

Moreno Fabbri

Staffan Nihlén,
“magister bonus”
dell’arte contemporanea



editrice petite plaisance

Moreno Fabbri,

Staffan Nihlén, "magister bonus" dell'arte contemporanea

L'articolo è comparso ne:

Il Tremisse, N° 104/5, anno XXXVI, gennaio- agosto 2011

... se uno
ha veramente a cuore la sapienza,
non la ricerchi in vani giri,
come di chi volesse raccogliere le foglie
cadute da una pianta e già disperse dal vento,
sperando di rimetterle sul ramo.

La sapienza è una pianta che rinasce
solo dalla radice, una e molteplice.
Chi vuol vederla frondeggiare alla luce
discenda nel profondo, là dove opera il dio,
segua il germoglio nel suo cammino verticale
e avrà del retto desiderio il retto
adempimento: dovunque egli sia
non gli occorre altro viaggio.

MARGHERITA GUIDACCI



Via di Valdibrana 311 – 51100 Pistoia
Tel.: 0573-480013

www.petiteplaisance.it
e-mail: info@petiteplaisance.it

*Chi non spera quello
che non sembra sperabile
non potrà scoprirne la realtà,
poiché lo avrà fatto diventare,
con il suo non sperarlo,
qualcosa che non può essere trovato
e a cui non porta nessuna strada.*

ERACLITO



ARTE

Staffan Nihlén

“magister bonus” dell’arte contemporanea

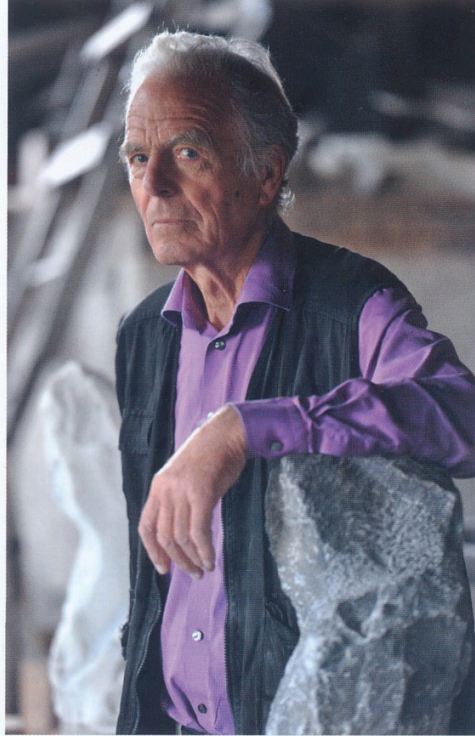
Moreno Fabbri

“Umile e potente, l’immagine deve funzionare come catalizzatore per la memoria: un vettore su cui si può viaggiare ed essere portati in un altro regno, forse in quel momento di atemporalità dove passato, presente e futuro diventano afferrabili, anche se solo per un istante fragile”. Questa citazione, tratta dall’articolo *The Crisis of Cognition: On Memory & Perception in Chris Marker’s ‘The Hollow Men’* (“Hyperion”, volume IV, aprile 2009), dello scrittore statunitense Rainer J. Hanshe, relativo alla mostra di video-arte *Prelude. The Hollow Men*, commissionata all’anziano cineasta francese Chris Marker dal Museum of Modern Art di Manhattan nel 2005 in occasione della sua riapertura, e che secondo la canadese Andrea Picard esprime in modo mirabile la condizione dell’artista “nella catastrofe del nostro tempo” ci addita a distanza di un secolo l’attualità del pensiero di Proust, che vedeva nell’arte l’unico modo per esorcizzare il tempo. Le affermazioni della Picard e di Hanshe ci segnalano inoltre la validità perdurante del pensiero di Clive Bell, che nell’alveo del crogiolo intellettuale ed artistico del gruppo di Bloomsbury, stigmatizzando la descrittività dell’arte, individuava nella “forma significante” e nella sua capacità di generare un’emozione estetica l’essenza stessa dell’opera artistica.

Non si può certo ignorare che nell’arco di un secolo molte cose sono successe anche nel mondo dell’arte, e che il “significante” di Bell è andato vieppiù eclissandosi nelle performances degli artisti impostisi all’attenzione della critica e degli operatori del settore: da *Fountain*, che Marcel Duchamp presentò nel 1917 alla Society for Independent Artists Exhibition di New York, a *My Bed* di Tracey Emin, accolto nel 1999 dalla Tate Gallery di Londra, il trend “concettuale” della parabola artistica contemporanea, nelle sue molteplici declinazioni, sembra concretizzare con fedeltà speculare la teoria “istituzionale” di George Dickie, secondo la quale alcune persone, membre del *milieu* artistico, hanno il potere di conferire lo *status* di opera d’arte a qualunque artefatto. Un fenomeno, quest’ultimo, che nel sistema mercantile dell’arte

ha promosso ed imposto all’attenzione del pubblico anche personaggi dalle indubbie peculiarità individuali, ma i cui gesti e oggetti artistici, spesso autoreferenziali ed intransitivi (frequentemente orientati più al fascino perimetrale dell’ambiguo, che alla bellezza del *tremendum* emanante dallo Zenith o dal Nadir della creatività artistica) paiono dispiegare una pluralità di processi operativi permeati da elaborazioni intellettuali sempre più frammentate, da una certa inerzia estetica e da una sorta di torpore spirituale. Un’attenzione particolare, e con notazioni specifiche, la si deve alla contestualizzazione delle opere che si ha nel caso delle installazioni e dell’“Arte ambientale”, in cui le suggestioni dell’“aura” di benjaminiana memoria includono talvolta il senso del rito e il carattere sacrale del gesto artistico, come nel caso di *7000 querce* dell’artista ed ecologista tedesco Joseph Beuys, presentata a Kassel nel 1982, terminata ufficialmente nel 1987 ma che solo fra trecento anni avrà il suo effettivo compimento, realizzando le condizioni ambientali immaginate dall’autore. Una scelta, quella di Beuys, che ci fa pensare ai tempi lunghi nei quali operavano i costruttori delle antiche cattedrali, ma che non sembra trovare corrispondenze fra gli scultori delle ultime generazioni.





ni, almeno fra quelli di casa nostra, se Marco Meneguzzo, curatore della mostra *La scultura italiana del XXI secolo* - che pochi mesi fa ha riunito a Milano, presso la Fondazione Pomodoro, i lavori di ottanta artisti - ha potuto affermare, in sintonia con il consumismo ipertrofico delle società occidentali contemporanee: "La scultura è un'arte transitoria, se non effimera".

Discernere, si sa, è sempre stato impegnativo e rischioso; il tempo, la prospettiva, hanno la capacità di rendere evidenti quei valori che il clamore della cronaca e gli interessi del mercato certe volte tendono ad eclissare o a distorcere, ma, nell'"arte" del discernimento, l'antica sentenza paolina: "il nuovo non si manifesta con clamore" può soccorrcerci sempre, e fornirci un prezioso ausilio. E così iniziative come quella ricordata, proposta da un'istituzione importante come il MO-MA, ci indicano una linea esplicativa dell'arte, attuale e feconda, da ricercare nel lavoro di quei maestri la cui attività coniuga con esiti persuasivi tradizione e invenzione.

Una testimonianza esemplare in questo senso è offerta dall'opera dell'artista svedese Staffan Nihlén, che nell'arco di oltre un sessantennio ha tracciato, con inusuale coerenza, una parabola creativa in cui pittura e scultura, eco classiche ed istanze contemporanee, concorrono alla nitida definizione di un lessico personale di vibrante transività e di elegante, essenziale evocatività.

Nato a Stoccolma il 18 aprile 1929, da John Nihlén, archeologo e scrittore, direttore

della Protezione dell'Ambiente, e da Gun Nordell, scrittrice, secondogenito di sei fratelli e sorelle, Staffan compie tutto il suo iter scolastico nella capitale svedese, avendo già chiara fin dai 12 anni la sua vocazione per la pittura e per la scultura. Completa gli studi nell'Accademia di Pittura di Stoccolma e poi a Parigi, dove si reca con una borsa di studio della Reale Accademia d'Arte, e dove si stabilisce studiando gli impressionisti e i cubisti, nonché le sculture di Brancusi e Giacometti. Dalla capitale francese si spinge poi nei dintorni di Avignone, approfondendo e dipingendo "il ritmo del paesaggio", definendo un suo Pantheon di riferimento creativo in cui, insieme all'arte greca - faro costante della sua attività - si collocano artisti come Rembrandt e Corot.

Tornato in Scandinavia, a Copenhagen è fra gli artefici del movimento artistico COBRA, viene in contatto con l'arte africana e runica, e a Stoccolma, nel 1950, riprende gli studi di disegno dal vero, rifiutando però lo schematicismo accademico. Dopo un soggiorno in Spagna e a Venezia, comincia ad esporre in patria; insegna nella Facoltà di Architettura dell'Università di Lund e nelle scuole d'arte svedesi e compie numerosi soggiorni di studio e di lavoro fuori dalla Scandinavia: è a Parigi negli anni '50 e '60, a Londra nel '70, a New York nell'80, e i viaggi in diversi continenti sono una costante nella sua vita: dall'Egitto al Vietnam, dal Laos alla Grecia, dalla Cambogia al Perù la sua ricerca culturale e spirituale si nutre del nucleo artistico primigenio delle diverse civiltà con le quali viene in contatto e sulle quali concentra la sua attenzione con rigore conoscitivo e con una oggettivante autenticità vitale. Una disposizione verso il mondo e verso la conoscenza, quella di Nihlén, che ben si accorda con le parole del teologo Vito Mancuso il quale, nel suo ultimo libro *La vita autentica* (2010), alla domanda: "chi ha il diritto di decidere quale vita è autentica?", risponde aconfessionalmente: "la sapienza spirituale dell'umanità".

A partire dagli anni '70 Staffan Nihlén lavora frequentemente in Italia, abitando in un'antica casa nei pressi di Levanto, con studio sul mare, e realizzando le sculture di maggiori dimensioni nei cantieri di Pietrasanta. E se, con il trascorrere del tempo, Biduino, Antelami, Tino di Camaino, Giovanni Pisano, Michelangelo, Rodin, sono gli artisti con cui sente di avere una calamitante consonanza transtemporale, non di meno ciò avviene con le sculture del pressoché coetaneo Twombly.

Del resto Nihlén conosce e vive pienamente le dinamiche artistiche del nostro tempo, pur non alimentando scuole e teorie, e nei suoi frequenti viaggi e soggiorni esteri viene in contatto con alcune delle personalità più note del panorama contemporaneo, fra le quali Giacometti, Bazaine, Nicolas De Stael a Parigi; Rauschenberg a New York; Fontana, Burri, Afro, Twombly a Roma. Le sue opere vengono sempre più spesso collocate in musei, spazi pubblici, collezioni di privati e di importanti Fondazioni in Europa e in America, e l'artista, oltre ad alcuni prestigiosi premi internazionali, riceve i più alti riconoscimenti scandinavi.

A Milano, nel 1961, Nihlén incontra Marino Marini; delle conversazioni con lo scultore pistoiese conserva un corpus di annotazioni, pubblicate dalle Edizioni Via del Vento di Pistoia nel 1996 (Marino Marini, *Sono etrusco. Confessioni e pensieri sull'arte*, a cura di Staffan Nihlén). Proprio nella città di Marino, nel 1993, Nihlén espone una selezione delle sue sculture nella personale *L'ascolto della materia*. Elena Pontiggia, presentando la mostra, nella ex Chiesa di San Giovanni, affermava: "Vale per Staffan Nihlén quello che Picasso diceva di sé: 'io non cerco, trovo'. Nelle sue opere si assiste ad un continuo, stupefatto ritrovamento di segni, di volumi, di superfici. [...] Ma soprattutto troviamo una storia di tracce, di depositi, di fossilizzazioni: la pietra diventa come un albero, nel cui tronco il numero degli anelli concentrici testimonia silenziosamente gli anni trascorsi, il passare del tempo, le tracce della vita. [...] Ma quale idea della vita rivelano queste sculture? La visione di Staffan Nihlén è una visione lirica, confidente, anche se venata di una sua lucida malinconia. C'è nelle sue opere una continua ricerca di bellezza, una sottile commozione". E la bellezza, è uno dei nutrienti fondamentali di cui tutti, consapevolmente o meno, abbiamo bisogno e alla quale, per diffusa percezione, non viene accordato il necessario riguardo: un giornalista concreto e lucido come Giorgio Bocca, in un suo articolo del dicembre 2010, affermava: "dimenticando la bellezza come unica vera speranza [...] l'umanità sembra un convoglio senza guida che corre verso l'autodistruzione"; e ancora Bocca in un diverso articolo dello stesso periodo, sottolineava: "le nuove tecniche cambiano i modi di comunicare, ma non sostituiscono la ricerca della bellezza, del divino e del poetico". Parlare di bellezza nell'arte implica, ovviamente, considerare l'opera artistica secondo una gerarchia di valori, nel solco di una te-



leologia etica ed estetica dalla quale diversi operatori del settore si sono allontanati includendo nei loro lavori il banale, l'ordinario, il dissonante (*Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, titola l'ultimo libro [2010] di un critico avveduto come Angela Vettese), orientandosi magari verso una teleologia del virtuale, fino a teorizzare la smaterializzazione dell'opera. E così, in questo nostro tempo in cui tanti artisti reiterano incessantemente il montaliano "ciò che non siamo, ciò che non vogliamo", ed effondono con prodigalità la loro afasia, siglando lo smarrimento dell'uomo contemporaneo nell'incapacità di dare dignità alla sua pena, Staffan Nihlén afferma: "Per me l'essenza della scultura è di cercare di dar forma alla condizione umana", ed ancora: "Oggi abbiamo perduto la tradizione; mancano i punti di riferimento, dobbiamo creare il punto di riferimento per poter trovare il territorio, li dobbiamo creare. Talvolta è necessario che l'artista sia un rivoluzionario per rompere con la tradizione e gli stili. Per guardare avanti, oggi, può anche essere che si debba far rivivere e far rinascere una tradizione perduta". Giuliano Papalini, in un suo articolo del gennaio scorso, a proposito della citata mostra presso la Fondazione Pomodoro ha affermato: "abbandonati i linguaggi e i materiali tradizionali, la giovane scultura italiana si misura con la contemporaneità. Niente più statue e monumenti ma esplorazione dell'intera gamma delle discipline plastiche. Con tecniche nuove e mezzi espressivi originali." Viene da chiedersi se le tecniche ed i mezzi espressivi nuovi siano il segno determinante della contemporaneità! A questo riguardo Staffan Nihlén nel suo libro *Levanto. Sculture nel paesaggio* (2002), ha affermato: "L'arte che tocca è attuale, non conta in quale spazio e tempo stia. La credenza che l'arte attuale necessariamente debba essere fatta oggi è estranea alla realtà. Ancora più insidiosi sono quelli che credono di

poter fabbricare arte attuale." Sono affermazioni impegnative ed importanti quelle di Nihlén, le cui opere sono parimenti preziose per la straordinaria capacità di rivelare il non dicibile con il limpido rigore di un gusto e di un "pensiero pratico" che affondano le loro radici nelle qualità spirituali dell'artista, nella sua inesausta sete di conoscenza e di verità. "L'uomo di verità non invecchia", dice Camus nei suoi *Taccuini* (1958); altrettanto potremmo dire a proposito di quelle opere d'arte che sottraendosi al potere illusorio e sedativo della rutilante fantasticheria - magistralmente descritto da Élémière Zolla nel suo *Storia del fantasticare* (1964) - accolgono ed emanano, con discrezione e fermezza, un nucleo oggettivo, fecondo di realtà; opere preziosissime in un tempo in cui "la menzogna universale ha preso il posto delle verità plurali", come ha detto Saramago nel suo discorso pronunciato all'Accademia di Svezia nel dicembre 1998.

Nel corso di un Convegno tenutosi a Varese nell'ottobre 2010, per festeggiare il centenario della nascita del filosofo Eugenio Colorni (1909-1944, cofondatore con Altiero Spinelli e Ernesto Rossi del Movimento Federalista Europeo, ucciso a Roma in un agguato fascista a soli 35 anni) la studiosa Roberta De Monticelli ha detto: "il più limpido e alto pensiero pratico - etico e politico - nasce nella stessa fucina in cui si temprava il rigore e l'oggettività, la fatica e l'attenzione di chi fa della ricerca pura di conoscenza, disinteressata ed eternamente nutrita di dubbio e di critica, il fine quotidiano della propria vita." Nel lavoro di Staffan Nihlén, l'"alto pensiero pratico" è un'evidenza lampante: una scultura come *Pienza*, ad esempio, realizzata pensando alla "città ideale" voluta da Enea Silvio Piccolomini - collocata in una grande piazza di Malmö nel 1992/93 come omaggio al diplomatico svedese Roal Wallenberg per la sua opera umanitaria in Ungheria alla fine della seconda guerra mondiale - irraggia il senso della misura e dell'armonia con la forza simbolica di un totem contemporaneo. Del resto, ad un osservatore attento, non sfugge la plurima carica evocativa di molti lavori di Nihlén: pensando ad esempio ad un'opera monumentale come *Parole alate* (sistemata fra i giochi d'acqua di un'apposita vasca, nel prato antistante il palazzo che ospita la direzione del quotidiano scandinavo "SDS", in occasione del centenario della sua fondazione), alla dinamica leggerezza e all'elegante, aereo movimento che l'artista le ha infuso, è immediato il richiamo ad un angelo tutelare dalle qualità



emblematiche di una Nike; e di quest'ultima ha anche il carattere commemorativo, non di una vittoria navale come quella di Samotracia, ovviamente, ma di una vittoria secolare dell'informazione sull'ignoranza dei fatti.

Pistoia è una delle città italiane che ospitano opere di Staffan Nihlén; almeno tre collezionisti privati pistoiesi hanno sue sculture, e nel Palazzo Comunale da oltre dieci anni c'è *Hera* di Nihlén, una presenza mitica permanente per la città di Pistoia, nella quale l'artista svedese ha soggiornato più volte, soffermandosi a lungo davanti al romanico bicromo di cui è ricca la città, alle opere di Pisano e di Guamonte, di Coppo di Marcovaldo e dei Della Robbia, a quelle della cerchia del Verrocchio, del Bernini in S. Ignazio, del Marini. Nelle collezioni private pistoiesi ci sono anche disegni e dipinti di Nihlén, che documentano una evoluzione della sua ricerca pittorica da un carattere liricamente fluido, riscontrabile anche in altri artisti nordici attenti soprattutto alla lezione francese, al prosciugamento del segno e del colore, che nei dipinti più recenti si accendono di una personalissima, oggettivante tensione.

Una esperienza vitale ed artistica, quella di Staffan Nihlén, da autentico maestro, in grado di ricordarci incessantemente che rigore etico ed estetico, bellezza e verità, non sono entità vecchie, superate, ma forze generatrici importantissime, argini vitali al dilagante nichilismo.