con forza al centro del dibattito contemporaneo, come

testimonia la mostra attualmente in corso alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma "Hot Spot. Caring for a burning world" (24 ottobre 2022- 26 febbraio 2023), curata da Gerardo Mosquera<sup>77</sup>. Il titolo dell'esposizione deriva dall'omonima opera di Mona Hatoum (artista che, proprio come Niki, riesamina con le sue opere i rapporti tra individuo e società, dalle prime performance, alle successive sculture ed installazioni): una grande installazione in ferro e neon che raffigura il pianeta Terra, acceso da una luce rossa a simboleggiare i conflitti che lo rendono rovente; l'opera racconta di come l'aggressività economica e politica che ha finito per caratterizzare la società umana stia conducendo ad una catastrofe ambientale. Si tratta di un solo esempio tra le numerose mostre che negli ultimi anni vengono dedicate alla tematica del "Climate change", evidenziando come l'arte sia capace di prendersi cura del pianeta, accendendo riflessioni e dibattiti, evidenziando agli occhi di tutti il problema ecologico ed invitando all'azione sia in modo collettivo che individuale. Niki de Saint Phalle e la sua opera possono essere riproposte anche sotto questa lente.

A sottolineare l'attualità delle tematiche affrontate dalle opere di Saint Phalle è anche la retrospettiva alla Kunsthauus di Zurigo, inaugurata lo scorso settembre e la cui durata è stata estesa, considerato il successo ottenuto, fino al 15 gennaio 2023. Ci si sposta, dunque, al di fuori della Francia, in un luogo che è strettamente legato all'artista, come testimonia *L'Ange protecteur*: una gigantesca Nana (alta ben 11 metri) che nelle vesti di angelo custode veglia sui viaggiatori, sospesa nel padiglione centrale della stazione della città dal 1997; i suoi colori e le sue forme sono immediatamente identificabili come marchi di fabbrica di Saint Phalle e tiene tra le mani le brocche della Temperanza, carta dei tarocchi cara all'artista, che rap-

presenta equilibrio, riconciliazione, guarigione. Un'opera che è diventata simbolo e punto di ritrovo, soprattutto per le giovani generazioni, che usano darsi appuntamento "under the fat angel". È in Svizzera, inoltre, che l'artista ottiene la sua primissima mostra personale nel 1956 ("Niki Mathews New York Gemälde, Gouachen", Galerie Restaurant Gotthard, St. Gallen, Switzerland, 28 aprile – 19 maggio 1956) e vi tornerà in più occasioni, facendone insieme a Francia, Italia e Stati Uniti, uno dei baricentri della sua vita cosmopolita.

Realizzata in collaborazione con la Schirn Kunsthalle Frankfurt (che ne costituisce la seconda sede), l'esposizione vuole ricostruire, attraverso la selezione di circa cento opere, l'intera carriera dell'artista francese, dai primi *assemblages* alle ultime grandi sculture, mettendo l'accento sulla varietà di forme d'espressione (una costante, quest'ultima, più o meno riuscita, ma sempre presente tra gli intenti delle retrospettive a lei dedicate sin dal 1980): "There was no medium that she did not try; Saint Phalle creativity knews no bounds. [...] She was ready to cross borders at any time it was necessary for the realization of her ideas<sup>78</sup>". Nuovamente, nel comunicato stampa della mostra, si sottolinea come Niki de Saint Phalle sia stata "a leading female artist of the 20th century, gained worldwide fame with her 'Nanas', which exemplify the seemingly carefree cheerfulness typically associated with the artist. Yet there is much more to her than that<sup>79</sup>". Mostrare al pubblico cosa vi sia al di là delle *Nanas* è un'altra costante delle esposizioni che la celebrano in tempi recenti. La sua produzione, dichiara il curatore Becker, è sorprendentemente sfaccettata: eccentrica, emotiva, oscura e brutale, umoristica, enigmatica e stimolante. L'ampio spettro di forme espressive spazia dalla calligrafia fino al teatro e al cinema; con i suoi *Tirs*, Niki de Saint Phalle ha inoltre dato un contributo fondamentale all'arte della performance, oggi così attuale.

Christoph Becker (che porta a termine il proprio mandato di direttore curando questa mostra, fatto significativo della risonanza attesa per l'esposizione) è consapevole, tuttavia, che un lavoro così ampio e complesso come quello di Niki de Saint Phalle non possa essere rappresentato in modo realmente completo da una mostra, che comporta necessariamente una selezione e delle rinunce. C'è quindi un'ammissione dei propri limiti da parte dell'istituzione, cosciente di come l'opera di Niki non possa essere contenuta e adattata alle mura di un museo (consapevolezza che ricorda quella già dimostrata da Morineau nel 2014). Questa constatazione non vuole tuttavia essere un freno o disincentivo al lavorare sulla pratica espositiva rivolta a questa artista, quanto piuttosto un invito a mantenere viva la curiosità di approfondirla sempre di più, di analizzare più a fondo l'eredità che essa ha lasciato, dopo una carriera di oltre mezzo secolo.

Nevertheless, an exhibition can only ever show a selection. We are aware that her oeuvre is much larger and more varied. But that does not matter; on the contrary, it shows us that we are dealing with an artist whose oeuvre is still far from being captured in all its facets- and this is a good thing, because it keeps curiosity about Niki de Saint Phalle alive to this day and certainly for a long time to come- fortunately<sup>80</sup>!

Questo tipo di consapevolezza e prospettiva dovrebbe caratterizzare ogni mostra a lei dedicata, così come quella che "encountering Niki de Saint Phalle in this retrospective is therefore also exciting from a contemporary perspective because the themes of diversity and gender roles are more topical than ever<sup>81</sup>". Ancora una volta, nel panorama di esposizioni degli ultimi anni, viene esplicitata la stringente attualità delle tematiche affrontate dalle opere, compresa la dimensione più femminista, legata al ruolo della donna, alla rivoluzione dei

corpi e dei generi. In particolare, il contributo al catalogo della mostra di Zurigo dato da Cathérine Hug *The Decostruction of the Sensual* indaga la complessa posizione di Niki de Saint Phalle rispetto al movimento femminista (peculiarità che viene in tempi recenti sempre più indagata dalla critica), del suo essere "a feminist outside the realm of feminism<sup>82</sup>" e di come una definitiva comprensione del suo femminismo *sui generis* manchi tutt'oggi; il saggio analizza la strategia di decostruzione e successiva ricostruzione del corpo come tattica di *empowerment*, di scardinamento di aspettative e norme nei confronti dei corpi e dei ruoli di genere, di cui parla attraverso il linguaggio di oggi, quello della "Body Positivity" e dell'identità *gender fluid*: per quanto questi due concetti non potessero essere nella mente di Niki al momento della creazione, la mostra sottolinea, ancora una volta, come le modalità con cui l'artista ha messo in discussione i ruoli di genere e i modelli di bellezza siano significative oggi tanto quanto al tempo, dando ai propri lavori una rilevanza duratura.

Mantenendo lo sguardo al di fuori di Parigi e della Francia, altre due retrospettive celebrano tra 2022 e 2023 l'intera carriera di Niki, ribadendone l'attualità. Rimanendo nel continente europeo, una breve menzione spetta alla mostra "Niki de Saint Phalle" all'Henie Onstad Kunstsenter di Oslo (16 settembre 2022 – 12 febbraio 2023). Si tratta della prima retrospettiva dedicata all'artista in Norvegia, motivata dall'importanza e attualità che le vengono oggi riconosciute: "Che il pubblico norvegese abbia finalmente l'opportunità di fare esperienza di una tale pioniera dell'arte è fantastico<sup>83</sup>", scrive il giornale norvegese "Aftenposten". È proprio il ruolo pionieristico dell'artista su più fronti ad essere sottolineato: protagonista della nuova generazione di giovani artisti che, all'inizio degli anni Sessanta, hanno infranto i confini di ciò che poteva essere un'opera d'arte (non più

solo oggetto statico ma anche un evento o performance); ribelle che infrange ciò che una donna può dire e fare in un contesto pubblico; contribuente allo sviluppo del nuovo ruolo dell'artista "mediatico", che sfrutta per la propria immagine ed i messaggi che vuole veicolare anche il medium televisivo. Il criterio semi-cronologico utilizzato è mirato ad attraversarne tutte le diverse fasi ed esplorarne la varietà di tecniche e forme espressive, sottolineandone, anche in questo caso, versatilità e avanguardia nel suo confrontarsi anche con architettura, scrittura, cinema e teatro. Un'attenzione particolare è riservata ai primi dipinti, ai *Tirs* e al cosiddetto "periodo bianco" delle *Mariée* ed *Accouchements*, rappresentati da un numero di pezzi più alto rispetto alle precedenti retrospettive; come sottolinea la giornalista Alice Godwin, la mostra riunisce una quantità impressionante di prestiti relativi alla prima fase del suo lavoro, mentre ai progetti monumentali è dedicato un minor spazio, sebbene il museo abbia a disposizione le foreste circostanti (peraltro già terreno di un parco di sculture)<sup>84</sup>.

Questa scelta risulta speculare ed allo stesso complementare rispetto a quella attuata al MoMA l'anno precedente: anche al di là dell'oceano, una delle più importanti istituzioni museali per l'arte contemporanea decide di dedicare una retrospettiva a Niki de Saint Phalle, dando il proprio autorevole contributo ad una rivalutazione della sua opera in termini critici. Si tratta della prima grande mostra a lei dedicata da un museo a New York, nonché la più ampia esposizione americana di quest'artista: gli Stati Uniti costituiscono a più riprese uno snodo chiave per la sua biografia e carriera; tuttavia, qui non ha ottenuto la stessa fama e riconoscimento istituzionale che in Francia. Le mostre a lei dedicate non sono mancate, ma quasi esclusivamente in gallerie (vanno menzionate a New York la Alexander Iolas Gallery, con cinque mostre a lei dedicate a partire dalla primissima mostra di Saint Phalle negli USA nel

1962<sup>85</sup>, fino ad un'ultima esposizione nel 1967 e la Gimpel & Weitzenhoffer Gallery, con sette mostre curate tra 1973 e 1990<sup>86</sup>) e limitate a specifici momenti della sua carriera (costituisce un'eccezione in questo senso la mostra retrospettiva presso la Nohra Haime Gallery nel 2011, dedicata alla sua intera produzione, dagli anni Sessanta alla morte<sup>87</sup>); in particolare, in California, per ovvi motivi, si sono susseguite diverse esposizioni dedicate esclusivamente al periodo californiano. L'esposizione al MoMA (12 marzo - 6 settembre 2021), dunque, sia per quantità di opere presentate che per l'apparato teorico che l'accompagna, costituisce un tassello fondamentale (ancora mancante) nel processo di rivalutazione critica dell'arte di Saint Phalle in America. Il titolo "Structures for Life" è già di per sé indicativo del focus primario dell'esposizione: per quanto ripercorra nel complesso la carriera dell'artista sin dagli esordi, proponendo in totale più di duecento opere, la mostra si concentra in particolare sulle sculture monumentali e i suoi visionari progetti architettonici, attraverso i quali Saint Phalle dà forma concreta al progetto che già aveva delineato dal suo primissimo approccio all'arte (e che quindi include ogni suo lavoro): quello di dare forma ad un nuovo modo di abitare nel mondo (questione che oggi risulta di stringente attualità). Le "structures" che la mostra vuole celebrare hanno infatti dato vita a spazi connotati emotivamente e carichi di potere immaginifico, dalle quali Niki per prima, ma come lei chiunque, è portato a visionare un nuovo tipo di società *in e per* un nuovo modello di mondo. Con il termine "structures", tuttavia, non ci si riferisce solo a quelle concrete dei progetti di Saint Phalle, ma anche alle strutture sociali e politiche che con quei progetti intende abbattere e ricostruire. È su questi due fronti che si muovono tanto la mostra quanto il catalogo correlato: quello degli spazi creati da Saint Phalle, da un lato (senza tralasciare tutta quella parte della produzione di oggettistica,

mobilio e moda che ne ha reso possibile la realizzazione, finanziandoli) e quello degli spazi sociali e politici con cui si interfaccia, dall'altro. I contributi all'interno del catalogo si dividono equamente tra analisi del suo impegno ed attivismo politico (ne è un esempio *On Tenderness* di Lanka Tattersall<sup>88</sup>, interamente dedicato alla campagna di prevenzione e sensibilizzazione verso l'epidemia di SIDA) e della strategia di diffusione del suo messaggio di libertà, tanto attraverso i progetti monumentali (Ruba Katrib, *Niki de Saint Phalle: Building for the Future*<sup>89</sup>) quanto grazie alla vendita degli oggetti più commerciali (Anne Dressen, Nick Mauss, *NANANERE! Niki de Saint Phalle's Allover Strategy and Merchandising*<sup>90</sup>). L'esposizione è dunque, ancora una volta, mirata ad andare oltre l'aspetto più gioioso ed infantile, che ha nel tempo frenato la critica dal prendere seriamente l'opera di Saint Phalle, che solo apparentemente manca della *gravitas* che ci si aspetta dall'arte e dimostrare come il suo lavoro possa esercitare un ruolo attivo nella società, provando a cambiarla in meglio.

## Note

<sup>1</sup> A. NEGRI, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p.1

<sup>2</sup> Per i criteri utilizzati nella scelta delle tre retrospettive si veda quanto dichiarato nell'Introduzione al presente elaborato, p. 5

<sup>3</sup> P. HULTEN, *Niki de Saint Phalle et l'evidence de la sculpture*, in P. HULTEN (a cura di), *Niki de Saint-Phalle: Exposition rétrospective, 2 juillet-1er septembre 1980, Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Parigi, 1980*, p.4

<sup>4</sup> J.-Y. MOCK, *Les Annees Saint Phalle*, in P. HULTEN (a cura di), *Niki de Saint-Phalle: Exposition rétrospective, 2 juillet-1er septembre 1980, Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne*, cit., p.54

<sup>5</sup> *Ibidem*

<sup>6</sup> *Ibidem*

<sup>7</sup> *Ibidem*

<sup>8</sup> R. J. DEROO, *The museum establishment and contemporary art: the politics of artistic display in France after 1968*, Cambridge University Press, New York, 2006, pp.167-170

<sup>9</sup> D. RIOUT, *A polyphonic popular art*, in P. HULTEN et al., *Niki de Saint Phalle: la donation*, Nizza, Georges Naef, 2002

<sup>10</sup> R. J. DEROO, *The museum establishment and contemporary art: the politics of artistic display in France after 1968*, cit., p.179

<sup>11</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, M. BOUISSET, *Niki de Saint-Phalle au Centre Georges Pompidou*, in "Le Matin", 6 agosto 1980

<sup>12</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, G. PLAZY, *Niki de Saint Phalle à Beaubourg: Le triomphe de la gaieté*, in "Le Quotidien de Paris", 31 luglio 1980

<sup>13</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, J. MICHEL, *Niki de Saint-Phalle en rétrospective*, in "Le Monde", 16 luglio 1980

<sup>14</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, J.-M. TASSET, *Niki de Saint Phalle: le divin délire*, in "Le Figaro", 18 luglio 1980

<sup>15</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, P. CABANNE, *La maman des Nanas*, in "Elle", 25 agosto 1980

<sup>16</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, R. OLIVER, *Niki de Saint Phalle Meets 'The New Man'*, in "Herald Tribune", Londra, 19-20 luglio 1980

<sup>17</sup> *Ibidem*

<sup>18</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in J.-Y. MOCK, *Les Annees Saint Phalle*, in P. HULTEN (a cura di), *Niki de Saint-Phalle: Exposition rétrospective, 2 juillet-*

*let-1er septembre 1980, Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne, cit., p. 34*

<sup>19</sup> *Ivi, p.76*

<sup>20</sup> *Ivi, p.14*

<sup>21</sup> R. J. DEROO, *The museum establishment and contemporary art: the politics of artistic display in France after 1968, cit., p.183*

<sup>22</sup> *Ivi, p.184*

<sup>23</sup> *Ivi, p.186*

<sup>24</sup> Per un approfondimento si veda il catalogo dell'esposizione: C. MORINEAU (a cura di), *elles@centrepompidou*, Parigi, ed. du Centre Pompidou, 2009

<sup>25</sup> Più di 8000 metri quadrati, 500 opere che coprono dagli inizi del XX secolo ad oggi, di oltre 200 artiste di ogni nazionalità

<sup>26</sup> ARCMAM, Niki de Saint Phalle 23 juin-12 septembre 1993, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993

<sup>27</sup> ARCMAM, Niki de Saint Phalle 23 juin-12 septembre 1993, Service de Presse, *Niki de Saint Phalle: "L' Invitation au Musée"*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993

<sup>28</sup> ARCMAM, Niki de Saint Phalle 23 juin-12 septembre 1993, N. DE SAINT PHALLE, cit. in P. TRÉTIACK, *Niki de Saint Phalle "Femmes, continuez de rouler les hommes!"*, in "Elle", Parigi, 12 luglio 1993

<sup>29</sup> ARCMAM, Niki de Saint Phalle 23 juin-12 septembre 1993, N. DE SAINT PHALLE, *Lettre à Jean Tinguely*, Parigi, 21 maggio 1993

<sup>30</sup> ARCMAM, Niki de Saint Phalle 23 juin-12 septembre 1993, M. BLUME, *Niki de Saint Phalle, Bursting out of the Frame*, in "International Herald Tribune", Londra, 21 giugno 1993

<sup>31</sup> ARCMAM, Niki de Saint Phalle 23 juin-12 septembre 1993, P. BILLARD, *Quand Niki s'éclate*, in "Le Point", Parigi, 24 luglio 1993

<sup>32</sup> ARCMAM, Niki de Saint Phalle 23 juin-12 septembre 1993, JOH, *Un hommage à la vie et à la féminité*, Parigi, 23 luglio 1993

<sup>33</sup> ARCMAM, Niki de Saint Phalle 23 juin-12 septembre 1993, M.C. HUGONOT, *Niki, l'enfant sauvage*, in "L' Art a Paris", Parigi, luglio 1993

<sup>34</sup> ARCMAM, Niki de Saint Phalle 23 juin-12 septembre 1993, J.M., *Niki de Saint Phalle: la danse de vie*, in "Pariscopes", Parigi, 11 agosto 1993

<sup>35</sup> C. FRANCLIN, *La Frabrique de la Joie*, in K. MCDONALD et al., *Niki de Saint Phalle. Ici, tout est possible, cit., p.51*

<sup>36</sup> *Ibidem*

<sup>37</sup> ARCMAM, Niki de Saint Phalle 23 juin-12 septembre 1993, N. DE SAINT PHALLE, cit. in P. TRÉTIACK, *Niki de Saint Phalle "Femmes, continuez de rouler les hommes!"*, in "Elle", Parigi, 12 luglio 1993

<sup>38</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in U. GROSENICK, *Niki de Saint Phalle's letters*, cit., p.186

<sup>39</sup> Ivi, pp. 184-185

<sup>40</sup> ARCMAM, Niki de Saint Phalle 23 juin-12 septembre 1993, A.-M. DELHOUGNE, *Le gigantisme et la pétulance d'une féminité triomphante*, Parigi, 14-15 agosto 1993

<sup>41</sup> ARCMAM, Niki de Saint Phalle 23 juin-12 septembre 1993, P. BILLARD, *Quand Niki s'éclate*, in "Le Point", Parigi, 24 luglio 1993

<sup>42</sup> Per un approfondimento si veda il catalogo: P. HULTEN, *Niki de Saint Phalle, oeuvres des années 80. Paris: Galerie JGM, mai-juin 1989*, Parigi, Galerie de France - JGM, Paris, 1989

<sup>43</sup> Per un approfondimento si veda il catalogo: Galerie de France, *Niki de Saint Phalle: Tirs. et autres révoltes 1961-1964*, Parigi, Galerie de France - JGM, Paris, 1990

<sup>44</sup> Per un approfondimento si veda il catalogo: P. HULTEN et al., *Niki de Saint Phalle: la donation*, Nizza, Georges Naef, 2002

<sup>45</sup> P. RESTANY, *An Immense Oeuvre All Set to Brave the Coming Century*, cit. p.35

<sup>46</sup> C. MORINEAU, *Une œuvre qui franchit les limites*, in C. MORINEAU (a cura di), *Niki de Saint Phalle*, Parigi, Editions de la Rmn-Grand Palais, 2014, p.17

<sup>47</sup> C. FRANCLIN, *Niki de Saint Phalle, la révolte à l'œuvre*, Parigi, Hazan, 2013

<sup>48</sup> C. MORINEAU, *Une œuvre qui franchit les limites*, cit., p.17

<sup>49</sup> *Ibidem*

<sup>50</sup> Ivi, p. 20

<sup>51</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in *La Cabeza au CENTQUATRE-PARIS*, in "Dossier de presse", Niki de Saint Phalle 17 septembre 2014 – 2 février 2015, Grand Palais, Galeries Nationales, p.26

<sup>52</sup> *Textes des salles*, in "Dossier de presse", cit., pp. 11-13,

<sup>53</sup> <https://www.doitinparis.com/en/the-most-pop-niki-de-saint-phalle-at-the-grand-palais-18264>, visitato il 23/12/2022

<sup>54</sup> <https://www.leparisien.fr/laparisienne/actualites/tous-fous-de-niki-de-saint-phalle-16-09-2014>, visitato il 23/12/2022

<sup>55</sup> <https://www.grandpalais.fr/fr/article/les-combats-de-niki-de-saint-phalle>, visitato il 23/12/2022

<sup>56</sup> L. PESAPANE (a cura di), *Niki de Saint Phalle. Paradis Retrouvé*, Parigi, Opera Gallery, 2022, p.7

<sup>57</sup> *Ibidem*

<sup>58</sup> *Ivi*, p.15

<sup>59</sup> N. DE SAINT PHALLE, cit. in C. FRANCBLIN, *Niki de Saint Phalle, la révolte à l'œuvre*, Parigi, Hazan, 2013, p. 389

<sup>60</sup> J. MATHAS, *Yayoi Kusama and Niki de Saint Phalle: catharsis and subversion*, in *A New World*, catalogo della mostra presso Opera Gallery Singapore, 6 gennaio-5 febbraio, 2023, p.5

<sup>61</sup> C. FRANCBLIN, cit. in J. MATHAS, *Yayoi Kusama and Niki de Saint Phalle: catharsis and subversion*, cit. p.5

<sup>62</sup> I. LUQUET-GAD, *Press release*, comunicato stampa della mostra "Niki de Saint Phalle. Les Nanas Au Pouvoir", Galerie Mitterand, Parigi, 4 novembre 2021-5 febbraio 2022

<sup>63</sup> *Ibidem*

<sup>64</sup> *Ibidem*

<sup>65</sup> H. HESTER, *Xenofeminism*, Cambridge, Polity Press, 2018, p.6

<sup>66</sup> B. CARDENAS intervistata da J.- G. MITTERAND, immagini e montaggio di F. SÉGALLOU, Parigi, novembre 2021, <https://youtu.be/FdHuhTfYq4I>, visto il 23/01/2023

<sup>67</sup> J. HOUSEZ, *Le féminisme en majesté*, in "Les Échos", Parigi, 10 novembre 2021

<sup>68</sup> A. JAFFREDO, *Galerie Mitterand. Les Nanas au pouvoir*, in "Artforum", 31 gennaio 2020, <https://www.artforum.com/artguide/galerie-mitterrand-5288/les-nanas-au-pouvoir-199964>, visitato il 27/01/2023

<sup>69</sup> Si veda a questo proposito l'immagine del precedente capitolo del presente elaborato: fig. 4, p. 68

<sup>70</sup> N. De Saint Phalle, cit. in C. BEGHELLI, *L'arte finanziata da un profumo: così nacque il Giardino dei Tarocchi di Niki de Saint Phalle*, in "Il sole 24 ore", 24 agosto 2021, <https://www.ilssole24ore.com/art>, visitato il 06/02/2023

<sup>71</sup> C. BEGHELLI, *L'arte finanziata da un profumo: così nacque il Giardino dei Tarocchi di Niki de Saint Phalle*, cit.

<sup>72</sup> <https://www.lvmh.it/notizie-documenti/notizie/larte-della-felicita-la-collaborazione-artistica-guerlain-x-maison-matisse/> visitato il 26/01/2023

<sup>73</sup> P. DAGEN, *Les Abattoirs de Toulouse brossent un portrait de Niki de Saint Phalle en guerrière indignée*, in "Le Monde", 8 gennaio 2023, [www.lemonde.fr/culture/](http://www.lemonde.fr/culture/)

<sup>74</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, O.H., *Niki de Saint Phalle*, in "L'Express", Parigi, 2-8 giugno 1989

<sup>75</sup> L. PESAPANE, *L'occupation de l'espace public par Niki de Saint Phalle: une volonté féministe et politique*, cit., pp.30-36

<sup>76</sup> Ivi, p.36

<sup>77</sup> <https://lagallerianazionale.com/mostra/hot-spot-caring-for-a-burning-world>, visitato il 21/01/2023

<sup>78</sup> C. BECKER, *Introduction*, in C. BECKER (a cura di), *Niki de Saint Phalle*, Zurigo, Ed. Zürcher Kunstgesellschaft / Kunsthaus Zürich, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2022, pp.14-15

<sup>79</sup> <https://www.kunsthau.ch/en/besuch-planen/ausstellungen/niki-de-saint-phalle>, visitato il 18/01/2023

<sup>80</sup> C. BECKER, *Introduction*, cit., p. 15

<sup>81</sup> Credit Swiss, *Words of Greeting from the Sponsor*, in C. BECKER, *Niki de Saint Phalle*, cit., p.9

<sup>82</sup> C. HUG, *The Decostruction of the Sensual*, in C. BECKER (a cura di), *Niki de Saint Phalle*, cit., p.85

<sup>83</sup> Tradotto dal norvegese, <https://www.hok.no/utstillinger/niki-de-saint-phalle>, visitato il 18/01/2023

<sup>84</sup> A. GODWIN, *Niki de Saint Phalle*, in "The Brooklyn Rail", novembre 2022, <https://brooklynrail.org/2022/11/artseen/Niki-de-Saint-Phalle>, visitato il 27/01/2023

<sup>85</sup> "Niki de Saint Phalle", Alexander Iolas Gallery, New York, USA, in collaborazione con Jean Larcade, Parigi, 15 ottobre – 3 novembre 1962

<sup>86</sup> <http://nikidesaintphalle.org/wp-content/uploads/2021/11/NdSP-Solo-Exhibitions-till-2021.pdf>

<sup>87</sup> "Niki de Saint Phalle: Retrospective 1960 – 2002", Nohra Haime Gallery, New York, USA, 7 settembre – 29 ottobre 2021

<sup>88</sup> L. TATTERSALL, *On Tenderness*, in R. KATRIB (a cura di), *Niki de Saint Phalle: Structures for Life*, cit. pp.46-53

<sup>89</sup> R. KATRIB, *Niki de Saint Phalle: Building for the Future*, cit. pp.10-33

<sup>90</sup> A. DRESSEN, N. MAUSS, *NANANERE! Niki de Saint Phalle's Allover Strategy and Merchandising*, in R. KATRIB (a cura di), *Niki de Saint Phalle: Structures of Life*, cit., pp.34-45

## Conclusione

Con il presente lavoro si è cercato di ripercorrere la carriera artistica di Niki de Saint Phalle e la sua ricezione in termini critici, istituzionali, curatoriali e mediatici, evidenziando come la sua opera risulti oggi estremamente attuale. Incrociando saggi e monografie a lei dedicate ad articoli, interviste e dichiarazioni della stessa artista, oltre che il suo modo di presentarsi in pubblico, ciò che emerge con assoluta chiarezza è la complessità ed ambivalenza della sua opera e della sua persona. I due poli tra cui oscillano tanto i lavori, quanto il vissuto dell'artista e le parole che lo raccontano (siano esse di Niki o dei suoi critici) sono quelli di violenza da un lato, gioia dall'altro: "Heaven and Hell", per riportare ancora una volta le parole del critico Pierre Restany, che con un'unica espressione coglie e riassume l'essenza di Niki de Saint Phalle, descrivendola come "an eternal rambler between two poles, Heaven and Hell".

I traumi dell'infanzia, segnata dagli abusi fisici del padre e psicologici della madre, da un'educazione costringente che tenta (invano) di sopprimere la personalità estrosa e combattiva della giovane Niki, si traducono - dopo una prima fase figurativa - nella violenza iconoclasta dei *Tirs*. È la dirompenza di queste azioni ad attirare su di lei l'attenzione del mondo dell'arte, al quale si presenta come una giovane ribelle, l'*enfant terrible*, o la Giovanna d'Arco del panorama artistico parigino (con questi appellativi viene, infatti, identificata dai giornali del tempo). L'ambivalenza paradiso-inferno fa parte della sua opera sin dagli esordi: i primi dipinti mostrano mondi fiabeschi, popolati

tanto di fate, quanto di mostri, unendo al tono naïve ed infantile l'inquietudine di un'infanzia violata: la facciata apparentemente giocosa nasconde quella più cupa; viceversa, l'aggressività esplicita dei *Tirs* porta con sé anche una componente ludica e partecipativa: gli spari con il fucile rimandano tanto a quelli reali e drammatici della guerra in Algeria, quanto a quelli delle fiere e parchi dei divertimenti; le sessioni di sparò non suscitano eccessiva inquietudine nel pubblico, che si è al contrario divertito a sparare sulle tavole immacolate, traendo un grande piacere (proprio come la stessa Niki) nel trasformare i rilievi bianchi in nuove pitture ricoperte da chiazze multicolore. La medaglia paradiso-inferno ruota nuovamente con l'avvento delle *Nanas*, di cui sia la critica che il pubblico recepiscono immediatamente l'esuberanza ed il buonumore di cui si fanno portatrici. Esposte da subito nelle gallerie e musei di tutta Europa (raggiungendo poi, nel giro di pochi anni, anche Stati Uniti, Sud America, Giappone), le piroettanti e formose figure femminili create da Niki colpiscono per "l'immense éclat de joie<sup>2</sup>" con la quale invadono gli spazi espositivi. "Un humour fantastique, une gaieté énorme, une truculence acide, une invention ironique e pirouettante<sup>3</sup>": così vengono descritte le *Nanas* dalle riviste del tempo, che tendono a vedere in loro unicamente l'aspetto esuberante. La libertà e gioiosità di quei corpi nasce, tuttavia, da anni, decenni, secoli di costrizioni e sofferenze: si tratta piuttosto, dunque, di "dark stories in rainbow coats<sup>4</sup>", come le definisce in modo efficace Catherine Francblin. Lo stesso vale per i suoi progetti monumentali: si inseriscono nello spazio pubblico nel nome della gioia, ma celano al di sotto della pelle colorata uno scheletro in ferro e acciaio in cui si possono vedere rappresentate le ingiustizie e disuguaglianze sociali contro cui quelle stesse strutture si ergono. Tuttavia, il lato militante ed impegnato delle opere di Saint Phalle è passato per decenni in secondo piano: con il successo delle

Nanas l'artista viene identificata unicamente con l'aspetto giocoso e divertito, facendole perdere di credibilità e privandola della dovuta attenzione da parte della critica, resta dal collocarla legittimamente all'interno di una storia dell'arte impegnata. Ad erodere ulteriormente la sua credibilità da questo punto di vista è anche la produzione parallela rispetto alle opere monumentali, che viene giudicata negativamente come vendita al sistema capitalista: oggetti d'arredamento, profumi ed accessori di moda da inserire direttamente nel mercato, prodotti in modo seriale. È solo in tempi recenti che si comprende come questa parte più commerciale della sua produzione non vada letta come mera mercificazione ma, al contrario, strategia per sfuggire alle logiche di potere legate all'economia: in questo modo, infatti, come lei stessa dichiara, Niki de Saint Phalle può essere mecenate di se stessa e rispondere solo alle proprie esigenze; i suoi "original multiples" sono, inoltre, strumento per arrivare in modo effettivo nella quotidianità del grande pubblico, perseguendo assieme ai progetti per gli spazi della collettività l'obiettivo di "implanter le merveilleux dans le quotidien<sup>5</sup>". Gli oggetti prodotti in serie e le grandi opere pubbliche vanno, dunque, lette in parallelo ed inserite in un complessivo progetto di ricostruzione della società, dei suoi spazi e delle sue strutture attraverso la gioia, rifiutando categorizzazioni stagne e rivendicando una totale libertà. Infatti, sebbene ciascuna fase della sua opera – in perenne evoluzione e cambiamento - sia caratterizzata da due dimensioni, quella della gioia e quella della sofferenza, è in ogni caso la prima, alla fine, a prevalere e costituire la vera arma di Niki, per quanto forgiata dalla seconda: "Je croyais auparavant [...] qu'il fallait, pour provoquer, attaquer la religion, les généraux. J'ai compris qu'il n'y avait rien de plus choquant que la joie<sup>6</sup>", dichiara l'artista. Così, attraverso la sua opera, Niki de Saint Phalle dà prova di come sofferenza, frustrazione e rabbia

possano essere trasformati in un'arte di irrefrenabile gioia ed ottimismo: è probabilmente questo uno degli insegnamenti più importanti che ci lascia in eredità.

L'aspetto della gioia, che il pubblico automaticamente associa a Niki e che, come detto, costituisce la vera forza della sua rivoluzione, ha in realtà giocato a suo sfavore agli occhi di critici e storici dell'arte, che ricercano nell'arte impegnata una *gravitas* e serietà che, apparentemente, a quella di Saint Phalle manca. Della sua opera, per quanto abbia attirato attenzione e curiosità, è stata data nel tempo una lettura superficiale, che non ha sufficientemente approfondito il suo legame al contesto sociopolitico e l'attivismo rispetto a questioni cruciali del suo (e nostro) tempo. Come sottolineato nel secondo capitolo dell'elaborato, a proposito dell'opera di Niki de Saint Phalle esiste una letteratura critica relativamente scarna; questa mancanza di un informato ed accurato criticismo viene compensata da Niki stessa, che non manca occasione per raccontare di sé, della propria arte e della propria vita, tanto in interviste, quanto in propri scritti: in questo modo, dunque, opere ed intimità si sovrappongono e, di conseguenza, la produzione di Saint Phalle viene approcciata prevalentemente attraverso una lente biografica, legata all'esperienza di vita ed interiorità dell'artista. L'approccio biografico non è errato, ma limitante nel non mettere sufficientemente in luce il contesto e le tensioni sociopolitiche in cui il suo lavoro si inserisce e con le quali si interfaccia in modo diretto e voluto. Ciascuna delle sue opere si lega sicuramente alla sua biografia, ma allo stesso tempo veicola un messaggio politico, che si estende al di là della sua persona. Con Niki de Saint Phalle, possiamo quindi affermare, l'intimità diventa politica.

Una seconda questione nodale nella lettura e ricezione di Niki de Saint Phalle si lega poi alla problematicità relativa alla comprensione del suo femminismo, che non risponde alle

aspettative né di una storia dell'arte femminista, né del movimento femminista stesso (confermando così, ancora una volta, la personalità fuori dagli schemi ed ostile ad ogni tipo di categorizzazione). Quando tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta si comincia a ragionare sul ruolo delle artiste donna all'interno del sistema e della storia dell'arte, si attribuisce loro la prerogativa di temi legati all'intimo e al domestico, di espressioni artistiche identificabili come femminili; questa categorizzazione si lega alla percezione secondo la quale, poiché si occupano solo di ciò che è personale, le donne siano incapaci di creare opere d'arte dalla portata universale. Niki de Saint Phalle è cosciente di ciò ed altrettanto determinata a trascendere con le sue opere lo spazio normalmente riservato alle donne; l'intento è innegabilmente anche dare espressione al proprio vissuto personale, rielaborare la propria percezione dello spazio domestico, ma attraverso una pratica artistica universale nei messaggi che vuole trasmettere: le sue opere sono pensate per trasformare la società, ridefinire idee prestabilite, "guarire" il pubblico così come hanno guarito la loro creatrice. Le sue dichiarazioni ed i suoi scritti non lasciano dubbi: creare opere d'arte è per lei un modo per affermare il suo essere una donna che esce dalla dimensione domestica, un'artista che compete con un genere e una storia dell'arte pubblica tradizionalmente riservata agli uomini. Con i suoi progetti monumentali, in particolare, ridefinisce l'idea di domesticità e la sua correlazione alla femminilità, senza negare il legame tra le due: lo spazio domestico non è più quello in cui la donna viene confinata nel ruolo di moglie e madre, ma quello in cui può emanciparsi, assumendo un ruolo di potere. Attraverso le sue sculture-architetture abitabili, Niki de Saint Phalle delinea un progetto politico che è a tutti gli effetti femminista, ma mirato alla trasformazione e ricostruzione non solo della figura e del ruolo della donna nella società, ma anche della

società nel suo complesso. Rifiutando l'etichetta di "women's art" e di allinearsi al movimento femminista (pur dichiarandosi femminista convinta) Niki de Saint Phalle compie, infatti, un'ulteriore operazione cruciale: amplia la causa femminista, inglobando in essa, di volta in volta, diverse lotte, contro il razzismo, lo stigma della SIDA, la crisi ambientale. Non limitandosi alla questione femminile, fa della rivoluzione dell'arte una rivoluzione totale (per quanto affidata alla guida delle donne).

Non è, inoltre, solo attraverso i propri lavori che si svincola dalle aspettative nei confronti del suo essere donna, artista e femminista, ma anche tramite il proprio abbigliamento e modo di atteggiarsi in pubblico, con il quale afferma con forza la sua femminilità e sensualità, suscitando per questo diffidenza e critiche, in particolare da parte delle femministe più radicali. Risultando agli occhi di queste ultime incoerente rispetto alle sue stesse dichiarazioni contro il sistema patriarcale e a favore di una nuova società matriarcale, questa ambiguità è, invece, perfettamente in linea al suo carattere provocatorio e in costante ribellione nei confronti di etichette e categorizzazioni. Così come sin da bambina si era preposta di non esaudire le aspettative che la propria famiglia e classe sociale riponevano su di lei, così da donna e artista continua a contrapporsi a tutto ciò che gli "altri" (siano essi storici o critici dell'arte, aderenti al movimento femminista, galleristi e giornalisti) si aspettano da lei.

Tenendo questi diversi ma correlati elementi in considerazione, si può dunque concludere che Niki de Saint Phalle risponda ad un impegno ed un attivismo pienamente femminista, ma che fuoriesce dai limiti di categorizzazioni come "feminine art", "feminist art", "women's art": con lei, il femminismo diventa inclusivo e polifono, capace di parlare a chiunque si senta escluso e farlo in qualunque momento storico. È grazie a ciò

che, per quanto legata al contesto sociale e politico del proprio tempo, riesce a travalicarlo risultando attuale anche oggi. L'attualità e varietà delle questioni sociopolitiche che con le sue opere Niki affronta è una scoperta recente. Come messo in luce dal confronto tra le tre grandi retrospettive a lei dedicate a Parigi, infatti, è solo con quella allestita al Grand Palais nel 2014 che per la prima volta all'opera di Niki de Saint Phalle viene data una lettura approfondita e pregnante, valorizzandola in tutti i suoi aspetti. Le due precedenti retrospettive (Centre Pompidou, 1980; Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1993), per quanto vogliano entrambe porre l'attenzione sull'essenza complessa, multimediativa e multidimensionale dell'opera di Niki, non riescono ad andare oltre il fascino delle *Nanas* (l'esposizione del 1980 in particolare: leggendo gli articoli che ne parlano nelle riviste del tempo, risulta evidente come la retrospettiva consacrò Niki al pubblico parigino unicamente come creatrice delle colorate ed esuberanti sculture femminili) e di una lettura della sua produzione che ruota esclusivamente attorno al mondo interiore dell'artista. Per quanto le due istituzioni museali dichiarino nei rispettivi comunicati stampa di voler restituire la complessità dell'opera di Saint Phalle, l'effetto ottenuto – come provano i documenti relativi alla stampa del tempo - è quello di perpetuare la sua identificazione con le *Nanas* e una sottostima del carattere politicamente e socialmente impegnato dei lavori. Bisogna aspettare il 2014 e la retrospettiva curata da Camille Morineau al Grand Palais, affinché l'opera di Niki de Saint Phalle venga raccontata nella sua interezza da un'istituzione museale francese, dando il giusto valore e spazio al legame con il contesto storico, all'impegno sociale e militanza politica, pur senza negare, in ogni caso, il peso della sua personale biografia ed il bisogno di esorcizzare i propri demoni. La consapevolezza ed intelligenza critica con cui la retrospettiva è curata emerge sin

dall'ammissione da parte della curatrice delle difficoltà che esporre un'artista così sfaccettata implica. Morineau è perfettamente cosciente di come una mostra sia innanzitutto un'operazione critica, che comporta delle scelte, soprattutto se si confronta con una produzione così ampia e variegata: quelle operate per la retrospettiva sono volte a dimostrare come Niki de Saint Phalle non sia stata né semplicemente la madre delle *Nanas*, né solo una donna che esorcizza attraverso l'arte le proprie emozioni, né unicamente una delle prime donne artiste ad essere riconosciuta alla pari degli uomini negli anni Sessanta. Grazie a queste scelte curatoriali, la retrospettiva al Grand Palais consente al pubblico parigino non solo di rimanere affascinato e conquistato da colori ed esuberanza, ma anche di comprendere più a fondo il valore sociale e politico della propria concittadina. Nel fare questo, la retrospettiva sembra costituire un momento di demarcazione: se fino ad allora retrospettive ma anche mostre minori organizzate nelle gallerie parigine ed europee avevano puntato i riflettori sugli aspetti più immediati dell'opera di Saint Phalle, le esposizioni organizzate da questo momento in poi, anche qualora presentino solo una parte della produzione di Niki, continuano sulla virtuosa traccia di quanto fatto al Grand Palais; le opere vengono contestualizzate rispetto ai tempi, collocate nel complesso della produzione, comprese nelle loro differenti stratificazioni: solo in questo modo risulta possibile attualizzare in modo consapevole i loro messaggi.

Tra 2022 e 2023 l'alto numero di mostre dedicato a Niki de Saint Phalle è indicativo del perdurare dell'interesse nei confronti della sua opera, così come dell'attualità delle tematiche che essa affronta, capaci di parlare *alla* e *della* contemporaneità. Come accadeva già nelle precedenti retrospettive, rimane costante l'insistenza sull'essenza complessa e multimediale, nonché sulla forza dell'espressione di traumi personali

ma capaci di colpire l'inconscio collettivo del pubblico, grazie ad una visione artistica "sans concessions et sans égards"<sup>7</sup>. A questo, si aggiunge però, in tutte le esposizioni curate negli ultimi due anni, la dovuta considerazione verso l'attivismo ed *engagement* politico e sociale dell'opera e della figura di Niki de Saint Phalle.

Le lotte di cui l'artista si è da sempre fatta portavoce, ma lasciate in secondo piano a livello critico ed istituzionale, diventano oggi elementi di riflessione ricorrenti nel corredo teorico delle diverse esposizioni, tanto nei comunicati stampa, quanto nei cataloghi, che ne sottolineano la pregnanza rispetto ai nostri giorni. La più nota delle sue battaglie, quella femminista, disallineata rispetto al movimento degli anni Settanta (che è al contempo anticipato e superato), risulta invece significativa oggi più che mai: le modalità con cui l'artista ha messo in discussione i ruoli di genere e i modelli di bellezza parlano già di *Body positivity* e fluidità di genere – argomenti di dibattito e riflessione centrali nella nostra contemporaneità - promuovendo l'accettazione e rivendicando la libertà di tutti i corpi, a prescindere da taglia, forma, colore della pelle, genere e abilità fisica, così come scardinando categorie sociali legate al genere. Le sue *Nanas* ci parlano (e lo continueranno a fare nel futuro) della possibilità di esistenza di un infinito numero di varianti che fuoriescono da ciò che, convenzionalmente, è considerato norma.

L'attivismo di Saint Phalle torna oggi (tristemente) attuale anche in relazione alla lotta contro le discriminazioni basate su differenze culturali ed etniche, come testimonia il rinnovato attivismo legato al movimento "Black Lives Matter" e l'esodo di migranti in arrivo in Europa. Le opere legate agli anni californiani, così come le sue *Nanas* di tutti i colori, parlano di accettazione, inclusione, sincretismo culturale e lo fanno in un modo tanto semplice, quanto immediato. I suoi lavori sono un invito

valido anche nel nostro presente ad accogliere popoli in esodo, ad accettare le loro differenze, a riconoscere loro libertà di culto e di espressione.

Terza questione cruciale di cui le mostre dedicate a Niki de Saint Phalle in questi ultimi due anni vogliono offrire una chiave di lettura è quella relativa alla crisi ambientale ed al riscaldamento climatico. La questione ecologica diventa sempre più pressante negli ultimi anni di vita dell'artista, che si inserisce così anche in quel ramo della produzione artistica contemporanea mirata a provocare e suscitare riflessioni sulla crisi ecologica in cui il pianeta si trova. Schieratasi contro le politiche di Bush, Niki lancia attraverso la litografia *Global Warming* un monito verso quell'aggressività economica e politica che sembra dimenticare che la società umana sia inserita in un ecosistema naturale che non può essere calpestato o sfruttato senza tenerne in considerazione esigenze, limiti e fragilità.

Le mostre tenutesi negli ultimi anni dimostrano, così, come le opere di Saint Phalle affrontino questioni che sono oggi "more topical than ever"<sup>8</sup>, per citare le parole che accompagnano la retrospettiva a lei dedicata dalla Kunsthaus di Zurigo. Seguendo l'esempio di Camille Morineau, la consapevolezza ed approccio che accompagna le successive mostre è quello esplicitato anche da Christoph Becker: un'esposizione, per quanto ampia, comporta sempre una selezione e non può che dare un estratto di una produzione così varia e complessa come quella di Niki de Saint Phalle. Questo non dev'essere un freno o disincentivo, quanto piuttosto un invito a mantenere viva la curiosità di approfondirne sempre di più l'opera ed analizzare più a fondo l'eredità che ha lasciato, un'eredità che ha molto da insegnare oggi e, come afferma Becker: "certainly for a long time to come – fortunately!"<sup>9</sup>.

Alla luce dell'attualità quasi profetica del carattere impegnato politicamente e socialmente delle opere di Saint Phalle,

Irene Bertagnin

viene spontaneo chiedersi cosa avrebbe pensato l'artista dei tempi che stiamo vivendo: profondamente convinta della capacità dell'essere umano di innovare e reinventare, Niki avrebbe probabilmente attinto nuovamente alla Speranza racchiusa nella sua scatola magica segreta - serbatoio inesauribile di risorse creative - e considerato l'attuale periodo di profonda crisi geopolitica, sociale, climatica come un'occasione per realizzare qualcosa di nuovo per una presa di coscienza collettiva rispetto alla necessità di adottare una vita sostenibile, contro la prepotenza politica, economica e finanziaria. L'azione in forma collettiva intrapresa da Saint Phalle dev'essere oggi un insegnamento e modello da seguire per un cambiamento di paradigma, offrendoci una possibilità di reinventare la modernità.

## Note

- <sup>1</sup> Y. S. MASUDA, *Birth of Shooting Painting and Nana Power*, in P. HULTEN et al., *Niki de Saint Phalle, Monographie*, cit., p.335
- <sup>2</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, J.-M. TASSET, *Niki de Saint Phalle: le divin délire*, in "Le Figaro", Parigi, 18 luglio 1980
- <sup>3</sup> *Ibidem*
- <sup>4</sup> C. FRANCBLIN, cit. in J. MATHAS, *Yayoi Kusama and Niki de Saint Phalle: catharsis and subversion*, cit. p.5
- <sup>5</sup> C. FRANCBLIN, *Niki de Saint Phalle: La fabrique de la Joie*, in K. MCDONALD et al., *Niki de Saint Phalle. Ici, tout est possible*, cit., p.52
- <sup>6</sup> ARCBK, BVAP, SAINTPHALLE 2, O. HAHN, *Niki de Saint Phalle choque par la joie*, in "L'Express", 4 novembre 1968
- <sup>7</sup> J.-Y. MOCK, *Les Annees Saint Phalle*, in P. HULTEN (a cura di), *Niki de Saint-Phalle: Exposition rétrospective, 2 juillet-1er septembre 1980*, Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne, cit., p.54
- <sup>8</sup> Credit Swiss, *Words of Greeting from the Sponsor*, in C. BECKER, *Niki de Saint Phalle*, cit., p.9
- <sup>9</sup> C. BECKER, *Introduction*, cit., p. 15

Irene Bertagnin

## Bibliografia

### Fonti d'archivio

Archives de le Bibliothèque Kandinsky, Dossiers d'artistes plasticiens (boîtes vertes), SAINTPHALLE 1-2, 1961-

Archives du Centre Pompidou, Niki de Saint Phalle 1980, 1992W022/154, *Préparation de l'exposition*

Archives du Centre Pompidou, Niki de Saint Phalle 1980, 1995W052/001 *Muséographie et scénographie*

Archives du Centre Pompidou, Niki de Saint Phalle 1980, 2019W008/008, *Correspondance avec P. Hulten 1973-1981*

Archives du Centre Pompidou, Niki de Saint Phalle 1980, AF 9300157, *Visuel de l'affiche*

Archives du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Dossier Expo, *Niki de Saint Phalle, 24 giugno-12 settembre 1993*

### Letteratura secondaria

ANTILLE, Benoît, *HON–en katedral': Behind Pontus Hultén's Theater of Inclusiveness*, in "Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry", I, Londra, 2013

BEAUVOIR, Simone, *The Second Sex*, New York, Knopf, 1957

BECKER, Christoph (a cura di), *Niki de Saint Phalle*, Zurigo, Ed. Zürcher Kunstgesellschaft / Kunsthaus Zürich, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2022

BERGER, John, *Ways of seeing*, Londra, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972

BOURKE, Joanna, *Peter Whitehead and Niki de Saint Phalle's 'Daddy' (1973)*, in "The Journal of Cinema and Media", vol. 52, II, 2011

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990

CARRICK, Jill, *Phallic Victories? Niki de Saint Phalle's Tirs*, in "Art History" 26, n. 5, 2003

CECCHETTO, Stefano (a cura di), *Niki de Saint Phalle*, Roma, Skira, 2020

CHADWICK, Whitney, *Woman, art and society*, Londra, Thames and Hudson, 2012

CREISSELS, Anne, *The Dance of the Nanas*, in Patrick Absalon (a cura di), *Niki de Saint Phalle – Exposition au Château de Malbrouck*, Metz, Éd. Serpenoise, 2010

DEROO, Rebecca J., *The museum establishment and contemporary art: the politics of artistic display in France after 1968*, Cambridge University Press, New York, 2006

DOSSIN, Catherine, *Niki de Saint Phalle and the Masquerade of Hyperfemininity*, in "Woman's Art Journal", settembre 2010

FRANCBLIN, Catherine (a cura di), *Niki de Saint Phalle En joué! Assemblages & Tirs 1958-64*, Parigi, Galerie Georges Philippe et Nathalie Vallois, 2013

FRANCBLIN, Catherine, *Niki de Saint Phalle, la révolte à l'œuvre*, Parigi, Hazan, 2013

GALERIE DE FRANCE, *Niki de Saint Phalle: Tirs. et autres révoltes 1961-1964*, Parigi, Galerie de France - JGM, Paris, 1990

GROSENICK, Uta, *Women artists. Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, Milano, Taschen, 2008

HESTER, Helen, *Xenofeminism*, Cambridge, Polity Press, 2018, p.6

HOUSEZ, Judith, *Le féminisme en majesté*, in "Les Échos", Parigi, 10 novembre 2021

Irene Bertagnin

HULTEN, Pontus (a cura di), *Niki de Saint Phalle*, Bonn, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1992

HULTEN, Pontus (a cura di), *Niki de Saint-Phalle: Exposition rétrospective, 2 juillet-1er septembre 1980*, Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Parigi, 1980

HULTEN, Pontus (a cura di), *Tinguely*, Parigi, Editions du Centre Georges Pompidou, 1988

HULTEN, Pontus et al., *Niki de Saint Phalle, Monographie*, Lausanne, Sylvio Acatos, 2001

HULTEN, Pontus et al., *Niki de Saint Phalle: la donation*, Nizza, Georges Naef, 2002

HULTEN, Pontus, *Niki de Saint Phalle, Oeuvres des années 80*. Paris: Galerie JGM, mai-juin 1989, Parigi, Galerie de France - JGM, Paris, 1989

HUSSEY, Mara, *Figuring female corporeality: the body in the early work of Niki de Saint Phalle*, tesi di laurea, School of Liberal Arts of Tulane University, 2016

KATRIB, Ruba (a cura di), *Niki de Saint Phalle: Structures for Life*, New York, MoMA PS1, 2021

MATHAS, Jeanne, *Yayoi Kusama and Niki de Saint Phalle: catharsis and subversion*, in *A New World*, catalogo della mostra presso Opera Gallery Singapore, 6 gennaio-5 febbraio, 2023

MAZZANTI, Anna (a cura di), *Niki de Saint Phalle: il Giardino dei Tarocchi*, Milano, Charta, 1997

MCDONALD, Kyla et al., *Niki de Saint Phalle. Ici, tout est possible*, Ghent, Snoeck Publishers, 2018

MORINEAU, Camille (a cura di), *elles@centrepompidou*, Parigi, ed. du Centre Pompidou, 2009

MORINEAU, Camille (a cura di), *Niki de Saint Phalle 1930-2002*, Madrid, La Fábrica; Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, 2015

MORINEAU, Camille (a cura di), *Niki de Saint Phalle*, Parigi, Editions de la Rmn-Grand Palais, 2014

MULVEY, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in "Screen", vol.16:3, Londra, ottobre 1975

NEGRI, Antonello, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2011

ORTEL, Jo, *Re-creation, self-creation: a feminist analysis of the early art and life of Niki de Saint-Phalle*, tesi di laurea, Standford University, 1992

PESAPANE, Lucia (a cura di), *Niki de Saint Phalle. Paradis Retrouvé*, Parigi, Opera Gallery, 2022

PESAPANE, Lucia et al., *Niki de Saint Phalle. Les années 1980 et 1990. L'art en liberté*, Gallimard / Les Abattoirs, 2022

POLLOCK, Griselda, *Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art's Histories*, New York, Routledge, 1999

POLLOCK, Griselda, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, New York, Routledge, 1988

RATZ, Imogen, *Art and the Home. Comfort, Alienation and the Everyday*, Londra, I.B. Tauris & Co, 2015

SAINT PHALLE, Niki, *Harry and Me: The Family Years 1950 – 1960*, Wabern, Benteli Verlag, 2006

SAINT PHALLE, Niki, *Mon Secret*, Parigi, La différence, 1994

SAINT PHALLE, Niki, *Traces: une autobiography remembering 1930-1949*, Losanna, Acatos, 1999

SUTHERLAND HARRIS, Ann, Nochlin Linda, *Le grandi pittrici: 1550-1950*, Milano, Feltrinelli, 1979

TILROE Anna, *Niki de Saint Phalle – Outside-in*, Heerlen, Schunck Glaspaleis, 2012

Irene Bertagnin

## Sitografia

BEGHELLI, Chiara, *L'arte finanziata da un profumo: così nacque il Giardino dei Tarocchi di Niki de Saint Phalle*, in "Il sole 24 ore", 24 agosto 2021, <https://www.ilssole24ore.com/art>, visitato il 06/02/2023

CARDENAS, Bloum intervistata da Jean- Gabriel Mitterand, immagini e montaggio di François Ségallou, Parigi, novembre 2021, <https://youtu.be/FdHuhTfYq4I>, visitato il 27/01/2023

CARTA, Diana, *Endless House*, in "Domus", 2 ottobre 2015, [https://www.domusweb.it/it/architettura/2015/10/02/endless\\_house.html](https://www.domusweb.it/it/architettura/2015/10/02/endless_house.html)

DAGEN, Philippe, *Les Abattoirs de Toulouse brossent un portrait de Niki de Saint Phalle en guerrière indignée*, in "Le Monde", [www.lemonde.fr/culture/](http://www.lemonde.fr/culture/), 8 gennaio 2023

GODWIN, Alice, *Niki de Saint Phalle*, in "The Brooklyn Rail", novembre 2022, <https://brooklynrail.org/2022/11/artseen/Niki-de-Saint-Phalle>

<http://nikidesaintphalle.org>

<http://nikidesaintphalle.org/aids-you-cant-catch-it-holding-hands>

<https://lagallerianazionale.com/mostra/hot-spot-caring-for-a-burning-world>

<https://www.doitinparis.com/en/the-most-pop-niki-de-saint-phalle-at-the-grand-palais-18264>

<https://www.hok.no/utstillinger/niki-de-saint-phalle>

<https://www.leparisien.fr/laparisienne/actualites/tous-fous-de-niki-de-saint-phalle>

JAFFREDO, Agathe, *Galerie Mitterand. Les Nanas au pouvoir*, in "Artforum", 31 gennaio 2020,

*Niki de Saint Phalle. La sfida di esporre un'eroina*

<https://www.artforum.com/artguide/galerie-mitterrand-5288/les-nanas-au-pouvoir-199964>

PIERSON, Mickaël, *Les combats de Niki de Saint Phalle*, in "Grand Palais - Magazine", 28 ottobre 2014,  
<https://www.grandpalais.fr/fr/article/les-combats-de-niki-de-saint-phalle>

## ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

La collana nasce dalla necessità di riflettere sulle complesse problematiche artistiche ed estetiche sorte dalla fine dell'Ottocento fino ai giorni nostri, perseguendo un approccio multidisciplinare a favore del dialogo tra i saperi, per una più ampia visione d'insieme.

### **Niki de Saint Phalle. La sfida di esporre un'eroina**

Niki de Saint Phalle è una delle artiste più conosciute della seconda metà del XX secolo, celebre in tutto il mondo per avere rielaborato i propri traumi personali attraverso i colori sgargianti e le forme prorompenti delle sue *Nanas*. Le gioiose e sfacciate figure femminili non esauriscono tuttavia la complessità del lavoro dell'artista, profondamente intriso di questioni sociopolitiche dalla portata universale: l'opera di Saint Phalle, per quanto abbia attirato nel tempo molta attenzione e curiosità, non è ancora pienamente compresa né dal pubblico né dalla critica, resta a collocarla legittimamente all'interno di una storia dell'arte impegnata.

Il presente lavoro intende indagare i motivi di questa parziale ricezione, aggiungendo al già corposo panorama di studi dedicato a Saint Phalle un tassello ancora non esplorato, ovvero quello di un'analisi della pratica curatoriale che ha veicolato e continua a veicolare la comprensione della sua opera. L'obiettivo è mostrare come sia necessario dare il giusto peso ed il giusto spazio – tanto a livello critico, quanto istituzionale e mediatico – alle molteplici lotte che l'artista ha da sempre posto al centro della propria opera, tutt'oggi estremamente significative: la necessità di sovvertire le dinamiche di potere del patriarcato, di schierarsi contro l'aggressività politica ed economica, a favore della liberazione del corpo, del multiculturalismo, dell'ambiente. Attraverso l'analisi incrociata di pubblicazioni e preziosi documenti d'archivio, si evidenzierà come un lavoro così articolato e stratificato possa parlare *alla e della* contemporaneità.