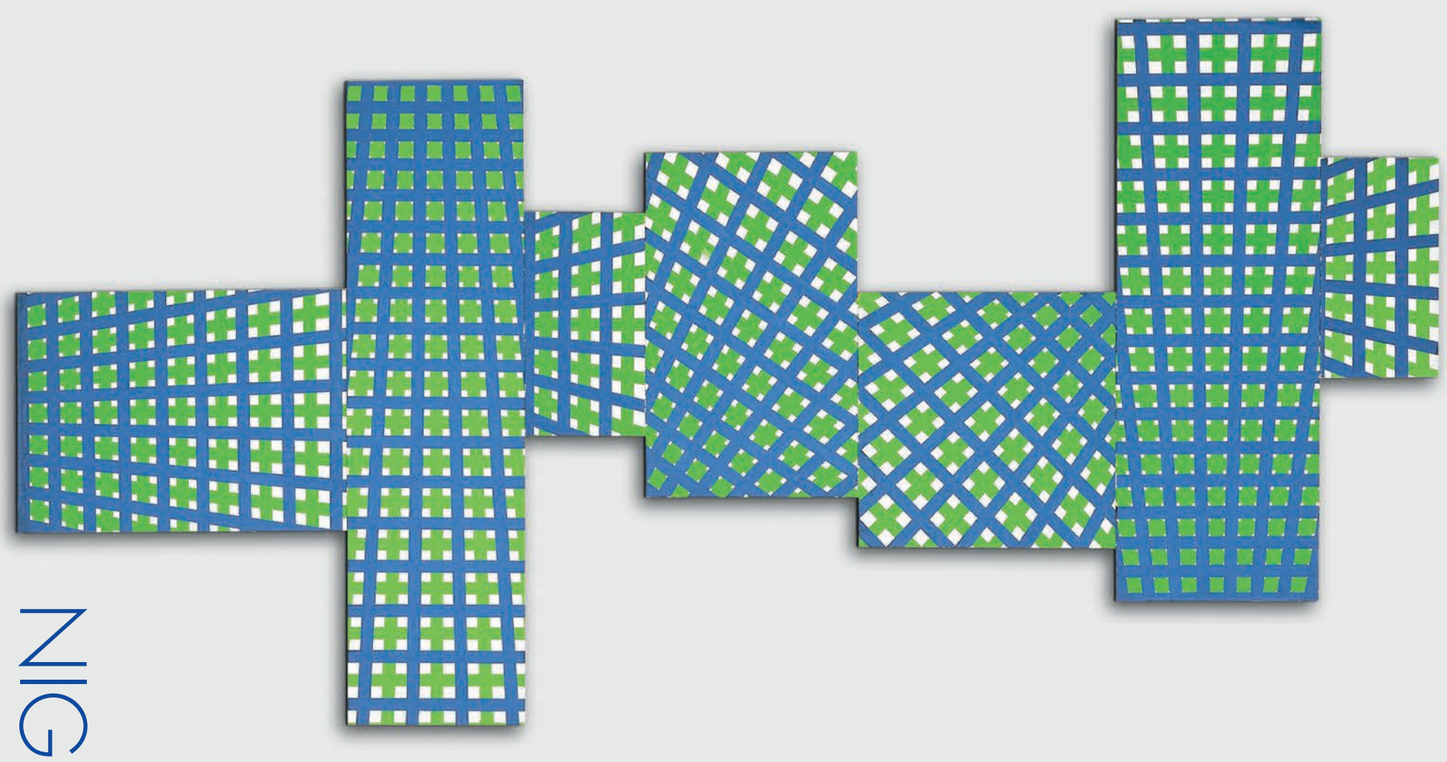
9 783809 303213

Kunstmuseum Bochum

MARIO NIGRO



NIGRO

ESTRATTO DEL CATALOGO



MARIO NIGRO

DALLO “SPAZIO TOTALE” ALLE “STRUTTURE”

Kuratiert von / *A cura di* / Curated by
Hans Günter Golinski Paolo Bolpagni Francesca Pola

Kunstmuseum Bochum
23. März - 12. Mai 2019
23 marzo - 12 maggio 2019
23 March - 12 May 2019

Die Ausstellung steht unter der Schirmherrschaft des Italienischen Konsulats in Dortmund und Italienischen Kulturinstitutes in Köln
La mostra si avvale del patrocinio del Consolato d'Italia a Dortmund e dell'Istituto Italiano di Cultura a Colonia
The exhibition is taking place under the patronage of the Consulate of Italy in Dortmund and Italian Cultural Institute in Cologne

Die Ausstellung wurde in Zusammenarbeit mit dem Mario Nigro Archiv, Mailand
La mostra è stata realizzata in collaborazione con l'Archivio Mario Nigro, Milano
The exhibition is organized in partnership with Mario Nigro Archive, Milan

Inhalt / *Indice* / Contents

Hans Günter Golinski
11 Mario Nigro in Bochum. Ein dramaturgischer Rundgang durch die Ausstellung
19 *Mario Nigro a Bochum. Un itinerario drammaturgico attraverso la mostra*
27 Mario Nigro in Bochum. A Dramaturgical Journey through the Exhibition

Gianni Nigro
33 Einführung
Introduzione
Introduction

Francesca Pola
35 Psychologischer Rationalismus als Zivilengagement
Mario Nigros Werk in Deutschland: ein poetischer Affinität
67 *Razionalismo psicologico come impegno civile*
L'opera di Mario Nigro in Germania: una sintonia poetica
103 Psychological Rationalism as a Civil Commitment
The Work of Mario Nigro in Germany: a Poetic Affinity

Mario Nigro
139 Der Ungarn-Aufstand 1956
I fatti d'Ungheria del 1956
The Invasion of Hungary in 1956

Mario Nigro
155 Zum Abschluss meiner 1948 begonnenen Untersuchungen…
A conclusione di mie ricerche, iniziate dal 1948…
At the end of the investigations begun in 1948…

Mario Nigro
171 Welche sind die wesentlichen Probleme deiner Malerei?
Quali sono i problemi essenziali della tua pittura?
What are the essential problems of your painting?

Paolo Bolpagni
187 Das musikalische Element in der Kunst von Mario Nigro
217 *L'elemento musicale nell'arte di Mario Nigro*
247 Music as an Element in the Art of Mario Nigro

Carlo Invernizzi
275 Das "Geistige" in der Malerei von Mario Nigro
307 *Il "mentale" nella pittura di Mario Nigro*
323 The Mental Element in the Painting of Mario Nigro

Hiermit sei all denen gedankt, die zum Gelingen der Ausstellung und des Kataloges beigetragen haben
Si ringraziano coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questa mostra e di questo volume
We are grateful to the following for their support in the realization of this exhibition and volume

A arte Invernizzi, Mailand / *Milano* / Milan
Fondazione Ghisla Art Collection, Locarno
Fondazione Ragghianti, Lucca
Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz
Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt
Peggy Guggenheim Collection, Venedig / *Venezia* / Venice
Stomor Arte, Mailand / *Milano* / Milan

Carlo Berardi, Angela Bertolini, Lisa Blumenthal, Thomas Blumenthal, Mauro Casotto, Germano Celant, Giovanni Galimberti, Vilma Gastaudo, Martine e Pierino Ghisla, Angelo Invernizzi, Sostene Invernizzi, Pier Paolo Pagnotto, Adriano Poloni, Riccardo Serio, Paolo Siervo, Raffaele Siervo, Sandro Siervo, Carla Maria Villa, Mario Zanelli

Ein besonderer Dank geht an / *Un particolare ringraziamento a* / A special thanks to
Renata Knes, Mailand / *Milano* / Milan
Overdrive Art srl, Mailand / *Milano* / Milan

und all denen, die anonym bleiben wollten
e tutti coloro che hanno voluto mantenere l'anonimato
and all others who wish to remain anonymous

Mit freundlicher Unterstützung / *Con il gentile supporto* / With kind support

Die mit * gekennzeichneten Werke werden ausgestellt / *Le opere contrassegnate con * sono esposte in mostra* / The works marked with * are exhibited

Mario Nigro
294 Schon spricht man nicht mehr davon: Das Erdbeben war eine Katastrophe…
Ormai non se ne parla: il terremoto è stato una catastrofe…
No one talks about it now. The earthquake was a catastrophe…

Mario Nigro
339 Bestimmte Bilder, bestimmte Gemälde von mir…
Certi quadri, certi miei dipinti…
Some of my works, some of my paintings…

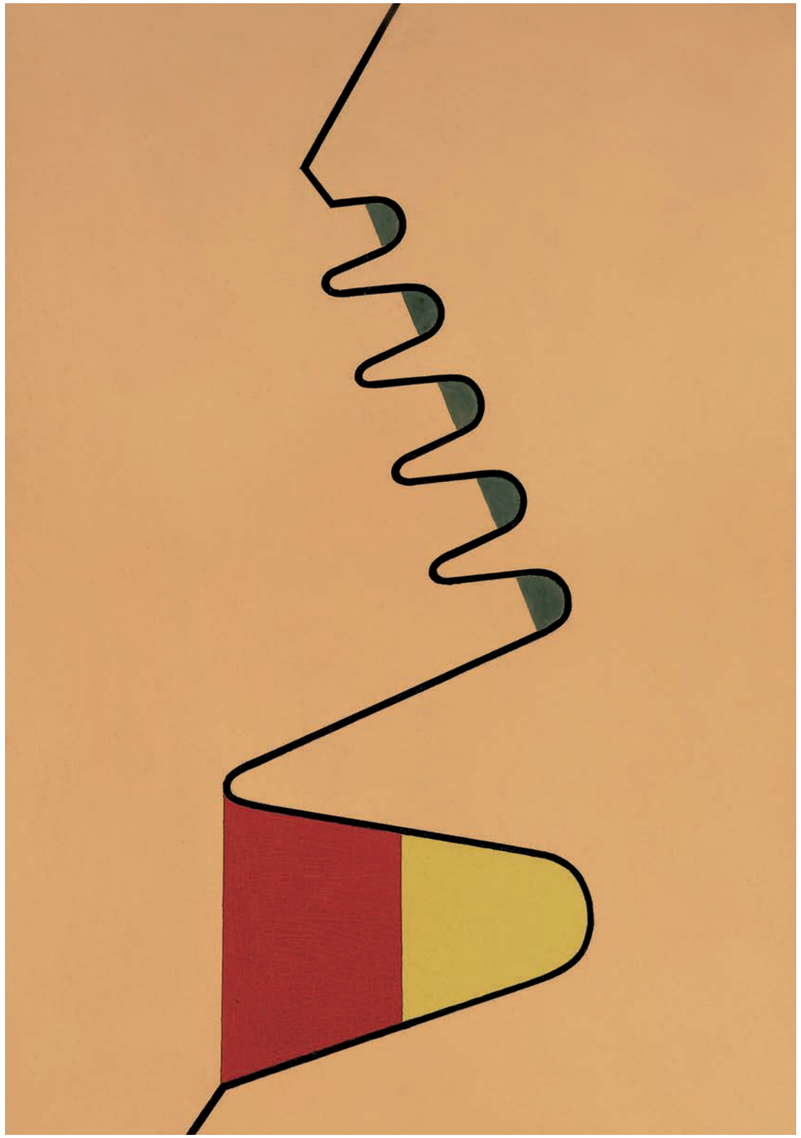
Mario Nigro
349 Allgemein spreche ich lieber von normaler Malerei…
Io generalmente preferisco sempre parlare di normale pittura…
In general, I always prefer to talk about normal painting…

383 Ausgestellte Werke
Elenco delle opere esposte
List of Exhibited Works

387 Biografie
391 *Biografia*
395 Biography

399 Ausstellungen
Esposizioni
Exhibitions

417 Bibliografie
Bibliografia
Bibliography



Ritmo verticale, 1948, Öl auf Holz / olio su tavola / oil on wood, 79,5x56 cm *

Hans Günter Golinski
Mario Nigro in Bochum. Ein dramaturgischer Rundgang durch die Ausstellung

Bei der Eröffnungsveranstaltung der Ausstellung *Mario Nigro. Dallo "Spazio totale" alle "Strutture"* [*Mario Nigro. Vom „Totalen Raum" zu den „Strukturen"*] im Kunstmuseum Bochum war für viele der zahlreichen Vernissagebesucher die Radikalität und Aktualität dieser Position der jüngeren italienischen Kunstgeschichte eine unerwartete Neuentdeckung. Aber es gab auch eine nicht unerheblich Reihe von Kunstkennern, die sich an die eindrucksvolle, für den Künstler seiner Zeit wichtige Einzelausstellung in der Bochumer Galerie m im März 1972 erinnerten und seine Rückkehr in die Stadt nahezu enthusiastisch begrüßten. Francesca Pola hat in ihrem aufschlussreichen Artikel im Katalog die frühe Rezeption des Werkes von Nigro in Deutschland ausgeführt. Erfreulicherweise konnten an diesem Eröffnungsabend Werke in Bochumer Privatsammlungen ausfindig gemacht werden, deren Verbleib bisher unbekannt war.
Über diesen Bezug Nigros zu Bochum hinaus ist es generell das Konzept des Hauses, dem für Malerei prädestinierten Oberlichtsaal des von den dänischen Architekten Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert gebauten Museums Rechnung zu tragen. Eine lose Folge von monografischen Ausstellungen zu unterschiedlichen Positionen der Malerei in Deutschland zieht sich seit Jahren wie ein roter Faden durch das Programm, zu nennen sind Maler wie Willi Baumeister, Julius Bissier, Kuno Gonschior, Dieter Krieg, Bernd Finkeldey, Norbert Tadeusz, Rupprecht Geiger oder Chen Ruo Bing. Aber auch italienische Künstler wie Emilio Tadini, Luigi Veronesi, Gianfranco Pardi oder Dadamaino vervollständigen diesen der Malerei gewidmeten Reigen.
Die Entscheidung, Mario Nigro im Jubiläumsjahr des Bauhauses, das vor 100 Jahren in Weimar gegründet wurde, zu zeigen, kann hinsichtlich seines Selbstverständnis als Künstler auch als ein Beitrag zur Weiterentwicklung der Gründungsidee dieser so nachhaltigen Bewegung verstanden werden, was an späterer Stelle ausgeführt wird.
Mit dem Gedanken einer Retrospektive wählten wir in Mailand gemeinsam mit der ausgewiesenen Kennerin des Werkes von Mario Nigro Francesca Pola vom Archivio Mario Nigro, Milano, dem Spezialisten für die Rolle der Musik in dessen Werk, Paolo Bolpagni sowie Epicarmo Invernizzi, der sich seit Jahren für diese Malerei engagiert, eine Gruppe von zwischen 1948 bis 1992 entstandenen Arbeiten aus, die exemplarisch einzelne, sich deutlich von einander absetzende Schaffensperioden berücksichtigen. Die fortschreitende Radikalität in Nigros Schaffen machten wir in den Bochumer Räumen zum inhaltlichen Schwerpunkt der Ausstellungsdramaturgie.
So trifft der Besucher als erstes in dem zum Oberlichtsaal leitenden Trakt auf das Titelmotiv der Ausstellung *Spazio totale: progressioni simultanee* [*Totaler Raum*: *Simultane Progressionen*] (1953), das nahezu anachronistisch aktuell, digitale Strukturen zu visualisieren scheint und doch zugleich das Vibrieren amerikanischer Jazz- Rhythmen der 1950er Jahre spüren lässt. Obwohl Nigros Konzept sich jeglicher Abbildhaftigkeit verweigert, lassen sich diese Lichtraster als abstrahierte Hochhausfassaden bei Nacht lesen, was der Künstler indirekt nahelegt, wenn er von seiner „Imagination (…) von Großstadthalluzinationen" spricht.
Bevor der Rundgang mit weiteren Variationen des „Spazio totale" [„Totaler Raum"] fortfährt, verweist eine kleine Gruppe von Arbeiten der 1940er Jahre auf das Frühwerk. Vergleichbar der Nachkriegssituation im bis 1945 vom kunstfeindlichen Nationalsozialismus beherrschten Deutschland erhofften sich auch die ähnlich betroffenen Künstler Italiens einen Neuanfang für eine Gesellschaft, in der der Kunst eine entscheidende Rolle zukommt. Gab es unmittelbar nach Kriegsende in beiden Ländern begründeten Anlass für derartige Hoffnungen, wurden diese aber in der Folgezeit sehr schnell desillusioniert.
„Die reaktionäre und rückwärtsgewandte Restauration im Nazi-Deutschland zerstörte das Bauhaus und verbrannte die zeitgenössischen Werke als entarte Kunst; in Italien zwang der Faschismus der Kunst mit dem sogenannten ‚Novecento' einen zutiefst hybriden Provinzialismus auf, um die besten Instanzen

des Futurismus und die mutige Reaktion der Konkreten der 30er Jahre zu ersticken. Die Reaktion auf die ideologischen Errungenschaften vollzieht sich auch mit der Entwicklung des ‚industrial design', das mit dem industriellen Konsumismus dem Künstler seine Würde als freiem Protagonisten nimmt. In der Nachkriegszeit hatte es in Italien eine Aufschwung zur großen zeitgenössischen, europäischen Tradition gegeben, die sich auf der Grundlage der künstlerischen Avantgardebewegungen der ersten Jahrzehnte gebildet hatte. Es war das Werk jener jungen Künstler, die im Klima des Widerstandes und der kulturellen Renaissance im Nachkriegsitalien herangereift waren. In einem, nunmehr immer offensichtlicheren, Klima der Restauration" entwickelt Nigro sein Konzept des Postrationalismus, der sich von der Vorkriegsposition des Prärationalismus absetzt: „Der Prärationalismus ist das ‚Thema' des Konstruktivismus, als Integration der Kunst in der Nachfolge der Lehren des Suprematismus und des Bauhauses. Mein Postrationalimus hingegen entsteht als menschliche und psychologische Reflexion im Verhältnis zu den Gefühlen, siehe das Verhältnis zwischen Liebe und Kunst, und auch im Verhältnis zu einer, von reinem regressiven Restaurationsprozess unterdrückten, und also entfremdeten Gesellschaft. Diese Überlegung ermutigt mich zu einer neuen Reaktion: diejenigen Problem neu anzugehen, die zur Integration der Kunst insbesondere in Architektur und Urbanistik gehören. Es ist klar, dass es nicht mehr die gleiche Fragestellungen wie beim Bauhaus sein werden; es werden ganz andere sein, das heißt, nicht mehr ausgerichtet auf ein komplementäres Verhältnis, sondern auf gegenseitige Unabhängigkeit als autonome Bereiche. Aus all diesen Problemen kristallisiert sich also mein Postrationalismus heraus. Arbeitshypothesen sind also meine Untersuchungen über die ‚Metaphysik der Farbe' in ihrer ideologischen Entwicklung mit den ‚elementaren, geometrischen Strukturbegriffen', die sowohl innerhalb einer Integrierung, als auch als autonomer Ausdruck bestehen können" (1979).[1]

Motive des Künstlers und Aspekte seiner Malerei finden in diesem Zitat ihre Herleitung: Nigro sieht sich in der Tradition der politisierten Künstler des russischen bzw. sowjetischen Konstruktivismus, speziell des Suprematismus, die eine auf das Elementare reduzierende, visuelle Kommunikation für eine neue Gesellschaft entwickelten. Dieses Gedankengut der Revolution transformierte in den bürgerlichen Gesellschaften der Niederlande zur Bewegung des De Stijl und in der jungen Weimarer Republik Deutschlands zu der des Bauhauses. Für Nigro sind die künstlerischen Ansätze und die dahinter stehende Utopie der Gleichheit innerhalb Gesellschaft nach wie vor die richtigen, die durch politischen Entwicklungen zunichte gemacht wurden. Diesem Erbe verpflichtet, sieht er sich als Künstler in der Mitte der Gegenwartsgesellschaft, um zeitgemäß eine utopische Kunst den aktuellen Umständen entsprechend weiterzuentwickeln, was er in konsequenter und radikaler Form in einem knapp vierzig Jahre dauernden Künstlerleben verfolgt.

Mit dem Wissen um Nigros künstlerische Gesinnung löst die Komposition *Costruzione* [*Konstruktion*] von 1949 noch Assoziationen an skulpturale Gebilde wie den sogenannten „Tatlin-Turm" bzw. Das „Monument der Dritten Internationale", ursprünglich „Denkmal für die Revolution" von Wladimir E.Tatlin oder an daran anknüpfende Skulpturen von Antoine Pevsner aus. Dagegen lassen die *Ritmi verticali* [*Vertikale Rhythmen*] (1948) und *Ritmo verticale* [*Vertikaler Rhythmus*] (1948) jegliche dreidimensionale, objektbezogene Lesart hinter sich.

Mit wissenschaftlicher Vorgehensweise analysiert der gelernte Chemiker und Pharmazeut die Malerei und zerlegt sie in ihre Bestandteile, in Farbe und Linie, Figur und Grund, Fläche und Raum, Licht und Schatten etc., um sie frei von Illusion, Emotion und Assoziation als abstrakte Struktur sichtbar werden zu lassen. Letztlich aber noch der Komposition verpflichtet, bedient er sich dabei eines anderen abstrakten Kompositionsschema - dem der Musik.

„Bereits in den konstruktiven Arbeiten der Zeit um 1948, als ich konkret arbeitete, beschäftigte ich mich mit der Struktur der musikalischen Sprache, ihre Vertiefung und ihrer größeren Autonomie im Vergleich zu anderen Kunstformen. Diese Untersuchungen führten mich ja auch dazu, meinen totalen Raum von 1953 zu entdecken und zu formulieren, mit dem ich die Charakteristiken und die Grenzen der konkreten Kunst im eigentlichen Sinn überwand. Probleme, die von moralischen und sozialen Bedingungen ausgelöst wurden, rückten die Realisierung der bereits von den Bauhaus- und Stijl-Vertretern angestrebten Ideale in weitere Ferne und brachten mich dazu, die in meinen Arbeiten von 1953 beinhalteten dramatischen Aspekte zu verstärken" (1964).

Seine Musikalität kennzeichnet sein gesamtes Schaffen, mit verschiedenen musikalischen Prinzipien wie Rhythmus, Tempo, Agogik, Kontrapunkt oder Kompositionsformen wie Fuge verleiht er selbst seinen radikalsten Formulierungen eine der Zeit enthobene, sphärische Leichtigkeit.

„Auf der Grundlage dieser Strukturen habe ich die plastischen Elemente in ihren Wiederholungen, Variationen, Gleichzeitigkeiten und Überlagerungen studiert und bin so zur Auffassung des ‚totalen Raums' gekommen, in dem Form und Raum sich gegenseitig in eine Überwindung der physischen Zweidimensionalität (Konstruktivismus Malewitschs) gegenseitig auflösen (...)" (1964).

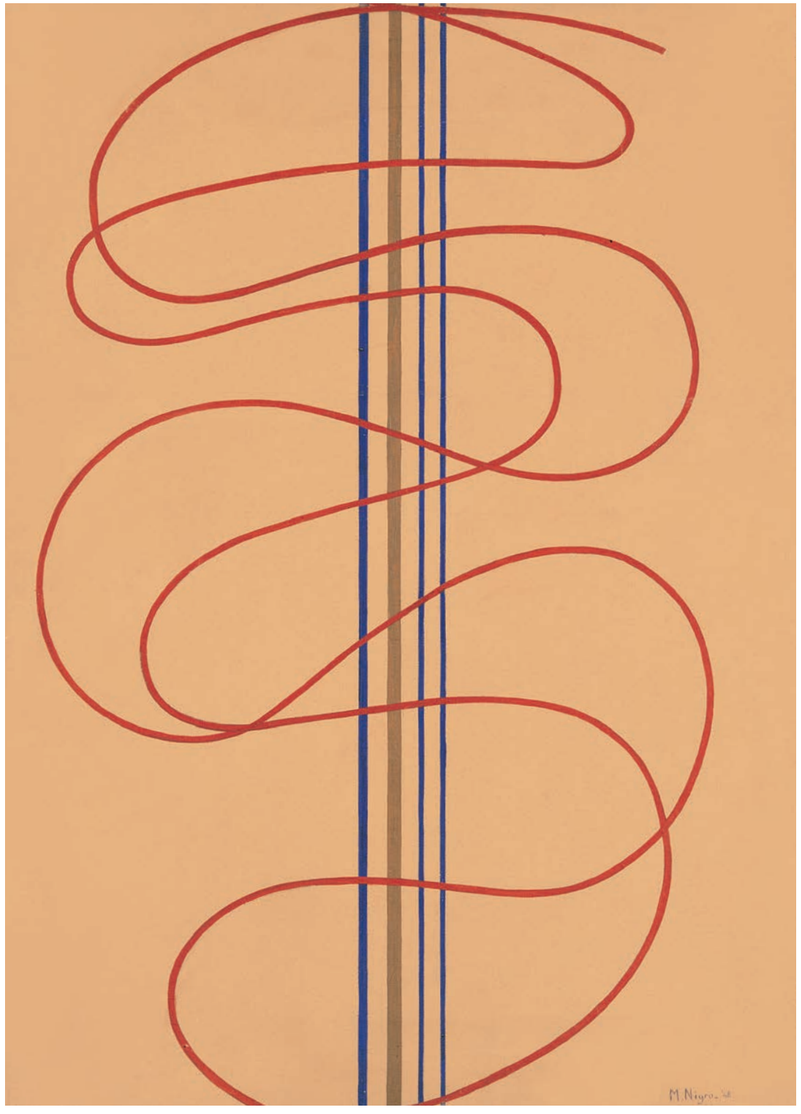
Das frühe Bild *Ritmo verticale*, nimmt in seiner melodiösen Schwingung die Schlüsselstellung der Linie im Schaffen von Nigro vorweg; sie erscheint von da an in allen möglichen Erscheinungsformen als Schlangenlinie, Zickzacklinie, abrupt endende Endloslinie, Linie aus Punkten, als feines Raster, massives Gitter, in Form von zarten, heftigen, grafischen oder malerischen Strichen (siehe hierzu auch den Katalogtext von Paolo Bolpagni).

Es folgen im Rundgang Bildbeispiele, die Rationalität und Logik eines Schachbrett durch Variationen ihrer selbst ad absurdum führen oder aber rationale Rasterfragmente mit Farbexpressionen in eine dramatische Spannung gebracht sind. Nach dieser kleinen, aber ereignisreichen Experimentierfolge lässt sich die Komposition *Senza titolo* [*Ohne Titel*] aus dem Jahre 1952 wie ein Haltepunkt für das Auge lesen, der des Gesehen beruhigend zusammenfasst und schon auf das Kommende vorbereitet. Danach betritt der Besucher einen lichtdurchfluteten Raum, der ihn radikale Malerei erleben lässt. Diese Malerei überwindet ihre Grenzen, ohne sich zu zerstören (im Unterschied zu Lucio Fontanas Ansatz) - im Gegenteil: Sie erfindet sich neu. Farbe und Nichtfarbe, Linie, Strich und Punkt gehen gemeinsame Experimente ein, die Rationalität und Emotionalität, Individualität und Kollektivität jenseits von Hierarchien erfahrbar werden lassen. Diesen offene Raum, diesen - metaphorisch gesprochen - „Spazio totale", kennzeichnet eine poetische Stimmung und zugleich eine musikalische Schwingung.

Nigro erklärt die Musik in seiner Malerei anhand der zentral im Raum platzierten Bodenarbeit: „Bei der Arbeit: *Le stagioni* [*Die Jahreszeiten*] beziehe ich mich ausdrücklich auf Vivaldi, speziell auf seine Komposition: *Le quattro stagioni* [*Die vier Jahreszeiten*]. Dabei wollte ich auf keinen Fall seine Musik in Malerei Übertragen; damit das klar ist: ich will keine Musikmalerei machen, sondern bei meiner methodologischen Suche nach progressiver Identifikation dessen, was die Grundelemente der visuellen Poetik sind, entdecke ich höchstens die Übereinstimmung des Strukturkonzepts. In der Musik ist diese Suche früher erfolgt als in der Malerei, weil es letzten Endes nie Bezüge zu einer objektiven figurativen Darstellung gegeben hat: die Töne können sich ohne jede Voraussetzung frei ausdrücken in einer grundlegenden strukturellen Problematik, die von Guido Monaco bis zum Free Jazz führt und noch weiter" (1972).[2]

Dieser metaphorische „Spazio totale" lässt zugleich auch Nigros Idee der „Tempo totale" [„Totale Zeiterleben"]: „Die Zeit hängt immer mit dem Raum zusammen. In dem Moment jedoch, in dem ich zu ‚Tempo totale' komme, schalte ich den Raum aus. Was für eine Bedeutung hat das? Eine psychologische Bedeutung, denn ich gehe ja von einem rein konstruktiven Element zu einem psychologischen Element über. Meiner Meinung nach verwirkliche ich Schritt für Schritt eine ästhetische Auseinandersetzung mit der inneren Struktur des Menschen. Dann mache ich mit den letzten Arbeiten weiter, in die ich diese farblichen Ausnahmen einfüge. Mich interessiert die Farbe einfach so, wie mich in anderen Momenten die Noten interessieren" (1969).

An dieser Rauminstallation wird deutlich, das Nigro die Idee des Bauhauses weiter radikalisiert, er reduziert (archaisiert, wie zu Anfängen der Zivilisation Graffitis und Malereien in Höhlen u.ä.) das ästhetische Formenvokabular noch elementarer, um zugleich den ästhetischen Anspruch über die äußere Erscheinung hinaus auf das Denken und Empfinden auszuweiten. Er zielt auf eine politisierte ästhetische Geisteshaltung.



Ritmi verticali, 1948, Öl auf Holz / olio su tavola / oil on wood, 72x51,5 cm *

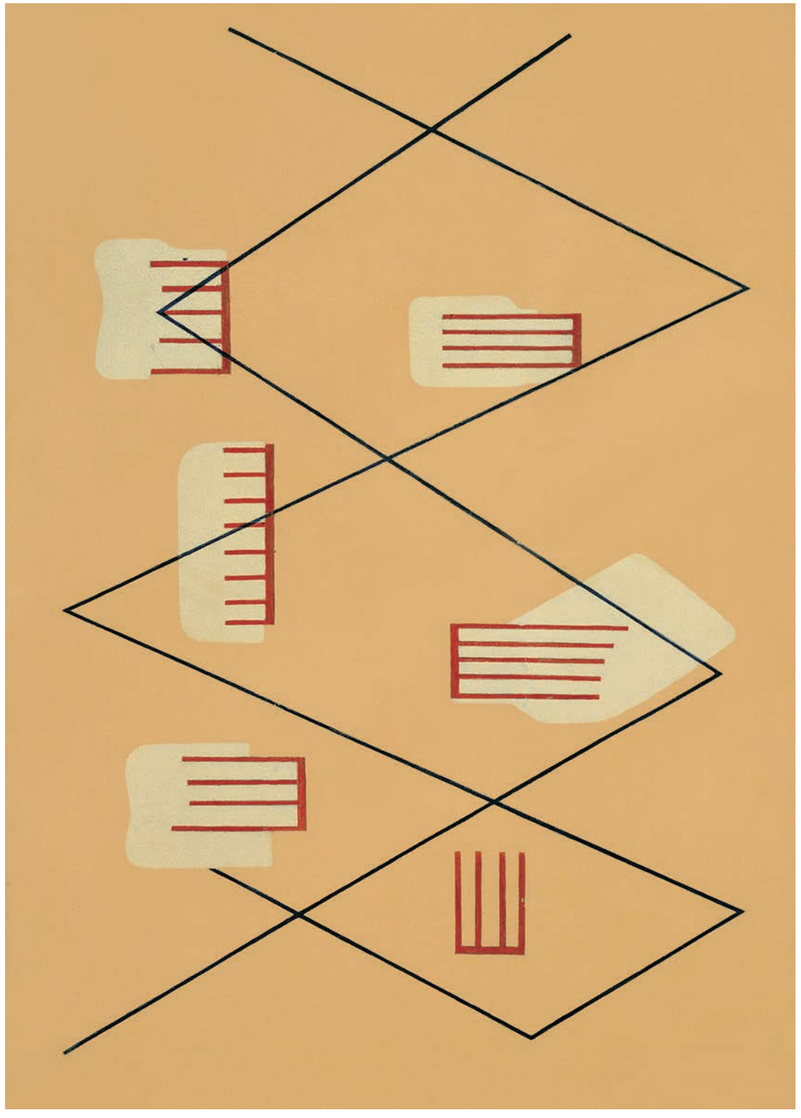
Nach diesem Raum der lichten, minimalistischen, der Farbe gegenüber nahezu indifferenten Malerei zelebriert die Ausstellung im letzten Bereich mit der zehnteiligen Arbeit *Dalla metafisica del colore: i concetti strutturali elementari geometrici, Ettore e Andromaca* [*Aus der Metaphysik der Farbe: die geometrischen elementaren Strukturbegriffe, Hektor und Andromache*] (1978) die Metaphysik der Farbe.
„Das Metaphysische ist für mich etwas Stillstehendes, Kontemplatives, außerhalb der Zeit Liegendes, außerhalb von allem" (1970). Konsequent wird das in eine mythologische Epoche assoziierte Gemälde von den Farbspuren (*Senza titolo*, 1988) und den sich auflösenden Farbmeditationen (*Senza titolo*, 1991) assistiert. Schon hier wird eine abgeklärter Maler spürbar, dessen Bilder den Pinselzeichnungen eines Zen-Meisters, der das Denken und das Empfinden ausgeschaltet hat, verwandt erscheinen.
„An einem bestimmten Punkt wird die Kontrolle zum Gefängnis. Auf der anderen Seite ist auch die reine Emotion allein schon gefährlich. (...) Dem Anschein nach bin ich wirklich eiskalt (...)" (1970). Bevor der Besucher aber den Rundgang zurück in den Raum der radikalen Malerei antreten kann, wird er noch einmal mit einer eruptiven Farbigkeit konfrontiert. Sie entstand unter dem Eindruck der Reaktionen auf das 1988 erschienene Buch von Salman Rushdie, *Die satanischen Verse*, das eine Reihe von Protesten und Gewalttaten von Muslimen in der Islamischen Republik aber auch weltweit auslöste und man unter anderem ein Kopfgeld auf den Autor setzte, das in der Folgezeit laufend erhöht wurde. Obwohl durch dieses weltpolitische Ereignis sowie auch durch persönliche Selbstzweifel stimuliert, lässt er diese vergleichsweise wild erscheinende Farbmalerei nicht zur emotionalen Projektionsfläche werden; stattdessen gibt er der Malerei ihre Freiheit und porträtiert sie.
Nach dieser geballten Farbigkeit kann der Besucher, vorbei an leichthändig hingeworfenen und sich wie selbstverständlich strukturierenden Pinselzeichnungen, „Strutture" (1992) den Kreis schließen. Dabei läuft er zurück auf einen Höhepunkt der „Spazio totale" - Experimente zu, der siebenteiligen Assemblage *Dallo spazio totale: componibile in 7 pezzi in contrasto simultaneo di progressioni ritmiche* [*Aus dem totalen Raum: Komponibel in 7 Teilen in simultanem Kontrast rhythmischer Progressionen*] (1965), die dann vorbei an der „Spazio totale" - Versuchsreihe zum Ausgangspunkt, den „Ritmi verticali" führt. Nach diesem dramaturgischen Rundgang könnten diese frühen Arbeiten nahezu spielerisch gesehen werden.

Für das Zustandekommen der Ausstellung in freundschaftlicher, kollegialer Atmosphäre danke ich Francesca Pola und Epicarmo Invernizzi sowie Paolo Bolpagni.
Ihnen gilt ebenso der Dank für ihre kenntnisreichen Beiträge für den Katalog, der von Tiziana Invernizzi mit Sachverstand und Einfühlung gestaltet wurde. Für die Vorbereitungen von Ausstellung und Katalog danke ich auch dem Team der Galerie A arte Invernizzi.
Für die gemeinsame Konzeption und Realisation im Kunstmuseum Bochum danke ich meinem Kollegen
Sepp Hiekisch-Picard sowie unserem erfahrenen und engagierten Team, namentlich Peter Abramowski.

[1] Wenn nicht anders gekennzeichnet, handelt es ich um Zitate von Mario Nigro aus dem Katalogbeitrag: „Schriften des Künstlers", bearbeitet von Francesca Pola, in *Mario Nigro. Konzentration und Reduktion in der Malerei*, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt, 2000-2001, S. 65-159.
[2] Zitiert nach dem Ausstellungskatalog *Mario Nigro. Werke 1952-1992*, bearbeitet von Ingrid Mössinger und Francesca Pola, Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz, 2012, S. 74.



Kunstmuseum Bochum, Bochum, 2019



Forme spaziali, 1949, Öl auf Holz / olio su tavola / oil on wood, 105,5x75 cm

Hans Günter Golinski
Mario Nigro a Bochum. Un itinerario drammaturgico attraverso la mostra

In occasione dell'inaugurazione della mostra *Mario Nigro. Dallo "Spazio totale" alle "Strutture"* allestita al Kunstmuseum di Bochum, per molti dei numerosi partecipanti al *vernissage*, la radicalità e attualità della posizione di questo artista nell'ambito della più recente storia dell'arte italiana sono state una scoperta inattesa. Fra i presenti vi era però anche una nutrita schiera di esperti che, ricordando la straordinaria personale di Mario Nigro svoltasi presso la Galerie m Bochum nel marzo 1972, un evento importante per l'artista di allora, hanno salutato con entusiasmo il suo ritorno nella nostra città. Francesca Pola, nello stimolante contributo scritto per il catalogo dell'esposizione, si sofferma proprio sulla fase iniziale della ricezione dell'opera di Mario Nigro in Germania. È stata peraltro una circostanza fortunata scoprire durante la serata inaugurale che alcuni suoi lavori, di cui finora non si conosceva l'ubicazione, si trovano in collezioni private di Bochum.
Ma in linea generale, al di là del rapporto di Nigro con la città di Bochum, uno degli obiettivi principali del Kunstmuseum è quello di valorizzare l'Oberlichtsaal, uno spazio che, all'interno del complesso realizzato dagli architetti danesi Jørgen Bo e Vilhelm Wohlert, è riservato all'esposizione di opere pittoriche. Da anni ormai vi si avvicendano in libera sequenza mostre monografiche sulle differenti espressioni artistiche della pittura tedesca, formando un filo rosso che percorre l'intero progetto espositivo: tra i protagonisti vanno citati i pittori Willi Baumeister, Julius Bissier, Kuno Gonschior, Dieter Krieg, Bernd Finkeldey, Norbert Tadeusz, Rupprecht Geiger e Chen Ruo Bing. E completano il ciclo artisti italiani come Emilio Tadini, Luigi Veronesi, Gianfranco Pardi e Dadamaino.
Inoltre, la decisione di esporre le opere di Mario Nigro in concomitanza con il centenario della nascita del Bauhaus a Weimar può essere intesa, riferendosi alla peculiare identità di questo artista, come un contributo all'evoluzione dell'idea fondante di quel movimento così fecondo, un aspetto sul quale tornerò in seguito.
Nell'intenzione di realizzare una retrospettiva abbiamo selezionato un gruppo di lavori che videro la luce tra il 1948 e il 1992, avvalendoci della consulenza di Francesca Pola, autorevole esperta delle opere di Mario Nigro e curatrice dell'archivio omonimo con sede a Milano, di Paolo Bolpagni, che ha studiato a fondo il ruolo della musica nella produzione dell'artista, e di Epicarmo Invernizzi, impegnato da anni sul fronte di queste forme d'espressione pittorica. Ognuno dei lavori prescelti rappresenta in maniera esemplare una fase artistica che si distingue nettamente da tutte le altre. Il progressivo radicalizzarsi della produzione di Nigro è divenuto così il tema centrale della drammaturgia allestita negli spazi del Kunstmuseum.
Nella sezione che introduce all'Oberlichtsaal, il visitatore incontra come prima opera *Spazio totale: progressioni simultanee*, del 1953, che ha ispirato il titolo della mostra e in cui l'artista in modo anacronisticamente attuale sembra quasi visualizzare strutture digitali facendoci però al tempo stesso percepire le vibrazioni ritmiche della musica *jazz* americana degli anni Cinquanta. Sebbene la visione di Nigro rifiuti ogni forma di rappresentazione figurativa, questi reticoli di luce possono essere interpretati come raffigurazione astratta di facciate di grattacieli nella notte, interpretazione suggerita indirettamente dallo stesso artista, quando si riferisce al suo "immaginario (...) di allucinazioni metropolitane". Prima di proseguire nell'itinerario con ulteriori variazioni dello "Spazio totale", troviamo una breve serie di lavori risalenti agli anni Quaranta, e dunque alla prima produzione di Mario Nigro. A quell'epoca, analogamente a quanto accadeva nella Germania del dopoguerra, che fino al 1945 era stata sotto il dominio del nazionalsocialismo, ostile a qualsiasi libera espressione artistica, anche gli artisti italiani, colpiti in modo altrettanto duro dal fascismo, si erano auspicati una rinascita della società in cui l'arte rivestisse un ruolo determinante. Ma se subito dopo la fine del conflitto mondiale in entrambi i paesi vi erano stati fondati motivi per credere che tali speranze si sarebbero realizzate, nel periodo successivo ogni aspettativa andò ben presto disillusa.

"La restaurazione reazionaria e involutiva, nella Germania nazista, distruggeva la Bauhaus e bruciava le opere contemporanee come arte degenerata; in Italia, il fascismo imponeva il più ibrido provincialismo con il cosiddetto Novecento per soffocare le migliori istanze del Futurismo e la coraggiosa reazione dei Concretisti degli anni Trenta. La reazione alle conquiste ideologiche degli artisti si realizza anche con la sofisticazione dell'*industrial design* che, con il consumismo industriale, priva l'artista della sua dignità di protagonista libero. Nel dopoguerra, in Italia, c'era stata una ripresa sulla grande tradizione contemporanea europea, che si era formata sulla base dei movimenti artistici d'avanguardia dei primi decenni del nostro secolo, per opera di quei giovani artisti maturati nel clima della Resistenza e della Rinascita culturale italiana". (...) "In un clima di restaurazione, ora sempre più evidente", Nigro sviluppa la sua idea di Postrazionalismo, che si distanzia dalle posizioni del Prerazionalismo d'anteguerra: "Mentre il prerazionalismo è il 'tema' del Costruttivismo, quale integrazione dell'arte, nell'eredità dell'insegnamento del Suprematismo e del Bauhaus, il mio Postrazionalismo nasce come riflessione psicologica umana nel rapporto dei sentimenti, vedi il rapporto fra amore e arte, e anche in rapporto a una società oppressa da un processo involutivo di restaurazione, e quindi alienante. Questa riflessione mi incoraggia a una nuova reazione: quella di riaffrontare i problemi inerenti all'integrazione dell'arte, in particolare con l'architettura e con l'urbanistica. È chiaro che non saranno più le problematiche del Bauhaus, ma queste saranno assai diverse, cioè non più in visione di una complementarità, ma in una indipendenza reciproca come ambientazione autonoma. In tutti questi problemi si concretizza il mio Postrazionalismo. Ipotesi di lavoro sono dunque le mie ricerche sulla 'metafisica del colore' nel suo sviluppo ideologico con i 'concetti strutturali elementari geometrici' che possono vivere sia in una integrazione sia in una espressione autonoma" (1979).[1]

Dalle riflessioni contenute nel passo citato traggono origine i temi peculiari dell'artista e le caratteristiche della sua pittura: Nigro si colloca nella tradizione degli artisti impegnati in politica, appartenenti al costruttivismo russo e poi sovietico, in particolar modo al suprematismo, che diedero sviluppo a una comunicazione visuale ridotta a forme elementari e destinata a una nuova società. Questo patrimonio di idee scaturito dalla Rivoluzione russa, venendo a contatto con le società borghesi dei Paesi Bassi e della neonata Repubblica di Weimar in Germania, si tramutò nel primo caso nel movimento De Stijl e nel secondo in quello del Bauhaus. Mario Nigro ha sempre ritenuto giusta quella originaria concezione artistica e l'utopia di una società egualitaria che vi si celava, distrutte poi dall'evolversi delle condizioni politiche. Debitore nei confronti di quell'eredità, egli si considera un artista calato nella società del presente che propugna una visione utopica dell'arte in sintonia con i tempi e la situazione in cui vive. Un progetto che perseguirà in modo coerente e radicale durante tutta la sua esistenza artistica, concentrata nell'arco di quarant'anni.

Osservando la composizione *Costruzione*, del 1949, la conoscenza dei presupposti ideali entro cui si muove l'attività creativa di Nigro induce ancora a stabilire associazioni con forme scultoree come la cosiddetta "Torre di Tatlin", ossia il *Monumento alla Terza Internazionale*, originariamente intitolato *Monumento alla Rivoluzione*, realizzata da Vladimir E. Tatlin, o con le sculture di Antoine Pevsner che a essa si riallacciano. Invece, nelle opere *Ritmi verticali* e *Ritmo verticale*, entrambe del 1948, ogni lettura in senso tridimensionale e oggettuale risulta superata. L'esperto in chimica e farmacia analizza la pittura con metodo scientifico, scomponendola nei suoi elementi - colore e linea, figura e sfondo, superficie e spazio, luce e ombra - per renderne visibile la struttura astratta e liberarla da ogni aspetto illusorio, emotivo, associativo. Ma poiché rimane in definitiva legato al concetto di composizione, ricorre a un altro schema compositivo astratto, quello della musica.

"Io, già nelle ricerche costruttive del periodo concretista del 1948, tenevo presente la struttura del linguaggio musicale, il suo approfondimento e la sua maggiore autonomia rispetto ad altre arti. È da queste ricerche, infatti, che giunsi a scoprire e a enunciare il mio 'Spazio totale' nel 1953, col quale superavo i caratteri e i limiti del Concretismo propriamente detto. Problemi originati da condizioni morali e sociali, che allontanavano la realizzazione di quegli ideali, già ispirati dai predecessori della Bauhaus e di De Stijl, mi portarono ad esaltare quei caratteri drammatici insiti nelle mie ricerche del 1953" (1964). La musicalità contraddistingue l'intera opera di Nigro: applicando principi musicali quali il ritmo, il tempo, l'agogica, il contrappunto, e utilizzando forme compositive come la fuga, l'artista conferisce una leggerezza sferica e avulsa da ogni temporalità persino alle sue creazioni più estreme. "Sulla base di queste strutture ho studiato gli elementi plastici nelle loro ripetizioni, variazioni, simultaneità, coincidenze, giungendo così alla concezione di uno 'spazio totale' dove forma e spazio si risolvono a vicenda in un superamento della bidimensionalità fisica (Costruttivismo di Malevič) (...)" (1964).

L'opera *Ritmo verticale*, composta nella prima fase della sua produzione, anticipa con la sua melodiosa oscillazione il ruolo chiave che avrà la linea nel lavoro creativo di Nigro. D'ora in poi essa comparirà in tutte le possibili varianti: linea serpentina, linea a zig-zag, linea continua che s'interrompe bruscamente, linea puntinata, reticolo di linee sottili o spesse; oppure sotto forma di tratti delicati o energici, di natura grafica o pittorica (si veda al riguardo anche lo scritto di Paolo Bolpagni all'interno del catalogo).

L'itinerario prosegue con alcuni esempi di composizioni che esasperano fino all'assurdo la struttura razionale e logica di una scacchiera nelle sue diverse variazioni, oppure contrappongono in una tensione drammatica la razionalità di strutture reticolari all'espressività del colore. Dopo questa breve serie di lavori sperimentali, che si rivela nondimeno ricca di sorprese, l'opera *Senza titolo*, realizzata nel 1952, può essere interpretata come una stazione intermedia per l'occhio dell'osservatore, in cui le visioni precedenti si decantano in una sintesi preparando a quelle successive.

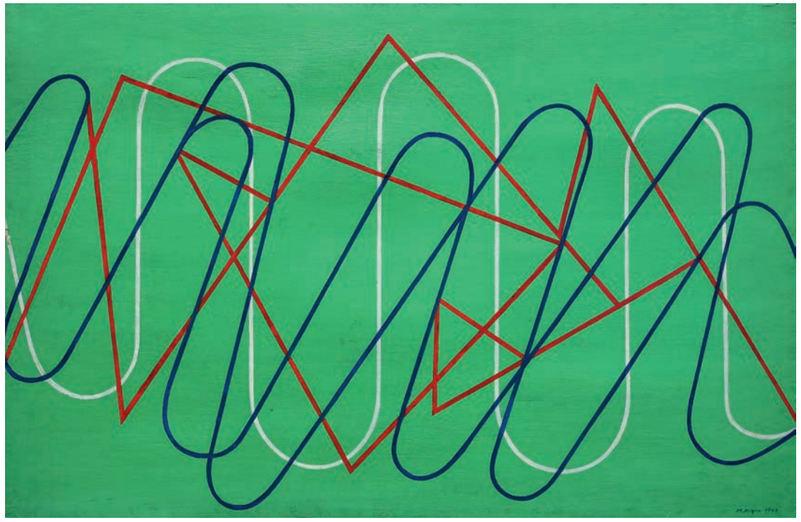
Il visitatore fa quindi ingresso in uno spazio inondato di luce, dove vive l'esperienza della pittura radicale. Si tratta di una pittura che va oltre i propri limiti senza tuttavia annullarsi (diversamente dall'approccio di Lucio Fontana), anzi reinventando se stessa. Colore e assenza di colore, linea, tratto e punto sono protagonisti di una sperimentazione condivisa, in cui la componente razionale ed emotiva, individuale e collettiva diventano percepibili al di là di ogni gerarchia. È uno spazio aperto, uno "spazio totale", in senso metaforico, pervaso da un'aura poetica e da risonanze musicali.

Nigro spiega qual è il ruolo della musica nella sua pittura prendendo a esempio la composizione a terra collocata al centro della sala: "Nel lavoro: *Le stagioni* mi rifaccio deliberatamente a Vivaldi, in particolare alla sua composizione musicale: *Le quattro stagioni*. Non ho affatto inteso tradurre la sua musica in pittura; sia chiaro che non intendo fare della pittura musicale, semmai, nella mia ricerca metodologica di identificazione progressiva di quelli che sono gli elementi fondamentali della poetica visuale cromatica, scopro l'identità del concetto di strutturazione. Nella musica questa ricerca ha preceduto la pittura perché, in definitiva, non ci sono mai stati legami con una rappresentazione figurativa oggettiva: i suoni sono liberi di esprimersi, a prescindere da tutto, in una problematica strutturale di fondo che da Guido Monaco arriva al *free-jazz* e oltre ancora" (1972).[2]

Lo "Spazio totale" metaforico ci consente anche di conoscere che cosa intende l'artista per "Tempo totale": "Il tempo è sempre legato allo spazio. Però, quando arrivo al 'tempo totale' elimino lo spazio. Che significato ha? Un significato psicologico, infatti passo da un elemento puramente costruttivo a un elemento psicologico. Secondo me, realizzo piano piano una ricerca estetica come struttura intima dell'uomo. Poi intervengo con le ultime ricerche in cui inserisco queste eccezioni cromatiche. A me interessa semplicemente, così, il colore come in altri momenti interessano le note" (1969).

In questa installazione spaziale appare chiaro come Nigro radicalizzi ulteriormente la concezione del Bauhaus, come riduca in senso ancora più elementare (arcaizzando alla stregua dei graffiti, delle pitture rupestri dei primordi della civiltà) il suo vocabolario estetico-formale, e al tempo stesso dia un respiro più vasto all'istanza estetica, superando la dimensione esteriore e andando al cuore del pensiero e del sentire. Il suo scopo è esprimere un atteggiamento mentale in cui l'estetica assuma una valenza politica.

Dopo lo spazio dedicato alla pittura rarefatta, minimalista, quasi indifferente al colore, l'ultima sezione della mostra rende omaggio alla metafisica del colore con l'opera *Dalla metafisica del colore: i concetti strutturali, elementari geometrici, Ettore e Andromaca*, realizzata nel 1978 e composta da dieci parti.



Ritmi orizzontali simultanei continui, 1949, Öl auf Holz / olio su tavola / oil on wood, 69x107 cm

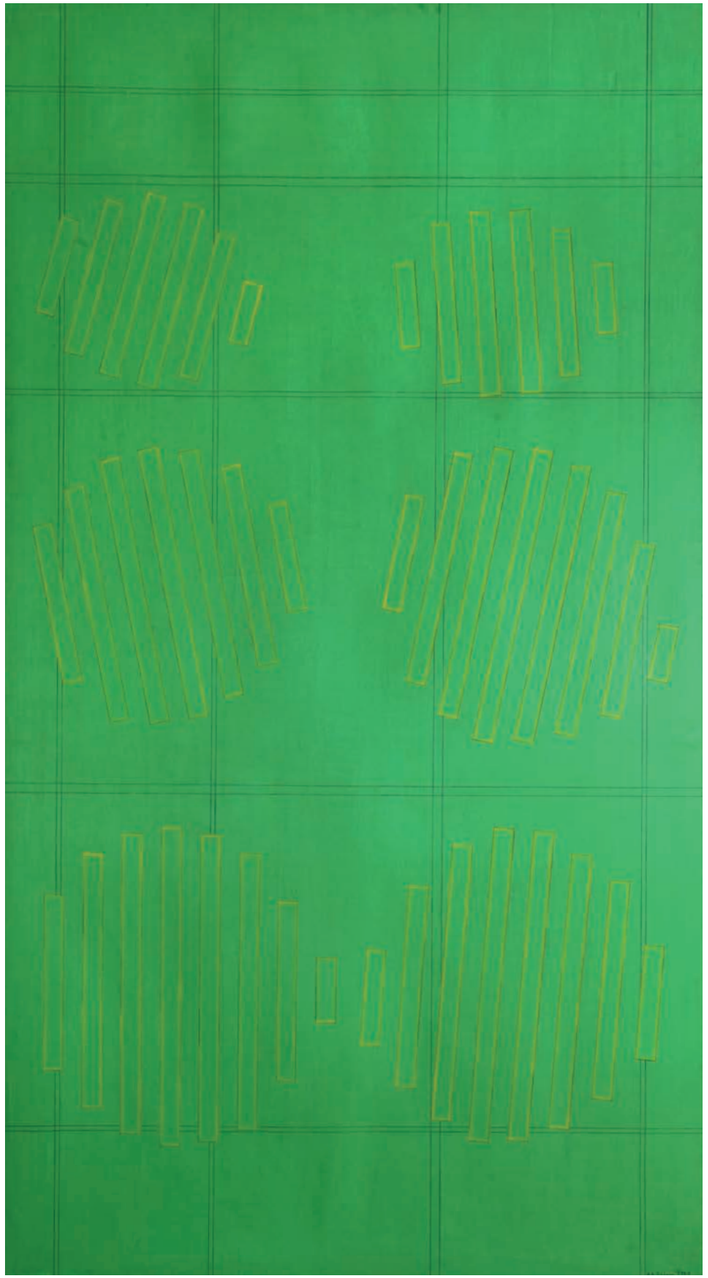
"Metafisico a me sembra qualcosa di fermo, di contemplativo, al di fuori del tempo, al di fuori di tutto" (1970). La composizione, che si richiama a un'epoca mitologica, è coerentemente affiancata dalle scie di colore e dalle evanescenti meditazioni cromatiche delle composizioni *Senza titolo* del 1988 e del 1991. Già in queste opere si avverte come la pittura di Nigro abbia raggiunto una trasfigurata purezza, creando immagini con pennellate che ricordano quelle di un maestro zen scevro da ogni pensiero e sentimento.
"Arrivati a un certo momento, il controllo diventa una prigione. D'altra parte anche l'emozione pura è pericolosa in se stessa (...) All'apparenza sono veramente gelido (...)" (1970).
Prima di far ritorno allo spazio dedicato alla pittura radicale, il visitatore si trova a confronto con una composizione dal cromatismo vulcanico. Essa nacque sull'onda delle reazioni suscitate dalla pubblicazione, nel 1988, del libro di Salman Rushdie *I versi satanici*, sulla testa del cui autore, peraltro, nella Repubblica islamica si decise di porre una taglia, via via incrementata negli anni successivi con nuove somme di denaro. Pur sollecitato da questo evento internazionale e al tempo stesso da interrogativi e dubbi personali, l'artista non trasforma l'opera, che ha colori forti come la vicenda da cui trae ispirazione, in una superficie sulla quale proiettare le proprie emozioni, bensì lascia libertà alla pittura facendone l'oggetto della rappresentazione.
Dopo questa intensa esperienza cromatica, il visitatore conclude il ciclo del suo percorso incontrando la serie delle "Strutture", realizzate nel 1992, dove lievi tratti di pennello appena abbozzati si strutturano spontaneamente. Quindi torna nuovamente alla ricerca sullo "Spazio totale" culminante nell'assemblage di sette pezzi *Dallo spazio totale: componibile in 7 pezzi in contrasto simultaneo di progressioni ritmiche*, realizzato nel 1965, composizione che passando per la serie di esperimenti sullo "Spazio totale" lo conduce al punto di partenza, cioè ai "Ritmi verticali". E riconsiderati al termine dell'itinerario drammaturgico proposto dalla mostra, i lavori della prima produzione di Mario Nigro sembrano quasi assumere un carattere di giocosa leggerezza.

Desidero ringraziare Francesca Pola, Epicarmo Invernizzi e Paolo Bolpagni che in un clima di amichevole cooperazione hanno reso possibile l'allestimento della mostra, e per i loro sapienti contributi al catalogo, realizzato con competenza e sensibilità da Tiziana Invernizzi. Ringrazio anche lo staff della galleria A arte Invernizzi per i preparativi della mostra e del catalogo.
Sono inoltre grato al mio collega Sepp Hiekisch-Picard, con cui ho condiviso il progetto e la realizzazione della mostra presso il Kunstmuseum di Bochum, nonché al nostro valente e sempre attivo staff, in particolar modo a Peter Abramowski.

[1] Salvo diversa indicazione, le citazioni di Mario Nigro sono tratte da Francesca Pola (a cura di), "Schriften des Künstlers / Scritti dell'artista", in *Mario Nigro. Konzentration und Reduktion in der Malerei*, catalogo della mostra, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt, 2000-2001, pp. 65-91.
[2] Citato in *Mario Nigro. Werke 1952-1992*, catalogo della mostra, a cura di Ingrid Mössinger e Francesca Pola, Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz, 2012, p. 74.



Kunstmuseum Bochum, Bochum, 2019



Eco, 1949, Öl und Bleistift auf Holz / olio e matita su tavola / oil and pencil on wood, 166,5x91,5 cm

Hans Günter Golinski
Mario Nigro in Bochum. A Dramaturgical Journey through the Exhibition

For many of the large number of participants at the opening of the exhibition, *Mario Nigro. Dallo "Spazio totale" alle "Strutture"* [*Mario Nigro: From "Total Space" to the "Structures"*], the artist's radicalism and contemporary relevance in the recent history of Italian art turned out to be a surprising discovery. Among those present, there were also many experts who still remembered the extraordinary solo exhibition of works by Mario Nigro at the Galerie m Bochum in March 1972 - which proved to be an important event for the artist at the time - and who warmly welcomed his return to our city. In her inspiring contribution to the exhibition catalogue, Francesca Pola dwells precisely on the early years, when Mario Nigro's works were first received in Germany. And it was wonderful to discover, during the opening evening, that some of his works, the whereabouts of which had been unknown, turned out to be in private collections in Bochum.
But, more in general, apart from Nigro's relationship with the city of Bochum, one of the main aims of the Kunstmuseum is to promote the Oberlichtsaal, an exhibition space for paintings in the complex designed by the Danish architects Jørgen Bo and Vilhelm Wohlert. For years now, there have been a whole series of monographic exhibitions on the various artistic currents of German painting, creating a leitmotif that runs through the entire exhibition project. The artists who have been shown include the painters Willi Baumeister, Julius Bissier, Kuno Gonschior, Dieter Krieg, Bernd Finkeldey, Norbert Tadeusz, Rupprecht Geiger, and Chen Ruo Bing. And the series has also seen Italian artists, such as Emilio Tadini, Luigi Veronesi, Gianfranco Pardi and Dadamaino.
Considering the particular identity of this artist, the decision to show the works of Mario Nigro on the hundredth anniversary of the creation of the Bauhaus in Weimar can also be seen as a contribution to the further development of the concept that underpinned that extremely fruitful movement, as we shall see later on.
With the aim of putting on a retrospective, we selected a group of works that were created between 1948 and 1992. We were assisted in this by Francesca Pola, an authoritative expert on the works of Mario Nigro and the curator of the archive named after him in Milan, as well as by Paolo Bolpagni, who has meticulously investigated the role of music in the artist's work, and Epicarmo Invernizzi, who for years has been at the forefront of these forms of expression in painting. Each of the works chosen is a perfect example of an artistic period that is clearly distinct from all the others. The gradual radicalisation of Nigro's work has thus become the key theme in the dramaturgical adventure on display in the spaces of the Kunstmuseum.
The first work that the visitor comes across in the introductory section to the Oberlichtsaal is *Spazio totale: progressioni simultanee* [*Total Space: Simultaneous Progressions*] of 1953, which inspired the title of the exhibition and in which, in an anachronistically contemporary manner, the artist almost appears to display digital structures, while also letting us sense the rhythmical vibrations of American jazz from the 1950s. Even though Nigro's vision rejects all forms of figurative representation, these grids of light can be interpreted as abstract depictions of the facades of skyscrapers at night. This interpretation is indirectly suggested by the artist himself, when he refers to his "imagination (...) of metropolitan hallucinations". Before venturing into the display with further variations on the "Total Space", we find a small series of works dating from the 1940s, and thus from Mario Nigro's earliest artistic production. At that time, like what was going on in post-war Germany - which until 1945 had been under the dominion of National Socialism, which had been hostile to any form of free artistic expression - also Italian artists, who had been equally harshly treated under Fascism, had hoped for a rebirth of society in which art would play a decisive role. Immediately after the war came to an end, there were sound reasons to believe that these hopes would be fulfilled but, in the period that followed, all these expectations were soon dashed.

"The reactionary and regressive restoration in Nazi Germany destroyed the Bauhaus and burned contemporary works as degenerate art. Fascism imposed the most hybrid form of provincialism in Italy with the Novecento movement, so as to stifle the best elements of Futurism and the courageous reaction of the concrete artists of the 1930s. The reaction to the ideological conquests achieved in the artistic sphere also came about through the sophistication of industrial design and industrial consumerism, depriving artists of their dignity as free agents. The post-war period in Italy saw a return to the great contemporary European tradition formed on the basis of the avant-garde artistic movements of the early decades of our century, through the efforts of the young artists who came to maturity in the climate of the Resistance movement and Italy's cultural rebirth." In this "increasingly obvious climate of restoration", Nigro worked on his idea of post-rationalism, which distanced itself from the positions adopted by pre-rationalism before the war: "While pre-rationalism is the 'theme' of Constructivism as an integration of art in the heritage of the lessons taught by Suprematism and the Bauhaus, my post-rationalism comes as a human psychological reflection on the relationship of feelings, as we see in the relationship between love and art, and also with regard to a society oppressed by a process of restoration that is regressive and thus alienating. This reflection encourages me to react in a different way, again confronting the problems that are inherent in the integration of art, particularly with architecture and urban planning. The issues are clearly no longer those of the Bauhaus, and are indeed very different - no longer with a view to creating complementarity, but rather in a mutual independence as an autonomous setting. My post-rationalism acquires material form in all these issues. My studies into the ideological development of the 'metaphysics of colour' - with the 'elementary geometrical structural concepts' that may exist both in the form of integration and in that of autonomous expression - are therefore working hypotheses" (1979).[1]

The artist's personal themes and the characteristics of his painting are based on the reflections contained in the excerpt quoted. Nigro takes up the tradition of politically active artists who were involved in Russian and, later, Soviet Constructivism, and particularly in Suprematism, and who developed a visual communication reduced to its elementary forms, destined for a new society. The wealth of ideas that emerged from the Russian Revolution came into contact with the bourgeoisie of the Netherlands and of the new-born Weimar Republic in Germany, turning into the De Stijl movement in the former and into the Bauhaus in the latter. Mario Nigro always considered the original artistic conception and utopia of an egalitarian society that it concealed to be just, though it was later destroyed by the changing political conditions. Forever in debt to that heritage, he considered himself to be an artist immersed in the society of his day, offering a utopian vision of art in harmony with the times and situation he lived in. This was a project he worked on in a consistent and radical manner throughout his artistic career, which was condensed into a span of forty years.

When we observe *Costruzione* [*Construction*] of 1949, knowledge of the ideal premises that underpinned Nigro's creative work induces us to establish associations with sculptural forms like those of the so-called "Tatlin's Tower", which is to say the *Monument to the Third International*, originally called the *Monument to the Revolution*, by Vladimir E. Tatlin, or with the sculptures of Antoine Pevsner, which are linked to it. In *Ritmi verticali* [*Vertical Rhythms*] and *Ritmo verticale* [*Vertical Rhythm*], both of 1948, on the other hand, any three-dimensional and object-oriented interpretation is obsolete. The chemistry and pharmacy expert explores painting with scientific method, breaking it down into its constituent elements - colour and line, figure and ground, surface and space, light and shadow - to give visibility to its abstract structure and to liberate it from any illusory, emotional, or associational aspect. But since he ultimately remained tied to the concept of composition, he turned to another abstract form of composition, which was that of music.

"The structure of musical language, its exploration in depth and its greater autonomy with respect to other arts were already things I had taken into consideration during my constructivist work of the concrete art period in 1948. It was in fact through these investigations that I came in 1953 to discover and enunciate my 'total space', which enabled me to move beyond the characteristics and limitations of concrete art in the strict sense of the term. Problems stemming from moral and social conditions that delayed attainment of the ideals already inspired by the predecessors of the Bauhaus and De Stijl led me to focus on the dramatic characteristics inherent in my work of 1953" (1964).

Musicality is a feature of all Nigro's work: by applying musical principles such as rhythm, time, agogics, and counterpoint, and using compositional forms such as the fugue, the artist gives even to his most extreme creations a spherical lightness that is detached from any temporality. "On the basis of these structures, I studied plastic elements in their forms of repetition, variation, simultaneity and coincidence, thus arriving at the conception of a 'total space' where form and space resolve one another in a move beyond physical two-dimensionality (Malevich's constructivism) (...)" (1964).

The melodious oscillation of *Ritmo verticale*, which he composed during the first period of his artistic career, heralds the key role that the line was to play in his art. From then on it would appear in all manner of variants: wavy lines, zigzagging lines, continuous lines that are abruptly broken, dotted lines, grids of thin or thick lines, or delicate or energetic dashes, of a graphic or pictorial nature (see also the essay by Paolo Bolpagni in the catalogue).

The exhibition continues with some examples of compositions that take the rational, logical structure of a chessboard in its various variations to the extreme, or that create a dramatic contrast between the rationality of reticular structures and the expressiveness of colour. After this small series of experimental works, which is nevertheless full of surprises, *Senza Titolo* [*Untitled*] of 1952 can be interpreted as a halfway house for the eye of the viewer, in which the previous visions are succinctly summed up in preparation for those that are to come.

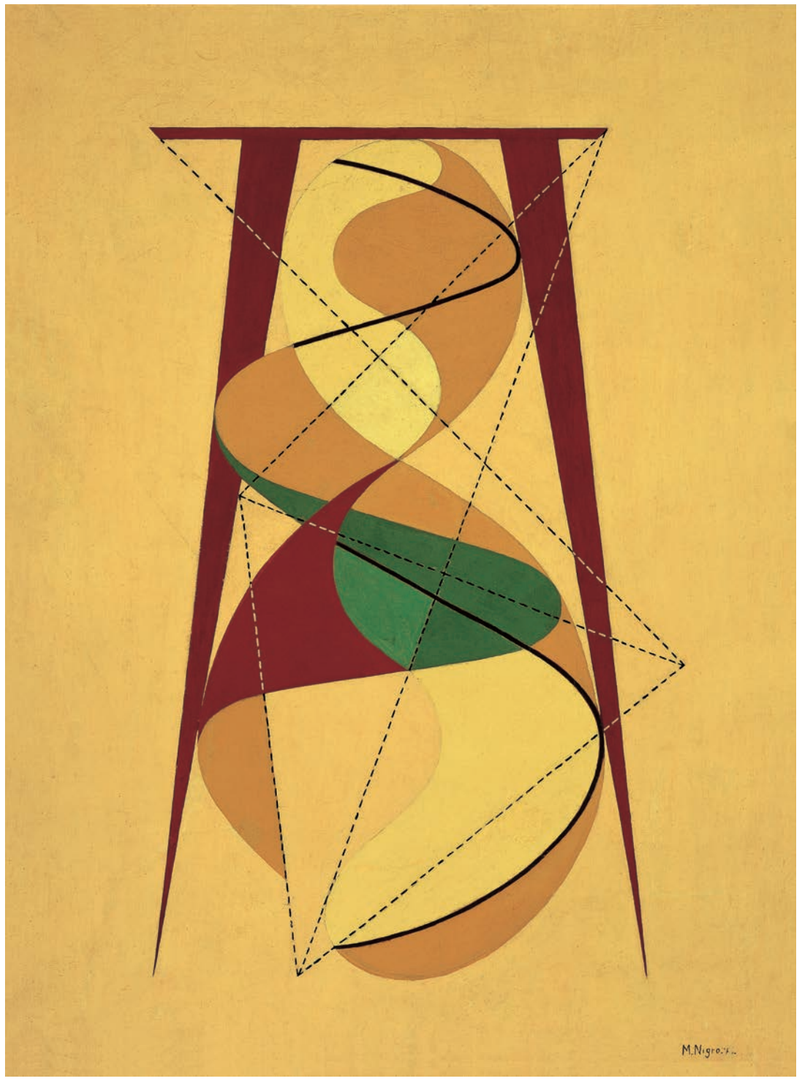
The visitor then enters a space flooded with light, where they can experience a radical form of painting. It is a type of painting that goes beyond its own limits, though without cancelling itself (unlike the approach of Lucio Fontana), and indeed reinventing itself. Colour and absence of colour, line, dash and dot are the protagonists of a shared experiment, in which rational and emotional, individual and collective components become perceptible beyond any form of hierarchy. It is an open space, a "Total Space", in a metaphorical sense, filled with a poetic aura and musical resonances.

Nigro explains the role of music in his painting by using the example of the composition on the ground at the centre of the exhibition space: "I refer deliberately to Vivaldi in the work: *Le stagioni* [*The Seasons*], and in particular to his musical composition: *Le quattro stagioni* [*The Four Seasons*]. I had no intention of translating his music into painting. Let it be clear that I do not seek to create musical painting. If anything, in my methodological investigation for the progressive identification of what constitute the fundamental elements of chromatic visual poetry, I discover the identity of the concept of structuring. This investigation was carried out earlier in music than in painting, because it has never had any connections with objective figurative representation. The sounds are free to express themselves regardless of everything else in a basic structural context stretching from Guido Monaco to free jazz and beyond" (1972).[2]

The metaphorical "Total Space" also shows us what the artist means by "Total Time": "time is always linked to space. But when I arrive at 'Total Time', I eliminate the space. What is the meaning of this? The meaning is psychological, for I shift from a purely constructive element to one that is psychological. As I see it, I gradually build up an aesthetic research as the intimate structure of man. Then I intervene with the latest research, into which I insert these chromatic exceptions. So I'm really only interested in colour, as at other times I'm interested in the notes" (1969).

In this spatial installation it is clear how Nigro further radicalises the Bauhaus's conception, reducing his aesthetic-formal vocabulary to an even more elementary form (by archaising it, like graffiti or cave paintings from the dawn of civilisation). At the same time, he gives broader scope to the aesthetic requirement, going beyond the external dimension and entering the heart of thoughts and feelings. His aim is to express a mental attitude in which aesthetics acquires political value.

After a space devoted to painting that is rarefied, minimalist, and almost indifferent to colour, the last section of the exhibition pays tribute to the metaphysics of colour with the work *Dalla metafisica del*

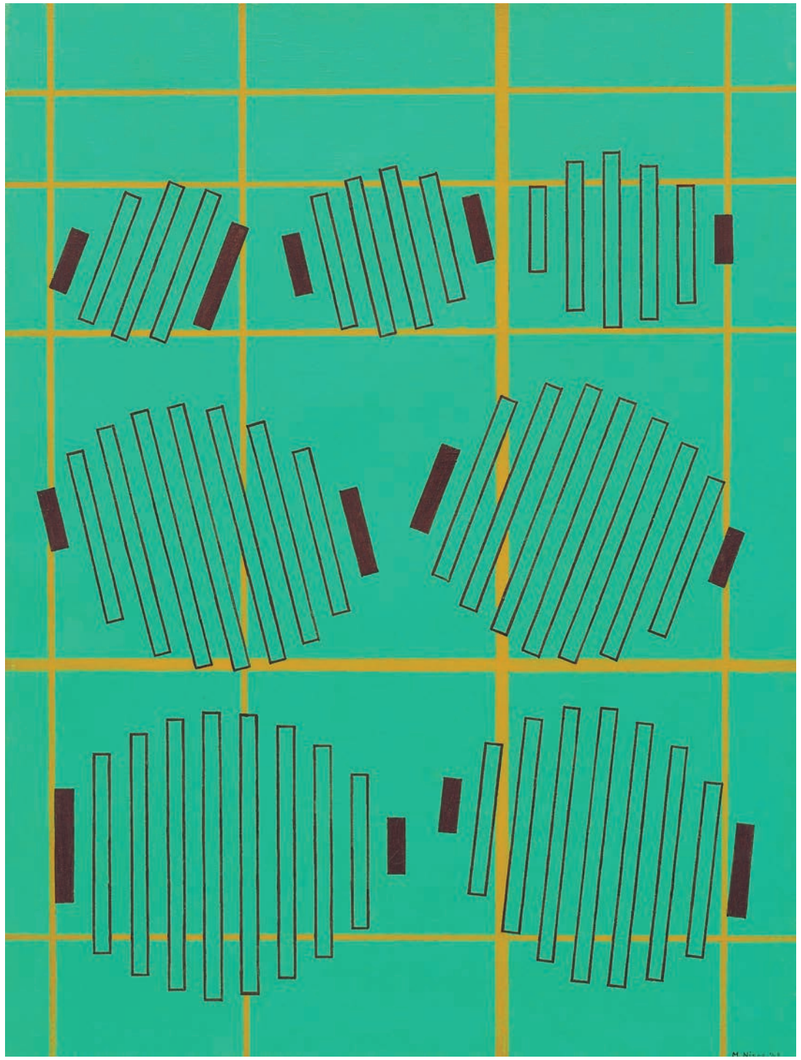


Costruzione,1949, Öl auf Holz / olio su tavola / oil on wood, 80,5x60 cm *

colore: i concetti strutturali elementari geometrici, Ettore e Andromaca [*From the Metaphysics of Colour: Elementary Geometric Structural Concepts, Hector and Andromache*], created in 1978 and consisting of ten parts.
"The metaphysical strikes me as something motionless, contemplative, outside time, outside everything" (1970). The composition, which recalls a mythological age, is consistently flanked by trails of colour and by the evanescent chromatic meditations of the *Senza titolo* works of 1988 and 1991. Already in these works we can see how Nigro's painting has achieved a transfigured purity, creating images with brushstrokes that recall those of a Zen master who has cast off all thought and feeling.
"At a certain point, control becomes a prison. At the same time, pure emotion is also dangerous in itself (...) These works are truly icy in appearance (...)" (1970).
Before returning to the space devoted to radical painting, the visitor comes across a composition with an explosive use of colour. This came about in response to the reactions provoked by the publication in 1988 of *The Satanic Verses*, the book by Salman Rushdie, on whose head a bounty was placed in the Islamic Republic of Iran and gradually increased over the following years with new sums of money. Even though he was prompted by this international event as well as by personal issues and doubts, Nigro did not transform the work, which has strong colours - like the story it is inspired by - into a surface on which to project his own emotions, but instead he left the painting free, making it the object of the representation.
After this intense chromatic experience, the visitor comes to the end of the journey in front of the series of "Strutture" ["Structures"], of 1992, in which lightly sketched brushstrokes spontaneously acquire a structure. Then comes a search for "total space", culminating in the assemblage of seven pieces of *Dallo spazio totale: componibile in 7 pezzi in contrasto simultaneo di progressioni ritmiche* [*From Total Space: 7-Piece Modular Unit in Simultaneous Contrast of Rhythmic Progressions*], of 1965, a composition that, by way of the series of experiments on "Total Space" leads all the way back to the beginning, which is to say to the "Ritmi verticali". Reconsidered at the end of the dramaturgical journey offered by the exhibition, the works from Mario Nigro's first period almost seem to take on a playful form of lightness.

I should like to thank Francesca Pola, Epicarmo Invernizzi, and Paolo Bolpagni who, in a climate of friendly cooperation, have made it possible to put on this exhibition, and for their expert contributions to the catalogue, which has been edited with skill and sensitivity by Tiziana Invernizzi. My thanks also go to the staff of the A arte Invernizzi gallery for the preparations for the exhibition and for the catalogue.
I am also grateful to my colleague Sepp Hiekisch-Picard, with whom I have worked on the project and on organising the exhibition at the Kunstmuseum in Bochum, as well as to our talented and always active staff, and to Peter Abramowski in particular.

[1] Unless otherwise indicated, the quotations from Mario Nigro are taken from Francesca Pola (ed.), "Schriften des Künstlers / Scritti dell'artista", in *Mario Nigro. Konzentration und Reduktion in der Malerei*, exhibition catalogue, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt, 2000-2001, pp. 65-91.
[2] Quoted in *Mario Nigro. Werke 1952-1992*, exhibition catalogue, eds. Ingrid Mössinger and Francesca Pola, Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz, 2012, p. 74.



Pannello. Ritmi obliqui, 1949, Öl auf Leinwand / olio su tela / oil on canvas, 105x78 cm *

Francesca Pola

Psychologischer Rationalismus als Zivilengagement
Mario Nigros Werk in Deutschland: ein poetischer Affinität

Innerhalb der italienischen Kunst der Nachkriegszeit zeichnet sich Mario Nigros Werk schon früh und signifikanterweise dadurch aus, dass sich die ihm innewohnenden poetischen Entscheidungen und Bezugnahmen seiner bildnerischen Sprache in einer internationalen Dimension bewegen. Seine ganz eigene Form der abstrakten Vision nimmt bereits Ende der 40er Jahre einen Blickwinkel ein, der sich ausdrücklich und bewusst über die Polemik hinwegsetzt, die in der Kunstszene Italiens damals von der Rhetorik einer neorealistischen Figuration einerseits und den Ismen der ungegenständlichen Tendenzen andererseits ausgefochten wird, während Nigro sich dagegen in ideeller Kontinuität mit den großen Protagonisten der historischen Avantgarden Europas positioniert. Seine künstlerische Arbeit geht von Anfang an mit der klaren und eindeutigen Absicht einher, Rationalität und Emotion, Analyse der menschlichen Innerlichkeit und Zivilengagement, Eingebung des Gefühls und politische Verantwortung in Bildern von immer erneuerter Ausdruckskraft miteinander zu verbinden. Dabei beruft er sich offen und klar auf die große europäische Tradition der Abstraktion: von den visionären Lyrismen Wassily Kandinskys über die kompromisslose Radikalität des Neoplastizismus Piet Mondrians, bis hin zur großen Utopie einer ästhetischen und sozialen Neubegründung, wie sie vom mitteleuropäischen Bauhaus entworfen wurde.
Nimmt man diese internationalen Wurzeln von Nigros Arbeit in den Blick, so versteht man, dass seine Malerei in direkter und fruchtbarer Kontinuität mit einer abstrakten Kunstauffassung steht, die mit den Mitteln der Ästhetik positiv auf die eigene Zeit einwirken will, einer Ästhetik, die die Kunst als authentische Möglichkeit konzipiert, eine zivile Rückkopplung und ein konkretes und greifbares Engagement für menschliche und soziale Solidarität zu verwirklichen. Den Verbund von Kunst und Gefühl, von Ästhetik und Psychologie, der Nigros gesamten kreativen Weg mit beharrlicher Kontinuität auszeichnet, von den ersten, vollständig abstrakten Frühwerken des Jahres 1948 bis zu den letzten Werken aus dem Jahr 1992, darf man also nicht als intimistische oder introspektive Dimension mit individualistischem oder existenziellem Charakter missverstehen. Vielmehr ist sie Element menschlicher Intensität und des zwischenmenschlichen Dialogs, in einem kollektiven und sozialen Horizont, für Nigro unabdingbar für die Gültigkeit des eigenen poetischen Diskurses.
Vor diesem Hintergrund ist Mario Nigro gegenwärtig eine der interessantesten und bedeutendsten Figuren im Panorama der europäischen Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Will man sein Werk wirklich kennen und richtig verstehen, darf bei seiner Entschlüsselung und Interpretation, in primis, eine internationale Perspektive keinesfalls ausgeklammert werden. Der vorliegende Text macht es sich zur Aufgabe, diese kulturell erweiterte Dimension seiner Arbeit aufzuzeigen, einen Blickwinkel einnehmend, der die mitteleuropäische und insbesondere die deutsche Kultur zum Angelpunkt hat. Sie erweist sich nämlich, im Horizont seiner Poetik, als bedeutender Bezugspunkt für den künstlerischen Dialog und die direkte Konfrontation. Seine frühen und wichtigen Verbindungen zu diesem Kulturkreis sind von Anfang an von Gegenseitigkeit geprägt: Auf der einen Seite erkennt Nigro einen Affinität seiner Poetik in Bezug auf einige grundlegende, kulturelle Koordinaten, auf der anderen Seite steht das intensive und anhaltende Interesse der deutschen Kunstwelt an seiner Arbeit, wie es die erfolgreiche Ausstellungsaktivität und das kunstkritische Echo bezeugen. Motivationen und Eckpunkte dieser Rezeption wollen wir im Folgenden darlegen und dabei herausstellen, was diese für das Verständnis seines Werks bedeutet.

Totaler Raum

Nigros Werk wird in Deutschland erstmals in den 50er Jahren bekannt und anerkannt, mit seiner Teilnahme an einigen Gruppenausstellungen (1953 in Baden Baden und 1957 in München), durch

Vermittlung der Galleria Numero aus Florenz, geleitet von Fiamma Vigo. Es sind die Jahre, in denen der Künstler die ersten internationalen Anerkennungen in Italien und im Ausland erfährt, zwischen dem MAC Movimento Arte Concreta (Bewegung Konkrete Kunst) in Mailand und den *Salons des Réalités Nouvelles* in Paris.

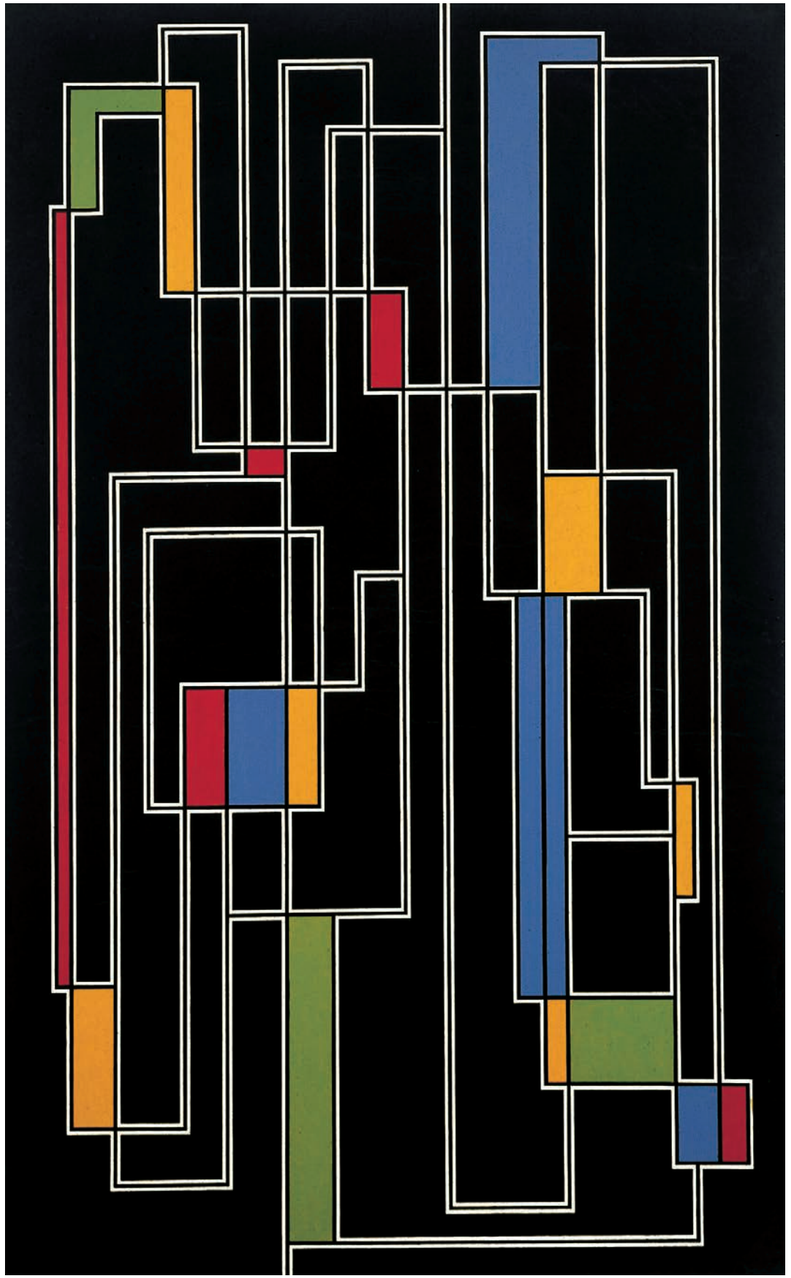
Blickt man in diesem erweiterten Kontext der europäischen Konkreten Kunst auf Nigros bildnerische Herangehensweise, so besitzt sie schon seit Ende der 40er Jahre eine eigene Prägung durch die dynamische Dimension, mit der sie bloße Kompositionskoordinaten eines ungegenständlichen, geometrisierenden Ansatzes hinter sich lässt, um sich stattdessen mit betont konstruktivem Ansatz auf eine neue und komplexere, polyvalente Raumdimension zu beziehen. Nigro selbst beruft sich, in seinen ersten wichtigen theoretischen Schriften dieser Jahre, ausdrücklich auf eine moderne Tradition des „Konstruktivismus", die er in seinen Bildern dynamisch umsetzen will.[1] Werke wie *Ritmi verticali* [*Vertikale Rhythmen*] (1948) [S. 14], *Ritmo verticale* [*Vertikaler Rhythmus*] (1948) [S. 10], *Costruzione* [*Konstruktion*] (1949) [S. 30], *Pannello. Ritmi obliqui* [*Tafel. Schräge Rhythmen*] (1949) [S. 34] sind visuelle und offenkundige Aussagen dieser Poetik der Substanz statt des Scheins. Schon in ihren Betitelungen nehmen sie also Bezug auf eine rhythmische und konstruktive Dimension, so wie sie in ihren radikalen und gleichzeitig komplexen Gestaltungen Bilder einer neuen Räumlichkeit sind, in die bereits Koordinaten Eingang finden, die nicht auf die zweidimensionale Malerei rückführbar sind. Der Übergang zu dieser neuen, komplexen Bilddimension als Konzentrat von Wirklichkeit in gegenläufiger und dynamischer Spannung geht zu Beginn des neuen Jahrzehnts vor sich: zuerst anknüpfend an den orthogonalen Aufbau des von Piet Mondrian entlehnten und durch eine rhythmisch-progressive Gliederung differenzierten Gitters, wie bei *Pannello a scacchi* [*Schachbrett-Tafel*] (1950) [S. 42]; und in der Folge, indem er dieses Gitter progressiv aufbricht und parzelliert, wie bei *Scacchi* [*Schach*] (1952) [S. 57] oder noch stärker bei *Senza titolo* [*Ohne Titel*] (1952) [S. 66]. Nigro übersetzt seine Malerei in eine komplexe, räumliche Vision mit vielfachen Richtungen, die der Komplexität der menschlichen Beziehungen Rechnung tragen will und zugleich die strukturelle Beschaffenheit der Räumlichkeit, in der sie sich abspielen, mit ihren Bahnen physischer und existenzieller Energie wissenschaftlich interpretiert.

Bemerkenswert ist, wie diese Suche nach einer neuen Bilddimension, über die in der traditionellen Malerei geltenden Koordinaten für Komposition und Vorgehensweisen hinaus, ein international häufig wiederkehrendes Element vieler gleichgesinnter künstlerischer Auseinandersetzungen dieser Jahre darstellt, von den Ergebnissen der amerikanischen *All-over*-Malerei bis hin zu den gestischen und materialbezogenen Komplikationen der europäischen Kunstszene - Ansätze, die Nigro sicher alle bekannt waren, auch vom Besuch großer internationaler Kunstschauen, wie zum Beispiel der ersten Biennale di Venezia der Nachkriegszeit, zu der der Künstler 1948 reist. Es findet sich jedoch ein besonderer Zusammenklang, den man unbedingt erwähnen sollte, um die spezifische Komplexität seines abstrakten Erfindungsreichtums zu verstehen: Zur selben Zeit, Ende der 40er / Anfang der 50er Jahre, entwickelt ein weiterer bedeutender Protagonist der italienischen und europäischen Kultur, Lucio Fontana, übereinstimmende und parallele Reflexionen über einen künstlerischen Ausdruck, der notwendig und in der Lage sein soll, die neuen raum-zeitlichen Koordinaten einer veränderten anthropologischen Kondition und einer wissenschaftlichen Weiterentwicklung wiederzugeben, die unverzichtbar und integrierend dazugehört. Der „spazialismo" [„Spatialismus"] Fontanas, der in einem jahrelangen Prozess radikaler, theoretischer und kreativer Lösungen zu seiner gültigen Form gefunden hat[2], kann für Nigros Suche sicher als ideales Gegenüber angesehen werden: Das grundlegende Bedürfnis beider Autoren ist es, eine neue künstlerische Formulierung zu schaffen, die auf die veränderten Koordinaten von Existenz, Raum und Relation antworten kann, die ungekannte und dynamische Wechselwirkungen zwischen Mensch und Kosmos mit sich bringen. Ein Zusammenklang, der nicht nur vom parallelen Verlauf ihrer Ergebnisse in Theorie und Werk bezeugt wird, sondern auch von einem sich menschlich, freundschaftlich und solidarisch Nahestehen, das Fontana zum Beispiel dazu veranlasst, Nigros Einladung zur Teilnahme an der Biennale di Venezia des Jahres 1964 zu

unterstützen. Wenn wir die beiden Künstler in Gegenüberstellung betrachten, so besteht für Fontana das zentrale Anliegen darin, die Mittel des Ausdrucks zu verändern, durch einen Akt der Zerstörung den Raumbegriff selbst neu und konkret zu begründen, indem er die Leinwand über die Zweidimensionalität hinaus durchstößt oder den Besucher im Ambiente gewordenen Werk eintauchen lässt, wo ihm die Bezugskoordinaten verloren gehen, um zu einer radikal anderen Kunst zu kommen, die sich öffnen kann auf ungekannte Beziehungssysteme zwischen Mensch und Universum. Demgegenüber ist es Nigros grundlegendes Ziel, die gleiche Veränderung des Horizonts zu bewirken, ohne die Zweidimensionalität der Malerei physisch zu verlassen. Stattdessen macht er ihre Flächen- und Tiefendynamik vielschichtiger, ohne dabei ihre Dimension als Bild zu verneinen, sondern im Gegenteil, indem er sie als Mittel zur Erkenntnis und wissenschaftlichen Entschlüsselung der Welt potenziert. Vollendeter malerischer Ausdruck dieser neuen und charakteristischen Intention ist „Spazio totale" [„Totaler Raum"], ein Zyklus, in dem Nigro den Widersprüchen seiner Zeit als Bild Konkretheit verleihen will, indem er eine polyvalente Räumlichkeit entstehen lässt, die emblematisch für diese Widersprüche und gleichzeitig potenzielle Dimension ihrer Versöhnung sein möchte, unter dem Gesichtspunkt menschlicher Solidarität. Die retikulären Strahlen, in alle Richtungen strebend und sich erweiternd, ausgerichtet nach optisch-dynamischen Gitterwerken und malerisch substanziell durch die intensive Ausdruckskraft des Farbgrunds, interpretieren diese Verflechtung von Wissenschaft und Menschlichkeit, Rationalität und Gefühlsbetontheit. Schon die Titel dieser wie vom Blitz getroffenen Malereien sprechen von einem komplexen Universum gegenläufiger und dynamischer Beziehungen, das lebt aus Progressionen, Variationen, Simultaneitäten, Unterbrechungen, Divergenzen, Kontrasten, Entgegensetzungen und Dramen: *Spazio totale: progressioni simultanee* [*Totaler Raum: Simultane Progressionen*] (1953) [S. 70], *Variazione III* [*Variation III*] (1954) [S. 63], *Spazio totale: interruzione* [*Totaler Raum: Unterbrechung*] (1954) [S. 101], *Spazio totale: divergenze drammatiche simultanee* [*Totaler Raum: Simultane dramatische Divergenzen*] (1955) [S. 113], *Spazio totale: simultaneità drammatiche* [*Totaler Raum: dramatische Simultaneitäten*] (1955) [S. 117], *Contrasto* [*Kontrast*] (1956) [S. 141].

Es gibt eine weitere Komponente, die man beachten sollte, um Nigros Intention in diesen 50er Jahren und die Art, mit der sie in einem internationalen Bezugshorizont angesiedelt ist, zu verstehen, und das ist die musikalische Inspirationsquelle. Der Musik als unverzichtbarer Bezugshorizont für Nigros Werk ist im vorliegenden Band der bedeutende Essay von Paolo Bolpagni gewidmet, der sehr genau und klar ihre Koordinaten, Motivationen und Ergebnisse ausmacht. Dieses Element einer synkretistischen Zusammenschau von verschiedenen Erkenntnisformen der Wirklichkeit, im Zusammenfluss von Malerei und Musik als zwei Weisen einer konkreten Befragung der Welt und der Beziehungen zwischen den Menschen, ist, und das soll hier unterstrichen werden, für Nigro ein Faktor umwälzender Novität, der sich explizit auf die mitteleuropäische Kultur beruft, wie es in seinen visuellen Progressionen sichtbar wird, in die er die rhythmischen und eng verschränkten Strukturierungen der Bachschen Fuge übersetzt. Eine ebensolche enge, rhythmische Verschränkung wendet Nigro Anfang der 60er Jahre auch in seinen „Collage vibratili" [„Flimmernde Collagen"] an, wie den *Vibrazioni nello spazio totale: struttura con variazione modulata* [*Schwingungen im totalen Raum: Struktur mit modulierter Variation*] (1962-63) [S. 175]. Mit Bezug auf diese Werke hat Nigro von „kaltem Expressionismus" gesprochen[3], um die Idee der schwingenden Form als bestimmendes Element einer Differenzierung der Struktur nach neuen Richtungslinien zu unterstreichen, die psychologisch sind und auf gelassene Weise emotional.

Das große Format wird zudem immer charakteristischer für die raumbezogenen Erfahrungen, die Nigro mindestens ab Mitte der 60er Jahre erarbeitet, wie *Dallo spazio totale: componibile in 7 pezzi in contrasto simultaneo di progressioni ritmiche* [*Aus dem totalen Raum: Komponibel in 7 Teilen in simultanem Kontrast rhythmischer Progressionen*] (1965) [S. 199] und die einen besonders glücklichen Moment bei der Biennale di Venezia des Jahres 1968 erleben, auf der der Künstler in einem eigenen Saal ausschließlich dreidimensionale Werke zeigt, darunter *Dallo spazio totale*



Pannello in nero, 1949, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 175x110 cm

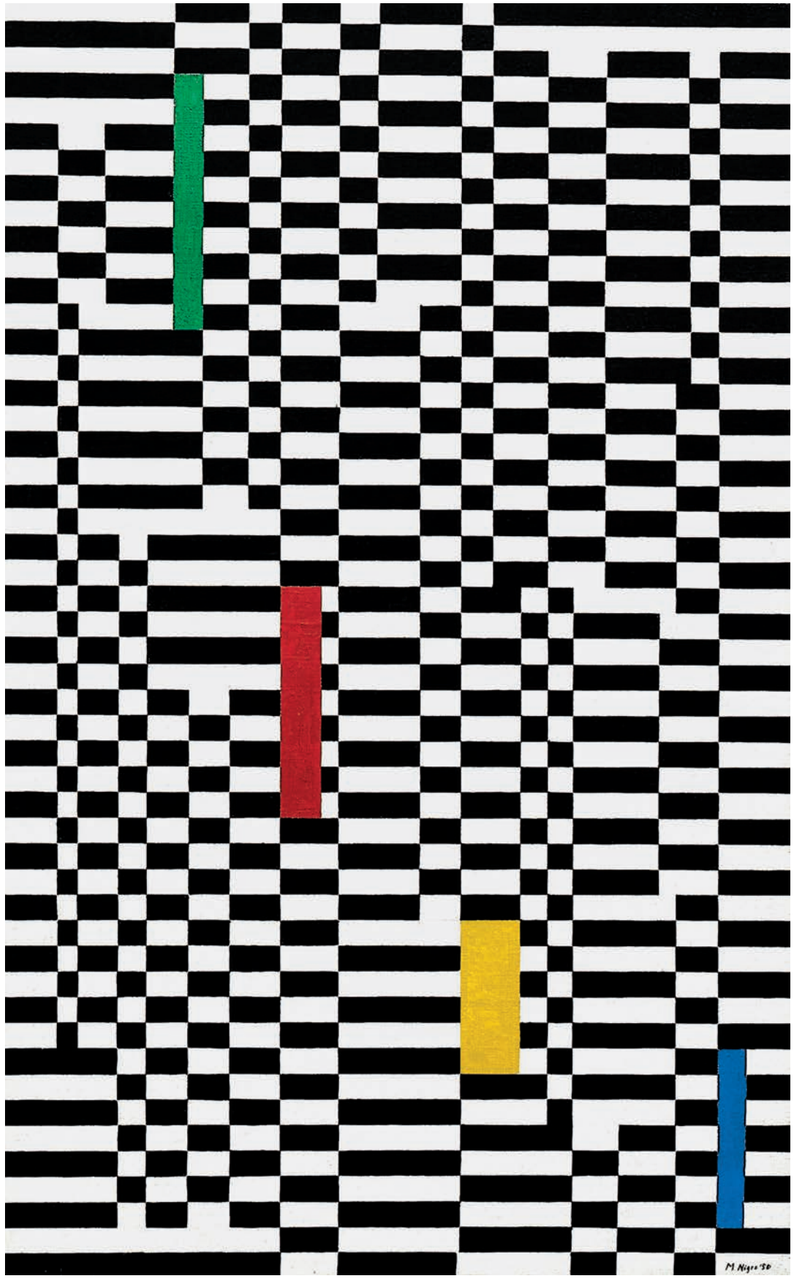
1954: serie di 12 rombi continui a progressioni ritmiche simultanee opposte [*Aus dem totalen Raum 1954: Serie mit 12 fortlaufenden Rauten mit gegenläufigen simultanen rhythmischen Progressionen*] (1965) [S. 200-201]. Eine davon entwickelt sich sogar auf dem Boden: *Le stagioni* [*Die Jahreszeiten*] (1967-68) [S. 209], auch bekannt als *Passeggiata prospettica* [*Perspektivischer Spaziergang*], auf die sich der Künstler als fundamentalen Moment im Übergang zu den „Strutture fisse con licenza cromatica" [„Fixe Strukturen mit farblicher Freiheit"] des neuen Zyklus „Tempo totale" [„Totale Zeit"] bezieht.

Totale Zeit

Anfang der 70er Jahre findet Nigros Werk in Deutschland zum zweiten Mal und in noch stärkerem und bedeutendem Maß Anerkennung und Erfolg, insbesondere mit seiner ersten musealen Einzelausstellung in Deutschland, im Gegenverkehr e. V., Zentrum für aktuelle Kunst Aachen im September 1971, gefolgt im Januar-Februar des darauffolgenden Jahrs von der ersten Einzelausstellung in einer deutschen Privatgalerie, der Galerie m in Bochum. Es sind internationale Anerkennungen, die in eine neue Ausdrucksperiode fallen und zusammentreffen mit dem Heranreifen, in der zweiten Hälfte der 60er Jahre, des neuen Zyklus „Tempo totale", mit Arbeiten, die der Künstler als „Strutture fisse con licenza cromatica" definiert. In diesen Werken werden die malerischen Flächen von einer Reihe schräger, in perspektivischer Progression gesetzter Striche strukturiert, Bild des „totalen" Fließens der Zeit, einige davon sind in einer anderen als der vorherrschenden Farbe gezeichnet, sich damit eben eine „farbliche Freiheit" nehmend. Konzipiert als minimale Fortentwicklung der progressiv vertieften Dynamik im vorhergehenden Zyklus „Spazio totale", sind sie Ausdruck eines beabsichtigten Zusammentreffens von visueller Struktur und psychologischem Inhalt, ein bei Nigro besonders in diesen Jahren charakteristischer Aspekt seines Schaffens. Die menschlichen Beziehungen, die immer im Mittelpunkt von Nigros Arbeit stehen, finden im neuen Zyklus eine neuartige Ausarbeitung in zwei großen Ausdrucksbereichen, als Antwort auf die veränderten Zeiten und mit ihnen im Einklang stehend: auf der einen Seite das wiedergefundene politische und freiheitliche Engagement, im Zusammenhang insbesondere mit den ideologischen Revolutionen Ende der 60er Jahre; auf der anderen, Liebe und Erotik zwischen Mann und Frau als dialektische Polarität einer zugleich sozialen und psychologischen Gliederung, mit deren Hilfe er die Strukturgrundlagen der Existenz selbst herausarbeiten kann, wie der Künstler betont: „Meiner Meinung nach verwirkliche ich Schritt für Schritt eine ästhetische Forschung als innere Struktur des Menschen".[4]

Die Aachener Einzelausstellung findet vom 9. bis 30. September 1971 statt und zeigt 13 Werke, die zwischen 1948 und 1971 entstanden sind: *Motivo rosso-blu* [*Rot-blaues Motiv*] (1948), *Pannello a scacchi bianchi e neri* [*Schwarz-weiße Schachbrett-Tafel*] (1950), *Senza titolo* [*Ohne Titel*] (1950), Projekt für das Bild *Tre per Sei* [*Drei mal sechs*] (1951), *Spazio totale: simultaneità drammatiche divergenti* [*Totaler Raum: divergente dramatische Simultaneitäten*] (1954-55), *Senza titolo* [*Ohne Titel*] (60er Jahre), *Dallo spazio totale 1954: 4 colonne prismatiche a progressioni ritmiche simultanee (passaggio psicologico)* [*Aus dem totalen Raum 1954: 4 prismatische Säulen mit simultanen rhythmischen Progressionen (psychologischer Übergang)*] (1966) [S. 207], *Dal tempo totale: traliccio a rombi progressivi simultanei* [*Aus der totalen Zeit: Gitterwerk mit simultanen progressiven Rauten*] (1967-84) [S. 204-205], *Dal tempo totale: progressione ritmica prospettica in rombi* [*Aus der totalen Zeit: Perspektivische rhyhtmische Progression in Rauten*] (1967-68) [S. 220], *L'invasione* [*Die Invasion*] (1969), *Bandiere, potere, libertà* [*Fahnen, Macht und Freiheit*] (1969), *Le bandiere* [*Die Fahnen*] (1969) [S. 229], *Il coito* [*Der Koitus*] (1971). Die Ausstellung wird vom deutschen Kunstkritiker Klaus Honnef kuratiert, der im gleichen Zeitraum, zusammen mit dem italienischen Kunstkritiker Luciano Caramel, eine wichtige Gruppenausstellung zur italienischen konkreten und konstruktiven Kunst für den Westfälischen Kunstverein in Münster kuratiert (*Arte concreta. Der Italienische Konstruktivismus*, 14. August - 12. September 1971), in der Nigro mit fünf weiteren Werken vertreten ist und die anschließend zum Deutschen Ring nach Hamburg wandern wird.

Honnef wird Nigros Arbeit rund zwei Jahre später in eine weitere Erkundung der italienischen Malerei mitaufnehmen, die von neuem im Westfälischen Kunstverein in Münster stattfindet (*Geplante Malerei*, 30. März - 28. April 1974).
Honnefs Text über Nigro, der im Katalog zu seiner Einzelausstellung in Aachen publiziert ist, berührt einige Punkte, die für die Lesart von Nigros Werk unter dem internationalen Gesichtspunkt sehr wichtig sind. Der erste bezieht sich auf die Dimension seiner konstruktiven Sprache, die nicht kompositorisch, sondern räumlich und strukturell aufgebaut ist: „Der Verzicht auf eine Gliederung der Bildfiguren, die seine Leinwände bevölkerten, in streng hierarchischer Manier, fällt von Anbeginn auf. Statt Unter- oder Überordnungen regieren seine Arbeiten gleichrangige Beziehungen. Keine Bildfigur spielt sich auf Kosten der anderen in den Vordergrund. Darüberhinaus signalisieren Nigros Bilder ein zusätzliches, in der konstruktivistischen Malerei ungebräuchliches Detail: Sie wirken wie Ausschnitte aus größeren Zusammenhängen. Die Ablehnung eines hierarchischen Bildaufbaus und das Bemühen um einen ausschnitthaften Charakter bringen die vollkommene Verleugnung des herkömmlichen und für die europäische Malerei spezifischen bildnerischen Kompositionsverfahrens mit sich. Nigros Arbeiten sind nicht komponiert: zu ihrer Beschreibung drängt sich eher der Begriff der Struktur auf. Bildstrukturen treten anstelle von Bildkompositionen". Ein weiterer grundlegender Aspekt dieses Textes ist die detaillierte Beschreibung des Vorgehens, mit dem der Künstler die Werke des Zyklus „Tempo totale" realisiert, veranschaulicht auch durch eine Abbildung im Katalog, zu der Honnef eine faszinierende Interpretation gibt: „Nigro bestimmt außerhalb der bildnerischen Fläche zwei Punkte. Davon werden Linien in einem vorher fixierten Winkel in Richtung auf die Bildbasis abgezweigt. Die beiden Linienbündel schneiden sich. Zwischen den Schnittpunkten ergeben sich jeweils Linienpartikel. Und diese Linienpartikel werden von Nigro mit Hilfe von Farbe - Blau im Wechsel mit Rot - hervorgehoben. Das eigentliche System hingegen bleibt unsichtbar. Die Linienpartikel verteilen sich über die gesamte Bildfläche, wobei sie mitunter gegenläufige Bewegungen vortragen, und werden in zunehmender Entfernung von den außerhalb der Bilder befindlichen Punkten flacher. Daraus ergibt sich eine allmählich steigende Dynamisierung des bildnerischen Vokabulars. Klassische Kompositions-Erwägungen sind hier zugunsten neuer bildnerischer Erfahrungen verdrängt worden. Der Betrachter muss Nigros Arbeiten lesen. Buchstäblich. Er muss das Fortschreiten der farbigen Linien auf weißem Fond mit den Augen verfolgen, um sich ihrer Absichten zu vergewissern. Wie er Zeilen in einem Buch verfolgt. Nur besitzen Nigros Bildzeichen keine über sie hinausreichende Bedeutung; sie sind unmittelbar sinnfällig".
Nigro verdeutlicht wenig später die besondere konstruktive Dimension, die seine Arbeit kennzeichnet, in einem im März 1972 veröffentlichten Text, in dem er sich ausdrücklich auf seine gerade ausgerichteten Ausstellungen in Deutschland bezieht und die er zum Anlass nimmt, um einen für ihn wesentlichen Punkt klarzustellen: „Die Ausstellung Konkrete Kunst in Italien, die im vergangenen Sommer in Deutschland, in Munster und Hamburg, organisiert worden ist, hat sowohl Interesse, als auch Überraschung hervorgerufen, weil der deutschen Kunstszene die Existenz qualitätsvoller Auseinandersetzungen im italienischen Konstruktivismus nicht bekannt war. Zum großen Teil ist das einem verbreiteten Desinteresse unserer Kunstkritik diesen Tendenzen gegenüber zuzuschreiben und es wird von ihrer Seite auch keine Anstrengung unternommen, irrtümliche Einschätzungen zu revidieren. Zugegeben, eine solide, konstruktivistische Tradition fehlt bei uns: Während in anderen Ländern eine Abfolge von Kunstströmungen, bezeichnenderweise parallel zum Kubismus, von den ersten abstrakten Erfahrungen zu den Untersuchungen der russischen Konstruktivisten, den Suprematisten und den Neoplastizisten führte - geballt in jenem kulturellen Ferment, das zeitgleich zum Ersten Weltkrieg und zur bolschewistischen Revolution herrschte - hat sich bei uns die futuristische Bewegung herausgebildet. Als Einzige hat sie sich, nach einer Zeit der Erstarrung, des kulturellen Provinzialismus, in einer modernen Kultur behauptet, sich aber, mit ihren manichäistischen Abweichungen, in einen nationalistischen Chauvinismus eingereiht. Auch die italienische Konkrete Kunst der 30er Jahre hatte kein großes Gewicht; sie beschränkte sich meist darauf, die suprematistischen und neoplastizistischen Untersuchungen wieder aufzunehmen und zu überarbeiten, während bei ihren ursprünglichen Vertretern ebendiese Problemstellungen eine ganz andere Klarheit besessen hatten. Ein entscheidender Impuls kam später, in den Nachkriegsjahren, von jenen jungen Künstlern, die im Klima des Widerstands und für eine kulturelle Renaissance heranreiften: Inmitten der Vielzahl unpräziser Neuauflagen wurden nun engagierte Thematiken angegangen. Oberflächlich und unaufmerksam haben die Kulturverantwortlichen den bedeutendsten konstruktivistischen Untersuchungen nie den ihnen gebührenden Raum eingeräumt; daher das Interesse und die Überraschung, die eine ernsthafte Präsentation italienischer Konkreter Kunst im Ausland hervorrufen kann. Angesichts dieser unangemessenen Rezeption kann sich der Betrachter auch heute noch kein klares Bild machen und die Problemstellungen nicht erkennen, die im geschichtlichen Prozess des Konstruktivismus aufeinander folgen. Wenn ich von mir sage, dass ich 1948-49 die wesentlichen Thematiken des Suprematismus und des Neoplastizismus überwunden habe, wie ich es des öfteren in den Schriften über meine Arbeit formuliert habe, werde ich nicht immer richtig verstanden, und dabei ist es doch so, dass eine echte, methodische Auseinandersetzung mit dem Konstruktivismus gleichzusetzen ist. Andere Kunstbewegungen, wie zum Beispiel der Dadaismus oder der Surrealismus oder das Informel, sind emotive Prozesse, die in bestimmten historischen Momenten ihre Berechtigung haben, aber sie haben keine Methodologie für die Untersuchung zu bieten, und die einzelnen Ansätze ihrer Vertreter isolieren sich höchstens selbst, verhaftet in ihren symbolischen oder materialbezogenen Variationen. Ich spreche allgemein von Konstruktivismus und nicht von Konkreter Kunst, denn was bedeutet ‚Konkrete Kunst'? Eine konkrete Realität - was als Definition schon ziemlich vage ist -, die sich die strukturellen Untersuchungen nicht zu eigen macht und nicht notwendigerweise mit ihnen gleichzusetzen ist. Der Ausdruck ‚Konstruktivismus' definiert genauer den geschichtlichen Charakter der Fragen, die sich in dieser Kunstauffassung stellen. Der Konstruktivismus erschöpft sich für mich als Thema, mit gewissen Einschränkungen, mit meinen ‚Strutture fisse con licenza cromatica', die ich seit 1967 male, und in denen der farbliche Eingriff seine ganze Autonomie erhält. Natürlich ist für mich eine Methodologie progressiver Identifizierung der Autonomie einer Sprache immer wichtig und grundlegend, die alles Überflüssige abwirft und sich von den parasitären Mysthifizierungen befreit, die den Menschen, als Protagonisten in Natur und Geschichte, seinen eigenen Handlungen entfremden".[5]
In die selben Monate dieses fundamentalen Textes fällt die Einzelausstellung in der Galerie m in Bochum, die vom 21. Januar bis zum 20. Februar 1972 dort zu sehen ist. Sie wird als Anthologie von Nigros Arbeit präsentiert, die im Wesentlichen die beiden Zyklen „Spazio totale" und „Tempo totale" einander gegenüberstellt, von denen der Künstler bei dieser Gelegenheit eine der herausragendsten Werke seines aktuellen Schaffens vorstellt: *Dal tempo totale: le strutture fisse con licenza cromatica: l'armata rossa vincerà* [*Aus der totalen Zeit: die fixen Strukturen mit farblicher Freiheit: die rote Armee wird siegen*] (1969) [S. 228]. Die Ausstellung steht im Kontext der ersten Galeriejahre dieser traditionsreichen deutschen Galerie, die seit ihrer Gründung im Jahr 1969 sehr aufmerksam das europäische Panorama jener künstlerischen Tendenzen beobachtet, die der Reduktion des Ausdrucks verpflichtet sind und überwiegend mit der internationalen ZERO-Bewegung in Verbindung stehen, repräsentiert in den Jahren 1969 bis 1971 in Einzelausstellungen von Künstlern wie zum Beispiel den Holländern Jan Schoonhoven und Herman de Vries, dem Franzosen François Morellet, dem Belgier Walter Leblanc, den Deutschen Oskar Holweck, Günther Uecker und Gerhard von Graevenitz, den Italienern Lucio Fontana, Enrico Castellani und Antonio Calderara.
Einige zur Ausstellung erschienene Rezensionen geben einen Einblick, wie eingehend die deutsche Kunstwelt Nigros kreative Präsentationen rezipiert hat, die sie in der ganzen Komplexität ihrer Bezüge erfasst und interpretiert. So wird erkannt, dass in seiner Arbeit gleichzeitig verschiedene Komponenten vorhanden sind, von der musikalischen bis zur wissenschaftlichen, von der rationalen bis zur gefühlsmäßigen: „Parallel und konträr laufende Linien, ausgefüllt mit zurückhaltenden oder prallen



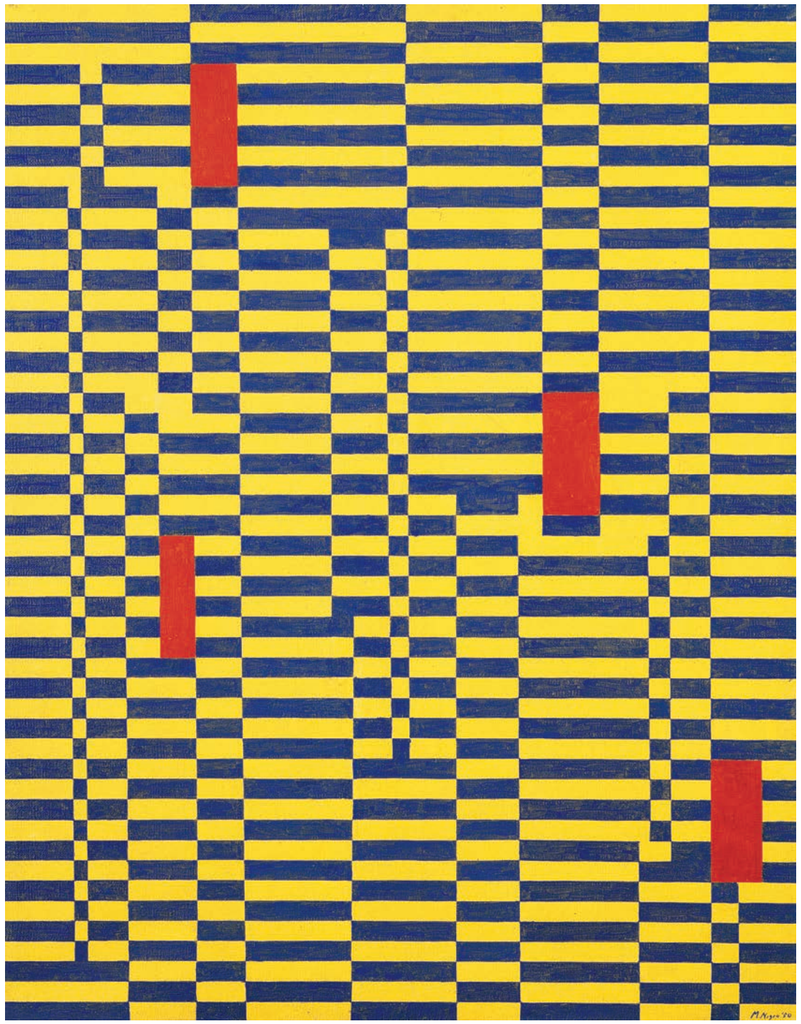
Pannello a scacchi, 1950, Öl auf Leinwand / olio su tela / oil on canvas, 175x108 cm

Farben, gehen in einer bewusst gewollten Ordnung aufeinander zu. Hinter den scheinbar planlos gesetzten Strichen lässt sich ein geradezu pedantisches geometrisches Denken erkennen. Interessant für den Besucher: die Entwicklung über immerhin zwei Jahrzehnte. Nigro wird nicht verdecken können, dass er von der Musik herkommt, für das Verständnis seiner Arbeiten, die großflächig angelegt sind, ist weiter wichtig, dass er ein Chemiestudium absolvierte. Die Agilität dieses voll Leben steckenden Italieners wird in seinen Blättern sichtbar: Rhythmik, Raum, weiter Raum und Überlagerungen mit optisch-phantasievollen Effekten zeichnen den Charakter dieses Mannes aus. Selbst bei den neuesten Arbeiten, die zunächst streng wirken, lasst sich südländische Beschwingtheit, Lebensfreude nicht verkennen".[6] Eine weitere interessante Betrachtung kreist um die Kontinuität zwischen den beiden vorrangig in der Ausstellung gezeigten Zyklen, „Spazio totale" und „Tempo totale": „Raum und - Zeit! Die Verflechtung dieser beiden Dimensionen in einem Kontinuum fasziniert den Italiener Mario Nigro, der in der Galerie m Bilder aus rund 20 Jahren seines künstlerischen Schaffens zeigt. Nigro begann 1947 mit gelockerten konstruktivistischen Kompositionen, ging dann - etwa ab 1950 - zu streng geometrischen, rechtwinklig einander zugeordneten Strukturen über, die er später schräg ineinanderlaufen ließ, um die Illusion einer Räumlichkeit entstehen zu lassen. ‚Totaler Raum', ‚Rhythmische Spannung' - diese Titel weisen auf das Bemühen in seiner zweiten Phase hin: die Einbeziehung der dritten Dimension in die Fläche. Vor etwa sechs Jahren gab Nigro die raumillusionistischen Formen auf, setzte seitdem auf weiße Flächen in serieller, raffiniert variierter Anordnung kleine Farbstriche, die rhythmisch schwingen, pulsieren, sich verlieren. ‚Totale Zeit' nennt er einige dieser Kompositionen, bei denen er einen ‚Zeitdurchgang bei festgelegten Strukturen in farbigen Zeichen' erfassen will. Die ‚Zeit zu malen' - ein phantastisch anmutendes Unterfangen, wenn man von der Vorstellung des nicht Fassbaren, Fixierbaren ausgeht. So verbirgt sich denn auch hinter diesen faszinierenden Bildern mit ‚doppeltem Boden' eine Philosophie mit esoterischen Zügen, die das Raum-Zeit-Problem meditativ bewältigen möchte".[7] Bemerkenswert ist hier auch, dass die Abstammung seiner Poetik von der italienischen Avantgarde des Futurismus festgehalten wird, die Nigro in zeitgenössischem und internationalem Sinn interpretiert: „Wenn bei uns von neuerer italienischer Kunst die Rede ist, fällt zunächst meist das Wort Futurismus. Tatsächlich hat diese Kunstrichtung, vor fast sechs Jahrzehnten, die Maler Italiens wohl am stärksten beschäftig: viele große Namen dort stehen lange Zeit unter diesem Zeichen. Dass es auch eine im Wesentlichen auf den Konstruktivismus und die Konkrete Kunst gerichtete Bewegung dort gab und gibt, wissen wir eigentlich erst recht seit der großen Übersichtsausstellung, die Klaus Honnef im vergangenen Jahr im Kunstverein Münster gezeigt hat und die dann nach Hamburg gewandert ist. Während der Futurismus eine vornehmlich doch landesgebundene Kunst geblieben ist, zeigt sich in der stärker konstruktiv angelegten Art, Bilder zu malen, die Neigung vieler Künstler auch in Italien, sich Bestrebungen mehr internationaler Art anzuschließen. Einer von denen, die dieser Richtung gefolgt sind, ist der bei uns noch wenig bekannte Maler Mario Nigro, der freilich schon von Honnef gezeigt worden ist und auch in Aachen ausgestellt hat. (...) Das rhythmische Element ist bei Nigro auch im späteren Werk beherrschend geblieben und hat die deutlicher betonten geometrischen Verkantungen und Überschneidungen wie sein oft sehr diffiziles Liniengefüge mitbestimmt. Die Farbe ist zwar ein nicht unwesentlicher Faktor, aber sie wird nicht als Selbstzweck verwendet und auch nicht unbedingt blickpunktmäßig oder gar als reiner Effekt. Oft wirkt selbst ein kommaartiger kurzer roter Strich innerhalb schwarzer Strich-Reihungen schon als kleine optische Sensation. Immer deutlicher wird, bei vielen Bildern, ein räumlicher Charakter erkennbar: wo man zunächst nur plane Fläche zu sehen glaubte, entwickeln sich mit einem Mal Tiefendimensionen. Es gibt aber auch Bilder von rein skripturalem Charakter - gerade sie wiederum sind vor allem rhythmisch bestimmt. Ein weißhaariger kleiner Mann mit lebendig-blitzenden Augen: so steht Mario Nigro inmitten des Ambiente seiner Bilder, die alle aus der Stille zu kommen scheinen und ihren meditativen Sinn gar nicht zu verleugnen suchen".[8] Am 18. April 1972 wird in der Galerie Loehr in Frankfurt am Main (auch dies eine Galerie, die die europäischen Tendenzen der Reduktion sehr aufmerksam beobachtet) eine weitere

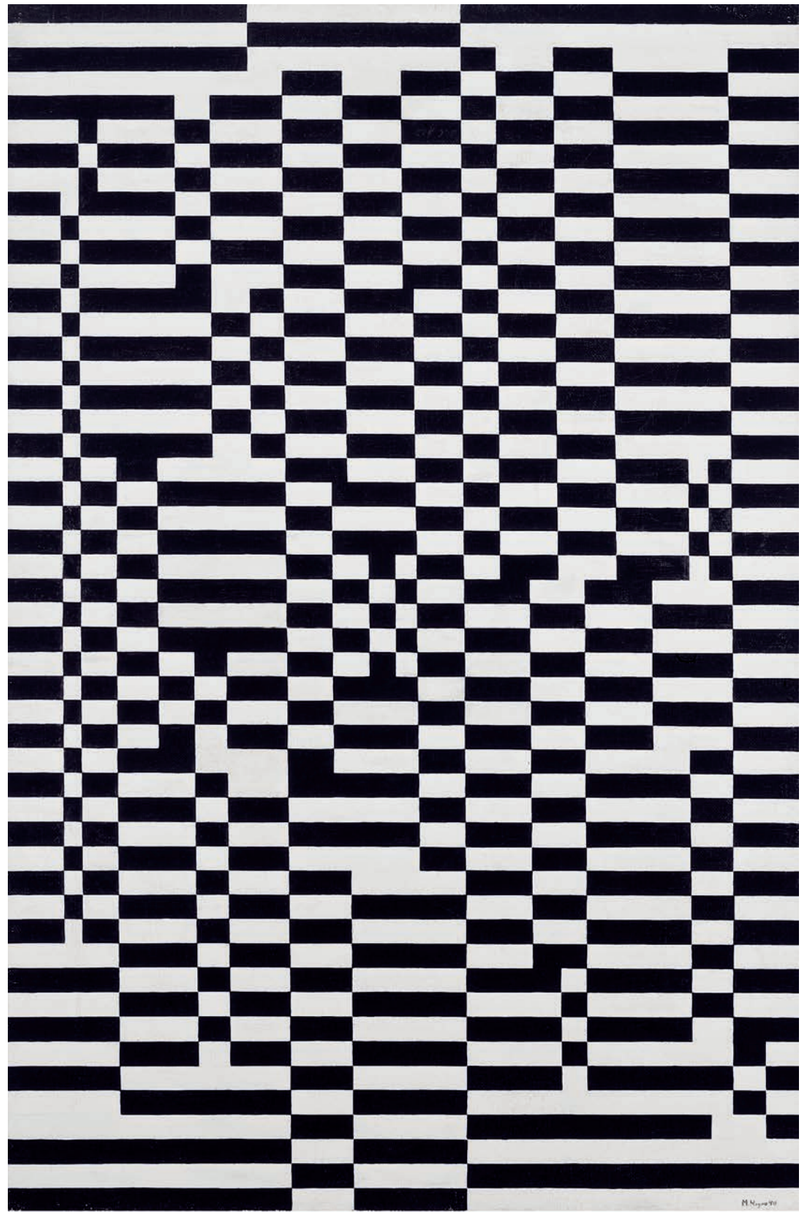
Einzelausstellung Nigros eröffnet, parallel zu einer Ausstellung, die der ungarischen Avantgardekunst der 20er Jahre gewidmet ist (und die von der Galleria del Levante in München übernommen wurde). Den Rezensionen zur Ausstellung entnimmt man, dass es sich möglicherweise um eine Fortsetzung der Bochumer Ausstellung handelt, oder dass er dort jedenfalls ähnlich geartete Arbeiten zeigt.
Ein besonders bedeutendes Werk der frühen 70er Jahre ist *Lettera di un raro amore (in dodici pagine)* [*Brief einer seltenen Liebe (in zwölf Seiten)*] (1972) [S. 242-243]. Denn an ihm kann man sehr deutlich sehen, wie sich Nigros ästhetisches Suchen von den stereometrischen Reduktionen des Minimalismus oder den selbstreferenziellen oder visuell tautologischen Aspekten der sogenannten analytischen Malerei (auf sie bezieht sich die bereits zitierte Ausstellung *Geplante Malerei* des Jahres 1974) unterscheidet. Für Nigro besteht der Angelpunkt seines strukturellen und räumlichen Interesses immer in einer unverzichtbaren humanistischen Komponente. In dieser Optik ist jedes, noch so kleine und doch wesentliche kompositorische Detail funktionell für einen Diskurs psychologischer und emotionaler Spannung, der sich nie auf einen rein formalen, objekthaften oder konzeptuellen Ansatz reduzieren lässt. Mit Bezug auf diese Arbeit, und im Rückbezug auf ein anderes grundlegendes Werk aus dem vorhergehenden Jahrzehnt, *Le stagioni* [*Die Jahreszeiten*] (1967-68) [S. 209], schreibt der Künstler: „Diese Arbeit, die ich ausstelle, *Lettera di un raro amore (in dodici pagine)* [*Brief einer seltenen Liebe (in zwölf Seiten)*] mit zwölf Elementen, jedes 100 auf 100 cm, ist die ideelle Fortsetzung der anderen Arbeit: *Le stagioni*, mit vier Elementen, jedes 300 auf 12 auf 5 cm. Auch bei dieser sind alle Strukturen untereinander gleich. Die Arbeit *Le stagioni* ist ein Verlauf, den man auf dem Boden auslegen muss und dessen Elemente in bestimmten Richtungen aneinanderstoßen, während die zwölf Tafeln von *Lettera di un raro amore (in dodici pagine)* an der Wand befestigt werden. Der wesentliche Unterschied ist der, dass bei dem 'Verlauf' die Elemente keine besonderen Titel haben, sie ordnen sich einer progressiven Nummerierung folgend an, bei dem 'Brief' hingegen hat jedes Element einen Titel, entsprechend der Abfolge von Worten und Zeichen eines Gedankens, der ein Ereignis ausdrückt. Natürlich ist da keine symbolische und noch weniger eine figurative Verbindung zwischen Worten oder Zeichen und den Farb-Strukturen, sie können sehr gut unabhängig, autonom voneinander leben. Es handelt sich also weder um gewichtige Titel, und noch weniger um einen Versuch visueller Poesie. Es gibt nur die Verbindung mit einem Gedanken, oder besser mit einer Emotion".[9] In den darauffolgenden Jahren werden die dichten Progressionen von „Tempo totale" immer reduzierter und entwickeln einen immer freieren Kolorismus, bis zum Übergang zu den Zyklen, in denen eine einzelne Linie, in Übereinstimmung mit den Prinzipien des Goldenen Schnitts gesetzt, dem Hintergrund in farblichem Kontrapunkt dazu gegenübersteht, vom Künstler als „Analisi della linea" [„Analyse der Linie"] und „Metafisica del colore" [„Metaphysik der Farbe"] definiert. Diese Untersuchungen gipfeln im Meisterwerk *Dalla metafisica del colore: i concetti strutturali elementari geometrici, Ettore e Andromaca* [*Aus der Metaphysik der Farbe: die geometrischen elementaren Strukturbegriffe, Hektor und Andromache*] (1978) [S. 282-283], bei denen das Liebesthema in neuer Form entwickelt wird.

Geschichte, Expression und Struktur
Die Analyse der Linie wird durch das „Terremoto" [„Erdbeben"] der Geschichte unterbrochen und mit den Werken der „Solitudine" [„Einsamkeit"], wie *Emarginazione* [*Ausgrenzung*] (1982) [S. 304-305], 1982 auf der Biennale von Venedig präsentiert, oder *Il fiume* [*Der Fluss*] (1980) [S. 293], das er im Oktober 1983 bei seiner Einzelausstellung in der Frankfurter Galerie Loehr zeigt. Die 80er und frühen 90er Jahre scheinen für Nigro eine Art Rückkehr zu den Ursprüngen seiner malerischen Sprache darzustellen: Tatsächlich nimmt er in diesem letzten Schaffensjahrzehnt zwei große Themen wieder auf, die im Wechsel oder dialektischem Sich-Überschneiden seinen poetischen Werdegang immer schon gekennzeichnet haben. Auf der einen Seite die Farbe, als Faktor der menschlichen Ausdruckskraft, die dem gegenstandslosen Bild Substanz verleiht; auf der anderen Seite die Strukturierung, als Möglichkeit, das Universum mithilfe des Malens zu entschlüsseln und wissenschaftlich zu interpretieren. Ich sage ausdrücklich: das Malen, und nicht: die Malerei, denn gerade das Malen ist das zentrale und vorrangige Subjekt in Nigros letzten Werkzyklen: der Kampf, vom Künstler täglich unternommen, um ein Bild entstehen zu lassen, das zugleich Spiegel der eigenen Epoche sein soll, einer Welt voller unvermeidlicher, dabei auch unauflösbarer, menschlicher und geopolitischer Widersprüche, an der Schwelle einer globalen Ära der Konflikte und Zerrissenheit, die unsere heutige, dramatische Gegenwart bestimmen, und dennoch kann und muss er immer wieder für sich eine Sphäre des Dialogs und der Auseinandersetzung mit der Geschichte finden. Furchtbar und profetisch ist Nigros Arbeit von neuem, indem er diesen ständigen Kampf des Menschen in der Geschichte erkennt. Mit den Zyklen „Orizzonti" [„Horizonte"] [S. 313], „Orme" [„Spuren"] [S.322], „Dipinti satanici" [„Satanische Bilder"] [S. 344], „Meditazioni" [„Meditationen"] [S. 355] und „Strutture" [„Strukturen"] [S.373] finden wir uns einer Dimension der Farbe gegenüber, die evokativ und geistig zugleich ist, und ebenso einer Konzeptualität, die nicht auf die expressive Komponente verzichtet.
Ausdruck und Struktur verbinden sich, nicht zu unterdrückende Eingebung des Gefühls geht einher mit dem unermüdlichen Willen, es zu rationalisieren. Darin liegt einer der tieferen Gründe für den Affinität von Nigros künstlerischem Schaffen in seiner wahren Bedeutung und der deutschen Kultur. Ein Affinität in Gegenseitigkeit, bezeugt auch durch die Ausstellungen, mit denen seiner Arbeit in Deutschland posthum Aufmerksamkeit erwiesen wurde, von den Museums-Retrospektiven in Ludwigshafen am Rhein und Bottrop (1994), den ersten, die außerhalb Italiens nach seinem Tod für ihn ausgerichtet wurden, über die Beachtung in jüngerer Vergangenheit, die sein Oeuvre mit den Retrospektiven in Darmstadt (2000) und Chemnitz (2012) erfahren hat, bis zur heutigen, außergewöhnlichen Ausstellungsgelegenheit in Bochum, die seine Arbeit wieder an einen der Orte zurückbringt, die seinen internationalen Erfolg entscheidend bestimmt haben.

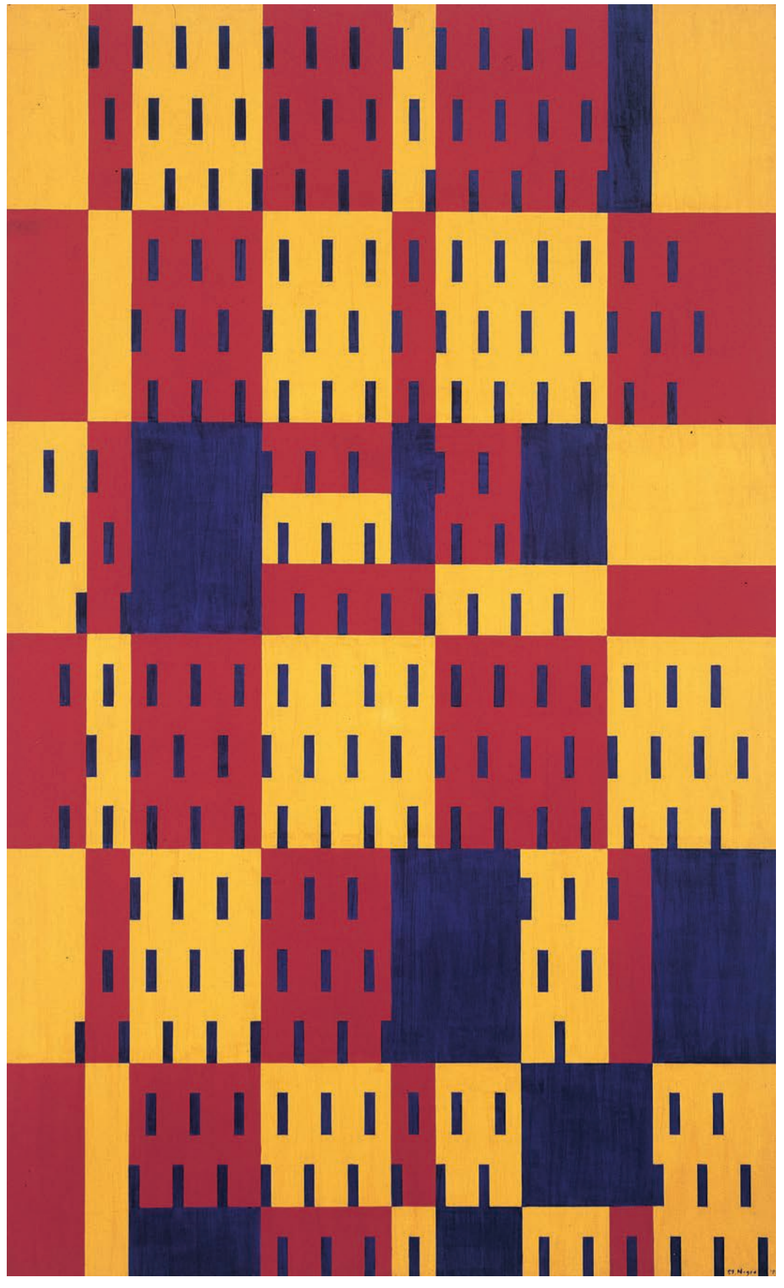
1 Vgl. Mario Nigro, „Primo scritto sullo spazio totale" („Erste Schrift über den totalen Raum"), in *Pitture e guazzi di Mario Nigro* [*Malereien und Gouachen von Mario Nigro*] (Circolo della Casa della Cultura, Livorno, 18.-30. November 1954), Katalog zur Ausstellung, Tip. O. Debatte & F., Livorno, 1954 und Mario Nigro, „Secondo scritto sullo spazio totale" [„Zweite Schrift über den totalen Raum"], in *Vinicio Berti. Bruno Brunetti. Alvaro Monnini. Mario Nigro. Mario Nuti. Fernando de Szyszlo* (Palazzo Strozzi, Galleria "La Strozzina", Florenz, Juni), Katalog zur Ausstellung, 1955.
2 Vgl. Enrico Crispolti (Hg.), *Lucio Fontana. Catalogo generale* [*L.F., Gesamtverzeichnis*], Skira, Mailand, 2006.
3 Mario Nigro und Carla Lonzi, „Ricerca artistica e suddivisione dell'opera in periodi" [„Künstlerische Auseinandersetzung und Gliederung in Werkabschnitte"], in *Mario Nigro*, Katalog zur Ausstellung, Galleria dell'Ariete, Mailand, 1970.
4 Mario Nigro, „Nigro: strutture fisse con licenza cromatica" [„Nigro: Fixe Strukturen mit farblicher Freiheit"], Gespräch mit Carla Lonzi, in *Nigro: strutture fisse con licenza cromatica* (27. Mai - 27. Juni), Katalog zur Ausstellung, Galleria Notizie, Turin, 1969.
5 Mario Nigro, „La rassegna d'arte concreta in Italia…" [„Die Ausstellung Konkrete Kunst in Italien…"], in *Mario Nigro*, Katalog zur Ausstellung, Galleria Peccolo Arte contemporanea, Livorno, 1972.
6 *Mario Nigro aus Italien zeigt Arbeiten in Bochum*, Zeitungsausschnitt ohne nähere Angaben, 22. Januar 1972.
7 *Die gemalte Zeit*, Westdeutsche Allgemeine Zeitung (Essen), Nr. 18, 22. Januar 1972.
8 Leo Nyssen, *Farbig-rhythmische Konstruktionen*, Mannheimer Morgen (Mannheim), 26. Januar 1972.
9 Mario Nigro, „Questo lavoro, che espongo, ‚lettera di un raro amore'…" [„Diese Arbeit, die ich ausstelle, ‚Brief einer seltenen Liebe'…"], in *Nigro* (23. November - 13. Dezember), Katalog zur Ausstellung, Galleria La Polena, Genua, 1972.



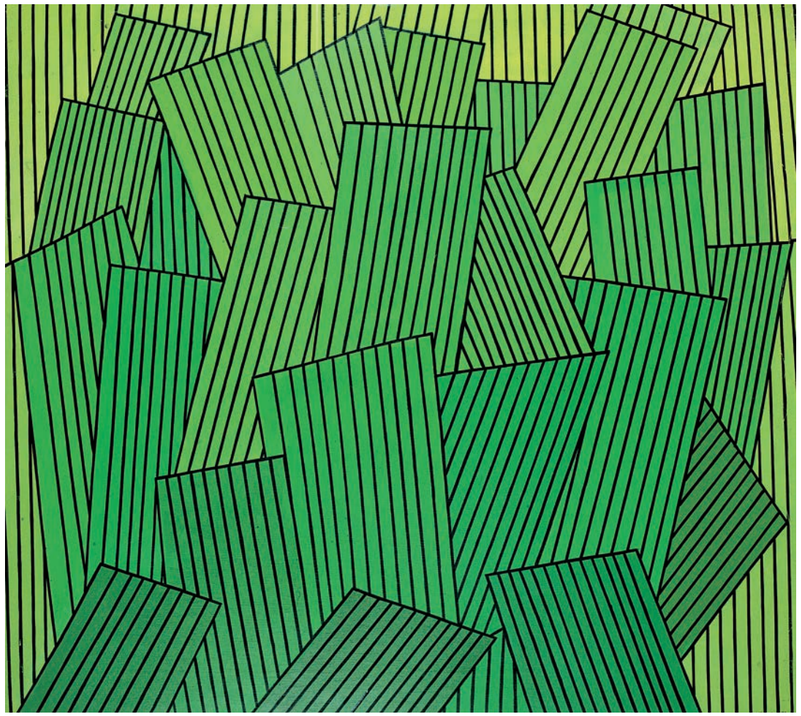
[*Senza titolo*], 1950, Öl auf Leinwand / olio su tela / oil on canvas, 146x115 cm



Pannello a scacchi bianchi e neri: iterazioni ritmiche simultanee, 1950, Öl auf Leinwand / olio su tela / oil on canvas, 146x97 cm



Tre per sei, 1951, Öl auf Holz / olio su tavola / oil on wood, 146x90 cm



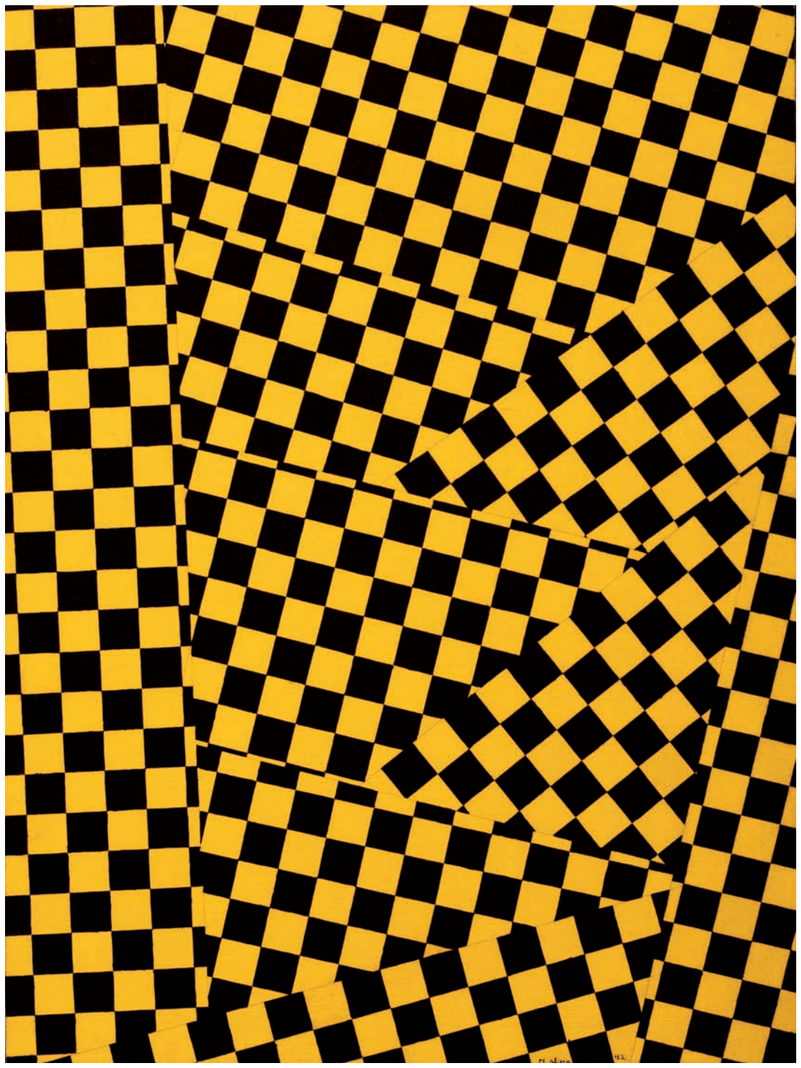
Struttura: eco, 1952, Öl auf Leinwand / olio su tela / oil on canvas, 130x147 cm



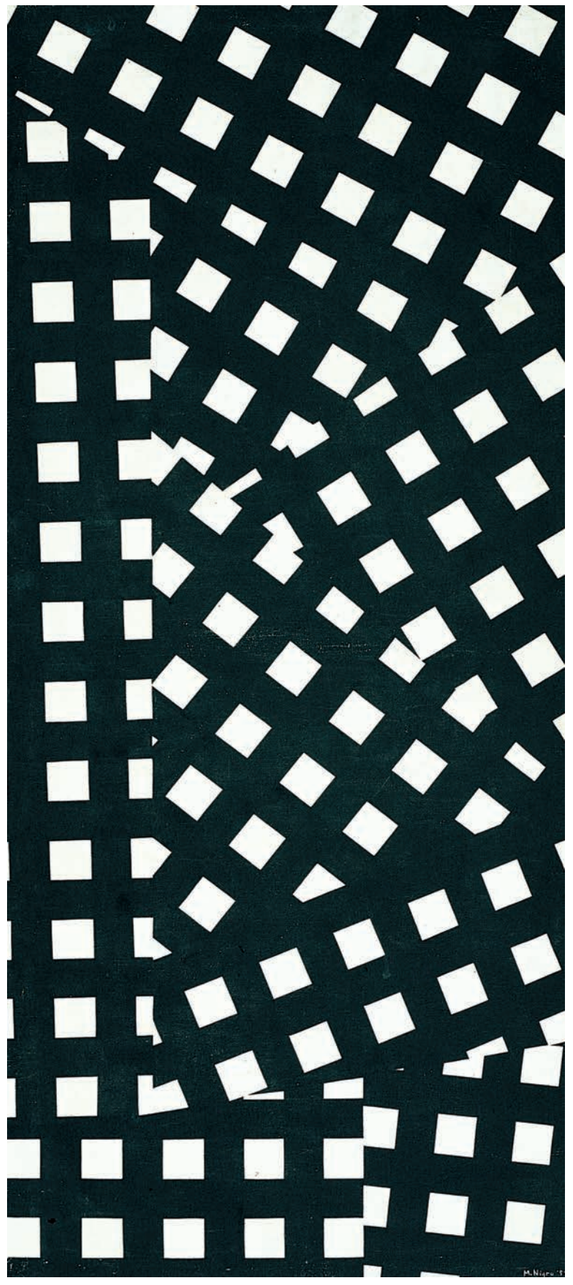
Variazione, 1952, Öl auf Leinwand / olio su tela / oil on canvas, 147x115 cm



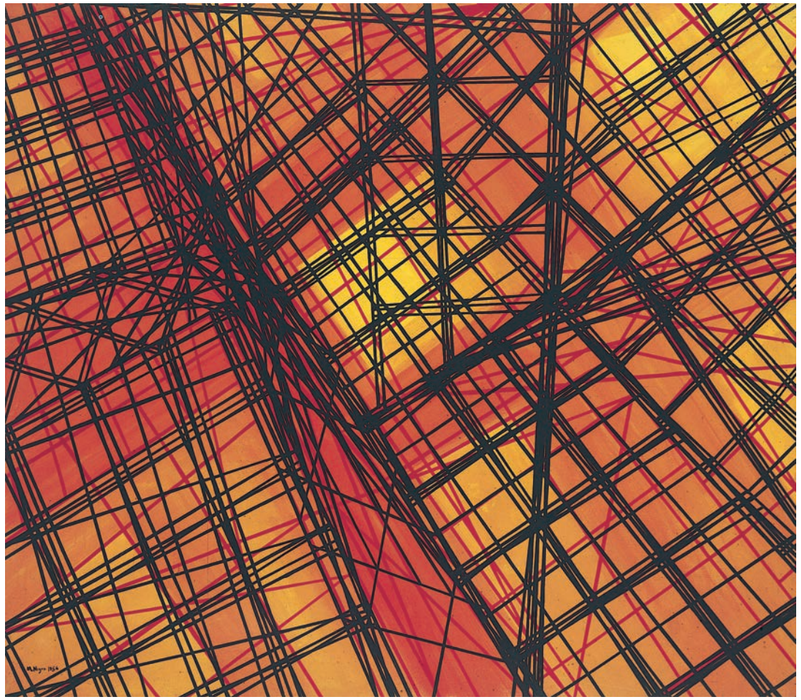
Pittura: fuga, 1952, Öl auf Holz / olio su tavola / oil on wood, 68x178 cm



[*Senza titolo*], 1952, Tempera auf Holzfaserplatte / tempera su masonite / tempera on masonite, 79x60 cm



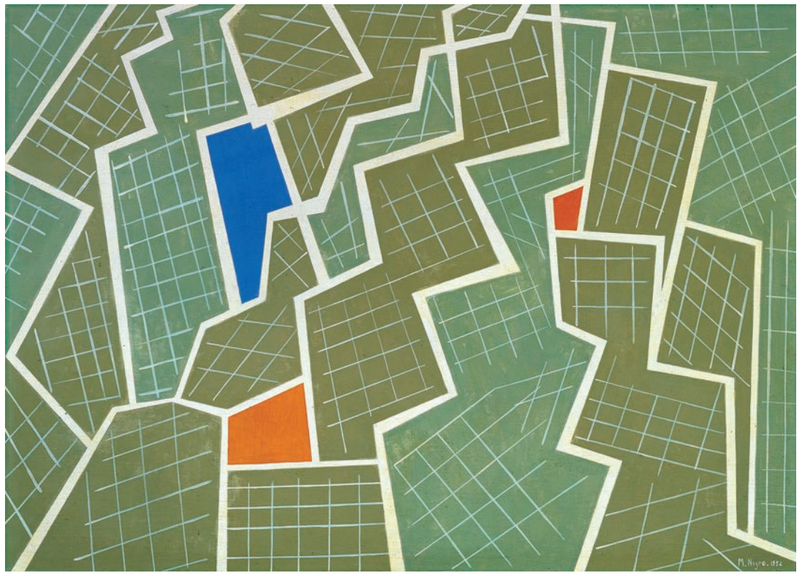
Ritmi contrastanti, 1952, Tempera-Wandfarbe auf Leinwand / tempera murale su tela / mural tempera on canvas, 177x79 cm



Elementi in lotta, 1954, Tempera gefirnisst auf Holz / tempera verniciata su tavola / varnished tempera on wood, 108x123 cm



Variazione III, 1954, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 146x105 cm *



[*Senza titolo*], 1952, Tempera auf Holz / tempera su tavola / tempera on wood, 88x122 cm *

Francesca Pola

Razionalismo psicologico come impegno civile
L'opera di Mario Nigro in Germania: una sintonia poetica

Nell'arte italiana del secondo dopoguerra, l'opera di Mario Nigro si caratterizza precocemente quanto significativamente per una dimensione internazionale di scelte poetiche e riferimenti linguistici. La sua peculiare declinazione della visione astratta, già dalla fine degli anni Quaranta, si colloca in una prospettiva che volutamente ed esplicitamente trascende la polemica, caratteristica del contesto artistico italiano di quel periodo, tra la retorica di una figurazione neorealista e gli stilismi delle tendenze non oggettive, per collocarsi invece in una ideale continuità con i grandi protagonisti delle avanguardie storiche europee. Il suo lavoro artistico si pone, da subito, come precisa e chiara intenzione di coniugare, in immagini di sempre rinnovata potenza espressiva, razionalità ed emozione, analisi dell'animo umano e impegno civile, afflato sentimentale e responsabilità politica. E lo fa richiamandosi chiaramente e apertamente alla tradizione alta dell'astrazione europea: dalle visionarietà liriche di Vasilij Kandinskij alle radicalità senza compromessi del Neoplasticismo di Piet Mondrian, sino alla grande utopia di rifondazione estetica e sociale del Bauhaus mitteleuropeo.
Nel riconoscere al lavoro di Nigro queste fondamentali radici internazionali, si comprende come la sua pittura si ponga in diretta quanto feconda continuità con un discorso astratto caratterizzato dalla volontà di incidere positivamente sul proprio tempo attraverso l'estetica, che concepisce l'arte come possibilità autentica di riconnessione civile, e impegno tangibile e concreto di solidarietà umana e sociale. Il connubio tra arte e sentimento, estetica e psicologia, che caratterizza con ostinata continuità tutto il percorso creativo di Nigro, dalle prime declinazioni compiutamente astratte del 1948 alle opere estreme del 1992, non va quindi inteso come una dimensione intimista o introspettiva a carattere individualista o esistenziale, quanto piuttosto come elemento d'intensità umana e dialogo intersoggettivo, in un orizzonte collettivo e sociale che egli considera imprescindibile alla validità del proprio discorso poetico.
Queste considerazioni fanno di Mario Nigro, ad oggi, una delle presenze più interessanti e significative del panorama artistico europeo della seconda metà del XX secolo, la cui effettiva conoscenza e corretta comprensione non può assolutamente prescindere dall'adozione, *in primis*, di una prospettiva internazionale di decodifica e interpretazione della sua opera. Si intende in questo scritto rendere conto di questa dimensione culturalmente allargata del suo lavoro, adottando una prospettiva che ha come fulcro la cultura mitteleuropea, in particolare tedesca, che risulta uno degli ambiti di riferimento dialogico e confronto diretto più significativi per l'orizzonte poetico di Nigro. I suoi legami precoci e significativi con quest'area si sono infatti da sempre mossi su un duplice piano: da un lato, il riconoscimento di una sintonia poetica con alcune coordinate culturali fondanti; dall'altro, l'intenso e continuativo interesse del mondo tedesco al suo lavoro, testimoniato da una fortuna critica ed espositiva di cui si cercherà di restituire motivazioni e coordinate, evidenziandone i significati per la comprensione della sua opera.

Spazio totale

Un primo momento di conoscenza e affermazione dell'opera di Nigro in Germania si ha negli anni Cinquanta, con la sua partecipazione ad alcune mostre collettive (a Baden Baden nel 1953 e a Monaco di Baviera nel 1957), grazie alla mediazione della Galleria Numero diretta da Fiamma Vigo a Firenze, negli anni in cui l'artista riceve i primi riconoscimenti espositivi internazionali in Italia e all'estero, tra il MAC Movimento Arte Concreta a Milano e i *Salon des Réalités Nouvelles* a Parigi.
Tuttavia, proprio in questo ambito allargato del Concretismo europeo, la visione di Nigro si connota già dalla fine degli anni Quaranta secondo una propria peculiarità, data da una dimensione

dinamica che trascende mere coordinate compositive non oggettive in chiave di geometrismo, per richiamarsi invece a una visione più esplicitamente costruttiva di una nuova e più complessa dimensione spaziale polivalente. Egli stesso, nei primi significativi scritti teorici di questi anni, si richiama esplicitamente a una tradizione moderna di "Costruttivismo" che intende tradurre nelle sue immagini in senso dinamico.[1] Opere come *Ritmi verticali* (1948) [p. 14], *Ritmo verticale* (1948) [p. 10], *Costruzione* (1949) [p. 30], *Pannello. Ritmi obliqui* (1949) [p. 34] sono dichiarazioni visive esplicite di questa poetica della sostanza e non dell'apparenza. Già nelle loro titolazioni, fanno riferimento appunto a una dimensione ritmica e costruttiva, così come nelle loro configurazioni radicali quanto complesse sono immagini di una nuova spazialità che inizia ad alludere a coordinate non riducibili alla pittura bidimensionale. Il passaggio a questa nuova dimensione complessa dell'immagine come concentrato di realtà in tensione oppositiva e dinamica avviene all'avvio del nuovo decennio: prima innestandosi sulle ortogonalità delle griglie mutuate da Piet Mondrian e complicate da una scansione ritmico-progressiva, come in *Pannello a scacchi* (1950) [p. 42]; e in seguito progressivamente spezzando e parcellizzando tale griglia, come in *Scacchi* (1952) [p. 57] o ancor più in *Senza titolo* (1952) [p. 66]. Nigro traduce la sua pittura in una visione spaziale complessa e multidirezionale, che intende restituire la complessità delle relazioni umane e allo stesso tempo la sostanza strutturale della spazialità in cui esse si articolano, interpretata scientificamente attraverso le proprie traiettorie di energia - fisica ed esistenziale insieme.

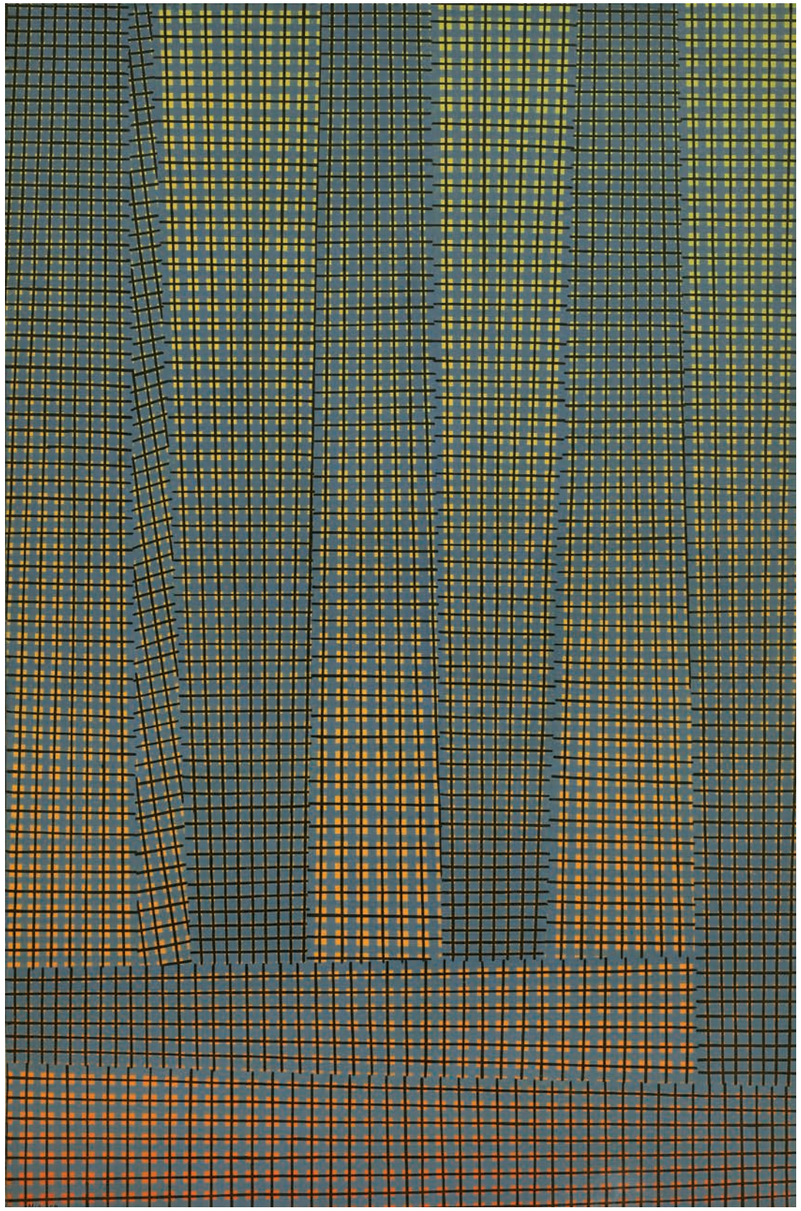
Pare significativo sottolineare come questa ricerca di una nuova dimensione dell'immagine, oltre le coordinate compositive e operative della pittura tradizionale, sia un elemento ricorrente e condiviso di molte ricerche artistiche internazionali di questi anni, dalle soluzioni *all-over* della pittura americana alle complicazioni gestuali e materiche del panorama europeo - tutte ricerche certamente note a Nigro anche attraverso la frequentazione di grandi rassegne internazionali, quali ad esempio la prima Biennale di Venezia del dopoguerra, che l'artista visita nel 1948. Vi è tuttavia una sintonia particolare che vale la pena di menzionare, per comprendere la specifica complessità della sua inventività astratta: in questi stessi anni, tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, un altro significativo protagonista della cultura italiana ed europea, Lucio Fontana, sta sviluppando riflessioni analoghe e parallele rispetto alla necessità di una espressione artistica in grado di restituire le nuove coordinate spazio temporali di una mutata condizione antropologica e di una evoluzione scientifica che ne è parte irrinunciabile e integrante. Lo "Spazialismo" di Fontana, codificato in questi stessi anni in radicali interventi teorici e soluzioni creative,[2] è certamente da considerarsi l'interlocutore ideale per la visione di Nigro: per entrambi questi autori, l'esigenza sostanziale è quella di dare vita a una nuova formulazione artistica in grado di restituire le mutate coordinate esistenziali, dimensionali, relazionali che implicano inedite e dinamiche interazioni tra uomo e cosmo. Si tratta di una sintonia testimoniata non soltanto dal parallelismo dei loro raggiungimenti teorici e operativi, ma anche da una vicinanza umana, di amicizia e solidarietà, che porteranno ad esempio Fontana a sostenere l'invito a Nigro a partecipare alla Biennale di Venezia nel 1964. Se per Fontana tuttavia la questione centrale è quella di modificare gli strumenti dell'espressione, distruggendoli per rifondare concretamente lo stesso concetto di spazio, bucando la tela oltre le due dimensioni o immergendo il visitatore in opere-ambiente nelle quali egli smarrisce le proprie coordinate di relazione, per arrivare a un'arte radicalmente diversa in grado di aprirsi alle inedite coordinate di rapporto tra uomo e universo; per Nigro l'obiettivo fondamentale è operare questo stesso mutamento di orizzonte senza uscire fisicamente dalla bidimensionalità della pittura, e invece complicando le sue dinamiche di superficie e profondità, senza negarne la dimensione d'immagine, ma anzi potenziandola come strumento di conoscenza e decodifica scientifica del mondo. Esito pittorico compiuto di questa sua inedita e caratteristica visione è lo "Spazio totale", ciclo nel quale Nigro intende concretare in immagine le contraddizioni del proprio tempo, dando vita a una spazialità polivalente che sia insieme emblematica di tali contraddizioni e dimensione potenziale delle loro composizioni, in un'ottica di solidarietà umana. Le traiettorie reticolari che si tendono e dilatano in ogni direzione, otticamente direzionate attraverso griglie ottico-dinamiche e pittoricamente sostanziate dall'intensa espressività del colore di fondo, interpretano questo intreccio di scienza e umanità, razionalità ed emotività. I titoli stessi di queste folgorazioni pittoriche parlano di un universo complesso di relazioni oppositive e dinamiche, che vive di progressioni, variazioni, simultaneità, interruzioni, divergenze, contrasti, opposizioni, drammi: *Spazio totale: progressioni simultanee* (1953) [p. 70], *Variazione III* (1954) [p. 63], *Spazio totale: interruzione* (1954) [p. 101], *Spazio totale: divergenze drammatiche simultanee* (1955) [p. 113], *Spazio totale: simultaneità drammatiche* (1955) [p. 117], *Contrasto* (1956) [p. 141].

Vi è un'ulteriore componente da tenere in considerazione per comprendere la visione di Nigro in questi anni Cinquanta e come questa si collochi in un orizzonte di riferimento internazionale, ed è l'ispirazione musicale. Alla musica come orizzonte di riferimento imprescindibile per l'opera di Nigro è dedicato in questo stesso volume il significativo saggio di Paolo Bolpagni, che con precisione e chiarezza ne individua coordinate, motivazioni ed esiti. Preme tuttavia qui sottolineare come anche questo elemento di visione sincretica tra diverse forme conoscitive della realtà, nel confluire di pittura e musica come due aspetti di interrogazione concreta del mondo e di rapporti tra gli uomini, sia per Nigro un fattore di novità dirompente che si richiama esplicitamente alla cultura mitteleuropea, come testimoniano le strutturazioni ritmiche e serrate della fuga bachiana tradotte nelle sue progressioni visive. È un serrarsi ritmico che nei primi anni Sessanta Nigro traduce anche nei suoi "Collage vibratili", come *Vibrazioni nello spazio totale: struttura con variazione modulata* (1962-63) [p. 175]. Per queste opere Nigro ha parlato di "Espressionismo freddo",[3] a sottolineare l'idea della vibrazione della forma come elemento determinante di una complicazione della struttura secondo nuove traiettorie, psicologiche e più serenamente emotive.

Il grande formato si fa inoltre sempre più caratteristico delle esperienze in chiave ambientale che Nigro va elaborando almeno dalla metà degli anni Sessanta, quali *Dallo spazio totale: componibile in 7 pezzi in contrasto simultaneo di progressioni ritmiche* (1965) [p. 199] e che hanno un momento di particolare felicità in occasione della Biennale di Venezia del 1968, quando l'artista presenta la propria sala personale interamente costituita da opere tridimensionali, tra cui *Dallo spazio totale 1954: serie di 12 rombi continui a progressioni ritmiche simultanee opposte* (1965) [pp. 200-201]. Una di esse si sviluppa addirittura a pavimento: *Le stagioni* (1967-68) [p. 209], anche nota come *Passeggiata prospettica*, cui l'artista fa riferimento come un momento fondamentale nel passaggio alle "Strutture fisse con licenza cromatica" del nuovo ciclo del "Tempo totale".

Tempo totale

Un secondo e ancor più significativo momento di riconoscimento e successo dell'opera di Nigro in Germania si colloca agli inizi degli anni Settanta: in particolare, con la sua prima mostra personale museale in area tedesca, nel settembre del 1971 al Gegenverkehr e. V. Zentrum für aktuelle Kunst di Aquisgrana, seguita nel gennaio-febbraio dell'anno successivo dalla prima personale in una galleria privata tedesca, la Galerie m di Bochum. Si tratta di riconoscimenti internazionali che coincidono con una nuova stagione espressiva, con la maturazione nel suo lavoro, dalla seconda metà degli anni Sessanta, del nuovo ciclo del "Tempo totale", declinato in quelle che l'artista definisce "Strutture fisse con licenza cromatica". In questi lavori, le superfici pittoriche sono strutturate da una serie di tratti obliqui tracciati in progressione prospettica, immagine del fluire "totale" del tempo, alcuni dei quali sono caratterizzati da un colore diverso rispetto a quello prevalente, costituendo appunto "licenza cromatica". Concepite come evoluzione minimale delle dinamiche progressive del precedente "Spazio totale", esprimono un'intenzionale coincidenza di struttura visiva e contenuto psicologico, che per Nigro costituisce in particolare in questi anni uno degli aspetti caratteristici del suo operare. Le relazioni umane, sempre al centro del lavoro di Nigro, trovano inedita declinazione nel nuovo ciclo, in due grandi ambiti espressivi in sintonia con il mutare dei tempi: da un lato, il ritrovato impegno politico e libertario, legato in particolare alle rivoluzioni



Spazio totale: progressioni simultanee, 1953, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 100x65 cm *

ideologiche della fine degli anni Sessanta; dall'altro, il rapporto erotico ed amoroso tra uomo e donna come polarità dialettiche di articolazione insieme sociale e psicologica, attraverso cui far emergere i fondamenti strutturali dell'esistenza stessa, come sottolinea lo stesso artista: "Secondo me, realizzo piano piano una ricerca estetica come struttura intima dell'uomo".[4]

La personale di Aquisgrana si tiene dal 9 al 30 settembre 1971 e presenta 13 opere, che vanno dal 1948 al 1971: *Motivo rosso-blu* (1948), *Pannello a scacchi bianchi e neri* (1950), *Senza titolo* (1950), *Progetto per dipinto Tre per Sei* (1951), *Spazio totale: simultaneità drammatiche divergenti* (1954-55), *Senza titolo* (anni '60), *Dallo spazio totale 1954: 4 colonne prismatiche a progressioni ritmiche simultanee (passaggio psicologico)* (1966) [p. 207], *Dal tempo totale: traliccio a rombi progressivi simultanei* (1967-84) [pp. 204-205], *Dal tempo totale: progressione ritmica prospettica in rombi* (1967-68) [p. 220], *L'invasione* (1969), *Bandiere, potere, libertà* (1969), *Le bandiere* (1969) [p. 229], *Il coito* (1971). La mostra è curata dal critico tedesco Klaus Honnef, che nello stesso periodo aveva già incluso altri cinque lavori di Nigro in una significativa collettiva dedicata all'arte concreta e costruttiva italiana curata con il critico italiano Luciano Caramel al Westfälischer Kunstverein di Münster (*Arte concreta. Der italienische Konstruktivismus*, 14 agosto - 12 settembre 1971), itinerante nei mesi successivi al Deutscher Ring di Amburgo. Lo stesso Honnef includerà circa due anni dopo il lavoro di Nigro in una successiva ricognizione della pittura italiana, sempre al Westfälischer Kunstverein di Münster (*Geplante Malerei*, 30 marzo - 28 aprile 1974).

Il testo di Honnef su Nigro pubblicato nel catalogo della personale di Aquisgrana tocca alcuni punti di grande importanza nella lettura dell'opera di Nigro in chiave internazionale. Il primo è il riconoscimento della dimensione non compositiva ma spaziale e strutturale del suo linguaggio costruttivo: "Colpisce sin dall'inizio la rinuncia a un'articolazione gerarchica delle sue figurazioni. Invece di subordinazione o di predominio, troviamo relazioni paritetiche. Nessuna figura si evidenzia a spese di altre. Inoltre le immagini di Nigro segnalano un altro aspetto inusuale nella pittura costruttivista: esse appaiono come ritagliate da un contesto più grande. Il rifiuto di una costruzione gerarchica e la ricerca del carattere di frammento o ritaglio portano alla negazione totale della composizione che caratterizza la pittura europea tradizionale. Nei lavori di Nigro non vi è composizione: per la loro descrizione s'impone piuttosto il concetto di struttura. Struttura al posto di composizione". Ulteriore aspetto fondamentale di questo testo è la sua descrizione dettagliata del procedimento attraverso il quale l'artista realizza le opere del ciclo "Tempo totale", illustrato anche da una immagine in catalogo, di cui fornisce una suggestiva interpretazione: "Nigro fissa due punti di riferimento fuori dal campo del dipinto. Partendo da questi due punti egli traccia delle linee in angolature prestabilite verso la base o un asse del quadro. Questi due fasci di linee s'intrecciano e ne nascono segmenti di linee, e proprio questi segmenti Nigro mette in evidenza contrassegnandoli con diversi colori, mentre lascia invisibile il supporto sistematico. I segmenti lineari coprono tutta la superficie mostrando a volte anche movimenti contrapposti ed inclinandosi progressivamente in proporzione alla distanza dai punti di riferimento. Da questo nasce una crescente dinamizzazione del vocabolario figurativo. Ragionamenti compositivi in senso classico cedono qui il campo a una nuova esperienza di figurazione. L'osservatore deve leggere le opere di Nigro. Letteralmente. Deve seguire con l'occhio il progredire delle linee cromatiche sul fondo bianco per accertarsi delle loro intenzioni: è come seguire le righe di un testo. Solo che i segni di Nigro non hanno un significato che li trascende: essi sono immanentemente e immediatamente evidenti".

È lo stesso Nigro a esplicitare di lì a poco la particolare dimensione costruttiva che connota il suo lavoro, in un testo pubblicato nel marzo 1972 che si riferisce proprio a queste sue recenti mostre in Germania, le quali paiono occasione di chiarificazione di un punto per lui fondamentale: "La rassegna d'arte concreta in Italia, organizzata l'estate scorsa a Münster e ad Amburgo, in Germania, insieme a interesse ha suscitato anche sorpresa perché il mondo culturale tedesco non era a conoscenza dell'esistenza di ricerche valide nel costruttivismo italiano. Ciò si deve in gran parte a un diffuso disinteresse della nostra critica verso queste ricerche, e quando c'è, non esiste la volontà di

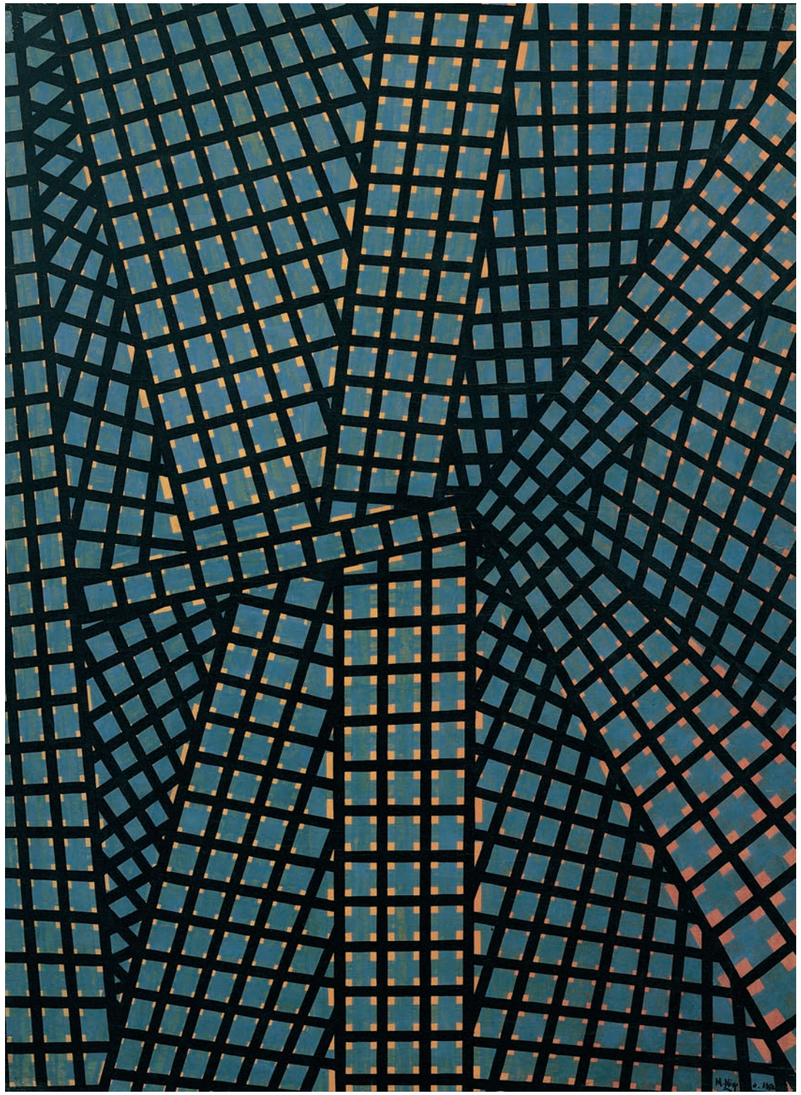
recuperare errori di valutazione. Bisogna ammettere che da noi manca una solida tradizione costruttivista: infatti, mentre in altri paesi vi è stato un avvicendarsi di ricerche che, dalle prime esperienze astratte, hanno portato, non a caso parallelamente al cubismo, alle indagini dei costruttivisti russi, ai suprematisti, ai neoplastici, ricerche che si sono accavallate in quel fermento culturale che accompagnava il primo conflitto mondiale e la rivoluzione bolscevica, da noi si formava il movimento futurista. Il solo che, dopo una stasi di provincialismo culturale, si imponeva in una cultura moderna, ma che, nelle sue deviazioni manicheiste, si integrava in uno sciovinismo nazionalistico. Anche il Concretismo italiano degli anni Trenta non aveva gran peso, limitato, per lo più, a un aggiornamento di revisione delle ricerche suprematiste e neoplastiche, le quali, nelle tematiche dei protagonisti originali, avevano ben altra chiarezza. Un impulso decisivo veniva più tardi, negli anni del dopoguerra, da quei giovani formati nel clima della resistenza per una rinascita culturale: fra tanti aggiornamenti generici si proponevano tematiche impegnative. Un potere culturale disattento e facilone non ha mai lasciato il dovuto spazio alle più valide ricerche costruttiviste; di qui l'interesse e la sorpresa che una seria rassegna d'arte concreta italiana può suscitare all'estero. Ancora oggi, di fronte a queste inesattezze, il fruitore non può avere una visione chiara e non può rendersi conto delle problematiche che si succedono nel processo storico del Costruttivismo. Quando io sostengo di aver superato, fra il 1948 e il 1949, le tematiche essenziali del Suprematismo e del Neoplasticismo, come più volte ho avuto occasione di scrivere sul mio lavoro, non riesco sempre a farmi capire bene, e dire che se esiste una vera e propria ricerca di metodo questa si identifica nel Costruttivismo. Altri movimenti, come ad esempio il Dadaismo, o il Surrealismo, oppure l'Informale, sono processi emotivi, che hanno giustificazioni in determinati momenti storici, ma non ripropongono una metodologia d'indagine e tutt'al più si emarginano in variazioni simboliche o materiche nelle ricerche individuali degli operatori. Io parlo genericamente di Costruttivismo e non di Concretismo perché, infatti, che cosa significa Concretismo? Una realtà concreta, cosa assai vaga come definizione, che non assorbe, e non si identifica, necessariamente, nelle ricerche strutturali. Il termine costruttivismo definisce più esattamente la storicità delle problematiche che si conseguono in questa ricerca. Il Costruttivismo per me, in certi limiti, si esaurisce, come tema, nelle mie strutture fisse con licenza cromatica, che dipingo dal 1967, nelle quali l'intervento cromatico assume tutta una sua autonomia. Certo, per me è sempre importante e fondamentale una metodologia di identificazione progressiva della autonomia di un linguaggio che scarica tutto quel sovrappiù di comodo alle mistificazioni parassitarie, le quali alienano le azioni protagoniste dell'uomo nella natura e nella storia".[5]

Negli stessi mesi di questo testo fondamentale si colloca la mostra personale alla Galerie m di Bochum, che si tiene dal 21 gennaio al 20 febbraio 1972. È presentata come un'antologica del lavoro di Nigro, che mette a confronto principalmente i due cicli "Spazio totale" e "Tempo totale", di cui l'artista presenta in questa occasione una delle opere più significative del suo ultimo periodo: *Dal tempo totale: le strutture fisse con licenza cromatica: l'armata rossa vincerà* (1969) [p. 228].

La mostra rientra nel contesto dei primi anni di attività di questa storica galleria tedesca, sin dalla sua fondazione nel 1969 molto attenta al panorama europeo delle tendenze artistiche caratterizzate da riduzione espressiva in gran parte riconducibili al movimento internazionale di ZERO, esemplificate ad esempio da mostre personali, tra il 1969 e il 1971, di autori quali gli olandesi Jan Schoonhoven e Herman de Vries, il francese François Morellet, il belga Walter Leblanc, i tedeschi Oskar Holweck, Günther Uecker, Gerhard von Graevenitz, gli italiani Lucio Fontana, Enrico Castellani, Antonio Calderara.

Alcune recensioni alla mostra permettono di comprendere la ricettività della scena artistica tedesca rispetto alle proposte creative di Nigro, che vengono colte e interpretate nella loro complessità di riferimenti. Viene riconosciuta nel suo lavoro la compresenza di diverse componenti, da quella musicale a quella scientifica, da quella razionale a quella emotiva: "Linee, in sviluppo parallelo o oppositivo, con spazi intermedi colmati di colori discreti o sgargianti, convergono in un'articolazione consapevolmente organizzata. Dietro ai tratti tracciati apparentemente senza piano prestabilito è riconoscibile un pensiero scrupolosamente geometrico. Interessante da notare per il visitatore: l'evoluzione attraverso nientemeno che due decenni. Non si potrà negare a Nigro la sua provenienza dalla musica, inoltre, per comprendere i suoi lavori, impostati su superfici estese, sono importanti gli studi da lui compiuti in chimica. Nei suoi lavori su carta si evidenzia l'agilità di questo italiano pieno di vita: ritmo, spazio, ampiezze e sovrapposizioni con effetti ottici pieni di fantasia denotano il carattere di quest'uomo. Perfino alle opere più recenti, che appaiono in un primo momento estremamente rigorose, non si può disconoscere slancio mediterraneo e gioia di vivere".[6]

Un'altra considerazione interessante riguarda la continuità tra i due principali cicli in mostra, quello dello "Spazio totale" e quello del "Tempo totale": "Spazio e tempo! L'italiano Mario Nigro è affascinato dall'intreccio di queste due dimensioni in un *continuum*. Nigro, che presenta nella 'Galerie m' dipinti realizzati in circa 20 anni di attività artistica, iniziò nel 1947 con composizioni costruttiviste libere, passando poi - attorno al 1950 - a strutture rigorosamente geometriche, disposte in senso ortogonale l'una all'altra, le quali più tardi fece compenetrarsi obliquamente, per dare vita ad un'illusione di spazialità. 'Spazio totale', 'tensione ritmica' - sono questi titoli a indicare l'impegno del secondo periodo creativo: includere la terza dimensione all'interno della superficie. Più o meno sei anni fa Nigro abbandonò le forme che comportavano un'illusionistica visione di spazio, tracciando, da quel momento, brevi tratti colorati su superfici bianche, vibranti e ritmicamente pulsanti, oppure svanenti, seguenti un ordine seriale, sofisticatamente variato. Nigro definisce 'Tempo totale' alcune di queste composizioni, con le quali intende cogliere un 'percorso temporale secondo strutture fisse con segni colorati'. 'Dipingere il tempo' - un'impresa che sembrerebbe aver del fantastico, se si parte dall'idea di ciò che non si lascia cogliere, né fissare. Dietro a queste affascinanti immagini 'a doppio fondo' si nasconde infatti una filosofia con tratti esoterici, che si prefigge di superare il problema spazio-temporale in modo meditativo".[7] Importante anche il riconoscimento di filiazione della sua poetica dall'Avanguardia italiana del Futurismo, declinato in senso aggiornato e internazionale: "Quando qui siamo soliti di parlare di arte italiana recente, inevitabilmente si sente nominare il termine Futurismo. Effettivamente questo indirizzo artistico, quasi sei decenni fa, avrà influenzato i pittori italiani in maniera prevalente: molti grandi nomi in Italia si collocano a lungo sotto questo segno. Che vi sia stato e vi sia tuttora in Italia un movimento artistico essenzialmente rivolto al Costruttivismo e al Concretismo lo sappiamo praticamente soltanto a partire dalla grande rassegna che Klaus Honnef ha presentato l'anno scorso al Kunstverein Münster e che poi è migrata per un secondo appuntamento espositivo ad Amburgo. Mentre il Futurismo è rimasto una tendenza artistica principalmente legata e confinata all'Italia, nella tendenza più costruttiva di realizzare un quadro si rende evidente l'inclinazione di molti artisti anche in Italia, di aderire a ricerche di carattere più internazionale. Uno di coloro che hanno scelto questo indirizzo, è il pittore Mario Nigro, da noi ancora poco conosciuto anche se già presentato da Honnef e avendo già esposto anche ad Acquisgrana. (...) L'elemento ritmico in Nigro è rimasto dominante anche nelle sue opere successive ed ha contribuito a determinare le spigolature geometriche intrecciate più distintamente accentuate come anche i suoi reticoli spesso assai complessi. Il colore, pur essendo un fattore di non secondaria importanza, non è però usato come fine a se stesso e nemmeno si pone per forza come *focus* e ancor meno come un mero effetto. Spesso un breve tratto rosso, simile ad una virgola, tra le serie di tratti scuri, costituisce già una piccola sensazione. Sempre più evidente si fa, in molti dipinti, una dimensione spaziale: laddove in un primo momento si vede solo una superficie piana, si aprono d'un tratto dimensioni di profondità. Vi sono anche lavori di carattere puramente scritturale - proprio in questi ultimi la determinazione ritmica predomina. Un uomo di piccola statura dai capelli bianchi e dagli occhi sprizzanti vita: così Mario Nigro sta in mezzo all'ambiente dei suoi dipinti, che sembrano tutti provenire dal silenzio e non tentano di negare il loro significato meditativo".[8] Il 18 aprile 1972, inaugura alla Galerie Loehr di Francoforte (galleria anch'essa attenta alle tendenze europee della riduzione) un'altra personale di Nigro, in parallelo a



Spazio totale: variazione II, 1952, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 148x106 cm

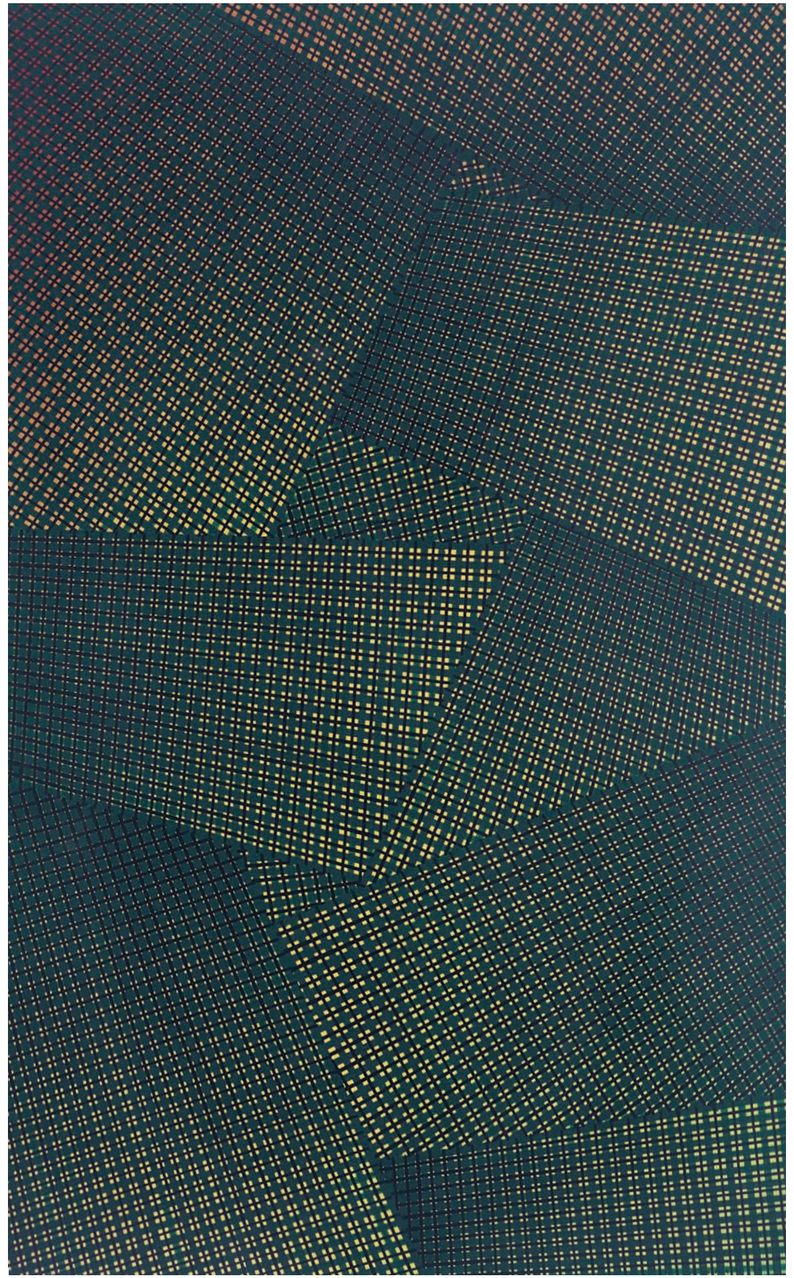
una mostra dedicata all'arte dell'Avanguardia ungherese degli anni Venti (proveniente dalla Galleria del Levante di Monaco di Baviera). Dalle recensioni della mostra, si evince che potrebbe verosimilmente trattarsi di una prosecuzione della mostra di Bochum, o che in ogni caso presenta lavori di analoga tipologia.
Un'opera particolarmente significativa di questi primi anni Settanta è *Lettera di un raro amore (in dodici pagine)* (1972) [pp. 242-243]. Lo è perché consente di illustrare molto chiaramente la differenza della ricerca estetica di Nigro rispetto alle riduzioni stereometriche del Minimalismo o alle autoreferenzialità o tautologie visive della cosiddetta Pittura analitica (cui si riferisce la già citata mostra *Geplante Malerei* del 1974). Per Nigro, il fulcro dell'interesse strutturale e spaziale è sempre da identificarsi con una componente umanistica imprescindibile, che vede ogni sia più minimo ed essenziale dettaglio compositivo funzionale a un discorso di tensione psicologica ed emotiva, senza essere mai riducibile a un discorso puramente formale, oggettuale o concettuale. Scrive l'artista in merito a questo lavoro, collegandosi a un'altra sua opera fondamentale del decennio precedente, *Le stagioni* (1967-68) [p. 209]: "Questo lavoro, che espongo, *Lettera di un raro amore (in dodici pagine)* in dodici elementi, ognuno di cm 100 per 100, segue idealmente l'altro lavoro: *Le stagioni*, in quattro elementi, ognuno di cm 300 per 12 per 5. Anche in questo le strutture sono tutte uguali fra loro. Il lavoro *Le stagioni* è un percorso da stendere per terra, i cui elementi sono adiacenti l'uno all'altro secondo una determinata direzione, mentre i dodici pannelli della *Lettera di un raro amore (in dodici pagine)* si attaccano alla parete. La differenza fondamentale è che nel 'percorso' gli elementi non hanno titoli particolari, si dispongono secondo una numerazione progressiva, nella 'lettera' invece ogni elemento ha un titolo, corrispondente alla sequenza di parole e segni di un pensiero, che esprime un avvenimento. Naturalmente non vi è nessun legame simbolico o tanto meno figurativo fra parole o segni e le strutture cromatiche, possono benissimo vivere indipendenti, autonome, le une dalle altre. Non si tratta quindi né di titoli impegnativi, né tanto meno di tentativo di poesia visiva. Vi è solo un collegamento di pensiero, o meglio di emozione".[9] Negli anni successivi, le progressioni serrate del "Tempo totale" si fanno sempre più rarefatte e sviluppano un colorismo sempre più libero, sino al passaggio ai cicli fondati sull'opposizione tra linea unica tracciata secondo i principi della sezione aurea e sfondo in contrappunto cromatico con essa, che l'artista definisce "Analisi della linea" e "Metafisica del colore". Sono ricerche che culminano nel capolavoro *Dalla metafisica del colore: i concetti strutturali elementari geometrici, Ettore e Andromaca* (1978) [pp. 282-283], dove il tema amoroso trova nuova declinazione.

Storia, espressione e struttura

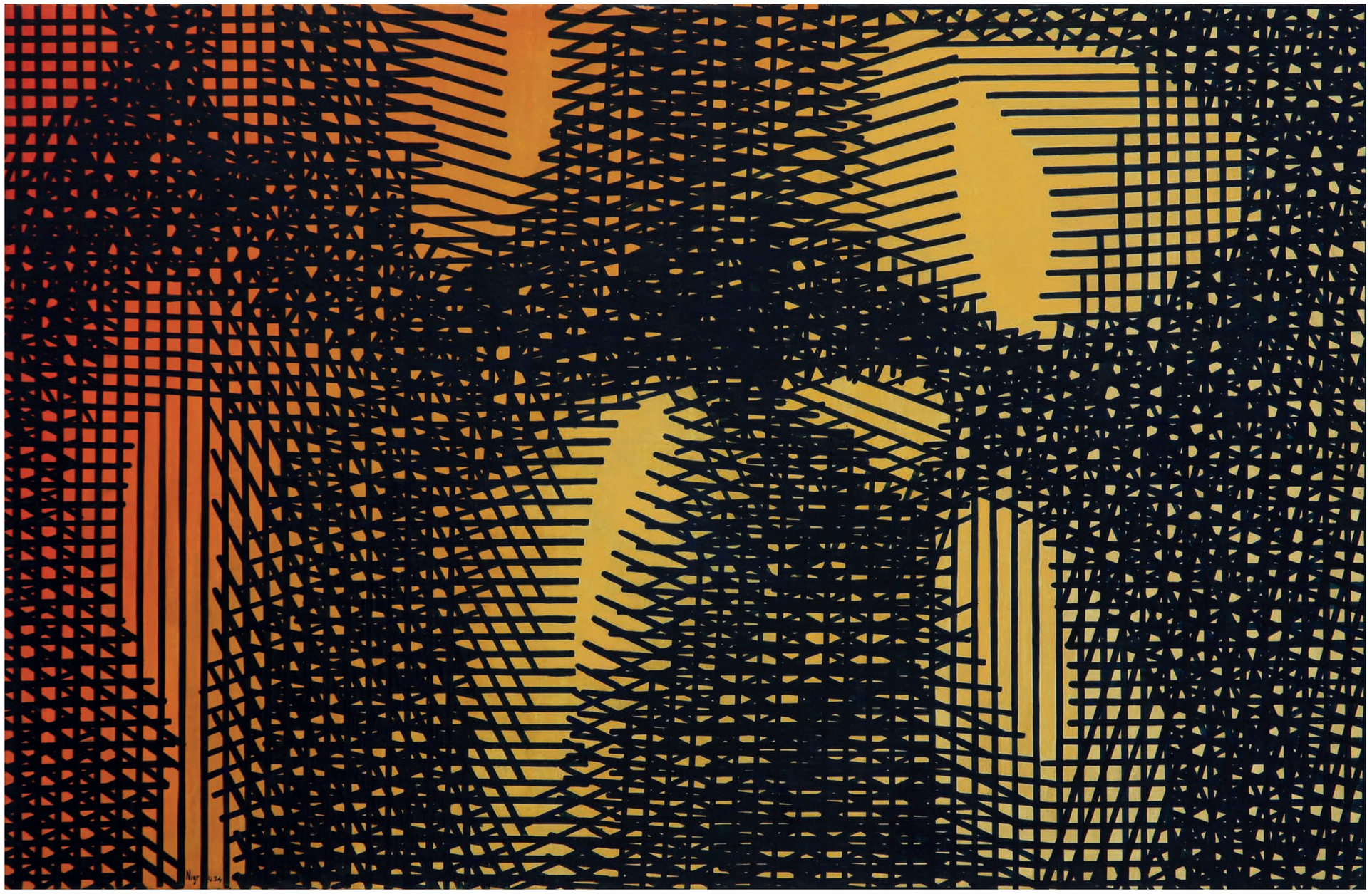
L'analisi della linea si interrompe con il "Terremoto" della storia e le opere della "Solitudine", quali *Emarginazione* (1982) [pp. 304-305], presentata alla Biennale di Venezia del 1982, o *Il fiume* (1980) [p. 293], esposta nell'ottobre 1983 alla personale presso la Galerie Loehr di Francoforte. Gli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta sembrano costituire per Nigro una sorta di ritorno alle origini del suo linguaggio pittorico: riprende infatti in questo ultimo decennio di lavoro due grandi temi che hanno da sempre connotato, nella loro alternanza o intersezione dialettica, il suo percorso poetico. Da un lato, il colore come fattore di espressività umana che sostanzia l'immagine non oggettiva; dall'altro, la strutturazione come possibilità di decodifica e lettura scientifica dell'universo attraverso il dipingere. E dico il dipingere, non la pittura, perché è proprio questo il soggetto principe e centrale degli ultimi cicli creativi di Nigro: la lotta che quotidianamente l'artista intraprende nel voler far emergere un'immagine che sia al contempo specchio della propria epoca, di un mondo che mostra inevitabili quanto insanabili contraddizioni umane e geopolitiche, alle soglie di un'era globale di conflitti e lacerazioni che è divenuta oggi il nostro drammatico presente e tuttavia può e deve ritrovare una sua dimensione di dialogo e confronto con la storia. Terribile e profetico il lavoro di Nigro, ancora una volta, nel riconoscere questa "costante uomo" nella lotta della storia. Ecco allora nei cicli di "Orizzonti" [p. 313], "Orme" [p. 322], "Dipinti satanici" [p. 344], "Meditazioni" [p. 355] e

"Strutture" [p. 373] ritrovarsi una dimensione insieme evocativa e mentale del colore, e una concettualità che mai rinuncia alla componente espressiva.
È in questo coniugarsi di espressione e struttura, insopprimibile afflato sentimentale e inesausta volontà di razionalizzarlo, che sta una delle più profonde ragioni di sintonia dell'opera di Nigro e del suo significato più autentico con la cultura tedesca. Una sintonia reciproca testimoniata anche dall'attenzione espositiva postuma che la Germania ha dedicato al suo lavoro, dalla prima retrospettiva museale dopo la sua scomparsa che gli sia stata dedicata fuori dall'Italia, a Ludwigshafen am Rhein e Bottrop (1994), passando per l'attenzione in anni più recenti con le retrospettive di Darmstadt (2000) e Chemnitz (2012), sino all'attuale straordinaria occasione espositiva di Bochum, che riporta il suo lavoro in uno dei luoghi che ne hanno sancito in modo decisivo la fortuna internazionale.

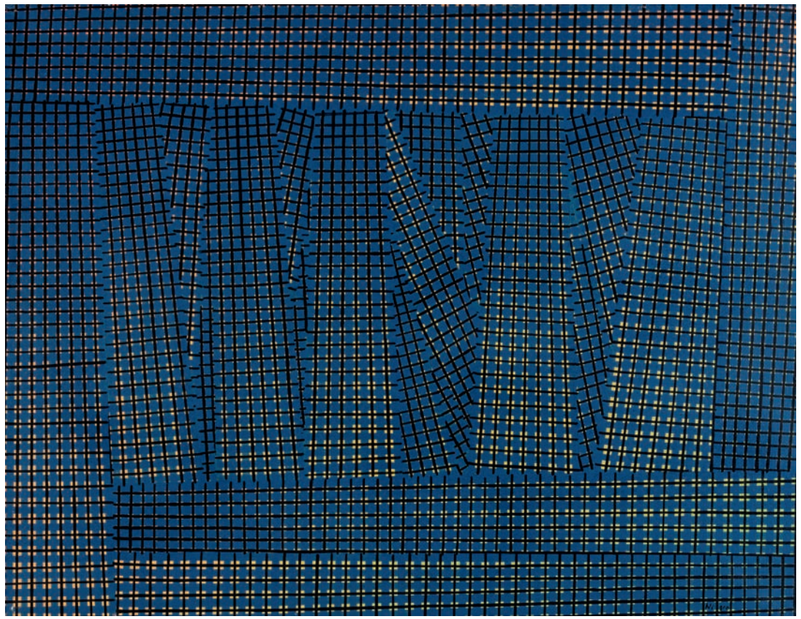
[1] Cfr. Mario Nigro, "Primo scritto sullo spazio totale", in *Pitture e guazzi di Mario Nigro* (Circolo della Casa della Cultura, Livorno, 18-30 novembre 1954), catalogo della mostra, Tip. O. Debatte & F., Livorno, 1954 e Mario Nigro, "Secondo scritto sullo spazio totale", in *Vinicio Berti. Bruno Brunetti. Alvaro Monnini. Mario Nigro. Mario Nuti. Fernando de Szyszlo* (Palazzo Strozzi, Galleria "La Strozzina", Firenze, giugno), catalogo della mostra, 1955.
[2] Cfr. Enrico Crispolti (a cura di), *Lucio Fontana. Catalogo generale*, Skira, Milano, 2006.
[3] Mario Nigro e Carla Lonzi, "Ricerca artistica e suddivisione dell'opera in periodi", in *Mario Nigro*, catalogo della mostra, Galleria dell'Ariete, Milano, 1970.
[4] Mario Nigro, "Nigro: strutture fisse con licenza cromatica", conversazione con Carla Lonzi, in *Nigro: strutture fisse con licenza cromatica* (27 maggio - 27 giugno), catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino, 1969.
[5] Mario Nigro, "La rassegna d'arte concreta in Italia...", in *Mario Nigro*, catalogo della mostra, Galleria Peccolo Arte contemporanea, Livorno, 1972.
[6] *Mario Nigro aus Italien zeigt Arbeiten in Bochum*, ritaglio stampa senza dati, 22 gennaio 1972.
[7] *Die gemalte Zeit*, "Westdeutsche Allgemeine Zeitung" (Essen), n. 18, 22 gennaio 1972.
[8] Leo Nyssen, *Farbig-rhythmische Konstruktionen*, "Mannheimer Morgen" (Mannheim), 26 gennaio 1972.
[9] Mario Nigro, "Questo lavoro, che espongo, 'lettera di un raro amore'...", in *Nigro* (23 novembre - 13 dicembre), catalogo della mostra, Galleria La Polena, Genova, 1972.



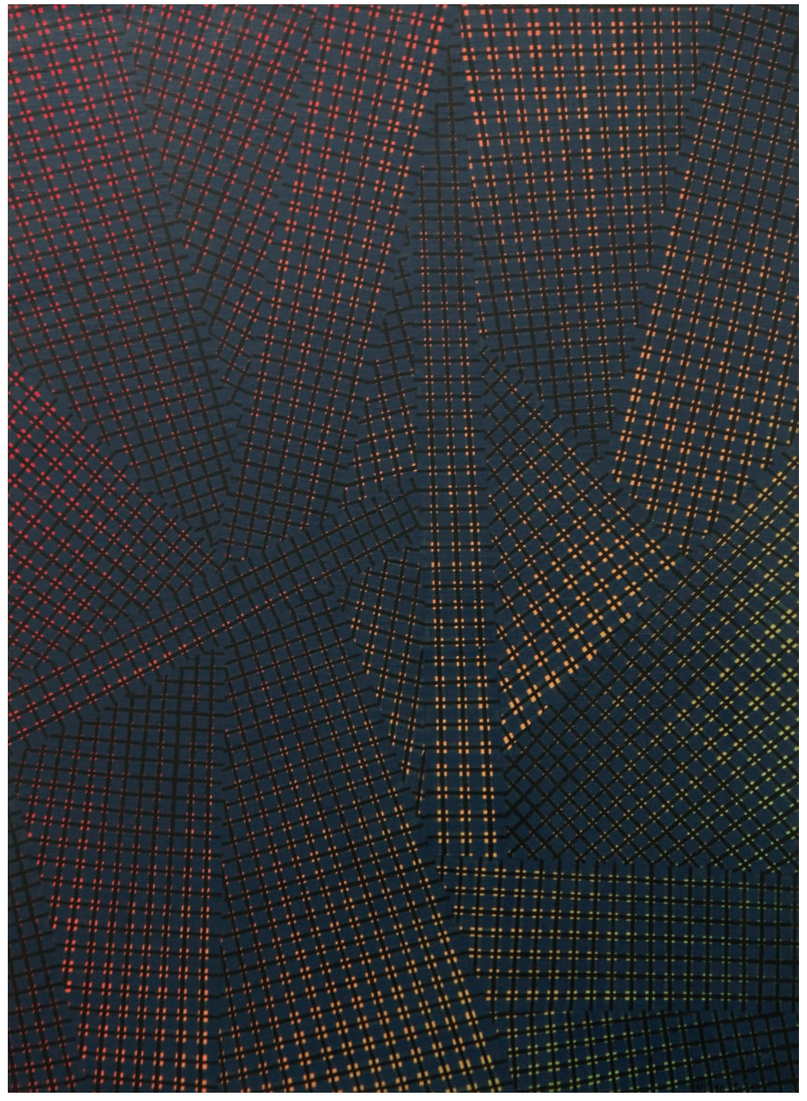
Spazio totale: progressioni simultanee contrastanti, 1954, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 100x62 cm



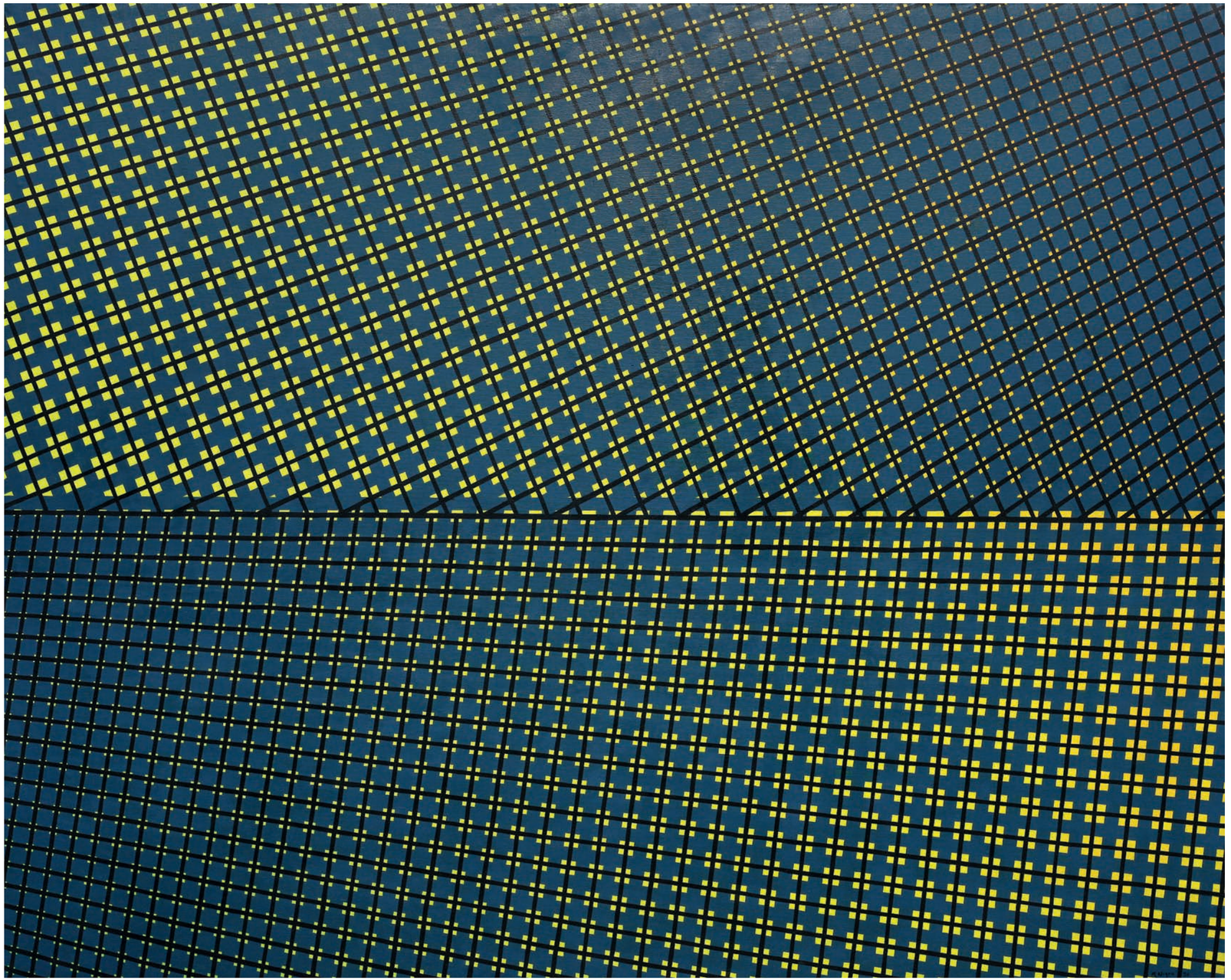
Tempo e spazio: tensioni reticolari: simultaneità di elementi in lotta, 1954, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 99x147,5 cm



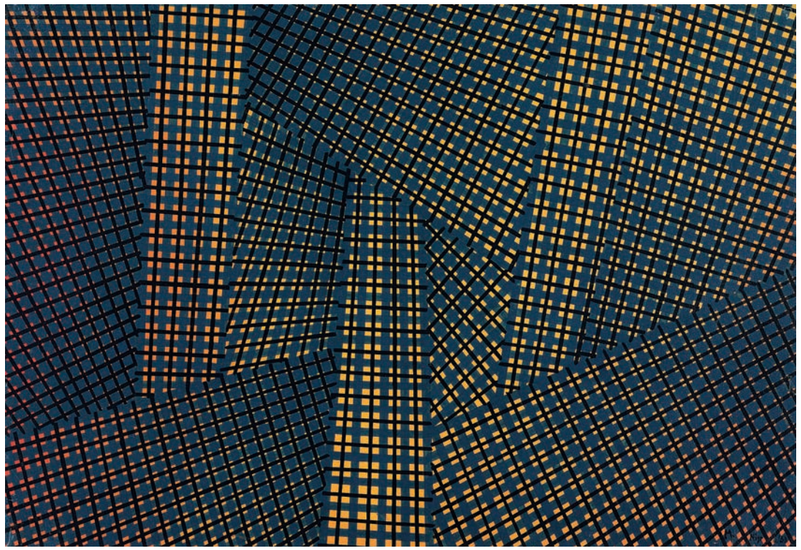
Spazio totale, 1954, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 65x50 cm



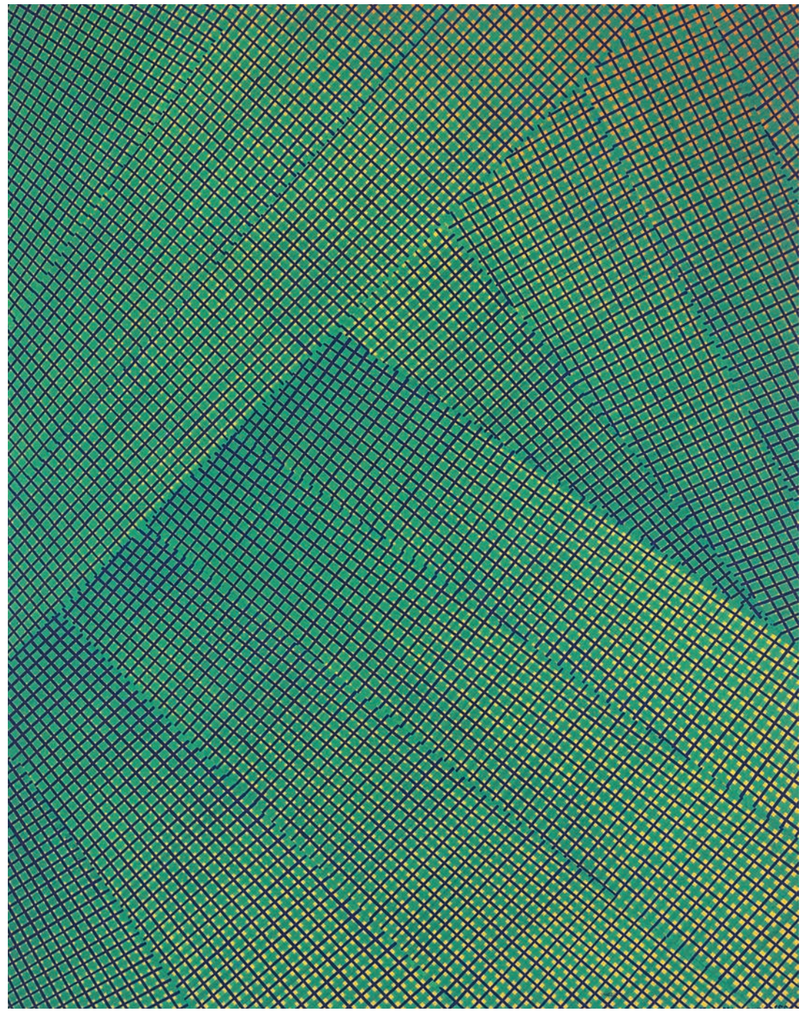
Spazio totale, 1953, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 100x73 cm



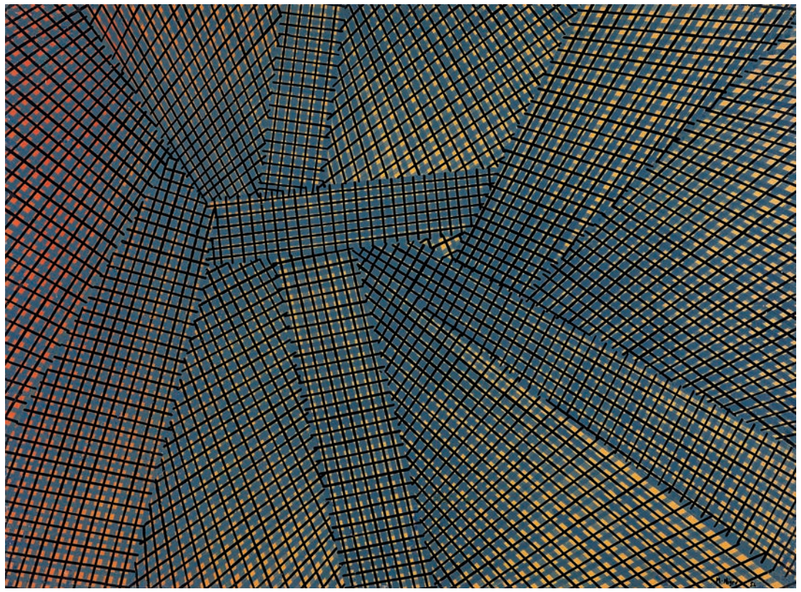
Spazio totale: variazioni divergenti, simultaneità drammatiche, 1954-56, Tempera gefirnisst auf Leinwand /
tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 121x150 cm



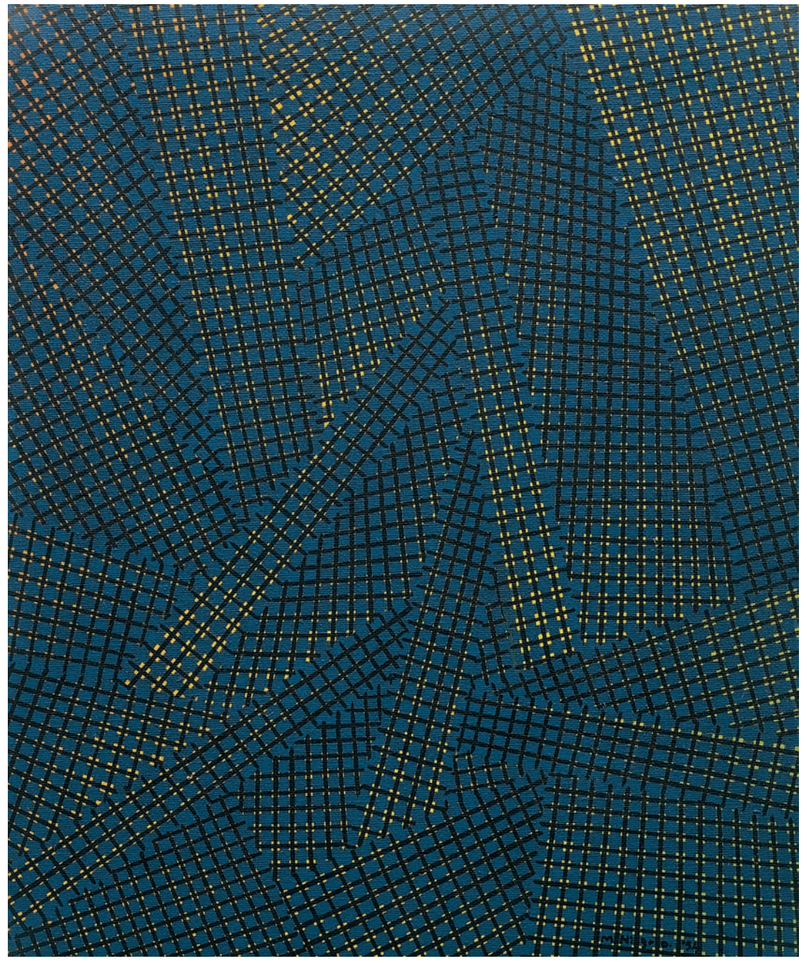
Spazio totale, 1953, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 50x73 cm



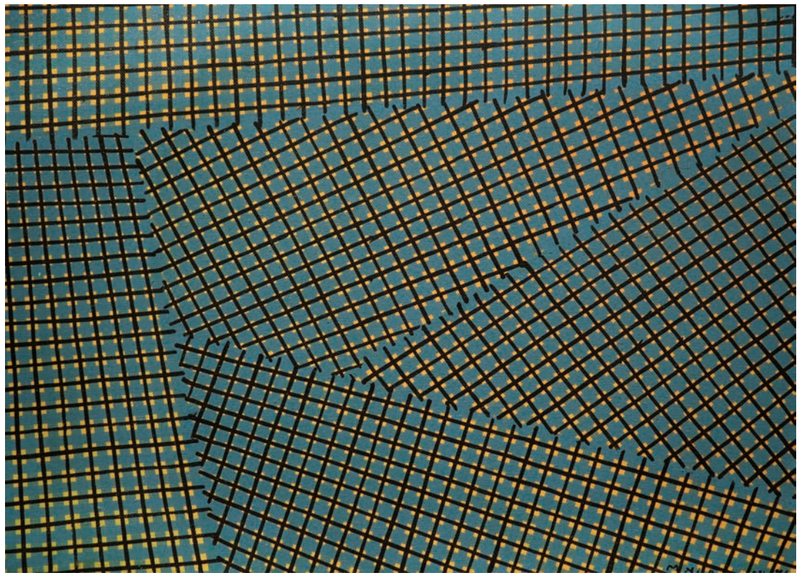
Spazio totale 1954-55: simultaneità drammatiche divergenti, 1955, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 92x72,5 cm



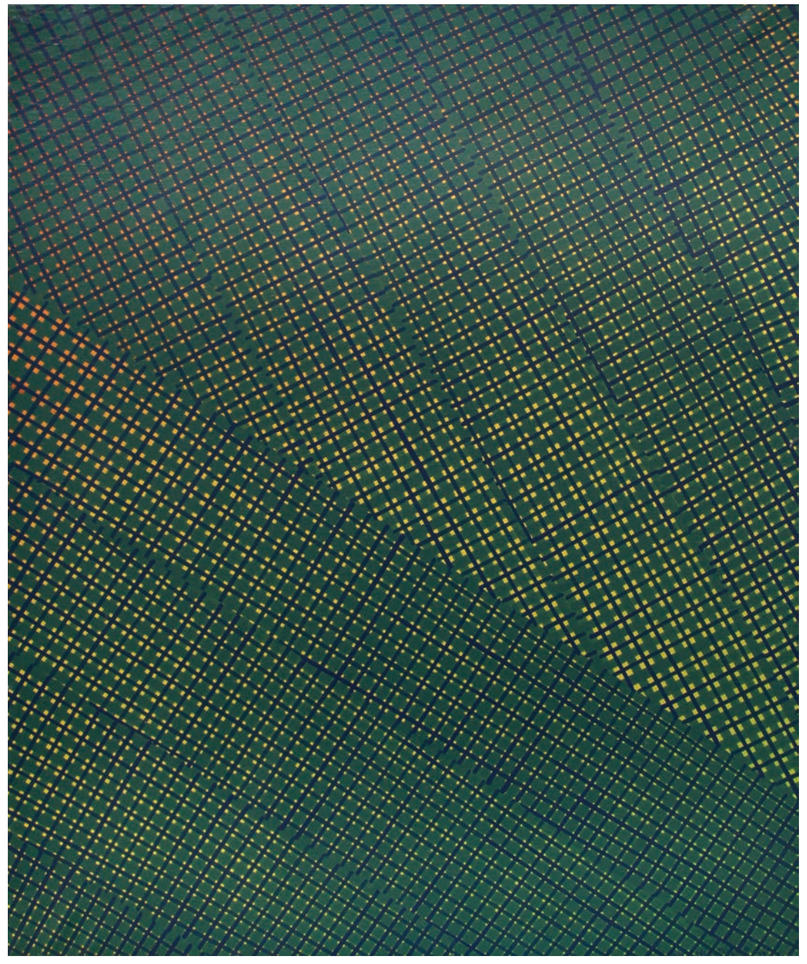
Spazio totale: pittura, 1954, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 54,5x73,5 cm



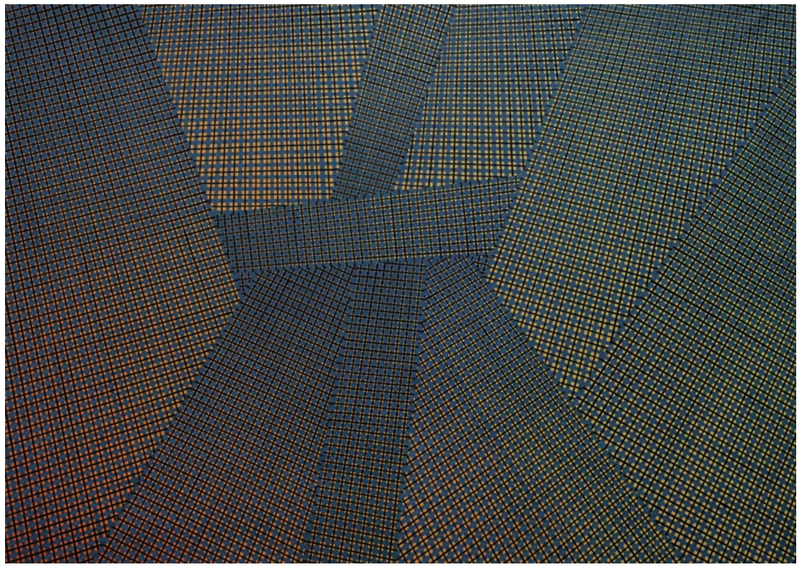
[*Senza titolo*], 1954, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 46x38 cm



Spazio totale: divergenze simultanee drammatiche, 1954, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 33x46 cm



Spazio totale 1955: divergenze simultanee drammatiche, 1955, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 55x46 cm



Spazio totale: pittura, 1954, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 65x92 cm

Francesca Pola
Psychological Rationalism as a Civil Commitment
The Works of Mario Nigro in Germany: a Poetic Affinity

In the context of Italian art after World War Two, Mario Nigro's work is characterized - as early as significantly - by its international profile, in poetic choices and linguistic references. Right from the end of the 1940s, his singular variant of abstract vision adopted an approach that intentionally and explicitly transcended the controversy that was then a feature of the art world in Italy. Avoiding the clash between neorealist representation and the stylisms of non-objective currents, it took up the traditions of the great exponents of the historic avant-gardes in Europe. His art immediately established its clear, precise intention to combine rationality and emotion, analysis of the human spirit and civil commitment, sentimental inspiration and political responsibility, and it did so in images of great and original expressive impact. It made clear, open reference to the highest tradition of European abstractionism, from the lyrical visionariness of Wassily Kandinsky to the uncompromising neo-plastic radicalism of Piet Mondrian, through to the great utopia of the aesthetic and social renewal of the Mitteleuropean Bauhaus.
When we recognise these fundamental international roots in Nigro's work, it becomes clear how his painting makes a direct and fruitful connection with an abstract approach that aims to have a positive effect on its own age. It achieves this by means of an aesthetic that views art as a real possibility to bring about a civil reconnection, and a tangible, concrete commitment to human and social solidarity. The alliance of art and sentiment, aesthetics and psychology, is something that we find with enduring consistency throughout Nigro's artistic career, from his first fully abstract works in 1948 to the extreme works of 1992. It should therefore not be seen as an intimist, introspective approach that is individualistic or existential, so much as an element of human intensity and inter-subjective dialogue in a collective and social world that he considered to be an essential part of his own artistic message. These considerations currently make Mario Nigro one of the most fascinating and important European artists in the second half of the twentieth century. A proper, effective understanding of him is not possible without first of all adopting an international perspective in order to decipher and interpret his work. The aim of this essay is to explain this culturally expanded scope of his work, adopting a perspective that places Mitteleuropean culture, and particularly that of Germany, at its centre. This was one of the most significant areas for direct interaction and dialogue for Nigro's artistic worldview. His early and consequential links with this area always started out from a dual level, for on the one hand, there was his recognition of a poetic affinity with some fundamental cultural coordinates, while on the other, there was the intense and continuous interest of the German-speaking world in his work. This can be seen in his critical success and his exhibitions, and an attempt will be made to identify and give reasons for them, pointing to their significance in order to understand his work.

Total Space
Nigro's work first became known and appreciated in Germany in the 1950s, when he took part in some group exhibitions (in Baden-Baden in 1953 and in Munich in 1957), thanks to the work of the Galleria Numero, directed by Fiamma Vigo in Florence. These were the years when he received his first international honours in Italy and abroad, from the MAC Movimento Arte Concreta in Milan to the *Salon des Réalités Nouvelles* in Paris.
Even so, it is in this enlarged area of European Concrete Art that, right from the late 1940s, Nigro's vision acquired a particularity of its own. This was given by a dynamic dimension that went beyond mere non-objective compositional coordinates with geometrical overtones, and entered the more explicitly constructive world of a new, versatile and more complex vision. In his important theoretical writings of those years, he himself made explicit reference to a modern tradition of "Constructivism",

which he intended to introduce into his works in a dynamic manner.[1] Works like *Ritmi verticali* [*Vertical Rhythms*] (1948) [p. 14], *Ritmo verticale* [*Vertical Rhythm*] (1948) [p. 10], *Costruzione* [*Construction*] (1949) [p. 30], and *Pannello. Ritmi obliqui* [*Panel. Oblique Rhythms*] (1949) [p. 34] are explicit visual declarations of this poetic vision of substance rather than appearance. Already in their titles, they refer to a rhythmical, constructive dimension, and in their configurations, which are as radical as they are complex, they are images of a new use of space that begins to allude to coordinates that cannot be reduced simply to two-dimensional painting. The shift towards this new complex dimension of the image, as a concentrate of reality in a dynamic oppositional tension, came about at the beginning of the new decade, initially by grafting onto the orthogonality of grids borrowed from Piet Mondrian. These grids are complicated by a progressive rhythmical pattern, as in *Pannello a scacchi* [*Chequerboard*] (1950) [p. 42] and, later, gradually breaking it up and segmenting it, as in *Scacchi* [*Chess*] (1952) [p. 57] and, to an even greater extent, in *Senza Titolo* [*Untitled*] (1952) [p. 66]. Nigro transforms his painting into a complex, multidirectional spatial vision, which aims to convey the complexity of human relationships and, at the same time, the structural substance of the space it is in, scientifically interpreted through its own energy trajectories, which are at once physical and existential.

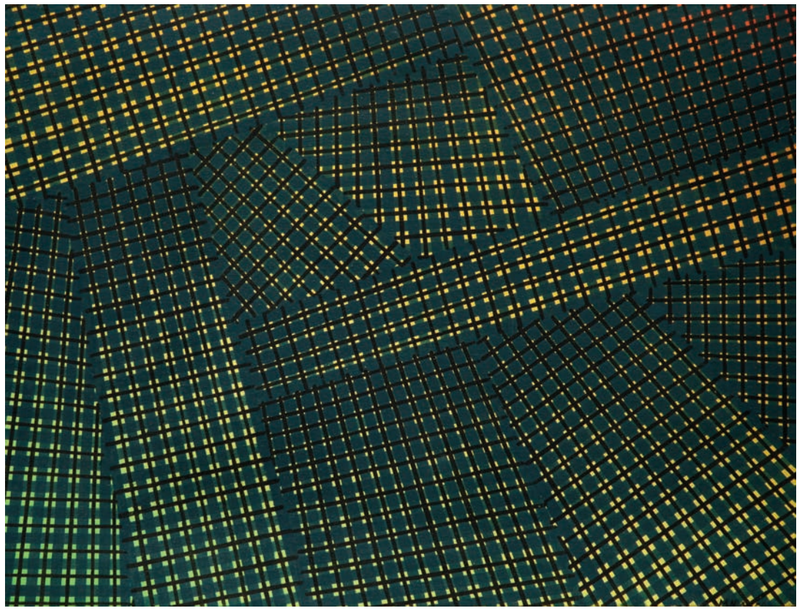
It is important to point out how this search for a new dimension of the image, beyond the compositional and operative coordinates of traditional painting, was a recurrent element in the artistic research being carried out internationally at the time. They ranged from the all-over solutions in American painting to the gestural and material complications of the European art scene. Nigro would certainly have known about these experiences through the international events he attended, such as the first Venice Biennale after the war, which he visited in 1948. There is, however, one particular affinity that is worth mentioning, in order to understand the particular complexity of his abstract inventiveness: during these years, in the late 1940s and early 1950s, another leading exponent of Italian and European culture, Lucio Fontana, was working along similar, parallel lines with regard to the need for an artistic expression that could convey the new space-time coordinates of an anthropological condition that had changed, and of scientific developments that were an integral and essential part of it. Fontana's "Spatialism", formulated over the years in radical theoretical works and creative solutions,[2] should certainly be considered as the perfect interlocutor for Nigro's vision. For both artists, the key need was to bring about a new artistic formulation that would be able to convey the changed existential, dimensional, and relational coordinates of dynamic new interactions between man and the cosmos. This harmony is borne out not only by the parallels in the theories and practices they arrived at, but also by a human bond of friendship and solidarity, which led Fontana, for example, to give his support to the invitation of Nigro to the 1964 Venice Biennale. The main issue for Fontana, however, was to change the means of expression, destroying them in order to materially recreate the very concept of space. He did this by piercing the canvas beyond the two dimensions and plunging the visitor into environment-works in which they would lose their own coordinates and inter-relations. This would bring him to a radically different art, which was able to open up to unprecedented relationships between man and the universe. For Nigro, on the other hand, the key objective was to bring about this change of horizon without physically abandoning the two-dimensional nature of painting. He did this by complicating the dynamics of its surface and depth but without denying the dimension of the image. On the contrary, he gave it even more power as a means of knowledge and scientific deciphering of the world. The painting that emerged from this unprecedented and characteristic vision was the "Spazio totale" ["Total Space"] cycle, in which Nigro gave concrete form to the contradictions of his age, bringing to life a highly versatile use of space that clearly illustrated both their contradictions and their potential scope, in a spirit of human solidarity. The reticular trajectories that extend and expand in all directions, directed by optical-dynamic grids given pictorial substance by the intense expressiveness of the background colour, interpret this interweaving of science and humanity, rationality and emotiveness. The titles of these pictorial revelations tell us of a complex universe of dynamic, conflicting relationships that feeds on progressions, variations, simultaneities, interruptions, divergences, contrasts, oppositions, and dramas: *Spazio totale: progressioni simultanee* [*Total Space: Simultaneous Progressions*] (1953) [p. 70], *Variazione III* [*Variation III*] (1954) [p. 63], *Spazio totale: interruzione* [*Total Space: Interruption*] (1954) [p. 101], *Spazio totale: divergenze drammatiche simultanee* [*Total Space: Dramatic Simultaneous Divergences*] (1955) [p. 113], *Spazio totale: simultaneità drammatiche* [*Total Space: Dramatic Simultaneities*] (1955) [p. 117], and *Contrasto* [*Contrast*] (1956) [p. 141].

Another aspect that needs to be taken into consideration if we are to understand Nigro's artistic vision and how it fitted into the international context in the 1950s, is that of the inspiration given by music. Music as an important point of reference is examined in this book in the essay by Paolo Bolpagni, who clearly and precisely identifies its coordinates, motivation, and outcomes. It is also important to point out how this element of the syncretic vision of different cognitive forms of reality come together in painting and music as two aspects of a concrete interrogation of the world and of human relationships. This was a sensational new departure for Nigro and it makes explicit reference to Mitteleuropean culture, as we see in the rapid, rhythmical structuring of Bach's fugues translated in his visual progressions. It is a rhythmical tightening that, in the early 1960s, Nigro also translated into his "Collage vibratili" ["Vibratory Collages"], such as *Vibrazioni nello spazio totale: struttura con variazione modulata* [*Vibrations in Total Spaces: structure with modulated variation*] (1962-63) [p. 175]. Referring to these works, Nigro talked of "Cold Expressionism",[3] highlighting the idea of the vibration of form as decisive element in a complication of the structure along new psychological and, more serenely, emotive trajectories.

The large format became increasingly characteristic of the environmental approach that Nigro was formulating at least from the mid-1960s, in such works as *Dallo spazio totale: componibile in 7 pezzi in contrasto simultaneo di progressioni ritmiche* [*From Total Space: 7-Piece Modular Unit in Simultaneous Contrast of Rhythmic Progressions*] (1965) [p. 199]. They encountered particular success at the 1968 Venice Biennale, where he made his personal room entirely of three-dimensional works, including *Dallo spazio totale 1954: serie di 12 rombi continui a progressioni ritmiche simultanee opposte* [*From Total Space 1954: Series of 12 Continuous Rhombuses with Simultaneous Opposing Rhythmical Progressions*] (1965) [pp. 200-201]. One of these even unfolds on the floor: *Le stagioni* [*The Seasons*] (1967-68) [p. 209], also known as *Passeggiata prospettica* [*Perspective Walk*], to which the artist refers in a fundamental moment in the shift towards the "Strutture fisse con licenza cromatica" ["Fixed Structures with Chromatic License"] in his new "Tempo totale" ["Total Time"] series.

Total Time

A second and even more significant moment of honours and success for Nigro's work in Germany came in the early 1970s, particularly with his first solo exhibition in a German museum. This was in September 1971 at the Gegenverkeher e. V. Zentrum für aktuelle Kunst in Aachen, followed in January-February of the following year by the first solo exhibition in a private German gallery, the Galerie m in Bochum. These international honours coincided with a new artistic period, which saw a new maturity in his work from the mid-1960s, with the cycle of "Tempo totale". This took the form that the artist referred to as "Strutture fisse con licenza cromatica". In these works, the surfaces of the paintings are given structure by a series of oblique traces in perspective progression, as images of the "total" flow of time. Some of them are characterised by a colour different from the prevalent one, and it is this that constitutes the "chromatic licence". Conceptualised as a minimal evolution of the progressive dynamics of the previous "Spazio totale" series, they express an intentional coming together of visual structure and psychological content, which was one of the key aspects of Nigro's work in these years. Human relations, which are always at the heart of Nigro's work, find a new form in this latest series, in two broad areas of expression that reflect the changing times: on the one hand, a renewed political and libertarian commitment, particularly with regard to the ideological



[*Senza titolo*], [1954], Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 30x40 cm

revolutions of the late 1960s and, on the other, the erotic and amorous relationship between man and woman as the dialectic extremes of a structure that is both social and psychological. Through them he brings out the structural foundations of existence itself, as the artist himself points out: "As I see it, I am gradually creating an aesthetic research as the intimate structure of man."[4]

The solo exhibition in Aachen was held from 9 to 30 September 1971, with 13 works dating from 1948 to 1971: *Motivo rosso-blu* [*Red-Blue Motif*] (1948), *Pannello a scacchi bianchi e neri* [*Black and White Chequerboard*] (1950), *Senza titolo* (1950), *Progetto per dipinto Tre per Sei* [*Plan for a Painting Three by Six*] (1951), *Spazio totale: simultaneità drammatiche divergenti* [*Total Space: Dramatic Divergences Simultaneities*] (1954-55), *Senza titolo* (1960s), *Dallo spazio totale 1954: 4 colonne prismatiche a progressioni ritmiche simultanee (passaggio psicologico)* [*From Total Space 1954: 4 Prismatic Columns with Simultaneous Rhythmic Progressions (Psychological Passage)*] (1966) [p. 207], *Dal tempo totale: traliccio a rombi progressivi simultanei* [*From Total Time: Pylon with Simultaneous Progressive Rhombuses*] (1967-84) [pp.204-205], *Dal tempo totale: progressione ritmica prospettica in rombi* [*From Total Time: Perspective Rhythmic Progression in Rhombuses*] (1967-68) [p. 220], *L'invasione* [*The Invasion*] (1969), *Bandiere, potere, libertà* [*Flags, Power, Freedom*] (1969), *Le bandiere* [*The Flags*] (1969) [p. 229], and *Il coito* [*Coitus*] (1971). The exhibition was curated by the German critic Klaus Honnef, who in the same period had already included five of Nigro's works in a major group exhibition devoted to Italian Concrete and Constructive Art, curated with the Italian critic Luciano Caramel at the Westfälischer Kunstverein in Münster (*Arte concreta. Die Italienische Konstruktivismus*, 14 August - 12 September 1971), which travelled in the following months to the Deutscher Ring in Hamburg. About two years later, Honnef included Nigro's work in a subsequent overview of Italian painting, again at the Westfälischer Kunstverein in Münster (*Geplante Malerei*, 30 March - 28 April 1974).

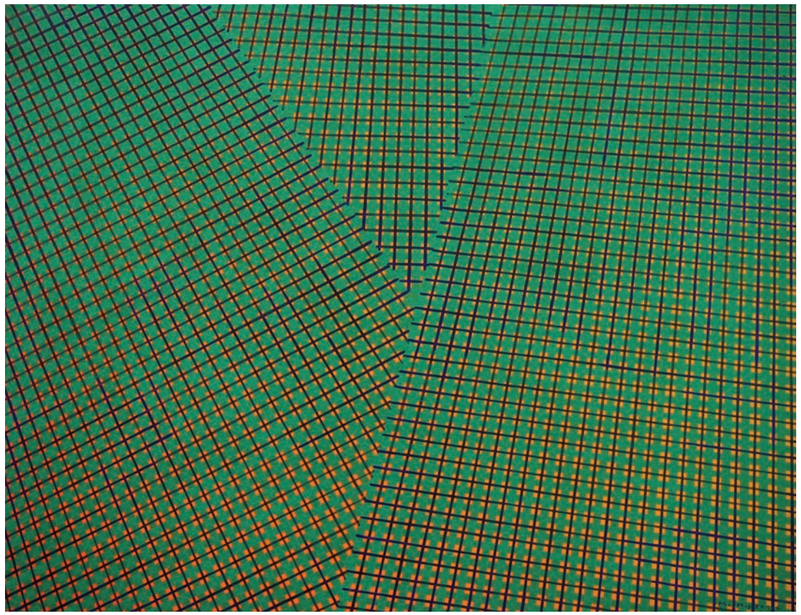
Honnef's essay on Nigro in the catalogue of the solo exhibition in Aachen touches on some aspects of great importance in the international interpretation of Nigro's work. The first was a recognition of the non-compositional but rather spatial and structural dimension of his constructive language: "One is immediately struck by the abandonment of any hierarchical arrangement in his figurations. In place of subordination or domination, we find relations on equal terms. No figure stands out at the expense of others. Furthermore, Nigro's images highlight another unusual aspect in constructivist painting: they appear to be cut out from a broader context. The rejection of a hierarchical structure and the search for the fragment or cut-out led to a total negation of the composition that was characteristic of traditional European painting. In Nigro's works there is no composition, and their description is instead imposed by the concept of structure. Structure in place of composition." Another fundamental aspect of this essay is its detailed description of the process the artist uses to create the works in his "Tempo Totale" series, which is also illustrated by a picture in the catalogue, of which he provides an intriguing interpretation: "Nigro establishes two reference points outside the field of the painting. Starting from these two points, he traces lines at pre-set angles towards the base or to one axis of the painting. These two bands of lines intersect, forming new segments of lines, and it is precisely these segments that Nigro picks out by marking them with different colours, while leaving the systematic support invisible. The linear segments cover the entire surface, sometimes also showing contrasting movements and gradually sloping, in proportion to the distance from the reference points. This leads to an increasing dynamisation of the figurative vocabulary. Here, compositional reasoning in the classic sense gives way to a new experience of figuration. The viewer needs to interpret Nigro's works - quite literally. The eye needs to follow the progress of the coloured lines on a white ground to ascertain their intentions: it is like reading lines of text. Except that Nigro's marks have no meaning that transcends them: they are immanently and immediately evident."

It was Nigro himself who, shortly after, clearly revealed the particular constructive dimension of his work. In a text published in March 1972, he makes specific reference to the exhibitions held in Germany shortly before, which provided a fundamental opportunity for him to clarify his position. "The exhibition

of Concrete Art in Italy, which was held in Germany last summer, in Münster and Hamburg, aroused not only interest but also surprise, because the cultural world in Germany did not even know about the existence of valid studies in Italian Constructivism. This is mainly due to a general lack of interest in these studies among our critics, and when there is interest, there is no desire to put right any mistakes in assessment. We must admit that we do not have a solid constructivist tradition: indeed, other countries saw a succession of studies that, from the first abstract experiments, led along by no means coincidental parallel paths to Cubism, to the investigations of the Russian Constructivists, and to the Suprematists and Neoplastics artists. These studies piled up in the cultural ferment that accompanied the First World War and the Bolshevik Revolution, whereas Italy saw the rise of the Futurist movement. This was the only one that, after a period of stagnation in cultural provincialism, imposed itself on modern culture although, in its Manichaean deviations, it became part of nationalistic chauvinism. Italian Concrete Art of the 1930s was of no great consequence either. It was mainly restricted to an updated revision of Suprematist and Neoplastic studies, which, however, had achieved quite a different level of clarity in the works of their original exponents. A decisive impulse came later, in the post-war years, from the young artists who had trained for a cultural renaissance in the climate of the Resistance: amid countless generic updates, some challenging themes were put forward. Negligent, superficial cultural powers never left the most valid Constructivist studies the space they deserved, and this is what led to the interest and surprise brought about by a serious display of Italian Concrete Art abroad. Still today, when faced with these inaccuracies, the viewer cannot have a clear vision and understanding of the problems that followed on after the other in the historical process of Constructivism. When I claim that I went beyond the core themes of Suprematism and Neoplasticism in 1948-49, as I have written a number of times when discussing my work, I am not always able to make myself understood and to say that if there is an authentic search for method, this is indeed to be found in Constructivism. Other movements, such as Dada, Surrealism or Informal Art, are emotional processes that find their justification in certain historical moments, but do not offer a methodology of investigation. At most, they segregate themselves in symbolic or material variations in the individual studies of the artists. I talk about Constructivism in a generic manner, rather than about Concrete Art, because, after all, what does the latter really mean? A 'concrete' reality, which is so vague as a definition, neither absorbs nor necessarily identifies with structural studies. More precisely, the term 'Constructivism' defines the historic nature of the problems that arise within this research. As far as I'm concerned, Constructivism comes to an end as a theme in my fixed structures with chromatic licence, which I started painting in 1967, in which the use of colour acquires a full autonomy of its own. Certainly, it has always been important and, indeed, essential for me to have a methodology of gradual identification of the autonomy of a visual language that sheds all the excesses that are so convenient to parasitic mystifications, which alienate man's most prominent actions in nature and in history."[5]

During the same months as the publication of this fundamental text came the solo exhibition at the Galerie m in Bochum, which ran from 21 January to 20 February 1972. It was presented as an anthological display of Nigro's work, mainly showing the interaction between the "Spazio totale" and "Tempo Totale" series, in which the artist showed one of his most significant recent works: *Dal tempo totale: le strutture fisse con licenza cromatica: l'armata rossa vincerà* [*From Total Time: Fixed Structures with Chromatic Licence: The Red Army Will Win*] (1969) [p. 228]. This exhibition came during the early years of this historic German gallery, which ever since its foundation in 1969 had a close eye on the European scene of artistic currents that were characterised by a reduced level of expression, mainly attributable to the international ZERO movement, as can be seen, for example, in the solo exhibitions between 1969 and 1971 of artists such as the Dutchmen Jan Schoonhoven and Herman de Vries, the Frenchman François Morellet, the Belgian Walter Leblanc, the Germans Oskar Holweck, Günther Uecker, and Gerhard von Graevenitz, and the Italians Lucio Fontana, Enrico Castellani, and Antonio Calderara.

Some reviews of the exhibition show how the German art scene was receptive to Nigro's creative works, which were interpreted in the entire complexity of their references. The coexistence of various components in his work, ranging from the musical to the scientific, to the rational and emotional, were all recognised in his work: "Parallel or oppositional lines, with intermediate spaces filled with discreet or gaudy colours, come together in a consciously organised arrangement. A meticulously geometrical idea can be seen behind the lines that are drawn without an apparent pre-established plan. It is interesting for the visitor to note how this has been evolving for no less than two decades. We cannot deny Nigro's provenance from music, and if we are to understand his works spread out over large surfaces, we also need to understand his studies in chemistry. The agility of this most lively of Italians is clear to see in his works on paper: rhythm, space, amplitude, and superimpositions with the most imaginative optical effects give an idea of the nature of this man. Even his most recent works, which appear extremely inflexible at first sight reveal a typically Mediterranean impetus and zest for life".[6] Another interesting consideration concerns the continuity between the main series on show, that of "Spazio totale" and that of "Tempo Totale": "Space and time! The Italian Mario Nigro is fascinated by the continuous interweaving of these two dimensions. Nigro, who at the 'Galerie m' showed paintings made over a period of about twenty years, began in 1947 with free constructivist compositions, before moving - in about 1950 - to strictly geometric structures, arranged at right angles to each other, which later began to penetrate each other obliquely, creating an illusion of spatial relations. 'Total space' and 'rhythmic tension' are the titles that indicate his commitment during his second creative period, which included the third dimension within the surface. About six years ago Nigro abandoned forms that involved an illusionistic vision of space and, from that moment onwards, he started tracing short coloured strokes on a white surface. These were vibrant and rhythmically pulsating, or tending to vanish, following a serial order with sophisticated variations. Nigro refers to some of these compositions as of 'Total Time', by which he intends to capture 'a time journey through fixed structures with coloured signs'. 'Painting time' is an undertaking that might seem fantastical if one starts from the idea of what can be neither captured nor pinned down. These fascinating images with a double background conceal a philosophy with esoteric traits, which aims to overcome the space-time problem in a meditative manner".[7] There was also an important recognition of the derivation of his poetic vision from the Italian avant-gardes of Futurism, in an updated, international direction: "Since here we are used to talking about recent Italian art, the term Futurism inevitably crops up. Almost six decades ago, this artistic current must indeed have had an overpowering influence on Italian painters, and many great names in Italy are aligned with it. The fact that there was and that there still is an artistic movement in Italy that essentially focuses on constructivism and concretism is something that we have known practically only since the great exhibition that Klaus Honnef showed last year at the Kunstverein Münster and that later travelled to Hamburg for a second showing. While Futurism has remained an artistic current mainly linked to, and confined to, Italy, there is a clear tendency also among many artists in Italy to take up more international studies in a more constructive trend towards creating a painting. One of those who chose this approach is the painter Mario Nigro, who is still relatively unknown here even though he has already been presented by Honnef and exhibited also in Aachen. (...) The rhythmic element in Nigro remained dominant also in his later works and helped bring about the most clearly accentuated interwoven geometric delights as well as his often highly complex grids. Even though it is a factor of by no means secondary importance, colour is not used as an end in itself, nor does it necessarily act as a focal point and even less as merely an effect. A short red stroke, like a comma, between a series of dark strokes, already causes a minor sensation. In many paintings, a spatial dimension becomes increasingly evident: where at first one sees just a flat surface, dimensions of depth suddenly open up. There are also works that are purely scriptural in nature - and it is indeed in these that rhythm predominates. A small man with white hair and eyes that sparkle with life: this is how Mario Nigro appears among his paintings, which all seem to come from silence and make no attempt to



Spazio totale: divergenze, 1954, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 50x65 cm

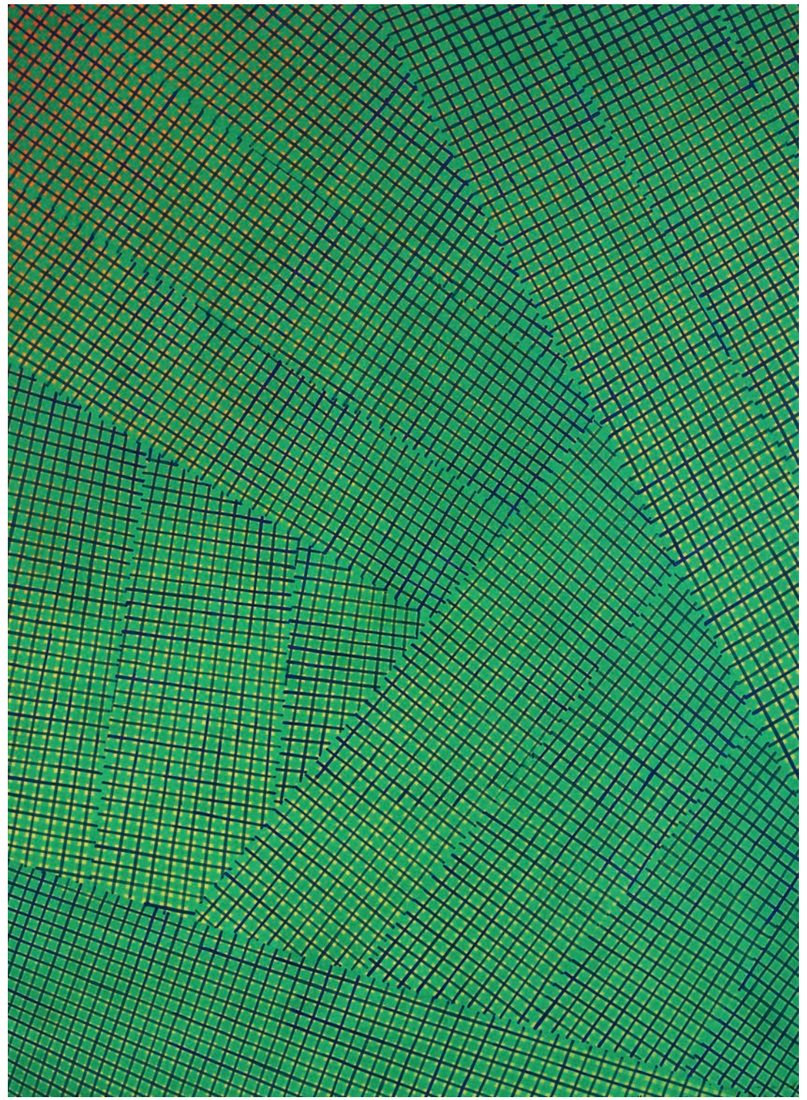
deny their meditative significance."[8] On 18 April 1972, another solo exhibition of works by Nigro opened at the Galerie Loehr in Frankfurt am Main (another gallery attentive to European trends towards reduction), at the same time as an exhibition devoted to the art of the Hungarian avant-gardes in the 1920s (from the Galleria del Levante, Munich). Reviews of the exhibition suggests that this was most likely a continuation of the exhibition in Bochum, or that it showed works of a similar type.
One particularly significant work of this time, in the early 1970s, is *Lettera di un raro amore (in dodici pagine)* [*Letter of a Rare Love (in twelve Pages)*] (1972) [pp. 242-243]. It is significant because it clearly shows the difference between Nigro's artistic studies and that of the stereometric reductions of Minimalism, or the visual tautologies and self-referentialism of the so-called Analytical Painting (which appeared in the *Geplante Malerei* exhibition of 1974 mentioned above). For Nigro, the centre of structural and spatial interest is always that of identifying with an essential humanistic component, in which even the smallest, most basic compositional detail helps bring about a psychological and emotional tension, without ever being reducible to a purely formal, object-based or conceptual discourse. Referring back to *Le stagioni* [*The Seasons*] (1967-68) [p. 209], another fundamental work from the previous decade, the artist writes: "This work, which I'm showing, *Lettera di un raro amore (in dodici pagine)* - in twelve elements, each measuring 100 by 100 cm - conceptually follows on from another work: *Le stagioni*, in four elements, each measuring 300 by 12 by 5 cm. Here too, the structures are all equal. *Le stagioni* is an itinerary to be laid out on the ground, with its elements adjacent to each other in a certain direction, while the twelve panels of the *Lettera di un raro amore (in dodici pagine)* are affixed to the wall. The main difference is that the elements in the 'itinerary' have no particular titles and are painted according to a progressive number, whereas the elements in the 'letter' have their own title, which corresponds to the sequence of words or symbols of a thought, which expresses an event. There is naturally no symbolic link, and certainly no figurative one between the words or marks, and the chromatic structures can quite happily be autonomous and independent from each other. So these are not demanding titles, nor are they an attempt at visual poetry. There's just a link in the form of thoughts or, better, of emotions."[9] In the following years, the rapid developments of the "Tempo totale" series became increasingly attenuated, developing an increasingly free use of colour, through to a shift towards series based on the distinction between a single line traced out according to the principles of the Golden Section and a ground in chromatic contrast to it, which the artist referred to as the "Analisi della linea" ["Analysis of Line"] and the "Metafisica del colore" ["Metaphysics of Colour"]. These studies culminated in the masterpiece *Dalla metafisica del colore: i concetti strutturali elementari geometrici, Ettore e Andromaca* [*Elementary Geometric Structural Concepts, Hector and Andromache*] (1978) [pp. 282-283], where the theme of love finds a new form.

History, Expression, and Structure

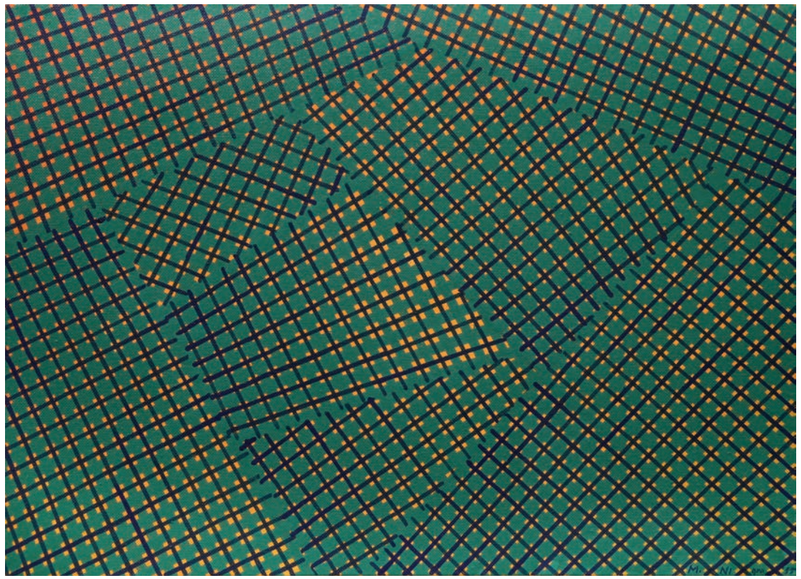
The analysis of the line comes to an end with the "Terremoto" ["Earthquake"] of history and the works of "Solitudine" ["Solitude"], such as *Emarginazione* [*Marginalisation*] (1982) [pp. 304-305], shown at the Venice Biennale in 1982, o *Il fiume* [*The River*] (1980) [p. 293], exhibited in October 1983 at the solo exhibition at the Galerie Loehr in Frankfurt am Main. The 1980s and early 1990s seem to have been a sort of return to the origins of Nigro's pictorial language: during this last decade of his work, he went back to two major themes that always characterised his artistic journey in their alternation or dialectical intersection. On the one hand, there is colour as a factor in human expression that gives substance to the non-objective image, and, on the other hand, structuring as a possible means of scientific interpretation and decoding of the universe through painting. And I say painting, rather than paint, because this is the principal, central subject of Nigro's last creative series: the struggle that the artist embarks on every day in his attempt to bring out an image that is at once a reflection of his own age, and of a world that reveals inevitable and incurable human and geopolitical contradictions, on the threshold of a global era of conflicts and lacerations that has

become our dramatic, present-day world, and yet one that can and must find its own scope for dialogue and interaction with history. Nigro's work is once again terrible and prophetic in the way it recognises how man is a constant in the struggle of history. In the cycles of "Orizzonti" ["Horizons"] [p. 313], "Orme" ["Tracks"] [p. 322], "Dipinti satanici" ["Satanic Paintings"] [p. 344], "Meditazioni" ["Meditations"] [p. 355] and "Strutture" ["Structures"] [p. 373] we again find an evocative, mental dimension of colour, and a conceptuality that never gives up its expressive component.
It is in this combination of expression and structure, and in the irrepressible inspiration of feelings and the inexhaustible desire to rationalise it, that we find one of the most profound reasons why Nigro's work finds such affinity, as well as its most authentic significance, in German culture. A mutual affinity that can also be seen in the posthumous exhibitions of his work that have been put on in Germany, from the first retrospective in a museum put on outside of Italy after his death to the ones in Ludwigshafen am Rhein and Bottrop (1994), to others in more recent years such as the retrospectives in Darmstadt (2000) and Chemnitz (2012), through to the current wonderful exhibition in Bochum, which brings his work back to one of the places that decisively put the seal on his international success.

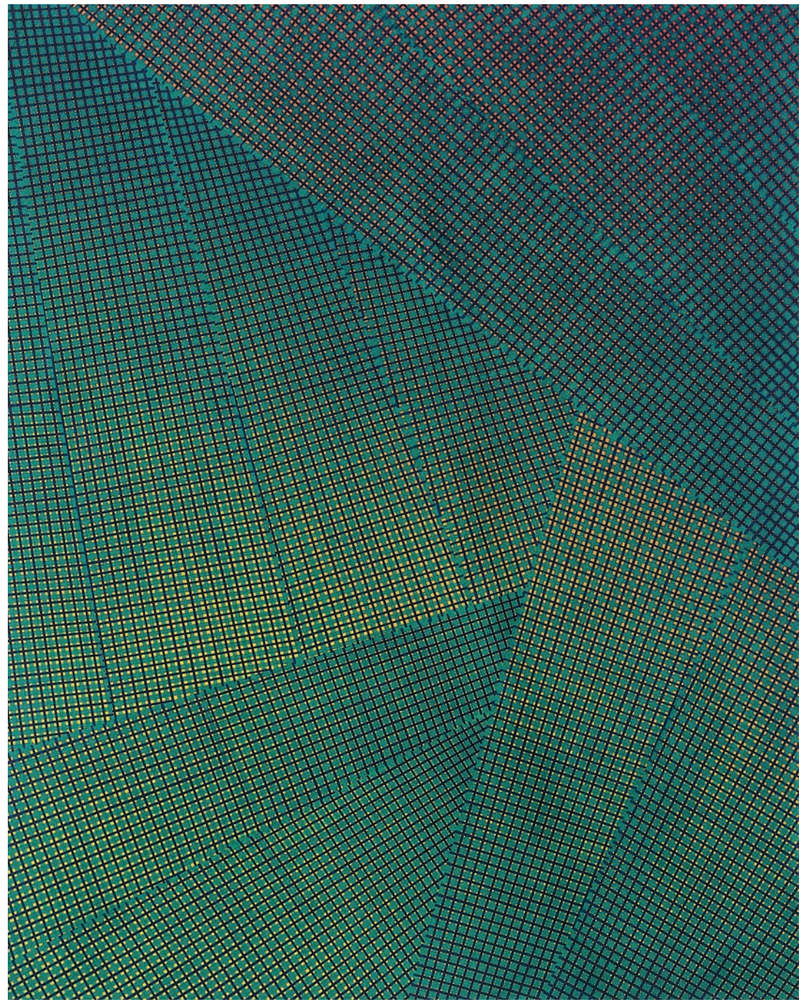
[1] See Mario Nigro, "Primo scritto sullo spazio totale", in *Pitture e guazzi di Mario Nigro* (Circolo della Casa della Cultura, Livorno, 18-30 November 1954), exhibition catalogue, Tip. O. Debatte & F., Livorno, 1954, and Mario Nigro, "Secondo scritto sullo spazio totale", in *Vinicio Berti. Bruno Brunetti. Alvaro Monnini. Mario Nigro. Mario Nuti. Fernando de Szyszlo* (Galleria "La Strozzina", Palazzo Strozzi, Florence, June), exhibition catalogue, 1955.
[2] See Enrico Crispolti (ed.), *Lucio Fontana. Catalogo generale*, Skira, Milan, 2006.
[3] Mario Nigro and Carla Lonzi, "Ricerca artistica e suddivisione dell'opera in periodi", in *Mario Nigro*, exhibition catalogue, Galleria dell'Ariete, Milan, 1970.
[4] Mario Nigro, "Nigro: strutture fisse con licenza cromatica", conversation with Carla Lonzi, in *Nigro: strutture fisse con licenza cromatica* (27 May - 27 June), exhibition catalogue, Galleria Notizie, Turin, 1969.
[5] Mario Nigro, "La rassegna d'arte concreta in Italia...", in *Mario Nigro*, exhibition catalogue, Galleria Peccolo Arte Contemporanea, Livorno, 1972.
[6] *Mario Nigro aus Italien zeigt Arbeiten in Bochum*, press release without data, 22 January 1972.
[7] *Die gemalte Zeit*, "WAZ" (Essen), no. 18, 22 January 1972.
[8] Leo Nyssen, "Farbig-rythmische Konstruktionen", *Mannheimer Morgen*, 26 January 1972.
[9] Mario Nigro, "Questo lavoro, che espongo, 'lettera di un raro amore'...", in *Nigro* (23 November - 13 December), exhibition catalogue, Galleria La Polena, Genoa, 1972.



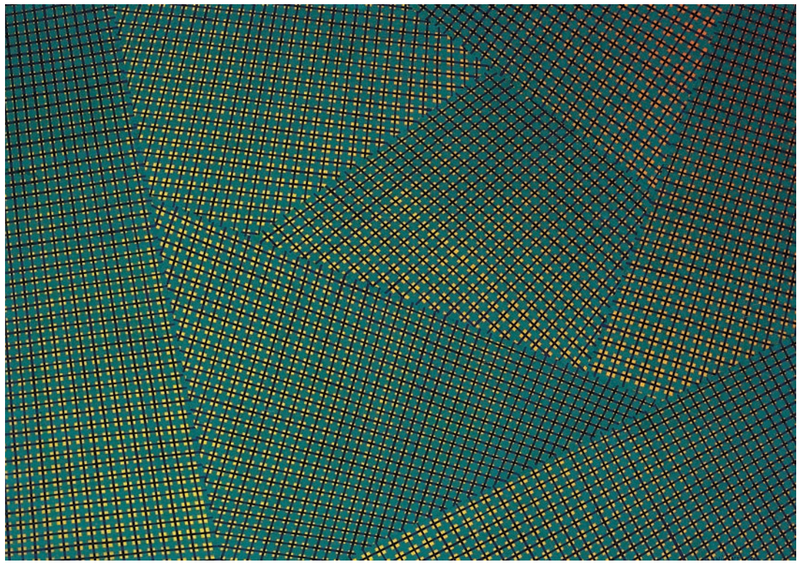
Spazio totale: divergenze drammatiche simultanee, 1955, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 100x73 cm *



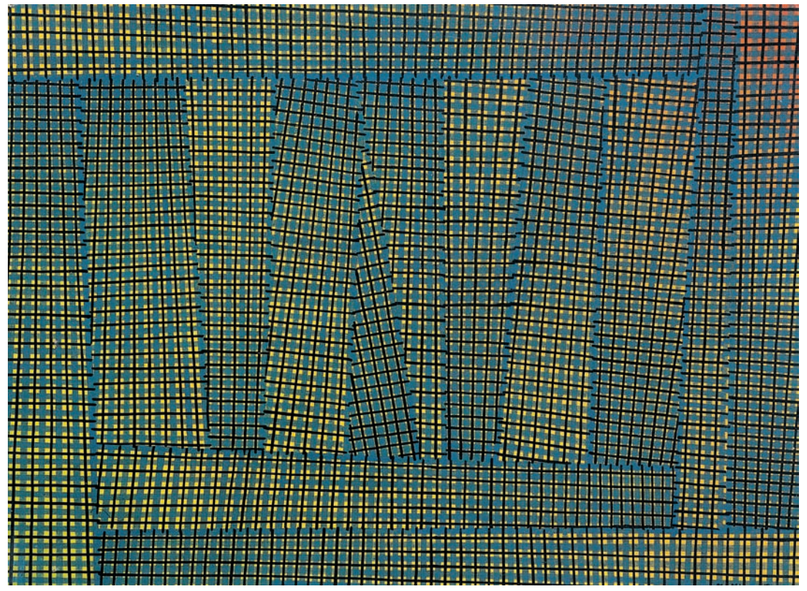
Spazio totale: divergenze simultanee, 1954-55, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 33x46 cm



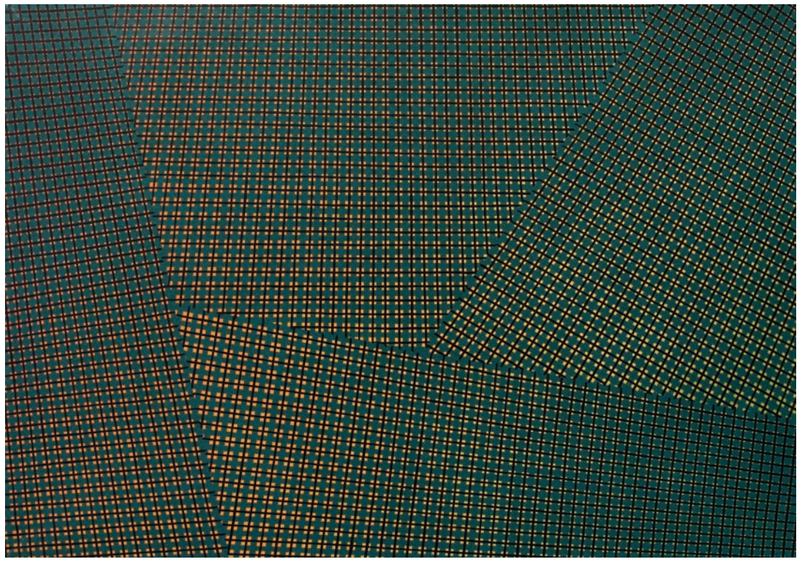
Spazio totale 1954-55: divergenze simultanee drammatiche, 1954-55, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 91,5x73 cm



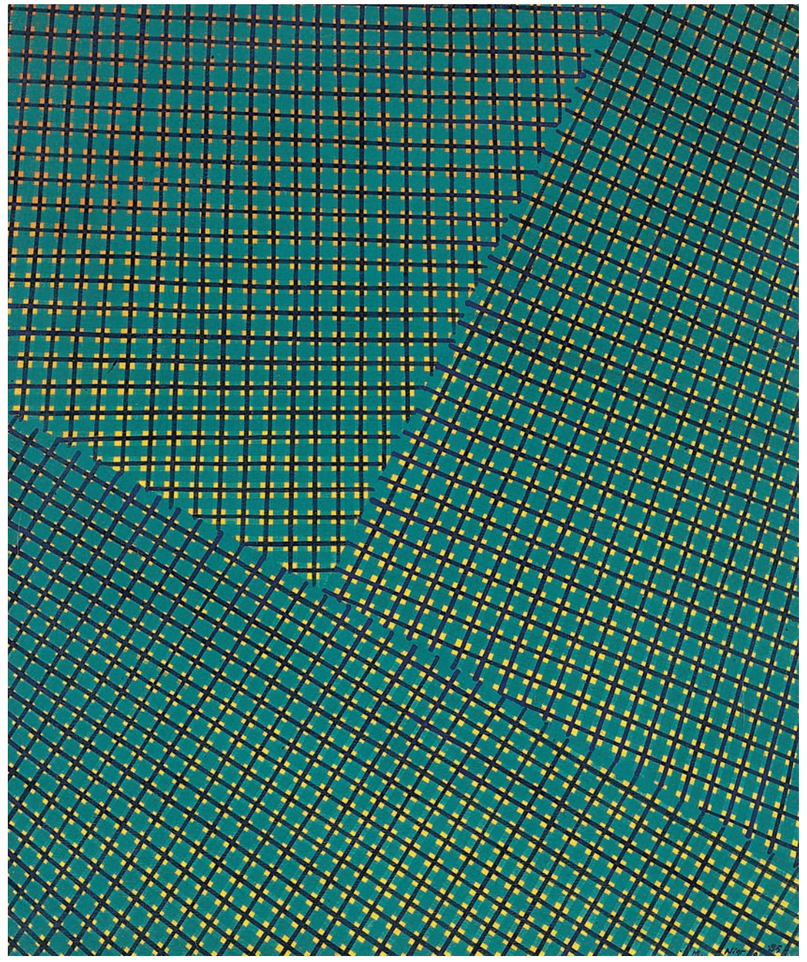
Spazio totale: progressioni simultanee contrastanti, 1954, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 65,5x92 cm



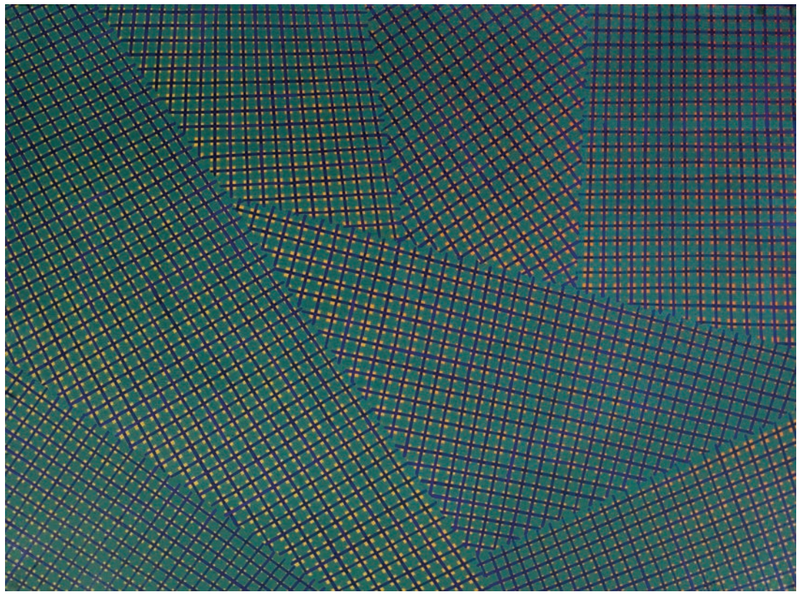
Spazio totale: divergenze simultanee drammatiche, 1954-55, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 54x73 cm



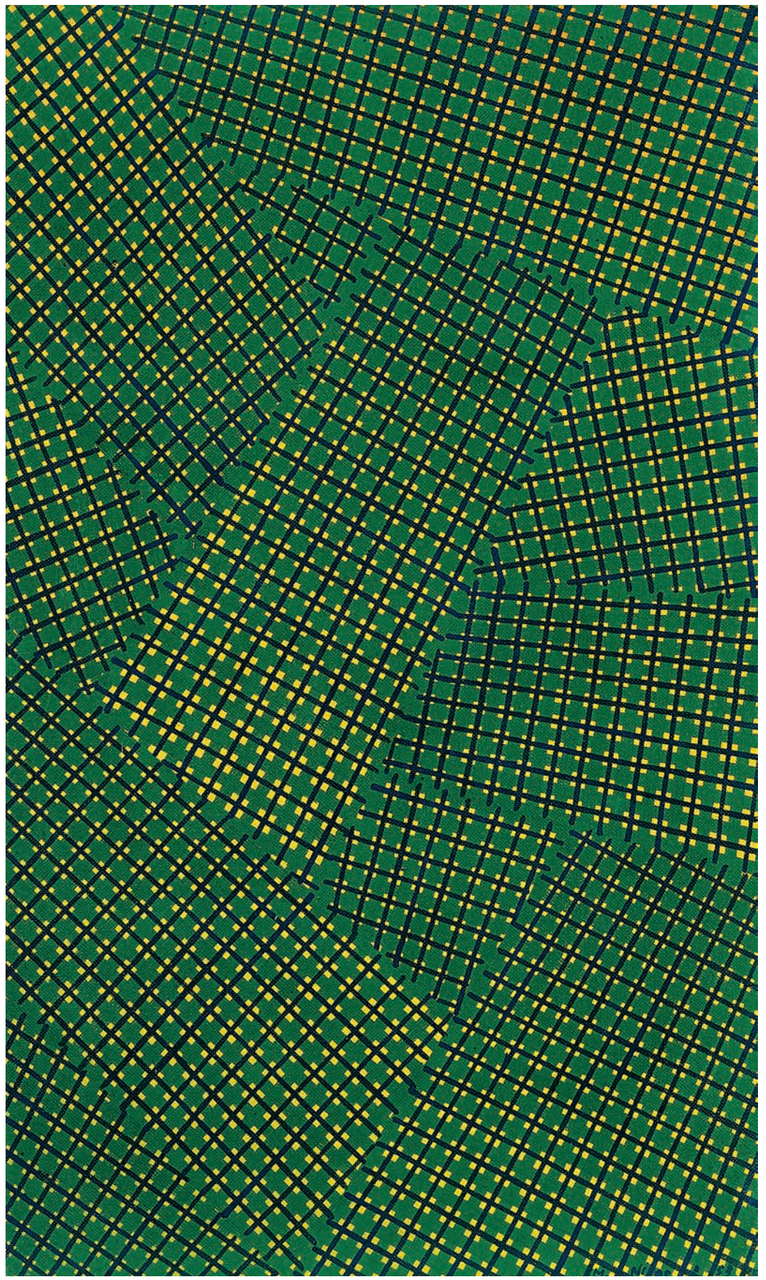
Spazio totale: simultaneità drammatiche, 1955-56, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 70x100 cm



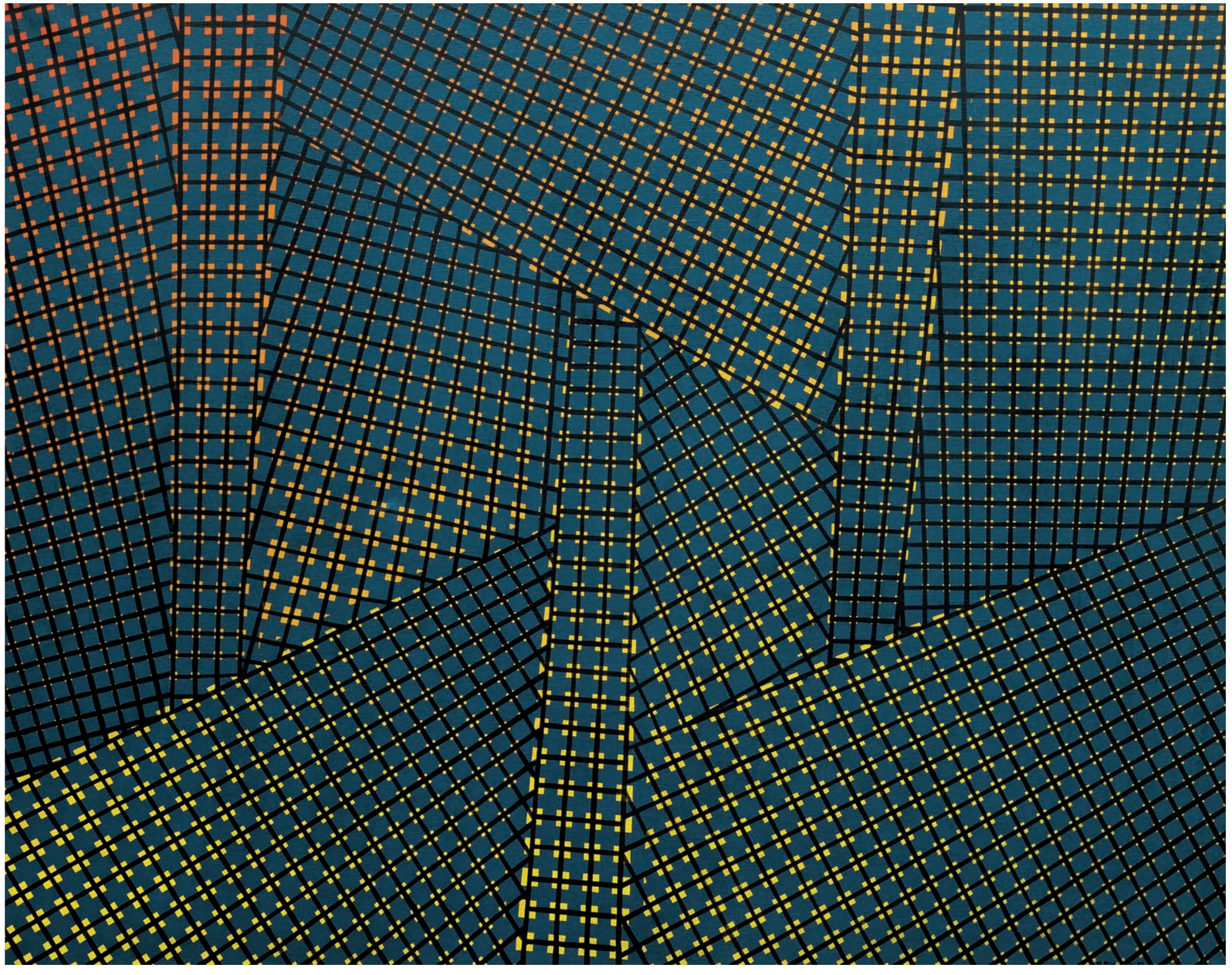
Dallo spazio totale, 1954-55, Tempera gefirnisst auf Holz / tempera verniciata su tavola / varnished tempera on wood, 46x38 cm



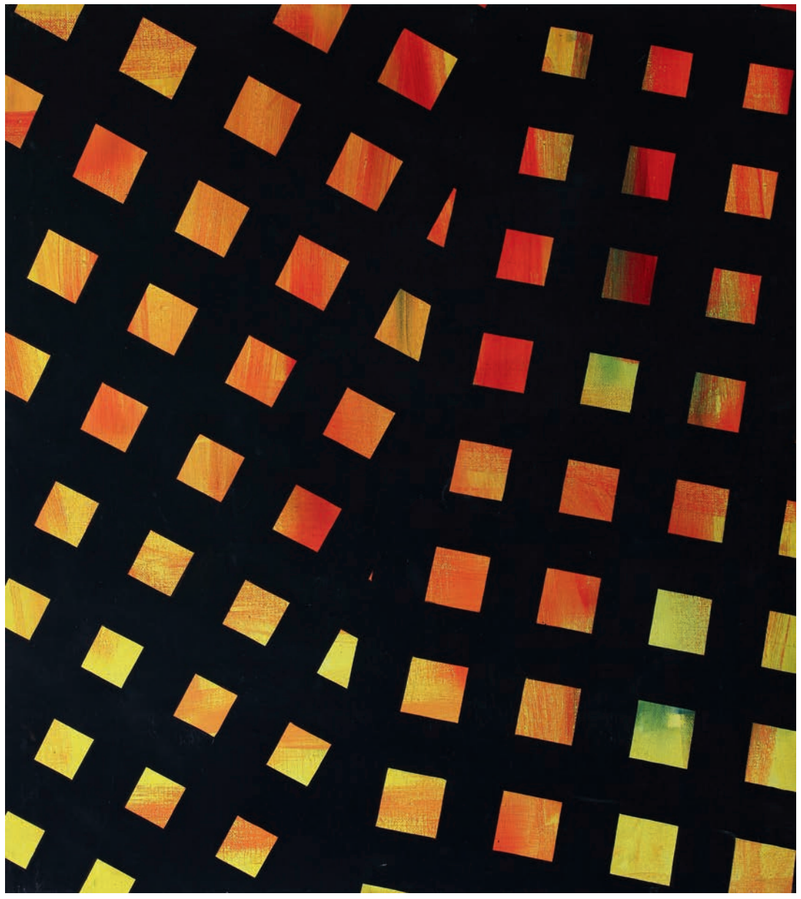
Spazio totale: simultaneità drammatiche, 1955, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 54x73 cm



Spazio totale: divergenze simultanee, 1955, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 55x33 cm



Spazio totale: strutture, 1953-56, Tempera gefirnisst auf Leinwand / tempera verniciata su tela / varnished tempera on canvas, 115x146 cm



Tensioni drammatiche, 1956, Tempera-Wandfarbe auf Leinwand / tempera murale su tela / mural tempera on canvas, 118x105 cm

Der Ungarn-Aufstand 1956
Meine Verbundenheit mit der Weltanschauung und auch mit der Verwirklichung des Sozialismus ist immer bestehen geblieben.
Als die sowjetischen Truppen in Ungarn einmarschierten, nachdem Chruschtschow zuvor den Stalinismus angeprangert hatte, hat mich das wie ein Verrat getroffen. Meine künstlerische Suche, die den Idealen einer neuen Gesellschaft eng verbunden ist, wurde hin zu einer expressionistischen und danach informellen Protest-Position getrieben.
Ein Vertrauen ist zusammengebrochen, ich fand mich in einer Gesellschaft ohne Schutz und auch mich selbst als wehrlos wieder. Meinen Protest verglich ich mit dem des Malers Pollock, der in der amerikanischen Gesellschaft mit ihrer Solidaritätslosigkeit isoliert war.

Mario Nigro, maschinenschriftlicher Text, um 1986, Archivio Mario Nigro, Mailand, zit. in Germano Celant, *Mario Nigro. Catalogo ragionato*, Skira editore, Mailand, 2009, S. 117.

I fatti d'Ungheria del 1956
Il mio attaccamento alla ideologia e anche alla realizzazione dei socialismi non è mai venuto meno. L'invasione dell'Ungheria da parte delle truppe sovietiche dopo che Kruscev aveva denunciato lo stalinismo mi colpì come un tradimento. La mia stessa ricerca così legata agli ideali di una nuova società veniva spinta verso una posizione di protesta espressionistica e poi informale.
Crollava una fiducia, mi trovavo in una società priva e privo io stesso di difese, in una protesta, che paragonavo a quella del pittore Pollock, isolato nella società americana, priva di ogni solidarietà.

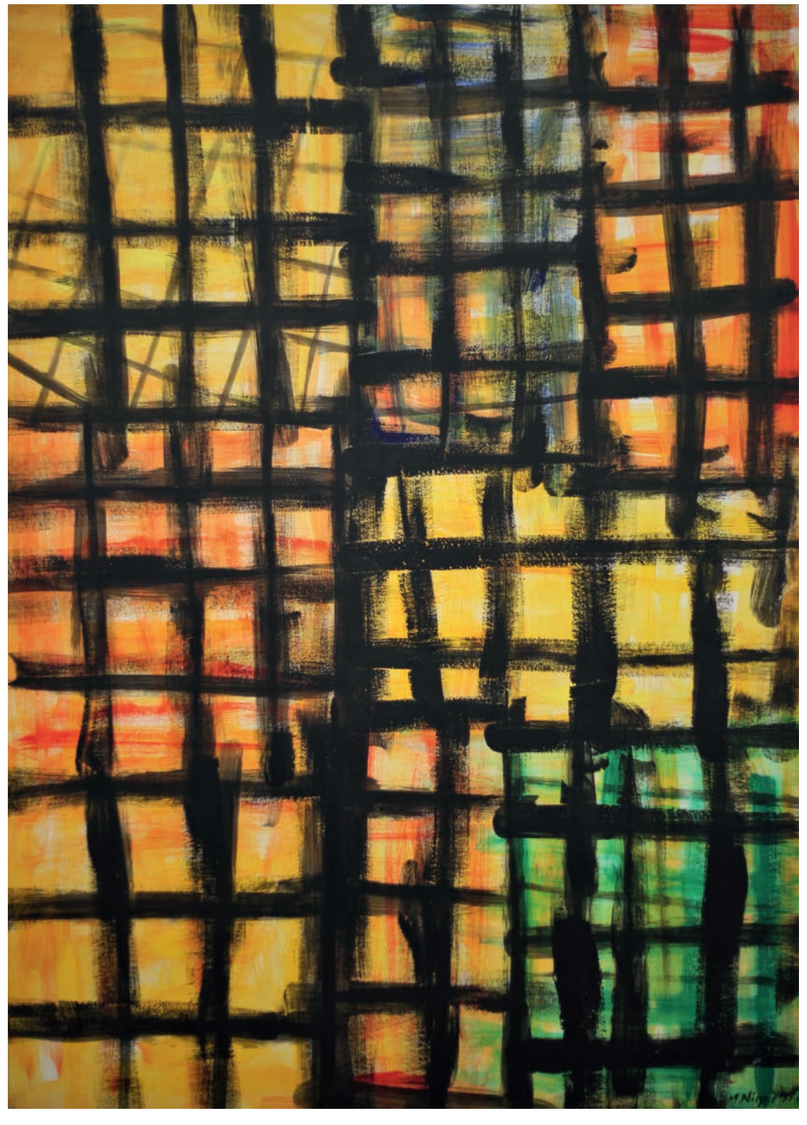
Mario Nigro, dattiloscritto, 1986 circa, Archivio Mario Nigro, Milano, cit. in Germano Celant, *Mario Nigro. Catalogo ragionato*, Skira editore, Milano, 2009, p. 117.

The Invasion of Hungary in 1956
I had never lost my attachment to the ideology and achievement of socialism.
The invasion of Hungary by Soviet troops after Khrushchev's denunciation of Stalinism shook me as an act of betrayal. Being so closely linked to the ideals of a new society, my work itself was driven toward a position of expressionistic and then art-informel protest.
My confidence collapsed. I found myself defenceless in a defenceless society, in a position of protest that I compared to that of the painter Jackson Pollock, isolated in American society and bereft of all solidarity.

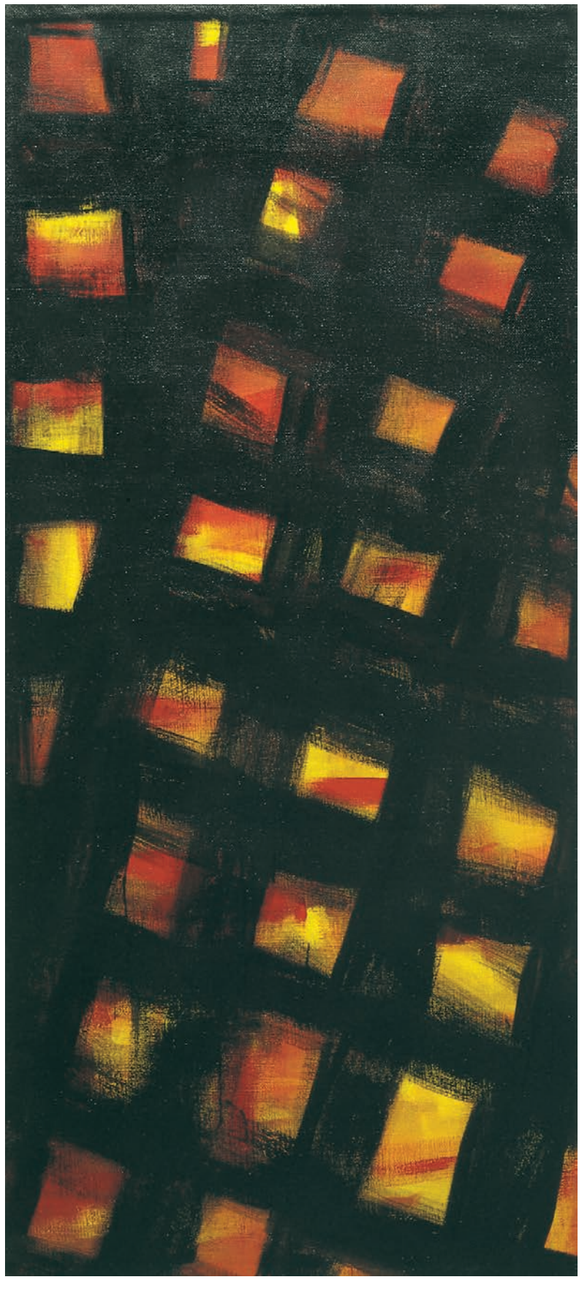
Mario Nigro, typescript, about 1986, Archivio Mario Nigro, Milan, cited in Germano Celant, *Mario Nigro. Catalogo ragionato*, Skira editore, Milan, 2009, p. 117.



[*Senza titolo*], 1956, Tempera auf Papier auf Leinwand / tempera su carta intelata / tempera on paper on canvas, 101x72,5 cm



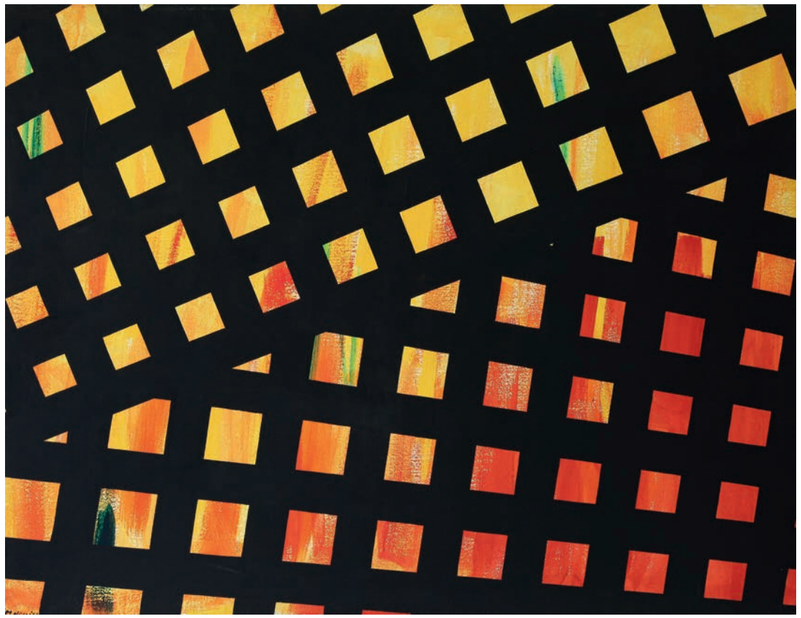
[*Senza titolo*], 1956, Tempera auf Papier auf Leinwand / tempera su carta intelata / tempera on paper on canvas, 101x72 cm



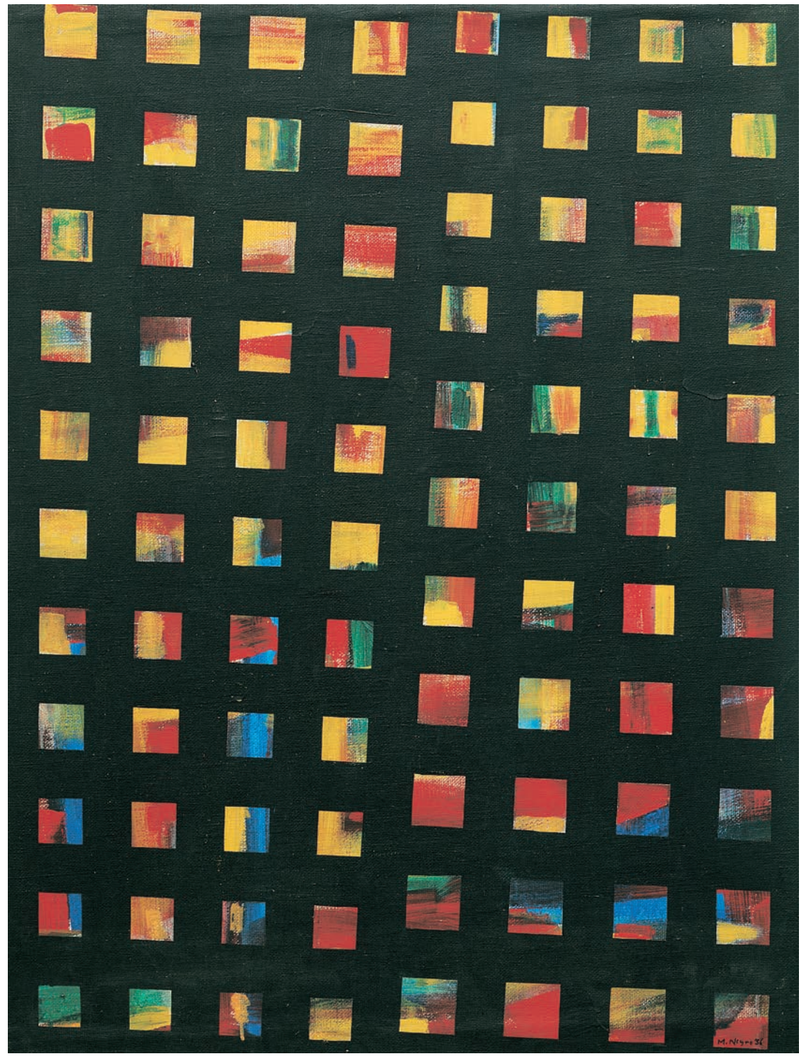
Spazio totale, 1956, Tempera-Wandfarbe auf Leinwand / tempera murale su tela / mural tempera on canvas, 165x74,5 cm



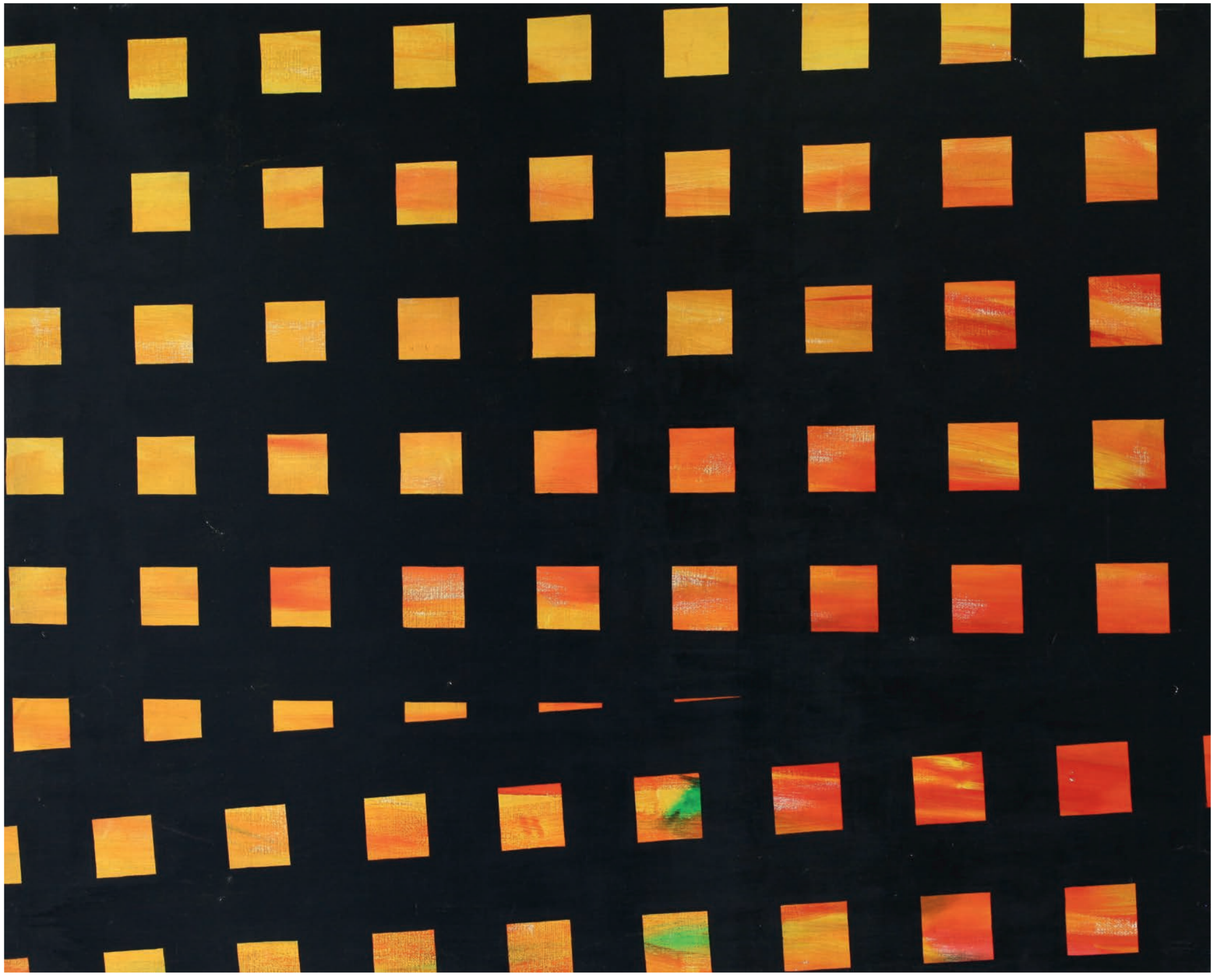
Dramma, 1956, Tempera-Wandfarbe auf Leinwand / tempera murale su tela / mural tempera on canvas, 165x97 cm



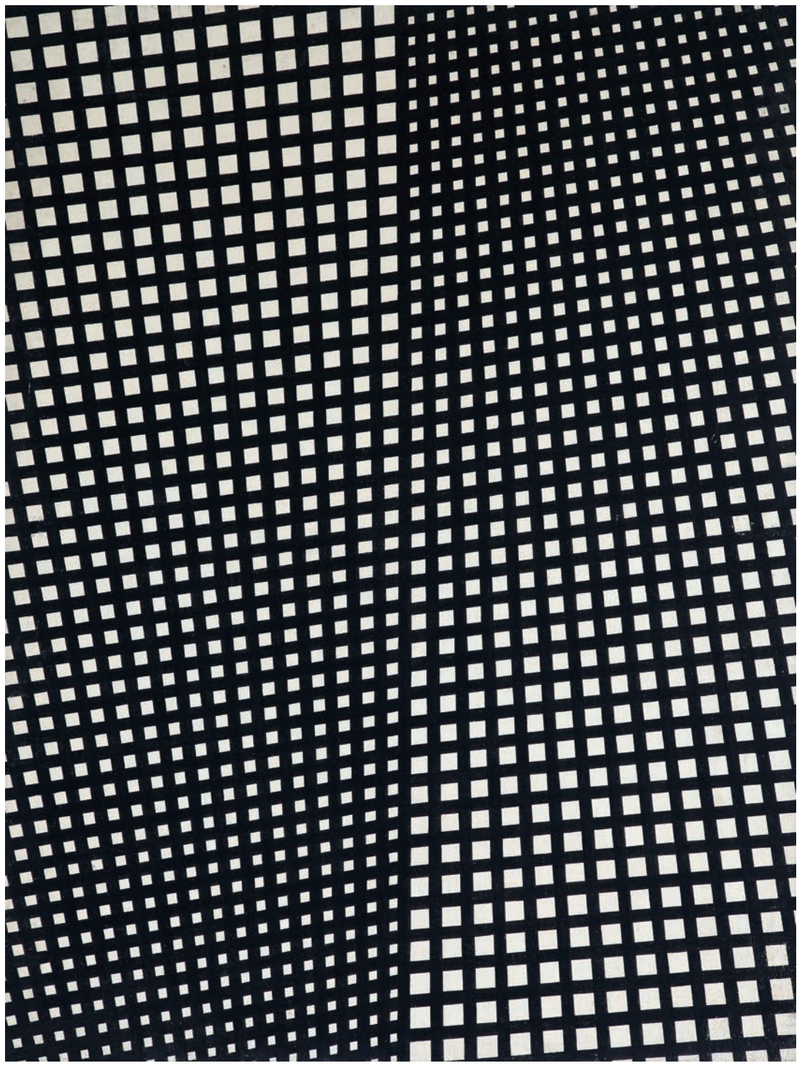
Dramma nello spazio, 1956, Tempera-Wandfarbe auf Leinwand / tempera murale su tela / mural tempera on canvas, 100x130 cm



Tensioni drammatiche, 1956, Tempera-Wandfarbe auf Leinwand / tempera murale su tela / mural tempera on canvas, 111x85 cm



[*Senza titolo*], 1956, Tempera-Wandfarbe auf Leinwand / tempera murale su tela / mural tempera on canvas, 120x150 cm



[*Senza titolo*], 1956, Tempera-Wandfarbe auf Leinwand / tempera murale su tela / mural tempera on canvas, 131x97 cm

Zum Abschluss meiner 1948 begonnenen Untersuchungen veröffentlichte ich in den Jahren '54-'55 einige Aufzeichnungen, in denen ich deren wesentliche Aspekte zusammenfasste. So schrieb ich: „(...) Das Problem eines Ausdrucks, der nicht mehr die übliche, zweidimensionale Raumuntersuchung sein sollte, und ebensowenig Formulierung eines abstrakten Gegenstands (Porträt eines abstrakten Gegenstands) stellte sich mir bereits 1948 (...). Ich habe aus den Beziehungen gelernt, die reell zwischen musikalischer Struktur und abstrakter Konstruktion bestehen können. Auf der Grundlage dieser Strukturen habe ich die plastischen Elemente in ihren Wiederholungen, Variationen, Gleichzeitigkeiten und Überlagerungen studiert und bin so zur Auffassung eines ‚Spazio totale' [‚totalen Raum'] gekommen, in dem Form und Raum sich gegenseitig in einer Überwindung der physischen Zweidimensionalität (Konstruktivismus Malewitschs) gegenseitig auflösen. (...) Der ‚Spazio totale' ist nicht zu verwechseln mit der vierten Dimension, die höchstens einen literarischen Stellenwert annehmen kann. Den ‚Spazio totale' kann man hingegen nur auf einen abstrakten Ausdruck und auf die relativistische Wissenschaft beziehen, die die Beziehungen zwischen den kompositorischen Elementen regeln und sie rechtfertigen kann."
In meinen neueren Arbeiten bestimmen sich die Kraftlinien der Gitterstrukturen innerhalb eines Rasters, und zwar dergestalt, dass die physischen Dimensionen des Trägers nicht nur überflüssig werden, sondern in keiner Hinsicht mehr mitwirken. Die Untersuchung wird innerhalb dieser Grenzen ausgeführt. Da es keine „Relation" zwischen dem „Raster" und anderen Punkten auf der Trägeroberfläche mehr gibt, und nicht einmal mehr zu den Grenzen derselben, wird die Raumdimension aufgehoben, während die Zeitdimension, als Totalität, einen absoluten Stellenwert innerhalb des „Rasters" erhält. Ein solches Raster ist nicht zu verwechseln mit einer Beschreibung einer „kompositorischen Verteilung" von geometrischen oder auch nichtgeometrischen Figuren auf einem Träger; denn dann würde man zumindest zu suprematistischen Ansätzen zurückkehren. Das Raster ist keine passive und amorphe „Form" innerhalb der Trägergrenzen, sondern ist aus den Deckungen und Gleichzeitigkeiten der sich wiederholenden, rhythmischen Progressionen hervorgegangen und erscheint in einer perspektivischen Überschneidung der plastischen Elemente, die untereinander durch geradezu „kristallographische" Beziehungen verbunden sind.
Worum es also genaugenommen geht, ist das „Thema", in seiner Entwicklung des graphischen Zeichens und mit seiner psychologischen Emotvität, die vom entsprechenden farblichen Kontrapunkt diktiert wird: Diese beiden Elemente, das graphische Zeichen und der farbliche Kontrapunkt, stellen die wesentliche Bedingung dar für die „Erfindung" und also auch für die daraus resultierende, erneuernde oder revolutionäre Kritik und ihren vernichtenden Protest gegen die Vergangenheit oder das Akademische.

Mario Nigro, „Jenseits des ‚Totalen Raums': für eine ‚Totale Zeit'", in *Mario Nigro*, Ausstellungskatalog, Galleria Rizzato-Whitworth, Mailand, 1966.

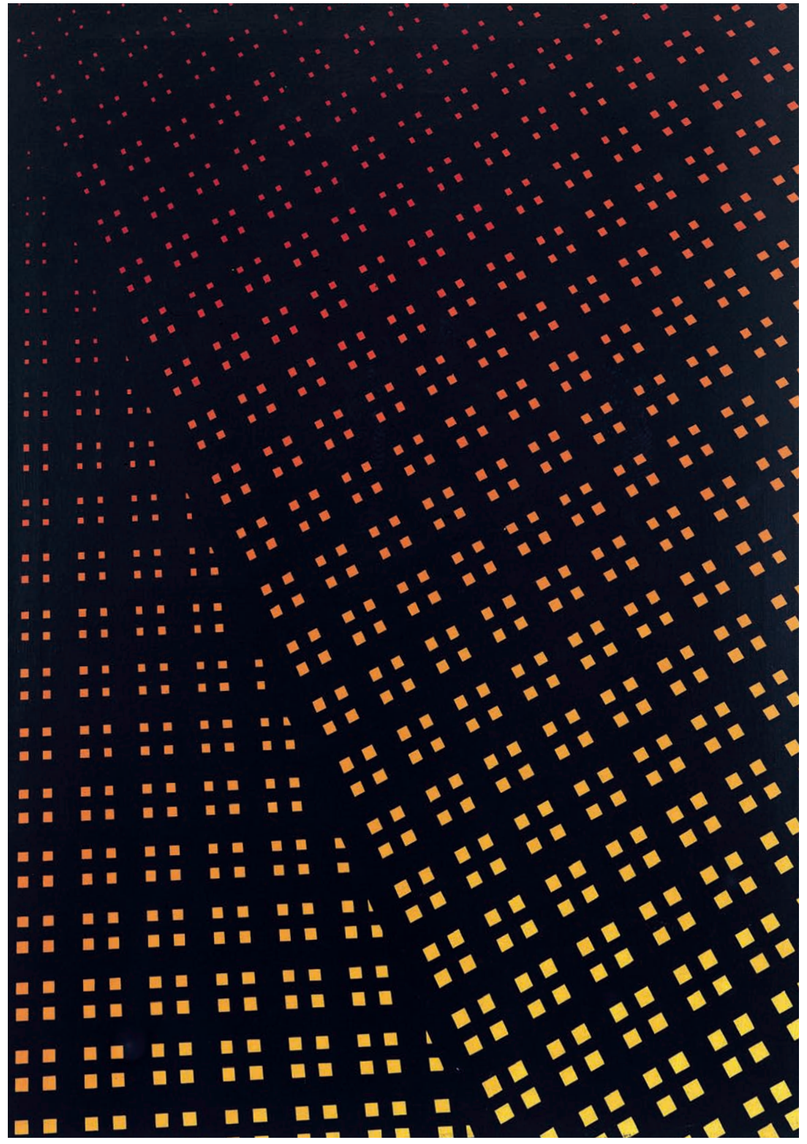
A conclusione di mie ricerche, iniziate dal 1948, pubblicavo fra il '54 e il '55 alcuni appunti che ne riassumevano gli aspetti essenziali. Scrivevo: "(...) Il problema di un'espressione che non fosse più la solita ricerca spaziale bidimensionale e tanto meno la formulazione di un oggetto astratto (ritratto all'oggetto astratto) mi si pose fin dal 1948 (...). Ho tratto esperienze dei rapporti che possono realmente intercorrere fra struttura musicale e costruzione astratta. Sulla base di queste strutture ho studiato gli elementi plastici nelle loro ripetizioni, variazioni, simultaneità, coincidenze, giungendo così alla concezione di uno 'Spazio totale' dove forma e spazio si risolvono a vicenda in un superamento della bidimensionalità fisica (costruttivismo di Malevič). (...) Lo 'Spazio totale' non è da confondersi con la quarta dimensione, che al più può assumere un valore letterario. Lo 'Spazio totale' invece è solo riferibile ad un'espressione astratta e alla scienza relativistica che è capace di regolare, e giustifica, i rapporti degli elementi compositivi."
Nelle mie più recenti ricerche, le linee-forza delle strutture reticolari si delimitano in una trama in modo non solo da rendere superflue le dimensioni fisiche del supporto, ma annullandone qualsiasi partecipazione. L'indagine si completa entro questi limiti.

La dimensione spazio, non essendovi più "relazione" fra la "trama" e altri punti sulla superficie del supporto e nemmeno con gli stessi limiti di questo, si annulla, mentre acquista valore in assoluto la dimensione tempo, in una sua totalità nella "trama".
Questa non è da confondersi con una qualsiasi descrizione di "distribuzione compositiva", su un supporto, di figure geometriche, o no; allora si tornerebbe, per lo meno, a soluzioni suprematiste. La trama non è "forma" inerte e amorfa entro i suoi limiti perimetrali, ma è originata dalle coincidenze e dalle simultaneità delle progressioni ritmiche iterative, manifestandosi in una intersezione prospettica degli elementi plastici tutti legati, uno con l'altro, da rapporti che potremmo definire "cristallografici".
Ciò che quindi interessa esattamente è il "tema", nel suo svolgimento sufficiente del segno grafico, e nell'emotività psicologica dettata dal rispettivo contrappunto cromatico: questi due elementi, il segno grafico e il contrappunto cromatico, costituiscono condizione essenziale per l'"invenzione" e quindi per la sua conseguente critica rinnovatrice, o rivoluzionaria, e contestazione demolitrice del passato, o dell'accademia.

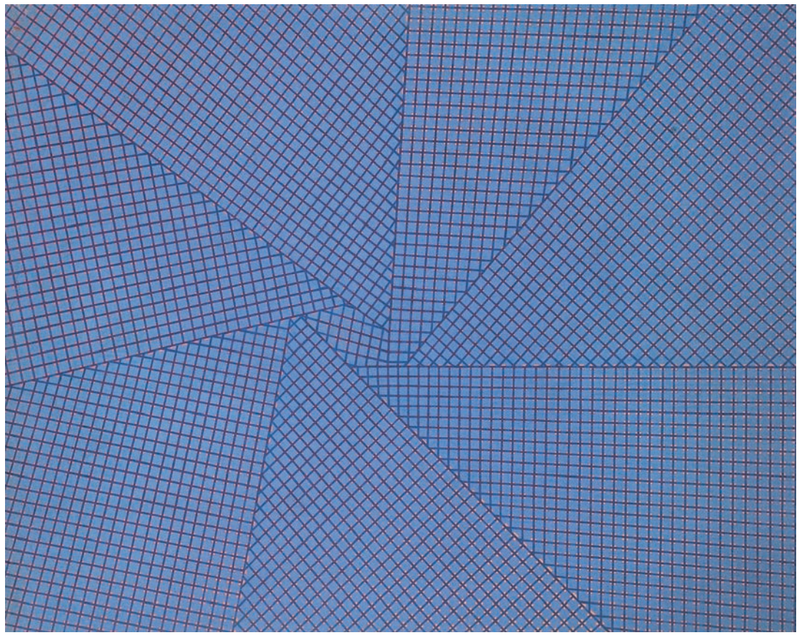
Mario Nigro, "Oltre lo 'spazio totale': per un 'tempo totale'", in *Mario Nigro*, catalogo della mostra, Galleria Rizzato-Whitworth, Milano, 1966.

At the end of the investigations begun in 1948, I published some notes summarizing the essential aspects between 1954 and 1955: "(...) I began to address the problem of an abstract form of expression that was no longer the customary work on two-dimensional space and still less the formulation of an abstract object (portrait of the abstract object) as early as 1948 (...). I gained experience from the relations that can really exist between musical structure and abstract construction. On the basis of these structures, I studied plastic elements in their forms of repetition, variation, simultaneity and coincidence, thus arriving at the conception of a 'Spazio totale' ['Total Space'] where form and space resolve one another in a move beyond physical two-dimensionality (Malevich's Constructivism). (...) This 'Spazio totale' is not, however, to be confused with the fourth dimension, which can at most take on a wholly literary value. My 'Spazio totale' instead refers solely to an abstract form of expression and to the relativistic science capable of governing and justifying the relations of the compositional elements."
In my latest work, the lines of force of the grid structures are delimited in a pattern so that they not only make the physical dimensions of the support superfluous, but also eliminate any participation whatsoever on its part. The investigation is completed within these limits.
As there is no longer any "relation" between the "pattern" and other points on the surface of the support or even with its limits, the dimension of space disappears and the dimension of time acquires absolute value in its totality within the "pattern".
This is not to be confused with any description of "compositional distribution". On a support - of geometric figures or otherwise, which would mean a return at least to suprematist solutions - the pattern is not an inert and amorphous "form" within its perimetral boundaries, but originates out of the coinciding and simultaneity of iterative rhythmic progressions, manifesting itself in a perspective intersection of plastic elements all linked to one another by relations that we could describe as "crystallographic".
What is therefore of interest is precisely the "theme" in its sufficient development of the graphic sign and in the psychological emotionality determined by the associated chromatic counterpoint. These two elements, the graphic sign and the chromatic counterpoint, constitute the essential condition for the "invention" and hence for its consequent revitalising or revolutionary criticism and demolishing opposition to the past or academism.

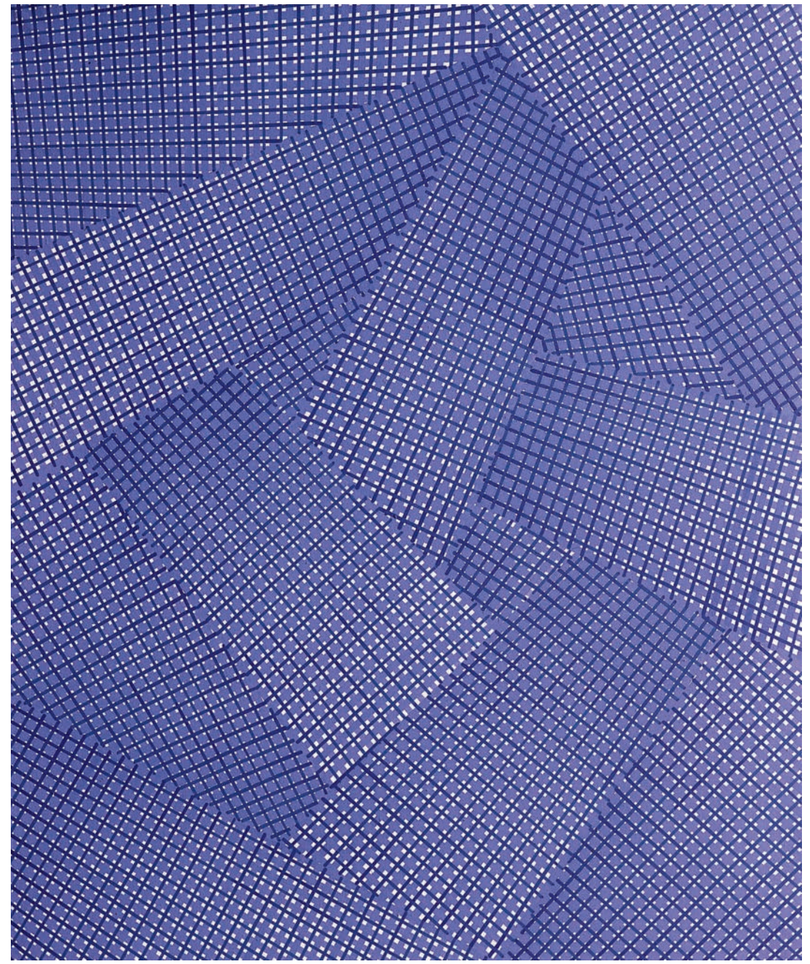
Mario Nigro, "Beyond 'Total Space': Toward 'Total Time'", in *Mario Nigro*, exhibition catalogue, Galleria Rizzato-Whitworth, Milan, 1966.



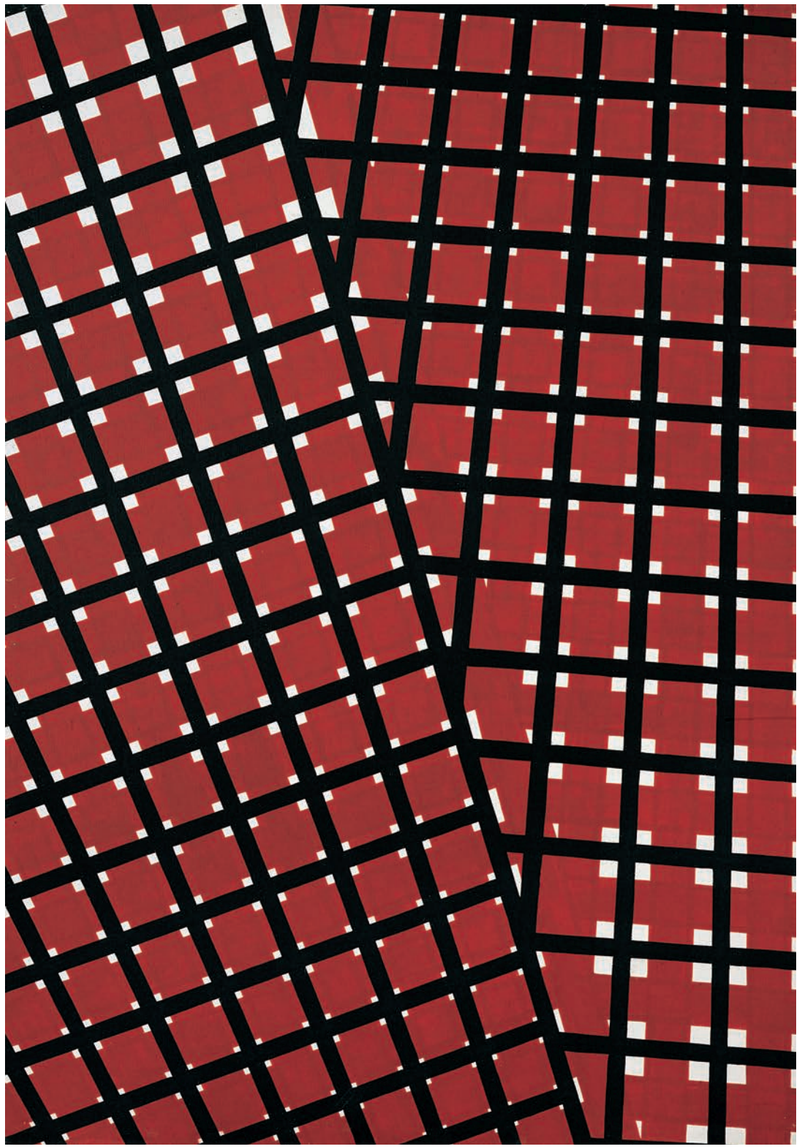
Dallo spazio totale: reticolo nero su variazione cromo-ottica, 1954-61,Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 161x115 cm



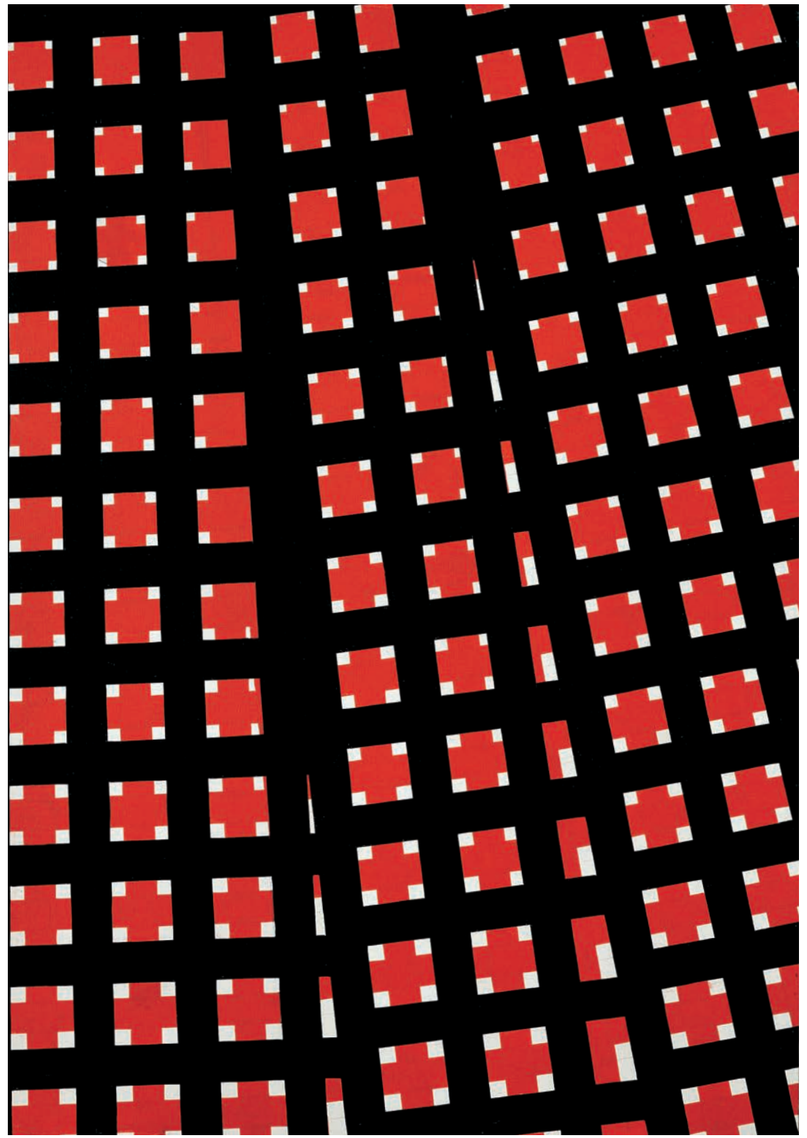
Vibrazione dinamica nello spazio totale, 1963, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 127x163 cm



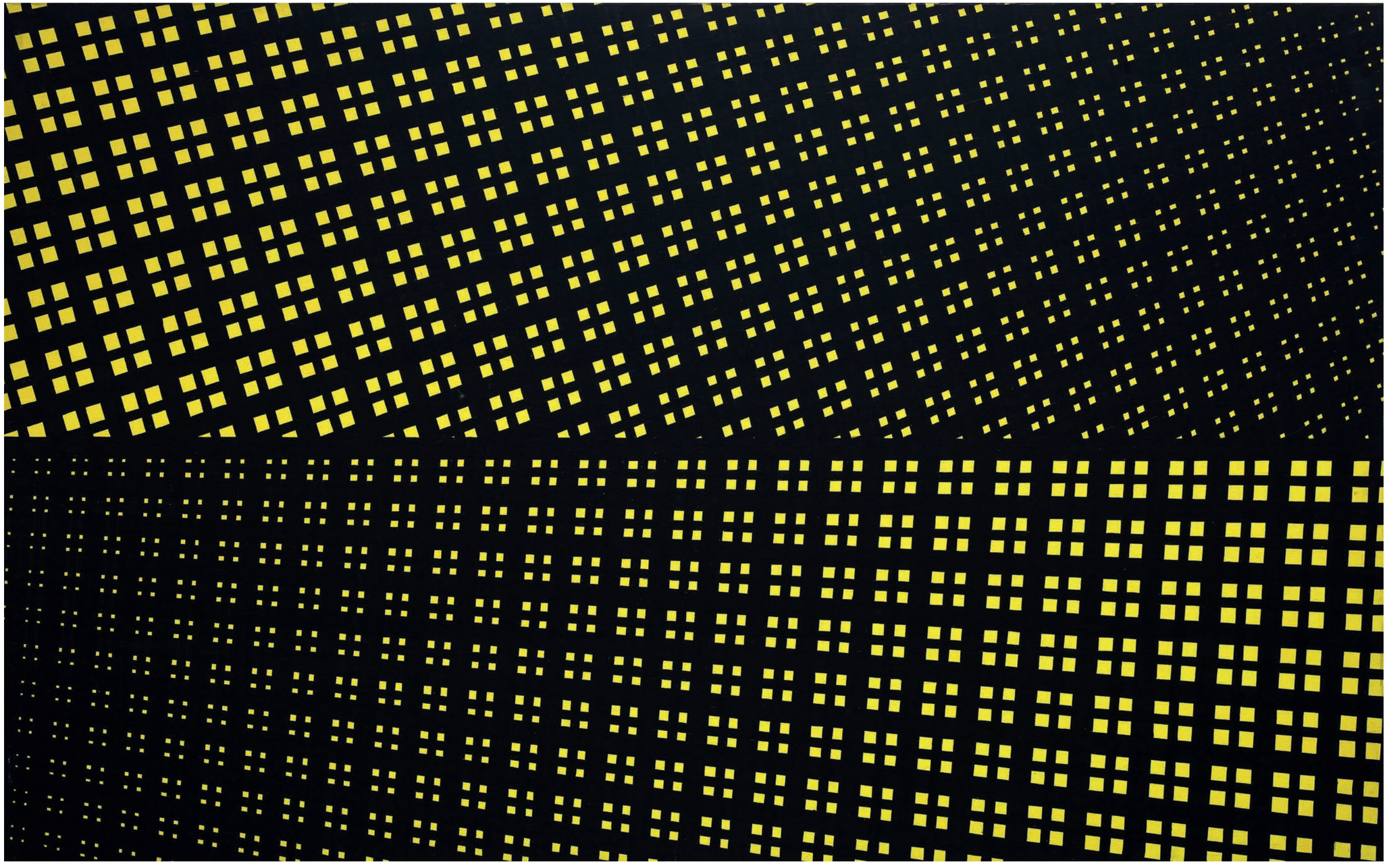
Dallo spazio totale, 1954-63, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 65x54 cm



Spazio totale: divergenze, 1962, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 162x114 cm



Spazio totale: divergenze in rosso, 1959, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 162x114,5 cm



Dallo spazio totale: contrasti opposti, 1954-59-61, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 100x160 cm



Vibrazione nello spazio totale: strutturazione modulata, 1962, Tempera und Collage auf Leinwand / tempera e collage su tela / tempera and collage on canvas, 142x93 cm

Welche sind die wesentlichen Probleme deiner Malerei?
Bereits in den konstruktiven Arbeiten der Zeit um 1948, als ich konkret arbeitete, beschäftigte ich mich mit der Struktur der musikalischen Sprache, ihrer Vertiefung und ihrer größeren Autonomie im Vergleich zu anderen Kunstformen. Diese Untersuchungen führten mich ja auch dazu, meinen totalen Raum von 1953 zu entdecken und zu formulieren, mit dem ich die Charakteristiken und die Grenzen der konkreten Kunst im eigentlichen Sinn überwand. Probleme, die von moralischen und sozialen Bedingungen ausgelöst wurden, rückten die Realisierung der bereits von den Bauhaus- und Stijl-Vertretern angestrebten Ideale in weitere Ferne und brachten mich dazu, die in meinen Arbeiten von 1953 beinhalteten, dramatischen Aspekte zu verstärken. Die vibrierenden Räume, die ich seit einigen Jahren realisiere, haben den Charakter von Modulierung und Variation einer malerischen Erzählung, die immer größere Autonomie und Bestimmtheit erhält, und sie können sich, wie ich denke, wenn beschränkte, konstruktive Bedürfnisse und gewisse, definitiv nicht konstruktive Proteststandpunkte einmal überwunden sind, mit größerem Recht als in der Vergangenheit in die Kultur einer neuen Gesellschaft integrieren. Ich stelle ja auf der Biennale Bilder aus, die sich auf meine Periode des totalen Raums von 1953 beziehen und andererseits Bilder aus der jüngsten Zeit der vibrierenden Räume.

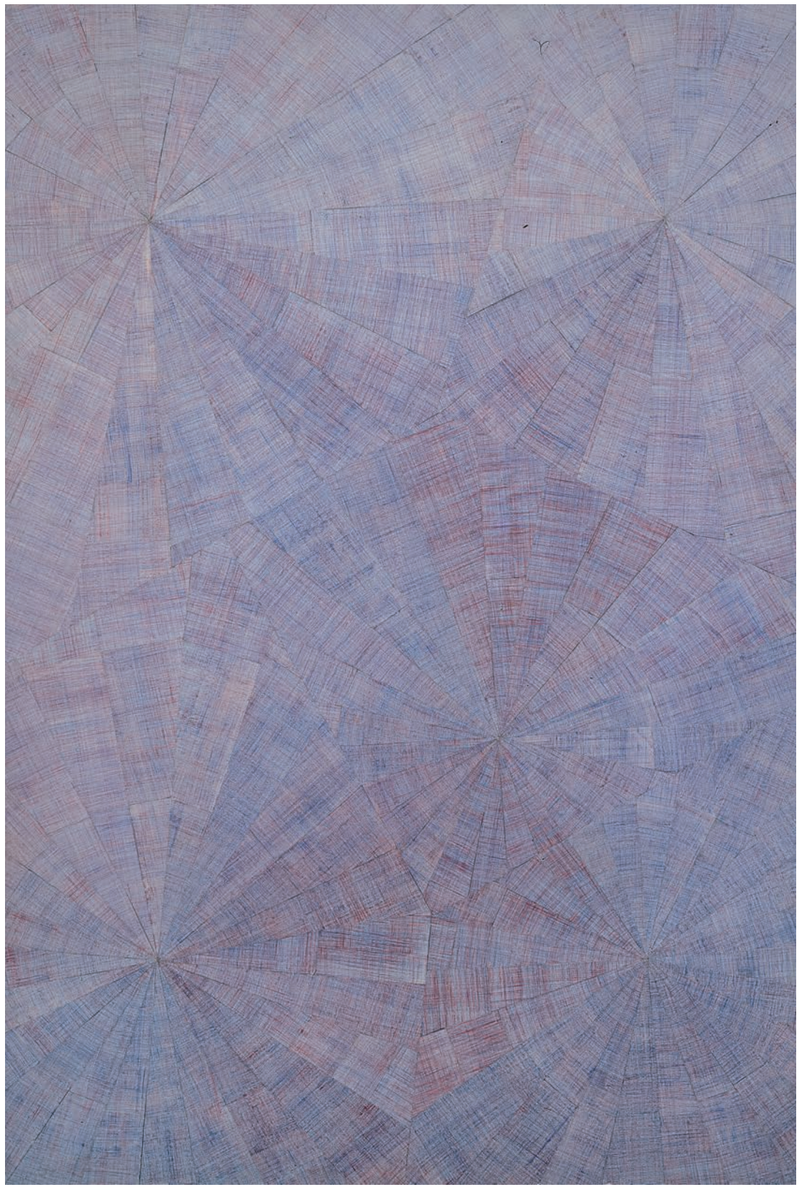
Mario Nigro, Interview mit Gillo Dorfles, in "Marcatré" (Genua), Juni 1964.

Quali sono i problemi essenziali della tua pittura?
Io, già nelle ricerche costruttive del periodo concretista del 1948, tenevo presente la struttura del linguaggio musicale, il suo approfondimento e la sua maggiore autonomia rispetto ad altre arti. È da queste ricerche, infatti, che giunsi a scoprire e a enunciare il mio spazio totale nel 1953, col quale superavo i caratteri e i limiti del concretismo propriamente detto. Problemi originati da condizioni morali e sociali, che allontanavano la realizzazione di quegli ideali, già ispirati dai predecessori della Bauhaus e di De Stijl, mi portarono ad esaltare quei caratteri drammatici insiti nelle mie ricerche del 1953. Le spazio-vibrazioni che sto realizzando da alcuni anni hanno il carattere di modulazione e variazione di una narrazione pittorica in una sua sempre maggiore autonomia e distinzione, che, superate strette esigenze costruttive e certe posizioni protestatarie, che in definitiva non costruiscono, possono peraltro integrarsi, penso, a maggior ragione che nel passato, nella civiltà di una nuova società. Alla Biennale ho appunto mandato quadri riferentisi al mio periodo dello spazio totale del 1953 e quadri di quest'ultimo periodo delle spazio-vibrazioni.

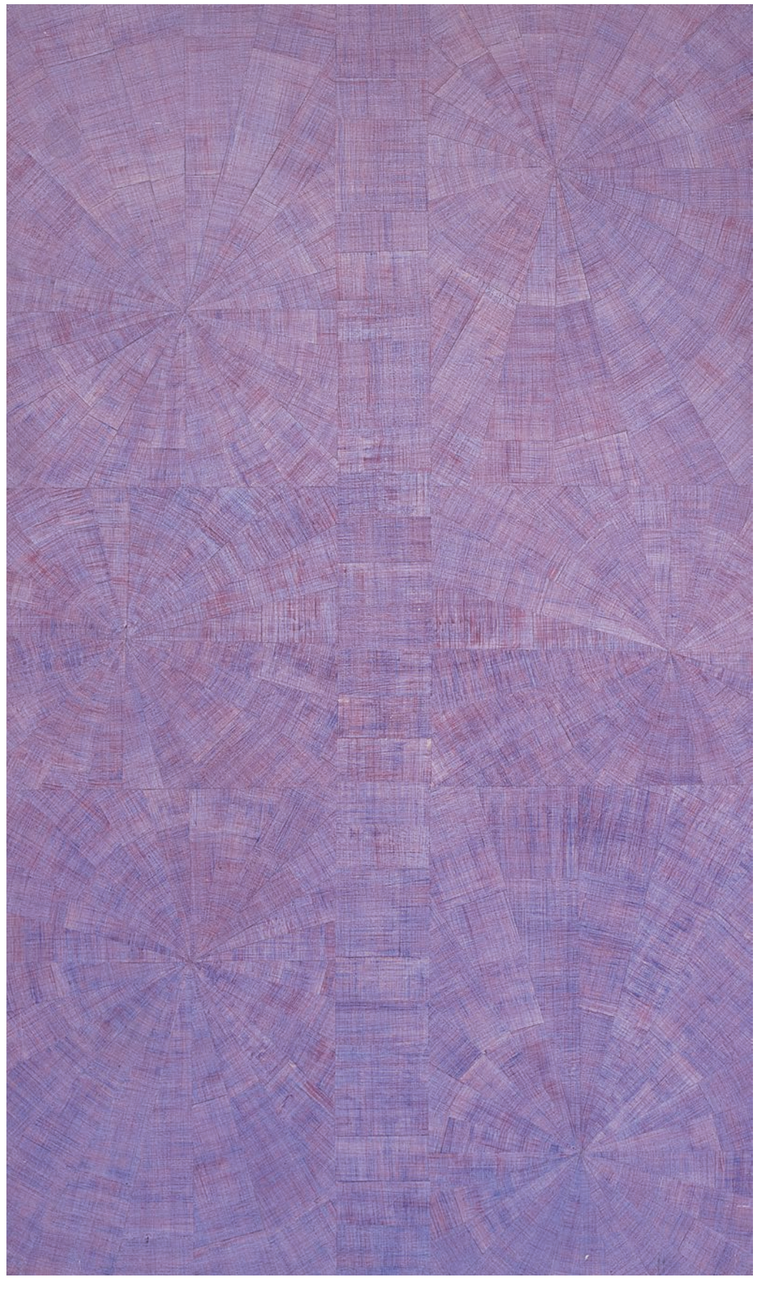
Mario Nigro intervistato da Gillo Dorfles, in "Marcatré" (Genova), giugno 1964.

What are the essential problems of your painting?
The structure of musical language, its exploration in depth and its greater autonomy with respect to other arts were already things I had taken into consideration during my constructivist work of the concrete art period in 1948. It was in fact through these investigations that I came in 1953 to discover and enunciate my total space, which enabled me to move beyond the characteristics and limitations of concrete art in the strict sense of the term. Problems stemming from moral and social conditions that delayed attainment of the ideals already inspired by the predecessors of the Bauhaus and De Stijl led me to focus on the dramatic characteristics inherent in my work of 1953. The space-vibrations I have been producing for some years now have the character of modulation and variation of a pictorial narrative in a state of ever-greater autonomy and distinction. In my view, having progressed beyond narrow constructional requirements and certain adversarial stances that ultimately build nothing, there is now more reason than in the past to consider this work susceptible of integration into the civilisation of a new society. The works I sent to the Biennale are precisely paintings from my total space period of 1953 and this latest period of space-vibrations.

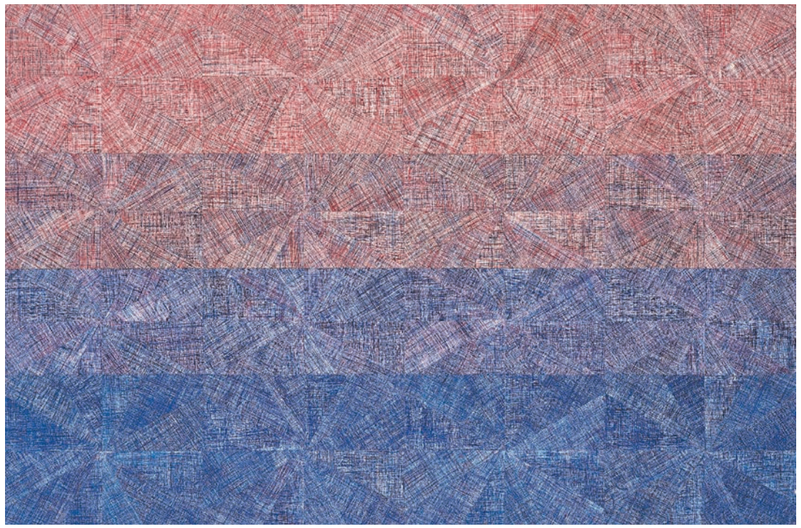
Mario Nigro interviewed by Gillo Dorfles, in "Marcatré" (Genoa), June 1964.



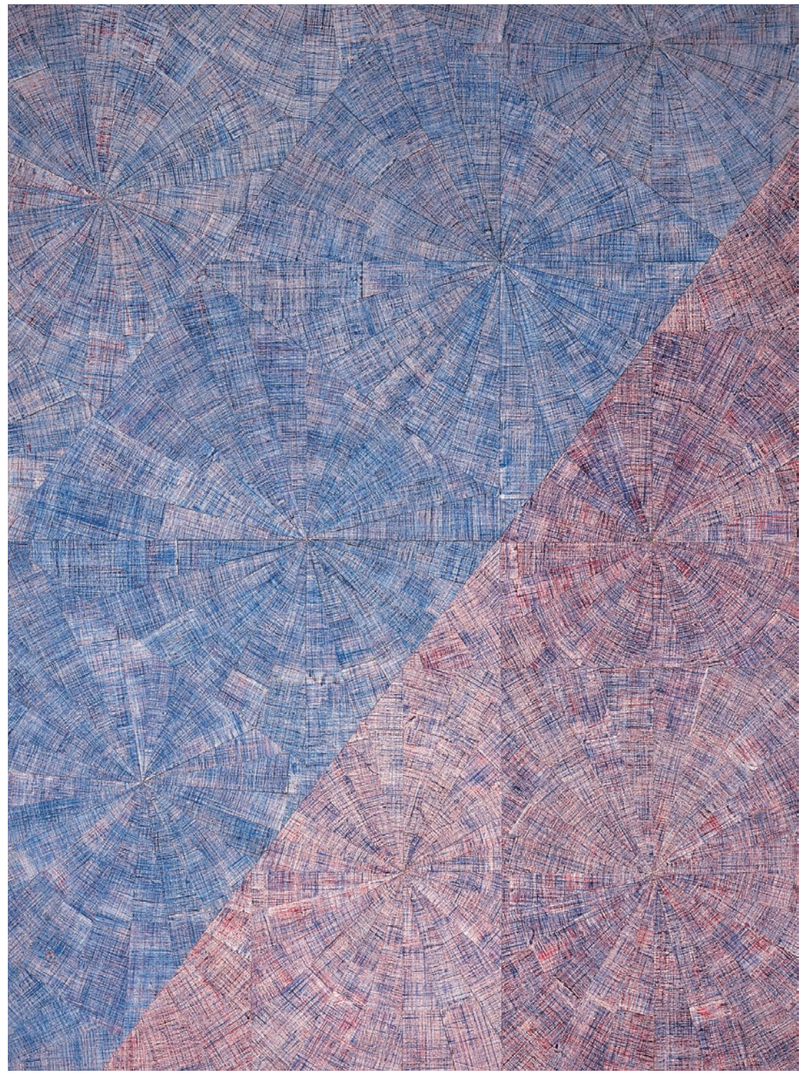
Spazio totale 2: vibrazione strutturata, [1962-63], Tempera und Collage auf Leinwand / tempera e collage su tela / tempera and collage on canvas, 130x89 cm



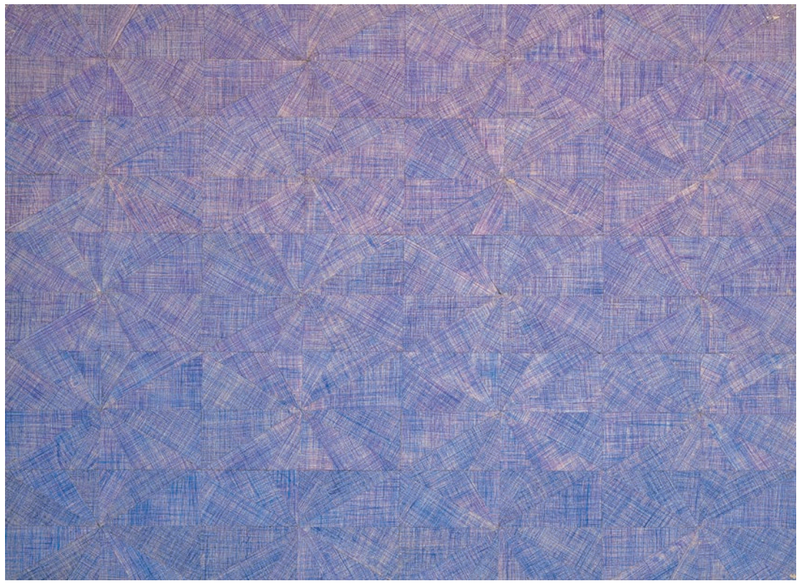
Vibrazioni nello spazio totale: struttura con variazione modulata, 1962-63, Tempera und Collage auf Leinwand / tempera e collage su tela / tempera and collage on canvas, 162x97 cm



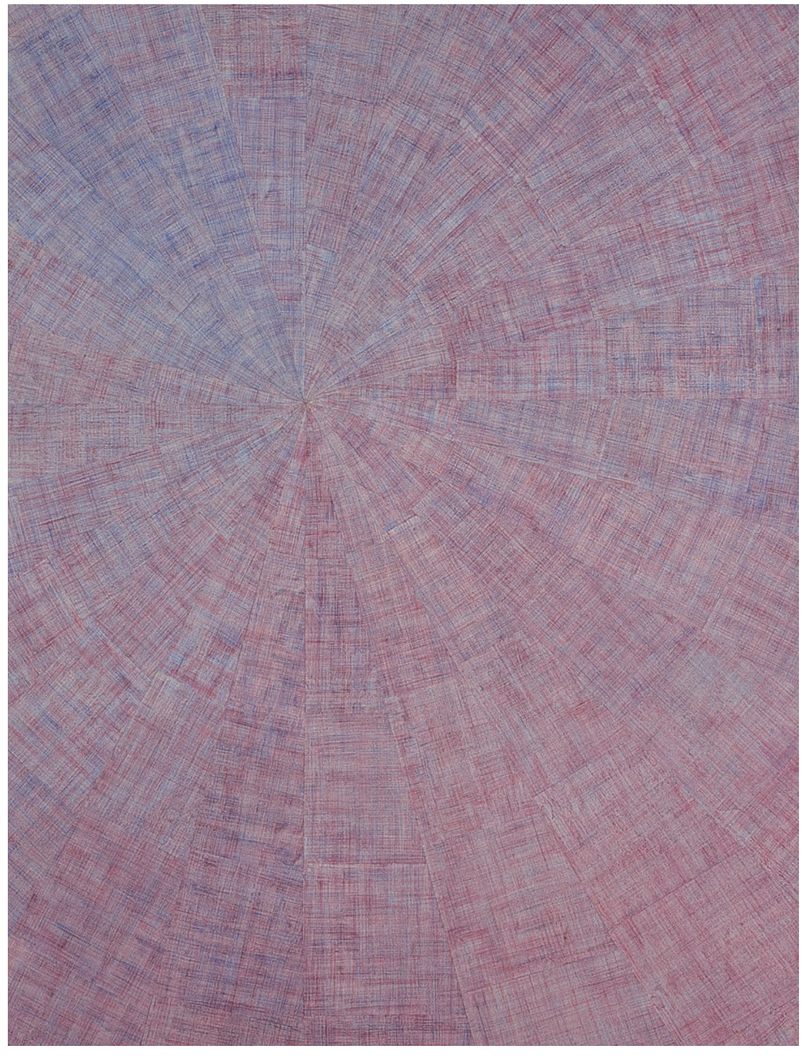
Vibrazioni modulari, 1964, Tempera und Collage auf Leinwand / tempera e collage su tela / tempera and collage on canvas, 64,5x99 cm



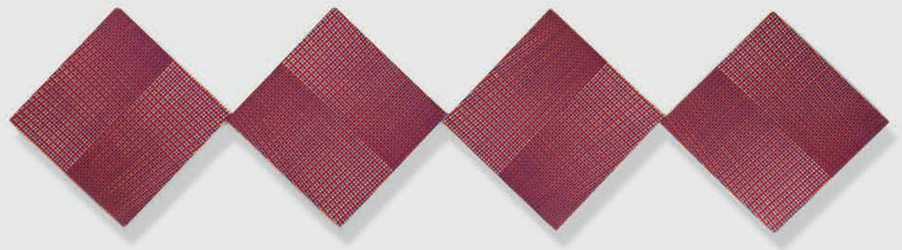
Spazio totale 2: vibrazione in variazione strutturata simultanea, 1963, Tempera und Collage auf Leinwand / tempera e collage su tela / tempera and collage on canvas, 130x97,5 cm



Vibrazione nello spazio totale: variazione modulata, 1964, Tempera und Collage auf Leinwand / tempera e collage su tela / tempera and collage on canvas, 73x100 cm



Vibrazione nello spazio totale 2: variazione cromo-cinetica, 1963-64, Tempera und Collage auf Leinwand / tempera e collage su tela / tempera and collage on canvas, 162x127 cm



Paolo Bolpagni
Das musikalische Element in der Kunst von Mario Nigro

Über Mario Nigro zu schreiben, bedeutet, sich mit einem Maler (und nicht nur Maler) zu befassen, dessen Bedeutung innerhalb der ungegenständlichen Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts international noch nicht deutlich genug erkannt wurde. Es soll keine Provokation sein, wenn ich ihn schon allein dadurch benachteiligt sehe, dass er Italiener ist (es ist bekannt, wie schwierig es seit dem 19. Jahrhundert für die Künstler des Belpaese ist, sich auf der internationalen Bühne durchzusetzen), noch dazu, da er aus einem geographischen Gebiet stammt, das peripher zu den großen Kunstzentren liegt. Erschwerend wirkte darüberhinaus, dass er keiner der Avantgarde-Gruppen angehört und während seines Künstlerlebens verschiedene Momente durchlaufen hat, mit teilweise ziemlich unterschiedlichen, formalen Ergebnissen, zumindest dem Anschein nach. Alles in allem ist sein Schaffen mit keinem unmittelbaren und augenscheinlich wiedererkennbaren Kennzeichen verknüpft. Als unruhiger und zweiflerischer Mensch, der sich mit den erreichten Ergebnissen nie zufrieden gab, hat er Zeiten von Krise und Neuanfang durchlebt, von Abweichungen und Umkehr, Veränderungen und Entwicklungen. Dennoch sind, als Grundlage einer fundamentalen Kohärenz, einige Konstanten stets präsent, die wir versuchen werden, herauszuschälen. Eine davon ist das musikalische Element, das immer wieder als Inspirationsquelle, als Strukturmodell, als poetischer oder inhaltlicher Bezug und als Prüfstein in linguistischer, formaler und kompositorischer Hinsicht auftritt.
Rekapitulieren wir in Kürze die Etappen seines Werdegangs. Wenn wir die Phase seiner Jugend und Ausbildung überspringen, die ersten Versuche unter dem Einfluss der toskanischen Tradition der Post-Macchiaioli und geprägt vom facettenreichen Durchspielen in Anlehnung an die Novecento-Gruppe, lässt sich Mario Nigros Werk ziemlich klar in Zyklen und kreative Perioden gliedern: das freie, abstrakte Experimentieren und Erforschen in den Jahren 1948-1949, die geometrische Kehre hin zu den modularen Gitternetzen von 1950-1951 (weitgehend seiner Reflexion über den späten Mondrian entsprungen), der Moment des Übergangs, vertreten durch die „Costruzioni" [„Konstruktionen"], die „Variazioni" [„Variationen"] und Arbeiten, erfüllt von Verweisen auf Musik, Rhythmus und Kontrapunkt [wie *Pittura: fuga* (*Malerei: Fuge*) aus dem Jahr 1952, S. 54-55.], bei denen das Thema des Nebeneinanderstellens von schräg kombinierten Elementen dominiert. 1952-1953 entwickelt er die berühmten „Spazi totali" [„Totale Räume"], echte Errungenschaft einer wiedererkennbaren Marke, mit ihren *Textures* gitterartiger Flächen, die sich in verschiedenen Ebenen und Neigungen ineinander verschränken. Diese Serie dauert bis zur zweiten Hälfte der 60er Jahre an, mit ein paar sporadischen, späteren Ausläufern, aber ab 1956 unterbrochen von weiteren, dazwischengelagerten Ergebnissen, wie den „dramatischen" Bildern von 1956 (in denen die Gitter sich weiten, aufweichen, farblich intensiver werden und damit Situationen voller Spannung und Kontrast vermitteln), der schwierigen Phase des Überdenkens in den Jahren von 1956 bis 1959 (mit einer Werkgruppe, die zwischen Gestischem und Materischem liegt und in der man vielleicht wirklich das einzige Mal auf Nigros künstlerischem Weg den vorübergehenden Einfluss des Informel wahrnimmt), die feinen Modulationen der „Collage vibratili" [„Flimmernde Collagen"] (von 1961 bis 1965) und, seit 1964, das Vordringen ins Dreidimensionale, mit den ersten „zusammensetzbaren" Arbeiten [„Spazi totali" in Progressionen und musikalischen Variationen gruppiert] und danach den echten Rauminstallationen, wie *Dallo spazio totale 1954: 4 colonne prismatiche a progressioni ritmiche simultanee (passaggio psicologico)* [*Aus dem totalen Raum 1954: 4 prismatische Säulen mit simultanen rhythmischen Progressionen (psychologischer Übergang)*] von 1966 (S. 207) und *Dal tempo totale: passeggiata ritmica progressiva con variazione cromatica (il corso della vita: le stagioni)* [*Aus der totalen Zeit: Progressiver rhythmischer Spaziergang mit farblicher Variation (Der Lauf des Lebens: Die Jahreszeiten)*] von 1967-68 (S. 209).

Dallo spazio totale 1954-1964: progressioni ritmiche simultanee alternate opposte, [1954-64] Tempera und Kasein auf Holz / tempera e caseina su tavola / tempera and casein on wood, 4-teilig / 4 elementi / 4 elements, 32x32 cm jeweils / ognuno / each

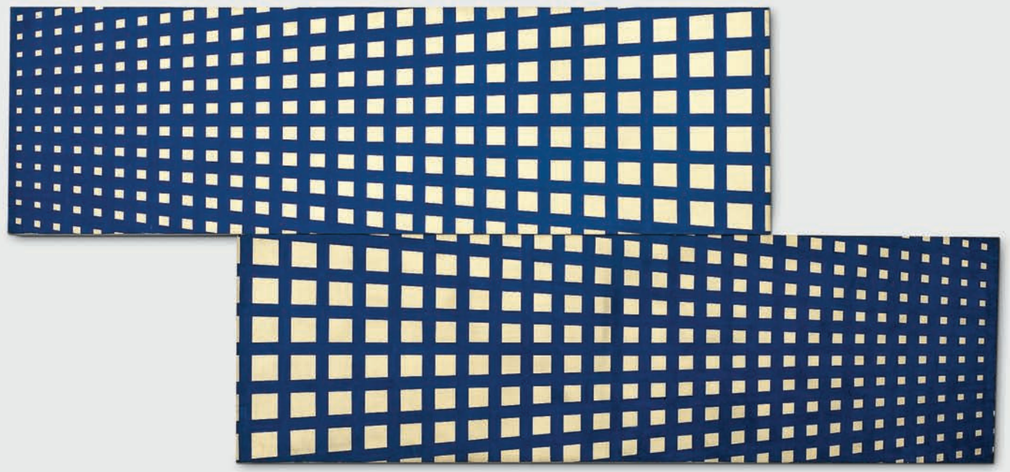
Mit den zuletzt zitierten Werken hat sich in der Zwischenzeit - bekräftigt auch durch die Teilnahme an der umstrittenen Biennale von Venedig des Jahres 1968 - der gedankliche Weg von „Spazio totale" [„Totaler Raum"] zu „Tempo totale" [„Totaler Zeit"] vollzogen. Seinen Ausdruck findet er in den „Tralicci a rombi progressivi" [„Gitterwerke mit progressiven Rauten"], den „Strutture fisse con licenza cromatica" [„Fixe Strukturen mit farblicher Freiheit"] und in all jenen Arbeiten, aufgebaut auf Wiederholungen und minimalen Variationen feiner Linien oder farbiger Stäbe, die schräg auf einem meist weißen, flachen Grund verteilt werden (nur manchmal ist er grün, gelb, blau oder violett), mehr oder weniger regelmäßigen Rhythmen entsprechend, mit seriellem Vorgehen, Vervielfachungen, Abwicklungen und „Erzählungen" in Sequenz: Das ist schon ein neuer Mario Nigro, der diesen Werken gleichförmig deskriptiv-formale Titel gibt, oder solche, die Verweise politischer, persönlicher, psychologischer, sentimentaler, emotionaler, mythisch-archetypischer, musikalischer, naturbezogener und sogar erotischer Art beinhalten. Diese Periode dauert bis 1980, aber, wie wir schon zuvor gesehen haben, wird sie ab einem gewissen Moment auch von anderen künstlerischen Aussagen begleitet: zwischen 1976 und 1977 wird das graphische Zeichen noch reduzierter und essenzieller, und es entstehen die „Linee" [„Linien"], einfache Geraden, die die Komposition von Rand zu Rand durchqueren, vertikal oder häufiger schräg (aber nie genau diagonal), so „ideale, auf den goldenen Schnitt gegründete Konstruktionen"[1] erschaffend, ohne Unterbrechung, auf eine raumzeitliche Unendlichkeit ausgerichtet; die Titel verweisen auf Gestalten aus der griechischen Mythologie oder auf Landschaftselemente oder sind reine Strukturangaben zur Arbeit. Ab dem Jahr 1980 wird die Gerade unterbrochen und gebrochen, teilt sich zuerst in zwei unterschiedlich geneigte Abschnitte, dann verwandelt sie sich in eine zickzackförmige Wurfbahn, die im Zyklus der „Terremoti" [„Erdbeben"] (auch unter dem starken Eindruck entstanden, den ein Erdbeben im süditalienischen Irpinien auf ihn gemacht hat) eine dramatische Zerrissenheit annimmt. Oder sie beschwört Giorgiones Blitz der *Tempesta* [*Sturm*] herauf [Giorgione war bereits 1967-1968 Inspirationsquelle bei Nigros *Stagioni* [*Jahreszeiten*]], während sie in anderen Fällen auf den wechselhaften Verlauf der Geschichte anspielt. Bei allem handelt es sich doch immer um die Analyse der Linie und - angesichts von Nigros konsequentem Arbeitsansatz, der völligen Entsprechung von formaler Reflexion, Aufmerksamkeit für die technische Komponente seines „Metiers", existenzieller Introspektion und dem Blick eines Weltbürgers voll unmittelbarer Anteilnahme an der menschlichen Realität - um kommunikative Absicht, ausgedrückt durch das Zeichen und die Farbe.

Ab 1982 begegnen wir einer neuen Entwicklung: Es kommt vor, dass die Gerade, inzwischen meist horizontal, anhält, also, wenn man von links ins Gesichtsfeld tritt, ihren Verlauf im rechten Bereich des Bildes beendet, ungefähr nach drei Vierteln, wie ein Fluss, der stehenbleibt und in der Wüste austrocknet; sie verwandelt sich somit in einen Abschnitt. In figurativer Hinsicht ist der Bezug der Horizont, in psychologischer Perspektive auch das Thema der Einsamkeit; in einigen Fällen verliert die Linie sogar ihre geometrische Ordnung und, was in der Laufbahn des Künstlers selten vorgekommen ist, sie wird von der geraden zur bewegten, wie, um einem Hügelprofil zu folgen, bis sie, immer verschwindender, auch ihre Kontinuität verliert und, ab 1984, zu einer aus Punkten bestehenden Strichelung wird; anfangs sind die Punkte klein und genau, nach und nach dann dicker und unregelmäßiger, weil sie Spuren der senkrecht zur Leinwand ausgeführten Pinselhiebe sind. Nigro selbst hat diesen Übergang, der zwischen 1980 und 1987 stattfand, so beschrieben: „(...) Ich habe es Erdbeben genannt - immer mit einer einzigen Linie - und es war wirklich ein ideologisches Erdbeben, in mir selbst und in der Malerei. (...) Und diese Linie ist schwarz, ist etwas Drastisches... Meine Malerei wird introspektiv. Das Erdbeben löst sich auf in Linien, aber gebrochenen. Diese Periode nenne ich die der Einsamkeit, weil ich mich wirklich ganz isoliert in der Welt befinde. Dann werden diese Linien so etwas wie Horizonte. Und schließlich gehen sie weiter, wie gepunktet...".[2]

Die grünen, fransigen und unvollkommenen Tupfer der letzten „Orizzonti" [„Horizonte"] stellen eine Art Erzeugungsprinzip der vorletzten Phase in Nigros künstlerischem Schaffen dar. Diese ist von 1987 bis 1989 unerwartet von kraftvoller Farbgebung und gestischen Aufträgen gekennzeichnet, die, auf gleichmäßig weißem Untergrund, erst „Inseln" und dann energiegeladene Farb-„Fälle" strukturieren, die sozusagen aus kräftigen und entschiedenen Pinselstrichen „zusammengebaut" sind. Diese Art, die Komposition zu konstruieren, ist, wenngleich mit einigen Unterschieden, den drei in jenen Jahren verwirklichten Serien gemein, das heißt, der Reihe nach, den „Orme" [„Spuren"], den „Ritratti" [„Porträts"] und den „Dipinti satanici" [„Satanischen Bildern"] [ein Werkzyklus, entstanden aus einem Sich-Auflehnen gegen den fanatischen und gewalttätigen Obskurantismus, der zu Khomeinis *Fatwa* gegen Salman Rushdie geführt hat, dem Autor des Romans *The Satanic Verses* (*Die Satanischen Verse*)], bei denen die Grün-, Gelb- und Rottöne und schließlich die schwarzen Farbtöne vorherrschen, eine Periode, die von vielen in die Nähe gewisser Aspekte des deutschen Neoexpressionismus gestellt wird. Mit der letzten Wende auf seinem Weg, von 1990 bis zu seinem Tod im Sommer 1992, erobert sich Mario Nigro Gelassenheit zurück: Es entstehen die „Meditazioni" [„Meditationen"], dann Bilder, untergliedert in Farbrechtecke, die er in unregelmäßigen Abständen setzt (eine Art Rückkehr zum Mondrianschen Gitter, in gegenläufiger Perspektive mit „umgekehrten" Vorzeichen) und die „Strutture" [„Strukturen"], in denen die Rechtecke von über Kreuz gesetzten Pinselstrichen und immer stärker reduzierten Zeichen gebildet werden.

Die Musik tritt sehr früh auf den Plan. Zuallererst gehört sie zur Biografie von Mario Nigro, auf den sie von Kindesbeinen an eine starke Anziehungskraft ausübte, so dass er im Alter von fünf Jahren mit dem Geigen- und Klavierspiel begann. Dieses Interesse wird auf besondere Weise seine künstlerische Auseinandersetzung bestimmen und dabei deutlich erkennbare Spuren hinterlassen, wie er selbst es formuliert hat: „Um 1954 hatte meine Malerei viel mit dem New Orleans Jazz zu tun, die Analogie war effektiv ausgeprägt. Den New Orleans-Stil kennzeichnet die Betonung von kräftigen, tiefen Passagen, er ist sehr lebendig und hat immer einen exakten Aufbau: Da ist der Solist, dann die Begleitung, dann kommt die Begleitung nach vorne, dann kommt die ganze Band, die das Stück, so wie sie es am Anfang eröffnet hat, auch wieder zum Abschluss bringt. Im Free Jazz, der sich aus dem Cool Jazz entwickelt hat, wird ein Thema untersucht, meistens vom Solisten, es wird vor allem analysiert, aber man kümmert sich nicht darum, einen Abschluss zu bringen. Diese Art von Variationen empfinde ich als meinen jüngsten künstlerischen Erfahrungen sehr nahestehend, denen von ‚Tempo totale'. Auch 1952 habe ich Variationen gemacht, sie waren aber musikalisch mehr an Bach ausgerichtet. Die Bachsche Musik und der Free Jazz liegen meiner Meinung nach in ihrer Struktur letztlich ganz nah beieinander... ich möchte nichts Ketzerisches sagen. Die elektronische Musik ist in ihrem Vorgehen noch experimenteller: Sie nimmt einen Klang, lässt ihn sich ausbreiten, lässt ihn schneller vibrieren oder schwächer werden. Diese Auseinandersetzung entspricht mir sehr (...)".[3]

Bei diesen, vom Künstler angestellten Vergleichen zwischen eigenen Werkzyklen und bestimmten Gattungen oder Tendenzen der Musikgeschichte, von der Bachschen Polyphonie bis zum *Free Jazz*, bis hin zu den damals ganz neuen Entwicklungen der elektronischen Musik (wobei ihm in Wirklichkeit mehr der dieser zugrunde liegende technisch-theoretische Ansatz zusagte, als ihre tatsächlichen Klangergebnisse) kann man als wichtigsten Aspekt wahrscheinlich die Prädisposition zum Kontrapunkt und zum Variationsprinzip ausmachen. Abgesehen davon gilt bei Mario Nigro immer, dass der rhythmische Faktor für seine Art und Weise, die malerische Komposition visuell zu organisieren, in formaler wie in farblicher Hinsicht charakteristisch ist. Die Musik ist also nicht nur eine Leidenschaft, sondern wichtige Inspirationsquelle, nicht in erster Linie als expressive oder stilistische Anregung, sondern als absolute Sprache, gegründet auf elementare Bausteine, die sich nach kodifizierten Gesetzen und Regeln kombinieren und aufeinander abstimmen lassen und durch die man zugleich gefühlsgeprägte und formale Inhalte mitteilen kann. Aufschlussreich hierzu ist ein weiterer Passus des Dialogs mit der Kunstkritikerin Carla Lonzi, der sich in dem von ihr 1969 veröffentlichten, kuriosen choralen Sammelband findet (ihm wurde bereits das vorangegangene Zitat entnommen). Nigro selbst erzählt und erinnert sich an die aufregenden Zeiten seines abstrakten Experimentierens Ende der 40er Jahre: „Ich sehe in der Malerei jene Fragestellung als grundlegend, die eine Rechtfertigung im



Zeichen finden soll, wie man in der Musik die Rechtfertigung in der Abfolge der Noten findet, in der Gleichzeitigkeit, das heißt im Kontrapunkt, in der ganzen musikalischen Quadratur. Ich hatte die Struktur der Musik verstanden: Also suchte ich, analog zu diesem Beispiel, nach einer Struktur für die Malerei. So haben sich mir spontan die Rhythmen ergeben, die Wiederholungen, das, was man heute seriell nennt, nicht wahr? Die ganze Rhythmisierung, die das Bild rechtfertigt und das Bild mitreißt und über das Bild hinausgeht, ideell gesehen. Mich interessieren dieser Rhythmus, diese Harmonie zwischen Element und Element, zwischen Farbe und Farbe. Aber, was dabei wichtig ist, ist die Problemstellung all dieser Rhythmisierungen, denn sonst fällt man in den Konkretismus zurück, bei dem man verschiedene geometrische Formate macht und sie dann ohne Grund nebeneinander setzt. Stattdessen muss das Problem darüber hinausgehen. Ich habe den Eindruck, dass ich weniger ein Problem behandelt habe, als - ich möchte nicht anmaßend sein - dass ich 1948 einen Bruch mit einer ganzen Tradition vollzogen habe, denn bis zu jenem Zeitpunkt war das Bild wirklich Bild, die Komposition spielte sich ganz innerhalb des Bildes ab, eben um es zu bewerkstelligen, gleichgültig, ob diese Komposition nun aus gemalten, geometrischen Formen bestand oder aus Gegenständen, mich hingegen interessierte das Bild nicht, mich interessierte der Rhythmus. (…) Ich glaube, dass ich wirklich die Fragestellung der Malerei gefunden habe, denn bis zu jener Zeit war der Künstler dadurch behindert, dass er einen Gegenstand darstellen sollte, er war nicht frei, diese Zeichen, diese Farben auszudrücken, wie es hingegen der Musiker schon seit 2000 Jahren war. Die Musik hat ihre Essentialität, der man nicht auskommt: Es ist nicht so, dass Musik an einem gewissen Punkt aufhört, die Musik hört nie auf, was aufhört, ist eine bestimmte Recherche in der Musik und danach beginnt eine andere. Es gibt ein paar grundsätzliche Dinge: zum Beispiel, wenn man einen Klang erstellt und damit immer weiter macht in der gleichen Lautstärke, dann ist das für mich keine Musik, Musik beginnt, wenn dieser Klang variiert wird oder einen Rhythmus annimmt".[4]

Abgesehen von dem etwas gewundenen Plauderton, der sich bewusst am Sprechduktus orientiert, erlaubt uns dieses Zitat, einige wesentliche Schlüsse zu ziehen. Ein erster Schluss ist, dass Nigros Weg zur abstrakten Kunst zumindest teilweise darauf ausgerichtet war, sich von den Fesseln der Darstellung zu befreien, um also jene höchste Stufe der „Absolutheit" zu erreichen, die das typische Privileg der Musik ist: Wie Wilhelm Worringer darlegte, ist die Musik eine Sprache, die nicht die äußerlichen Formen der Natur, sondern ihre inneren Mechanismen interpretieren kann, also den Rhythmus, die Variationen der Intensität und die Akkorde (es ist kein Zufall, dass die ungegenständliche Kehre bei Nigro vom Besuch der Biennale di Venezia im Jahr 1948 mitausgelöst wird, wo ihn die Werke von Paul Klee beeindrucken). Ein zweiter Schluss, den wir daraus ziehen, ist der, dass Nigros abstraktes Arbeiten von Anfang an eine Normativität, einen Ordnungskanon verfolgt hat, der es ihm erlaubt hat, die Willkürlichkeit zu vermeiden, mit der Elemente nebeneinander gestellt werden, ohne auf ein Gesetz gegründet zu sein, eine Normativität, die er ausdrücklich im musikalischen Modell ausgemacht hat, in der Taktung nach den Regeln von Harmonie und Rhythmus. Das bedeutet nicht, Malerei solle inhaltslos sein. Vielmehr soll das sie durchwirkende Prinzip ihr keinen äußeren, sondern einen ihr substantiell eigenen Sinn geben, der sie in die Lage versetzt, nichts als die eigene Struktur wiederzugeben und zudem Innerlichkeit und Gemütszustände des Urhebers und des Menschen im Allgemeinen.

Interessant ist schließlich das Thema der transzendentalen und ewigen Gegebenheit des Klangs, aus der die Musik entsteht, wenn er sich in der Kontingenz eines *hic et nunc* relativiert, das heißt, wenn er eine Veränderung durchmacht, eine *Variation*, die einen *Rhythmus* hervorbringt. Im Bereich des Visuellen kann man die Parallele zur Linie herstellen; und es ist aufschlussreich: In Nigros gesamter Laufbahn erleben wir, dass bestimmte Grundschemata sich wiederholen oder periodenweise abwechseln oder wieder auftreten, meist der Analyse dieser grundlegenden Einheit der euklidischen Geometrie entsprungen. Die Gerade, anfangs zusammen mit der Kurve verwendet, welche jedoch bald verdrängt und aufgegeben wird, tritt bereits in den ersten, ungegenständlichen Werken des Jahres 1948 auf den Plan, und wird sogleich wesentlicher Baustein eines Wortschatzes, der zum

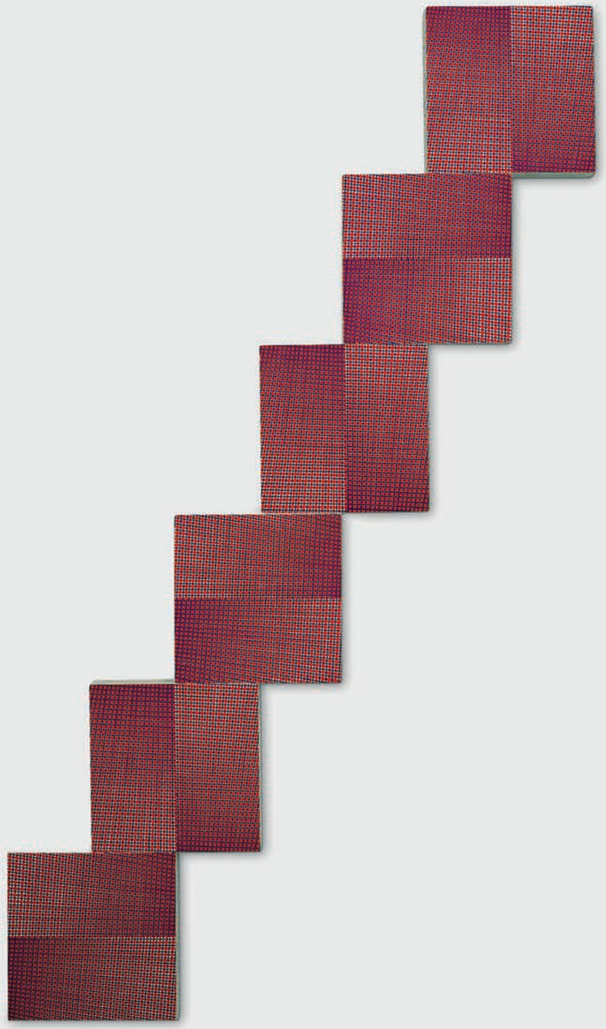
Dallo spazio totale: progressioni ritmiche simultanee opposte, 1965, Tempera gefirnisst auf Holz / tempera verniciata su tavola / varnished tempera on wood, 2-teilig / 2 elementi / 2 elements, 45x150 cm jeweils / ognuno / each

großen Teil aus dem Überdenken von Neoplastizismus und Suprematismus resultiert, beide, dank eines weiteren Sprungs, verarbeitet und überwunden. Die orthogonalen Gitter, die Abschnitte und die gebrochenen Ebenen der „Costruzioni", der „Variazioni" und der „Spazi totali", sie alle wurzeln in der Linie. Sie sind nichts anderes als rhythmische Artikulationen jener ursprünglichen Einheit, so wie die ganze Musik aus dem ursprünglichen und ewigen Klang geboren wird, ständig und anhaltend, oder auch dann, wenn er sich wie eine Welle kräuselt, differenziert und gliedert in der Unendlichkeit der möglichen Erscheinungen. Bereits damals, mit der Entdeckung des linearen, geraden Strichs als Grundprinzip, wird dieser sofort zu *der* Besonderheit von Nigro, und wird es in den folgenden Jahrzehnten für den größten Teil seines Werks bleiben, ausgenommen einige Momente der Krise und Erschütterung (ich spiele auf die traumatischen Jahre 1956-1959 an, in die seine informellen Arbeiten fallen). Als echte Abzweigung - dialektisch zu diesem *beharrlichen Generalbass* - kann man vielleicht nur den Weg, der von den „unregelmäßigen" „Orizzonti" zu den „Orme", den „Ritratti" und den „Dipinti satanici" („Satanische Bilder") führt, betrachten: in diesen Arbeiten explodiert die Farbe und befreit sich von der Ordnungsregel der Linie. In Nigros letzten Lebensjahren kehrt diese Linie jedoch wieder als Kriterium der Rationalität gegenüber dem heftigen Ausbrechen des Gefühls zurück. Die Kunst ist für ihn, überblicken wir den gesamten Bogen seiner Schaffenszeit, ein Erkenntnisinstrument, das sich auf minimale und primäre Strukturen gründet. Diese Reduktion auf die Elementarteilchen erlaubt es ihm, die formalen Ingredienzien im Lauf der Zeit zu verändern oder zu variieren, auch mit unvermittelten Abweichungen oder wahrhaften linguistischen Metamorphosen, aber ohne den *modus operandi* der kompositorischen Gliederung aufzugeben, der letztendlich in einigen Postulaten und immer wieder auftretenden Vorgehensweisen verankert bleibt: die Neigung zur schrägen Ausrichtung, eine ziemlich sparsame Verwendung der Symmetrie, eine gewisse Vorliebe für *variatio* und *inconcinnitas*, das meist *allover* angelegte Bildfeld. Alles ausgehend von der Linie, die sich in Gittern anordnet, in Ebenen und Flächen („Gleichzeitigkeit progressiver Serialität" und „Flucht von Perspektiven, die ins Unendliche führen",[5] wie Nigro mit Bezug auf „Spazio totale" gesagt hat), in Netzen, strahlenförmig, eine Linie, die bricht, von neuem Festigkeit gewinnt, einen Zickzack-Verlauf annimmt, sich vervielfacht, seriell wird, verebbt, zerfällt, sich verwickelt, explodiert (vielleicht finden auch die heftigen Pinselbewegungen der „Orme", der „Ritratti" und der „Dipinti satanici" eine Erklärung als Auflodern jener ursprünglichen Linie), und wird schließlich in den „Meditazioni" und in den „Strutture" wieder erkennbar, in hybridisierten Überschneidungen, unregelmäßigen Überkreuzungen, obschon mit der Freiheit einer erworbenen Zurückhaltung.
Zu bedenken ist weiter, dass bei Nigro die phänomenische und Oberflächenerscheinung eines Werks immer auf Anderes anspielt: Sie erschöpft sich nicht in sich selbst, in einer tautologischen Behauptung ihres eigenen Seins, sondern stellt eine Reflexion dar, eine Vermittlung oder einen symbolischen Inhalt. Wie wir gesehen haben, kann sie ein Versuch sein, typische Strukturprozesse der musikalischen Sprache zu übernehmen (vor allem in der Zeit, in der sich seine ungegenständliche Sehweise herausbildet, um 1952). Oder sie interpretiert eine ungegenständliche Komposition als Selbstdarstellung der Malerei, das heißt als „Geste der Befreiung, um [sich] vom Darstellungszwang zu befreien"[6] (man denke an den emblematischen Zyklus der „Ritratti"). Gleichbleibend ist die „problematisierende" Haltung, aus der ein ständiges Sich-Befragen zum Sinn, warum man Kunst auf eine bestimmte Art und Weise und präzisen und logischen Kriterien gemäß macht, resultiert („Am Ausgang steht immer der projekthafte bzw. methodologische Ansatz",[7] hat er zu Carla Lonzi gesagt), und diese Haltung ist durchdrungen von der Sorge - meist mit der Funktion des Antriebs - die Richtung eines Wegs zu verlieren und die Fähigkeit zum Voran- und Weitergehen, ohne den Zwang, sich zu wiederholen.

Mario Nigro hat sein ganzes Leben lang sehr viel geschrieben und nachgedacht, sich viele Fragen gestellt. Er hat Interviews gegeben, Mitteilungen verfasst, hat zahlreiche Texte zu editorialen Zwecken, für Kataloge, Bücher und Artikel formuliert (wobei er sich im Übrigen von der Kritik vernachlässigt fühlte, nicht selten war er selbst Verfasser der Präsentationen für seine eigenen Ausstellungen), oder in

privater und persönlicher Form niedergeschrieben, um gewisse Momente und Weichenstellungen im Verlauf seiner Auseinandersetzung für sich selbst zu klären, Motivierungen, Gedanken zu einer Poetik und dem damit verbundenen politischen Engagement, hat Weltanschauungen und Kunstauffassungen, Gemütszustände und Emotionen aufrichtig und mit intellektuellem und theoretischem Anspruch, nie getrennt von der Wahrheit der existenziellen Erfahrung, zu Papier gebracht. Der Verweis auf die Musik kommt, wie wir schon gesehen haben, recht häufig vor: Ein ständiger Bezug, der ihn, zumindest bis Anfang der 70er Jahre, begleitet und stärkt, der ihm Unterstützung bietet bei der Entwicklung und Begründung der Lösungen, die er von Mal zu Mal für seine Werke wählt. Wir haben oben festgestellt, dass die Errungenschaft der Ungegenständlichkeit im Jahr 1948 von ihm selbst in Zusammenhang gebracht wird mit der Lehre aus dem Strukturmodell, das durch die Musik gegeben ist; und auch die „Entdeckung" des „Spazio totale" wird auf dasselbe Grundmuster zurückgeführt: „1948 war das Jahr, in dem ich instinktiv mit einer vollkommen ungegenständlichen Malerei anfing, nach über einem Jahr der Unsicherheiten und in einem Umfeld, in dem die Entfernung von jeder Informationsquelle einen innovativen Ausdruck beinahe unmöglich machte. Das Problem eines abstrakten Ausdrucks, der nicht mehr die übliche, zweidimensionale Raumuntersuchung sein sollte (...), stellte sich mir konkret, als ich Mondrian nachvollzog, wenn auch nicht als einfache räumliche Aussage von koloristischen Ausdehnungen, sondern mit konstruktiver Form und Substanz. (...) Ausgehend vom Beispiel der musikalischen Konstruktion, seiner Quadratur, habe ich die Essentialität der malerischen Elemente in ihrem Sich-Wiederholen, Variieren und Zusammentreffen, in ihren Möglichkeiten der Gleichzeitigkeit untersucht. So konnte ich zur Formulierung eines ‚Spazio totale' gelangen, oder besser, ganz einfach seine Existenz bemerken, die man im Bild nur durch die abstrakten Elemente empfinden kann, die in ihren Variationen, ihrer Gleichzeitigkeit studiert werden (...)".[8]

Die folgende, tragisch-expressionistische Phase, in der die Maschen der feinen Gitter der „Spazi totali" sich weiten und verstärken, die schwarzen Linien breiter werden, dabei die Farbe beinahe ersticken und so „diese Empfindung eines Menschen [schaffen], der ein Netz vor sich hat, als sei er ein Gefangener"[9] - diese Phase wird von Nigro, neben psychologisch-existenziellen Gründen und der politischen Analyse der geschichtlichen Umstände, ebenfalls zurückgeführt auf ein sorgfältiges Reflektieren über die musikalischen Formen: Sie erschließen und zeigen ihm, von neuem, die geeignetsten Lösungen, um sein *Kunstwollen* auszudrücken. Und so helfen ihm das polyphonische Prinzip der *Fuge* (in der verschiedene Stimmen sich überlagern, abwechseln und durchdringen, in einer Verschmelzung von horizontaler, melodischer Ebene und vertikaler, harmonischer Ebene) und die kombinatorische Freiheit der *Variation* (die keine willkürliche ist, da sie auf präzisen Regeln und Vorgehensweisen gründet), die Grenzen der Zweidimensionalität des Werks zu überwinden: „(...) jene Gesellschaft, die mir in den ersten Nachkriegsjahren einen Weg einzuschlagen schien, der in gewisser Weise die optimistischen Bestrebungen Mondrians rechtfertigen könne, hatte sich wieder weiter davon entfernt; es war also sinnlos, mit zeitfremden Versuchen weiterzumachen. Die Folge für meine Malerei war logischerweise ein Antrieb hin zu einem verstärkt expressionistischen Inhalt: Die Schwarztöne nahmen, statt der klassischen Funktion von Hintergrund oder Kontur, eine mehr erzählerische Bedeutung dramatischer Art an. Allerdings bremste ich die erzählerische Dringlichkeit der sich entwickelnden Inhalte, und zwar durch das Vertiefen einer Untersuchung, wie ich die neuen, expressiven Dimensionen, nach denen ich suchte, verwirklichen könne. Das Beispiel für eine solche Untersuchung lieferte mir die Musik: Ich wiederholte in der Malerei hypothetische ‚Fugen' und ‚Variationen', überwand auf diese Weise die Dogmen, die einen Großteil der klassischen abstrakten Kunst einschränkten, und das heißt, die Begriffe der ‚Zweidimensionalität' des malerischen ‚Raums'".[10]
In einem anderen interessanten Abschnitt, niedergeschrieben nach den Gesprächen, die er 1967 und 1969 mit Carla Lonzi geführt hat, und von ihr in dem Buch veröffentlicht, aus dem wir schon zitiert haben, nennt Nigro auch den Begriff der „Überraschung", an sich ein mit Haydn verknüpftes Motiv, das Nigro aber wiederum auf die musikalische Form der *Fuge* und, vielleicht passender, auf



die der *Suite* zurückführt. Es handelt sich in diesem Fall um die Verwendung der Farbe, die mit einer musikalischen Logik vom Wechsel verschiedener *ethoi* verbunden ist: Wie auf die Sarabande die Gigue folgt, also auf ein langsames, getragenes Tempo ein bewegtes und flüssiges, so folgt ein Rot auf ein Schwarz, ein Gelb auf ein Grau. Wir könnten auch eine Parallele zum *Divertimento* ziehen, verstanden als - vielleicht auch „blühender" - Abschnitt des Übergangs zwischen Exposition und Wiederaufnahme in der *Fuge*, oder in der Sonatenform als „freie" Episode der Ausarbeitung eines Themas. Der chromatische Artikulationsvorgang der Komposition ist für Nigro in jedem Fall eindeutig musikalischer Natur: „Als ich diese perspektivischen Progressionen entwickelt habe, war da, an einem gewissen Punkt… also hier besteht das unerwartete Element in einer quasi symbolischen Koppelung, die mir nicht nur von einer rhythmischen Konzeption, sondern vom chromatischen Kontrapunkt nahegelegt wird. Zum Beispiel: Ins Grau kommt eine gelbe Überraschung, dann kommen ins andere Grau verschiedene Überraschungen in verschiedenen Farben, ins letzte Schwarz kommt schließlich eine rote Überraschung. Alle diese Überraschungen können eine symbolische Bedeutung vermitteln, die man, im musikalischen Sinn, als ‚Suite', als ‚Fuge' identifizieren könnte, ein Element, das vom Hintergrund in den Vordergrund kommt, vielleicht nur einen Moment lang, dann bleibt es als Hintergrund, verschwindet. Diese chromatischen Timbres haben bestimmte Farben und nehmen, im Kontrast mit den direkt daneben befindlichen Farben, eine Gefühlsbedeutung an".[11]

Mario Nigros Betrachtungen sind oft intuitiv, aber weit davon entfernt, vage oder oberflächlich zu sein; sie zeugen im Gegenteil von einer intimen Aneignung der „konstruktiven" Prinzipien der musikalischen Grammatik und Syntax. Wie wenige Künstler des 20. Jahrhunderts wusste er sie sich zu eigen zu machen, wobei er vor äußerlichen Versuchen der Übertragung oder Entsprechung zurückscheute und sich hingegen als fähig erwies, in seinen Werken typische Strukturmechanismen vor allem des Kontrapunkts und der seriellen Musik anzuwenden.[12] Besonders interessant und tiefgehend, ihrer konzeptuellen Anknüpfungspunkte wegen, sind darüber hinaus die Reflexionen, die er rund um den Zyklus „Tempo totale" anstellt, wozu uns der berühmte Wagnersche Vers in den Sinn kommt: „Zum Raum wird hier die Zeit":[13] „(…) in diese jüngsten Arbeiten von ‚Tempo totale' (…) tritt der Faktor der Empfindung der Zeit, die vergeht und die den Betrachter nicht in eine Situation versetzt, in der er Bilder formulieren soll, sondern ihn, indem er seine Aufmerksamkeit auf eine begrenzte, progressive Serie desselben Bildes heftet, zu einem fixen Gedanken zwingt… vielleicht zur Feststellung der Zeit, die vergeht. Das ist das grundlegende Element, das meines Erachtens die ursprünglichste Essenz des Menschen darstellt. Der Mensch lebt letztendlich auf eine sehr reichhaltige, sehr extensive Weise, macht viele Erfahrungen… dann bemerkt er, in einem gewissen Augenblick, dass es eine einzige, grundlegende Erfahrung gibt: Er, der lebt und die Zeit, die vergeht. Abgesehen von dieser Erfahrung, ist alles andere eine Episode. (…) Wenn es dem Menschen gelingt, nicht einmal kontemplativ, einfach nur zu wissen, dass die Zeit vergeht… hat der Mensch für mich die Vollkommenheit erreicht. (…) Also: Die Farbe dieser Rhythmisierungen von ‚Tempo totale' wird reduziert auf die wirklich wesentliche Frage: als Element eines psychologischen Kontrapunkts zum Zeichen, das sich entwickelt. Natürlich kann ich zwei oder mehr Serien mit seriellen Progressionen voranbringen, die einer idealen Form eingeschrieben sind (…) und dann, wenn ich zwei oder mehr Serien realisiere, kann ich zwei oder mehr verschiedene Farben machen und führe sie aus, je nach dem Moment, in dem ich lebe, je nach meinem Gemütszustand. Ich weiß nicht, es kann eine mehr oder weniger lebhafte Farbzusammenstellung sein… ‚allegretto', ‚andante', ‚mosso'".[14]

Die letzten Zeilen helfen uns auch, Nigro dort zu verstehen, wo er am meisten Minimalist ist, bei den Bildern, die auf Wiederholungen und minimalen Variationen schräger Linien basieren. Die Wahl der Farben, die er diesen kleinen, seriell wiederholten Stäben zuteilt, ist jeder banalen Emotionalität entzogen und erklärt sich stattdessen neuerlich aus Dynamik - und Agogik - der musikalischen Komposition: Hier wie da entspricht der Wechsel von langsamen und schnellen, gemäßigten und lebhaften Sätzen einem genauen Ordnungskriterium, das in gewisser Hinsicht physiologisch ist.

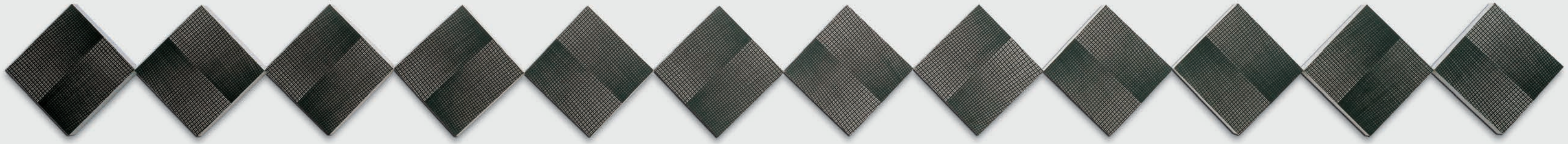
Im übrigen gibt es Fälle, in denen Mario Nigro schon im Werktitel den Bezug auf ein spezifisches

Dallo spazio totale, 1954-64, Tempera auf Holz / tempera su tavola / tempera on wood, 6-teilig / 6 elementi / 6 elements, 32x32 cm jeweils / ognuno / each

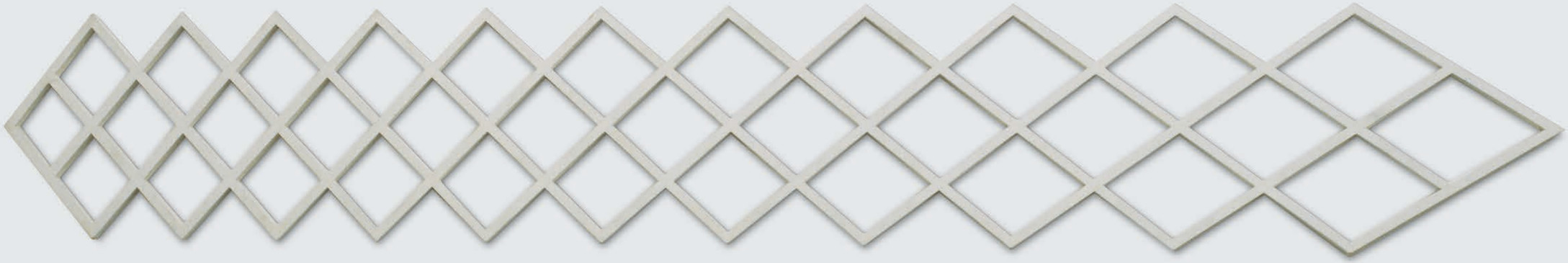
Musikstück deutlich macht, oder sogar auf ein Fragment davon: In dieser Hinsicht ist eine Leinwand aus dem Jahr 1972 bedeutsam, *Dalle ultime dodici battute di Richard Wagner: l'amore* [*Aus den letzten zwölf Takten von Richard Wagner: die Liebe*] (S. 246). Streng genommen müsste sich der Verweis auf die letzten Takte des *Parsifal* beziehen, aber, im Partiturvergleich, scheint mir die Anspielung auf *Tristan und Isolde* für wahrscheinlicher und zutreffender, auf den verklärten *Liebestod*, mit dem das Drama endet. In Nigros Bild sehen wir drei horizontale Reihen mit jeweils zwölf Abschnitten, deren Neigung sich von links nach rechts (oder invers) leicht verändert, im entgegengesetzten Wechsel, wenn wir die Arbeit in ihrer vertikalen Reihung betrachten. Was zum Vorschein kommt, ist ein Gefühl von transzendentalem Sich-Auflösen und Sich-Lichten, das sich in der Tempera-Malerei aus dem Jahr 1973 *Dalle ultime dodici battute di Richard Wagner: intermezzo* [*Aus den letzten zwölf Takten von Richard Wagner: Intermezzo*] noch verstärkt, wo eine einzige Reihe schräger Linien zentral erscheint, während das aus dem selben Jahr stammende Diptychon *Dal tempo totale: le strutture fisse con licenza cromatica: omaggio a Schumann, i due amori* [*Aus der totalen Zeit: die fixen Strukturen mit farblicher Freiheit: Hommage an Schumann, die zwei Lieben*] (S. 250) um einiges bewegter ist.
Das bezeichnendste Beispiel für die Bezugnahme auf eine musikalische Komposition findet sich jedoch in der großen Arbeit, einem der Hauptwerke im Saal, der Mario Nigro auf der Biennale di Venezia von 1968 vorbehalten war: *Le stagioni* [*Die Jahreszeiten*], realisiert aus vier progressiven Komponenten über eine Gesamtlänge von zwölf Metern, bekannt auch unter dem Titel *Passeggiata prospettica* [*Perspektivischer Spaziergang*], vom Künstler beschrieben als „ein Verlauf, den man auf dem Boden auslegen muss und dessen Elemente in bestimmten Richtungen aneinanderstoßen":[15]
„(…) innerhalb des ‚Verlaufs' haben die Elemente keine besonderen Titel, sie ordnen sich einer progressiven Nummerierung folgend an (…) Bei der Arbeit *Le stagioni*, nehme ich ausdrücklich Bezug auf Vivaldi, insbesondere auf seine Komposition *Die vier Jahreszeiten*. Ich hatte überhaupt nicht die Absicht, seine Musik in Malerei umzusetzen; es muss klar sein, dass ich keine musikalische Malerei machen will, allenfalls entdecke ich, in meiner methodologischen Erforschung progressiver Identifizierung jener Elemente, die die grundlegenden Elemente der chromatischen, visuellen Poetik sind, die Identität des Begriffs der Strukturierung. Im Bereich der Musik hat diese Forschung die Malerei antizipiert, denn es haben definitiv nie Verbindungen zu einer objektiven figurativen Darstellung bestanden: Die Klänge haben die Freiheit, sich unabhängig von allem in einer grundsätzlichen strukturellen Problematik auszudrücken, die von Guido Monaco [Guido d'Arezzo] zum Free Jazz und noch weiter reicht. (…) Für diese größere Ausdrucksfreiheit war mir, seit den ersten Nachkriegsjahren, bei der Wahl des zu verfolgenden methodologischen Ansatzes die musikalische Struktur ein Beispiel. In meinem ersten Manifest zum ‚Spazio totale', das ich im November 1954 anlässlich meiner Ausstellung in der Casa della Cultura in Livorno veröffentlichte, schrieb ich: ‚(…) ich habe Erfahrungen mit den Beziehungen gesammelt, die reell zwischen musikalischer Struktur und abstrakter Konstruktion bestehen können (…)'. So habe ich auch die Überwindung der konstruktiven Problematik an sich behauptet für eine rhythmische, progressive Ausdehnung der Elemente in einem ‚Spazio totale', den ich dann 1965 mit der Entdeckung einer Dimension von rein psychologischer Wertigkeit, nämlich der ‚Tempo totale' überwunden habe".[16]
In wenigen Zeilen bietet uns Nigro eine Synthese des Wegs, der ihn durch eine beinahe zwanzig Jahre dauernde Auseinandersetzung geführt hat, zugleich einen unverzichtbaren Interpretationsschlüssel für seine enge Beziehung zur musikalischen Dimension, die bei ihm nie Gegenstand der „Nachahmung" oder versuchter Übertragung ist, sondern Konstruktions- und Strukturbeispiel, das man unablässig überdenken muss, um zum Grund der Dinge, der Kunst und des Sinns zu gelangen.

[1] Mario Nigro, maschinenschriftlicher Text, um 1983, Archivio Mario Nigro, Mailand, zit. in Germano Celant, *Mario Nigro. Catalogo ragionato* [*M. N., Werkverzeichnis*], Skira editore, Mailand, 2009, S. 222.

[2] Mario Nigro im Interview mit Lisa Licitra Ponti, *‚Hopes and Dots'. Interview to Mario Nigro*, in „Artforum International", XXIV, 3, New York, November 1985.
[3] Mario Nigro in Carla Lonzi, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly* [*Selbstbildnis. Accardi,…*], De Donato editore, Bari, 1969, S. 52.
[4] *a.a.O.*, S. 50f.
[5] *a.a.O.*, S. 165f.
[6] Mario Nigro in Tommaso Trini, "Sui Ritratti, Mario Nigro ne parla" ["Zu den Porträts, Mario Nigro spricht darüber"], in *Il cielo e dintorni* [*Der Himmel und seine Umgebung*] (Fattoria Castello di Volpaia, Radda in Chianti, 10.-25. September 1988), Katalog zur Ausstellung, Castello di Volpaia, Radda in Chianti, 1988, S. 11.
[7] Mario Nigro in Carla Lonzi, *Autoritratto…*, zit., 1969, S. 98.
[8] Mario Nigro, "Secondo scritto sullo spazio totale" ["Zweiter Text über den totalen Raum"], in *Vinicio Berti, Bruno Brunetti, Alvaro Monnini, Mario Nigro, Mario Nuti, Fernando de Szyszlo* (Palazzo Strozzi, Galleria La Strozzina, Florenz, Juni 1955), Katalog zur Ausstellung, Galleria La Strozzina, Florenz, 1955, o.S.
[9] Mario Nigro in Carla Lonzi, *Autoritratto…*, zit., 1969, S. 177.
[10] Mario Nigro, *Il mio contenuto* (*Mein Inhalt*), in „Annuario del M.A.C." („Jahrbuch der Bewegung Konkrete Kunst"), Mailand, 1958, zit. in Germano Celant, *Mario Nigro…*, zit., 2009, S. 132.
[11] Mario Nigro in Carla Lonzi, *Autoritratto…*, zit., 1969, S. 200.
[12] Ob Nigro ein vertieftes Wissen über die Technik der seriellen Musik besaß, ist nicht sicher, aber er war sich bestimmt bewusst, dass es sich um eine Kompositionsmethode handelt, die in festgelegten Abfolgen, eben den sogenannten „Serien", eine oder mehrere Parameter des Klangs (Höhe, Dauer, Lautstärke, Klangfarbe) vorherbestimmt. Anton Webern war der erste, der versuchte, die Serie nicht nur auf die Noten der chromatischen Tonleiter anzuwenden, sondern auch auf Tonhöhe und Dynamik, während Pierre Boulez später den *integralen Serialismus* schuf.
[13] *Parsifal*, I. Akt.
[14] Mario Nigro in Carla Lonzi, *Autoritratto…*, zit., 1969, S. 322f.
[15] Mario Nigro in *Nigro* (Galleria La Polena, Genua, 23. November - 13. Dezember 1972), Katalog zur Ausstellung, Galleria La Polena, Genua, 1972, o.S.
[16] *Ebd.*



Dallo spazio totale 1954: serie di 12 rombi continui a progressioni ritmiche simultanee alternate opposte, 1965,
Tempera auf Holz / tempera su tavola / tempera on wood, 12-teilig / 12 elementi / 12 elements, 56,5x678 cm



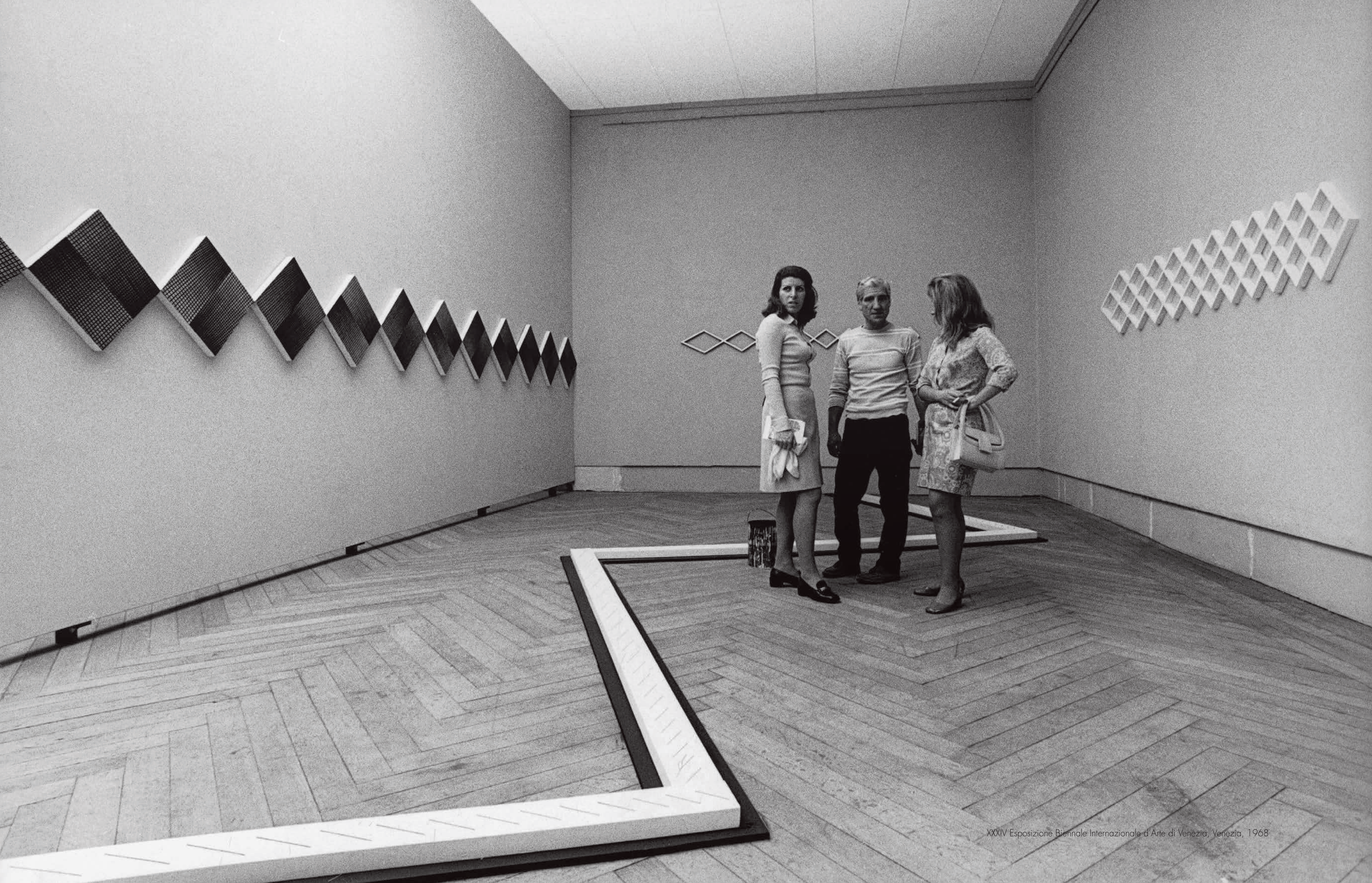
Dal tempo totale: traliccio a rombi progressivi simultanei, 1967-84, Tempera auf Holz / tempera su legno / tempera on wood, 46,5x293 cm

Dallo spazio totale 1954: 4 colonne prismatiche a progressioni ritmiche simultanee (passaggio psicologico), 1966, Tempera auf Holz / tempera su legno / tempera on wood, 4-teilig / 4 elementi / 4 elements, 284x28x28 cm jeweils / ognuno / each



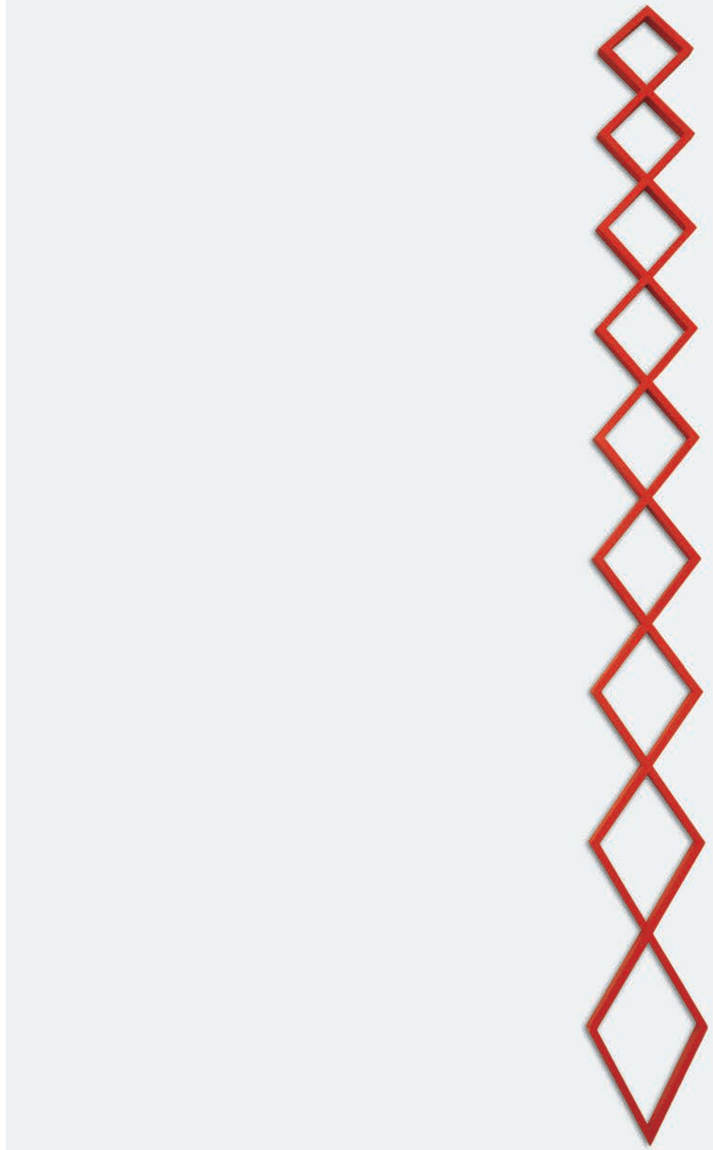


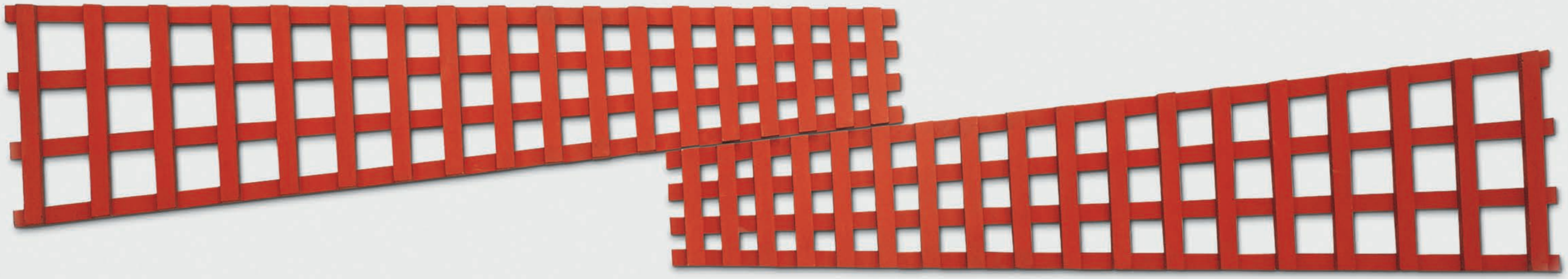
Dal tempo totale: passeggiata ritmica progressiva con variazione cromatica (il corso della vita: le stagioni), 1967-68, Tempera auf Holz / tempera su legno / tempera on wood, 4-teilig / 4 elementi / 4 elements, 300x12x4,5 cm jeweils / ognuno / each *



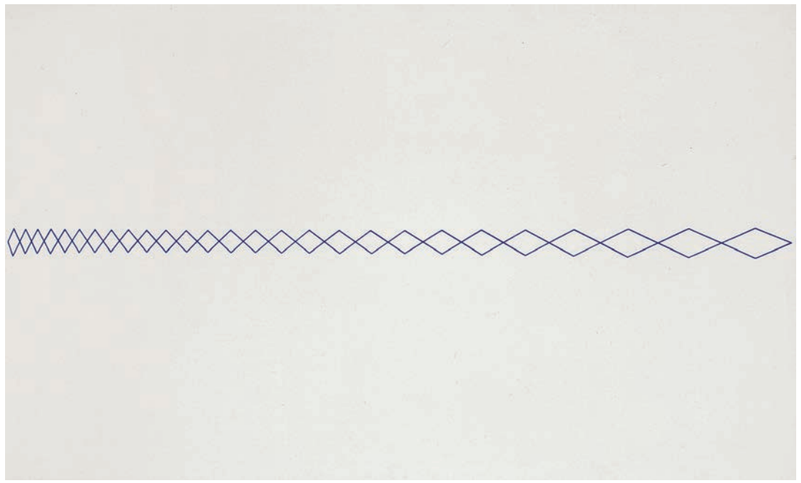
XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Venezia, 1968

Dal tempo totale: traliccio a rombi progressivi in rosso, 1967-84, Tempera auf Holz / tempera su legno / tempera on wood, 255x27 cm





Dallo spazio totale: progressioni ritmiche simultanee opposte, 1966, Tempera auf Holz / tempera su legno / tempera on wood, 2-teilig / 2 elementi / 2 elements, 48x187,5x4 cm jeweils / ognuno / each



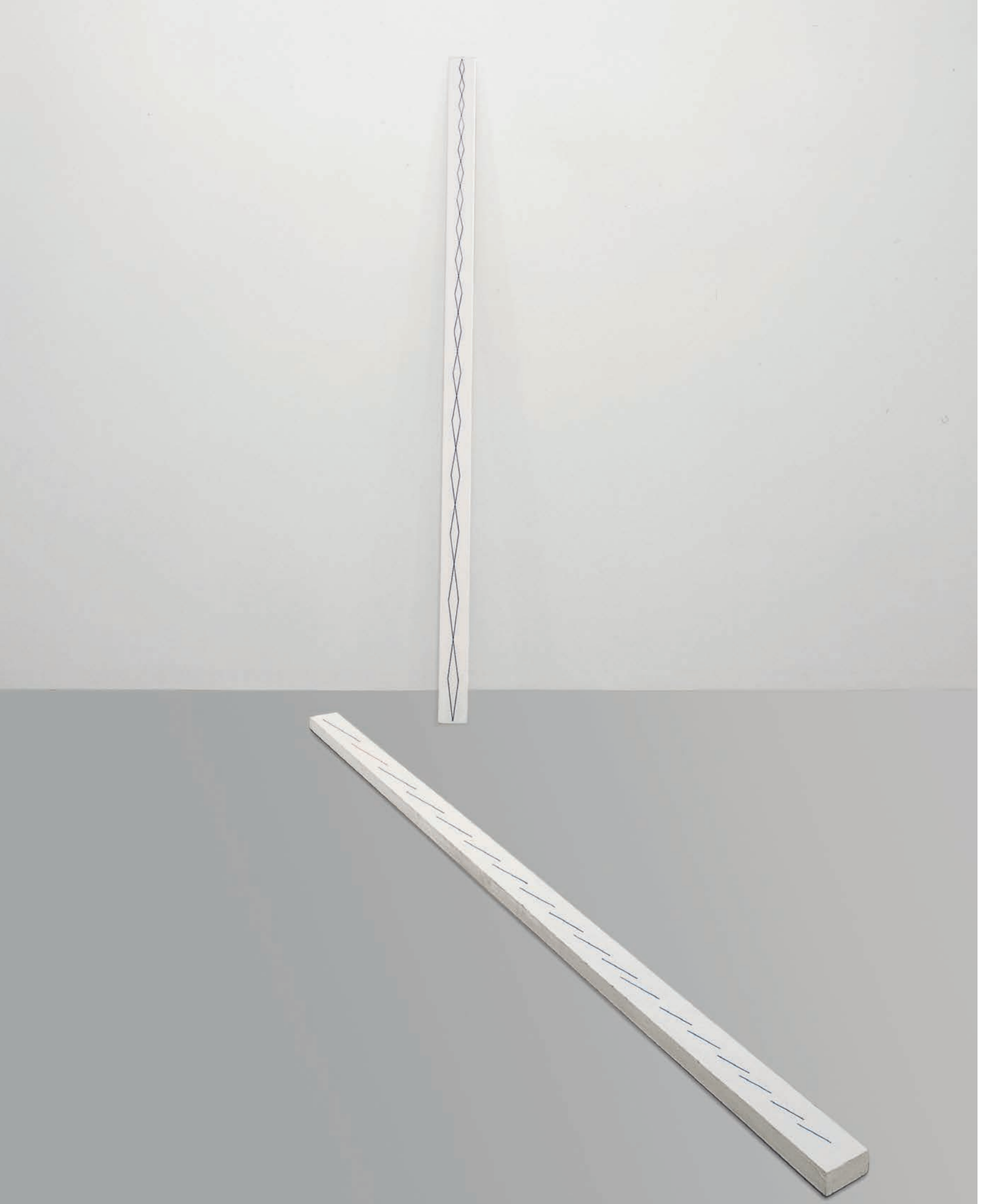
Dal tempo totale: ritmo ad andatura progressiva (tensione), 1966, Tempera-Wandfarbe auf Leinwand / tempera murale su tela / mural tempera on canvas, 97,5x162 cm

Paolo Bolpagni
L'elemento musicale nell'arte di Mario Nigro

Scrivere di Mario Nigro significa occuparsi di un pittore (e non soltanto pittore) la cui importanza nell'ambito delle ricerche aniconiche della seconda metà del XX secolo non è ancora abbastanza riconosciuta a livello internazionale. Detto senza alcun intento provocatorio, sconta il fatto di esser stato italiano (è nota la difficoltà degli artisti del Belpaese, a partire dall'Ottocento, a imporsi sulla scena mondiale), per di più provenendo da un'area geografica periferica rispetto ai grandi centri, di non aver fatto parte di gruppi di punta, e di aver attraversato, lungo la propria carriera, momenti differenti, con esiti formali anche assai disparati fra di loro, almeno all'apparenza. Insomma, la sua produzione non è contrassegnata da un'immediata ed evidente riconoscibilità. Uomo inquieto e tormentato, mai pago dei risultati raggiunti, ha vissuto periodi di crisi e di ripartenza, scarti e svolte, mutamenti ed evoluzioni, pur nel permanere di una coerenza di fondo che si può trovare in alcune costanti che cercheremo di enucleare. Una di queste è il ricorrere dell'elemento musicale, quale fonte d'ispirazione, modello strutturale, riferimento poetico o contenutistico, pietra di paragone dal punto di vista linguistico, formale e compositivo.
Ripercorriamo brevemente le tappe del suo percorso. Tralasciando la fase giovanile e di formazione, contraddistinta dalle prime prove influenzate dalla tradizione post-macchiaiola toscana e da diverse e sfaccettate declinazioni novecentiste, l'opera di Mario Nigro può essere suddivisa in cicli e stagioni creative piuttosto ben individuate: le libere sperimentazioni ed esplorazioni astrattiste del 1948-1949, la svolta geometrica delle griglie modulari del 1950-1951 (scaturita in buona misura dalla meditazione sull'ultimo Mondrian), il momento di passaggio rappresentato dalle "Costruzioni", dalle "Variazioni" e da lavori intrisi di rimandi musicali, ritmici e contrappuntistici (come *Pittura: fuga* del 1952, pp. 54-55), dove domina il tema della giustapposizione di elementi combinati obliquamente, fino all'approdo, nel 1952-1953, ai celebri "Spazi totali", autentica conquista di un marchio di piena riconoscibilità, con le loro *textures* di superfici reticolari intrecciantesi in differenti piani e inclinazioni. È una serie che prosegue fino alla seconda metà degli anni Sessanta, con qualche successiva sporadica propaggine, ma inframmezzata e interrotta, a partire dal 1956, da soluzioni ulteriori, come i dipinti "drammatici" del 1956 (in cui le griglie si allargano, si stemperano, si intensificano cromaticamente, suggerendo situazioni di tensione e contrasto), la difficile fase di ripensamento compresa tra il 1956 e il 1959 (con un nucleo di opere, tra il gestuale e il materico, nelle quali si avverte, forse davvero per l'unica volta nel percorso di Nigro, l'influsso passeggero dell'Informale), le fini modulazioni dei "Collage vibratili" (dal 1961 al 1965) e, dal 1964, la conquista della tridimensionalità, con i primi lavori "componibili" ("Spazi totali" assemblati in progressioni e variazioni musicali) e poi veri e propri interventi ambientali, come *Dallo spazio totale 1954: 4 colonne prismatiche a progressioni ritmiche simultanee (passaggio psicologico)* del 1966 (p. 207) e *Dal tempo totale: passeggiata ritmica progressiva con variazione cromatica (il corso della vita: le stagioni)*, del 1967-68 (p. 209).
Con queste ultime opere si è nel frattempo compiuto - sancito anche dalla partecipazione alla contrastata Biennale di Venezia del 1968 - il tragitto concettuale dallo "Spazio totale" al "Tempo totale", che si traduce nei "Tralicci a rombi progressivi", nelle "Strutture fisse con licenza cromatica" e in tutti quei lavori costruiti per iterazioni e variazioni minimali di sottili linee o aste colorate stese in senso obliquo su fondi piatti perlopiù bianchi (solo talvolta verdi, gialli, azzurri, violetti), secondo ritmi più o meno regolari, con procedimenti seriali, proliferazioni, svolgimenti e "narrazioni" sequenziali: è ormai un nuovo Mario Nigro, che attribuisce a queste opere indifferentemente titoli descrittivo-formali, oppure implicanti rimandi di carattere politico, personale, psicologico, sentimentale, emozionale, mitico-archetipico, musicale, naturalistico e persino erotico. Questa stagione dura fino al 1980, ma, conformemente a quanto già osservato, è accompagnata, a

cominciare da un certo punto, anche da altre esperienze: tra il 1976 e il 1977 il segno grafico si fa ancora più rarefatto ed essenziale, e nascono le "Linee": semplici rette che attraversano la composizione da parte a parte, in maniera verticale o più spesso obliqua (ma mai esattamente diagonale), dando vita a "costruzioni ideali fondate sulla sezione aurea",[1] senza soluzione di continuità, tendendo a un infinito spazio-temporale; i titoli richiamano personaggi della mitologia greca, o elementi del paesaggio, o i meri dati strutturali dell'opera. Dal 1980 la retta si interrompe e si spezza, dapprima suddividendosi in due segmenti di diversa inclinazione, poi trasformandosi in una traiettoria zigzagante, che nel ciclo dei "Terremoti" (originato anche dalla forte impressione suscitata da un sisma avvenuto in Irpinia, nell'Italia meridionale) si fa drammatica e lacerante, oppure rievoca il fulmine della *Tempesta* di Giorgione (già ispiratore de *Le stagioni* del 1967-68), mentre altrove allude al percorso accidentato della storia. Si tratta comunque, pur sempre, di analisi della linea e - stante la perseverante impostazione del lavoro di Nigro, consistente in una corrispondenza totale fra riflessione formale, attenzione alla componente tecnica del "mestiere", introspezione esistenziale e sguardo civile di palpitante partecipazione alla realtà umana - di volontà comunicativa espressa tramite il segno e il colore.
A partire dal 1982 assistiamo a una nuova evoluzione: capita che la retta, tendente ormai all'orizzontalità, si arresti, e che quindi, entrando nel campo visivo da sinistra, finisca la sua corsa nella zona destra del dipinto, verso i tre quarti, come un fiume che si fermi e prosciughi nel deserto; tramutandosi insomma in segmento. Il riferimento è, in chiave figurativa, all'orizzonte, ovvero, in prospettiva psicologica, al tema della solitudine; in taluni casi, addirittura, la linea perde il proprio ordine geometrico e, cosa che di rado è accaduta nella carriera dell'artista, da dritta si fa increspata, come a seguire un profilo di colline; fino a che, sempre più evanescente, smarrisce anche la sua continuità e, dal 1984, diventa un tratteggio costituito da punti, all'inizio piccoli e precisi, poi via via più spessi e irregolari, in quanto tracce di colpi del pennello perpendicolari alla tela. Lo stesso Nigro descrisse così questo passaggio avvenuto tra il 1980 e il 1987: "(...) l'ho chiamato terremoto - sempre con una linea sola - e veramente era un terremoto ideologico, in me, nella pittura. (...) E questa linea è nera, una cosa drastica... La mia pittura diventa introspettiva. Il terremoto si risolve con delle linee, ma spezzate. Questo periodo io lo chiamo della solitudine, perché mi trovo isolato, proprio, nel mondo. Poi, queste linee diventano come degli orizzonti. E infine vanno avanti come a puntini...".[2]
I tocchi verdi sfrangiati e imperfetti degli ultimi "Orizzonti" rappresentano una sorta di principio generatore della penultima fase della produzione artistica di Nigro, che, dal 1987 al 1989, è inaspettatamente contrassegnata da cromie vigorose e stesure gestuali, che, sopra i fondi bianchi uniformi, strutturano prima "isole" e poi "cadute" di colore dense d'energia, per così dire "assemblate" mediante pennellate forti e decise. Tale modo di costruire la composizione accomuna, pur con qualche distinzione, le tre serie realizzate in questi anni, ossia, in successione, le "Orme", i "Ritratti" e i "Dipinti satanici" [ciclo di opere nato da un moto di ribellione verso l'oscurantismo fanatico e violento di cui era frutto la *fatwa* di Khomeyni contro Salman Rushdie, autore del romanzo *The Satanic Verses* (*I versi satanici*)], dove dominano i toni dei verdi, dei gialli, dei rossi e poi dei neri. Se questo periodo è da molti accostato a certi esiti del Neoespressionismo tedesco, l'ultima svolta del percorso di Mario Nigro, dal 1990 fino alla morte avvenuta nell'estate del 1992, riconquista una maggiore pacatezza, con le "Meditazioni", con gli altri dipinti articolati per riquadri di colore tracciati a intervalli irregolari (una sorta di ritorno, in prospettiva "ribaltata" e inversa, alla griglia di Mondrian) e con le "Strutture", in cui i rettangoli sono formati da pennellate incrociate e da segni sempre più rarefatti.

La musica si affaccia molto presto. Anzitutto fa parte della biografia di Mario Nigro, che, fin dall'infanzia, sviluppò per essa una forte attrazione, cominciando all'età di cinque anni lo studio del violino e del pianoforte. Questo interesse segnerà in modo peculiare la sua ricerca artistica, lasciando tracce ben riconoscibili, da lui stesso individuate: "Verso il 1954, la mia pittura era vicina al *jazz* di Orleans, effettivamente c'era molta analogia. Lo stile di Orleans, si basa su una accentuazione di passaggi forti, bassi, è molto viva e ha sempre una quadratura precisa: c'è il solista, poi l'accompagnamento, poi l'accompagnamento viene in primo piano, poi c'è tutto il complesso che, dopo aver aperto, chiude il pezzo. Nel *free-jazz*, che è il seguito del *cool-jazz*, si studia un tema, di solito il solista, più che altro lo si analizza, ma non ci si preoccupa di chiudere. Questo tipo di variazioni le sento vicine alle mie ultime esperienze, quelle del 'Tempo totale'. Anche nel 1952 facevo delle variazioni che, però, erano più aderenti alla musica di Bach. Ma, in sostanza, la musica di Bach, secondo me, è vicinissima, come struttura, al *free-jazz*... non vorrei dire eresie. La musica elettronica è uno studio ancor più sperimentale: prende un suono, lo fa diventare ampio, lo fa vibrare più svelto, meno intenso. Questa ricerca mi è molto congeniale (...)".[3]
Al di là di tali accostamenti istituiti dall'artista fra propri cicli di opere e determinati generi o tendenze della storia musicale, dalla polifonia bachiana, al *free jazz*, agli allora recenti sviluppi dell'elettronica (amata, in realtà, più nella concezione teorico-tecnica a essa soggiacente che nei suoi effettivi esiti sonori), dove l'aspetto più significativo che si può rilevare è probabilmente l'attitudine al contrappunto e al principio della variazione, il fattore davvero caratteristico della maniera di organizzare visivamente la composizione pittorica - in termini sia formali, sia cromatici - risulta esser sempre, per Nigro, quello ritmico. La musica, quindi, non è soltanto una passione, ma una fonte d'ispirazione importante, non in prima istanza come suggestione espressiva o stilistica, ma in quanto linguaggio assoluto e basato su ingredienti elementari da combinare e accordare secondo leggi e norme codificate, e attraverso cui comunicare contenuti al contempo emotivi e formali. È utile menzionare un altro passo del dialogo con la critica d'arte Carla Lonzi, riportato nel curioso libro corale da lei pubblicato nel 1969, da cui si è già ripresa la citazione precedente. A parlare in prima persona è lo stesso Nigro, che rievoca i tempi eroici della propria sperimentazione astrattista, alla fine degli anni Quaranta: "Io, nella pittura, vedo come fondamentale quel problema che deve trovare una giustificazione di segno, come nella musica si trova la giustificazione nella successione delle note, nella simultaneità, cioè nel contrappunto, in tutta la quadratura musicale. Avevo capito la struttura della musica: allora, sull'esempio di questa struttura, cercavo una struttura per la pittura. Quindi, mi sono venuti spontaneamente i ritmi, le ripetizioni, quelle che oggi chiamano iterazioni, no? Tutta la ritmazione che giustifica e coinvolge il quadro e va oltre il quadro, idealmente. A me interessa questo ritmo, questa armonia tra elemento e elemento, fra colore e colore. Ma ciò che è importante, è la problematica di tutte queste ritmazioni, perché altrimenti si ricade nel concretismo, in cui si fanno diversi formati geometrici e si mettono uno accanto all'altro senza nessuna ragione. Invece, il problema deve andare oltre. A me pare che, più che svolgere un problema, mi pare proprio che nel 1948 io - non vorrei essere presuntuoso - svolgevo una rottura con tutta una tradizione perché, fino a quel momento, il quadro era veramente quadro, la composizione rientrava tutta nel quadro a fare il quadro, sia che questa composizione fosse fatta con forme geometriche dipinte o fosse fatta con oggetti, invece a me non interessava il quadro, interessava il ritmo. (...) Penso di aver trovato veramente il problema della pittura perché, fino a quell'epoca, l'artista era ostacolato dal dover fare la rappresentazione di un oggetto, non era libero di esprimere questi segni, questi colori come invece il musicista lo era già da 2000 anni. La musica ha una sua essenzialità dalla quale non ci si può levare: non è che, a un certo punto, finisca la musica, la musica non finisce mai, finisce una certa ricerca nella musica e ne comincia un'altra. Ci sono delle cose fondamentali: per esempio, se si fa un suono e si continua sempre con la stessa intensità, qui, per me, non è musica, la musica comincia quando questo suono ha delle variazioni oppure assume un ritmo".[4]
Al di là dello stile discorsivo e un po' involuto, che ricalca volutamente quello del parlato, il brano citato ci consente di trarre alcune rilevanti deduzioni: prima, che l'approdo all'astrattismo, per Nigro, fu improntato, almeno in parte, alla ricerca di una libertà dai vincoli della rappresentazione, ossia al raggiungimento di quel supremo grado di "assolutezza" che è tipico appannaggio della musica, in quanto linguaggio che, come sosteneva Wilhelm Worringer, è capace di interpretare non le



forme esteriori della natura, ma i suoi meccanismi interni, ossia il ritmo, le variazioni di intensità e gli accordi (non è un caso che la svolta aniconica scaturisca anche dalla visita della Biennale di Venezia del 1948, dove a colpirlo furono le opere di Paul Klee); seconda, che l'astrattismo di Nigro, fin dall'inizio, perseguì una normatività, un canone ordinatore che consentisse di evitare l'arbitrarietà di accostamenti di elementi che non fossero fondati su una legge, la quale è esplicitamente individuata nel modello musicale, nella scansione secondo le regole dell'armonia e del ritmo. Ciò non significa che la pittura debba essere acontenutistica, quanto piuttosto che il principio che la innerva le conferisca un senso consustanziale, non estrinseco, che la renda in grado di non riprodurre nulla se non la propria struttura, oltre che l'interiorità e gli stati d'animo dell'autore e dell'Uomo in generale.

È interessante, infine, il discorso sulla datità trascendentale e perenne del suono, dal quale ha origine la musica quando esso si relativizza nella contingenza di un *hic et nunc*, ovvero conosce un mutamento, una *variazione*, che produce un *ritmo*. Il parallelismo, sul versante della visualità, può essere istituito con la linea; ed è illuminante: in tutta la carriera di Nigro assistiamo al riproporsi o al periodico alternarsi o ripresentarsi di determinati schemi di base, perlopiù scaturiti dall'analisi di questo ente fondamentale della geometria euclidea. La retta, inizialmente adottata insieme con la curva, che è presto soppiantata e abbandonata, si affaccia già nelle prime opere aniconiche del 1948, e subito diventa componente essenziale di un lessico che deriva in buona misura dalla rimeditazione del Neoplasticismo e del Suprematismo, metabolizzati e superati in virtù di uno scatto ulteriore. La linea è alla radice delle griglie ortogonali, dei segmenti e dei piani spezzati delle "Costruzioni", delle "Variazioni" e degli "Spazi totali", che sono nient'altro che articolazioni ritmiche di quell'ente originario, così come tutta la musica nasce dal suono primordiale ed eterno, costante e fisso, ovvero del suo incresparsi, differenziarsi, scandirsi nell'infinità delle manifestazioni possibili. Immediatamente, l'individuazione quale principio-base del tratto lineare diritto diviene *la* peculiarità di Nigro, e tale resterà per larga parte della produzione dei decenni successivi, eccetto che in alcuni momenti di crisi e smarrimento (alludo alla traumatica stagione informale del 1956-1959), potendosi forse considerare una vera e propria deviazione - dialettica rispetto a questa sorta di *basso ostinato* - soltanto il percorso che dagli "Orizzonti" *irregolari* conduce alle "Orme", ai "Ritratti" e ai "Dipinti satanici", dove il colore esplode e si libera dalla norma ordinatrice della linea - che tuttavia riemergerà negli ultimi anni della vita di Nigro, come criterio di razionalità di fronte all'impetuoso irrompere dell'emozione. L'arte, per lui, se ne consideriamo complessivamente l'intero arco della carriera, è uno strumento conoscitivo fondato su strutture minime e primarie. Questa riduzione alle particelle elementari gli consente di mutare o variare mano a mano gli ingredienti formali, anche con bruschi scarti o autentiche metamorfosi linguistiche, ma senza tradire il *modus operandi* dell'articolazione compositiva, che rimane ancorato, in ultima analisi, ad alcuni postulati e procedimenti ricorrenti: la propensione per una direzionalità in senso obliquo, un ricorso assai parco alla simmetria, un certo gusto per la *variatio* e l'*inconcinnitas*, l'impostazione perlopiù *allover* del campo del quadro. Tutto a partire dalla linea, che si organizza in griglie, in piani e superfici ("simultaneità di serialità progressive" e "fuga di prospettive che vanno all'infinito",[5] come disse Nigro a proposito dello "Spazio totale"), in reticoli, in raggiere, che si spezza, si ricompatta, si fa zigzagante, si moltiplica, si serializza, si affievolisce, si frantuma, si aggroviglia, esplode (e forse, allora, anche le pennellate violente delle "Orme", dei "Ritratti" e dei "Dipinti satanici" trovano una spiegazione in quanto deflagrazioni di quella linea originaria), e infine, nelle "Meditazioni" e nelle "Strutture", torna riconoscibile, in intersecazioni ibridate, in incroci irregolari, pur con la libertà di un'acquisita rarefazione.

Occorre poi considerare che l'aspetto superficiale e fenomenico dell'opera, in Nigro, allude sempre a qualcos'altro: non si risolve in se stesso, in una tautologica affermazione del proprio essere, ma costituisce una riflessione, o una mediazione, o una denotazione simbolica; può essere, come si è visto, un tentativo di adottare processi strutturali tipici del linguaggio musicale (specialmente durante

Dal tempo totale: progressione ritmica prospettica in rombi; Dal tempo totale: progressione ritmica in segmenti, [1967-68], Tempera auf Holz / tempera su legno / tempera on wood, 280x12x3 cm; 257x12x5 cm

il periodo della genesi della sua visione non-oggettiva, attorno al 1952), oppure l'interpretazione di una composizione aniconica in quanto rappresentazione della pittura stessa, ovvero "gesto di liberar[si] dall'accettazione di rappresentare"[6] (si pensi all'emblematico ciclo dei "Ritratti"). Invariabile è l'atteggiamento "problematico", che si traduce in un continuo interrogarsi sul senso e le ragioni del produrre arte in una data maniera e secondo precisi e logici criteri ("come punto di partenza, c'è sempre il fatto progettativo, ossia metodologico",[7] disse a Carla Lonzi), venato da un'ansia - perlopiù propulsiva - di smarrire la direzionalità di un percorso e la capacità di procedere e avanzare senza essere costretto a ripetersi.

Mario Nigro, per tutta la sua vita, ha molto scritto e meditato, ponendosi domande. Ha rilasciato interviste, comunicazioni, ha elaborato numerosi testi sia a fini editoriali, per cataloghi, libri e articoli (sentendosi peraltro trascurato dalla critica, non di rado era l'autore dei saggi di presentazione per le proprie mostre), sia in dimensione privata e personale, per chiarire a se stesso certi punti e snodi del suo itinerario di ricerca, mettendo sulla carta motivazioni, idee di poetica e di impegno politico a essa coniugato, visioni del mondo e dell'arte, stati d'animo ed emozioni, con sincerità e con sforzo intellettuale e teoretico, mai disgiunto dalla verità dell'esperienza esistenziale. Il richiamo alla musica, come già si è visto, compare piuttosto spesso: è un costante riferimento che, almeno fino al principio degli anni Settanta, lo accompagna e rafforza, che gli offre un supporto nello sviluppo e nella giustificazione delle soluzioni di volta in volta adottate nelle opere. Abbiamo constatato prima che la conquista dell'aniconismo, nel 1948, è da lui stesso posta in relazione con la lezione del modello strutturale costituito dalla musica; e anche la "scoperta" dello "Spazio totale" è ricondotta alla medesima matrice: "Fu nel 1948 che iniziai istintivamente una pittura totalmente non oggettiva, dopo più di un anno di incertezze, in un ambiente in cui la lontananza da ogni fonte di informazione rendeva quasi impossibile ogni gesto di innovazione. Il problema di un'espressione astratta che non fosse più la solita ricerca spaziale bidimensionale (...) mi si pose in termini concreti quando ripetei Mondrian, sia pure non in semplice enunciazione spaziale di espansioni coloristiche, ma in forma e sostanza costruttive. (...) Attraverso l'esempio della costruzione musicale, della sua quadratura, ho indagato sulla essenzialità degli elementi pittorici, nelle loro ripetizioni, variazioni, coincidenze, nelle loro possibilità simultanee. Sono potuto così arrivare alla formulazione, o meglio semplicemente ad accorgermi della esistenza di uno 'Spazio totale' di cui si può avere sensazione nel quadro solo attraverso elementi astratti studiati nelle loro variazioni, nelle loro simultaneità (...)".[8]

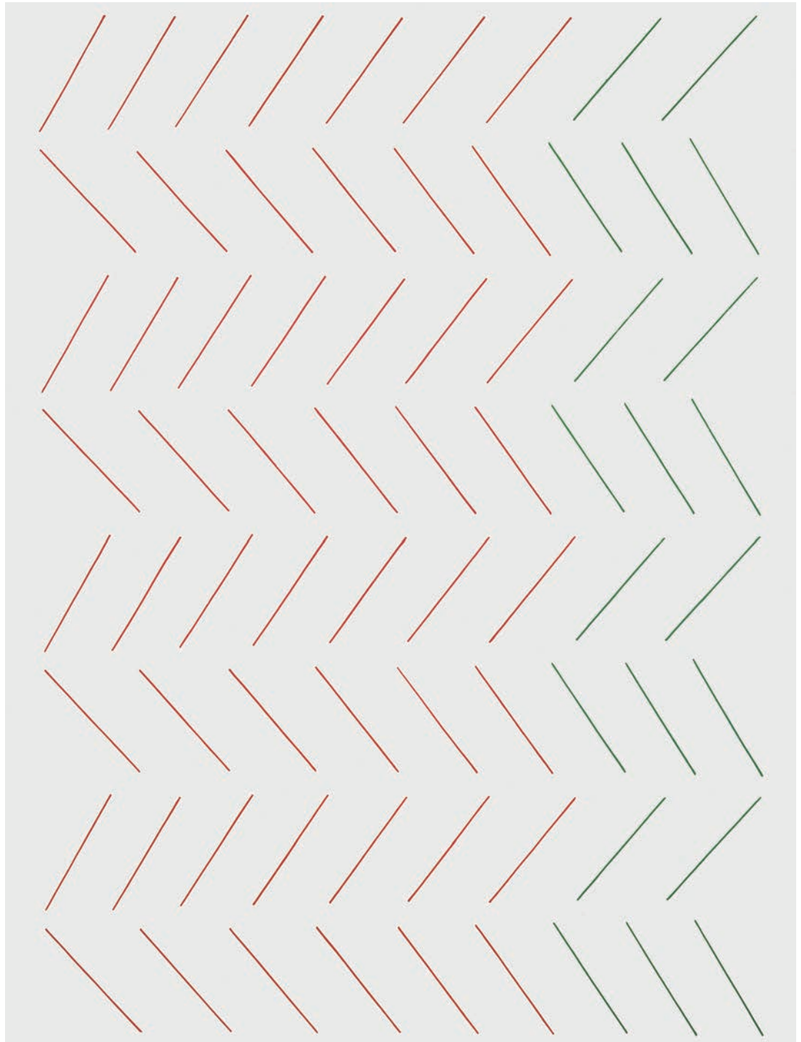
La fase successiva, tragico-espressionista, in cui le maglie delle sottili griglie degli "Spazi totali" si allargano e intensificano, e le linee nere si ispessiscono quasi a soffocare il colore e a creare "questa sensazione dell'uomo che ha dinanzi a sé una rete come se fosse prigioniero",[9] è parimenti ricondotta da Nigro, oltre che a ragioni psicologico-esistenziali e all'analisi politica della congiuntura storica, a un'attenta riflessione sulle forme musicali, che, ancora una volta, gli dischiudono e rivelano le soluzioni più adatte a esprimere il suo *Kunstwollen*. Ed è così che il principio polifonico della *fuga* (in cui diverse voci si sovrappongono, alternano e compenetrano, in una fusione di orizzontalità melodica e verticalità armonica) e la libertà combinatoria - ma non arbitraria, in quanto fondata su precise regole e procedimenti - della *variazione* lo aiutano a superare i limiti della bidimensionalità dell'opera: "(...) quella società che nei primi anni del dopoguerra mi parve prendesse una via che potesse giustificare in qualche modo le ottimistiche aspirazioni di Mondrian se ne era maggiormente allontanata; inutile quindi continuare in tentativi fuori del tempo. Le conseguenze sulla mia pittura furono logicamente una spinta verso un contenuto più espressionistico: i neri, dalla classica funzione di fondi o di contorni, assunsero sempre più una maggiore importanza narrativa di forma drammatica. Tuttavia frenai l'urgenza narrativa dell'evoluzione dei contenuti con l'approfondimento di una ricerca atta a conquistare quelle nuove dimensioni espressive di cui avevo bisogno. L'esempio di tale ricerca mi fu dato dalla musica: ripetei in pittura ipotetiche 'fughe' e 'variazioni', superai in tal modo i dogmi che tenevano legata molta parte dell'astrattismo classico, cioè i concetti di 'bidimensionalità' dello 'spazio' pittorico".[10]

In un altro passo interessante, trascritto dalle conversazioni avute nel 1967 e nel 1969 con Carla Lonzi, e da lei pubblicate nel libro cui già abbiamo attinto, Nigro enuclea anche la nozione di "sorpresa", che in sé ha molto di haydniano, ma che è da lui ricondotta ancora una volta alla forma musicale della *fuga*, e, forse più propriamente, a quella della *suite*. Si tratta, in questo caso, dell'utilizzo del colore, che è collegato a una logica musicale di alternanza di *ethoi* diversi: come alla sarabanda segue la giga, ossia a un tempo lento e grave uno più mosso e scorrevole, così a un nero succede un rosso, a un grigio un giallo. Potremmo pure richiamare il parallelismo con il *divertimento*, inteso quale sezione di transizione - magari "fiorita" - tra esposizione e riesposizione nella *fuga*, o, nella forma-sonata, episodio "libero" dell'elaborazione di un tema. Il procedimento dell'articolazione cromatica della composizione, in ogni caso, per Nigro è chiaramente di natura musicale: "Allora, quando ho ideato queste progressioni prospettiche, a un certo momento… ecco, qui, l'elemento imprevisto, sta in un accoppiamento quasi simbolico, che mi viene suggerito non solo da una concezione ritmica, ma dal contrappunto cromatico. Per esempio: nel grigio viene una sorpresa gialla, poi nell'altro grigio vengono diverse sorprese in diversi colori, infine nell'ultimo nero viene una sorpresa rossa. Tutte queste sorprese possono suggerire un significato simbolico che, in senso musicale, si potrebbe identificare come una "suite", una "fuga", un elemento che dal sottofondo viene in primo piano, magari per un momento solo, poi rimane come sottofondo, sparisce. Questi timbri cromatici hanno determinati colori e, in contrasto coi colori più prossimi, assumono un significato emotivo."[11]

Quelle di Mario Nigro sono spesso considerazioni intuitive, ma ben lontane dall'essere generiche o superficiali; al contrario, rivelano un'intima assimilazione dei princìpi "costruttivi" della grammatica e della sintassi musicali, ch'egli seppe far propri come pochi altri artisti del XX secolo, rifuggendo da estrinseci tentativi di trasposizione o corrispondenza, e dimostrandosi invece capace, nelle sue opere, di applicare meccanismi strutturali tipici perlopiù del contrappunto e della serialità.[12]

Particolarmente interessanti e profonde, per i loro addentellati concettuali, sono poi le riflessioni condotte attorno al ciclo del "Tempo totale", al cui proposito viene alla mente il celebre verso wagneriano "*Zum Raum wird hier die Zeit*" ["*Qua lo spazio diventa tempo*"]:[13] "(...) in queste ultime ricerche del 'Tempo totale' (...) interviene il fattore della sensazione del tempo che passa e che pone lo spettatore, non in una condizione di formulazione di immagini, ma, fermando la sua attenzione su una serie progressiva limitata di una medesima immagine, lo obbliga a un pensiero fisso… forse alla constatazione del tempo che passa. Questo è l'elemento fondamentale che costituisce l'essenza più primitiva dell'uomo, secondo me. L'uomo, in fin dei conti, vive in un modo molto ricco, molto ampio, fa molte esperienze… poi, si accorge, a un certo momento, che c'è un'esperienza unica fondamentale: lui che vive e il tempo che passa. Al di fuori di questa esperienza, tutto il resto è un episodio. (...) Quando l'uomo riesce, nemmeno a contemplare, a sapere unicamente che il tempo passa… per me, l'uomo ha raggiunto la perfezione. (...) Ecco: il colore di queste ritmazioni del 'Tempo totale' viene semplificato alla questione proprio essenziale: come termine di contrappunto psicologico al segno che si sviluppa. Naturalmente, io posso portare avanti due o più serie di progressioni iterative inscritte in una forma ideale (...) e allora, quando realizzo due o più serie, posso fare due o più colori diversi e li eseguo a seconda del momento in cui vivo, a seconda del mio stato d'animo. Non so, può essere un accostamento di colore vivace o meno… 'allegretto', 'andante', 'mosso'".[14]

Le ultime righe ci aiutano anche a comprendere il Nigro più minimale, quello dei dipinti basati su iterazioni e minime variazioni di linee oblique, dove la scelta dei colori da attribuire a queste piccole aste ripetute serialmente è sottratto a ogni banale emotivismo, spiegandosi invece sempre secondo la dinamica - e l'agogica - della composizione musicale, nella quale l'alternanza di movimenti lenti e rapidi, moderati e vivaci risponde a un preciso criterio ordinativo, per certi versi fisiologico.



Se tu sei libero (Ettore e Andromaca), 1969, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 130x100 cm

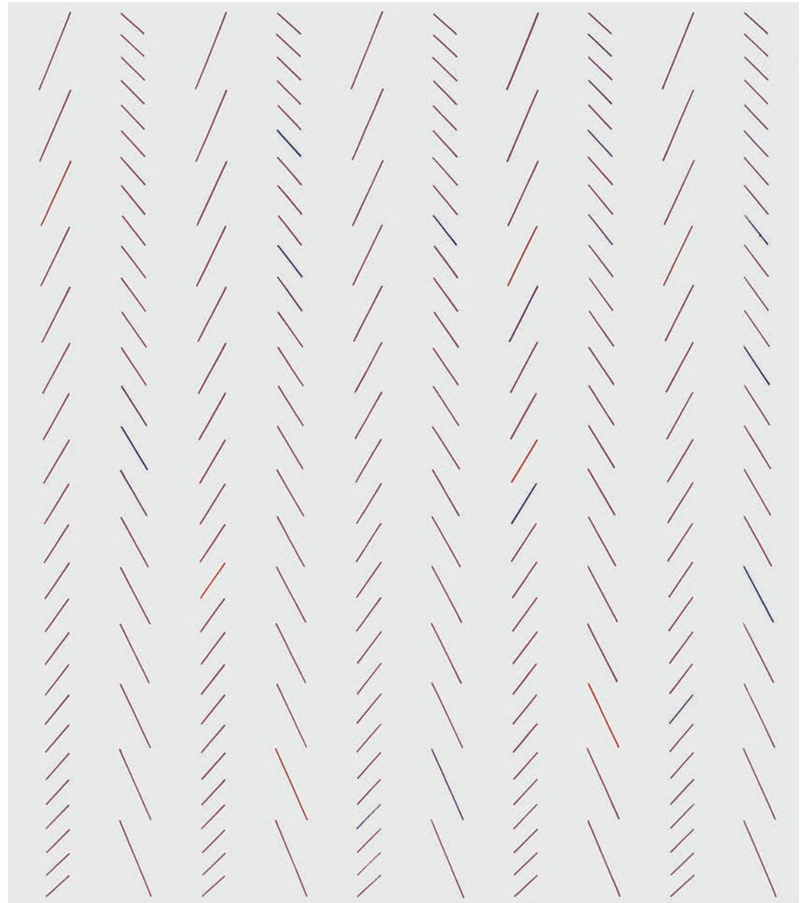
Ci sono casi, peraltro, in cui Mario Nigro esplicita, nel titolo stesso di un'opera, il riferimento a un brano specifico, o addirittura a un frammento di esso: significativa, in tal senso, è un tela del 1972, *Dalle ultime dodici battute di Richard Wagner: l'amore* (p. 246). A rigore, il rimando dovrebbe essere alle misure finali del *Parsifal*, ma mi sembra più probabile e calzante, partiture alla mano, l'allusione al *Tristano e Isotta*, al trasfigurato *Liebestod* che chiude il dramma. Nel dipinto di Nigro vediamo tre file orizzontali di dodici segmenti ciascuna, la cui inclinazione muta leggermente da sinistra a destra (o viceversa), e in alternanza opposta considerando l'opera in direzione verticale. Ciò che emerge è un senso di rarefazione e di diradamento trascendentale, che si accentua ulteriormente nella tempera del 1973 *Dalle ultime dodici battute di Richard Wagner: intermezzo*, dove compare una sola serie centrale di linee oblique, mentre è assai più movimentato il dittico, risalente allo stesso anno, *Dal tempo totale: le strutture fisse con licenza cromatica: omaggio a Schumann, i due amori* (p. 250).

L'esempio più paradigmatico di richiamo a una composizione musicale si trova, però, nel grande lavoro, che costituì uno dei fulcri della sala personale di Mario Nigro alla Biennale di Venezia del 1968, *Le stagioni*, realizzato in quattro componibili progressivi per una lunghezza totale di dodici metri, noto anche con il titolo di *Passeggiata prospettica*, descritto dall'autore come "un percorso da stendere per terra, i cui elementi sono adiacenti l'uno all'altro secondo una determinata direzione":[15] "(...) nel 'percorso' gli elementi non hanno titoli particolari, si dispongono secondo una numerazione progressiva (...) Nel lavoro: *Le stagioni*, mi rifaccio deliberatamente a Vivaldi, in particolare alla sua composizione musicale: *Le quattro stagioni*. Non ho affatto inteso tradurre la sua musica in pittura; sia chiaro che non intendo fare della pittura musicale, semmai, nella mia ricerca metodologica di identificazione progressiva di quelli che sono gli elementi fondamentali della poetica visuale cromatica, scopro l'identità del concetto di strutturazione. Nella musica questa ricerca ha preceduto la pittura perché, in definitiva, non ci sono mai stati legami con una rappresentazione figurativa oggettiva: i suoni sono liberi di esprimersi, a prescindere da tutto, in una problematica strutturale di fondo che da Guido Monaco [Guido d'Arezzo] arriva al *free-jazz* e oltre ancora. (...) Per questa maggiore libertà di espressione la struttura musicale mi è stata di esempio nella scelta della via metodologica da seguire, fin dai primi anni del dopoguerra. Nel mio primo manifesto sullo 'Spazio totale', che pubblicavo nel novembre 1954 in occasione di una mia mostra alla Casa della Cultura a Livorno, scrivevo: '(...) ho tratto esperienze sui rapporti che possono realmente intercorrere fra struttura musicale e costruzione astratta (...)'. Affermavo così anche il superamento della problematica costruttiva in se stessa per una stesura ritmica progressiva degli elementi in uno 'Spazio totale', che poi superavo, nel 1965, nella scoperta di una dimensione di valore puramente psicologico, quella del 'Tempo totale'".[16]

In poche righe Nigro ci ha offerto una sintesi del tragitto che l'ha condotto attraverso quasi vent'anni di ricerche, e una chiave di lettura imprescindibile del suo rapporto strettissimo con la dimensione musicale, che non è mai, in lui, oggetto di "imitazione" o di tentativi di trasposizione, ma esempio di costruzione e struttura su cui meditare costantemente, per arrivare al fondo delle cose, dell'arte, del senso.

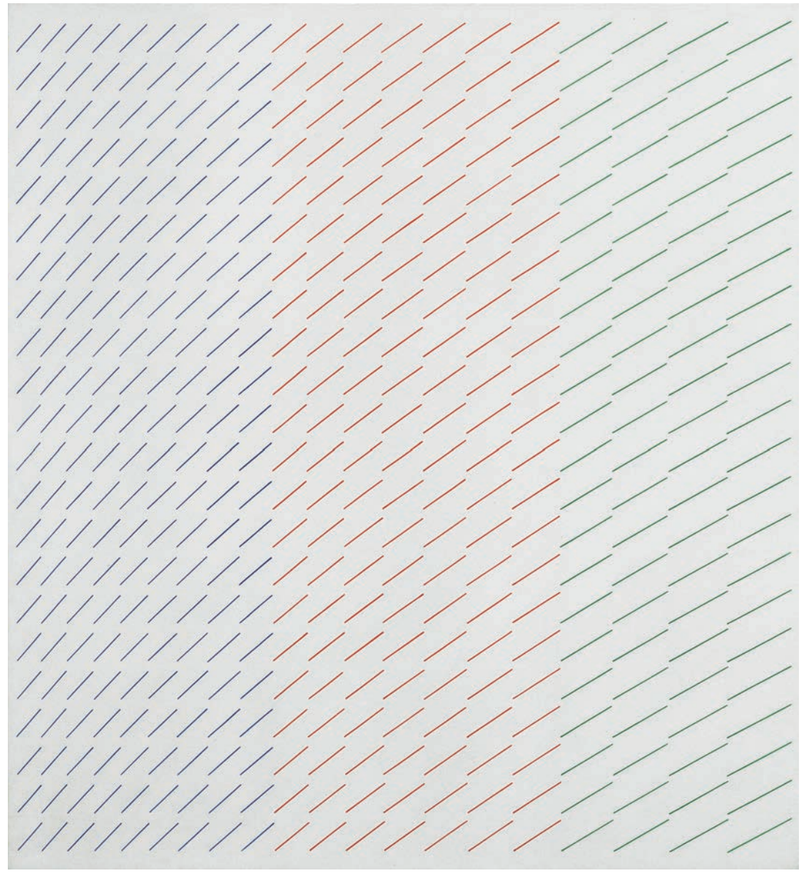
[1] Mario Nigro, dattiloscritto, 1983 circa, Archivio Mario Nigro, Milano, cit. in Germano Celant, *Mario Nigro. Catalogo ragionato*, Skira editore, Milano, 2009, p. 222.
[2] Mario Nigro intervistato da Lisa Licitra Ponti, *'Hopes and Dots'. Interview to Mario Nigro*, in "Artforum International", XXIV, 3, New York, novembre 1985.
[3] Mario Nigro in Carla Lonzi, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, De Donato editore, Bari, 1969, p. 52.
[4] *Ibi*, pp. 50, 51.
[5] *Ibi*, pp. 165, 166.

[6] Mario Nigro in Tommaso Trini, "Sui Ritratti, Mario Nigro ne parla", in *Il cielo e dintorni* (Fattoria Castello di Volpaia, Radda in Chianti, 10-25 settembre 1988), catalogo della mostra, Castello di Volpaia, Radda in Chianti, 1988, p. 11.
[7] Mario Nigro in Carla Lonzi, *Autoritratto…*, *op. cit.*, 1969, p. 98.
[8] Mario Nigro, "Secondo scritto sullo spazio totale", in *Vinicio Berti, Bruno Brunetti, Alvaro Monnini, Mario Nigro, Mario Nuti, Fernando de Szyszlo* (Palazzo Strozzi, Galleria La Strozzina, Firenze, giugno 1955), catalogo della mostra, Galleria La Strozzina, Firenze, 1955, s.i.p.
[9] Mario Nigro in Carla Lonzi, *Autoritratto…*, *op. cit.*, 1969, p. 177.
[10] Mario Nigro, *Il mio contenuto*, in "Annuario del M.A.C.", Milano, 1958, cit. in Germano Celant, *Mario Nigro…*, *op. cit.*, 2009, p. 132.
[11] Mario Nigro in Carla Lonzi, *Autoritratto…*, *op. cit.*, 1969, p. 200.
[12] Non è sicuro che Nigro avesse un'approfondita conoscenza della tecnica del serialismo musicale, ma certo era consapevole del fatto che si trattasse di un metodo compositivo che preordina in successioni stabilite, dette appunto "serie", uno o più parametri del suono (l'altezza, la durata, l'intensità, il timbro). Anton Webern fu il primo a tentare di applicare la serie, oltre che alle note della scala cromatica, alle altezze e alla dinamica, mentre Pierre Boulez darà poi avvio al *serialismo integrale*.
[13] *Parsifal*, atto I.
[14] Mario Nigro in Carla Lonzi, *Autoritratto…*, *op. cit.*, 1969, pp. 322, 323.
[15] Mario Nigro in *Nigro* (Galleria La Polena, Genova, 23 novembre - 13 dicembre 1972), catalogo della mostra, Galleria La Polena, Genova, 1972, s.i.p.
[16] *Ibidem*.

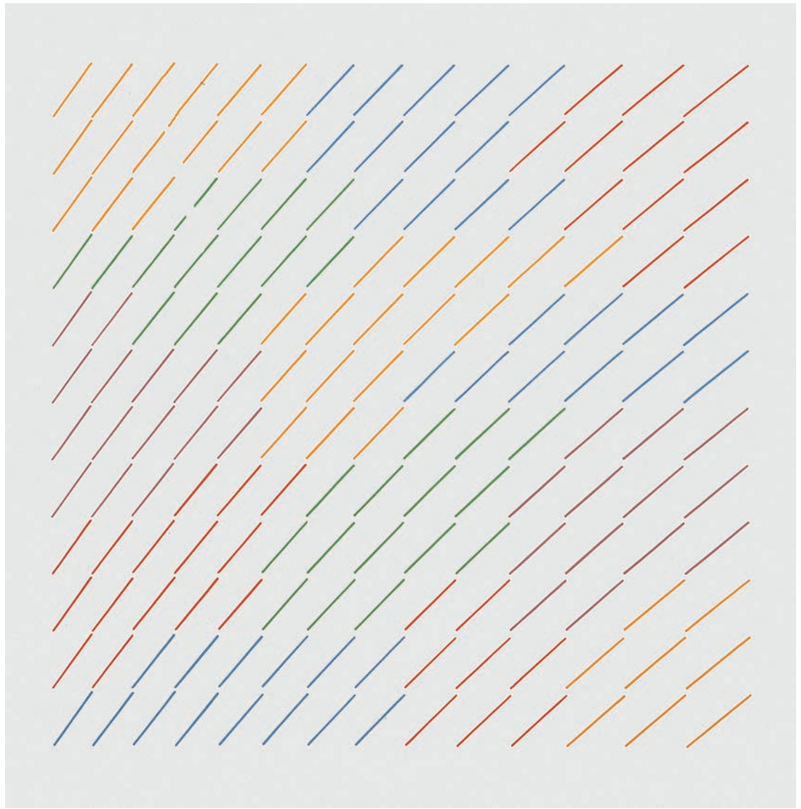


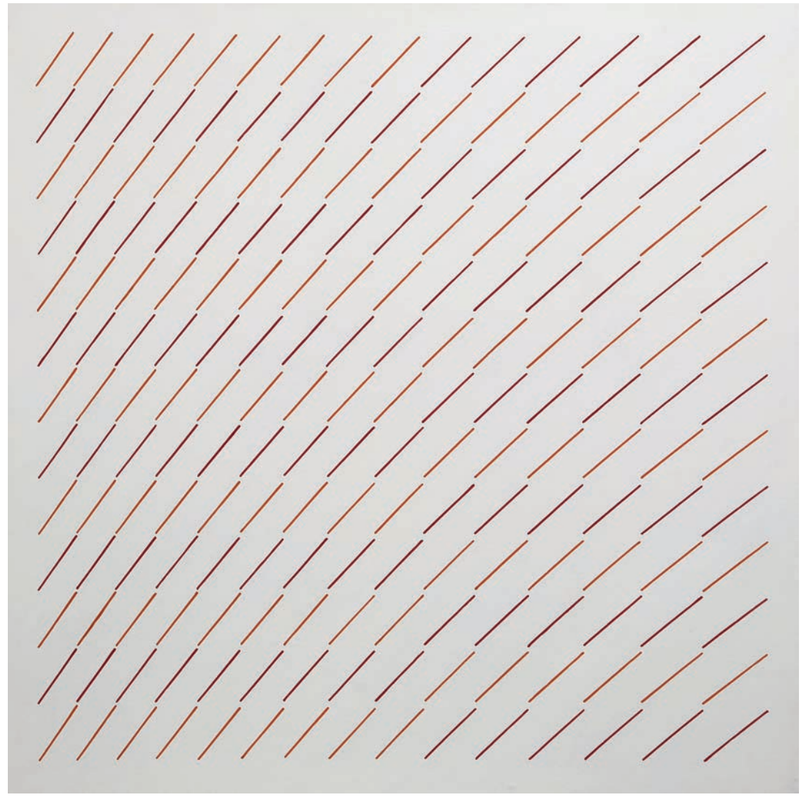
L'erotica, 1969, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 175x160 cm

Dal tempo totale: le strutture fisse con licenza cromatica: l'armata rossa vincerà, 1969, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 160x175 cm



Le bandiere, 1969, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas,160x146 cm

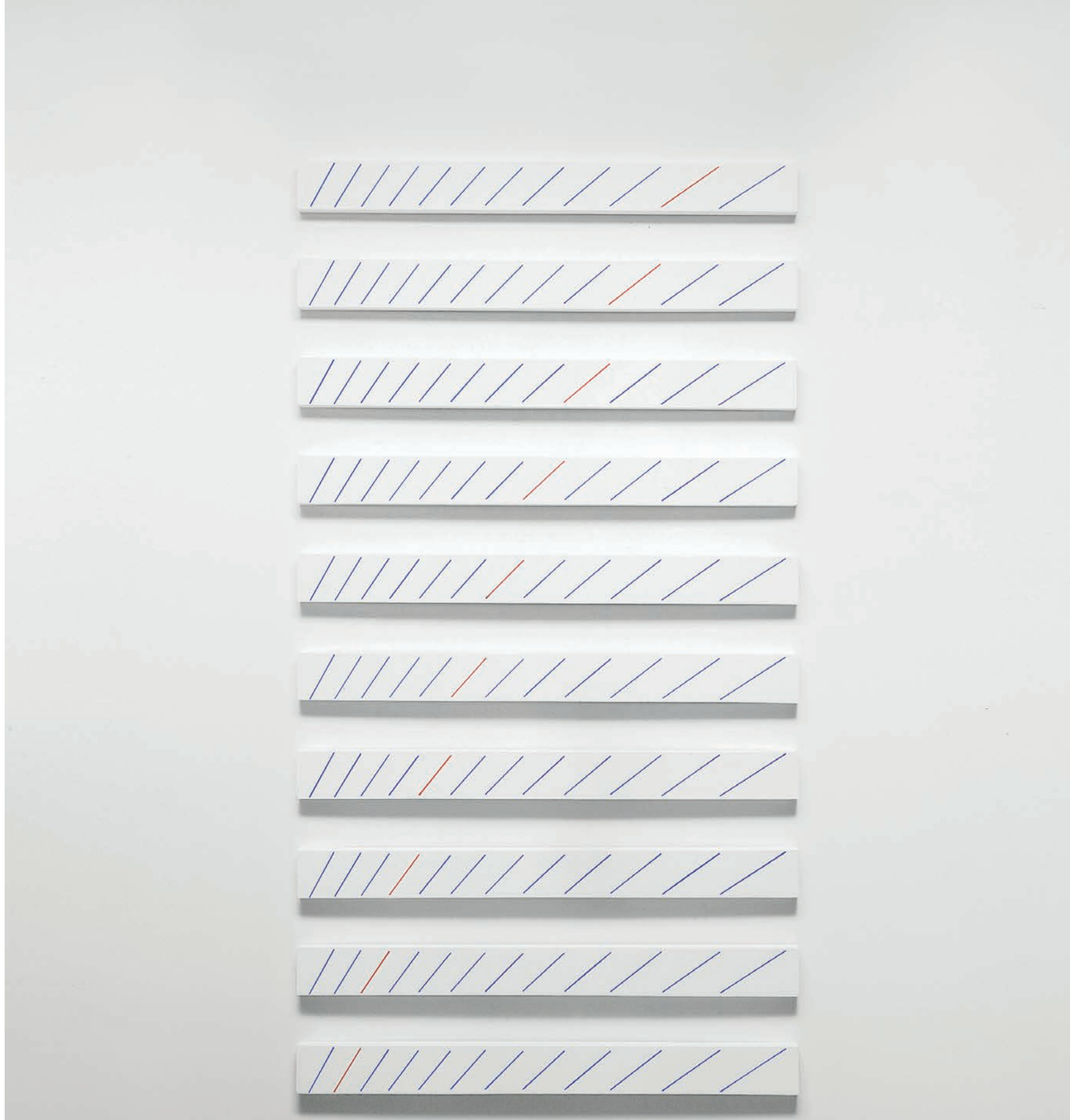


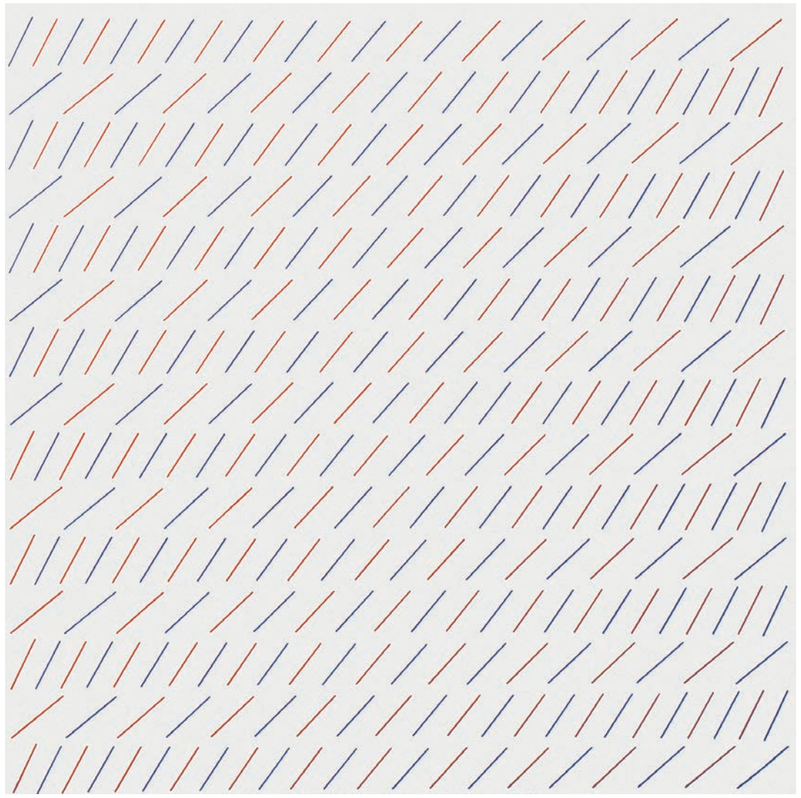


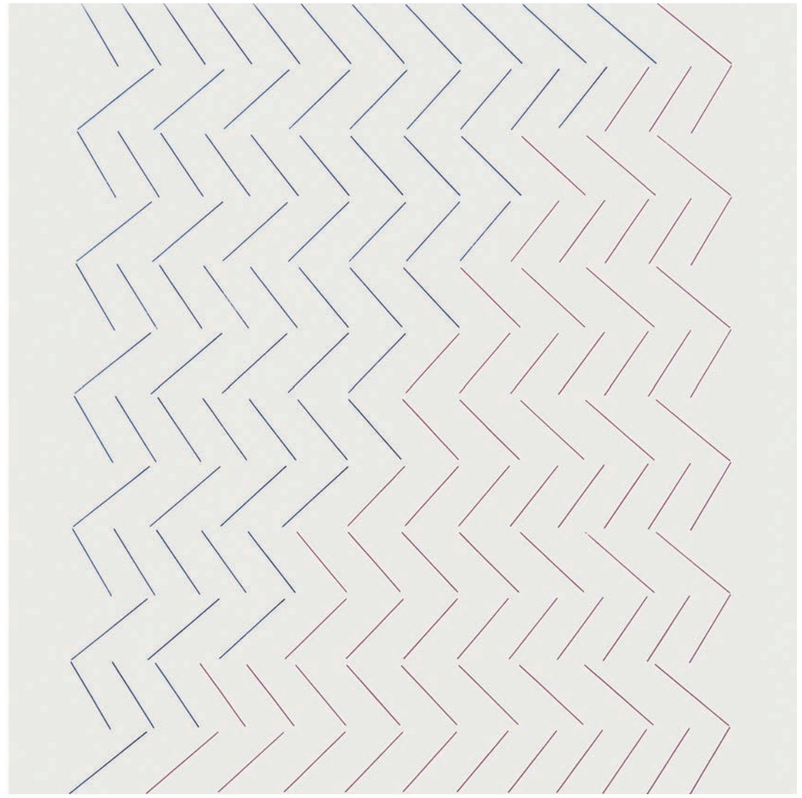
Licenze cromatiche, 1971, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 100x100 cm

Variazioni alternate, 1971, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 100x100 cm

Progressione di un rosso, 1971, Tempera auf Holz / tempera su legno / tempera on wood, 10-teilig / 10 elementi / 10 elements, 118x11x4,5 cm jeweils / ognuno / each

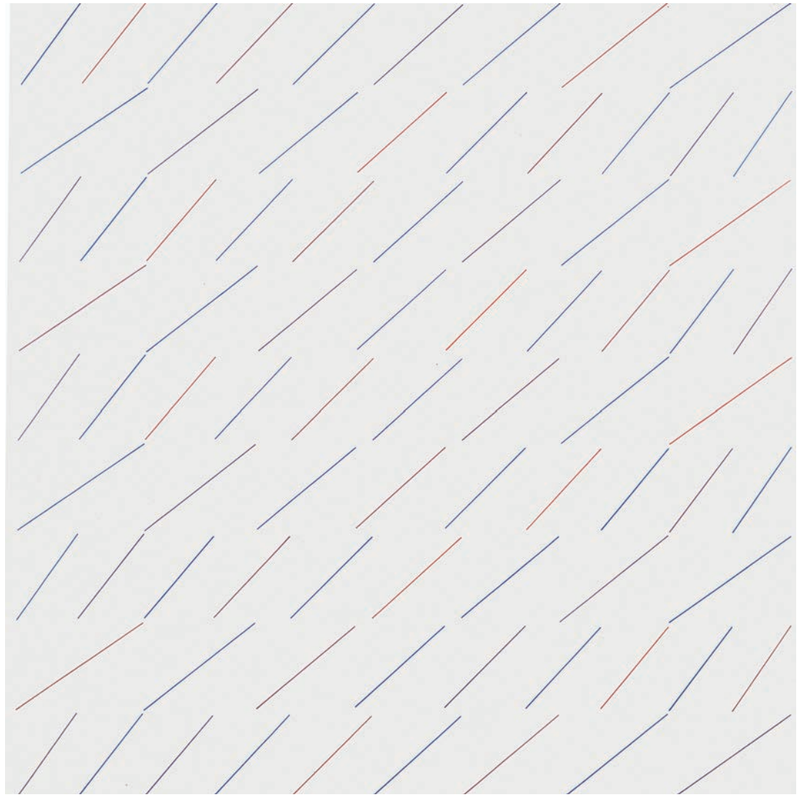


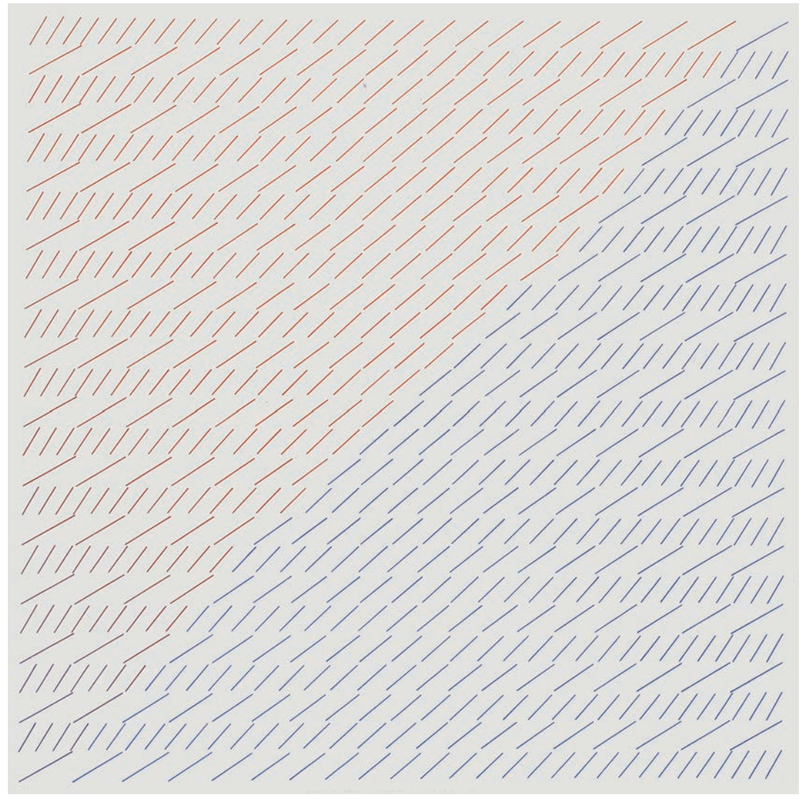




L'incontro 1, 1972, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 200x200 cm

L'incontro 2, 1972, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 200x200 cm





L'incontro 4, 1972, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 200x200 cm

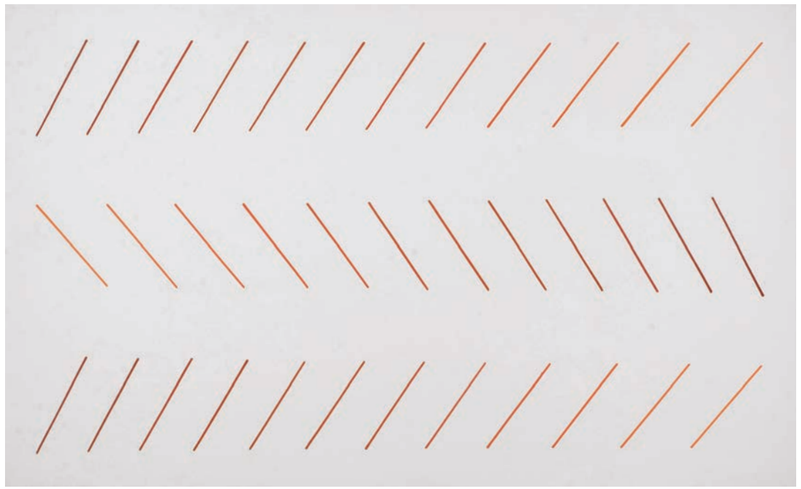
L'incontro 5, 1972, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 200x200 cm



Lettera di un raro amore (in dodici pagine), 1972, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 12-teilig / 12 elementi / 12 elements, 100x100 cm jeweils / ognuno / each *



Trilogia dell'amore, 1973, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 100x100 cm das Quadrat / il quadrato / the square, 100x115 cm das Dreieck / il triangolo / the triangle, Ø 100 cm der Kreis / il cerchio / the circle



Dalle ultime dodici battute di Richard Wagner: l'amore, 1972, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 62x100 cm

Paolo Bolpagni
Music as an Element in the Art of Mario Nigro

Writing about Mario Nigro means engaging with a painter (and not just a painter) whose importance in the context of aniconic research in the second half of the twentieth century has still not yet been sufficiently acknowledged internationally. Without any intent to provoke, it can be said that he paid the price for being Italian because, from the nineteenth century onwards, it was hard for Italians to make their mark on the world scene. What is more, he came from a peripheral area, far from the main cities, he was not part of the dominant groups and, during his career, he went through different periods, creating works that were very varied, at least at first sight. In other words, his art is not immediately and clearly recognisable. A restless, tormented man, never satisfied with his own achievements, he went through periods of crisis and new starts, rejections and turning points. His work changed and evolved, even though there remains a fundamental undercurrent that can be found in some underlying aspects that we shall attempt to examine. One of these is his recurrent use of musical elements as a source of inspiration. In his work, music is a structural model, a bedrock of poetry and content, and a linguistic, formal and compositional touchstone.
Let us briefly go through the main stages of his career. Leaving aside his youth and training, in which his initial works were influenced by the post-Macchiaioli tradition in Tuscany and by the many, multifaceted forms of twentieth-century art, Mario Nigro's work can be divided into creative periods and cycles that are fairly clear-cut. First we have the free abstractionist experiments and explorations of 1948-1949, then the geometric turning point of his modular grids in 1950-1951 (mostly derived from meditations on the later Mondrian), the transitional moment of his "Costruzioni" ["Constructions"], "Variazioni" ["Variations"], and works filled with musical, rhythmical and contrapuntal references [as we see in *Pittura: Fuga* (*Painting: Escape*) of 1952 (pp. 54-55)], which are dominated by a juxtaposition of obliquely combined elements, through to 1952-1953, when he arrived at his famous "Spazi totali" ["Total Spaces"]. This was the authentic conquest of a brand that is clearly recognisable, with textures of intertwining reticular surfaces on different planes and inclinations. This series continues until the second half of the 1960s, with some later offshoots, but from 1956 it is interspersed and interrupted by further solutions. These include the "dramatic" paintings of 1956 (in which the grids expand, dissolve, and intensify in terms of colour, suggesting situations of tension and contrast), and a difficult period of reassessment, between 1956 and 1959 (with a series from the gestural to the material, in which we see the fleeting influence of Informal Art, possibly for really the only time in Nigro's career). Then there are the subtle modulations of his "Collage vibratili" ["Vibratory Collages"] (1961-1965) and, from 1964, the conquest of the third dimension, in his first "modular" works ["Spazi totali" ("Total Spaces") assembled in musical variations and progressions] and then authentic environmental works such as *Dallo spazio totale 1954: 4 colonne prismatiche a progressioni ritmiche simultanee (passaggio psicologico)* [*From Total Space 1954: 4 Prismatic Columns with Simultaneous Rhythmic Progressions (Psychological Passage)*] of 1966 (p. 207) and *Dal tempo totale: passeggiata ritmica progressiva con variazione cromatica (il corso della vita: le stagioni)* [*From Total Time, Progressive Rhythmic Walk with Color Variations (the Seasons)*] of 1967-68 (p. 209). Endorsed also by participation in the controversial Venice Biennale in 1968, these last two works completed the conceptual shift from "Spazio totale" to "Tempo totale" ["Total Time"]. This came in the form of the "Tralicci a rombi progressivi" ["Progressive Rhomboid Pylons"] and the "Strutture fisse con licenza cromatica" ["Fixed Structures with Chromatic Licence"]. It can also be seen in all his works consisting of minimal variations and repetitions of thin lines or coloured rods extending obliquely across flat, mainly white (though sometimes green, yellow, blue, or violet) grounds, in more or less regular rhythms, with serial procedures, proliferations, unravellings and sequential narrations. This was the work of a new Mario Nigro, who gave these works titles that were indifferently formal or

descriptive, or that suggested references of a political, personal, psychological, sentimental, emotional, mythical-archetypal, musical, naturalistic, and even erotic nature. This period lasted until 1980 but, as we have already seen, from a certain point onwards it was also accompanied by other experiences: in 1976-1977, the graphic aspect was becoming more essential and rarefied, and the "Linee" ["Lines"] were born simple straight lines that cross the composition from side to side, vertically or more often obliquely (but never exactly diagonally), creating seamless "ideal constructions based on the Golden Section",[1] tending towards an infinite space-time. The titles refer to characters from Greek mythology, or elements of the landscape, or simply structural data of the work. From 1980 the line is interrupted and broken, first by splitting into two segments at different angles, then turning into zigzags, which in the cycle of "Terremoti" ["Earthquakes"] (partly influenced by the great impression that the earthquake in Irpinia, in southern Italy, had on him) becomes dramatic and heart-rending. Or it may evoke the thunderbolt in Giorgione's *Tempesta* [*The Tempest*] [already an inspiration for *Le stagioni* (*The Seasons*) of 1967-68], while elsewhere it alludes to the rough ride of history. This is, however, still an analysis of the line and of a desire to communicate expressed in the form of signs and colours. It was part of the persevering approach of Nigro's work, in which there was a total correspondence between formal reflection, attention to the technical aspect of a "profession", and an existential introspection and civic outlook of a vibrant participation in human society.

In 1982 we see the beginning of a new course: the straight line, which now tends towards the horizontal, comes to a halt and then, coming into our field of view from the left, ends its race about three quarters of the way across to the right-hand side of the painting, like a river that stops and dries up in the desert. In other words, it turns into a segment. In figurative terms, the reference is to the horizon or, in psychological terms, to the theme of solitude. In some cases, the line even loses its own geometric order and, as rarely occurred in the artist's career, it turned from straight to rippled, as though following the profile of hills. It becomes increasingly evanescent and, ultimately, it also loses its continuity. In 1984 it turns into a dotted line, with the dots starting out small and precise and then gradually becoming thicker and more irregular as they become the traces of the brush being hit perpendicular to the canvas. Nigro himself described this shift, which took place between 1980 and 1987: "(...) I call it the earthquake - always with a single line - and it really was an ideological earthquake in me and in my painting. (...) And this line is black, something drastic... My painting becomes introspective. The earthquake ends in lines, but they're broken. I refer to this period as one of solitude, because I really found myself isolated in the world. These lines later became like horizons. But in the end they go on as dots...".[2]

The frayed, imperfect touches in the last "Orizzonti" ["Horizons"] constitute a sort of generating principle for the last period of Nigro's artistic career, from 1987 to 1989. This period saw an unexpected rise in bold colours and gestural renderings over uniform white grounds, creating first islands and then "falls" of colour filled with energy, which we might say were assembled by means of powerful, assertive brushstrokes. Even though with some differences, this way of building up the composition is common to the three series he made during these years. They were the "Orme" ["Tracks"], the "Ritratti" ["Portraits"] and the "Dipinti satanici" ["Satanic Paintings"] (series of works that arose from his rebellion against the fanatic, violent obscurantism of Khomeini's *fatwa* against Salman Rushdie, the author of the novel *The Satanic Verses*), which were dominated by greens, yellows, reds and, later, black. This period has much in common with certain works of German neo-Expressionism, but Mario Nigro's final turning point, which came in 1990 and lasted until his death in the summer of 1992, went back to a greater degree of serenity. He painted his "Meditazioni" ["Meditations"] and other works based on squares of colour traced out in irregular intervals (a sort of return, in a reversed and overturned perspective, to Mondrian's grid), and his "Strutture" ["Structures"], in which the rectangles are formed by intersecting brushstrokes and increasingly rarefied signs.

Music soon began to appear. First of all, it was part of Mario Nigro's life, for he was greatly attracted to it even as a child, learning to play the violin and piano at the age of just five. This interest made a particular mark on his artistic studies, leaving clearly recognisable traces, which he himself refers to: "In about 1954, my painting was close to New Orleans jazz, and indeed there were many similarities. The New Orleans style, which is based on an accentuation of powerful bass passages, is very lively and always has a precise quadrature: there's the soloist, then the accompaniment, then the accompaniment comes to the fore, and then there is the whole band, which, after opening the piece, closes it. In free jazz, which is the continuation of cool jazz, a theme is studied, usually by the soloist, and it is mainly analysed, but left open. I feel this kind of variation close to my most recent works - those of 'Total Time'. I created variations also in 1952, but they were closer to Bach's music. But, in essence, I find Bach's music extremely close to free jazz, in terms of structure... though I wouldn't want to say something heretical. Electronic music is an even more experimental: you take a sound and expand it, making it vibrate faster, less intensely. I find this research very congenial to me (...)".[3]

The artist brought about these convergences between his own series of works and certain genres or currents in the history of music, from Bach's polyphony to free jazz, through to the then recent developments in electronic music (which he loved more for its underlying theoretical and technical conception than for its actual sounds), in which the most significant aspect is probably his approach to counterpoint and to the principle of variation. However, the truly characteristic factor in his ability to organise his compositions visually - in both formal and chromatic tones - was always the sense of rhythm. For Nigro, music was thus not just a passion, but also an important source of inspiration. It was not primarily an expressive or stylistic suggestion so much as an absolute language based on elementary ingredients to be combined and harmonised in accordance with codified rules. Through these, he was able to communicate content that was at once emotional and formal. It is worth mentioning another excerpt from the conversation with the art critic Carla Lonzi, which appears in the curious choral book she published in 1969, from which the previous quotation was taken. Here Nigro himself is talking, recalling the heroic period of his own abstractionist experiments in the late 1940s:

"In painting, I personally see the problem of having to find a justification for the mark as a fundamental issue, like the way the succession of notes is justified in music, along with simultaneity, which is to say in the counterpoint, and in all musical quadrature. I had understood the structure of music, so I sought a structure for painting based on this. The rhythms and repetitions - what we now call iterations, isn't that right? - came to me spontaneously. All the rhythmicity that justifies and involves the painting, and ideally goes beyond it. It's this rhythm, this harmony between each element, between each colour, that interests me. But what really matters is the issue of all these rhythms, because otherwise one falls back into concretism, in which one makes a number of geometric formats and places them one next to the other without any good reason. On the contrary, the matter had to be taken further. It seems to me that, more than solving the problem, it was in 1948 that I - and I don't say this with any presumptuousness - made a break with a whole tradition. This is because, up to that time, a painting really was a painting, the entire composition entered it to make it one, whether this composition was made with painted geometrical shapes or with objects, but I wasn't interested in the painting: I was interested in the rhythm. (...) I believe I really did find the problem with painting, because up to that time the artist had been hindered by having to create the representation of an object, and was not free to express these signs, these colours, as the musician had been for 2000 years. Music has an essential quality about it that cannot be removed: it's not as though music comes to an end at some point. Music never ends. What ends is a certain line of study in music, and another one begins. There are some fundamental things: for example, if you make a sound and continue making it always with the same intensity, that's not what I call music. Music starts when this sound has variations or acquires a rhythm".[4]

Leaving aside the rather convoluted manner of writing, which intentionally reflects direct speech, the excerpt given here allows us to draw some important conclusions: firstly, that Nigro arrived at abstractionism at least in part through his search for freedom from the constraints of representation.



In other words, his wish to reach the very highest degree of "absoluteness" that is a typical prerogative of music. It is a language that, as Wilhelm Worringer maintained, is capable of interpreting not the outer forms of nature but rather its inner mechanisms. These consist of rhythm, variations in intensity, and chords, and it is no coincidence that his aniconic turning point also came from his visit to the Venice Biennale in 1948, where he was struck by the works of Paul Klee. Secondly, Nigro's abstractionism followed a normative approach right from the beginning, in the form of a rule of order that would make it possible to avoid arbitrary juxtapositions of elements not based on the rules. These were explicitly identified in the musical model, and in an arrangement based on the rules of harmony and rhythm. This does not mean the painting needs to be without content so much as that the principle that underlies it gives it a consubstantial, non-extrinsic meaning. This makes it able to reproduce nothing other than its own structure, as well as the inner feelings and states of mind of the artist and of man in general.

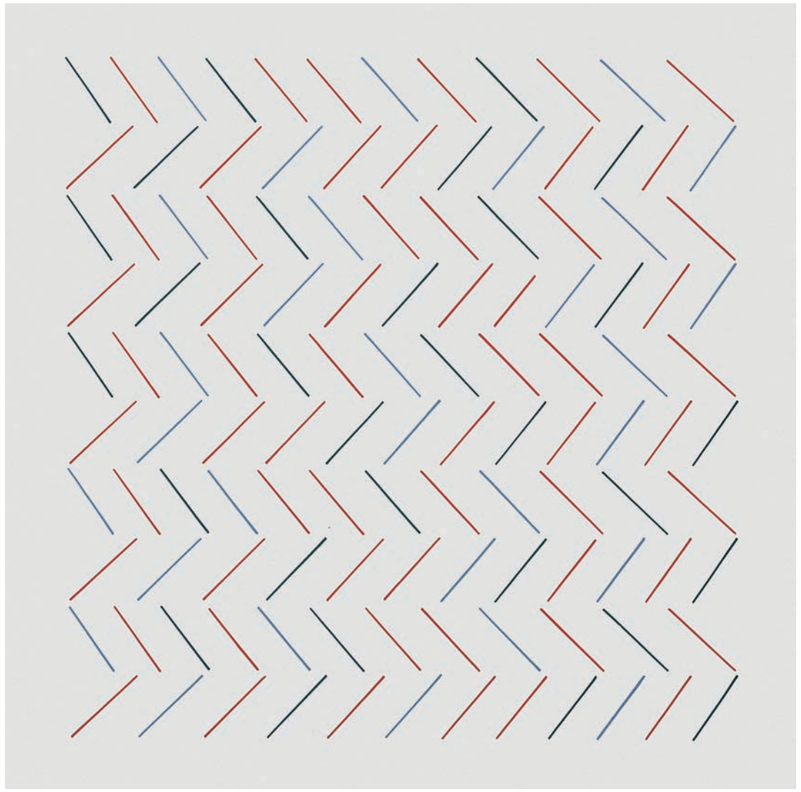
Lastly, there is an interesting discourse on the perennial, transcendental reality of sound, which is the origin of music when it is relativised in the contingency of the here and now - in other words, when it encounters a mutation, a *variation* that produces a *rhythm*. On the visual front, the parallelism can be found in the line and it is indeed enlightening: throughout Nigro's career we see the re-introduction or periodical alternation and re-presentation of certain fundamental formats, most of which come from an analysis of this fundamental entity of Euclidean geometry. The straight line, initially adopted together with the curve - which was soon superseded and abandoned - already appeared in the first aniconic works of 1948. It immediately became an essential component in a lexicon that drew in large part from a re-meditation on neo-plasticism and Suprematism, which were metabolised and overcome by a further step forward. The line is at the heart of the orthogonal grids, of the segments, and of the broken planes in the "Costruzioni", "Variazioni", and "Spazi totali", which are quite simply rhythmical articulations of the original entity. This is like the way all music comes from an eternal, primordial sound that is constant and fixed, as it ripples and varies, resounding within its infinite possible manifestations. Identification of the straight line as the underlying principle immediately became Nigro's distinguishing feature, and so it remained for much of the following decades, except in some moments of crisis and disorientation, such as in the traumatic informal period of 1956-1959. Possibly the only real deviation - dialectic with regard to this sort of *obstinate bass* - is the journey that leads from the "irregular" "Orizzonti" to the "Orme", through to the "Ritratti" and "Dipinti satanici", in which colour explodes, liberated from the regulatory norms of the line. This nevertheless re-emerged in the final years of Nigro's life as a criterion of rationality in the face of the impetuous onslaught of emotion. If we consider the entire span of his career, we see that he viewed art as a cognitive instrument based on minimal primary structures. This reduction to the elementary particles allows him to gradually change or modify the formal ingredients, even with abrupt shifts or authentic linguistic metamorphoses. Even so, he never betrayed his compositional modus operandi, which ultimately remained anchored to some recurrent processes and postulates. These included a propensity for oblique movement, symmetry only as a last resort, a certain taste for *variatio* and *inconcinnitas*, and a generally allover approach to the field of the work. Everything starts out from the line, which is arranged in grids, planes, and surfaces (the "simultaneity of progressive serialities", and "perspective flights to infinity",[5] as Nigro said about his "Spazio totale"), in reticules and rays, breaking apart, coming together, zigzagging, multiplying, serialising, fading, shattering, entangling, and exploding (so possibly also the violent brushstrokes in the "Orme", "Ritratti", and "Dipinti satanici" find an explanation as deflagrations of that original line). Lastly, in the "Meditazioni" and "Strutture", it returns once again in hybridised intersections and irregular crossings, even with the freedom of an acquired rarefaction.

We then need to consider that the superficial and phenomenal aspect of the work always alludes to something else in Nigro: it does not unravel in some tautological affirmation of its own being, but is rather a reflection, or a mediation or symbolic denotation. As we have seen, it may be an attempt

Dal tempo totale: le strutture fisse con licenza cromatica: omaggio a Schumann, i due amori, 1973, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 2-teilig / 2 elementi / 2elements, 40x200 cm jeweils / ognuno / each

to adopt structural processes typically found in music (especially during the formation of his non-objective vision in about 1952), or the interpretation of an aniconic composition as a representation of painting itself. In other words, a "gesture towards freeing itself from the acceptance of representation",[6] as one can see in the emblematic series of "Ritratti". What does not change is the "problematic" approach, which appears as a continuous questioning of the meaning and reasons for producing art in a particular way, in accordance with precise and logical criteria ("as a starting point, there's always the conceptual, in other words methodological, factor",[7] he said to Carla Lonzi). This approach is tinged with a mainly propulsive anxiety to lose the sense of direction and an ability to move forwards without being forced into repetition.

Throughout his life, Mario Nigro wrote and meditated a lot, posing many questions. He gave interviews and wrote reports, drafting many texts for publication in catalogues, books and articles, and he also felt neglected by the critics, and not uncommonly wrote the introductory essays for his own exhibitions. He talked of a private, personal world, to clarify certain aspects and turning points in his artistic journey, writing down his reasons, his ideas on his poetic vision and the political commitment it involved. But he also talked of his ideas about the world and art, and states of mind and emotion, and he did so with a sincerity and intellectual and theoretical endeavour that was never detached from his own experience. As we have seen, references to music appear quite often. These continued constantly at least until the early 1970s, and they accompanied and strengthened him, offering their support for the development and justification of the solutions he variously adopted in his works. We saw earlier how he himself related the conquest of aniconicism, in 1948, to the lesson of the structural model established by music: and his "discovery" of "Spazio totale" can also be traced back to the same origin: "It was in 1948 that I instinctively started work on a totally non-objective form of painting, after a year of uncertainty, in a context in which the distance from any form of information made any innovative action almost impossible. The problem of an abstract expression that went beyond the usual two-dimensional spatial research (...) came to me in concrete form when I repeated Mondrian, even though not in a simple spatial enunciation of colouristic expansions, but in a constructive form and substance. (...) Through the example of musical construction and its quadrature, I investigated the pictorial elements in their repetitions, variations, coincidences, and simultaneous possibilities. I thus managed to arrive at the formulation, or rather simply noticed the existence, of a 'Spazio totale', which one can sense in the painting only through abstract elements studied in their variations and simultaneity (...)".[8]
This was followed by a tragic-expressionist period, in which the mesh of the slender grids of the "Spazi totali" expanded and intensified, and the black lines became so thick as to almost suffocate the colour and create "this sensation of man with a net in front of him, as though he were a prisoner".[9]
Nigro also traces this back not just to psychological-existential reasons or to a political analysis of the historical situation, but also to a careful reflection on musical forms, which once again open up and reveal the solutions that best express his *Kunstwollen*. The polyphonic principle of the fugue (in which different voices are superimposed, alternating and intersecting, in a fusion of melodic horizontality and harmonic verticality) and the freedom of variation, which is combinatory - though not arbitrary, since it is based on precise rules and processes - helped him overcome the limitations of the two-dimensionality of the work: "(...) That society, which in the early post-war years appeared to be moving in a way that might somehow justify the optimistic aspirations of Mondrian, appeared to have shifted even further away, so there was no point in making outdated attempts. The consequences for my painting were logically a move towards more expressionistic content: the blacks, with their classic function as backgrounds and outlines, acquired an ever greater narrative importance in a dramatic form. Even so, I held the narrative drive towards evolution in check by expanding my studies to conquer the new expressive dimensions I needed. I found a model for this research in music: I repeated hypothetical fugues and variations in my painting, thus overcoming the dogmas that held most of classic abstractionism hostage - in other words, the concepts of 'two-dimensionality' and pictorial 'space'".[10]
In another interesting passage, transcribed from the conversations with Carla Lonzi in 1967 and 1969, which she published in the book we have already taken from, Nigro explains the notion of "surprise", which has much of Haydn about it but which he once again traces back to the musical fugue or, possibly more correctly, to the suite. In this case, it concerns the use of colour, which is linked to the musical logic of the alternation of different *ethoi*: as the saraband is followed by the gigue, in other words a more lively and free-flowing one by a slow, grave one, so black comes after red, grey after yellow. We might also mention parallels with the divertissement, viewed as a transitional section, possibly embellished, between the exposure and re-exposure in a fugue or, in the sonata form, the "free" episode of the elaboration of a theme. In any case, Nigro viewed the process of the chromatic formulation of the composition as clearly musical in nature: "So at a certain point, when I devised these perspectives progressions... that was it, I found the unexpected element in an almost symbolic coupling, which was suggested to me not just by the concept of rhythm, but by a chromatic counterpoint. For example, yellow suddenly pops up in grey, then in another grey come different surprises in different colours, and in the end a red surprise suddenly appears in the last black. All these surprises might suggest a symbolic meaning that, in musical terms, might be identified as a 'suite', a 'fugue', an element that comes to the fore from the background, possibly just for a moment, and then disappears, remaining in the background. These chromatic timbres have certain colours and, by contrasting with those closest to them, acquire an emotional significance".[11]
Mario Nigro's considerations are often intuitive, and yet far from being generic or superficial. On the contrary, they reveal a profound assimilation of the "constructive" principles of musical grammar and syntax, which he manages to make his own like few other artists of the twentieth century. He avoids extrinsic attempts at transposition or correspondence, but rather shows that, in his works, he is capable of applying typical structural mechanisms, and counterpoint and seriality in particular.[12] The considerations he worked on when creating his "Tempo totale" series were particularly interesting and profound in terms of their conceptual ramifications, which brings to mind Wagner's famous verse "*Zum Raum wird hier die Zeit*" ["*Here the space become time*"]:[13] "(...) in these latest studies for 'Tempo totale' (...) there is also the factor of the sensation of time passing by, placing the viewer not so much in a condition to formulate images as capturing his attention on a limited progressive series of the same image, obliging him to adopt a fixed idea... possibly observing that time is passing. This is the key element that, in my view, constitutes the most primitive essence of man. After all, man lives in a vast, extremely rich world and has countless experiences... but then realises, at a certain point, that it is a unique, fundamental experience: he lives while time passes by. Everything outside of this experience is but an episode. (...) When man is able, not even to contemplate, but simply to know that time is passing... as I see it, that's when man achieves perfection. (...) That's it: the colour of this rhythmicity of 'Tempo totale' is reduced to the most basic issue - to a term of psychological counterpoint to the sign that unfolds. I can of course create two or more series of iterative progressions inscribed within an ideal form (...) and then, when I create two or more series, I can make two different colours and have them reflect the moment I am experiencing, depending on my mood at the time. I don't know, it may be a lively juxtaposition of colours, or even not... '*allegretto*', '*andante*', '*mosso*'".[14]
Here, the last lines also help us understand the more minimalist Nigro - with his paintings based on iteration and minimal variations of oblique lines, where the choice of colours to be given to these little serially repeated rods is freed from any commonplace emotiveness. The explanation, however, always comes from the dynamics, and the agogics, of the musical composition, in which the alternation of slower and rapid, moderate and lively movements responds to a precise criterion of order, which to some extent is physiological.
There are cases, however, in which Mario Nigro makes explicit reference in the title of the work to a particular excerpt, or even to a fragment of it: one significant example is a canvas of 1972,



Sorpresa, 1973, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 81x81 cm

entitled *Dalle ultime dodici battute di Richard Wagner: l'amore* [*From the Last Twelve Bars by Richard Wagner: Love*] (p. 246). Strictly speaking, the reference should be to the final bars of *Parsifal*, but it seems more likely, and more fitting to me, with the score in my hand, that the allusion is to the transfigured *Liebestod* that ends the drama of *Tristan and Isolde*. In Nigro's painting we see three horizontal lines, each made up of twelve segments, the inclination of which shifts slightly from left to right (or vice versa), and alternating in the opposite direction if we consider the work as vertical. What emerges is a sense of transcendental rarefaction and thinning out, which is further accentuated in the 1973 tempera *Dalle ultime dodici battute di Richard Wagner: intermezzo* [*From the Last Twelve Bars by Richard Wagner: Intermezzo*], where we see just a single central series of oblique lines. Much greater movement can be seen in the diptych of the same year, *Dal tempo totale: le strutture fisse con licenza cromatica: omaggio a Schumann, i due amori* [*From Total Time: Fixed Structures with Chromatic Licence: A Tribute to Schumann, the Two Lovers*] (p. 250).

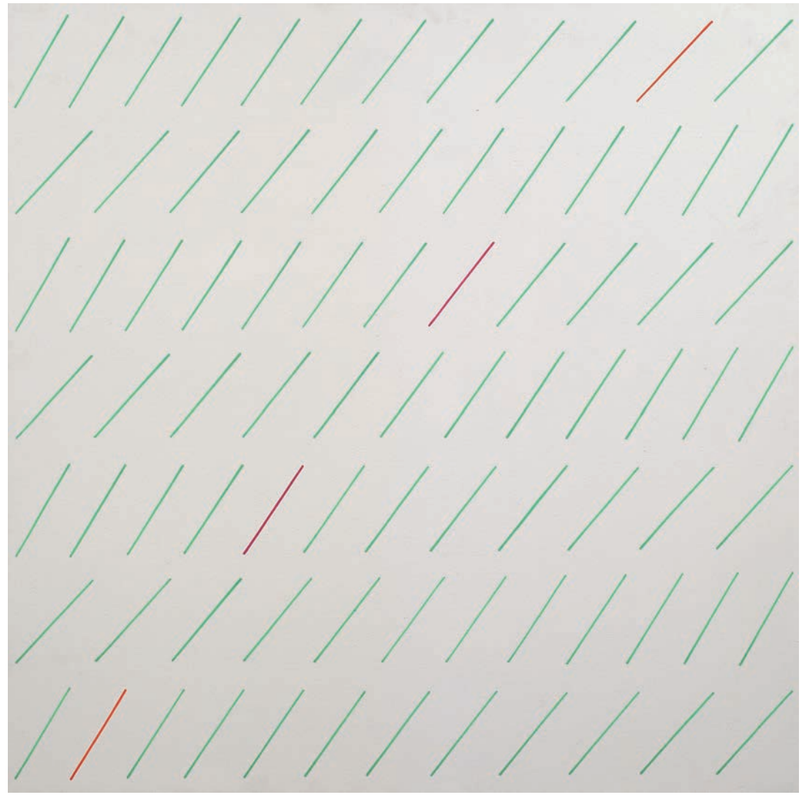
The best example of reference to a musical composition can, however, be found in a large work that was one of the keynotes of Mario Nigro's personal room at the Venice Biennale in 1968. This was *Le stagioni*, consisting of four progressive modules, with a total length of twelve metres, known also as *Passeggiata prospettica* [*Perspective Promenade*], which the artist described as "a pathway to be laid out on the floor, in which the elements are adjacent to each other in a certain direction":[15]

"(...) in the 'pathway', the elements have no particular titles, and are arranged according to a progressive numbering (...) In *Le stagioni*, I deliberately refer to Vivaldi, and in particular to his musical composition *Le quattro stagioni* [*The Four Seasons*]. I had no intention of translating his music into painting; let me be clear that I do not intend to make musical painting. If anything, I discover the idea of the concept of structuring in my methodological work of progressive identification of the fundamental elements of visual chromatic poetics. This research came about in music before painting because there have ultimately never been any links with an objective figurative representation: regardless of everything, the sounds are free to express themselves in a basic structural set of issues that reach all the way from Guido of Arezzo to free jazz and beyond. (...) The greater freedom of expression found in the structure of music gave me inspiration in my choice of methodology, right from the early post-war years. In my first manifesto on 'Spazio totale', which I published in November 1954 for an exhibition of mine at the Casa della Cultura in Livorno, I wrote: '(...) I gained experience of the relationships that can really form between musical structure and abstract construction (...)'. I thus maintained that the constructive issues as such had been overcome for the progressive rhythmical rendering of the elements in a 'Spazio totale'. I then overcame this, in 1965, with the discovery of a dimension of purely psychological value, which is that of 'Tempo totale'".[16]

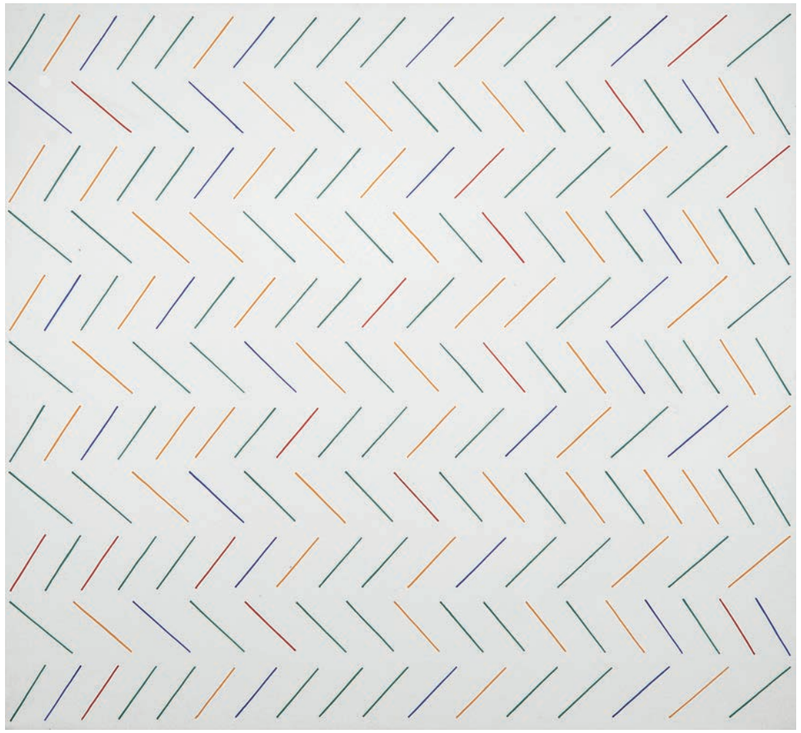
In just a few lines, Nigro thus offers us a summary of the journey he embarked upon in almost twenty years of study, and an indispensable interpretation of his extremely close ties with the world of music. In his work, this is never something to be imitated, and he makes no attempt to transpose it, but simply uses it as an example of structure and construction, on which to meditate at all times. By doing so, he can ultimately reach the essence of things, of art, and of meaning.

1 Mario Nigro, typescript, about 1983, Archivio Mario Nigro, Milan, cited in Germano Celant, *Mario Nigro. Catalogo ragionato*, Skira editore, Milan, 2009, p. 222.
2 Mario Nigro interviewed by Lisa Licitra Ponti, *'Hopes and Dots'. Interview to Mario Nigro*, in "Artforum International", XXIV, 3, New York, November 1985.
3 Mario Nigro in Carla Lonzi, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, De Donato Editore, Bari, 1969, p. 52.
4 *Ibid*, pp. 50, 51.
5 *Ibid*, pp. 165, 166.
6 Mario Nigro in Tommaso Trini, "Sui Ritratti, Mario Nigro ne parla", in *Il cielo e dintorni* (Fattoria Castello di Volpaia, Radda in Chianti, 10-25 September 1988), exhibition catalogue, Castello di Volpaia, Radda in Chianti, 1988, p. 11.

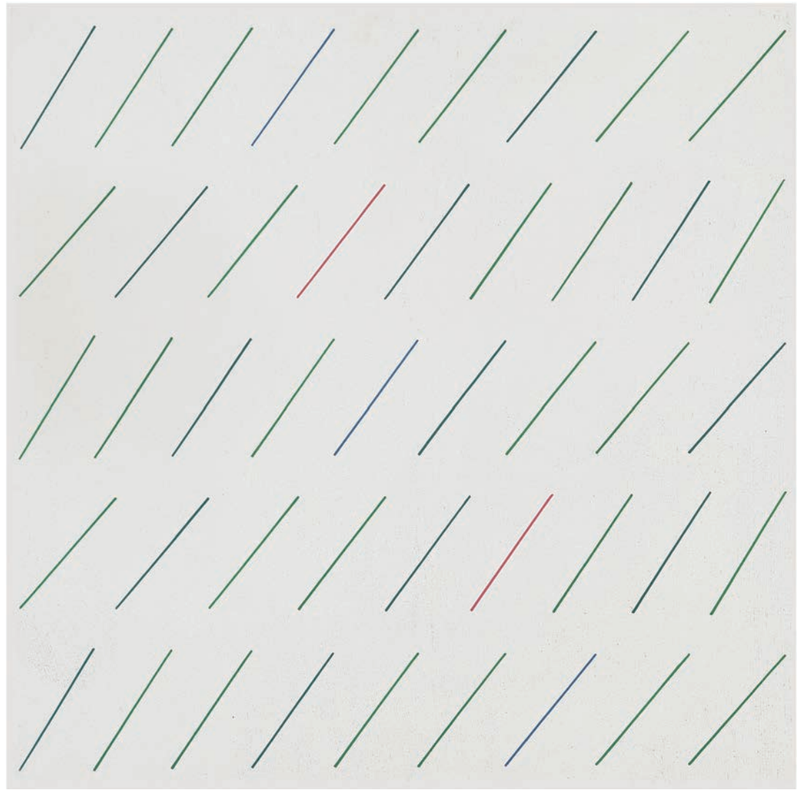
[7] Mario Nigro in Carla Lonzi, *Autoritratto…*, *op. cit.*, 1969, p. 98.
[8] Mario Nigro, "*Secondo scritto sullo spazio totale*", in *Vinicio Berti, Bruno Brunetti, Alvaro Monnini, Mario Nigro, Mario Nuti, Fernando de Szyszlo* (Palazzo Strozzi, Galleria La Strozzina, Florence, June 1955), exhibition catalogue, Galleria La Strozzina, Florence, 1955, n. pag.
[9] Mario Nigro in Carla Lonzi, *Autoritratto…*, *op. cit.*, 1969, p. 177.
[10] Mario Nigro, *Il mio contenuto*, in "Annuario del M.A.C.", Milan, 1958, cited in Germano Celant, *Mario Nigro…*, *op. cit.*, 2009, p. 132.
[11] Mario Nigro in Carla Lonzi, *Autoritratto…*, *op. cit.*, 1969, p. 200.
[12] We cannot be sure that Nigro had in-depth knowledge of the technique of musical serialism, but he was certainly aware of the fact that it was a compositional method that arranged one or more parameters of sound (the pitch, duration, intensity, or timbre) in pre-established sequences known as "series". Anton Webern was the first to try to apply these series, as well as the notes of the chromatic scale, to the pitch and dynamics, while Pierre Boulez launched afterwards his *integral serialism*.
[13] *Parsifal*, Act I.
[14] Mario Nigro in Carla Lonzi, *Autoritratto…*, *op. cit.*, 1969, pp. 322, 323.
[15] Mario Nigro in *Nigro* (Galleria La Polena, Genoa, 23 November - 13 December 1972), exhibition catalogue, Galleria La Polena, Genoa, 1972, n. pag.
[16] *Ibid*.



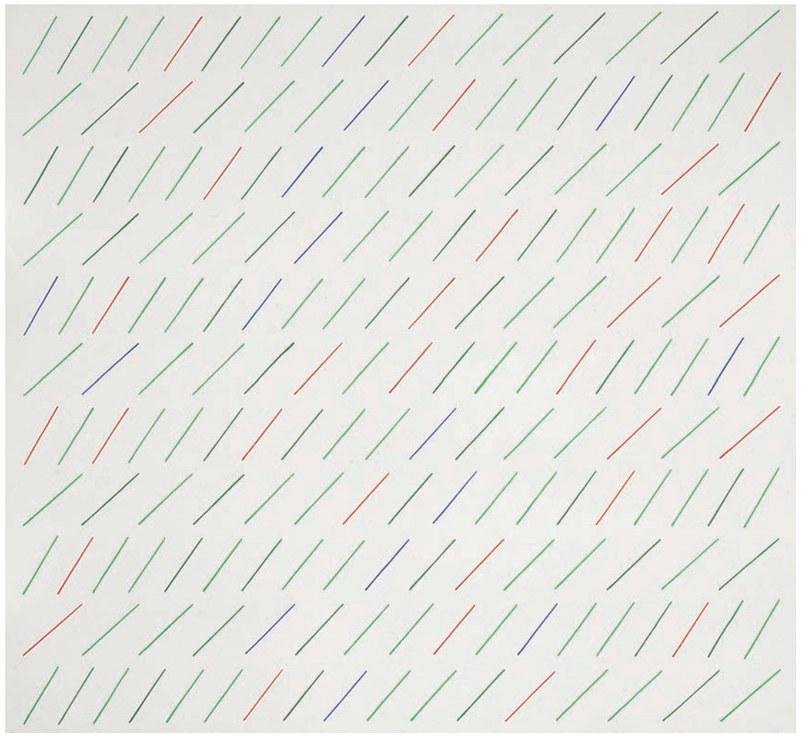
Perché mi hai lasciato?, 1974, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 100x100 cm



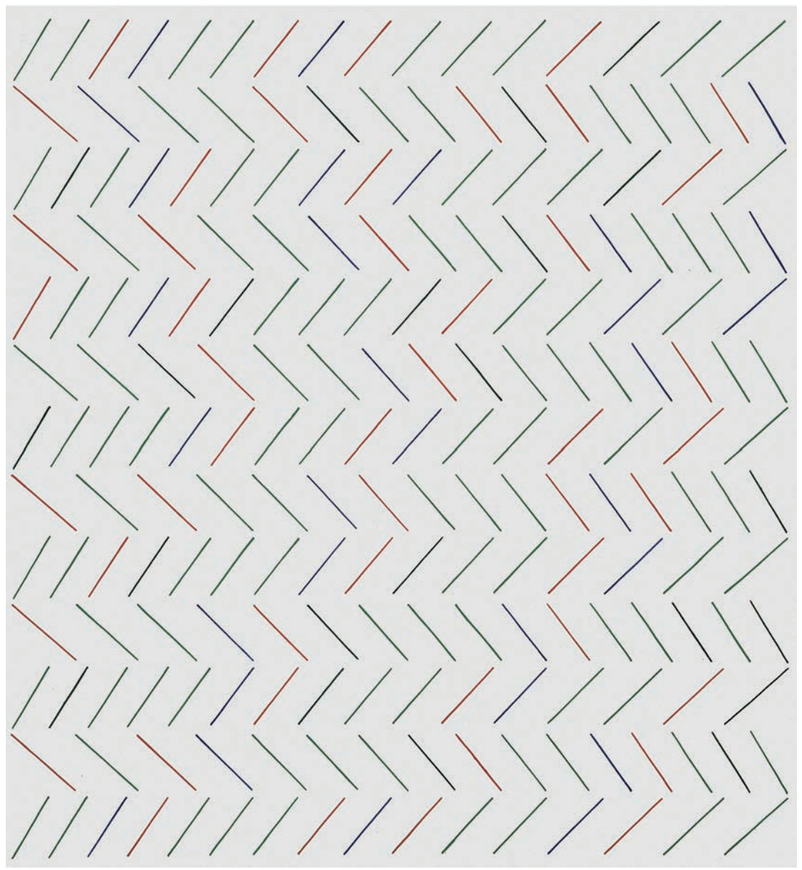
Prato, 1974, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 146x160 cm



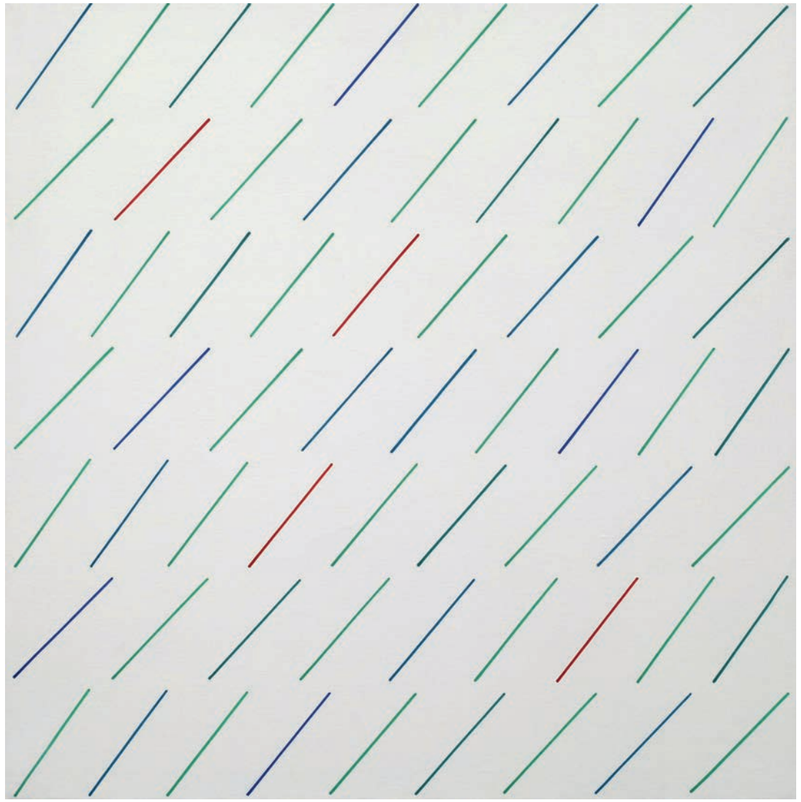
Amo il ricordo di un amore, 1975, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 73x73 cm



Un prato di montagna, 1974, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 146x160 cm



Prato sul monte, 1974, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 160x146 cm



Pensiero, 1975, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 81x81 cm



Carega!, 1975, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 146x116 cm



Dal tempo totale: malinconia, [1980], Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 54,5x54,5 cm



Solitudine, 1976, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 100x61,5 cm



Bibbona, 1977, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 178x140 cm

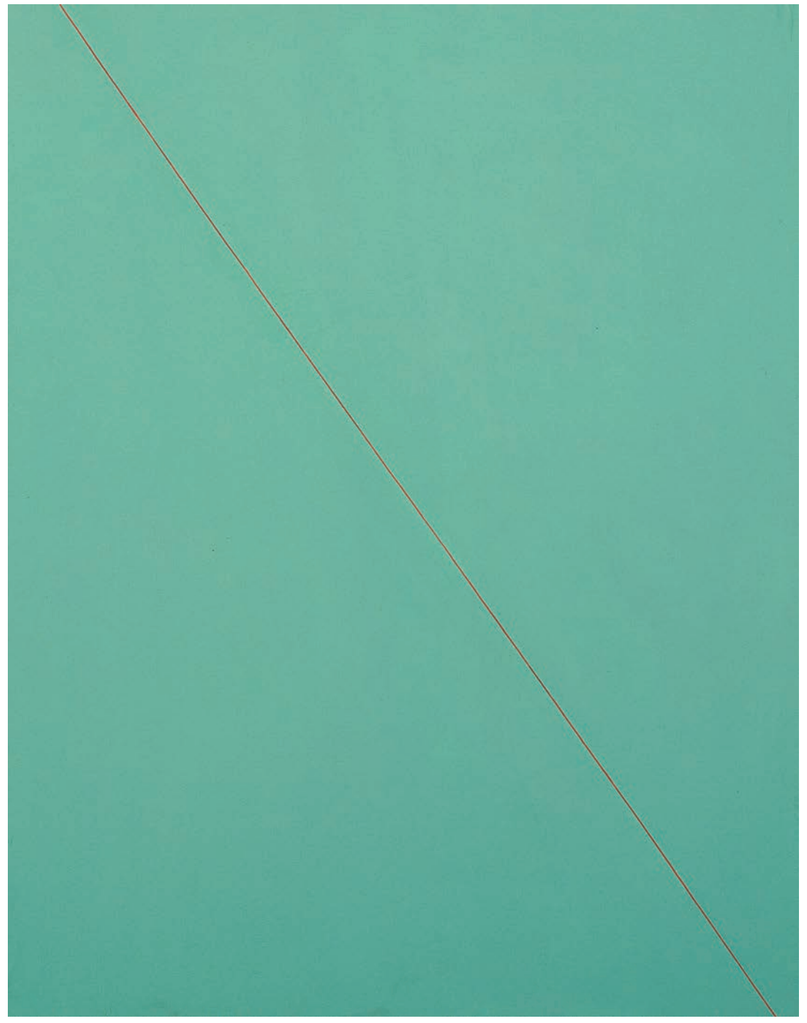
Carlo Invernizzi
Das „Geistige" in der Malerei von Mario Nigro

Der Begriff „geistig" darf mit Bezug auf die Malerei von Mario Nigro nicht als synonym mit „immateriell" im Sinn von „nicht körperlich" verstanden werden, sondern mit Spinoza als „umfassende Erkenntnis des Menschen und seiner Situation in der Welt", das heißt, als Erkenntnis, die der Mensch von seinem - physischen und durch Verhaltensweisen bestimmten - Erleben hat, biologisch in Jahrmillionen evolutionärer Umwandlungen herausgebildet, bis er sich als strukturiertes Gebilde aus Körpergehirngedanke im Bewusstsein der Tragik seines Schicksals versteht. Auf dieser rationalen Erkenntnisbasis in Bezug sowohl auf das eigene, substanzielle, vitale Bestehen, als auch auf dessen unlösbare Bindung an das Bestehen alles Existierend-Lebenden (mit Einstein in der Konkretheit einer werdenden Raumzeit objektiviert) keimen die EmotionenVisionen Mario Nigros auf. In Ballungen dichter Linien-Geflechte und „fliehender" Gitter werden sie Malerei, deren „fundamentales Element, also die Farbgebung" hervorgehoben wird, sie befreiend „von all jenem kulturellen Ballast und von den Vorurteilen, die ihre poetische Individuation behindern". So bekommt sie „jenen Wert des Eng-an-der-menschlichen-Psyche-Bleibens, durch den ihre entfremdende Essentialität nichts anderes ist, als der Reflex des Bedürfnisses nach Entfremdung der Liebe", weshalb man „von Metaphysik der Farbe sprechen kann".
„Spazio totale" [„Totalen Raum"] und „Tempo totale" [„Totale Zeit"] nennt Mario Nigro seine Bilder, oder Raumzeit auch des eigenen, konkreten Selbsts, allerdings nicht, indem man diese Raumzeit kartesisch getrennt von der realen, phänomenischen Umwelt auffassen würde, und auch nicht, indem man sich nach Leopardis Vision, *„endlose Räume"* in Gedanken formt, während die Hecke *„vom fernsten Umkreis / so viel vor dem Blick verborgen hält"*, sondern mit noetischer Unruhe, in liebevollem Sich Verzehren, in der Einheitlichkeit der Quantenenergie, aus der das AllesNichts ebenso wie seine dramatische Vitalität im entropischen Werden zwischen Geborenwerden und Sterben, besteht.
Mario Nigro ist als Maler auch Wissenschaftler und Poet der unhörbaren Musik des Universums und seines nicht verdichtbaren Zerstäubens. Davon zeugen auch die von ihm verfassten Schriften, mit der beeindruckenden, konzeptuellen Klarheit des scharfsinnigen Naturphilosophen, denn, und nicht anders, als es die präsokratischen Denker der *physis* waren, er ist ein solcher. „Eigenwillig und introvertiert" und von „unbeirrbarer, ja zuweilen asketischer Strenge" (Klaus Wolbert) lebt er sein kreatives Glühen mit Lukrez'scher Angst in zurückgezogener Einsamkeit, und nimmt doch leidenschaftlich teil an der sozialen Realität, in die er intellektuell und ideologisch eintaucht, in Prophezeiung einer, allerdings unmöglichen, subversiven Erneuerung, die sich dadurch als starker, ethischer Kontrapunkt bekräftigt.
Bei den Arbeiten von „Spazio totale" - mit ihren dichten Verflechtungen und den elementaren Kombinationen „fliehender" Linien und Gitter - überwindet Mario Nigro eine Auffassung von Malerei als rein „physischer Zweidimensionalität". Als solche wäre sie noch immer Ausdruck einer abstrakt formalistischen „geistigen" Realität; Nigro hingegen will eine bewusster sich wahrnehmende Erforschung des vital Reellen verfolgen, damit das Bild zum „Detail eines Universums" wird. Mit den Arbeiten von „Tempo totale" und der „Metafisica del colore" [„Metaphysik der Farbe überschreitet"] er dann „jedes konstruktivistische Faktum", indem er sich durch die „fundamentalen Strukturen" „von jeder Komposition, auch der koloristischen" befreit. Und nach „Terremoto" [„Erdbeben"], das bei ihm wirklich ein „Erdbeben in der Malerei" ist, wird sein Malerei-Schaffen zur „ästhetischen Forschung als innere Struktur des Menschen", eine Forschung, die nur musikalischer, geistiger Nachklang des „Tempo totale" in der unausweichlichen Tragik seines Verschwindens ist.
Die „Orizzonti" [„Horizonte"], die „Orme" [„Spuren"], die „Dipinti satanici" [„Satanische Bilder"], die „Meditazioni" [„Meditationen"] und die „Strutture" [„Strukturen"], seien es Malereien, durchquert „von einer Linie in einer Farbe, die sich auf dem Grund einer anderen Farbe bewegt", oder Bilder

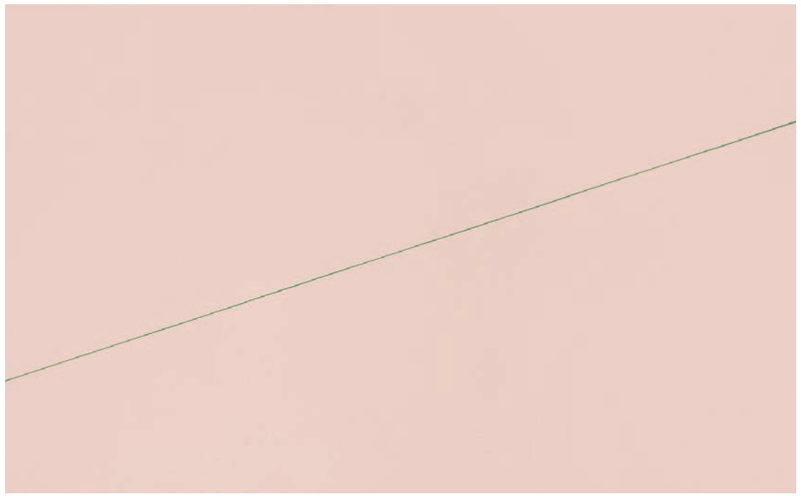
mit einer Linie aus winzigsten Punkten in Folge, die „weitergehen wie Pünktchen", „ein Pünktchen nach dem anderen" wie eine Art Rezitation, die, in ihrem An-Sich, Übergänge-Abfolgen-von-Wechselwirkungen nicht wahrnehmbarer Augenblicke sind, die „so etwas werden wie Horizonte" unendlicher Stille, oder Bilder, in denen die Pünktchen, riesenhaft geworden, explodieren und zu energischen, farbigen Pinselstrichen oder zur linearen Abfolge feuriger Farbflecken werden und die zuletzt mit symmetrisch-unsymmetrisch lebhaften Strukturen stachligen Lichtflatterns - im progressiven, schwindelerregend vertikalen Schürfen des intuitiv-erkenntnismäßigen Vertiefens - den expressiven Höhepunkt seiner musikalisch-poetischen Synthese des abgründigen Ungrunds des Existierend-Lebenden bilden. Als Körperfiguren von Bildern im Aufriss von Krümeln der konkreten, unschöpfbaren AllesNichtsLeere preisen sie die Schönheit des unzähmbaren Tanzes, in dem der Haufen der die *Natura Naturans* konstituierenden Elemente wirbelt.
Die erkenntnismäßige Unruhe der unermesslichen, raumzeitlichen Wirklichkeit, dank derer solch mächtige, poetische Visionen Substanz annehmen, wie an die Oberfläche einer Gedanken-Malerei hochsteigend, ist jenem „Bedürfnis nach Absolutem" in „Konkretheit des Unendlichen" nicht unähnlich, das auch die kreative Spannung von Enrico Castellani und Gianni Colombo antreibt, die zusammen mit Mario Nigro in Italien und Europa einen Weg des Kunst-Machens abgesteckt haben, der noch immer weiter geht und für den Morterone Brennpunkt seines Fortschreitens ist, im Zeichen der Poetik der *Natura Naturans*, mit ihnen im Unvordenklichen verbunden.

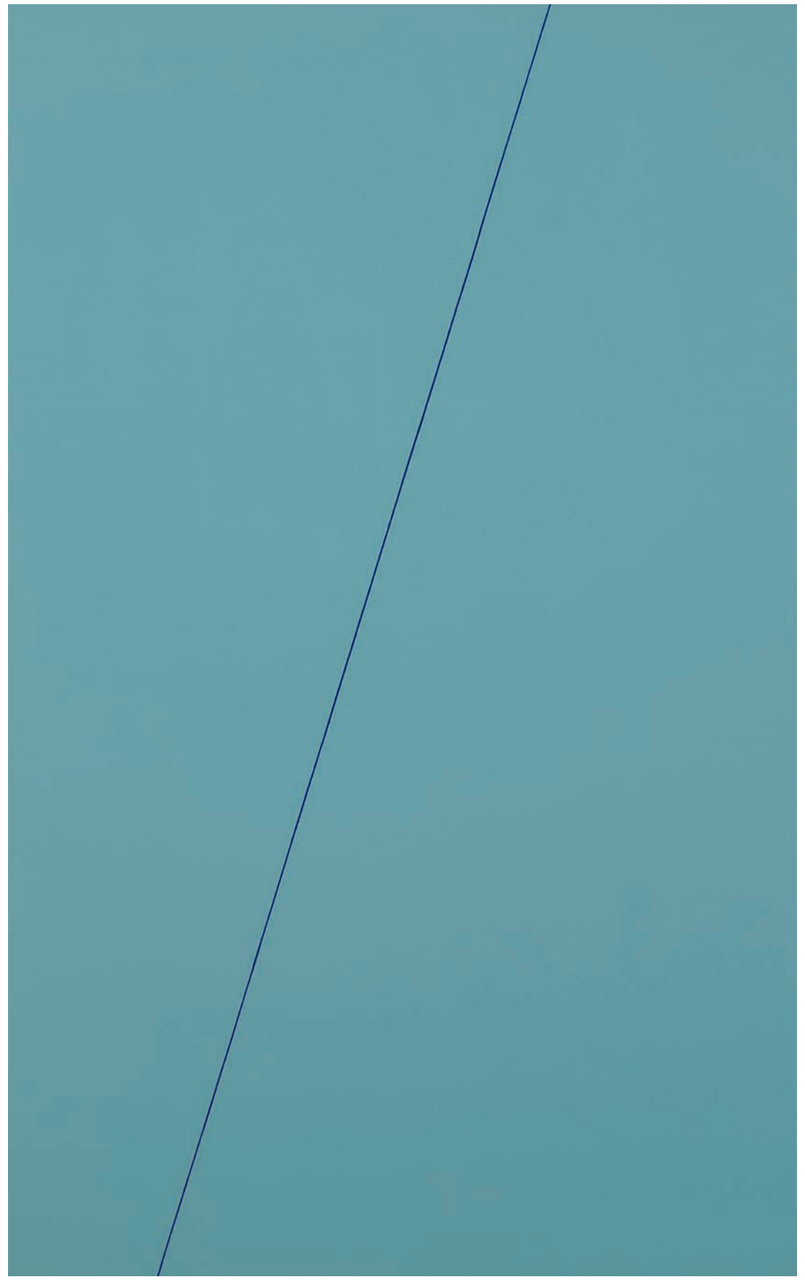
Am Horizont / der immer entfernend verfinstert / unerreichbar / schnellt Licht auf fahrig / das unfassbar zerstiebt / in der Zeit ohne Zeit / des wortlosen Winds / unerschütterlich.
(Morterone, 1988)

Morterone, 15. April 2001



Giove, 1977, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 178x140 cm

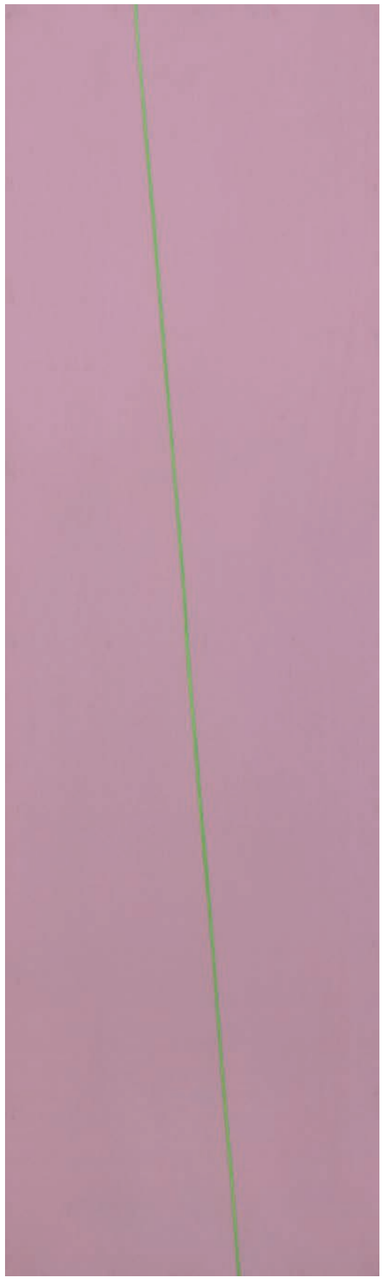


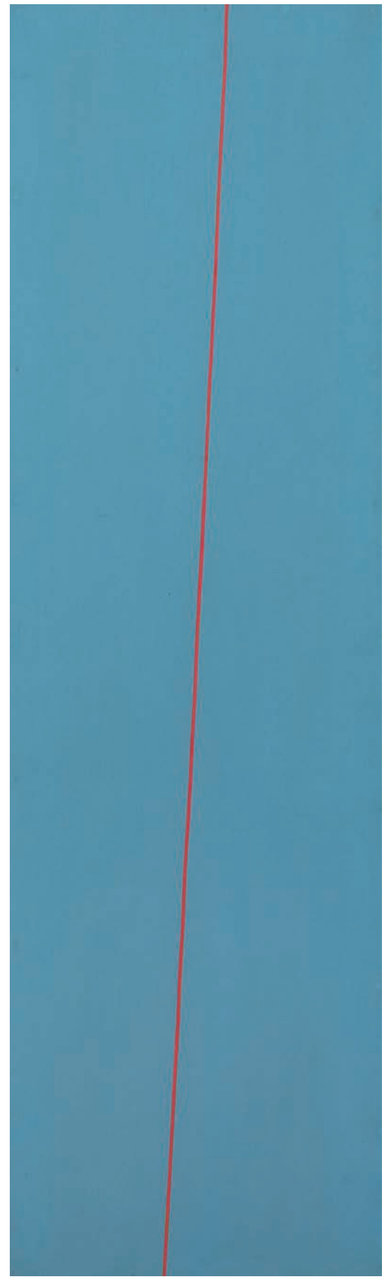


Il mare, le colline, 1977, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 110x178 cm

Agamennone, 1977, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela / acrylic on canvas, 178x110 cm

Dalla metafisica del colore: i concetti strutturali elementari geometrici, Ettore e Andromaca, 1978, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela / acrylic on canvas, 10-teilig / 10 elementi / 10 elements, 178x68 cm jeweils / ognuno / each *





[*Senza titolo*], 1980, Acryl auf Holz / acrilico su tavola / acrylic on wood, 99x30 cm

[*Senza titolo*], 1980, Acryl auf Holz / acrilico su tavola / acrylic on wood, 99x30 cm

Ettore e Andromaca, 1979, Umwelt Intervention / intervento ambientale / environmental intervention, 450x1200 cm
Sistina Società per Arte, Bologna, 1979



292 *Il fiume (La pace: dalla storia)*, 1980, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela / acrylic on canvas, 64x432 cm

Schon spricht man nicht mehr davon: Das Erdbeben war eine Katastrophe. Wie eine andere, viel schlimmere, Katastrophe bedroht sie uns, mehr denn je: ein Krieg.
Ein Bild ist in meinem visuellen Gedächtnis ständig gegenwärtig und lebendig: Es ist wie ein Zeichen, ein Signal, eine Mitteilung, eine Vision: Giorgiones *Tempesta* [*Sturm*] ist ein Blitz, der Häuser, Bäume, einen Storch auf einem Dach, zwei verträumte Figuren in gerötetes Licht taucht und ein Aufriss am Himmel, geschwungen, weich, wattiert; es ist ein Bild, das wie die Erinnerung an einen irrealen und heiteren Traum bleibt; es ist etwas Romantisches: und dennoch ist es ein „Sturm".
Ich verstehe mich nicht darauf, mir die Romantik, die Heiterkeit eines Traums zu bewahren. Die Kriege und die Erdbeben breiten sich wie Pfeile in unserer so angespannten Epoche aus, in einem Klima, das rasche, tragische Ereignisse vorausahnen läßt. „Geschichte" und „Sturm" verhalten sich antithetisch zueinander. Man flüchtet sich in die Geschichte, um sich zu verteidigen: in einen imaginären Fluss, in das friedliche Dahinströmen der Zeit. Man kehrt zu der nostalgischen Erinnerung an unsere Ursprünge zurück: zu den Etruskern, die sich der Landwirtschaft und dem Kult der Liebe und der Zuneigung widmeten, zu ihrer Zivilisation, die ins Dunkel der Vergangenheit zurückreicht. Wie eine Befreiung von den Albträumen.

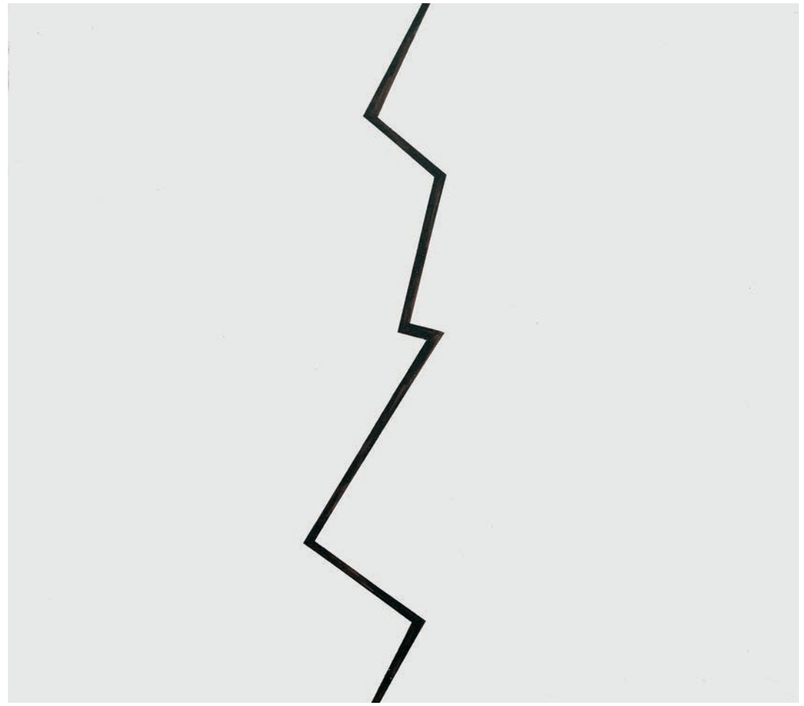
Mario Nigro, *Erdbeben*, in „Domus" (Mailand), 617, May 1981.

Ormai non se ne parla: il terremoto è stato una catastrofe. Come un'altra catastrofe, ben più grave, ci sovrasta, ora più che in passato: una guerra.
La presenza di un dipinto vive costantemente nella mia memoria visiva. È come un segno, un segnale, un avviso, una visione: la *Tempesta* di Giorgione è un lampo che investe di luce rosata: case, alberi, una cicogna su un tetto, due personaggi incantati, e uno squarcio, sinuoso, morbido, ovattato, nel cielo; è un'immagine che rimane come il ricordo di un sogno irreale e sereno, è un fatto romantico: eppure è una "tempesta".
Io non so conservare il romanticismo, la serenità di un sogno. Le guerre e i terremoti si dilatano come saette nella nostra epoca, così tesa in un clima premonitore di rapidi avvenimenti tragici. La "Storia" e la "Tempesta" sono due antitesi. Ci si rifugia nella Storia, per difenderci: in un fiume immaginario, nello scorrere pacifico nel tempo. Si ritorna ai ricordi nostalgici delle nostre origini: agli etruschi, dediti all'agricoltura e al culto dell'amore e degli affetti, alla loro civiltà che si perde nei tempi. Come una liberazione dagli incubi.

Mario Nigro, *Terremoto*, in "Domus" (Milano), 617, maggio 1981.

No one talks about it now. The earthquake was a catastrophe. Another catastrophe of a far more serious nature is also hanging over us now more than ever in the past, namely war.
There is a painting constantly present in my visual memory. It is like a sign, a signal, a warning, a vision. Giorgione's *Tempesta* [*Tempest*] is a flash of lightning that floods everything with pinkish light: houses, trees, a stork on a roof, two enchanted figures and a sinuous, soft, muffled gash in the sky. It is an image that persists, like the memory of a calm and unreal dream. It is a romantic fact, but it is also a 'tempest'.
I do not know how to preserve romanticism, the serenity of a dream. War and earthquake spread like wildfire in our era and its tense atmosphere threatening sudden tragic events. 'History' and 'tempest' are two antithetical terms. We take refuge in history, in an imaginary river, in the peaceful flow of time. We return to the nostalgic memories of our origins: to the Etruscans, devoted to agriculture and the cult of love and affections, to their civilization lost in the ages. Like relief from nightmares.

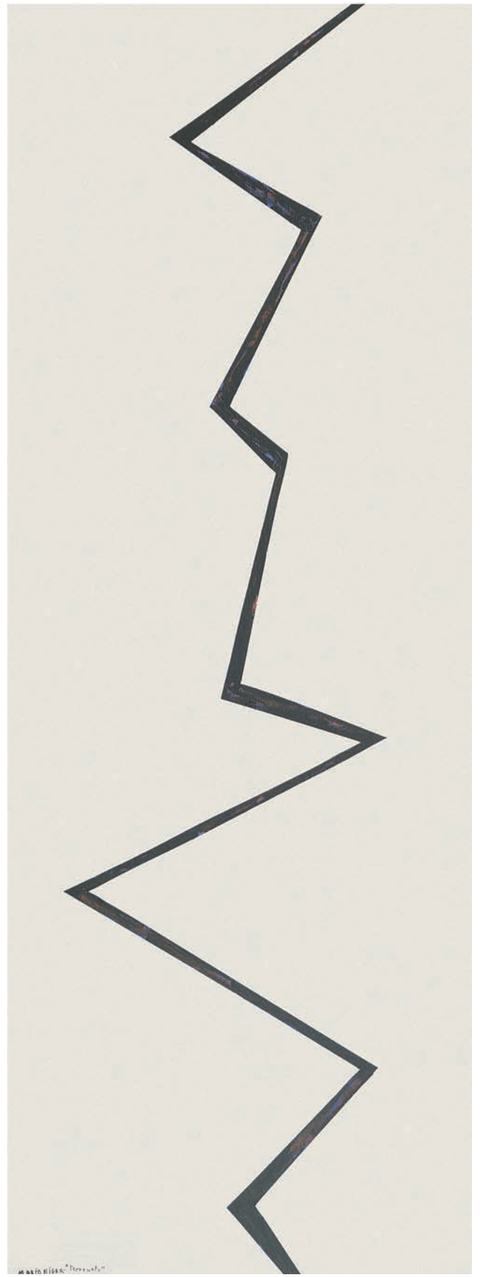
Mario Nigro, *Terremoto*, in "Domus" (Milan), 617, May 1981.



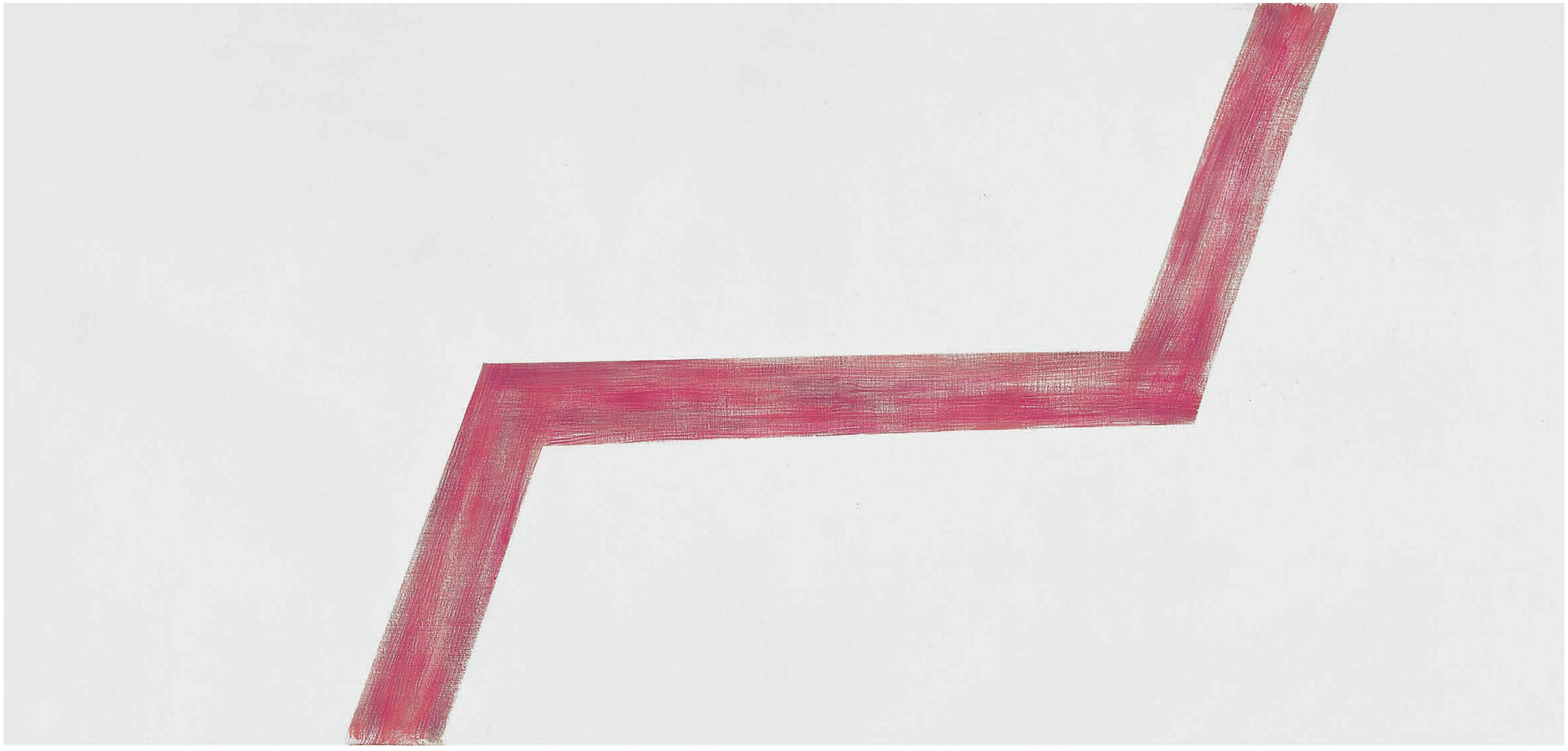
Il terremoto (dalla Tempesta), 1980, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela / acrylic on canvas, 200x228 cm *



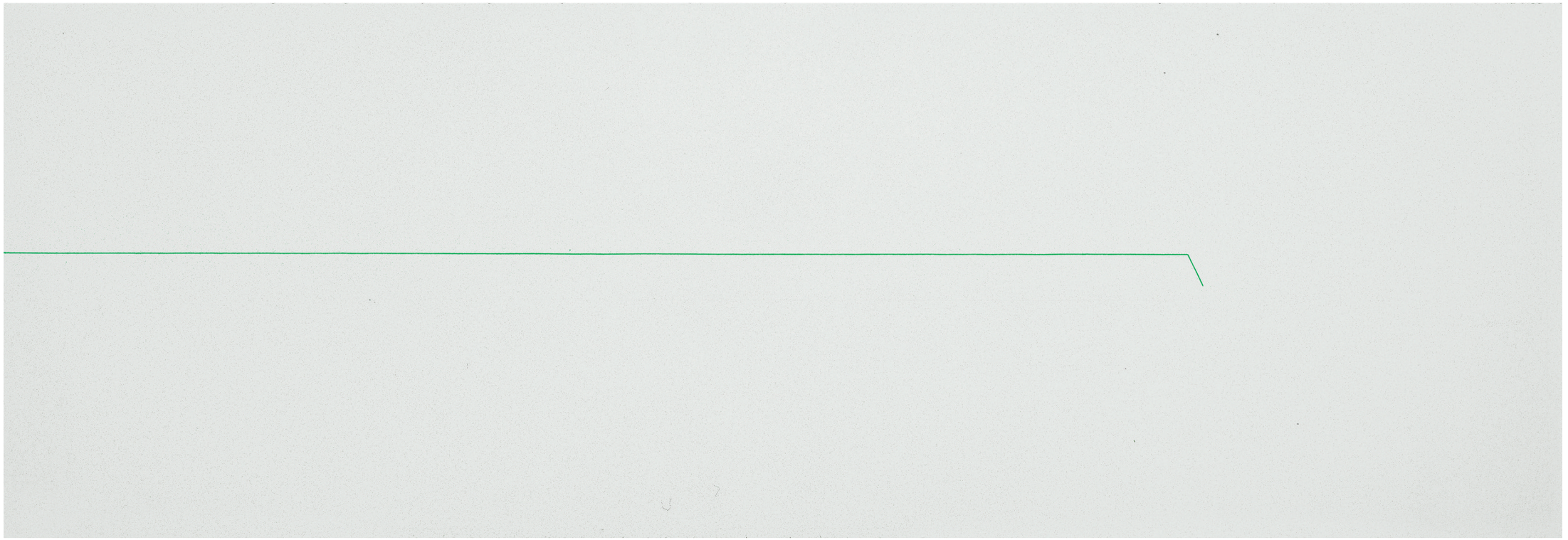
Terremoto, 1980, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela / acrylic on canvas, 203,5x195 cm



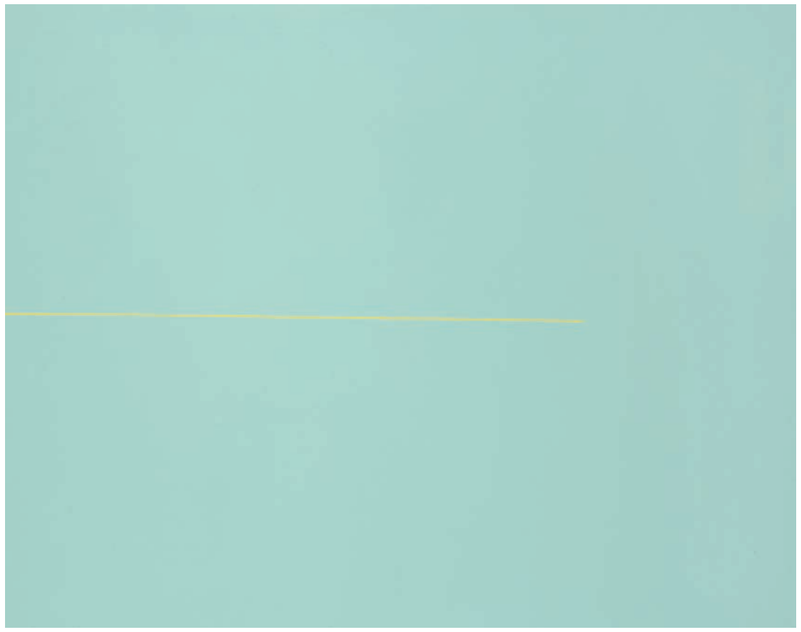
Terremoto, [1980-81], Acryl auf Leinwand / acrilico su tela / acrylic on canvas, 204x75 cm



Rivoluzione, 1981, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela / acrylic on canvas, 134x290 cm



Emarginazione, 1982, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela / acrylic on canvas, 209,5x612 cm *



Laguna (da Guardi), 1982, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 140x178 cm

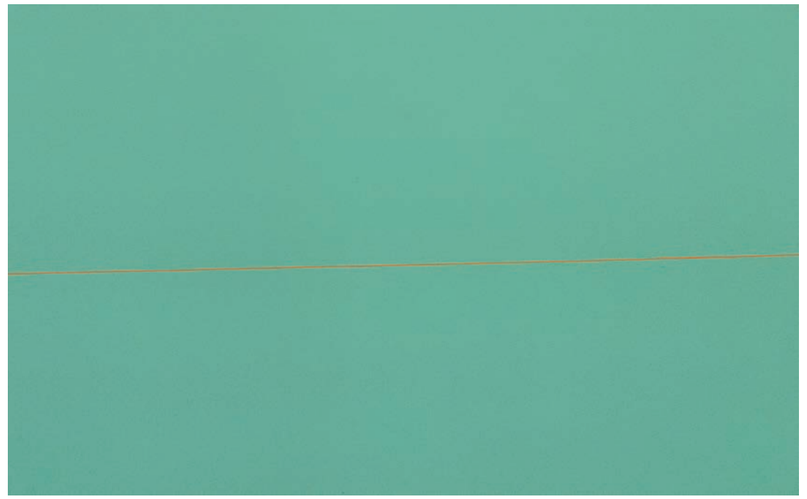
Carlo Invernizzi
Il "mentale" nella pittura di Mario Nigro

Il termine "mentale" riferito alla pittura di Mario Nigro non va inteso come sinonimo di "immateriale" nel senso di "non corporeo", ma spinozianamente come "una conoscenza integrale dell'uomo e della sua situazione nel mondo", cioè come conoscenza che l'uomo ha del proprio vissuto, anatomico e comportamentale, biologicamente costituitosi in milioni di anni di trasformazioni evolutive fino a concepirsi in strutturata entità di corpocervellopensiero con consapevolezza della tragicità del proprio destino. È su tale base conoscitiva razionale sia del proprio sostanziale vitale consistere che del suo inestricabile legame con il consistere di tutto l'esistente-vivente einsteinianamente oggettivato in concretezza di diveniente spaziotempo - che si ingenerano le emozionivisioni di Mario Nigro per farsi pittura in nuclei di fitti intrecci di linee e di reticoli "in fuga" che ne esaltano "l'elemento fondamentale, cioè il cromatismo", liberandolo "da tutto quel bagaglio di cultura e di pregiudizi che ne ostacolano l'evidenziazione poetica", così conferendogli "quel valore di aderenza alla psiche umana per cui la sua essenzialità alienante non è altro che il riflesso dell'esigenza dell'alienazione dell'amore", sicchè "si può parlare di metafisica del colore".
"Spazio totale" e "Tempo totale" denomina Mario Nigro i suoi dipinti, ovvero spaziotempo anche del proprio sé concreto, non però cartesianamente percependolo separato dalla fenomenica realtà circostante, né con leopardiana visione fingendosi nel pensiero "*interminati spazi*" che la siepe "*da tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude*", ma con ansia noetica, in amoroso struggimento, nell'unitarietà d'energia quantica di cui l'universo tuttoniente è costituito e ne è costituita la sua stessa drammatica vitalità in entropico divenire tra il nascere e il morire.
Mario Nigro nel suo essere pittore è anche poeta scienziato dell'inudibile musica dell'universo e del suo incomprimibile evaporo - come testimoniano anche i suoi stessi scritti d'impressionante lucidità concettuale di penetrante filosofo della natura qual è, non diversamente da come lo erano i pensatori della *physis* presocratici - lui "risoluto e introverso" e "di rigore inflessibile e quasi ascetico" (Klaus Wolbert) che con lucreziana angoscia vive in appartata solitudine il proprio ardore creativo, eppure appassionatamente partecipe anche della realtà sociale in cui è intellettivamente e ideologicamente immerso, preconizzatore di un rinnovamento sovversivo peraltro impossibile che però ne afferma il forte contrappunto etico.
Se con i nuclei di fitti intrecci e combinazioni elementari di linee e reticoli "in fuga" dei suoi "Spazio totale" Mario Nigro supera l'idea di una pittura della sola "bidimensionalità fisica" ancora espressiva di una realtà "mentale" astrattamente formalistica in perseguimento di una più appercettiva ricerca del vitale reale, sicchè il quadro si fa "un particolare di un universo", con i "Tempo totale" e la "Metafisica del colore" egli travalica "ogni fatto costruttivista" liberandosi con le "strutture fondamentali" "da qualsiasi composizione anche coloristica". E dopo "Terremoto" che è veramente in lui "Terremoto nella pittura"- il suo creare pittura diviene "ricerca estetica come struttura intima dell'uomo" che è solo musicale risuono mentale del "Tempo totale" nell'ineluttabile tragicità del suo svanire.
Gli "Orizzonti", le "Orme", i "Dipinti satanici", le "Meditazioni" e le "Strutture" - siano essi dipinti con una linea trasversale di un colore che si muove su un fondo di un altro colore, o dipinti con una linea di minutissimi punti in successione che "vanno avanti come puntini", "un puntino dopo l'altro" come una specie di recitazione che, nell'insé, sono soglie-sequenze d'interazioni d'attimi impercettibili che "diventano come orizzonti" d'interminabili silenzi, oppure dipinti in cui i puntini, ingigantendosi, esplodono in energiche pennellate cromatiche o in lineare susseguirsi di ardenti macchie di colore e, da ultimo, in simmetriche-dissimmetriche vivide strutture di irti annaspiluce - costituiscono in progressivo verticale vertiginoso scavo in approfondimento intuitivo-conoscitivo, il vertice espressivo della sua musicale sintesi poetica dell'infondo senza fondo dell'esistente-vivente,

corpifigura di immagini in disquarcio di briciole del concreto vuotototuttoniente inattingibile in esaltazione della bellezza dell'irreprimibile danza del coacervo di elementi costitutivi della *Natura Naturans*.
L'ansia conoscitiva dell'incommensurabile realtà spaziotemporale che sostanzia così possenti visioni poetiche che aggallano in pittura-pensiero non è dissimile da quel "bisogno di assoluto" in "concretezza d'infinito" che alimenta anche la tensione creativa di Enrico Castellani e di Gianni Colombo che, con Mario Nigro, hanno segnato in Italia e in Europa una via di fare arte che ancora si protrae e di cui Morterone, all'insegna della poetica della *Natura Naturans*, nonché esserne immemore, è punto focale del suo proseguire.

Sull'orizzonte / che sempre incupe lontanando / inarrivabile / sovrabbalzano annaspi luce / che dileguano inafferrabili / nel tempo senza tempo / del vento muto / impertubabile.
(Morterone, 1988)

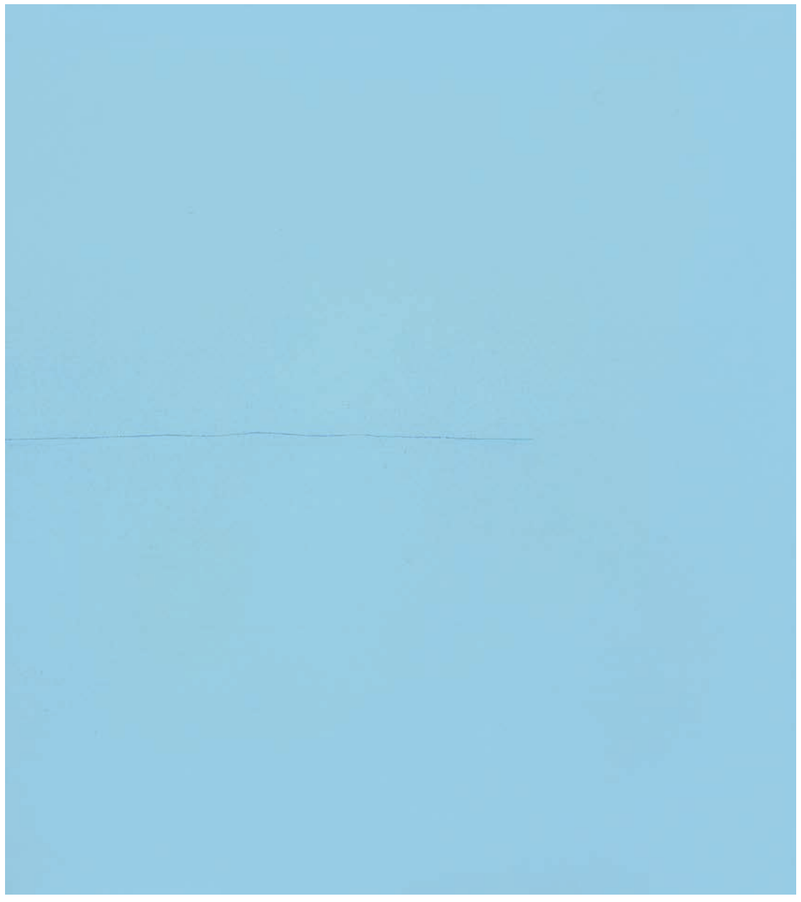
Morterone, 15 aprile 2001



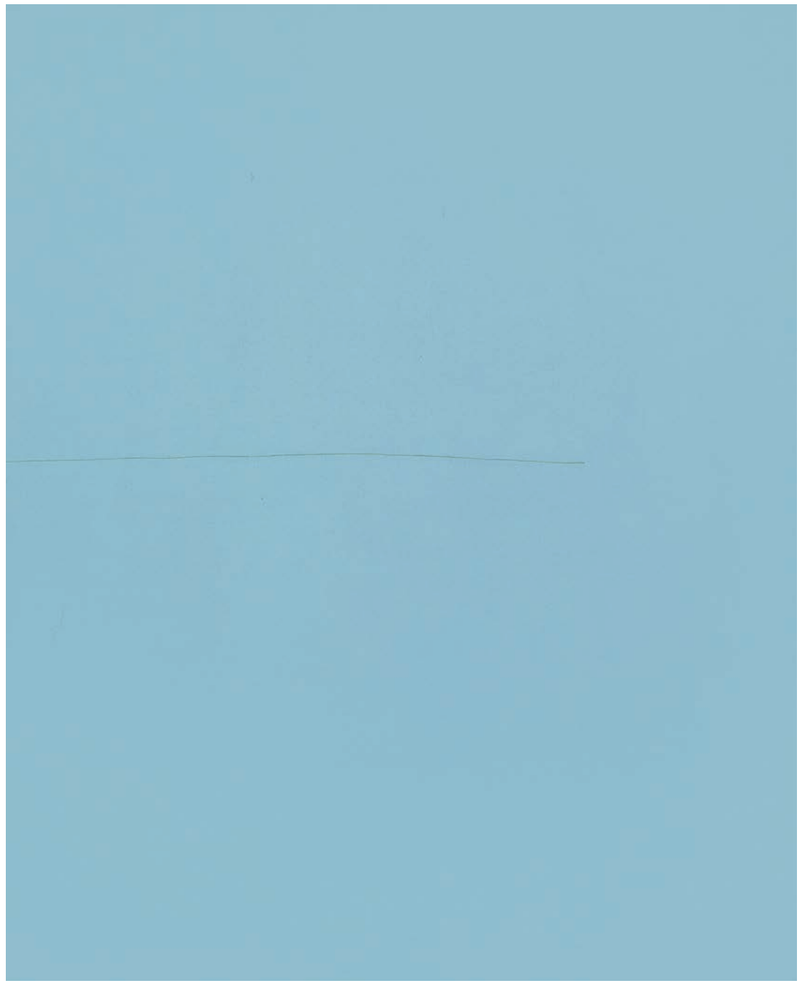
Sole d'inverno sul mare nella laguna (da Guardi), 1984, Tempera auf Leinwand / tempera su tela / tempera on canvas, 110x178 cm



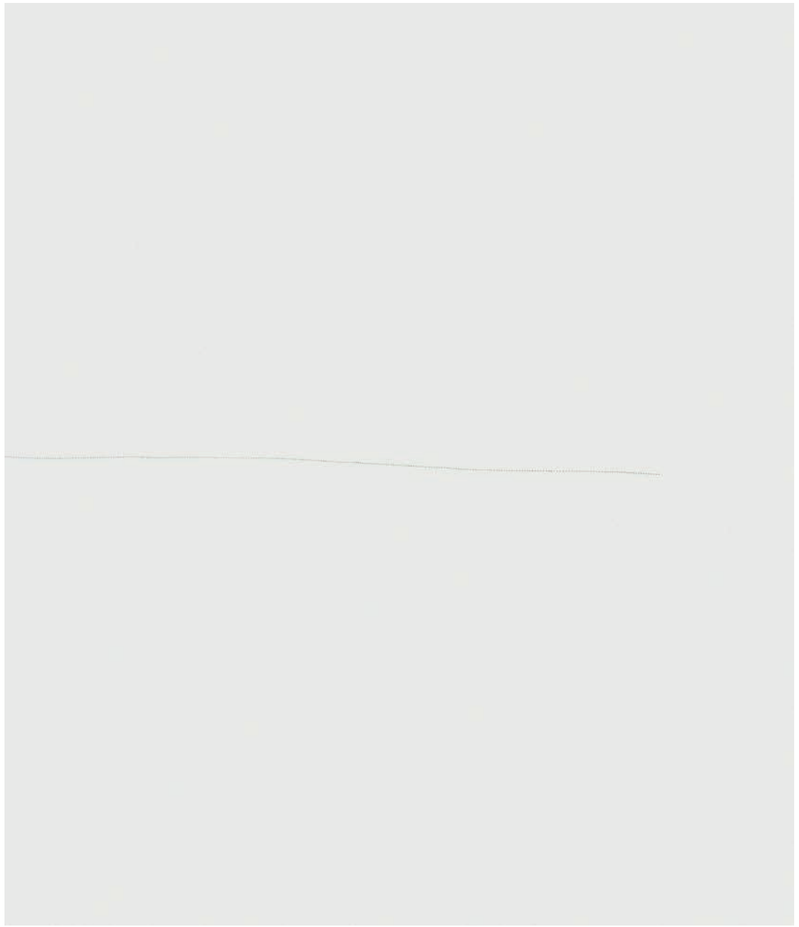
[*Senza titolo*], [1984], Acryl auf Leinwand / acrilico su tela / acrylic on canvas, 232x200 cm *



[*Senza titolo*], [1984], Acryl und Farbstift auf Leinwand / acrilico e pastello su tela / acrylic and pastel on canvas, 240x215 cm



[*Senza titolo*], 1984, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela / acrylic on canvas, 264x210,5 cm



Da l'orizzonte, 1985, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela / acrylic on canvas, 233x200 cm *

Da l'orizzonte: il sogno, 1986, Acryl und Tempera auf Leinwand / acrilico e tempera su tela / acrylic and tempera on canvas, 175x160 cm



[*Senza titolo*], 1988, Aquarell auf Papier auf Leinwand / acquarello su carta intelata / watercolour on paper on canvas, 150,5x248 cm *

Carlo Invernizzi
The Mental Element in the Painting of Mario Nigro

The expression "mental element" used with reference to Mario Nigro's painting should not be seen as a synonym of "immaterial" in the sense of "incorporeal", but rather, in Spinozistic terms, as "complete knowledge of man and his situation in the world" - that is, the knowledge that man has of his own experience, both anatomical and behavioural, which has developed biologically as a result of millions of years of evolutionary transformation to become a structured entity of bodybrainthought with awareness of the tragic nature of his destiny. It is on this cognitive and rational basis of both his own substantial vital consistence and his inextricable link with the consistence of all the existing-living - in an Einsteinian manner, objectified in the concreteness of space-time in a state of becoming - that Nigro's emotionsvisions are produced as painting in nuclei of dense networks of lines and grids "in perspective" that exalt "the fundamental element, colour", freeing it "from the entire store of culture and prejudices that prevent its poetic emphasis", thus endowing it with "the value of adherence to the human psyche for which its alienating essentiality is none other that the reflection of the need for the alienation of love", so that "it is possible to speak of the metaphysics of colour". Mario Nigro called his paintings "Spazio totale" ["Total Space"] and "Tempo totale" ["Total Time"] - in other words, also the space-time of his own concrete self, but he did not, in a Cartesian manner, perceive it separately from the surrounding phenomenal reality, nor, with Leopardian vision, did he invent "*interminable spaces*" because the hedge "*shuts off the gaze from such a large part / of the furthest horizon*", but with noetic eagerness, in amorous yearning, in the unitarity of quantic energy of which the allnothing universe is constituted and its dramatic vitality in entropic becoming between birth and death is constituted too.
As a painter, Nigro was also a poet sensitive to the inaudible music of the universe and the universe and its irrepressible vaporization, as is attested by a number of his writings, the striking conceptual lucidity of which is typical of the acute philosopher of nature that he was, just as the thinkers of the pre-Socratic *physis* were. "Resolute and introverted", the artist, "with inflexible, almost ascetic rigour" (Klaus Wolbert), cultivated his creative fervour in solitude with Lucretian anguish, yet he also participated passionately in the social system in which he was intellectually and ideologically immersed, the precursor of a subversive renewal that was, however, impossible, but which manifested his strong ethical counterpoint.
While, with the nuclei of dense networks and elementary combinations of lines and grids "in perspective" of his "Spazio totale", Mario Nigro went beyond the idea of painting containing only "physical two-dimensionality" and still expressing a "mental" reality that was abstractly formalist in order to undertake a more apperceptive quest for real vitality so that the picture became "a detail of a universe", with "Tempo totale" and "Metafisica del colore" ["Metaphysics of Colour"] he transcended "every Constructivist aspect", freeing himself, with the "fundamental structures" "of any composition, even of a colouristic nature". And after "Terremoto" ["Earthquake"] - which in his case was truly an "earthquake in painting" - his painting became "an aesthetic quest as the innermost structure of man", which was only the mental musical resonance of "Tempo totale" in the ineluctable tragedy of its vanishment.
Whether they be paintings with a transversal line of colour on a ground of another colour, or paintings with a line of very minute points in a sequence that "proceeds like dots", "one dot after another" like a sort of recitation, forming threshold sequences of interactions of imperceptible moments that "become like horizons" of interminable silence, or else paintings in which the dots, greatly enlarged, explode with vigorous brushstrokes of colour or linear successions of ardent blots of colour and, lastly, in vivid symmetrical/asymmetrical structures of spiky lightreels, the "Orizzonti" ["Horizons"], "Orme" ["Tracks"], "Dipinti satanici" ["Satanic Paintings"], "Meditazioni" ["Meditations"] and

"Strutture" ["Structures"] constitute - in a progressive vertical vertiginous excavation forming an intuitive and cognitive study - the expressive apex of Nigro's musical poetic synthesis of the bottomless infinity of the existing-living. They are, in other words, figurebodies of images in the opening out of fragments of the concrete voidallnothing, unattainable as they exalt the beauty of the irrepressible dance of the accumulation of the constituent elements of *Natura Naturans*.
The cognitive eagerness of the incommensurable spatio-temporal reality substantiating such powerful poetic visions appearing in painting-thought is not unlike the "need for the absolute" in the "infinite concreteness" that also nurtures the creative tension of Enrico Castellani, Gianni Colombo and with Mario Nigro, they indicated in Italy and the rest of Europe a way to create art that still exists today. And, inspired by the principles of *Natura Naturans* - which have certainly not been forgotten - Morterone is the focal point of its continuation.

On the unreachable horizon / always darkening as it becomes more distant / stand out reels of light / which elusively vanish / into the timeless time / of the silent, imperturbable wind.
(Morterone, 1988)

Morterone, 15 April 2001



[*Senza titolo*], 1988, Aquarell auf Papier auf Leinwand / acquarello su carta intelata / watercolour on paper on canvas, 149x248,5 cm *



Da le orme, 1987, Öl auf Leinwand / olio su tela / oil on canvas, 99,5x208 cm



[*Senza titolo*], 1988, Aquarell auf Papier auf Leinwand / acquarello su carta intelata / watercolour on paper on canvas, 150x300 cm



Da i ritratti: Euripide, 1988, Öl auf Leinwand / olio su tela / oil on canvas, 194x205 cm



Da i ritratti: Agamennone, 1988, Öl auf Leinwand / olio su tela / oil on canvas, 195x205 cm *



Da i dipinti satanici: il fiume dorato, 1989, Öl auf Leinwand / olio su tela / oil on canvas, 205x138 cm *

Bestimmte Bilder, bestimmte Gemälde von mir, die so hart sind, erinnern mich an die satanischen Bilder. Ich nenne sie so, weil ich möglicherweise eine Phase von mangelnder Heiterkeit, von mangelndem Träumen oder Phantasieren durchmache. Es gibt auch ein Motiv, das eng verbunden ist mit einer Art zu malen, ein Bild zu machen, besser: kein Bild zu machen, sondern nur zu malen, das unbedingt Notwendige für das, was ich mit dem Lämpchen zu entdecken suche, das, was ich in mir habe.
Und dann, wie ich schon im Interview zu den „Ritratti" [„Portäts"] gesagt habe, finde ich das Problem, eine Leinwand, einen Untergrund zu füllen, überflüssig und sogar mühsam, wie eine Pflicht, die niemand uns auferlegt, sonden die wir durch eine Reihe von Gemeinplätzen ererben, die wir gelernt haben, ohne uns dessen klar zu sein.
Zu dieser Einsicht bin ich gekommen nach all den Überlegungen, die ich angestellt habe über „Spazio totale" [„Totaler Raum"], „Tempo totale" [„Totale Zeit"] und „Strutture fisse con licenza cromatica" [„Fixe Strukturen mit chromatischer Freiheit"], über „Concetti geometrici elementari" [„Elementare geometrische Konzepte"] und „Terremoto" [„Erdbeben"], „Analisi della linea" [„Analyse der Linie"] und schließlich über lineare und „gepunktete" „Orizzonti" [„Horizonte"], „Orme" [„Schatten"] und „Ritratti".
Was mir früher am Herzen lag, war das „Projekt", und wenn die Suche nach dem „Projekt" beendet war, verwandelte sich das Malen in einen mechanischen Vorgang, wie Bolzen in die vorgefertigten Löcher zu stecken und den ganzen Tag die gleiche Sache zu wiederholen.
Schon 1955 habe ich bemerkt, und auch geschrieben, dass Malewitsch am Ende quadratische „Porträts" machte. Meine sind gemalte „Portäts". Was mich jetzt interessiert, nähert sich mit den gebotenen Unterschieden dem Action Painting an. Sie füllten die gesamte Unterlage, wie Kinder den Teller leer essen müssen, aber ihre Malerei hatte einen Protestcharakter.
Die Informellen bezogen sich auf Phantastereien. Ich habe mich auf den Impressionismus bezogen, auf die Freiheit des Malens. Heute sind zahlreiche Stile vorübergegangen seit den Impressionisten, den Informellen, dem Action Painting.
Ich weiß nicht, ob ich diese Freiheit gewonnen hätte, wenn ich nicht die konstruktive Suche bis zur letzten Konsequenz verfolgt und erschöpft hätte, ohne jedes Bedauern.

Mario Nigro, *die Gemälde (Die satanischen Bilder),* maschinenschriftlicher Text, 1988, Archivio Mario Nigro, Mailand, zit. in Germano Celant, *Mario Nigro. Catalogo ragionato*, Skira editore, Mailand, 2009, S. 308.

Certi quadri, certi miei dipinti, così duri, mi ricordano i quadri satanici. Li chiamo così perché appunto forse attraverso un periodo di poca allegria, di poco sognare o fantasticare. Vi è anche un motivo strettamente connesso a un modo di dipingere, di fare quadro, anzi di non fare quadro, ma solo di dipingere, lo stretto necessario a quello che col lanternino cerco di scoprire, quello che ho dentro.
E poi, come già ho detto nella intervista sui "Ritratti", il problema di riempire una tela, un supporto, lo trovo superfluo e anzi macchinoso, come un dovere che nessuno ci impone, ma che ereditiamo da una serie di luoghi comuni, che abbiamo imparato senza che ce ne accorgiamo.
A questo sono arrivato dopo tutti i ragionamenti che ho fatto sullo "Spazio totale", sul "Tempo totale" e le "Strutture fisse con licenza cromatica", sui "Concetti geometrici elementari" sul "Terremoto" e l'"Analisi della linea" e infine sugli "Orizzonti" lineari e a "puntini" sulle "Orme" e sui "Ritratti".
Una volta ciò che mi premeva era il "progetto", una volta realizzata la ricerca del "progetto", il dipingere si trasformava in una azione meccanica, come mettere dei bulloni sui buchi prestabiliti e ripetere tutto il giorno la stessa cosa.
Già nel 1955, osservavo, e lo scrivevo, che infine Malevič faceva il "ritratto" al quadrato. I miei sono "ritratti" al dipingere. Ciò che mi interessa ora, si avvicina, con le dovute differenze all'Action

Painting. Loro riempivano tutto un supporto, come i bambini devono mangiare tutta la minestra, ma la loro pittura si richiamava a una protesta.
Gli Informali si richiamavano a fantasticherie. Io mi sono richiamato all'Impressionismo, alla libertà del dipingere. Oggi sono passate tante esperienze dagli Impressionisti, dagli Informali, dall'Action Painting.
Non so se avrei acquistato questa libertà se non avessi approfondito fino in fondo, ed esaurito la ricerca costruttiva, senza rimpianti.

Mario Nigro, *Le pitturate (i quadri satanici)*, dattiloscritto, 1988, Archivio Mario Nigro, Milano, cit. in Germano Celant, *Mario Nigro. Catalogo ragionato*, Skira editore, Milano, 2009, p. 308.

Some of my works, some of my paintings, are so uncompromising as to remind me of the satanical paintings. I call them this perhaps because I am going through a joyless period with little in the way of dreams or daydreams. There is also a reason closely connected with a way of painting and making a picture, or rather not making a picture but just painting, the bare essentials required for my efforts to find out what I have inside me.
And then, as I said in the interview on the "Ritratti" ["Portraits"], I regard the problem of filling a canvas or support as superfluous and even contrived, like a duty that nobody imposes on us but we inherit from a series of clichés that we have learned without realizing it.
I arrived at this after all the thinking I did on "Spazio totale" ["Total Space"], "Tempo totale" ["Total Time"], "Strutture fisse con licenza cromatica" ["Fixed Structures with Chromatic Licence"], "Concetti geometrici elementari" ["Elementary Geometric Concepts"], "Terremoto" ["Earthquake"], "Analisi della linea" ["Analysis of the line"], "Orizzonti" ["Horizons"] - linear and "dotted" - "Orme" ["Tracks"] and the "Ritratti".
What once concerned me was the "project". Once the search for the "project" had been carried out, painting was transformed into a mechanical action, like putting bolts into prearranged holes and repeating the same thing all day.
I noted and wrote as early as 1955 that Malevich was finally painting the "portrait" of the square. Mine are "Portraits" of painting. With all the due differences, what interests me now is close to Action Painting. Those artists filled up all of the support, just as children have to eat up all of their dinner, but their painting was connected with protest.
While the art informel painters took daydreams as their point of reference, I took Impressionism and the freedom of painting. There have now been so many experiences since impressionism, art informel and Action Painting.
I do not know whether I would have gained this freedom if I had not investigated Constructivism all the way through and exhausted the subject so as to have no regrets.

Mario Nigro, *The Painted Works (The Satanical Paintings)*, typescript, 1988, Archivio Mario Nigro, Milan, cited in Germano Celant, *Mario Nigro. Catalogo ragionato*, Skira editore, Milan, 2009, p. 308.



Da i dipinti satanici: il fiume, 1989, Öl auf Leinwand / olio su tela / oil on canvas, 187x100 cm





Da i dipinti satanici: rivoluzione, 1989, Öl auf Leinwand / olio su tela / oil on canvas, 216x205 cm *

Da i dipinti satanici: lotta, 1989, Öl auf Leinwand / olio su tela / oil on canvas, 218x207 cm



Meditazione n. 2, 1990, Öl auf Leinwand / olio su tela / oil on canvas, 100x81 cm

Allgemein spreche ich lieber von normaler Malerei, von Fragestellungen, die in einem Übergangsprozess auf mich zukommen, weil sie Teil von einer allgemeineren Fragestellung sind, also von einer Absicht, eine gewisse, oder besser, einfach eine Autonomie der Poetik der Malerei progressiv identifizieren zu können, ihre unverfälschten und einfachsten Werte, ihr Bild, unabhängig von philosophischen, literarischen, symbolischen Theorien: Das sind eben die Beweggründe mit der größten Authentizität, die dich dazu bringen, als Maler zu arbeiten. (…)
Allenfalls möchte ich an meine Ursprünge erinnern, als Jugendlicher und laienhafter Maler, und an das, was ich damals von den Livorneser Post-Macchiaioli-Malern kannte: von ihrer Malerei, die aus Licht bestand, ländlichen Motiven, Seestücken, Darstellungen der Stadt Livorno, des volkstümlichen Lebens in dieser Stadt um die 30er Jahre, wobei sich bei diesen Malern einige Merkmale der Toskaner Macchiaioli des 19. Jahrhunderts erhalten haben.
Warum ich daran erinnere? Noch heute, nach all dem, was ich an künstlerischen Auseinandersetzungen durchlebt habe, in ihrer konsequenten Folge - auch wenn sie manchmal untereinander scheinbar widersprüchlich sind - und dieser Weg war immer mein normales Arbeiten als Maler - habe ich mir in der Kunstgeschichte, in meiner eigenen Kunstgeschichte, eine besondere Vorliebe für die Impressionisten erhalten.
Ich empfinde eine besondere Nähe zu einer künstlerischen Motivation von ihnen, von der die unmittelbare Vermittlung zwischen ihrer malerischen Revolution und dem Zugang zu ihrer individuellen Freiheit herrührt, auf einer Position als Revolutionäre, und oft als Provokateure, in einer Gesellschaft, die ihnen das Recht auf eben diese Freiheit verweigerte, auf das Sich-Bewusstwerden ihrer humanen Persönlichkeit als gesellschaftliche Akteure und nicht mehr als Abhängige von großen Mächten und großen Mächtigen. Es ist kein Zufall, dass diese Künstler oft den fortschrittlichsten sozialen Ideen und der Anarchie nahestanden.

Aus einem Brief an Sirio Bandini, in *Mario Nigro. "Meditazione"*, Ausstellungskatalog, Galleria d'Arte Bandini, Cecina, 1990.

Io generalmente preferisco sempre parlare di normale pittura, di problemi che mi si affacciano in transizione perché fanno parte di un problema più generale, quello cioè di un intento di poter identificare progressivamente una certa, anzi semplicemente una autonomia della poetica della pittura, dei suoi valori più genuini e più semplici; la sua immagine indipendente da filosofie, letterature, simbologie: quelli che poi sono i motivi più autentici che ti spingono al lavoro di pittore. (...)
Ti rammenterò, semmai, le mie origini, da ragazzo, di pittore dilettante sulla conoscenza dei pittori postmacchiaioli livornesi: una loro pittura fatta di luci, di campagne, di marine, di rappresentazioni della medesima città livornese, della vita popolare di questa città intorno agli anni trenta, nella conservazione di questi pittori di alcune caratteristiche dei Macchiaioli toscani dell'Ottocento.
Perché rammento questo? Ancora oggi, dopo tutto il cammino di ricerche consequenziali una con l'altra, anche se a volte in apparente contraddizione fra loro - che poi è sempre stato il mio normale lavoro di pittore -, conservo nella storia dell'arte, nella mia storia dell'arte una particolare predilezione per gli Impressionisti.
Io li sento particolarmente vicini a una loro motivazione artistica che sta all'origine dell'immediatezza di comunicazione fra la loro medesima rivoluzione pittorica e l'accesso alla loro libertà individuale in una posizione di rivoluzionari, e spesso di provocatori, in una società che rifiutava loro il diritto a questa libertà, alla medesima acquisizione di coscienza della loro personalità umana di protagonisti nella società e non più di dipendenti dai grossi poteri e dai grossi potenti. Non a caso questi artisti erano spesso vicini alle idee sociali più avanzate e all'anarchia.

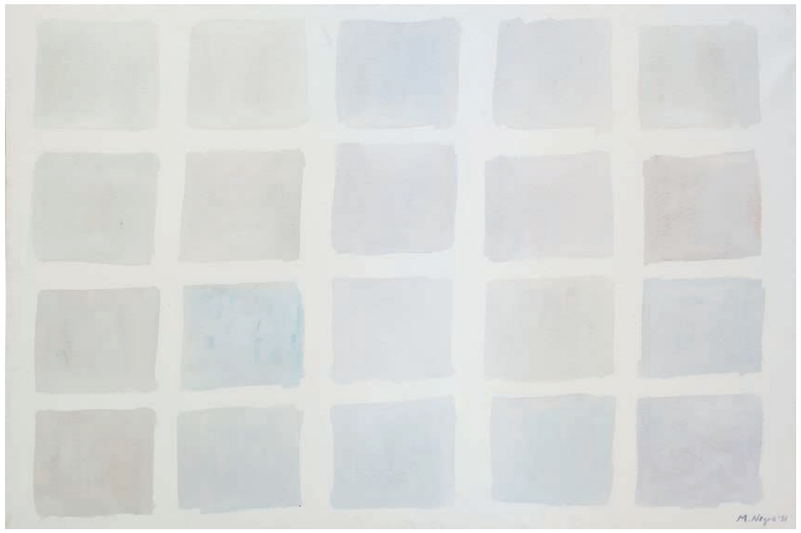
Da una lettera a Sirio Bandini, in *Mario Nigro. "Meditazione"*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Bandini, Cecina, 1990.

In general, I always prefer to talk about normal painting, about problems that face me in transition because they form part of the broader problem of the effort to identify progressively a certain autonomy - or simply *the* autonomy - of the poetics of painting, its simplest and most genuine values, its image independent of philosophy, literature and symbolism. These are in fact the most authentic reasons for working as a painter. (...)
I will, however, recall my youthful origins as an amateur painter familiar with the post-Macchiaioli school of Livorno and its painting made up of light, landscapes, seascapes, views of the city itself and its lower-class life around the 1930s. These painters preserved some of the characteristics of the Tuscan Macchiaioli of the nineteenth century.
Why do I recall this? In the history of art, in my history of art, I still retain today - after all the sometimes seemingly contradictory but actually interconnected explorations that have made up my normal work as a painter - a particular predilection for the impressionists.
I feel a particular closeness as regards the artistic motivation lying at the root of the immediacy of communication between their pictorial revolution and access to their individual freedom in the position of revolutionaries and often agitators in a society that refused them the right to this freedom and to awareness of their human personality as protagonists in society no longer subordinated to the power structure and the ruling class. It is no coincidence that these artists were often close to the most advanced social ideas and to anarchy.

From a letter to Sirio Bandini, in *Mario Nigro. "Meditazione"*, exhibition catalogue, Galleria d'Arte Bandini, Cecina, 1990.



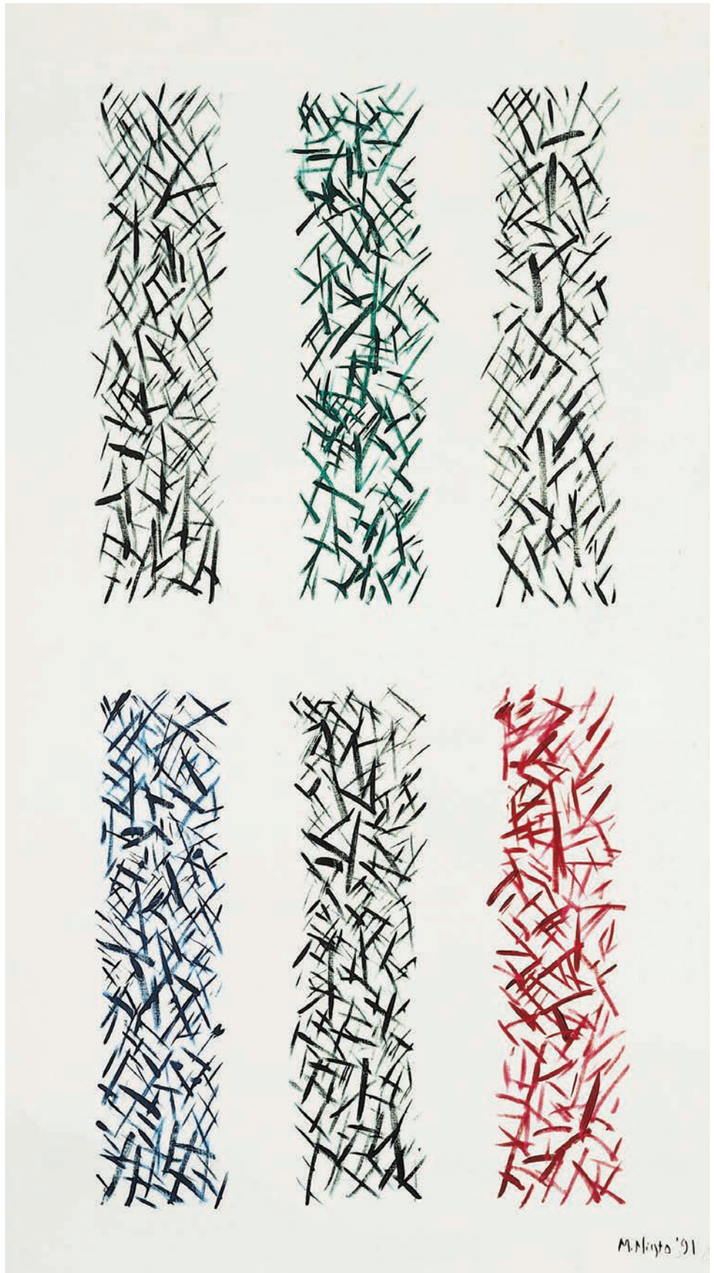
[*Senza titolo*], 1991, Aquarell auf Papier auf Leinwand / acquarello su carta intelata / watercolour on paper on canvas, 99x150 cm



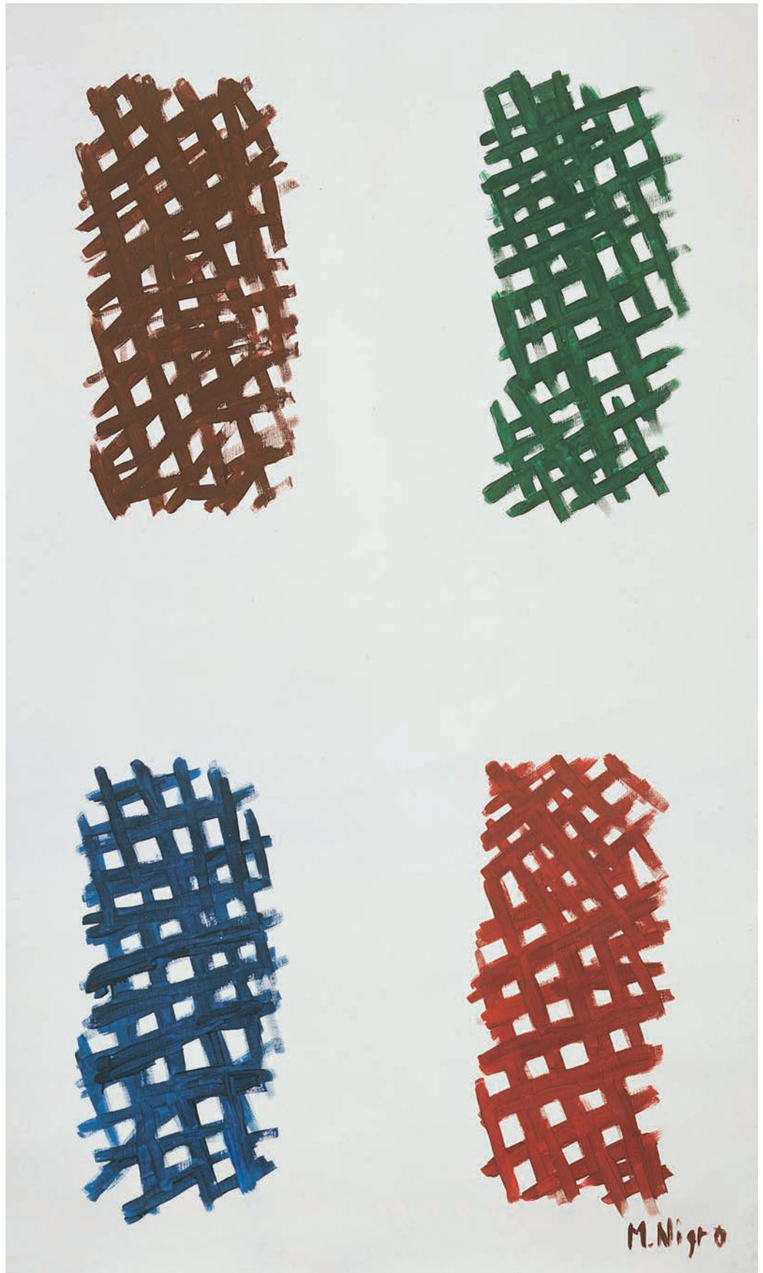
[*Senza titolo*], 1992, Aquarell auf Papier auf Leinwand / acquarello su carta intelata / watercolour on paper on canvas, 99x150 cm *



[*Senza titolo*], 1991, Aquarell auf Papier auf Leinwand / acquarello su carta intelata / watercolour on paper on canvas, 99x150 cm



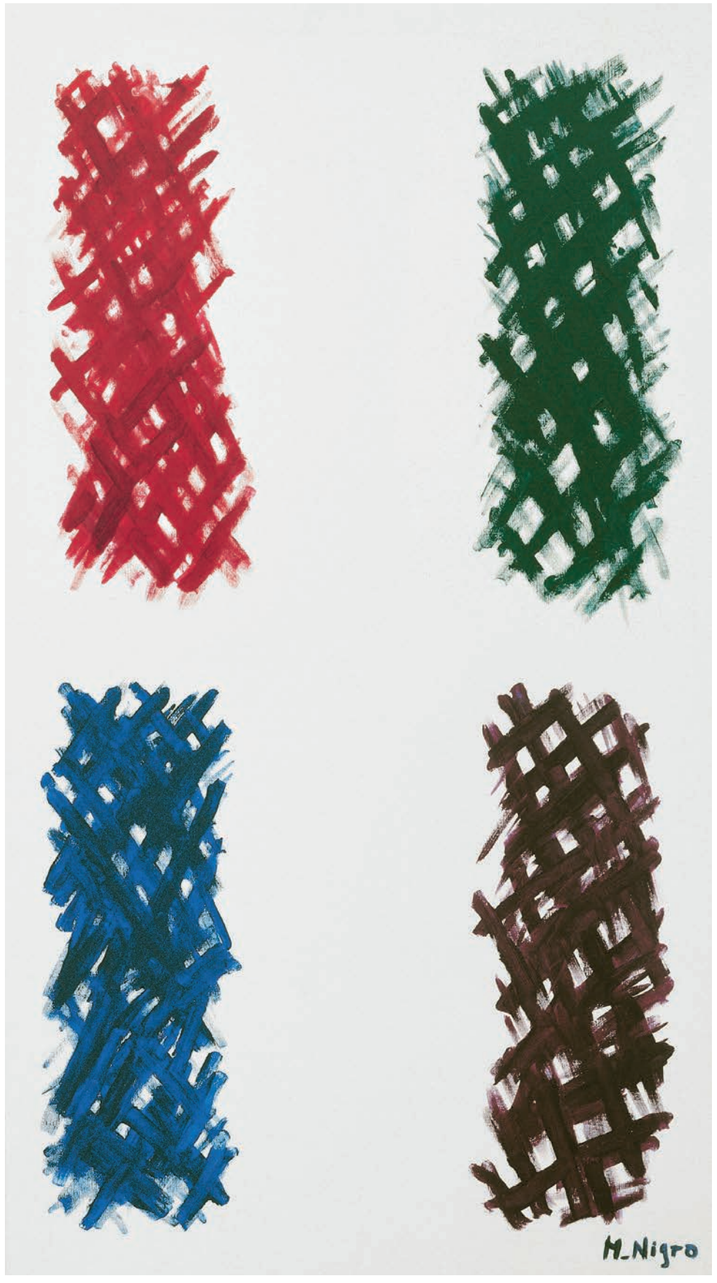
6 Strutture, 1991, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela / acrylic on canvas, 205x110 cm



4 strutture, 1991, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela / acrylic on canvas, 198,5x118 cm



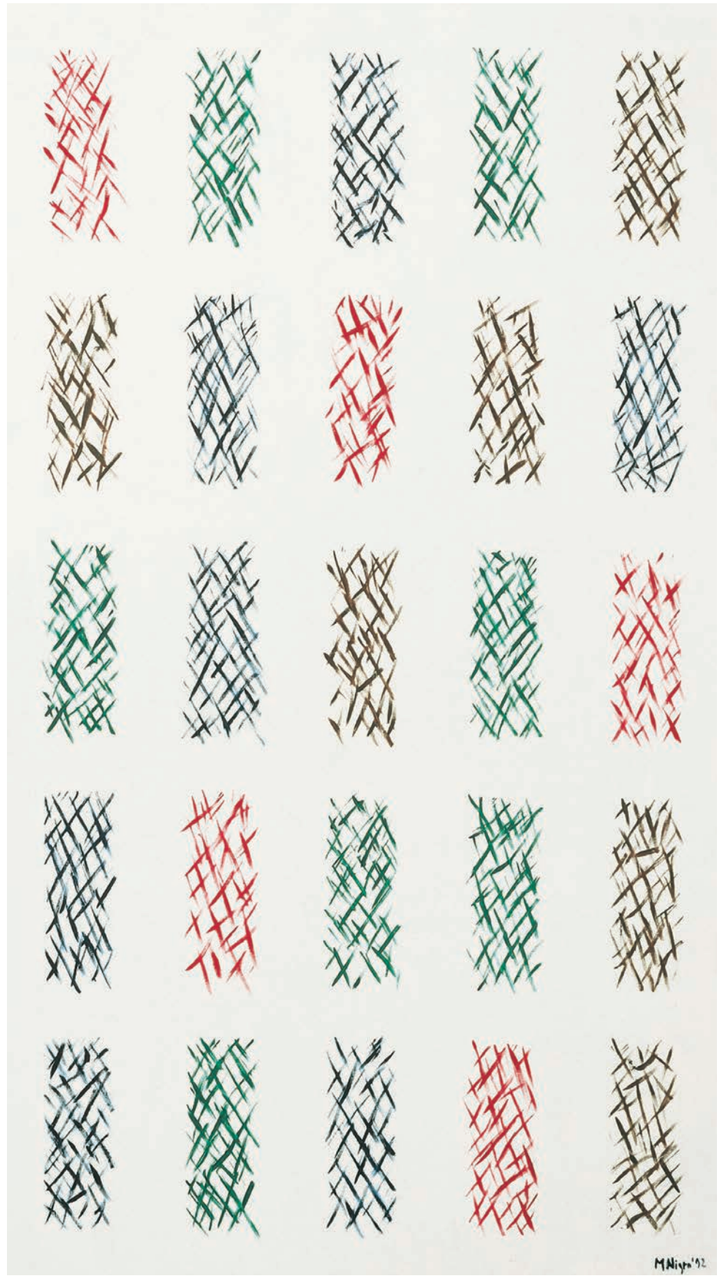
6 strutture, 1991, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela / acrylic on canvas, 203x97 cm *



4 strutture, 1992, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela / acrylic on canvas, 203x111,5 cm



4 strutture, 1992, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela / acrylic on canvas, 202x112 cm *



25 strutture, 1992, Acryl auf Leinwand / acrilico su tela / acrylic on canvas, 206x113 cm



Kunstmuseum Bochum, Bochum, 2019



Kunstmuseum Bochum, Bochum, 2019



Kunstmuseum Bochum, Bochum, 2019



Kunstmuseum Bochum, Bochum, 2019