

Il giardino d'artista di Niki de Saint Phalle: caratteri compositivi, valori e forme di conservazione

Niki de Saint Phalle's Artist's Garden: Compositional Characteristics, Cultural Values, and Conservation Approaches

Andrea Califano | andrea.califano@cultura.gov.it

Galleria dell'Accademia di Firenze e Musei del Bargello, Ministero della Cultura

Abstract

This article explores the cultural values and conservation challenges associated with twentieth-century artist's gardens, with particular reference to the Tarot Garden by Niki de Saint Phalle in Tuscany. These sites embody a complex interplay of art, architecture, and landscape, where individual works are deeply embedded within their environmental context, and where nature itself actively contributes to the artistic language, at times as an ordered component shaped through imaginative geometries, at others as a woodland allowed to unfold in a spontaneous and vital equilibrium. A defining feature in the characterization of such artist's gardens is precisely their dynamic relationship with the nature-landscape dimension, which assumes an active role, becoming an integral part of the artwork. In doing so, these gardens reflect both the sensibility and the cultural revolution that the twentieth century introduced into the very conception of time and space.

Keywords

Artist's Gardens, Conservation, Artwork, Architecture Nature.

Introduzione

I giardini d'artista si configurano come entità complesse, in cui opere d'arte e paesaggio si fondono per definire manufatti caratterizzati dall'unione di elementi naturali e oggetti artistici. La Toscana ospita oltre venti di questi arte-fatti, rivelando come il paesaggio e i costrutti storici locali contribuiscano a creare un sostrato favorevole e partecipe, che rende questa forma d'arte una parte costituente del paesaggio contemporaneo, in un legame indissolubile tra opera e contesto. Nati a partire dagli anni Sessanta del secolo breve, costituiscono una significativa espressione culturale del secondo Novecento che unisce al carattere polisemico del giardino, le istanze dell'arte contemporanea, ponendo in relazione diretta opera d'arte, architettura e paesaggio. Il dialogo fra i summessionati ambiti culturali avviene in forme e modi diversificati, generando opere profondamente differenti come il Giardino dei Tarocchi di Niki de Saint Phalle, interamente creato dall'artista; come il Giardino di Daniel Spoerri, composto da opere di più autori selezionate dall'artista e disseminate in un paesaggio sconfinato; o come la Fattoria di Celle, in cui le opere, selezionate dalla famiglia Gori, si fondono con la villa e il giardino storico.

L'obiettivo di questo articolo è riflettere su cosa questi costrutti artistici rappresentino per la cultura contemporanea, quale valore ricoprano nella storia del secolo scorso, quale rapporto determinino con l'odierno paesaggio in rapido mutamento, valutando infine se e come sia necessario salvaguardare questi luoghi. Analizzando i caratteri dell'opera di Saint Phalle, con uno sguardo attento alle interazioni architettoniche e paesaggistiche, al significato di questa nuova manifestazione

culturale e agli strumenti normativi vigenti, si propone una riflessione critica sulla definizione dei valori di questi luoghi.

Capalbio: «Il Giardino dei Tarocchi»

Il giardino di Niki de Saint-Phalle, posto su un poggio, visibile dall'Aurelia e poi a tratti nascosto dagli alberi nel tragitto che attraversa la distesa pianeggiante dei campi della bonifica dell'Ente Maremma, appare come un piccolo borgo. Le 22 opere, disseminate in uno spazio di circa due ettari, raffigurano gli arcani maggiori dei tarocchi e sono state realizzate dall'autrice e dal gruppo di fidati collaboratori che, per 25 anni, l'hanno accompagnata nella creazione delle sue visioni tra il 1979 e il 1996.

La sincrasia tra giardino, luogo della natura mediata dall'agire umano, e borgo, luogo delle relazioni urbane e territoriali, è uno degli aspetti di unicità di quest'opera; forse meno evidente rispetto ai colori sgargianti, alle forme organiche e ai richiami mistici delle sculture, ma che determina uno dei tratti fondanti della relazione giardino-contesto. Astraendo la disposizione delle opere e i legami tra interno e esterno dai caratteri formali delle singole creazioni, emerge un impianto urbano comparabile con molti dei borghi italiani, tra cui il vicino centro di Capalbio. L'opera di Niki crea dunque un brano di paesaggio in cui le sculture abitabili, attraversabili e fruibili dall'interno e dall'esterno, proprio come architetture, instaurano, pur con le loro dirompenti forme e colori, un dialogo continuo con il paesaggio, valorizzando l'ex cava donata dalla famiglia Agnelli. Questa relazione onirica con il luogo nasce, in maniera netta, dalla soglia del sito: nel borgo dei Tarocchi si entra oltrepassando una grande porta circolare, aperta sulle mura poste a protezione del mondo fatato e, prima di giungere in contatto con le opere d'arte, ci si trova immersi nella vegetazione del luogo. Il percorso di visita si carica di significati allegorici sia nella salita che ci guida dopo l'austera fortificazione che separa interno ed esterno¹; sia nella transizione tra la selva e le opere; sia nella scelta delle varie strade da intraprendere, nella visita proprio come nella vita. Sembra di camminare in un paese di cui si intuiscono i meccanismi funzionali ma dove si rimane straniti dalla *facies* dei manufatti, un luogo fantastico proprio come quelli descritti da Marco Polo a Kublai Kahn².

Giunti alla piazza centrale, si trova una grande fontana su cui tutti i principali 'edifici' fronteggiano. Le opere maggiori, essendo raffigurazioni a carattere antropomorfo, come l'imperatrice, dalle sembianze matriarcali e quasi ancestrali, l'imperatore costituito da vari corpi tra cui un grande razzo rosso rassomigliante a un polpo umanoide, o il sole, una grande figura con viso da uccello, sembra che osservino i visitatori dall'alto; come i palazzi dei signori e i centri della vita politica e religiosa di un borgo. Non a caso l'artista, nella sua descrizione posta all'ingresso, ricorda di aver racchiuso in questo luogo ciò che aveva carpito dai luoghi storici del paesaggio italiano.

Le opere presenti nel parco sono principalmente di due tipologie: le architetture abitabili – come la residenza di Niki all'interno dell'imperatrice, o la corte colonnata dell'imperatore, che con il suo peristilio, ricorda l'atrio delle vicine ville romane³–; o le sculture minori – come gli Skinnies, figure esili e silhouette –. Le prime costituiscono il paesaggio architettonico definendo le relazioni fisiche tra le parti del borgo e l'esterno; le seconde, sculture di dimensioni tradizionali, sono spesso caratterizzate da un'assenza di materia occupata dal paesaggio: così il vuoto della materia è colmato dal cielo, dalla vegetazione o dalle colline di Capalbio che digradano verso il mare.

Osservando dall'alto del terrazzo dell'imperatore il parco e il paesaggio si comprende come, nella mente dell'artista, la visione dell'opera d'arte fosse simbiotica: da una parte le sue creazioni come elementi onirici e dirompenti nel paesaggio storizzato; dall'altra, l'utilizzo degli stessi per una fruizione interna ed esterna al giardino. La vegetazione del parco, i

campi coltivati circostanti e i Tarocchi costruiscono un'opera d'arte totale, in cui il con-testo e l'atto artistico si fondono, tramutando in arte manifesta quella sensazione di stupore percepita dalla creatrice⁴ di fronte al paesaggio. Proprio per questo, occorre riflettere su 'se e come' assumere queste 'cose' come parte del patrimonio culturale.

I confini e il significato del tutelare

Il termine giardino affonda le proprie radici linguistiche in più tradizioni: dall'inglese *yard* e dal germanico *gart*, che indicano un luogo recintato, fino al latino *hortus* e al greco antico *paradeisos* (παράδεισος), inteso come spazio chiuso e protetto, sede di delizie e metafora di un paradiso terreno. Tutte le etimologie rimandano a un luogo de-limitato, frutto dell'interazione fra natura addomesticata e artificio umano. I giardini d'artista del Novecento – come quello di Niki de Saint Phalle – inverano tali caratteri ma ne ampliano ed elaborano il senso secondo le rivoluzioni culturali proprie del secolo breve: non più spazi nei quali l'arte si inserisce come ornamento di una natura progettata, bensì sistemi in cui opera e contesto naturale formano un unicum indissolubile. In particolare, la relazione con la natura costituisce una delle testimonianze più significative di questa rivoluzione. Essa non si configura come una presenza romantica o idealizzata, ma come una *prae-senza* viva e autonoma, capace di affermare una nuova visione del rapporto tra uomo e mondo. Non si tratta, dunque, della riproposizione di un 'paradiso artificiale', ordinato secondo geometrie e proporzioni figurative razionali, tipiche della tradizione storica del giardino⁵. Al contrario, si afferma un modello fondato sull'interazione dinamica fra le opere d'arte e una natura solo parzialmente controllata, che conserva la propria imprevedibilità senza riproporre la ricerca del sublime. In questa prospettiva, il giardino d'artista si configura come un «luogo delle delizie» rinnovato, non ordinato, realtà viva in cui uomo e natura coesistono, dialogando attraverso un equilibrio instabile ma fecondo.

L'altro elemento manifesto che deriva da tale sensibilità è il legame con il senso del tempo. La rinnovata relazione con la natura rende ancora più evidente che:

l'immobilità del reale, ce lo ricorda Proust all'inizio del *la Signora Swann*, è solo il frutto di una nostra illusione superficiale: "può darsi che le cose siano immobili intorno a noi, perché tali le rende la nostra certezza della loro identità, insomma l'immobilità del nostro pensiero di fronte ad esse". Se ciò è vero per ogni manufatto costruito, lo è a maggior ragione per un "giardino", poiché in tal caso abbiamo a che fare sia con la materia vivente che subisce un processo naturale, sia con elementi architettonici composti di materiali, naturali e non, a ciclo di degrado molto accelerato⁶.

Immaginare la conservazione di questi luoghi significa quindi considerare: aspetti riguardanti le sperimentazioni fatte dagli artisti nella creazione delle opere; legati all'azione del tempo – stagioni, agenti atmosferici e passaggi generazionali – sia come parte attiva nella trasformazione dell'opera d'arte, sia come suo elemento depauperante; incentrati sulle presenze fisiche interne al recinto ma anche sulle assenze che costruiscono il linguaggio di queste opere – come le parti di paesaggio complementari agli Skinnies – riferiti alla natura, come linguaggio attivo e mutevole di questi luoghi.

La tutela dei giardini d'artista del Novecento afferisce dunque a più ordini di questioni giuridico-amministrative, metodologiche e pratiche che rendono la definizione di eventuali provvedimenti di vincolo complessi, poiché appartenenti a una nuova forma di cosa, dalla definizione ibrida, multidisciplinare e non limitata al solo confine dell'oggetto di indagine.

Per comprendere quali siano gli ambiti che permettano di garantire la salvaguardia dei giardini d'artista, il *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio* ci spinge a interrogarci su cosa siano questi luoghi, ponendo alternativamente il valore preminente

sul carattere artistico, architettonico o paesaggistico. E forse proprio in una risposta non univoca risiede il carattere di unicità di questi oggetti che richiederebbero probabilmente un aggiornamento degli attuali strumenti di tutela, sia rispetto alle problematiche conservative delle opere del Novecento⁷, sia rispetto alla tutela dei giardini⁸, al fine di garantire una salvaguardia dinamica di questi arte-fatti dal valore corale. Da un lato l'epoca di costruzione definisce spesso un limite alla possibilità di riconoscimento e conservazione di cose di facile deperimento e di recente costruzione, sia per quanto riguarda l'individuazione degli elementi culturali in grado di identificare l'«interesse particolarmente importante» stabilito ai sensi dell'art.10 c.3, lett. a) del Codice, sia per quanto riguarda la definizione delle peculiarità materiche, tecnico-costruttive, culturali di un'epoca recente della Storia. Spesso si rischia di confondere l'ordinario, come espressione della cultura e delle usanze comuni oramai perdute, con il banale, ovvero come giudizio frettoloso di elementi privi di interesse culturale. Non è questo il caso. D'altronde le strutture in calcestruzzo create artigianalmente da Niki de Saint- Phalle con il suo compagno Jean Tenguelly, i rivestimenti a specchio e ceramica realizzati artigianalmente e appositamente dall'artista e dai suoi collaboratori, la modellazione dei percorsi della collina in funzione delle installazioni e l'uso della vegetazione sono solo alcuni dei caratteri di unicità formale e materiale che andrebbero adeguatamente studiati, documentati e conosciuti. La cultura di tali ambiti di ricerca è in via di definizione ma occorre cercare di accelerarne la comprensione e la tutela, al fine di non perdere parti importanti del nostro passato recente.

La Carta del Restauro del Giardino ICOMOS/IFLA, la Carta di Firenze e il successivo dibattito sinteticamente affrontato anche nei recenti convegni a 25 e 40 anni dalla Carta di Firenze, testimoniano la centralità del tema in relazione alle questioni di riconoscimento e conservazione, ma anche rispetto alle nuove problematiche climatiche⁹.

In considerazione di tali aspetti, i giardini d'artista potrebbero essere vincolati ai sensi del D. Lgs. 42/2004 considerando i diversi caratteri che li costituiscono e i diversi ambiti che li rendono manufatti polisemici, custodi di valori artistici, architettonici e paesistici. Rispetto al loro carattere di giardino come insieme di natura e artefatti, il Codice individua le cose che possono rientrare nei Beni Culturali, ai sensi dell'art.10, comma 3 lettera a), ovvero le «cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante, appartenenti a soggetti diversi da quelli indicati al comma 1». Nello specifico il comma 4 del predetto articolo, riporta che sono comprese tra le cose del comma 1 e 3 le «le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico» (c.4, lett. f.). Tale definizione è applicabile ai giardini d'artista, in quanto, ai sensi del c.5 dello stesso articolo, si afferma che sono tutelabili le predette cose purché di autore non vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre settant'anni. Niki the Saint-Phalle è deceduta il 21 maggio 2002.

Rispetto al preminente carattere artistico delle singole opere e al loro valore d'insieme, invece, il giardino d'artista sarebbe assoggettabile al procedimento di dichiarazione d'interesse culturale anche ai sensi dell'art.11 c.1, lett. d) che, tra le cose oggetto di specifiche disposizioni di tutela, include: «le opere di pittura, di scultura, di grafica e qualsiasi oggetto d'arte di autore vivente o la cui esecuzione non risalga ad oltre settanta anni [...]. In tal senso, seppure la specifica lettera faccia riferimento nei casi esemplificativi a singoli oggetti d'arte, non è da escludere la valutazione dell'intero giardino come opera d'arte, in quanto è il valore sistematico delle opere a definire il carattere straordinario della creazione. Il discriminante rispetto al riferimento normativo attuabile può dipendere, in tal caso, dal carattere preminente dei singoli giardini d'artista, che spesso varia in funzione delle condizioni che hanno portato alla creazione dello stesso.

Per quanto riguarda il Giardino dei Tarocchi ad esempio, dato il suo intrinseco e manifesto carattere architettonico,

potrebbe altresì essere assoggettato al procedimento di dichiarazione di interesse culturale ai sensi dell'art.11, c.1, lett.e), ovvero come opera «dell'architettura contemporanea di particolare valore artistico, a termini dell'articolo 37»; tale riferimento presupporrebbe tuttavia la richiesta di riconoscimento del particolare valore artistico su istanza del proprietario. Qui si introduce l'ultimo aspetto di particolare rilevanza da considerare per il riconoscimento di tali beni culturali; ovvero la percezione del valore da parte dei detentori di tali beni e dei relativi interessi privati che gli stessi intendono perseguire. Tali criticità non sono dissimili a quelle presenti per il riconoscimento di tutti i beni culturali ma, in considerazione della realizzazione recente delle opere in questione e dei limitati casi valutati dal settore tecnico culturale e dalla giurisprudenza, tali decreti di vincolo risultano di difficile attuazione e applicazione.

Un'ultima considerazione riguarda la Parte III del Codice e un eventuale vincolo paesaggistico incentrato sui giardini d'artista; ribaltando la prospettiva di tutela e di osservazione a partire dal paesaggio che li ha ospitati e generati, concentrando gli elementi valoriali da definire a partire dal contesto e dalle sue interrelazioni con i manufatti storico-artistici. In tal senso il Codice individua espressamente che «le ville, i giardini e i parchi, non tutelati dalle disposizioni della Parte seconda del presente codice, che si distinguono per la loro non comune bellezza» possono rientrare nella definizione di bene paesaggistico stabilita dall'art.136, c.1, lett. b). Tale riferimento normativo appare tuttavia non completamente consono al caso descritto, sia perché non avrebbe riferimenti in merito ai valori tecnico costruttivi delle opere, sia per il mancato riconoscimento dei caratteri artistici. Un eventuale decreto di vincolo ai sensi della Parte III non garantirebbe dunque la salvaguardia dell'autenticità materiale e dei valori artistici, a favore di una tutela indirizzata al contesto e alle relazioni a scala paesaggistica dei giardini d'artista.

Conclusioni

La conservazione dei giardini d'artista richiede una visione interdisciplinare, interculturale e innovativa. La loro natura polisemica e corale implica una tutela che consideri contemporaneamente l'interazione tra opere, vegetazione e spazi vuoti come parte integrante del progetto artistico, includendo la dimensione del cambiamento come carattere intrinseco di questi luoghi e interrogandosi su come accoglierlo e realizzarlo.

In questo contesto, il *conservation plan* si configura come strumento metodologico fondamentale, capace di identificare i valori artistici, architettonici, tecnici e paesaggistici; di definire interventi compatibili con l'intento dell'artista e di accompagnare la gestione della vegetazione e dei materiali nel tempo¹⁰. Questo documento-guida non può probabilmente sostituirsi a una tutela integrata, che deve saper combinare gli strumenti normativi previsti dal D.lgs. 42/2004 (art. 10, art. 11, art. 136) con strategie di gestione del territorio e fruizione controllata, in modo da preservare sia l'integrità delle opere sia il loro significato culturale complessivo.

La sovrapposizione di arte, architettura e paesaggio costituisce l'elemento fondante dei giardini d'artista: testimonianza del passato recente, spazio di studio e riflessione sull'essere nel mondo, luogo di condivisione di saperi e di fruizione lenta del paesaggio. La tutela, pertanto, deve considerare anche la gestione etica della fruizione e gli impatti che le pur necessarie e fondamentali operazioni di transizione ecologica producono in tali ambiti. Da una parte occorre inserire nelle valutazioni di tutela del nostro patrimonio misure che possano prevenire il rischio di degrado da sovraffollamento, come ricordato, da Niki de Saint Phalle nelle ceramiche scritte poste all'ingresso del parco:

Quando mio marito, Jean Tenguelly, era ancora in vita[...], spesso ci incontravamo ad Orvieto perché entrambi adoravamo il suo Duomo. Ma un giorno, nel

lontano 1985, dopo aver visto lo scempio causato da un sovraffollamento di autobus, gente e guide vocanti, decidemmo di non ritornarci mai più. [...] Mi ricordo di avere detto a Jean, con grande tristezza che questo sarebbe stato il mio più grande problema col giardino. Mi promisi che mai il giardino sarebbe caduto nelle mani di gente che avrebbe potuto degradarlo.

Dall'altro occorre definire correttamente e rapidamente le strategie per favorire l'utilizzo e l'implementazione delle misure di produzione di energie rinnovabili, senza depauperare il patrimonio culturale che caratterizza il nostro Paese. Solo attraverso un approccio multidisciplinare, integrando strumenti tecnici, normativi, paesaggistici e gestionali, sarà possibile garantire la conservazione dei giardini d'artista, permettendo loro di continuare a vivere come luoghi dinamici e significativi per le generazioni future.

¹ Il recinto è stato progettato da Mario Botta su richiesta di Niki de Saint-Phalle ed è interessante che l'unica opera posta al confine del giardino, sentita come elemento di mediazione e aspetto altro rispetto alle opere, non sia stato realizzato dall'artista stessa ma da un architetto.

² ITALO CALVINO, *Città invisibili*, Torino, Letteratura italiana edizioni 1972.

³ Il territorio compreso tra Capalbio e Orbetello è ricco di ville romane di campagna, organizzate sul modello delle ville schiaviste. Tali grandi macchine di controllo del territorio e della vita agricola replicavano nella pars urbana della casa gli spazi delle ville patrizie. Si veda ANDREA CARANDINI, *Settefinestre. Una villa schiavista nell'etruria romana*, Modena, Edizioni Panini 1985.

⁴ SILVIA BOTTINELLI, CLAUDIA LAMBERTI, MATTEO MATTIEL, *Progettare lo spazio onirico: il "Giardino dei Tarocchi" a Capalbio, tra arte e architettura*, «Bollettino Ingegneri», n.10, 2007, pp. 10-20. ANNA MAZZANTI (a cura di), *Il giardino dei tarocchi*, Milano, Charta 1997. ALBERTO G. CASSANI, *Garavicchio (Grosseto). Il giardino dei Tarocchi (1979-1991)*, «Ananke», V, 1994, pp. 50-59.

⁵ MARCELLO FAGIOLO, MARIA ADRIANA GIUSTI, *Lo specchio del paradiso. L'immagine del giardino dall'Antico al Novecento*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1996. ROSARIO ASSUNTO, *La città di Anfione e la città di Prometeo*, Milano, Jaca Book 1984, pp. 17-61.

⁶ MARCO DEZZI BARDESCHI, *Quei giardini fuggitivi come gli anni*, in Maurizio Boriani, Lionella Scazzosi (a cura di), *Il giardino e il tempo. Conservazione e manutenzione delle architetture vegetali*, Milano, Guerini e associati 1992, pp. 11-13.

⁷ STEFANIA DE NOTARPIETRO, ALESSANDRA FERRIGHI, ELIANA GAROFALO, LUCIANO ANTONINO SCUDERI (a cura di), *Ereditare il presente. Conoscenza, tutela e valorizzazione dell'architettura italiana dal 1945 ad oggi*, Arezzo, Magonza 2024.

⁸ GIUSEPPE SEVERINI, *I giardini come beni del patrimonio culturale: storia di una legge e questioni interpretative*, «Aedon», I, 2009.

⁹ LAURA SABRINA PELISSETTI, LIONELLA SCAZZOSI (a cura di) *Giardini storici. A 25 anni dalle Carte di Firenze: esperienze e prospettive*, Firenze, Olschki, 2009. VINCENZO CAZZATO (a cura di) *Tutela dei giardini storici. Bilanci e prospettive*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1989. SUSANNA CACCIA GHERARDINI, MARIA ADRIANA GIUSTI, CHIARA SANTINI (a cura di), *1981/2021 Giardini storici. Esperienze, ricerca, prospettive, a 40 anni dalle Carte di Firenze*, «Restauro Archeologico» I-II, 2021.

¹⁰ ANDREA CANZIANI, *Conservare l'architettura. Conservazione programmata per il patrimonio architettonico del XX secolo*, Milano, Electa 2009.