Mario Nigro

Mario Nigro

Kunstsammlungen Chemnitz

ESTRATTO DEL CATALOGO

Mario Nigro

Kunstsammlungen Chemnitz

1. Dezember 2012 - 3. Februar 2013
1 December 2012 - 3 February 2013
1 dicembre 2012 - 3 febbraio 2013



Mario Nigro, Mailand / *Milan* / Milano, 1986

Mario Nigro

Werke / Works / Opere 1952-1992

Herausgegeben und Kuratiert von /
Edited and Curated by / A cura di
Ingrid Mössinger
Francesca Pola

Kunstsammlungen Chemnitz

Die Ausstellung steht unter der Schirmherrschaft des Italienischen Kulturinstitutes Berlin
The exhibition is taking place under the patronage of the Italian Cultural Institute of Berlin
La mostra si avvale del patrocinio dell'Istituto Italiano di Cultura di Berlino

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

A arte Studio Invernizzi, Mailand / *Milan* / Milano
Archivio Mario Nigro, Mailand / *Milan* / Milano

Prof. Harald R. Pfab, Leipzig / *Leipzig* / Lipsia
Dr. Johannes Beermann, Dresden / *Dresden* / Dresda
Peggy Liebscher, Dresden / *Dresden* / Dresda

Nicla Falorni, Gino Gervasoni, Carlo Invernizzi
Epicarmo Invernizzi, Sostene Invernizzi, Tiziana Invernizzi, Juanita Trinidad
Archivio Beni archeologici e storico-artistici, Intesa Sanpaolo

Beate Ritter, Anja Richter, Diana Kopka, Jana Bille

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

Mit freundlicher Unterstützung
With kind support
Con il gentile supporto

Sachsen Bank
Ein Unternehmen der LBBW-Gruppe

Freistaat SACHSEN

Inhalt / Contents / Indice

Ingrid Mössinger
6 Einführung
7 *Introduction*
7 Introduzione

Gianni Nigro
8 Mario Nigro und ich
9 *Mario Nigro and Me*
9 Mario Nigro ed io

Francesca Pola
10 Die „innerste Struktur des Menschen" malen -
Das Werk Mario Nigros zwischen Ausdruck und Rationalität
11 *Painting the "Intimate Structure of Man"*
The Work of Mario Nigro: Expression and Rationality
11 Dipingere la "struttura intima dell'uomo"
L'opera di Mario Nigro, tra espressione e razionalità

39 Werke 1952-1992 mit Texten von Mario Nigro
Works 1952-1992 with writings by Mario Nigro
Opere 1952-1992 con scritti di Mario Nigro

102 Ausgestellte Werke
List of exhibited works
Elenco delle opere esposte

Chiara Mari
104 Biografie
105 *Biography*
105 Biografia

113 Ausstellungen und Kataloge
Exhibitions and catalogues
Esposizioni e cataloghi

116 Bibliografie
Bibliography
Bibliografia

Einführung

Die italienische Kunst gehört zu den weltweit bewunderten großen europäischen Kulturen. Der Reichtum einzelner Städte führte seit dem 13. Jahrhundert zu einer durch Wettbewerb angestachelten Förderung der Künste. Sie brachte einzigartige künstlerische Leistungen hervor, welche über Jahrhunderte die abendländische Kunstentwicklung prägten. Vor allem die Rückbesinnung auf das überlieferte Menschenbild der griechisch-römischen Antike ließ Architektur, Skulptur und Malerei, gepaart mit einer wissenschaftlichen Neugierde, aufblühen. Die zu jener Zeit in Italien geschaffene Kunst ist seither eine Herausforderung für jeden abendländischen Künstler - selbst Pablo Picasso maß sich noch mit Raffael - um so mehr jedoch für alle italienischen Künstler. Nur radikale Wendungen gegen die zur übermächtigen Last gewordenen Vergangenheit konnten sie zur Schöpfung neuer Formen befreien. Am Beginn des 20. Jahrhunderts ist zuerst der *Futurismus* zu nennen, der sich gegen das konventionelle Schönheitsideal und das bisherige Wertesystem wendet. Ebenso ist die *Pittura Metafisica* mit ins Unendliche sich öffnenden, menschenleeren Räumen an der neuen Entwicklung beteiligt. Die in ihrer Radikalität dem *Futurismus* in nichts nachstehende Epoche wird Mitte des 20. Jahrhunderts mit Künstlern wie Lucio Fontana oder Mario Nigro eingeleitet. Sie thematisieren nicht nur den akademisch tradierten Bildraum, sondern entlarven ihn mit neuen abstrakten Formen als Illusion.

Mario Nigros visuelles Denken wurzelt trotz seiner radikalen Abwendung vom herkömmlichen Akademismus im Idealbild des Menschen der Renaissance. Seine frühe Neigung zu Naturwissenschaft und Musik beeinflusst sein künstlerisches Werk. Er verwendet geometrische Formen und schafft komplexe Strukturen, die mehrdimensionale, rätselhafte Räume entstehen lassen. Mit feinen, einander zugeneigten oder voneinander abgeneigten Linien auf farbigen Flächen lädt er geometrische Formen mit Emotionalität auf und zeigt damit die besondere Fähigkeit italienischer Künstler, Rationalität und Schönheit zu verbinden.

Das Œuvre Mario Nigros war bisher noch nie im östlichen Teil Deutschlands zu sehen. Erstmals wird einer der führenden Repräsentanten italienischer Kunst des 20. Jahrhunderts in einer Region geehrt, die ihr kulturelles Ansehen mit der „Sixtinischen Madonna" von Raffael, in nicht geringem Maße der italienischen Kunst schuldet.

Zu verdanken haben wir dieses Ereignis der Sachsen-Bank und ihrem Vorstandsvorsitzenden Prof. Harald R. Pfab, die das Projekt großzügig unterstützte. Sehr verbunden bin ich Gianni Nigro, Präsident des Archivio Mario Nigro. Herzlich danke ich der Kuratorin der Ausstellung Francesca Pola für ihren wissenschaftlichen Beitrag und ebenso der Galerie A arte Studio Invernizzi für die hilfreiche Kooperation. Mein besonderer Dank gilt dem Staatsminister und Chef der Staatskanzlei Dr. Johannes Beermann, Dresden, für das Interesse an der italienischen Kunst des 20. Jahrhunderts und einem ihrer wichtigsten Vertreter.

Ingrid Mössinger
Generaldirektorin der Kunstsammlungen Chemnitz

Introduction

Italian art represents one of the greatest European cultural achievements acknowledged and admired worldwide. The considerable wealth of a number of Italian cities as of the 13th century led to promotion of the arts, spurred by a spirit of competitiveness and resulting in unique works which were to shape the development of western art for centuries to come. In particular the return to the image of man that had been handed down from Greco-Roman Antiquity caused architecture, sculpture and painting to flourish, alongside increasing scientific curiosity. Ever since then, the art created in Italy during that period has represented a challenge for every western artist - even Pablo Picasso compared himself with Raphael - and all the more so for Italian artists themselves. Only by radically turning against a past they experienced as a stifling burden could they free themselves to create new forms. Mention must be made here of Futurism in the early 20th century, which rejected the conventional idea of beauty and the existing system of values. Also implicated in the new development was the Pittura Metafisica, with its deserted spaces opening as if onto infinity. In the mid-twentieth century an epoch began whose radicalism was in no way second to Futurism, with artists like Lucio Fontana and Mario Nigro, who not only addressed the theme of the traditional academic pictorial space, but by means of new abstract forms even exposed it as an illusion.

Despite his radical departure from traditional academicism Mario Nigro's visual thinking has its roots in the Renaissance ideal image of man. Nigro's oeuvre is influenced by his early leaning towards the natural sciences and music. He used geometrical forms to create complex structures that engender puzzling, multi-dimensional spaces. His fine lines on colour planes, leaning towards or away from one another, charge these geometrical forms with emotion, thus illustrating the exceptional ability of Italian artists to blend rationality with beauty.

Mario Nigro's works have never been exhibited to date in the eastern part of Germany, so this is the first time that one of the leading representatives of 20th century Italian art is being honoured in a region which, to a considerable degree, owes its cultural reputation to Italian art: the Sistine Madonna by Raphael.

This exhibition has been made possible by the generous support of the Sachsen-Bank, and sincere thanks are due to the chairman of the board, Professor Harald R. Pfab. I am also very grateful to Gianni Nigro, who is President of the Archivio Mario Nigro. Needless to say, my gratitude also goes to the exhibition curator Francesca Pola for her scholarly contribution, and to the gallery A arte Studio Invernizzi for their valuable cooperation. I would also like to say a special word of thanks to the State Minister and Director of the State Chancellery Dr. Johannes Beermann, Dresden, for his interest in 20th century Italian art in general, and in particular one of its most important representatives.

Ingrid Mössinger
General Director of the Kunstsammlungen Chemnitz

Introduzione

L'arte italiana appartiene a quelle grandi culture europee da sempre ammirate in tutto il mondo. A partire dal XIII secolo la ricchezza conseguita dalle singole città consentì loro di competere in una nuova fioritura delle arti. Tale sviluppo produsse opere d'arte di primissimo piano che hanno lasciato un'impronta sullo sviluppo artistico occidentale nel corso dei secoli. Soprattutto il richiamo all'immagine dell'uomo tramandata dall'antichità greco-romana permise la fioritura dell'architettura, della scultura e della pittura, unitamente all'interesse per le scienze. L'arte italiana di quell'epoca rappresenta da allora una sfida per ogni artista occidentale - lo stesso Pablo Picasso si misurò con il genio di Raffaello - e lo è a maggior ragione per tutti gli artisti italiani. Nel momento in cui si cominciò ad avvertire il peso dei modelli artistici del passato solo svolte radicali poterono consentire loro la creazione di nuove forme d'arte. Anzitutto, all'inizio del XX secolo, si deve ricordare il ruolo svolto dal Futurismo, che si volse contro l'ideale convenzionale di bellezza e contro il sistema di valori sino ad allora affermati. In egual modo la Pittura Metafisica ebbe parte nel nuovo sviluppo artistico con i suoi spazi pittorici vuoti di presenze umane, aperti verso l'infinito. L'epoca intorno alla metà del XX secolo, per nulla inferiore al Futurismo in quanto a radicalità, fu inaugurata da artisti come Lucio Fontana e Mario Nigro che non tematizzarono solo lo spazio figurativo di tradizione accademica bensì ne smascherarono il carattere illusorio con nuove forme astratte.

Il pensiero visivo di Mario Nigro, nonostante il suo deciso discostarsi dalle forme accademiche consolidate, si radica nell'immagine ideale dell'uomo del Rinascimento. La sua precoce propensione per le scienze naturali e per la musica influenza la sua opera artistica. Attraverso l'impiego di forme geometriche egli crea strutture figurative complesse che consentono l'emergere di spazi pluridimensionali, enigmatici. Tracciando su superfici colorate sottili linee inclinate o divergenti l'una dall'altra, egli carica le forme geometriche di valore emozionale e fornisce prova della peculiare capacità degli artisti italiani di collegare razionalità e bellezza.

L'opera di Mario Nigro non era mai stata esposta sino ad ora nella Germania orientale. Per la prima volta si rende omaggio a uno dei rappresentanti di spicco dell'arte italiana del XX secolo in una regione, la Sassonia, che ospitando la celebre *Madonna Sistina* di Raffaello, deve il suo prestigio culturale in misura non irrilevante all'arte italiana.

Per la realizzazione di questo evento dobbiamo ringraziare la Sachsen-Bank e il suo direttore generale Prof. Harald R. Pfab che ha generosamente sostenuto il progetto. Sono anche molto grata a Gianni Nigro, presidente dell'Archivio Mario Nigro. Un sentito ringraziamento alla curatrice della mostra Francesca Pola per il suo contributo scientifico e alla galleria A arte Studio Invernizzi per la preziosa collaborazione. Un particolare ringraziamento al Ministro di Stato e Direttore della Cancelleria di Stato Dr. Johannes Beermann di Dresda, per il suo interesse per l'arte italiana del XX secolo e in particolare per uno dei suoi più rappresentativi protagonisti.

Ingrid Mössinger
Direttore Generale della Kunstsammlungen Chemnitz

Mario Nigro und ich

Wie häufig bei sehr talentierten Menschen verfügte mein Vater über eine vielseitige, reiche, hochentwickelte Intelligenz. So kam es, dass er in bestimmten Situationen einen starken und entschlossenen Charakter bewies, den nichts in Frage stellen, nichts aufhalten konnte. In anderen Situationen dagegen war er unsicher und zerbrechlich.
Die modernen Pädagogen tönen von der Höhe ihres Nicht-Wissens, dass Eltern und Kinder ihre Rolle beibehalten müssen und keine Freunde werden dürfen. Wir haben uns so wenig um die Pädagogen wie die Psychologen gekümmert, und ich war sein bester Freund, und er der meine.
Mehr als einmal haben wir unbewusst die Rollen vertauscht, ich übernahm die des Vaters und er vertraute mir und meinen Ratschlägen blindlings, als wäre er ein völlig unerfahrenes Kind.
Zwischen meinem Vater und mir hatte sich im Laufe der Zeit eine beinahe zwanghafte Beziehung entwickelt. Wir telefonierten jeden Tag mehrfach miteinander, aber wenn ich diese Verpflichtung vernachlässigte, war es mein Vater, der halb verzweifelt, ja ernstlich besorgt überall herumtelefonierte, um herauszufinden, wo ich steckte.
Umgekehrt, wenn ich ein Problem hatte, suchte ich ihn in seinem Studio in der Via Brera persönlich auf, um jede Frage im Detail zu erörtern und dabei durch die großen Fensterscheiben den Blick über die Dächer des alten Mailand schweifen zu lassen und Tee zu trinken, in dem sich bei meinem Vater immer die Kekse auflösten.
Als es langsam mit ihm zu Ende ging, um Viertel nach sechs früh am elften August des Jahres 1992, im Krankenhaus von Livorno, wo ich geboren bin und wo Mario Nigro elf Jahre als Apotheker gearbeitet hatte, als er sich zusammenkrümmte wie ein totgeschossener Spatz, da hatte ich das Gefühl, die Welt bricht über mir zusammen.
Am Ende überlebt man es dann, aber nichts ist mehr so wie vorher.

Ich möchte all denen, die zur Verwirklichung dieser Ausstellung über das Werk meines Vaters beigetragen haben, meinen Dank aussprechen, ganz besonders Ingrid Mössinger, der Generaldirektorin der Kunstsammlungen Chemnitz, die die Durchführung dieses Projekts möglich gemacht hat.

Gianni Nigro
Präsident des Archiv Mario Nigro, Mailand

Mario Nigro and Me

As is often the case with great minds, my father had a complex, composite, variegated outlook. And indeed on some occasions his character was so strong and resolute that nothing could affect or stop him. But then, on other occasions, he could be insecure and fragile.
From the high pulpits of their "non-science", contemporary educationalists thunder that parents and their children should always be just that, not "friends". Well, we had no time for educationalists and psychologists and I was his best friend, just as he was mine.
More than once our roles unconsciously reversed and I would be a father to him, while he would let himself go to me and to my advice, as though he were the most inexperienced of children.
Over the years, an almost obsessive relationship came about between the two of us. We would ring each other up many times a day, but if I ever failed to call him, it was he, my father, who would call everyone, desperately and certainly in distress, to know where I was.
At the same time, however, when I was the one with a problem, I would go personally to see him, in his studio in Via Brera, to get to the heart of every issue on my mind. I would look out over the roofs of old Milan through the panes of the large windows, as we sipped our tea, in which my father had the habit of dunking his biscuits.
When he finally passed away, at a quarter past six in the morning of the eleventh of August 1992, in the very hospital in Livorno where I was born, and where he, Mario Nigro, had been the pharmacist for eleven years, when he crouched down like a shot sparrow, that was when my universe crashed down upon me.
Then, after all, one always survives, but it was never the same for me.

I should like to express my gratitude to all those who have helped create this exhibition devoted to my father's works. In particular, my thanks go to Ingrid Mössinger, General Director of the Kunstsammlungen Chemnitz, who has made this project become reality.

Gianni Nigro
President Archivio Mario Nigro, Milan

Mario Nigro ed io

Mio padre, come spesso accade alle persone di grande ingegno, aveva una mente poliedrica, articolata, variegata. E così capitava che in determinate occasioni possedesse un carattere forte e deciso, che nulla poteva scalfire, che niente poteva arrestare. Poi, in altre situazioni, era un insicuro, un uomo fragile.
I pedagogisti contemporanei tuonano, dall'alto della loro *non scienza*, che genitori e figli devono restare tali, e non *amici*.
Beh, noi ignoravamo tanto i pedagoghi quanto gli psicologi e io ero il suo miglior amico, ed egli era il mio migliore amico.
Più di una volta, inconsciamente, i ruoli si invertivano, ed io gli facevo da padre, e lui si abbandonava a me, ai miei consigli, come se fosse il più inesperto dei figli.
Tra mio padre e me si era instaurato, nel tempo, un rapporto quasi ossessivo. Ci telefonavamo diverse volte al giorno, ma se io trascuravo questo impegno, era mio padre che, quasi disperato, sicuramente angosciato, telefonava a mezzo mondo per sapere dov'ero.
Al tempo stesso, però, quando ero io ad avere un problema, mi recavo da lui di persona, al suo studio in via Brera, per sviscerare ogni questione, guardando i tetti della vecchia Milano al di là dei vetri dei finestroni e sorseggiando il tè, in cui mio padre aveva l'abitudine di fare la zuppetta con i biscotti.
Quando pian pianino si è spento, alle sei e un quarto della mattina dell'undici agosto del 1992, in quell'ospedale di Livorno dove io ero nato, dove Mario Nigro aveva lavorato come farmacista per undici anni, quando si rannicchiò come un passerotto sparato, mi parve che l'universo mi crollasse addosso.
Poi, alla fin fine, si sopravvive, ma niente è più come prima.

Desidero esprimere la mia gratitudine a tutti coloro che hanno contribuito a realizzare questa mostra dedicata all'opera di mio padre e in particolare a Ingrid Mössinger, Direttore generale della Kunstsammlungen Chemnitz, che ha reso possibile il concretizzarsi di questo progetto.

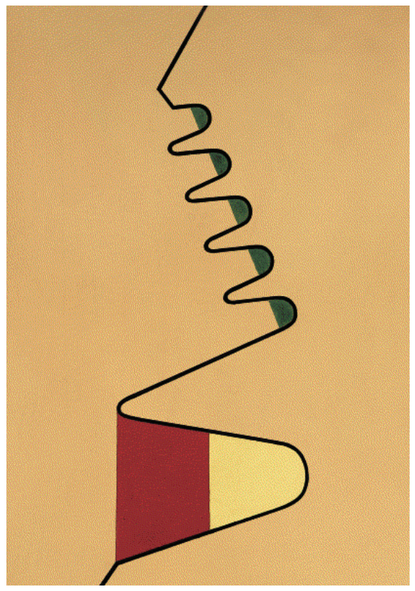
Gianni Nigro
Presidente Archivio Mario Nigro, Milano

Francesca Pola

Die „innerste Struktur des Menschen“ malen - Das Werk Mario Nigros zwischen Ausdruck und Rationalität

Wer - wie die Besucher der für die Räume der Kunstsammlungen Chemnitz konzipierten Ausstellung - die verschiedenen, aufeinander folgenden Phasen im Werk Mario Nigros überblickt, ist überrascht von dem Reichtum und gleichzeitig der Kohärenz, die die Entwicklung seiner visuellen Ausdruckssprache kennzeichnen. Ein Reichtum, der in jedem neuen Werkzyklus als unerwartetes malerisches Problem, in neuen kompositorischen, chromatischen und räumlichen Lösungen auftaucht; und eine Kohärenz, die es erlaubt, trotz aller Variationen des Ausdrucks eine gnoseologische Grundidee auszumachen, eine Poetik von auf Erfindung und Erkenntnis basierender Kontinuität, die seinem gesamten künstlerischen Wirken zugrunde liegt.[1] Diese Kontinuität in der Verschiedenartigkeit, dieses einzige Ziel, das Nigro in der Variation seiner Malerei verfolgt, ist die Entscheidung für die aktive Verantwortung der eigenen künstlerischen Arbeit in der Geschichte: es ist die Notwendigkeit, kontinuierlich in engstem Kontakt zu bleiben mit dem, was um ihn herum in der Welt geschieht, indem er in Bilder übersetzt, was er in einem entscheidenden Interview von 1969 definiert hat als „eine ästhetische Suche als innerste Struktur des Menschen“.[2] Dieses Interesse für die innere Dimension des menschlichen Wesens kommt niemals in sterilen Psychologismen oder leerem Intimismus zum Ausdruck, sondern wird konstant in gesellschaftlichen Begriffen der Beziehung zwischen Individuen gedacht, die Nigro eben durch die Suche nach einem immer neuen Verhältnis zwischen Ausdruck und Rationalität klarmacht. Gefühl und Vernunft, Emotion und Rationalität sind die Pole menschlichen Handelns, die in seiner Malerei Ausdruck finden und eine Botschaft von Freiheit artikulieren. Sie stellen für ihn das verantwortungsvolle Kennzeichen einer neuen möglichen Welt dar: eine künftige Gesellschaft, in der die existenziellen Dramen und Konflikte in erneuerten Beziehungen zwischen menschlichen Wesen beigelegt werden.

Mario Nigro gehört zweifellos zu den großen Schöpfern visueller Ausdruckssprache im Nachkriegsitalien: seine radikale und grundlegende Position entwickelt sich bereits am Ende der vierziger Jahre, die gleiche Periode, in der die materialorientierte Suche Alberto Burris, der vieldimensionale und experimentelle Spazialismo Lucio Fontanas, die unverwechselbaren Zeichen Giuseppe Capogrossis und der freie Malgestus Emilio Vedovas zu paralleler Ausformung kommen. Es ist entscheidend, sich diesen Kontext der Genese seines Werks bewusst zu machen, um die Tragweite



Ritmo verticale, 1948
Vertikaler Rhythmus / *Vertical Rhythm*
Öl auf Holz / *Oil on wood* / Olio su tavola, 79,5 x 56 cm
Sammlung Nicla Falorni, Mailand / *Nicla Falorni Collection*, *Milan* / Collezione Nicla Falorni, Milano

Francesca Pola

Painting the “Intimate Structure of Man” The Work of Mario Nigro: Expression and Rationality

As visitors to the exhibition conceived for the spaces of the Kunstsammlungen Chemnitz can clearly see, what most surprises those who come across the various successive seasons in the work of Mario Nigro is the wealth and consistency of the development in his visual language. This richness emerges as an unexpected pictorial feature in each new cycle, with solutions that are unprecedented in terms of size, composition, colour and space. Even in his variation of expression, this consistency allows us to perceive a fundamental gnosiological idea and a poetic vision of creative and cognitive continuity that remains as an underlying thread throughout his art.[1] For Nigro, this continuity in diversity, this single objective pursued by varying his painting, is a choice of active responsibility for his own artistic work in history. It is the need to remain constantly close to what happens around him in the world, by translating into images what he referred to as “an aesthetic research as the intimate structure of man”[2] in a crucial interview of 1969. This focus on the inner dimension of the human being is never transformed into sterile psychologism or empty intimism, for it is always thought of in civic terms, in the relationships between individuals. Nigro constantly clarifies this in his search for an ever-original relationship between expression and rationality. Sentiment and reason, emotion and rationality are the extremes of human action which are transformed in his painting. They bring to life a message of freedom, which for him is the responsible indication of a new, possible world. A future society in which the drama and conflicts of existence are resolved in reshaped relationships between human beings.

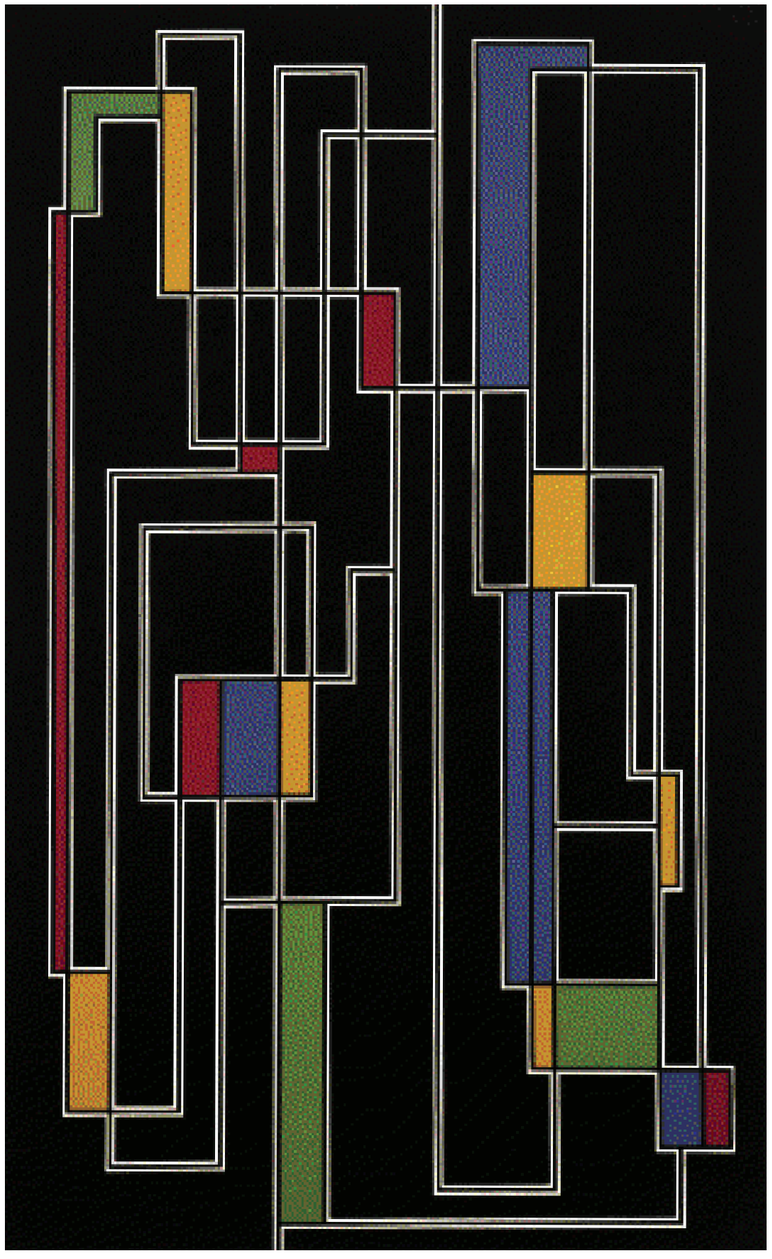
Mario Nigro is certainly one of the great inventors of visual language in post-war Italy and his radical, ground-breaking position was already taking shape in the late 1940s. This was the time when Alberto Burri’s material investigations, Lucio Fontana’s multi-dimensional, experimental Spazialismo, Giuseppe Capogrossi’s unmistakable sign and Emilio Vedova’s free gestural expressiveness were all becoming clearly established. It is essential to refer to this context of the origins of his work, in order to understand the scope and uniqueness of his development, which in these years was already adopting other fundamental, ascertained ways of going beyond the formal investigations of the rampant post-Cubism of the time. It also went beyond the quintessentially Italian conflict between figuration and abstraction, and it locked directly onto the roots of the avant-gardes in an international perspective. Nigro chose to start out from the origins of non-objective experience and thus adopted some of the key references he intended to bring together in a new

Francesca Pola

Dipingere la “struttura intima dell’uomo” L’opera di Mario Nigro, tra espressione e razionalità

Ciò che più sorprende chi, come il visitatore della mostra pensata per gli spazi di Kunstsammlungen Chemnitz, incontra insieme diverse stagioni successive dell’opera di Mario Nigro, è la ricchezza e la coerenza insieme che segna il procedere del suo linguaggio visivo. Una ricchezza, che a ogni nuovo ciclo di opere emerge come inatteso problema pittorico, in inedite soluzioni dimensionali, compositive, cromatiche, spaziali; e una coerenza che permette di individuare - pur nel variare dell’espressione - un’idea gnoseologica fondante, una poetica di continuità inventiva e conoscitiva che resta sottesa a tutto il suo operare artistico.[1] Questa continuità nella diversità, quest’unico obiettivo perseguito variando la sua pittura, è per Nigro la scelta di responsabilità attiva del proprio lavoro artistico nella storia: è l’esigenza di restare continuamente aderente a quello che accade intorno a lui nel mondo, attraverso la traduzione in immagini di quella che, in una cruciale intervista del 1969, ha definito “una ricerca estetica come struttura intima dell’uomo”.[2] Un’attenzione per la dimensione interiore dell’essere umano, che non si traduce mai in sterili psicologismi o vuoti intimismi, ma è pensata costantemente in termini civili, di relazione tra individui, e che Nigro costantemente enuclea proprio nel cercare un rapporto sempre nuovo tra espressione e razionalità. Sentimento e ragione, emozione e razionalità, sono i poli dell’agire umano che si traducono nella sua pittura, dando vita a un messaggio di libertà che è per lui indicazione responsabile di un nuovo mondo possibile: una società futura nella quale i drammi e i conflitti dell’esistenza trovano la loro composizione in rapporti rinnovati tra esseri umani.

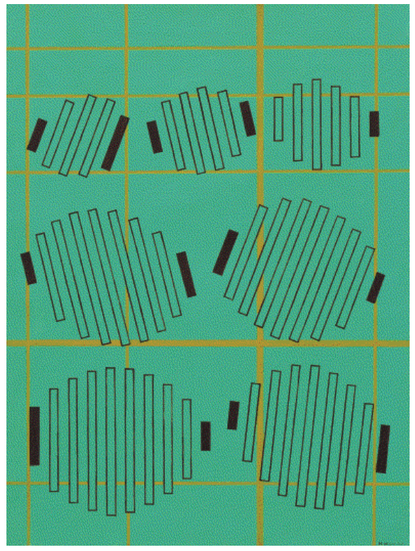
Mario Nigro è certamente da annoverare tra i grandi inventori di linguaggi visivi dell’Italia del Secondo Dopoguerra: la sua posizione radicale e fondante matura già alla fine degli anni Quaranta, in quel medesimo periodo in cui giungono a parallela definizione l’indagine materica di Alberto Burri, lo Spazialismo pluridimensionale e sperimentale di Lucio Fontana, il segno inconfondibile di Giuseppe Capogrossi, la gestualità libera di Emilio Vedova. È essenziale riferirsi a questo contesto di genesi della sua opera, per comprendere la portata e l’unicità di un percorso, che già in quegli anni supera per altra via ancora, individuata e fondante, le indagini formali del dilagante postcubismo così come la polemica tutta italiana tra figurazione e astrazione, e si riallaccia direttamente alle radici dell’avanguardia in una prospettiva internazionale. Nigro sceglie di ripartire dalle origini dell’esperienza non oggettiva e assume così alcuni riferimenti cardine che intende



Pannello in nero, 1949
Schwarze Tafel / *Black Panel*, Tempera auf Leinwand / *Tempera on canvas* / Tempera su tela, 175 x 110 cm
Privatsammlung / *Private collection* / Collezione privata

und die Einzigartigkeit seines Entwicklungsprozesses zu begreifen. Bereits in diesen Jahren überwindet er auf anderem, besonderem und grundlegendem Wege die formalen Tendenzen des auswuchernden Postkubismus ebenso wie die rein italienische Polemik zwischen Figuration und Abstraktion und knüpft direkt an die Wurzeln der Avantgarde in einer internationalen Perspektive an. Nigro entscheidet sich dafür, von den Ursprüngen der nicht-objektiven Erfahrung auszugehen und übernimmt so einige fundamentale Bezugspunkte, die er in einer neuen Perspektive entwickeln will: der theosophische Neoplastizismus Piet Mondrians in seiner absoluten Raumaufteilung; die expressionistische Abstraktion Wassily Kandinskys mit ihrer Beziehung zwischen Farbe und Emotion; der analytische Dynamismus Giacomo Ballas mit seiner Interpretation der räumlichen Bewegung als gegensätzliche Spannung in psychischer Ausdehnung. Daraus entsteht eine überraschend neue Vision, die in der Artikulation eines „Totalen Raums“ und anschließend einer „Totalen Zeit“ versucht, sich dem Atem der Existenz anzunähern; und zwar nicht in beschreibenden, sondern universalen Termini, um Bilder zu schaffen, die die - aus Kontinuität von Beziehungen und dem Fehlen von Grenzen bestehende - dramatische zeitgenössische Existenz zu interpretieren vermögen: „Was mich interessiert, ist der Rhythmus, die Interaktion, in einer dynamischen, kontinuierlichen Vision, die ihr Zentrum nicht mehr auf dem Bildträger hat und ebenso wenig Bezüge, die die Komposition an die äußeren Grenzen des Trägers selbst zurückführen“.[3] Elementare Formen und Primärfarben, Linien und verflochtene Umrisse werden in Variationen und visuellen Modulationen Zgegliedert auf der Suche nach einem „Totalen Raum“ und einer „Totalen Zeit“ und antizipieren Reflexionen über das Zeichen und die Farbe, die die radikalen und minimalistischen Tendenzen der folgenden Jahrzehnte charakterisieren.

In dieser Perspektive ist die musikalische Ausbildung des Künstlers von grundlegender Bedeutung, wie dies ein zentrales Werk wie *Pittura: fuga* (*Malerei: Fuge*) von 1952 belegt, ausdrücklich inspiriert von den Strukturen der Bachschen Musik, für die es visuelle und räumliche Entsprechungen sucht: „Ich habe Erfahrungen gesammelt durch die Beziehungen, die tatsächlich zwischen musikalischer Struktur und abstrakter Konstruktion bestehen können [...]. Auf der Basis dieser Strukturen habe ich die plastischen Elemente in ihren Wiederholungen, Variationen, ihrer Gleichzeitigkeit, ihren Übereinstimmungen studiert und bin auf diese Weise zur Konzeption eines totalen Raumes gelangt, wo Form und Raum sich gegenseitig auflösen in einer Überwindung der physischen Zweidimensionalität (Malewitschs Konstruktivismus), und wo in diesem totalen Raum weiterhin Probleme der Darstellung und des Ausdrucks, der Entdeckung und Erfindung bestehen“.[4] Die Musik ist das konstitutive und konstruktive, nicht bloß beschwörende oder äußerliche Element in der Genesis der



Pannello. Ritmi obliqui, 1949
Tafel. Schräge Rhythmen / *Panel. Oblique Rhythms*
Öl auf Leinwand / *Oil on canvas* / Olio su tela, 105 x 78 cm
Privatsammlung / *Private collection* / Collezione privata

vision: Piet Mondrian’s theosophical neoplasticism, in its absolute scanning of space, Wassily Kandinsky’s expressive abstraction, in its relationship between colour and emotion, and Giacomo Balla’s analytical dynamism, with its interpretation of spatial movement as an oppositive tension in psychic expansion. This led to a stunningly new vision which, in creating first a “spazio totale” (“Total Space”) and then a “tempo totale” (“Total Time”) aimed to reach to the very heart of existence. It did so not in descriptive but rather in universal terms, in order to create images capable of interpreting the drama of contemporary existence. This was a matter of continuity of relationships and the absence of confines: “What I’m interested in is rhythm and interaction, in a dynamic, continuous vision stripped of any visual centre in support and even of any links that lead the composition back into the confines of the support itself.”[3] Elementary forms and primary colours, lines and interweaving shapes are arranged in a search for a “total space” and a “total time” in visual modulations and variations, anticipating the reflections on the sign and colour that were to feature in the radical, Minimal trends of later decades.

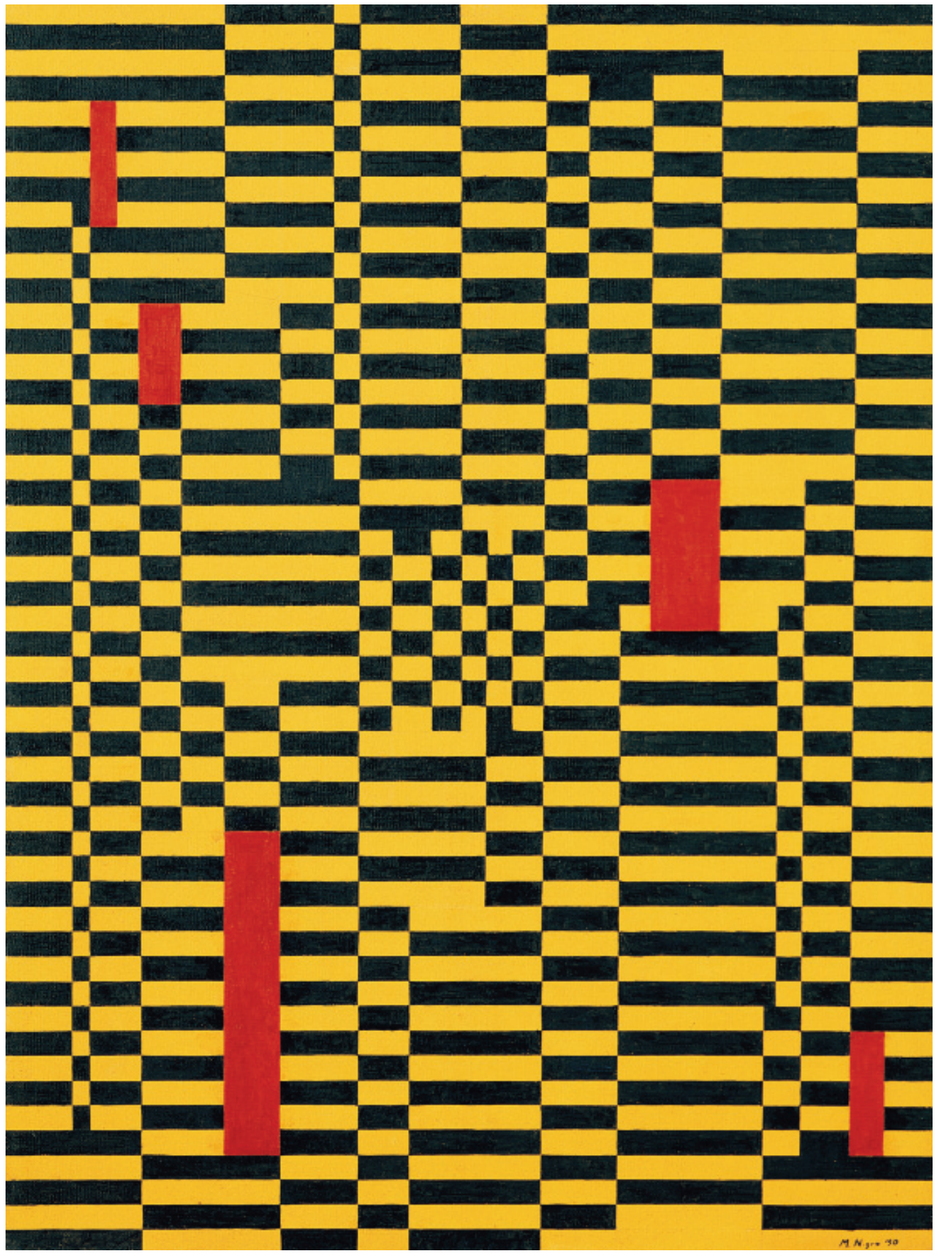
A fundamental role in this vision was played by the artist’s musical background, as is clear to see in a crucial work like *Pittura: fuga* (*Painting: Fugue*) of 1952, which is explicitly inspired by the patterns of Bach’s music, of which it aims to provide a visual and spatial equivalent: “I’ve learnt from the relationships that can really take place between musical structure and abstract construction (...). Plastic elements in their repetitions, variations, simultaneity and coincidences, thus arriving at the conception of a total space, where form and space combine to overcome their physical two-dimensionality (Malevich’s constructivism). Here, in this total space, there will still remain problems of representation and expression, and of discovery and invention.”[4] Music is a constitutive and constructive element, not purely evocative or exterior, in the creation of Nigro’s complex non-objective vision: his aim is to transpose the structures into a painting that is a new, future space. Here, his chromatic-constructive progressions unfold like human actions and relationships between individuals.

The “Total Space” cycle, which he started in 1952-1953, developed during the course of that decade with dimensional amplifications and progressions. These combined the deforming, expressive component of the sophisticated tonal nuances of the background and of expanding reticulations, together with a rhythm that controls their interrelationships. This led to a new dimension in painting, and indeed to a confluence of expression and rationality: what the artist refers to as the overcoming of the “suppression of tragedy” - a suppression of the drama of man, which he sees as a characteristic of the radical absoluteness of Mondrian’s work.

coniugare in una nuova visione: il Neoplasticismo teosofico di Piet Mondrian, nella sua scansione assoluta dello spazio; l’astrazione espressionista di Vassilij Kandinskij, nella sua relazione tra colore ed emozione; il dinamismo analitico di Giacomo Balla, nella sua interpretazione del movimento spaziale come tensione oppositiva in espansione psichica. Ne deriva una visione sorprendentemente nuova, che nell’articolare uno “spazio totale” prima e un “tempo totale” poi, intende avvicinarsi al respiro stesso dell’esistenza, non in termini descrittivi ma universali, per dare vita a immagini in grado di interpretare il drammatico esistere contemporaneo, fatto di continuità di relazioni e assenze di confini: “Quello che mi interessa è il ritmo, l’interazione, in una visione dinamica, continua che non ha più centro visivo nel supporto e nemmeno legami che riportano la composizione ai limiti perimetrali del supporto stesso”.[3] Forme elementari e colori primari, linee e intrecci di sagome sono articolati alla ricerca di uno ‘spazio totale’ e di un ‘tempo totale’, in variazioni e modulazioni visuali, anticipando riflessioni sul segno e sul colore che caratterizzeranno le tendenze radicali e Minimal dei decenni successivi.

In questa visione, ruolo fondante ha la formazione musicale dell’artista, come esemplifica un’opera cruciale quale *Pittura: fuga* (1952), che è esplicitamente ispirata alle scansioni della musica di Bach, di cui intende proporre un corrispettivo visivo e spaziale: “Ho tratto esperienze dai 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), e dove in questo spazio totale vi saranno ancora problemi di rappresentazione e di espressione, di scoperta e di invenzione”.[4] La musica è elemento costitutivo e costruttivo, non puramente evocativo o esteriore, nella genesi della complessa visione non oggettiva di Nigro: il suo obiettivo è trasporne le strutture in una pittura che è un nuovo spazio futuro, nel quale le progressioni cromatico-costruttive si dispiegano come azioni umane e relazioni tra individui.

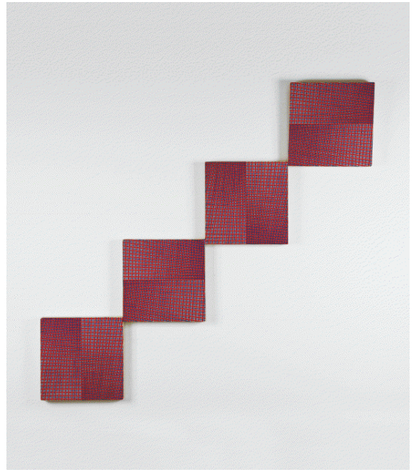
Il ciclo dello “spazio totale”, avviato tra 1952 e 1953, è declinato nel corso di quel medesimo decennio secondo progressioni e amplificazioni dimensionali: coniuga la componente espressiva e deformante delle raffinate gradazioni tonali del fondo e dei reticoli in espansione, insieme alla scansione ritmica che ne controlla le reciproche relazioni. È l’approdo a una nuova dimensione del dipingere, al confluire appunto di espressione e razionalità: quella che l’artista definisce il superamento della “soppressione del tragico” - una soppressione del dramma dell’uomo, che egli



[**Senza titolo**], 1950
Ohne Titel / *Untitled*, Öl auf Leinwand / *Oil on canvas* / Olio su tela, 147 x 110 cm
Privatsammlung / *Private collection* / Collezione privata

komplexen nicht-objektiven Vision Nigros: sein Ziel ist es, ihre Strukturen in eine Malerei zu übertragen, die ein neuer zukünftiger Raum ist, in dem sich die chromatisch-konstruktiven Progressionen entfalten wie menschliches Handeln und Beziehungen zwischen Individuen.

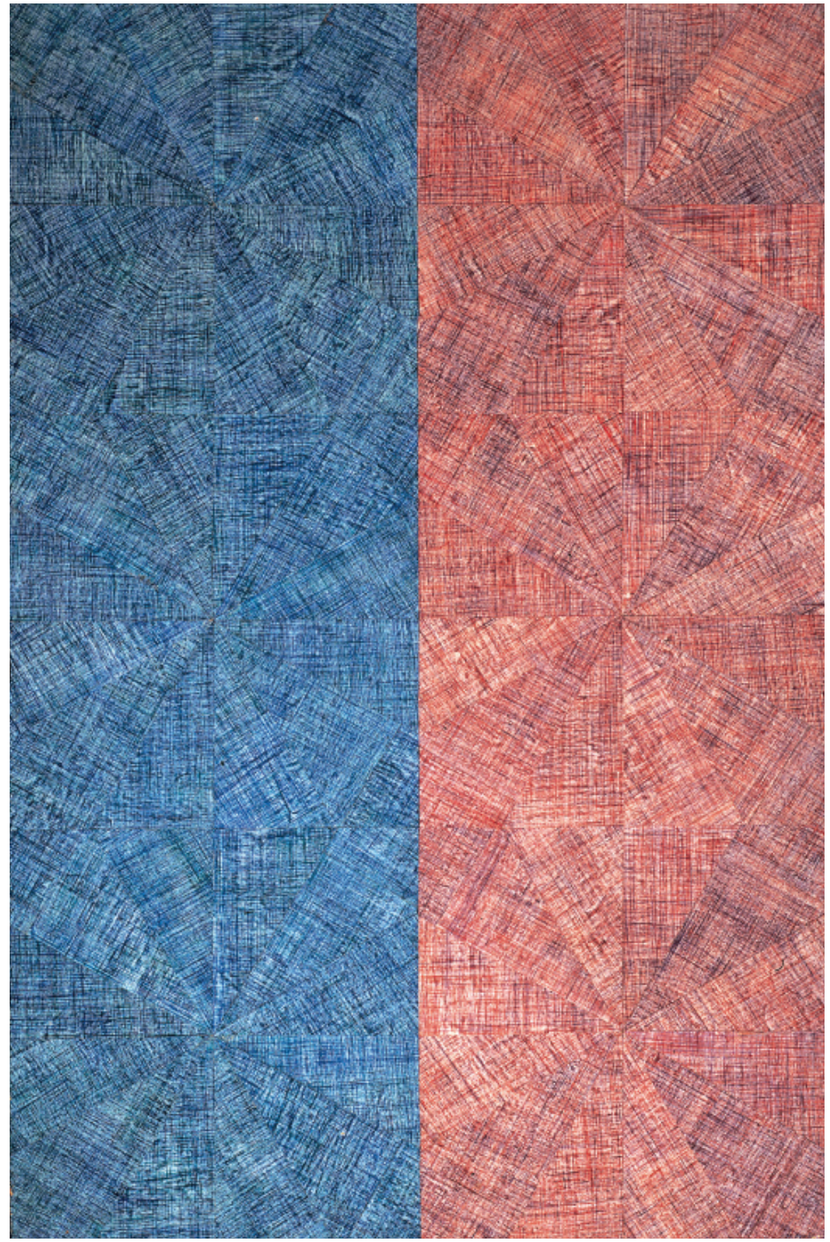
Der Zyklus „Spazio totale“ (Totaler Raum), der zwischen 1952 und 1953 begonnen wird, entwickelt sich im Verlauf dieses Jahrzehnts in dimensionalen Progressionen und Erweiterungen: er verbindet die expressive und deformierende Komponente der raffiniert abgetönten Abstufungen des Untergrunds und der sich ausdehnenden Gitter mit der rhythmischen Aufteilung, die deren gegenseitige Beziehungen kontrolliert. Es ist die Ankunft in einer neuen Dimension des Malens, in der Vereinigung von Ausdruck und Rationalität: das, was der Künstler als die Überwindung der „Unterdrückung des Tragischen“ nennt - eine Unterdrückung des Dramas des Menschen, die er als Charakteristik der radikalen Absolutheit von Mondrians Werk ausmacht. Ziel ist die Definition eines neuen Raumes, der authentisch der zeitgenössischen gewandelten historischen Situation des Menschen entspricht, der die Tragödie des Zweiten Weltkrieges durchgemacht hat und ständige ideologische, politische und kulturelle Konflikte durchlebt.
Die rechtwinkligen Aufteilungen des Neoplastizismus Mondrians bilden die Basis für die „Pannelli a scacchi“ (Schachbrett-Flächen) von 1950, auf denen die Absolutheit der senkrechten und chromatisch elementaren Bejahung von der wandlungsreichen und dynamischen Vervielfältigung der Unterteilungen und von farblichen Kontrapunkten in Frage gestellt wird, um dann schrittweise in den Netzstrukturen voller Spannungen und Fluchten der ersten „Totalen Räume“ zu explodieren, höchster Ausdruck einer Relativität, die frei ist und gleichzeitig unter der Kontrolle der menschlichen Gefühle steht. Unverzichtbare Basis dafür bildet auch das exakte wissenschaftliche Bewusstsein, das von Nigros Studien der Pharmakologie herrührt und ohne Zweifel in visueller Richtung in der direkten Auseinandersetzung mit den zeitgleichen Erfahrungen der Erforschung des Raumes gereift ist, die Lucio Fontana in diesen ersten Jahren des Spazialismo unternimmt, nachdem er die zweidimensionale Problematik der Oberfläche mit seinen ersten „Löchern“ überwunden hat. Es ist kein Zufall, dass auch der „Totale Raum“ Nigros, wie die gleichzeitigen Spiralen von „Löchern“, der „Pietre“ und der „Barocchi“ Fontanas, eine umfassende Entwicklung auslöst, die sich nicht auf die Oberfläche beschränkt, sondern alle Richtungen, auch der Tiefe, des gemalten Raumes durchdringt als Erforschung der möglichen Beziehungen des Kosmos. Im Unterschied zu Fontana besteht seine Herausforderung darin, innerhalb der zwei Dimensionen der Leinwand zu bleiben, anstatt über die spezifische malerische Ebene hinauszugehen.
In den Titeln der Werke dieser Jahre erscheinen immer wieder



Dallo spazio totale 1954-1964: progressioni ritmiche simultanee alternate opposte, [1954-1964]
Aus Totaler Raum 1954-1964: Abwechselnde gegensätzliche rhythmisch-simultane Progressionen / *From Total Space: 1954-1964: Contrasting Alternating Simultaneous Rhythmic Progressions*, Tempera und Kasein auf Tafel / *Tempera and casein on board* / Tempera e caseina su tavola, 4-teilig / 4 *elements* / 4 elementi, 32 x 32 cm jeweils / *each* / ognuno
Privatsammlung / *Private collection* / Collezione privata

The aim was to create a new space that would be authentically close to the changed historical and human situation of his day, which had gone through the tragedy of the Second World War and which was experiencing constant ideological, political and cultural conflicts.
It was precisely Mondrian's perpendicular rhythms that inspired the "pannelli a scacchi" ("Panels with Checks"), the chequered panels of 1950 in which the absoluteness of a perpendicular, chromatically primary declaration is contradicted by the uncertain, dynamic multiplication of coloured counterpoints and rhythms, gradually exploding into the tense, fleeting reticulation of his first "Total Space". This is a truly lofty image of relativity that is free and yet also controlled by human emotion. The essential bedrock of this is also an acute scientific awareness that Nigro acquired from his pharmacological studies and that he certainly developed, in visual terms, through his direct interaction with the contemporary investigations into space being carried out by Lucio Fontana in his early years of Spazialismo, after overcoming the two-dimensional problem of the surface, with his first "holes". It is no coincidence that also Nigro's "Total Space", like Fontana's contemporary "Holes", "Stones" and "Baroques", should lead to an all-over development, which did not just stay on the surface but which was designed to penetrate in all directions, including the depth of the painted space, as an investigation of the possible relationships of the cosmos. Unlike Fontana's, his challenge was to do this while remaining within the two dimensions of the canvas, rather than going outside of the specifics of painting.
Even the titles he gave to the works in this period repeat a lexicon of dualistic adjectives ("opposed", "contrasting", "dramatic", and so on) and dynamic names ("tensions", "divergences", "struggle", "conflict", "interruption"), indicating a vision that aims to translate relationships between people, both on the level of their actions and on that of their feelings. Despite some superficial, anticipatory touching on the optical-perceptive mechanisms that were to become the subject of research in Optical Art in the 1960s, the issue of space never remained on the surface for Nigro, but acquired substantial human content. The tonal gradations of the background, which intensifies into areas that are more expressive and others that are more dilutive, are run through by expanding grids which spread out in all directions, like the lines and avenues of a story in the making. The artist himself explains this in a fundamental text of those years: "Tragic content reappears in my expression, but not in an expressionistic manner - in other words, in a desperate agitation of feelings - but rather as a real representation of a society far removed from the optimistic aspirations of Mondrian, whose positions are however clearly outlined. Mine is not a world of pessimism but it is nevertheless a statement

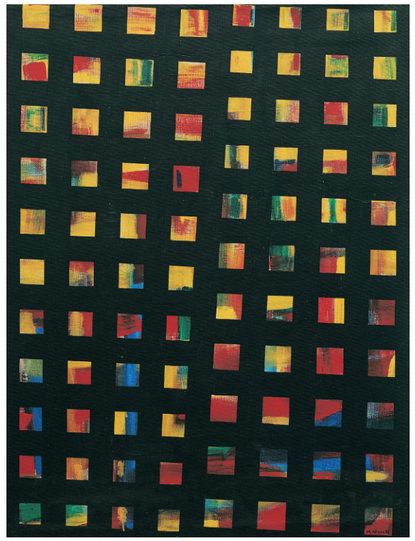
individua come caratteristica dell'assolutezza radicale dell'opera di Mondrian. Obiettivo è la definizione di un nuovo spazio che sia autenticamente aderente alla mutata situazione storica e umana a lui contemporanea, che ha attraversato la tragedia della Seconda Guerra Mondiale e vive continui conflitti ideologici, politici, culturali.
Proprio dalle scansioni ortogonali del Neoplasticismo di Mondrian vengono i "pannelli a scacchi" del 1950, dove l'assolutezza dell'affermazione perpendicolare e cromaticamente primaria viene contraddetta dal moltiplicarsi mutevole e dinamico delle scansioni e dei contrappunti colorati, per esplodere poi gradualmente nei reticoli in tensione e in fuga dei primi "spazi totali", immagine altissima di una relatività libera e al contempo controllata dell'emozione umana. Ne è *humus* irrinunciabile anche un'acuta consapevolezza scientifica, che deriva a Nigro dai suoi stessi studi di farmacia ed è certamente maturata, in direzione visiva, nel confronto diretto con le coeve esperienze di indagine dello spazio che va compiendo Lucio Fontana in questi primi anni dello Spazialismo, dopo aver superato la problematica bidimensionale della superficie con i suoi primi "buchi". Non a caso anche lo "spazio totale" di Nigro, come le coeve spirali dei "buchi", delle "pietre" e dei "barocchi" di Fontana, dà vita a uno sviluppo *allover* che non si limita a restare in superficie, ma intende penetrare tutte le direzioni, anche di profondità, dello spazio dipinto, come indagine delle relazioni possibili del cosmo. La sua sfida, a differenza di Fontana, è quella di farlo restando dentro le due dimensioni della tela, invece che uscire dallo specifico pittorico.
Nelle titolazioni stesse delle opere di questi anni ricorre un lessico di aggettivazioni dualistiche ("opposte", "contrastanti", "drammatiche"...) e di nominazioni dinamiche ("tensioni", "divergenze", "lotta", "scontro", "interruzione"...): sono l'indice di una visione che intende tradurre le relazioni tra uomini, sia sul piano delle loro azioni sia su quello dei loro sentimenti. Nonostante alcune superficiali tangenze anticipatrici con le dinamiche ottico-percettive che saranno negli anni Sessanta oggetto delle ricerche dell'Optical Art, per Nigro il problema spaziale non resta in superficie, ma si sostanzia di contenuto umano. Le gradazioni tonali del fondo, che si intensificano in zone più espressive ed altre più diluite, sono percorse da griglie in espansione, che si diramano in tutte le direzioni come percorsi e linee di una storia *in fieri*. Lo chiarisce l'artista stesso in un fondamentale scritto di quegli anni: "Nella mia espressione tornano dei contenuti tragici, non però in un senso espressionistico, cioè in una esagitazione disperata dei sentimenti, ma come rappresentazione reale di una società ben lontana dalle ottimistiche aspirazioni di Mondrian in cui però le posizioni sono perfettamente delineate. Il mio non è un mondo di pessimismo ma è tuttavia una constatazione di lotta. Gli elementi plastici che si allineano in armonia aventi ognuno eguali possibilità funzionali nel quadro, sono ancora l'indizio di un'aspirazione in un mondo concorde, i contrasti violenti che



I collages vibratili: vibrazioni modulate contrapposte, 1964
Die vibrierenden Collagen: gegensätzlich modulierte Vibrationen / *The Vibratile Collages: Contrasting Modulated Vibrations*
Tempera und Collage auf Leinwand / *Tempera and collage on canvas* / Tempera e collage su tela, 99 x 64,5 cm
Privatsammlung / *Private collection* / Collezione privata



Karl Schmidt-Rottluff
Landschaft im Herbst, 1910
Landscape in Autumn / Paesaggio autunnale
Öl auf Leinwand / *Oil on canvas* / Olio su tela
87,7 x 95,6 cm
Kunstsammlungen Chemnitz



Tensioni drammatiche, 1956
Dramatische Spannungen / *Dramatic Tensions*
Tempera-Wandfarbe auf Leinwand / *Mural Tempera on canvas* / Tempera murale su tela, 111 x 85 cm
Privatsammlung / *Private collection* / Collezione privata

dualistische Adjektive wie „gegensätzlich“, „widersprüchlich“, „dramatisch“ und dynamische Substantive wie „Spannungen“, „Divergenzen“, „Kampf“, „Zusammenstoß“, „Unterbrechung“. Sie sind Kennzeichen einer Vision, die darauf abzielt, die Beziehungen zwischen Menschen sowohl auf der Ebene ihres Handelns wie auch ihrer Gefühle zu übersetzen. Trotz einiger oberflächlicher Berührungspunkte, die die optisch-perzeptive Dynamik vorwegnimmt, die in den sechziger Jahren Gegenstand der Op-Art ist, bleibt für Nigro das Raumproblem nicht auf der Oberfläche, sondern reichert sich mit menschlichem Inhalt an. Die farblichen Abstufungen des Untergrunds, die in expressiven Zonen intensiver werden und in anderen abgeschwächter, sind von expandierenden Gittern durchzogen, die sich in alle Richtungen ausdehnen - wie Verläufe und Linien einer in Entstehung begriffenen Geschichte. Der Künstler macht dies in einer grundlegenden Schrift dieser Jahre deutlich: „In meinem Ausdruck kehren tragische Inhalte wieder, jedoch nicht in expressionistischem Sinne, also einer verzweifelten Erregung der Gefühle, sondern als reale Darstellung einer Gesellschaft, die weit entfernt ist von den optimistischen Hoffnungen Mondrians, in denen die Positionen jedoch völlig klar umrissen sind. Meine Welt ist nicht vom Pessimismus geprägt, aber trotzdem die Feststellung von Kampf. Die plastischen Elemente, die harmonisch nebeneinander stehen und alle die gleichen funktionalen Möglichkeiten im Bild haben, sind das Indiz für ein Streben nach einer einträchtigen Welt, die heftigen Kontraste, die die Kompositionsstruktur hervorbringen, sind Zeichen eines stattfindenden Kampfes“.[5]
Es ist der Kampf für die Freiheit des Individuums, seiner Handlungen und Gefühle, in einer Welt, die noch immer unter den Wunden des Zweiten Weltkrieges leidet und seinem schwierigen ideologischen Erbe. Ein besonders klares Beispiel sind die entscheidenden Werke von 1956, in denen die lodernden (an Künstler wie Karl Schmidt-Rottluff erinnernden) Farben des Untergrunds überdeutlich sind und die der Künstler selbst Jahre später als einen seiner expressionistischsten Momente bezeichnet.[6] Sie leiten eine neue Phase ein, die für Nigro untrennbar zugleich künstlerisch und politisch ist: „eine Erfahrung von Rebellion gegen den ‚Fatalismus‘ des totalen Raums, und auch eine Konsequenz einiger politischer Ereignisse wie der Einmarsch der sowjetischen Truppen in Ungarn“.[7] Die Entstehung eines neuen Bildes des menschlichen Fühlens ist nicht zu trennen von einem Horizont, der für Nigro konstant der einer Geschichte ist, die schrittweise global und direkt erlebt wird in der Komplexität und den Dramen ihrer Zusammenstöße und Übergänge.

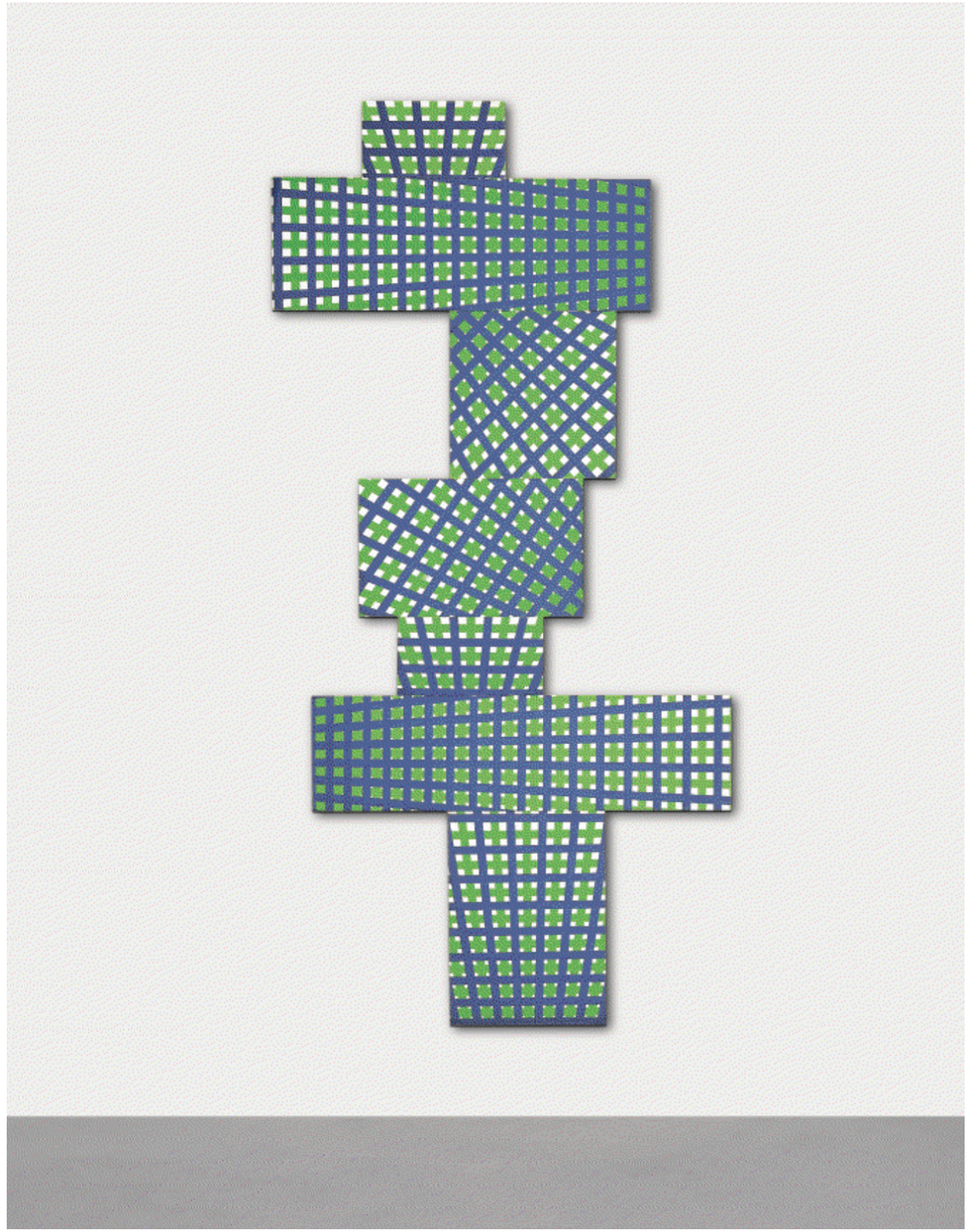
Auf diese Weise entstehen im Verlauf der sechziger Jahre aus einer deutlich individuellen und alternativen Position sowohl zur Popkultur der Medienikonen als auch zu den technokratischen Utopien der programmierten Kunst seine

of struggle. The plastic elements that line up harmoniously, each with its own equal functional potential in the painting, still point to an aspiration in a harmonious world, while the violent contrasts that give rise to the structure of the composition are the signs of an existing struggle.”[5]
The struggle was for the freedom of the individual, and of his actions and emotions, in a world that still bore the wounds of the Second World War and its complex ideological legacy. Examples of this can be seen in the crucial works of 1956, in which the colour of the background is so fiery (even reminding authors like Karl Schmidt-Rottluff) that, years later, the artist himself pointed to it as one of his most expressionist moments.[6] These introduced a new season that, for Nigro, was one in which art and politics were inextricably bound together: “an experience of rebellion against the ‘fatalism’ of total space. It is also the consequence of political situations such as the invasion of Hungary by Soviet troops.”[7] The materialisation of a new image of human feelings cannot be separated out from a horizon that, for Nigro, was constantly that of a history which was gradually going global, and which was being experienced live in the complexities and dramas of its conflicts and transitions.

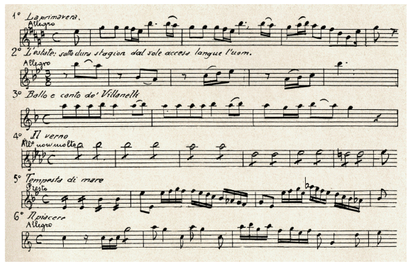
This is how his stunning “collages vibratili” (“Vibratile Collages”) came about during the course of the 1960s, in a clearly defined position that was an alternative both to the Pop culture of media iconism and to the technocratic utopias of Programmed Art. Together with these there were works of an installational and environmental nature, which the artist made as from 1964, continuing along the lines of his previous period. These were a continuation of his work into the real space of life, with the aim of investigating the mainly psychological mechanisms of human relationships, and they led to a new cycle of “Total Time”, through which the artist established “strutture fisse con licenza cromatica” (“Fixed Structures With Chromatic Licence”). In this cycle, the painting surfaces are structured by a series of oblique traces arranged in a perspective progression, creating an image of the ‘total’ flow of time. Some of these are characterised by a colour that is different from the dominant one - thus constituting his “chromatic licence”. This is how the artist describes them: “What are fixed structures? They’re a repetition of the interactions of ‘Total Time’. And in the end there is, I might say, a sort of chromatic licence, chromatic interventions that are different from the dominant colour. The problematic issues involved in ‘Total Time’ remain: all these interactions are the usual ones, conceptually enclosed in a rhombus, and thus limited, they eliminate any conception space and give a sensation of time. But, by intervening in the conundrum of ‘total time’ with these chromatic exceptions - which, I should say, first came to me in the *Passeggiata prospettica* (*Perspective Promenade*)

originano la struttura compositiva sono il segno di una lotta esistente“.[5]
La lotta è quella per la libertà dell’individuo, delle sue azioni e delle sue emozioni, in un mondo che ancora vive la ferita del secondo conflitto mondiale, e le sue complesse eredità ideologiche. Ne sono esempio altissimo le cruciali opere del 1956, nelle quali evidentissimo è il colore fiammeggiante del fondo (tanto da richiamare autori come Karl Schmidt-Rottluff), che l’artista stesso anni dopo indicherà come uno dei suoi momenti più espressionisti.[6] Esse avviano una nuova stagione che è per Nigro, inscindibilmente, al contempo artistica e politica: “un’esperienza di ribellione al ‘fatalismo’ dello spazio totale, ed è anche una conseguenza di alcune situazioni politiche come l’invasione dell’Ungheria da parte delle truppe sovietiche”.[7] Il materializzarsi di una nuova immagine del sentire umano non è scindibile da un orizzonte che per Nigro è, costantemente, quello di una storia che si sta facendo gradualmente globale e che viene vissuta in presa diretta nelle complessità e nei drammi dei suoi scontri e passaggi.

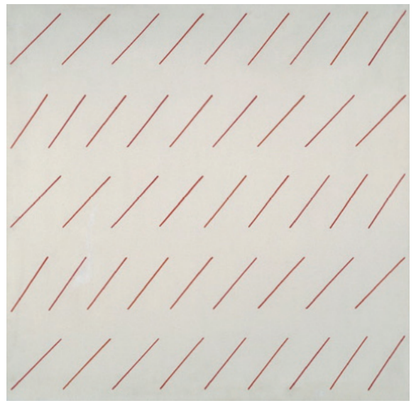
Nascono così nel corso degli anni Sessanta, in una posizione fortemente individuata e alternativa rispetto sia alla cultura Pop dell’iconismo mediatico sia alle utopie tecnocratiche dell’Arte Programmata, i suoi sorprendenti “collages vibratili” oltre ad alcune opere di natura installativa ed ambientale, concepite dall’artista, in continuità con la stagione precedente, a partire dal 1964. Sono un’ulteriore estensione della sua opera allo spazio reale della vita, nell’intento di indagare le dinamiche soprattutto psicologiche delle relazioni umane, e portano al nuovo ciclo del “tempo totale”, attraverso quelle che l’artista definisce “strutture fisse con licenza cromatica”. In questo ciclo, 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’. Così le descrive l’artista: “Cosa sono le strutture fisse? Sono la ripetizione delle interazioni del ‘tempo totale’. E in queste ci sono delle, se così si possono chiamare, licenze cromatiche, degli interventi cromatici, differenti dal colore dominante. La problematica del ‘tempo totale’ rimane conservata: tutte queste interazioni sono le solite, racchiuse idealmente in un rombo, limitate, quindi eliminano ogni concezione di spazio per dare la sensazione del tempo. Ma, intervenendo nella problematica del ‘tempo totale’ con queste eccezioni cromatiche - le quali, peraltro, mi nascono per la prima volta nella *Passeggiata prospettica* che avevo esposto alla Biennale di Venezia - si forma una nuova tappa di quel processo di identificazione progressiva della poetica autonoma del linguaggio pittorico”.[8] *Passeggiata prospettica* è titolo alternativo spesso usato da Nigro per



Dallo spazio totale: componibile in 7 pezzi in contrasto simultaneo di progressioni ritmiche, 1965
Aus Totaler Raum: Komposition aus sieben Stücken in simultanem Kontrast rhythmischer Progressionen / *From Total Space: Modular Work in 7 Pieces in Simultaneous Contrast with Rhythmic Progressions*, Tempera auf Holz / *Tempera on wood* / Tempera su tavola, 280 x 140 cm
Privatsammlung / *Private collection* / Collezione privata



Antonio Vivaldi, tema da **Le quattro stagioni** / Thema von Die vier Jahreszeiten / *theme from The Four Seasons*, 1725



Tre rossi, 1975
Drei Rote / *Three Red*
Tempera auf Leinwand / *Tempera on canvas* / Tempera su tela
81 x 81 cm
Sammlung Intesa Sanpaolo / *Intesa Sanpaolo Collection* / Collezione Intesa Sanpaolo

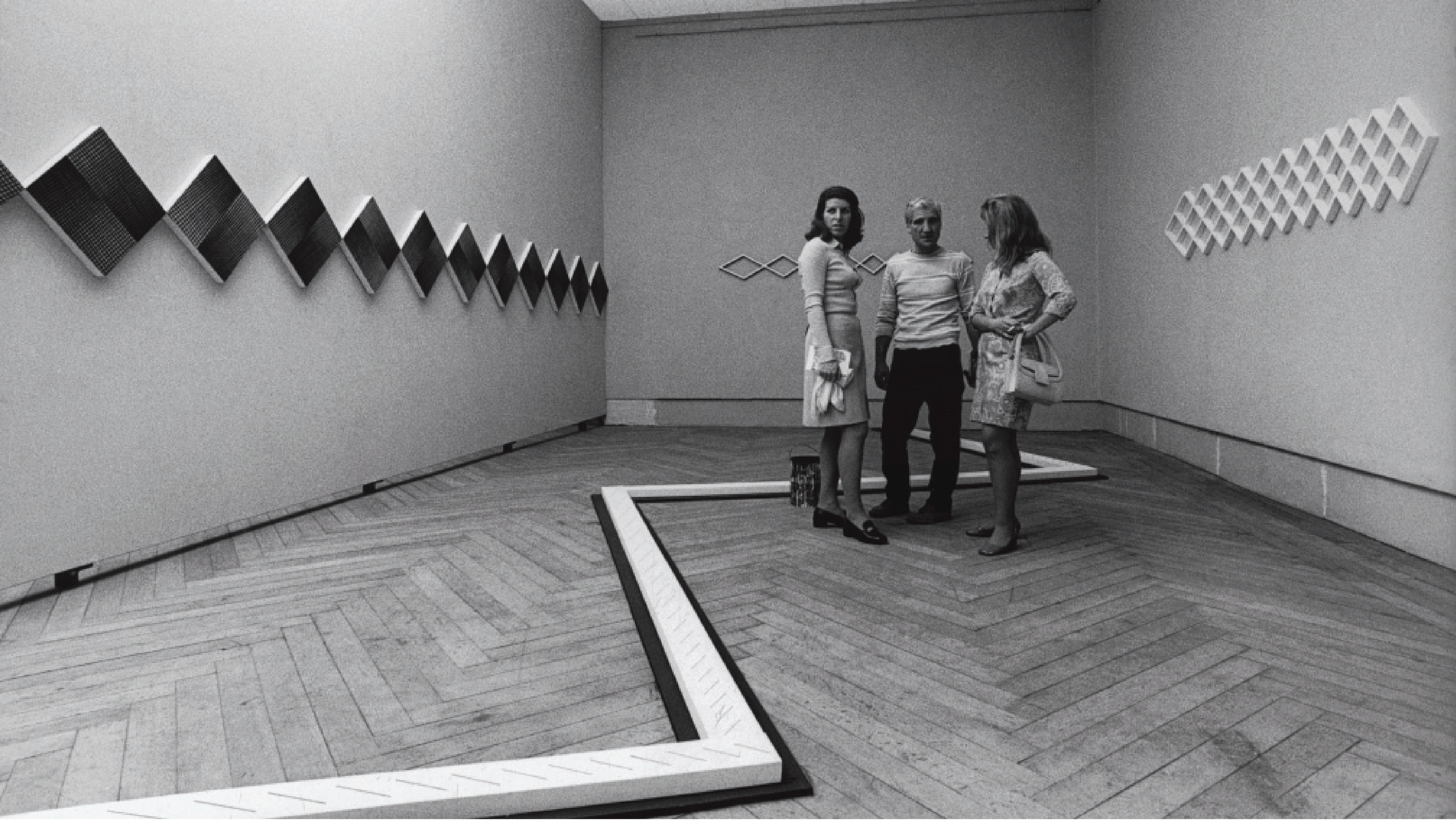
überraschenden „Collages vibratili“ (Vibrierende Collagen) sowie einige Werke mit Installationscharakter und Umgebungsbezug, die der Künstler in Fortsetzung der vorhergehenden Phase ab 1964 konzipiert. Sie stellen eine weitere Ausdehnung seines Werks auf den realen Raum des Lebens dar, mit der Absicht, vor allem die psychologischen Dynamiken der menschlichen Beziehungen zu erforschen, und führen zum neuen Zyklus „Tempo totale“ (Totale Zeit) vermittels dessen, was der Künstler als „fixe Strukturen mit chromatischer Freiheit“ definiert. In diesem Zyklus ist die malerische Oberfläche von einer Serie schräger Striche in perspektivischer Progression strukturiert, Bild des „totalen“ Fließens der Zeit, wobei einige durch eine andere als die vorherrschende Farbe gekennzeichnet sind und dadurch eben die „chromatische Freiheit“ bilden. Der Künstler beschreibt sie folgendermaßen: „Was sind die fixen Strukturen? Sie sind die Wiederholung der Interaktion der ‚totalen Zeit‘. Und in diesen gibt es, wenn man so sagen darf, chromatische Freiheiten, chromatische Eingriffe, abweichend von der vorherrschenden Farbe. Die Problematik der ‚totalen Zeit‘ bleibt erhalten: Alle diese Interaktionen sind die üblichen, ideell in eine Raute eingeschlossen, begrenzt, und eliminieren also jede Wahrnehmung des Raumes, um das Gefühl der Zeit zu vermitteln. Aber durch den Eingriff in die Problematik der ‚totalen Zeit‘ mit Hilfe dieser chromatischen Ausnahmen - die übrigens zum ersten Mal in der *Passeggiata prospettica* (*Perspektivischer Spaziergang*) auftauchen, die ich auf der Biennale in Venedig ausgestellt hatte - entsteht eine neue Etappe dieses Prozesses fortschreitender Identifizierung der autonomen Poetik der künstlerischen Sprache“.[8] *Passeggiata prospettica* ist der von Nigro häufig alternativ gebrauchte Titel für *Le stagioni* (*Die Jahreszeiten*), die einen Höhepunkt des dem Künstler gewidmeten Saales auf der Biennale in Venedig 1968 bildeten. Das entscheidende Werk ist angeregt durch die berühmte gleichnamige Komposition Vivaldis (deren vier Sätze es mit seiner Abfolge von vier Segmenten auf dem Fußboden übernimmt) und durch den Riss des Blitzes auf Giorgiones *La tempesta* (*Das Gewitter*).[9] *Le stagioni* stellen einen grundlegenden Übergang dar im Prozess, in dem sich das Werk einen kosmischen Rhythmus aneignet, der mit dem Atem der psychologischen Dynamik verglichen wird und als ausgedehnter Raum möglicher Beziehungen fungiert: „Das Bild war ein Detail, ein Ausschnitt eines Problems, das ich nicht unbegrenzt entwickeln konnte, das ist klar, das Bild war der Vorwand für den Plan, diese Rhythmisierung möglicherweise in großen Dimensionen zu verwirklichen, sogar in Welten, wenn das möglich gewesen wäre [...]. Die Perspektive entsteht in dieser Flucht von Streifen von Wiederholungen - heute nennt man das seriell - sie entsteht aus der Gleichzeitigkeit dieser fortschreitenden Serialität, eine Perspektive, die man auch in der dritten Dimension definieren könnte; aber durch den

I showed at the Venice Biennale - a new stage comes about in this process of gradual identification of the autonomous poetic vision of the language of painting“.[8] *Passeggiata prospettica* is an alternative title that Nigro often used to indicate *The Seasons* (*Le stagioni*), which was one of the key works in the artist's personal room at the Venice Biennale in 1968. A crucial work, it was inspired by the famous musical composition of the same name by Vivaldi (from which the work on the floor takes its four progressive segments, taking up the four parts) and by the flash of lightning in Giorgione's *La tempesta* (*The Tempest*).[9] *The Seasons* is a truly fundamental shift in bringing a cosmic rhythm into the work, assimilating it with the breath of the psychological mechanism, and adopting it as the extended space of a possible relationship: “The painting was a detail, a portion of a problem that of course I could not unfold all the way to infinity. It was the pretext for a plan, possibly, to bring about this rhythm on a huge scale, even on worlds if it had been possible (...). Perspective is created in this flight of swathes of iteration - ‘seriality’ they call it today - starting out from the simultaneity of this progressive seriality, in a perspective that might also be considered as in the third dimension but, for the very fact that this seriality continues conceptually to infinity, beyond the limits of the painting in its two-dimensional sense, forming an infinite continuity, the perspective that is created acquires infinite value.“[10] Among the other environmental works shown in the same room at the Biennale, there was also *Dallo spazio totale 1954: 4 colonne prismatiche a progressioni ritmiche simultanee (passaggio psicologico)* (*From Total Space 1954: 4 Prismatic Columns at Simultaneous Rhythmic Progressions [Psychological Passage]*) of 1966 and *Dal tempo totale: traliccio a rombi progressivi simultanei* (*From Total Time: Lattice with Progressive Simultaneous Rhombi*) of 1967: two different, parallel moments that indicate the shift from his expanding, opposing reticulations to a radical, minimal development of perspective progression.

No longer oppositional as it had been in the tensions of his “Total Space”, but open to dialogue in the interrelationships, alternation and development of his chromatic traces, the new relational vision in Nigro's “Total Time” appears even more clearly in his cycle of five large *Incontri* (*Encounters*), which were shown at the Quadriennale di Roma in 1973. Here we find a concurrence of visual dynamics and psychological content in the dialogue between two chromatic identities in projection. The idea of going beyond painting and entering into the human being returns from the environment back into the painting, always in the form of colour. It broadens out onto an ideal, immaterial plane, through the proliferation of a growing rhythmical identicality, which at times - as in the *Encounters* - is also arranged in the

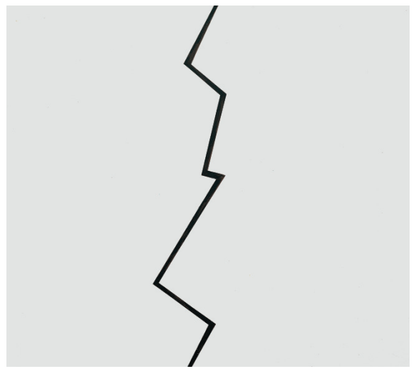
indicare *Le stagioni*, che costituiva uno dei fulcri della sala personale dell'artista alla Biennale di Venezia nel 1968. Opera cruciale ispirata all'omonima celebre composizione musicale di Vivaldi (di cui, nel suo sviluppo a pavimento in quattro segmenti progressivi, riprende le quattro parti) e allo squarcio del lampo ne *La tempesta* di Giorgione,[9] *Le stagioni* è un vero e proprio passaggio fondamentale nell'acquisizione all'opera di un ritmo cosmico che viene assimilato al respiro della dinamica psicologica e assunto quale spazio esteso di relazione possibile: “Il quadro era un particolare, una porzione di un problema che io non potevo svolgere all'infinito, è ovvio, il quadro era il pretesto di una progettazione per realizzare, magari, questa ritmazione in grandi proporzioni, addirittura su dei mondi se fosse stato possibile (…). La prospettiva si crea in questa fuga di fasce di iterazioni - oggi, si chiamano serialità –, si origina dalla simultaneità di queste serialità progressive, una prospettiva che si potrebbe anche definire in terza dimensione, ma, per lo stesso fatto che queste serialità si prolungano idealmente all'infinito, oltre i limiti del quadro in senso bidimensionale, formando una continuità infinita, la prospettiva che viene originata assume un valore infinito“.[10] Tra le altre opere ambientali esposte nella stessa sala alla Biennale, anche *Dallo spazio totale 1954: 4 colonne prismatiche a progressioni ritmiche simultanee (passaggio psicologico)* del 1966 e *Dal tempo totale: traliccio a rombi progressivi simultanei* del 1967: due momenti diversi e paralleli che segnano il passaggio dai reticoli in espansione ed opposizione allo sviluppo radicale e minimale della progressione prospettica.

La nuova visione relazionale del “tempo totale“ di Nigro, non più oppositiva come nelle tensioni dello “spazio totale”, ma dialogica nel reciproco rapportarsi, alternarsi e svilupparsi dei tratti cromatici, si esplicita con ancora maggiore chiarezza nel ciclo dei cinque grandi *Incontri* esposti alla Quadriennale di Roma del 1973. In essi, nella dimensione del dialogo tra due identità cromatiche in proiezione si compie la coincidenza di dinamica visiva e contenuto psicologico. L'idea di andare oltre la pittura, per entrare nell'uomo, dall'ambiente torna dentro il quadro, sempre nel segno del colore: si allarga su un piano ideale e immateriale, attraverso il proliferare di un identico ritmato e crescente, che talvolta - come negli *Incontri* - viene anche organizzato in ‘narrazioni’ sequenziali di più elementi. Le spazialità del “tempo totale“ si fanno sempre più rarefatte, le loro progressioni serrate sviluppano un colorismo sempre più libero, in cui il rapporto tra due entità cromatiche tende gradualmente a polarizzarsi. Nascono in questo modo, come dal radicalizzarsi di una problematica che non è più di struttura e progressione temporale, ma di indagine concettuale dello spazio pittorico, i nuovi cicli che l'artista definisce “analisi della linea” e “metafisica del colore”, fondati





Giorgione, **La tempesta** [1505-1508]
Das Gewitter / *The Tempest*
Öl auf Leinwand / *Oil on canvas* / Olio su tela, 82 x 73 cm
Gallerie dell'Accademia, Venedig / *Venice* / Venezia
Mit freundlicher Genehmigung des italienischen Ministero per i Beni e le Attività Culturali / *Courtesy Ministero per i Beni e le Attività Culturali* / Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali



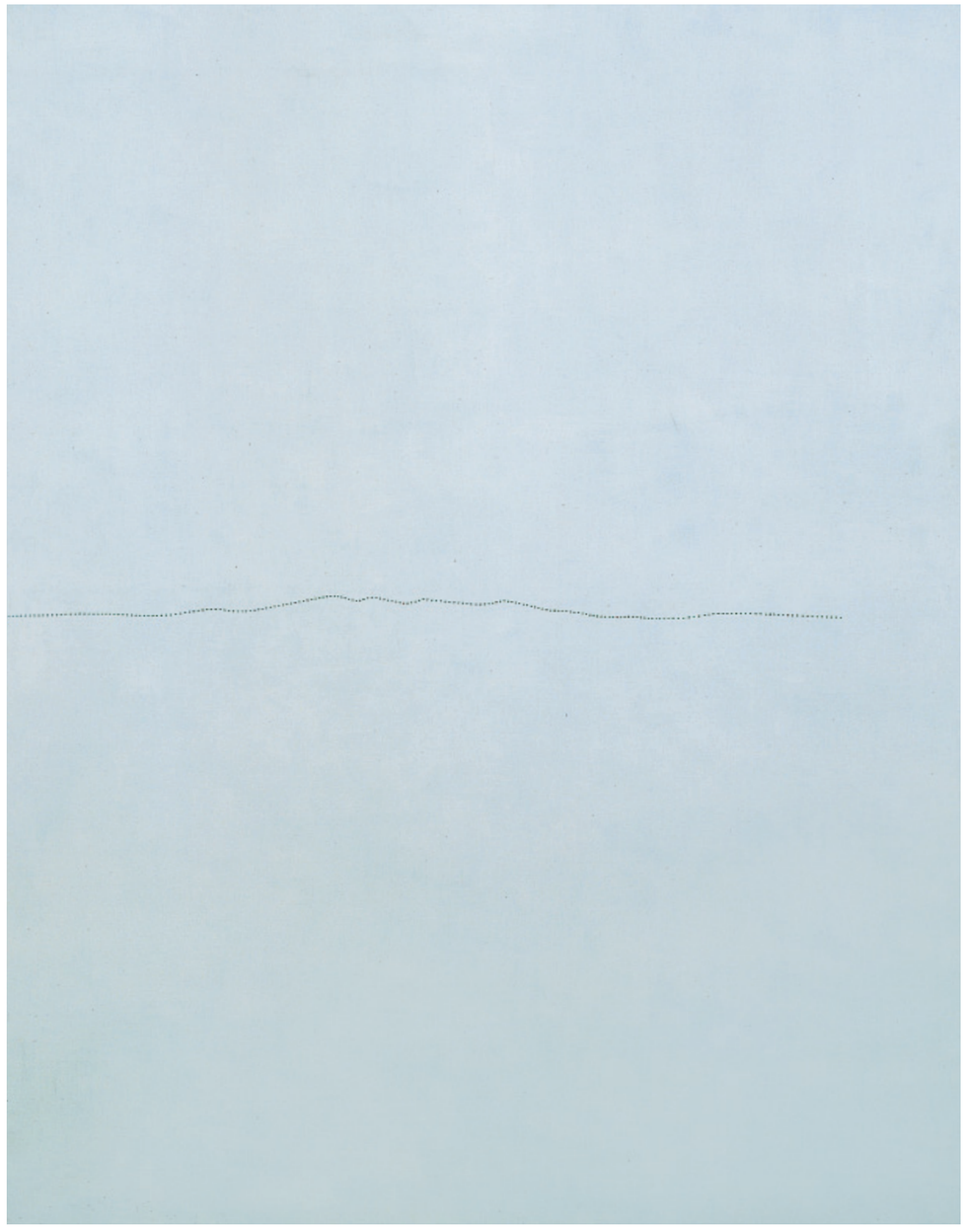
Il terremoto (dalla Tempesta), 1980
Das Erdbeben (aus Das Gewitter) / *Earthquake (From the Tempest)*
Acryl auf Leinwand / *Acrylic on canvas* / Acrilico su tela, 200 x 228 cm
Privatsammlung / *Private collection* / Collezione privata

Umstand, dass diese Serialität sich idealerweise bis ins Unendliche fortsetzen könnte, jenseits der Grenzen des Bildes in zweidimensionalem Sinne, und eine unendliche Kontinuität bildet, gewinnt die entstehende Perspektive einen unendlichen Wert".[10] Zu den anderen im gleichen Saal der Biennale ausgestellten Werken gehört auch *Dallo spazio totale 1954: 4 colonne prismatiche a progressioni ritmiche simultanee (passaggio psicologico)* (*Aus dem totalen Raum 1954: 4 prismatische Säulen in simultanen rhythmischen Progressionen [psychologischer Übergang]*) von 1966 und *Dal tempo totale: traliccio a rombi progressivi simultanei* (*Aus der totalen Zeit: Gitter aus simultanen progressiven Rauten*) von 1967: zwei unterschiedliche und parallele Momente, die den Übergang von den sich ausdehnenden und widerstrebenden Gittern zur radikalen und minimalen Entwicklung der perspektivischen Progression markieren.

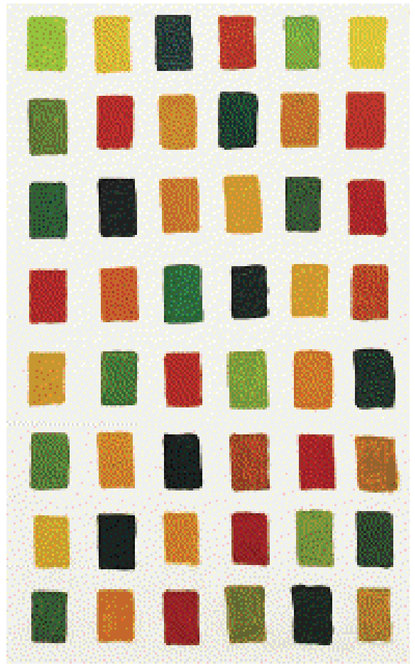
Nigros neue relationale Vision der „Tempo totale" (Totalen Zeit), nicht mehr in Opposition wie im „Spazio totale" (Totalen Raum), sondern im gegenseitigen sich Beziehen, sich Abwechseln und sich Entwickeln der chromatischen Züge dialogisch orientiert, zeigt sich mit noch größerer Klarheit im Zyklus der fünf großen *Incontri (Begegnungen)*, die 1973 auf der Quadriennale in Rom ausgestellt werden. In ihnen vollzieht sich in der Dimension des Dialogs zwischen zwei chromatischen Identitäten in Projektion die Übereinstimmung von visueller Dynamik und psychologischem Inhalt. Die Vorstellung, über die Malerei hinauszugehen, um in den Menschen Eingang zu finden, kehrt aus der räumlichen Umgebung ins Bild zurück, und zwar immer im Zeichen der Farbe: sie erweitert sich auf einer ideellen und immateriellen Ebene durch Vermehrung eines rhythmischen und wachsenden Identischen, das bisweilen - wie in den *Incontri* - auch in narrativen Sequenzen aus verschiedenen Elementen organisiert wird.
Die Räumlichkeit der „totalen Zeit" wird immer dünner, ihre dichten Progressionen entwickeln einen immer freieren Kolorismus, in dem das Verhältnis zwischen den beiden chromatischen Identitäten dazu tendiert, sich sukzessive zu polarisieren. Auf diese Weise entstehen wie aus der Radikalisierung einer Problematik, die nicht mehr aus Struktur und zeitlicher Progression besteht, sondern aus konzeptueller Erforschung des malerischen Raumes, die neue Zyklen, die der Künstler als „Analyse der Linie" oder „Metaphysik der Farbe" definiert. Sie basieren auf dem Widerspruch zwischen einer einzigen, nach den Regeln des Goldenen Schnitts gezogenen Linie und einem in chromatischem Kontrapunkt gemalten Untergrund. Höchstes Resultat der neuen Phase ist das außerordentliche und monumentale Werk *Dalla metafisica del colore: i concetti strutturali elementari geometrici, Ettore e Andromaca* (*Von der Metaphysik der Farbe: die strukturellen, elementar geometrischen Konzepte, Hektor und Andromache*), das auf der Biennale in Venedig 1978 ausgestellt wird. In ihm

sequential "narratives" of a number of elements.
The spatial dimension of "Total Time" becomes increasingly insubstantial and its rapid progressions lead to an increasingly free form of colour, in which the relationship between two chromatic entities gradually tends to polarise. This, and the radicalisation of a problem that is no longer one of structure and chronological progression, but rather one that of the conceptual investigation of the space of painting, led to the new cycles that the artist refers to as the "analisi della linea" ("Analysis of the Line") and the "metafisica del colore" ("Metaphysics of Colour"). These are based on the opposition between a single line traced out in accordance with the principles of the golden section and a painted background that acts as a chromatic foil to it. The finest outcome of this new period was the stunning, monumental *Dalla metafisica del colore: i concetti strutturali elementari geometrici, Ettore e Andromaca* (*From the Metaphysics of Colour: Elementary Geometric Structural Concepts, Hector and Andromache*), which was shown at the Venice Biennale in 1978. Here the generative potential of the chromatic element appears as the relationship between two archetypal polarities of human emotion. The epic characters alluded to in the title are an attempt to combine this radical vision with the primary feelings and emotions, both elementary and structural, of human psychology. It is as though Nigro intended to visualise the feeling of love itself, the sacrifice and farewell in one of the most famous scenes of the classic epic (the heartbreaking separation of Hector and Andromache before the battle that would lead the hero to his death). He does this not by illustrating the narrative in a descriptive manner but in the sublime alternation and contrapuntal progression of line and background, which restores its agonising, inaccessible emotional transposition, turning it into a psychic space of an emotional involvement in a delicate, enfolding dance.
In the last decades of Nigro's work, this confluence of chromatic investigation and archetypal emotion became his most authentic means for linking back to a history of man that was becoming increasingly extended and global. This was particularly true after the breakdown of the structural and chromatic balances in his "terremoti" ("Earthquakes") cycle in 1980 and 1981. In his works of the 1980s and early 1990s, Nigro interpreted change through an intensification of his bright colours, offering a humanistic vision of neo-Expressionism. For him it was the dimension of ethical intensity of the artistic action, which was to interpret the changes in the world, that was translated into visual energy, as in the cycle of "ritratti" ("Portraits"). While *Agamemnon* is a mythical character raised to the level of a new human archetype, and no longer one of relationship, but of an ineliminable inner conflict, *Ritratto di un dipinto* (*Portrait of a Painting*) highlights the imaginary dimension of these

sull'opposizione tra una linea unica tracciata secondo i principi della sezione aurea e uno sfondo dipinto in contrappunto cromatico con essa. Esito altissimo della nuova stagione è la straordinaria e monumentale opera *Dalla metafisica del colore: i concetti strutturali elementari geometrici, Ettore e Andromaca*, presentata alla Biennale di Venezia del 1978, nella quale le potenzialità generative dell'elemento cromatico si configurano come relazione tra due polarità archetipe dell'emozione umana. I personaggi epici evocati dal titolo sono infatti il tentativo di ricongiungere questa visione radicale ad emozioni e sentimenti primari, elementari e strutturali appunto, della psicologia umana. Come se Nigro intendesse visualizzare il sentimento amoroso stesso, il sacrificio e l'addio di una delle più celebri scene dell'epopea classica (la lacerante separazione di Ettore e Andromaca prima della battaglia che porterà l'eroe alla morte), non illustrandone lo sviluppo narrativo in senso descrittivo, ma nella sublime alternanza e progressione contrappuntistica di linea e sfondo, che ne restituisce la struggente e quasi inafferrabile trasposizione emotiva, e si fa spazio psichico di intreccio emozionale, in una danza lieve e avvolgente.
Questo confluire di indagine cromatica ed emozione archetipa è ciò che per Nigro viene a costituire negli ultimi decenni della sua opera la più autentica possibilità di ricongiungimento a una storia dell'uomo che si fa sempre più estesa e globale, in particolare dopo la rottura degli equilibri strutturali e cromatici costituita dal ciclo dei "terremoti" tra 1980 e 1981. Con i lavori della fine degli anni Ottanta e dell'inizio degli anni Novanta, Nigro interpreta il cambiamento proprio attraverso l'intensificarsi di cromie accese, offrendo una visione umanistica del Neoespressionismo. Per lui, è la stessa dimensione di intensità etica dell'azione artistica, chiamata a leggere i mutamenti del mondo, che si traduce in energia visiva, come nel ciclo dei "ritratti". Se *Agamennone* è personaggio mitico assunto a nuovo archetipo umano, non più di relazione, ma di un ineliminabile conflitto interiore, *Ritratto di un dipinto* sottolinea la dimensione immaginifica di questi lavori, che l'artista stesso definiva "ritratti al dipingere", nel cercare di afferrare quel nucleo di umanità che è da sempre al centro della sua indagine pittorica: "Io li chiamo 'ritratti', ma non perché facciano tornare in mente le figure umane, no. Dipingo un motivo centrale, che però non fa quadro".[11] Scaturiscono dalla propagazione emotiva di questo fluire cromatico gli straordinari "dipinti satanici",[12] nei quali una monumentale epopea umana contemporanea - tra il confluire e il confliggere di culture e visioni del mondo - scorre inesorabile e travolgente come un fiume in piena di pittura: immagini di un anelito incomprimibile di libertà, di una lotta intensa per l'eguaglianza, che vanno al di là di qualsiasi coinvolgimento ideologico, per dispiegare il canto altissimo dell'umanità tutta. Un canto che negli anni estremi Nigro torna a distillare nel rarefatto alfabeto cromatico delle



Analisi della linea: da l'orizzonte: un orizzonte lontano, 1985
Analyse der Linie: aus Der Horizont: ein ferner Horizont / *Analysis of the Line: From the Horizon: A Distant Horizon*
Acrylic und Tempera auf Leinwand / *Acrylic and tempera on canvas* / Acrilico e tempera su tela, 178 x 140 cm
Privatsammlung / *Private collection* / Collezione privata



Marzo, 1991
März / March
Öl auf Leinwand / *Oil on canvas* / Olio su tela, 100 x 62 cm
Privatsammlung / *Private collection* / Collezione privata

stellen sich die generativen Möglichkeiten des chromatischen Elements als Beziehung dar zwischen zwei archetypischen Polaritäten des menschlichen Gefühls. Die im Titel beschworenen epischen Gestalten stellen den Versuch dar, diese radikale Vision wieder mit Emotionen und primären, elementaren und strukturellen Gefühlen der menschlichen Psychologie zu verbinden. Als ob Nigro das Gefühl der Liebe selbst visuell darstellen wollte, das Opfer und den Abschied in einer der berühmtesten Szenen der klassischen Epik (die herzzerreißende Trennung Hektors und Andromaches vor dem Kampf, in dem der Held fallen wird), aber nicht indem er die narrative Entwicklung in beschreibendem Sinne illustriert, sondern in der erhabenen Abwechslung und kontrapunktischen Progression von Linie und Untergrund, die die quälende und beinahe unfassbare emotionale Umstellung wiedergibt und zu psychischem Raum von emotionaler Verflechtung wird in einem leichten und einhüllenden Tanz.

Diese Vereinigung von farblichem Experiment und archetypischer Emotion bildet für Nigro in den letzten Jahrzehnten seines Werks die echte Möglichkeit, wieder an die immer breitere und globale Geschichte des Menschen anzuknüpfen, insbesondere nach dem Bruch des strukturellen und chromatischen Gleichgewichts durch den Zyklus „Terremoti“ (Erdbeben) zwischen 1980 und 1981. In den Arbeiten vom Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre interpretiert Nigro den Wandel durch eine Intensivierung der grellen Farben und liefert dadurch eine humanistische Vision des Neoexpressionismus. Für ihn ist es die Dimension ethischer Intensität der künstlerischen Aktion selbst, dazu berufen, die Wandlungen der Welt zu entziffern, die sich in visuelle Energie verwandelt wie im Zyklus der „Ritratti“ (Porträts). Wenn *Agamennone* eine mythische Gestalt ist, die zum neuen menschlichen Archetyp nicht mehr der Beziehung, sondern eines unauslöschlichen inneren Konflikts geworden ist unterstreicht *Ritratto di un dipinto* (*Porträt eines Bildes*) die bildliche Dimension dieser Arbeiten, die der Künsterl selbst als „Porträts des Malens“ definiert beim Versuch, jenen Kern von Humanität zu fassen, der schon immer im Zentrum seiner malerischen Suche steht: „Ich nenne sie *Ritratti*, aber nicht, damit einem dabei die menschlichen Figuren einfallen, nein. Ich male ein zentrales Motiv, das aber kein Bild erzeugt“.[11] Aus der emotionalen Ausdehnung dieses farbigen Fließens gehen die bemerkenswerten „dipinti satanici“[12] (Satanische Bilder) hervor, in denen ein monumentales menschliches Epos - in der Verschmelzung und dem Konflikt von Kulturen und Visionen der Welt - unaufhaltsam und mitreißend wie ein malerischer Fluss bei Hochwasser dahinströmt: Bilder einer ununterdrückbaren Sehnsucht nach Freiheit, eines heftigen Kampfes um die Gleichheit, die über jegliche ideologische Orientierung hinausgehen, um den höchsten Gesang der gesamten Menschheit anzustimmen. Ein Gesang, der in den

works. The artist himself referred to them as “portraits of painting” in an attempt to capture the core humanity which was always at the heart of his artistic investigation: “I call them “Portraits”, but not because they conjure up human figures. No. I paint a central motif, but this is not in itself a painting.”[11] His astounding “dipinti satanici” (“Satanic Pantings”)[12] emerged from the emotional propagation of this chromatic flow, in which a monumental contemporary human epic, between the confluence and conflict of cultures and visions of the world, rolled on inexorably and overwhelmingly like a raging torrent in painting: images of an irrepressible yearning for freedom, of an intense struggle for equality, which goes well beyond any ideological involvement, releasing mankind’s loftiest song of all. A melody that, in his closing years, Nigro once again distilled in the ethereal chromatic alphabet of his “strutture” (“Structures”) - places of an absolute vision that appear to write out a future space, between science-fiction and anti-matter. Confirming the aspiration of his painting as a constant exercise of freedom, in which the challenge was always to go to the heart of human experience, attempting to muster its intrinsic complexities and varied expressions and turn them into images. Into a new vision of space and time, of society and contemporary history.

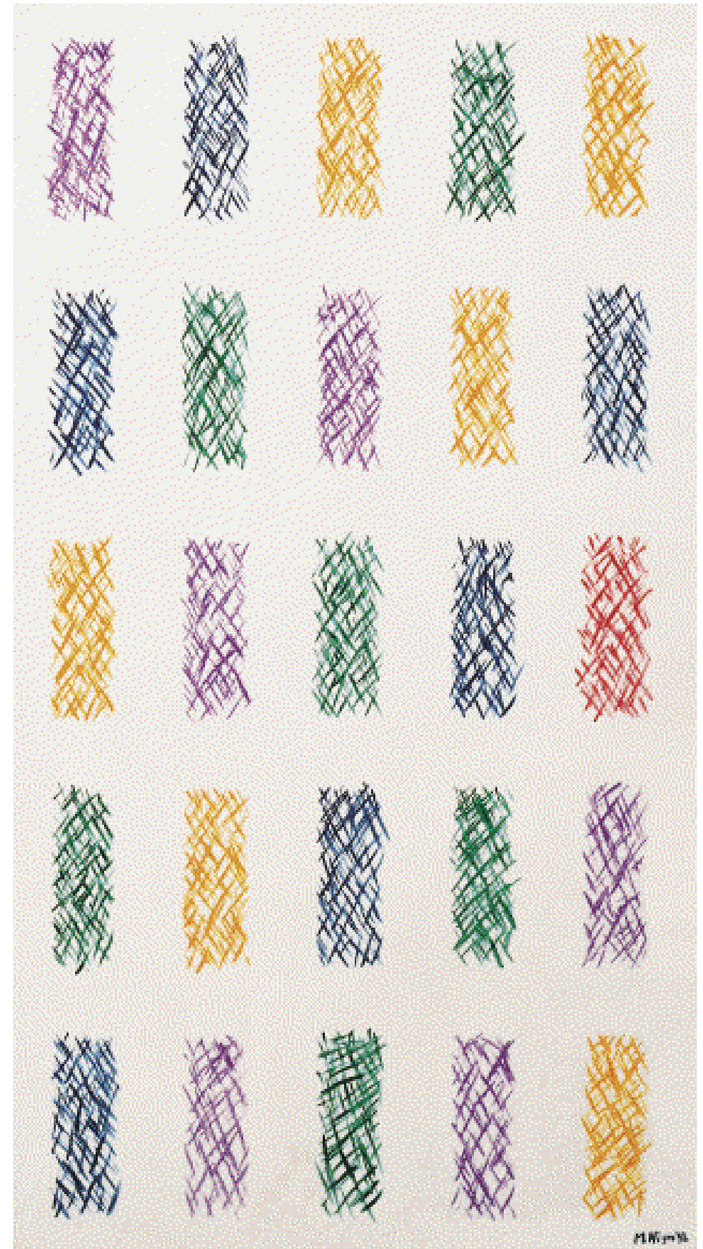
[1] For an overview of the artist’s work, see Germano Celant, *Mario Nigro. Catalogo ragionato*, Skira, Milan 2009.
[2] *Nigro: strutture fisse con licenza cromatica*, conversation with Carla Lonzi, exhibition catalogue, Galleria Notizie, Turin, 27 May - 27 June 1969.
[3] Autobiographical text, about 1986, Archivio Mario Nigro, Milan (now in Celant, op. cit., p. 84).
[4] “Primo scritto sullo spazio totale”, in *Pitture e guazzi di Mario Nigro*, exhibition catalogue (Circolo della Casa della Cultura, Livorno, 18-30 November), Tip. O. Debatte & F., Livorno, 1954.
[5] *Ibid*.
[6] On this relationship, see Mario Nigro, “Disquisizioni: dai dipinti satanici, ai cipressi, ai ritratti, alle orme, agli orizzonti, con particolare riferimento alle tensioni reticolari del 1956”, in *Mario Nigro. Il 1956*, exhibition catalogue, Cardi Galleria d’Arte, Milan, from 23 May 1991.
[7] Autobiographical text, about 1983, Archivio Mario Nigro, Milan (now in Celant, op. cit., p. 116).
[8] *Nigro: strutture fisse con licenza cromatica*, op. cit.
[9] As the artist himself acknowledged, the same iconographic inspiration was to emerge in his cycle of “Earthquakes” in the early 1980s.
[10] Mario Nigro in conversation with Carla Lonzi, in *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, De Donato editore, Bari, 1969, p. 165.
[11] Mario Nigro in conversation with Tommaso Trini, in *Sui ritratti. Mario Nigro ne parla*, “Temporale”(Lugano), IV, no. 18, 1988, p. 14.
[12] Gianni Nigro, Mario’s son, told Germano Celant (cf. op. cit. note 1, p. 40) that this cycle owes its name to the severe sentence for blasphemy delivered by Islamic fundamentalists against *The Satanic Verses* by Salman Rushdie, which was published in 1988.

“strutture”, luoghi di visione assoluta che paiono scrivere uno spazio futuro, tra fantascienza e antimateria. Confermando la vocazione del suo dipingere come esercizio costante della libertà, la cui sfida è sempre stata andare al nocciolo dell’esperienza umana, cercando di raccogliere e tradurre in immagini le sue intrinseche complessità e ramificate espressioni, in una nuova visione dello spazio e del tempo, della società e della storia contemporanea.

[1] Per una ricognizione complessiva dell’opera dell’artista, si rimanda a Germano Celant, *Mario Nigro. Catalogo ragionato*, Skira, Milano, 2009.
[2] *Nigro: strutture fisse con licenza cromatica*, conversazione con Carla Lonzi, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino, 27 maggio - 27 giugno 1969.
[3] Scritto autobiografico, 1986 circa, Archivio Mario Nigro, Milano (ora in Celant, op. cit., p. 84).
[4] “Primo scritto sullo spazio totale”, in *Pitture e guazzi di Mario Nigro*, catalogo della mostra (Circolo della Casa della Cultura, Livorno, 18-30 novembre), Tip. O. Debatte & F., Livorno, 1954.
[5] *Ibidem*.
[6] Su questo rapporto, cfr. Mario Nigro, “Disquisizioni: dai dipinti satanici, ai cipressi, ai ritratti, alle orme, agli orizzonti, con particolare riferimento alle tensioni reticolari del 1956”, in *Mario Nigro. Il 1956*, catalogo della mostra, Cardi Galleria d’Arte, Milano, dal 23 maggio 1991.
[7] Scritto autobiografico, 1983 circa, Archivio Mario Nigro, Milano (ora in Celant, op. cit., p. 116).
[8] *Nigro: strutture fisse con licenza cromatica*, op. cit.
[9] Come riconoscerà lo stesso artista, da questa stessa suggestione iconografica emergerà il ciclo dei suoi “terremoti” dei primi anni Ottanta.
[10] Mario Nigro in conversazione con Carla Lonzi, in *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, De Donato editore, Bari, 1969, p. 165.
[11] Mario Nigro in conversazione con Tommaso Trini, in *Sui ritratti. Mario Nigro ne parla*, “Temporale”(Lugano), a. VI, n. 18, 1988, p. 14.
[12] Secondo una testimonianza di Gianni Nigro, figlio di Mario, raccolta da Germano Celant (cfr op. cit. alla nota 1, p. 40) l’origine della denominazione di questo ciclo è legata alla pesante condanna di blasfemia lanciata dall’integralismo musulmano a *I versi satanici* (*The Satanic Verses*) di Salman Rushdie, pubblicati nel 1988.

letzten Jahren Nigros im verblassten chromatischen Alphabet von neuem „Strukturen“ hervorbringt, Orte von absoluter Vision, die einen zukünftigen Raum zu schreiben scheinen zwischen Science fiction und Antimaterie. Darin bestätigt sich die Berufung seines Malens als konstante Ausübung der Freiheit, deren Herausforderung immer darin bestand, zum Kern der menschlichen Erfahrung vorzudringen und zu versuchen, ihre innere Komplexität und ihren verzweigten Ausdruck zu sammeln und in Bilder zu übersetzen in einer neuen Vision des Raums und der Zeit, der Gesellschaft und der zeitgenössischen Geschichte.

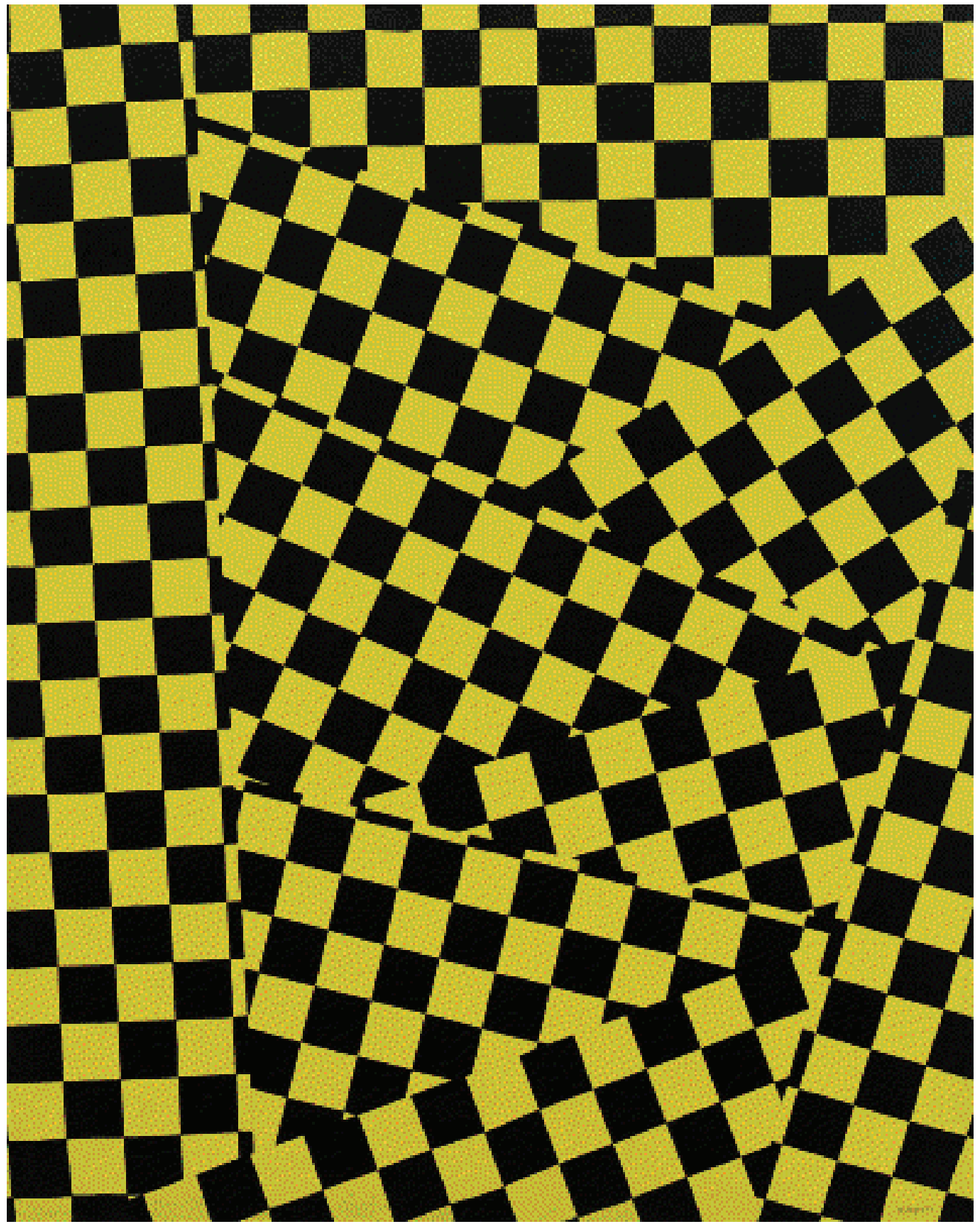
[1] Für einen Gesamtüberblick über das Werk des Künstlers s. Germano Celant: *Mario Nigro. Catalogo ragionato*, Skira, Mailand 2009.
[2] *Nigro: strutture fisse con licenza cromatica*, Konversation mit Carla Lonzi, Ausstellungskatalog, Galleria Notizie, Turin, 27. Mai-27. Juni 1969.
[3] Autobiographischer Text, ca. 1986, Archivio Mario Nigro, Mailand (zit. nach Celant, a.a.O. S. 84).
[4] „Primo scritto sullo spazio totale“, in: *Pitture e guazzi di Mario Nigro*, Ausstellungskatalog (Circolo della Casa della Cultura, Livorno, 18.-30. November), Tip. O. Debatte & F., Livorno 1954.
[5] A.a.O.
[6] Zu diesem Verhältnis vgl. Mario Nigro, „Disquisizioni: dai dipinti satanici, ai cipressi, ai ritratti, alle orme, agli orizzonti, con particolare riferimento alle tensioni reticolari del 1956“, in: *Mario Nigro. Il 1956*, Ausstellungskatalog, Cardi Galleria d’Arte, Mailand, ab 23. Mai 1991.
[7] Autobiographischer Text, etwa 1983, Archivio Mario Nigro, Mailand (zit. nach Celant, a.a.O. S. 116).
[8] *Nigro: strutture fisse con licenza cromatica*, a.a.O.
[9] Wie der Künstler später selbst bestätigt, geht auf diese ikonographische Anregung der Zyklus seiner „terremoti“ (Erdbeben) in den frühen achtziger Jahren zurück.
[10] Mario Nigro im Gespräch mit Carla Lonzi, in: *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, De Donato editore, Bari, 1969, S. 165.
[11] Mario Nigro im Gespräch mit Tommaso Trini, in: *Sui ritratti. Mario Negri ne parla*, “Temporale”(Lugano), Jg. IV, Nr. 18, 1988, S. 14.
[12] Nach dem Zeugnis von Gianni Nigro, dem Sohn Marios, die Germano Celant aufgezeichnet hat (vgl. a.a.O. s. 40, Fußn. 1) ist der Ursprung des Namens dieses Zyklus an die Verurteilung der 1988 erschienenen *Satanischen Verse* (*The Satanic Verses*) Salman Rushdies durch den moslemischen Integralismus gekoppelt.



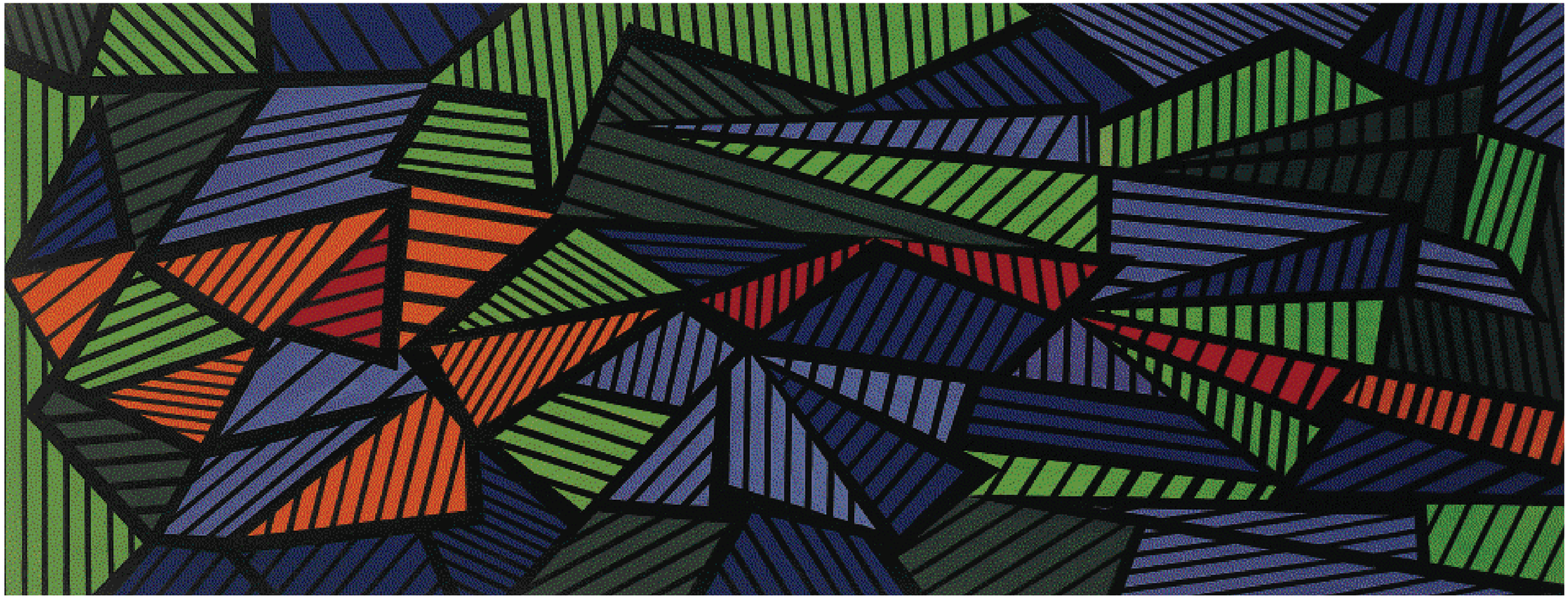
25 strutture, 1992
25 Strukturen / *25 Structures*, Acryl auf Leinwand / *Acrylic on canvas* / Acrilico su tela, 208,5 x 112 cm
Privatsammlung / *Private collection* / Collezione privata

Werke / Works / Opere 1952-1992

mit Texten von Mario Nigro
with writings by Mario Nigro
con scritti di Mario Nigro



1. **Scacchi**, 1952



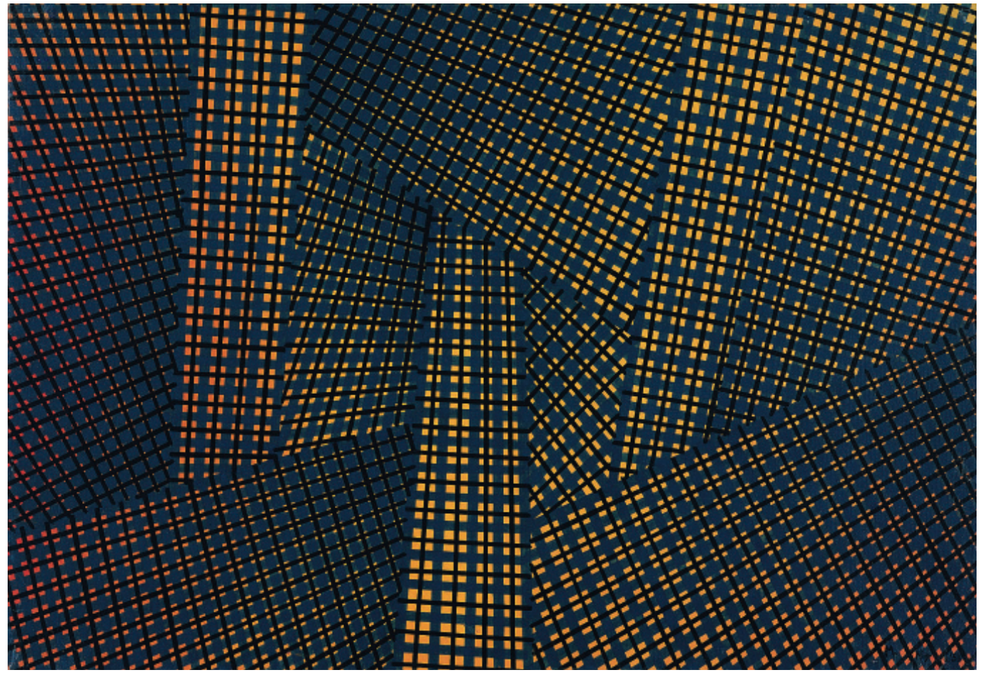
2. **Pittura: fuga**, 1952

Quando nel 1948, dopo più di un anno d'incertezze, lontano dai centri d'informazione, giunsi ad un'espressione totalmente non oggettiva, fu per me essenzialmente un problema di coscienza. Si può dire feci tutto il cammino che da Kandinskij porta a Mondrian, mi orientai però subito verso una rigorosità geometrica e quindi ai problemi costruttivi. Il processo di informazione e i rapporti con altri astrattisti (specie i concretisti milanesi e col gruppo fiorentino di Arte d'oggi), consolidarono le mie prime esperienze.
Oggi i miei problemi sono molto diversi: ho tratto esperienze dai rapporti che possono realmente intercorrere fra struttura musicale e costruzione astratta, problemi che erano stati accennati più volte, ma che non erano mai stati affrontati razionalmente. 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), e dove in questo spazio totale vi saranno ancora problemi di rappresentazione e di espressione, di scoperta e di invenzione.
La soppressione del tragico che Mondrian evocava in una concezione ottimistica della vita, portava la pittura a completarsi e ad esaurirsi nell'architettura. Coi problemi costruttivi si stabilisce una nuova autonomia della pittura, che lungi dall'esentarsi dal suggerimento degli elementi utili all'uomo, riprende problemi di espressione che superano la rassegnata serenità degli equilibri spaziali. Nella mia espressione tornano dei contenuti tragici, non però in un senso espressionistico, cioè in una esagitazione disperata dei sentimenti, ma come rappresentazione reale di una società ben lontana dalle ottimistiche aspirazioni di Mondrian in cui però le posizioni sono perfettamente delineate. Il mio non è un mondo di pessimismo ma è tuttavia una constatazione di lotta. Gli elementi plastici che si allineano in armonia aventi ognuno eguali possibilità funzionali nel quadro, sono ancora l'indizio di un'aspirazione in un mondo concorde, i contrasti violenti che originano la struttura compositiva sono il segno di una lotta esistente.

Mario Nigro, "Primo scritto sullo spazio totale", in *Pitture e guazzi di Mario Nigro*, catalogo delle mostra, Circolo Casa della Cultura, Livorno, 18-30 novembre 1954.

Als ich 1948, nach über einem Jahr der Ungewissheiten, fern von den Zentren der Information, zu einem vollkommen ungegenständlichen Ausdruck gelangte, war es für mich im Wesentlichen ein Problem des Bewusstseins. Man kann sagen, ich legte den ganzen Weg zurück, der von Kandinsky zu Mondrian führt, ich orientierte mich jedoch sofort in die Richtung einer geometrischen Strenge und also der konstruktiven Probleme. Der Informationsprozess und die Beziehungen zu anderen Abstrakten (vor allem zu den Mailänder Konkreten und zu der Florentiner Gruppe Arte d'oggi) festigten meine ersten Erfahrungen.
Heute beschäftige ich mich mit ganz anderen Problemen: Ich habe aus den Beziehungen gelernt, die reell zwischen musikalischer Struktur und abstrakter Konstruktion bestehen können, Probleme, die mehrmals angedeutet, aber nie rational behandelt worden waren. Auf der Grundlage dieser Strukturen habe ich die plastischen Elemente in ihren Wiederholungen, Variationen, Gleichzeitigkeiten und Überlagerungen studiert und bin so zur Auffassung eines totalen Raums gekommen, in dem Form und Raum sich in einer Überwindung der physischen Zweidimensionalität (Konstruktivismus Malewitschs) gegenseitig auflösen, wobei sich in diesem totalen Raum wiederum Probleme der Darstellung und des Ausdrucks, der Entdeckung und der Erfindung ergeben werden.
Die Abschaffung des Tragischen, die Mondrian aus einer optimistischen Lebensauffassung heraus beschwor, führte dazu, dass sich die Malerei in der Architektur fortsetzte und in ihr erschöpfte. Mit den konstruktiven Problemen wird eine neue Autonomie der Malerei aufgestellt, die sich aber keineswegs der Aufgabe entzieht, für den Menschen nützliche Elemente anzuregen. Vielmehr nimmt sie Probleme des Ausdrucks wieder auf, in denen die abgeklärte Seelenruhe der räumlichen Gleichgewichte überwunden wird. In meinem Ausdruck treten wieder tragische Inhalte auf, allerdings nicht in expressionistischem Sinn, also in einer verzweifelten Übertreibung der Gefühle, sondern als reale Darstellung einer Gesellschaft, in der, wenn auch weit entfernt von Mondrians optimistischen Zielen, die Positionen doch genau abgesteckt sind. Meine Welt ist keine Welt des Pessimismus, sie ist aber dennoch Feststellung eines Kampfs. Die sich harmonisch aneinanderreihenden, plastischen Elemente, wobei jedes die gleiche Funktionsmöglichkeit im Bild besitzt, sind noch Indiz eines Strebens nach einer einigen Welt; die heftigen Kontraste, die die kompositorische Struktur erzeugen, sind das Zeichen eines existierenden Kampfs.

Mario Nigro, "Primo scritto sullo spazio totale", in: *Pitture e guazzi di Mario Nigro*, Ausstellungskatalog, Circolo della Casa della Cultura, Livorno, 18.-30. November 1954.



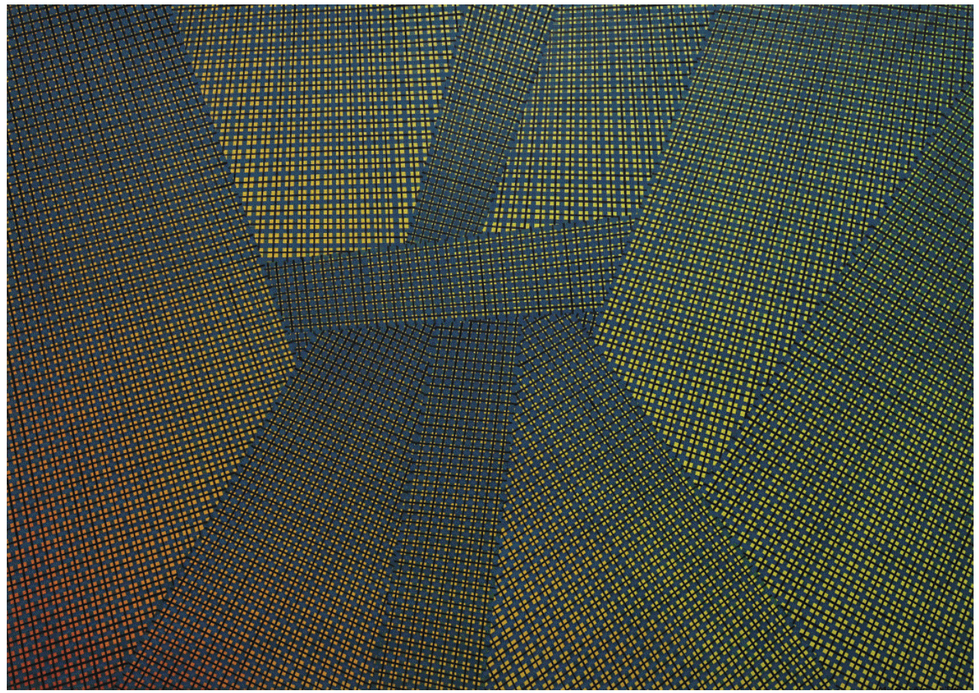
5. **Spazio totale**, 1953

When I arrived at a totally non-objective form of expression in 1948, after more than a year of uncertainty far away from the centres of information, it was for me essentially a problem of awareness. It can be said that I travelled the entire path leading from Kandinsky to Mondrian, but veered immediately toward geometric rigour and hence problems of construction. The process of information and relations with other abstract artists (especially the Milanese concrete artists and the Florentine group Arte d'oggi) served to consolidate my initial experiences.

My problems are very different today. I have gained experience from the relations that can really exist between musical structure and abstract construction, problems that had been touched upon repeatedly but never rationally addressed. 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), and where problems of invention, discovery, expression and representation will still exist.

The suppression of tragedy called for by Mondrian in an optimistic conception of life led painting to find exhaustion and completion in architecture. Far from exempting itself from the task of suggesting elements useful to mankind, the new autonomy of painting established with the constructivist problems took up issues of expression transcending the resigned serenity of spatial equilibriums. Tragic content returns in my form of expression. This is not, however, in an expressionistic sense, i.e. in a desperate agitation of feelings, but as real representation of a society that is far removed from the optimistic aspirations of Mondrian but in which the positions are perfectly delineated. While mine is not a world of pessimism, it does take cognisance of struggle. The plastic elements aligned in harmony, each having equal functional possibilities within the painting, are still indications of aspiration to a concordant world. The violent contrasts in which the compositional structure originates are signs of an existing struggle.

Mario Nigro, "Primo scritto sullo spazio totale", in *Pitture e guazzi di Mario Nigro*, exhibition catalogue, Circolo della Casa della Cultura, Livorno, 18-30 November, 1954.



6. **Spazio totale: pittura**, 1954

Per quanto riguarda l'aspetto psicologico, mi pare che il colore, riferendomi in particolare al periodo 1953-1954-1955, sia un colore che viene in trasparenza. Io faccio i reticoli neri o blu scuri, due tipi di reticoli uno sull'altro: sotto c'è un fondo variato da un verde che passa al giallo che passa al rosso. Psicologicamente direi, espressionisticamente anzi, si ha come la sensazione di una rete, di un impedimento che blocca l'uomo al di qua di un'immensità libera. Il reticolo, a parte la necessità ritmica, e perciò metodologica, di identificazione della poetica in un linguaggio plastico, crea proprio questa sensazione dell'uomo che ha dinanzi a sé una rete come se fosse prigioniero: al di là c'è la libertà, il colore puro, il colore più vivo, più violento che si possa immaginare. Strutturalmente, il colore di fondo valorizza le varie parti in quanto le mette in evidenza sotto forma di variazioni: ogni serialità acquista un timbro cromatico leggermente diverso da quello adiacente, è vero? E, quindi, acquista una sua strutturazione maggiormente rilevata e, nello stesso tempo, un valore cinetico proprio per quella differenza coloristica.

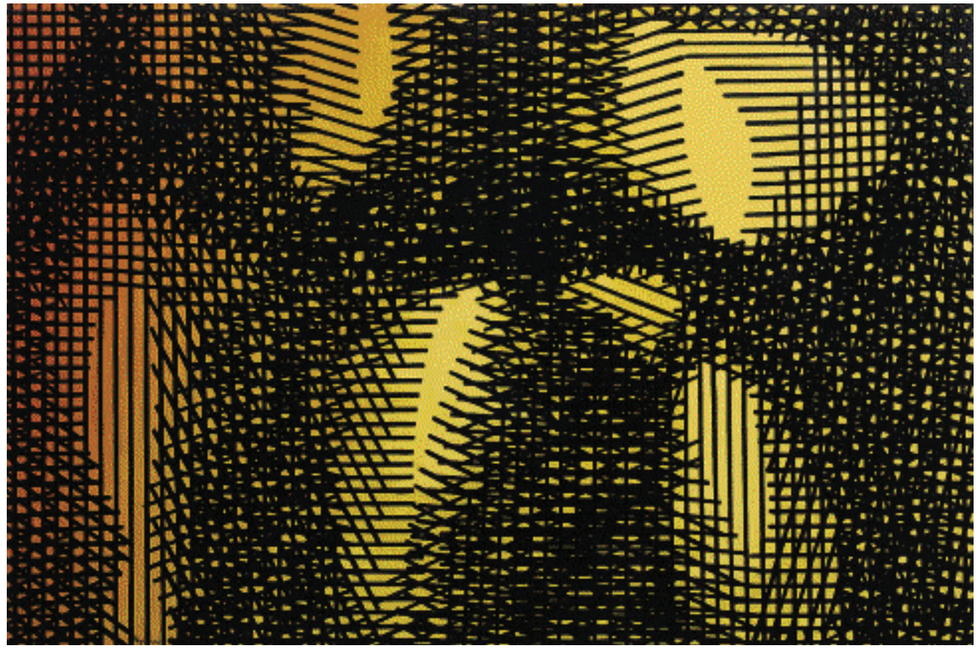
Mario Nigro in Carla Lonzi, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, De Donato editore, Bari, 1969, p. 177.

Was den psychologischen Aspekt betrifft, habe ich den Eindruck, dass die Farbe, speziell was die Zeit 1953-1954-1955 betrifft, eine Farbe ist, die transparent zur Geltung kommt. Ich mache die schwarzen oder dunkelblauen Gitter, zwei Arten von Gittern, eins über dem andern: unten ist ein Untergrund, der variiert wird von einem Grün, das in Gelb übergeht, das in Rot übergeht. Psychologisch, oder richtiger: expressionistisch hat man das Gefühl eines Netzes, eines Hindernisses, das den Menschen diesseits einer freien Unendlichkeit festhält. Das Gitter, abgesehen von der rhythmischen und deshalb methodologischen Notwendigkeit, die Poetik in einer plastischen Sprache zu identifizieren, erzeugt wirklich dieses Gefühl eines Menschen, der ein Netz vor sich hat, als wenn er gefangen wäre: jenseits gibt es Freiheit, die reine Farbe, die lebhaftere, heftigere Farbe, die man sich vorstellen kann. Strukturell wertet die Farbe des Untergrunds die unterschiedlichen Teile auf, indem sie sie in Form von Variationen unterstreicht: Jede Reihe erhält gegenüber der nächsten eine leicht veränderte chromatische Tonart, nicht wahr? Sie erhält also eine stärker betonte Strukturierung und gleichzeitig einen eigenen kinetischen Wert durch diesen farblichen Unterschied.

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, S. 177.

As regards the psychological aspect, it seems to me that colour - and here I refer mainly to 1953-1954-1955 - is a colour that comes in transparency. I make black or dark blue reticulations - two types of reticulation, one on top of the other: underneath there's a background that shifts from green to yellow and then to red. Psychologically - or rather, expressionistically - I'd say one has the impression of a network, an impediment that keeps man on this side of a free immensity. Apart from its rhythmical, and thus methodological need to identify the poetic vision in a sculptural language, the reticulation creates precisely this sensation of the man who has before him a grid, as though he were a prisoner: on the other side there's freedom, pure colour - the purest, most violent colour one can imagine. Structurally, the background colour enhances the various parts, since it highlights them in the form of variations: each repetition acquires a chromatic timbre that is slightly different from the adjacent one, right? And this means it acquires a more determined structuring of its own and, at the same time, a kinetic value that is given by that chromatic difference.

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. 177.



11. **Tempo e spazio: tensioni reticolari: simultaneità di elementi in lotta**, 1954

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 'cristallo-grafici'.
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, 7-18 ottobre 1966.

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 Emotivität, 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, "Oltre lo 'spazio totale': per un 'tempo totale'", in: *Mario Nigro*, Ausstellungskatalog, Galleria Rizzato-Whitwort, Mailand, Oktober 1966.

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, "Oltre lo 'spazio totale': per un 'tempo totale'", in *Mario Nigro*, exhibition catalogue, Galleria Rizzato-Whitworth, Milan, 7-18 October 1966.



15. **Dallo spazio totale 1954: 4 colonne prismatiche a progressioni ritmiche simultanee (passaggio psicologico)**, 1966

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.

Mario Nigro in *Nigro*, catalogo della mostra, Galleria la Polena, Genova, 23 novembre - 13 dicembre, 1972.

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 chromatischen 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.

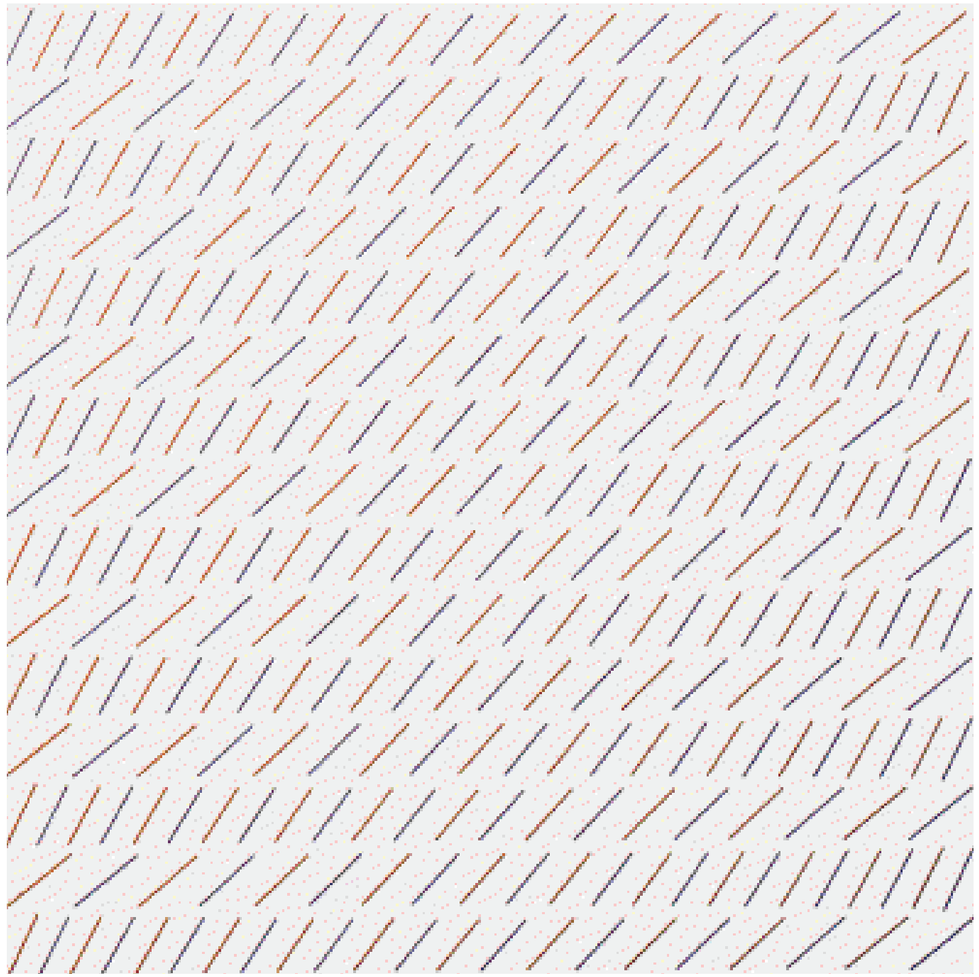
Mario Nigro in: *Nigro*, Ausstellungskatalog, Galleria la Polena, Genua, 23. November - 13. Dezember 1972.

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.

Mario Nigro in *Nigro*, exhibition catalogue, Galleria la Polena, Genova, 23 November - 13 December, 1972.



19. **Le stagioni**, 1967-68



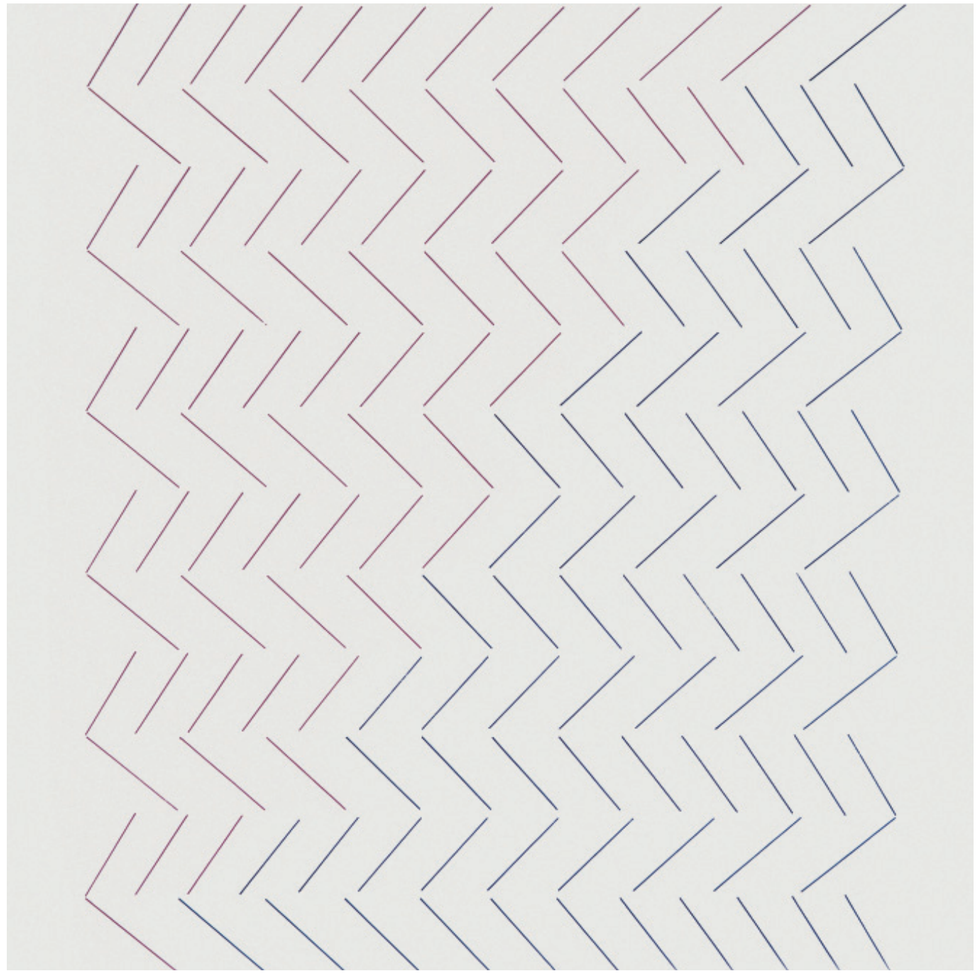
20. **L'incontro 1**, 1972

I lavori che presento a questa mostra di Torino sono basati su un tema unico: le strutture fisse. Cosa sono le strutture fisse? Sono la ripetizione delle interazioni del "tempo totale". E in queste ci sono delle, se così si possono chiamare, licenze cromatiche, degli interventi cromatici, differenti dal colore dominante. La problematica del "tempo totale" rimane conservata: tutte queste interazioni sono le solite, racchiuse idealmente in un rombo, limitate, quindi eliminano ogni concezione di spazio per dare la sensazione del tempo. Ma, intervenendo nella problematica del "tempo totale" con queste eccezioni cromatiche - le quali, peraltro, mi nascono per la prima volta nella *Passeggiata prospettica* che avevo esposto alla Biennale di Venezia - si forma una nuova tappa di quel processo di identificazione progressive della poetica autonoma del linguaggio pittorico. In questo processo, io attraverso, appunto, varie tappe. Riepilogando, dalle ritmazioni fino allo "spazio totale" dove era eliminata la bidimensionalità suprematista e anche la spartizione spaziale del supporto rispetto ai limiti perimetrali, secondo il neo-plasticismo (...) Abolisco l'una e l'altra, inquantoché non m'interessa più, come ho già detto altre volte, il rapporto coi limiti perimetrali del supporto, ma m'interessa il ritmo iterativo seriale per identificare maggiormente la poetica autonoma di questa struttura visuale. Ecco che, allora, arrivo allo "spazio totale", naturalmente legato a un tempo: 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… Questo è colore come intervento puramente visivo, che non ha un significato di accostamento di colore, di gusto, questo è già insito, ma proprio semplicemente perché… forse, anche, per oppormi a quel fatalismo che viene fuori da un colore unico, ma per una intuizione che, ancora, non so spiegarmi. Prima, ho fatto queste iterazioni seriali tutte dello stesso colore: o tutte nere o tutte grigie… ma l'intervento così, della nota di colore, è necessario, perché un colore io l'adopro, anche se è un colore unico fondamentale. Se io adopro un colore anche mio malgrado, anche se non lo volessi adoperare… perché in natura tutto è colore, per forza di cose, quindi il problema di non colorare, è un problema impossibile. Allora, se questo colore esiste, lo devo adoperare, è necessario.

Nigro: strutture fisse con licenza cromatica, conversazione con Carla Lonzi, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino, 27 maggio - 27 giugno 1969.

Die Arbeiten, die ich in dieser Ausstellung in Turin zeige, gründen sich auf ein einheitliches Thema: die festgelegten Strukturen. Was sind die festgelegten Strukturen? Sie sind die Wiederholung der Wechselwirkungen des Zyklus „Tempo totale". Und in ihnen gibt es, wenn man das so nennen kann, farbliche Freiheiten, farbliche Eingriffe, abweichend von der Farbdominante. Die Fragestellung des „Tempo totale" bleibt erhalten: Die Wechselwirkungen sind die gleichen, ideell in einer Raute beschlossen, begrenzt, das heißt also, sie schalten jede Raumauffassung aus, um eine Zeitempfindung zu geben. Aber, indem ich in den Ansatz des „Tempo totale" mit diesen farblichen Ausnahmen eingreife - die sich übrigens zum ersten Mal bei der *Passeggiata prospettica* (*Perspektivischer Spaziergang*) ergeben, die ich auf der Biennale von Venedig ausgestellt hatte - entsteht ein neuer Abschnitt in jenem Prozess progressiver Identifizierung der autonomen Poetik der plastischen Sprache. In diesem Prozess durchlaufe ich verschiedene Phasen. Zusammenfassend, von den „Ritmazioni" bis zum „Spazio totale", in dem die suprematistische Zweidimensionalität ausgeschaltet wurde, ebenso wie die räumliche Aufteilung des Trägers im Verhältnis zu seinen Grenzen, wie es beim Neoplastizismus der Fall war [...] Ich schaffe sowohl das eine, wie das andere ab, da mich, wie ich schon bei anderer Gelegenheit gesagt habe, nicht mehr die Beziehung zu den Grenzen des Trägers interessiert, sondern der serielle, sich wiederholende Rhythmus, um die autonome Poetik dieser visuellen Struktur stärker identifizieren zu können. So komme ich dann zum „Spazio totale", der natürlich mit einer Zeit zusammenhängt: 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 ... Das ist Farbe als rein visueller Eingriff, der keine farbliche oder geschmackliche Zusammenstellung bedeutet, das ist schon beinhaltet, sondern einfach deshalb, weil ... vielleicht auch, um mich jenem Fatalismus zu widersetzen, der von einer einzigen Farbe ausgeht, aus einer Intuition heraus, die ich mir noch nicht erklären kann. Früher habe ich diese seriellen Wiederholungen alle in der selben Farbe gemacht: entweder alle schwarz oder alle grau ... aber der Eingriff des Farbtons ist notwendig, weil ich ja eine Farbe verwende, auch wenn es eine einzige, grundlegende Farbe ist. Wenn ich eine Farbe verwende, auch gegen meinen Willen, auch wenn ich gar keine verwenden möchte ... warum ist in der Natur notgedrungen alles Farbe - das Problem, keine Farbe zu geben, ist also ein unmögliches Problem. Wenn also diese Farbe existiert, muss ich sie verwenden, ist sie notwendig.

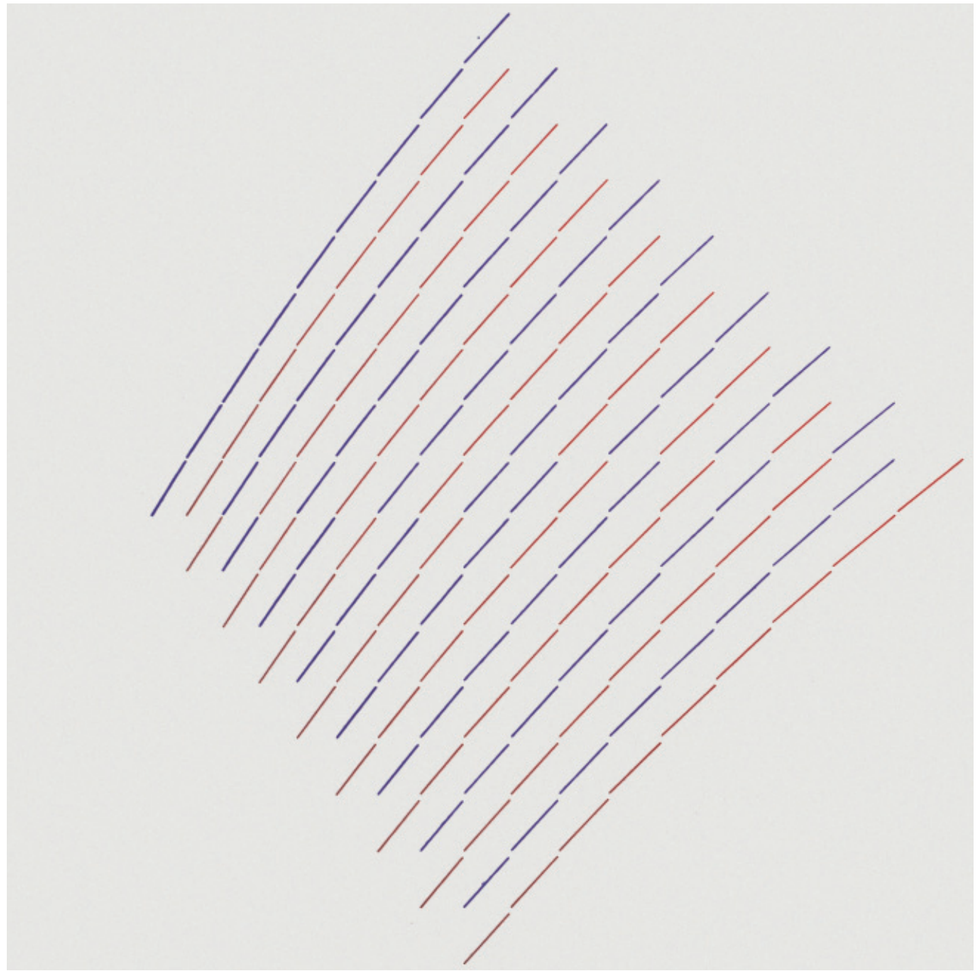
Nigro: strutture fisse con licenza cromatica, Konversation mit Carla Lonzi, Ausstellungskatalog, Galleria Notizie, Turin, 27. Mai - 27. Juni 1969.



21. **L'incontro 2**, 1972

The works on show in this exhibition in Turin are based on a single theme, which is that of fixed structures. What are fixed structures? They're a repetition of the interactions of "Total Time". And in the end there is, if I can call it that, a sort of chromatic licence - chromatic interventions that are different from the dominant colour. The problematic issues involved in "Total Time" remain: these are all usual interactions, conceptually enclosed in a rhombus, and thus limited, so they eliminate any conception space and give a sensation of time. But, by intervening in the conundrum of "Total Time" with these chromatic exceptions - which, I must say, first came to me in the *Passeggiata prospettica* (*Perspective Promenade*) I showed at the Venice Biennale - a new stage comes about in this process of gradual identification of the autonomous poetic vision of the language of painting. In this process I go through a number of stages to sum up, from the beating out of a rhythm to the "Total Space", which eliminated the suprematist two-dimensionality, and also the spatial division of the support with regard to its perimeters, in conformity with neo-plasticism (...) I do away with both one and the other, since I'm no longer interested, as I've so often said, in the relationship with the outer limits of the support. What I'm interested in is the serial reiterative rhythm, in order to have a clearer identification of the independent poetics of this visual structure. And thus I arrive at a "Total Space", which is of course linked to a 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... Here colour is a purely visual intervention, which does not have a significance in terms of the juxtaposition of colour and taste - this is already implicit, but simply because... Possibly, it's also a way for me to counter the fatalism that emerges from a single colour, but through an intuition that I still can't quite explain. First I made these serial reiterations all in the same colour: either all black or all grey... but intervening like this, on the nature of colour, is necessary, because I'm using a colour, even though it may be a single, fundamental colour. If I use a colour even in spite of myself, even if I don't want to use it... because in nature all is colour, of necessity, so the problem of not applying colour is an impossible problem. So, if this colour exists, I have to use it, it's essential.

Nigro: strutture fisse con licenza cromatica, conversation with Carla Lonzi, exhibition catalogue, Galleria Notizie, Turin, 27 May - 27 June 1969.



22. **L'incontro 3**, 1972

Io, nella pittura, vedo come fondamentale quel problema che deve trovare una giustificazione di segno, come nella musica si trova la giustificazione della 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 (...)
Verso il 1954, la mia pittura era vicino 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 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 analizza, ma non si preoccupa di chiudere. Questo tipo di variazioni le sento vicine alle mie 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, però poi, se si sentono dei pezzi di musica elettronica, si torna un po' alla tradizione.

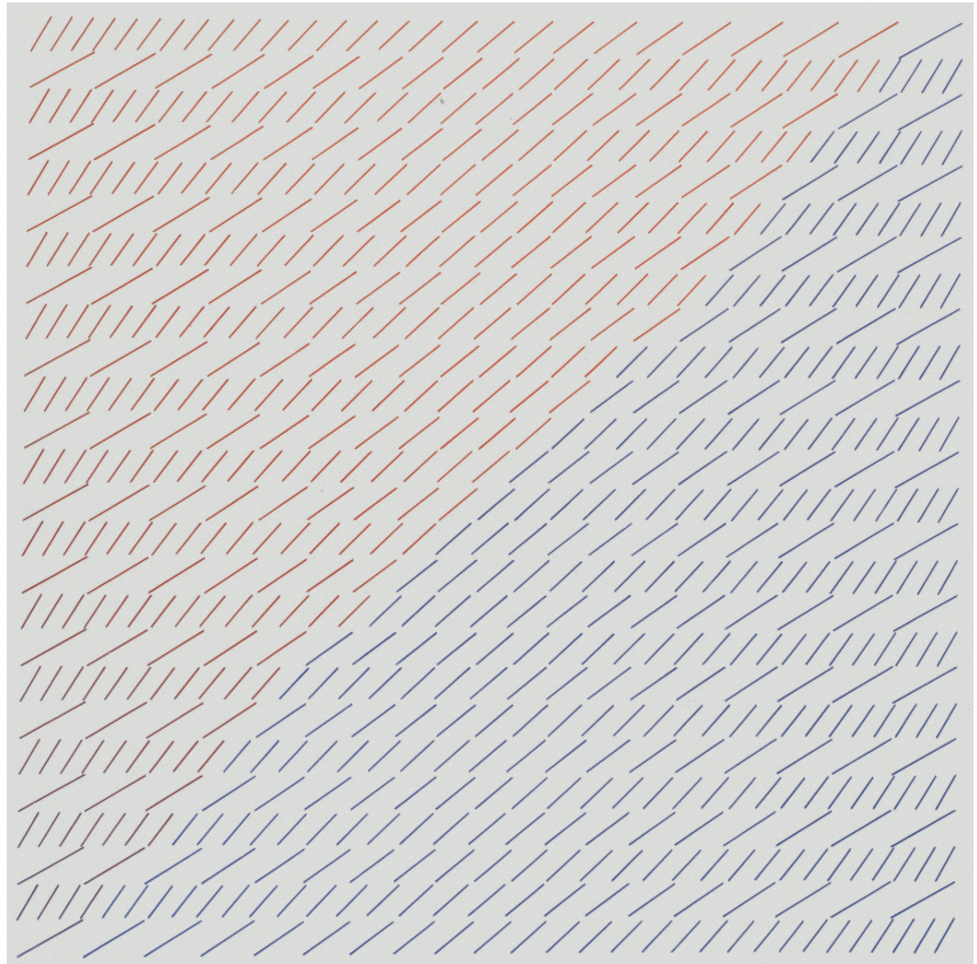
Mario Nigro in Carla Lonzi, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, De Donato editore, Bari, 1969, pp. 50-52.

Ich halte in der Malerei das Problem für grundlegend, dass sie eine Rechtfertigung im Zeichen finden muss, wie in der Musik die Rechtfertigung in der Abfolge der Noten, in der Gleichzeitigkeit, also im Kontrapunkt, in der ganzen musikalischen Quadratur. Ich hatte die Struktur der Musik begriffen: also habe ich nach dem Modell dieser Struktur eine Struktur für die Malerei gesucht. Und so haben sich spontan die Rhythmen, die Wiederholungen entwickelt, das, was man heute Iteration nennt, nicht? Die ganze Rhythmisierung, die das Bild rechtfertigt und einbezieht und - ideel - über das Bild hinausgeht [...]
Um 1954 hatte meine Malerei engen Bezug zum New Orleans Jazz, es gab tatsächlich eine starke Analogie. Der Stil von Orleans basiert auf einer Betonung von lauten, tiefen Passagen, ist sehr lebendig und hat immer eine präzise Quadratur: es gibt den Solisten, dann kommt die Begleitung in den Vordergrund, dann die ganze Band, die nach der Eröffnung auch den Schluss spielt. Beim Free Jazz, dem Nachfolger des Cool Jazz, wird ein Thema entwickelt, gewöhnlich vom Solisten, vor allem wird es analysiert, aber man bemüht sich nicht um einen Schluss. Diese Art von Variationen ist meinen Erfahrungen sehr nahe, denen von „Tempo totale" (Totale Zeit). Auch 1952 habe ich Variationen gemacht, die aber der Musik von Bach näherstanden. Aber eigentlich ist die Musik von Bach, meiner Meinung nach, als Struktur dem Free Jazz sehr nahe... aber ich will keine Ketzerei betreiben. Die elektronische Musik ist eine noch experimentellere Analyse: sie nimmt einen Ton, lässt ihn voller werden, lässt ihn schneller vibrieren, weniger intensiv. Diese Art von Experimentieren empfinde ich als äußerst geistesverwandt, aber dann, wenn man elektronische Musikstücke hört, kommt man doch wieder zur Tradition zurück.

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, S. 50-52.

I view the concept of finding justification for the sign as a fundamental aspect of painting, just as in musical composition a justification needs to be found for a succession of notes in simultaneity, which is to say in counterpoint. I had understood the structure of music, so by taking this structure as my model, I have sought a structure for painting. This was how the rhythms and repetitions came to me - what we now call iterations, right? All the rhythmicity that justifies and involves the painting and that, conceptually, goes beyond it (...)
In about 1954, my painting was close to Orleans jazz - they really had much in common. The Orleans style is based on an accentuation of powerful bass passages; it's very much alive and always has a precise composition: there is the soloist, then the accompaniment comes to the fore, and then the entire band which, after opening it, closes the piece. Free Jazz, which is what comes after Cool Jazz, studies a theme, generally through the soloist. More than anything it analyses it, but does not worry about drawing it to a close. These are the sorts of variations that I feel are close to my own experiences, those of "Total Time". Also in 1952 I worked on variations, but they were closer to Bach's music. And yet actually, Bach's music is extremely close to Free Jazz, I believe, in terms of structure... I trust that's not heresy. Electronic music is an even more experimental form of study: it takes a sound and opens it out, making it vibrate more rapidly, less intensely. This sort of research is very congenial to me but then, if you listen to pieces of electronic music, you do rather go back to tradition.

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, pp. 50, 52.



24. **L'incontro 5**, 1972

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" su "il 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.

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 „Le strutture fisse con licenza cromatica" (Fixe Strukturen mit chromatischer Freiheit), über „Concetti geometrici elementari" (Elementare geometrische Konzepte) und „Il terremoto" (Erdbeben), „L'analisi della linea" (Analyse der Linie) und schließlich über lineare und gepunktete „Orizzonti" (Horizonte), „Orme" (Schatten) und „Ritratti" (Porträts).
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 „Porträts". 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, *Le pitturate (i quadri satanici)*, Maschinengeschriebenes Manuskript, 1988, Archivio Mario Nigro, Mailand.



28. **Da i dipinti satanici: libertà**, 1989

Some of my works 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“), “il terremoto” (“The Earthquake“), “l’analisi della linea” (“Analysis of the line“), “gli orizzonti” (“Horizons“) - linear and ‘dotted’ - “le orme” (“Tracks“) and “i ritratti” (“Portraits“).
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, *Le pitturate (i quadri satanici)*, typed manuscript, 1988, Archivio Mario Nigro, Milan.



29. **Da i dipinti satanici: rivoluzione**, 1989

Non si può parlare di una poetica della pittura senza un'idea di impegno. Sono abbastanza d'accordo sul fatto che l'impegno della pittura sta nell'atto stesso del suo esprimersi come tale e di comunicare attraverso segni e colori.

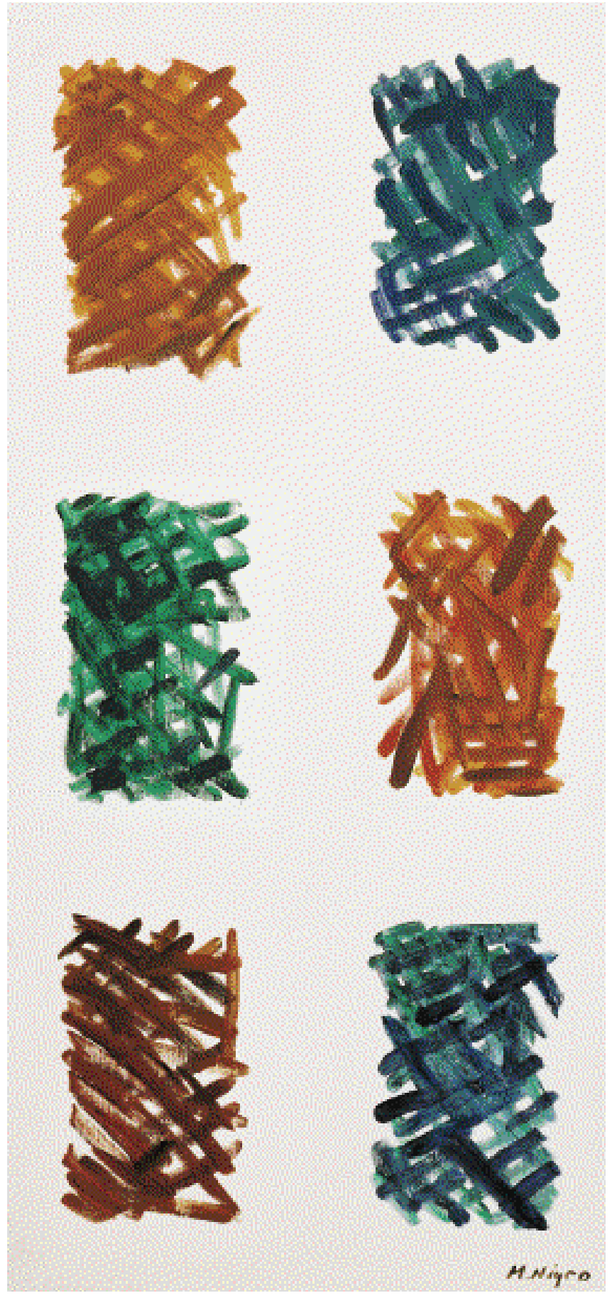
Mario Nigro, in *Impegno e poetica della pittura italiana*, catalogo della mostra, Auditorium Opera Pia De Ferrari, Moconesi (Genova), Comune di Moconesi - Associazione Culturale Amici di Morterone, 19 settembre-18 ottobre, 1992, p. 73.

Man kann nicht von einer Poetik der Malerei sprechen ohne die Vorstellung von Engagement. Ich bin weitgehend einverstanden mit der Feststellung, dass das Engagement der Malerei in dem Akt selbst besteht, in dem sie sich als solche ausdrückt und mit Hilfe von Zeichen und Farben kommuniziert.

Mario Nigro, in: *Impegno e poetica della pittura italiana*, Ausstellungskatalog, Auditorium Opera Pia De Ferrari, Moconesi (Genua), Comune di Moconesi - Associazione Culturale Amici di Morterone, 19. September - 18. Oktober, 1992, S.73.

It is impossible to speak about a poetics of painting without an idea of commitment. I largely agree that the commitment of painting lies in the very act of its expression as such and communication through signs and colours.

Mario Nigro, in *Impegno e poetica della pittura italiana*, exhibition catalogue, Auditorium Opera Pia De Ferrari, Moconesi (Genoa), Comune di Moconesi - Associazione Culturale Amici di Morterone, 19 September-18 October, 1992, p.73.



31. **6 strutture**, 1991

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung / *This publication was published to accompany the exhibition* / Questa pubblicazione è stata edita in occasione della mostra

Mario Nigro. Werke / *Works* / Opere 1952-1992

in den Kunstsammlungen Chemnitz / *at the* Kunstsammlungen Chemnitz / alla Kunstsammlungen Chemnitz
vom 1. Dezember 2012 bis 3. Februar 2013 / *from 1 December 2012 to 3 February 2013* / dal 1 dicembre 2012 al 3 febbraio 2013



Die Kunstsammlungen Chemnitz wurden im September 2001 in das Blaubuch der gesamtstaatlich bedeutsamen Kultureinrichtungen aufgenommen und sind seit 2002 Mitglied der Konferenz Nationaler Kultureinrichtungen. / *The Kunstsammlungen Chemnitz was listed in the Blue Book of important national cultural institutions in Germany in September 2001 and has been a member of the Conference of National Cultural Institutions since 2002.* / Nel settembre 2001 le Raccolte d'Arte di Chemnitz sono state inserite nell'elenco delle Istituzioni Culturali di rilevanza nazionale e dal 2002 fanno parte della Conferenza delle Istituzioni Culturali Nazionali.

Kunstsammlungen Chemnitz
Theaterplatz 1, 09111 Chemnitz, Deutschland
Tel. +49 (0) 371 488 4424, Fax +49 (0) 371 488 4499
kunstsammlungen@stadt-chemnitz.de
www.kunstsammlungen-chemnitz.de

Generaldirektorin / *General Director* / Direttore generale
Ingrid Mössinger

Persönliche Referentin der Generaldirektorin / *Personal assistant ofGeneral Director* / Assistente personale del Direttore generale
Anja Richter

Sekretariat der Generaldirektorin / *Secretary* / Segreteria
Margit Mothes

Ausstellungs- und Katalogkoordination / *Exhibition and catalogue coordination* / Coordinamento mostra e catalogo
Beate Ritter, Diana Kopka, Jana Bille

Bibliothek/Fotothek/Archiv / *Library/Photo library/Archive* / Biblioteca/Fototeca/Archivio
Tatjana Fischer, Eva Rucker

Restauratorische Betreuung / *Conservation* / Consevazione
Detlef Göschel

Ausstellungstechnik / *Technical assistance* / Assistenza tecnica
Uwe Haase, Klaus Kühn, Andreas Lange, Michael Mehlhorn

Presse/Marketing / *Press/Marketing* / Ufficio Stampa/Marketing
Isabel Kucher

Museumspädagogik / *Educational service* / Didattica Museale
Katharina König, Brigitta Milde, Petra Reichmann

Veranstaltungen/Öffentlichkeitsarbeit / *Events/Public relations* / Eventi/Pubbliche relazioni
Jörg Ivandic

Verwaltung / *Administration* / Amministrazione
Cindy Goldhardt, Dana Hinz, Susan Werner

CHEMNITZ
STADT DER
MODERNE

Ausstellung / *Exhibition* / Mostra

Kuratoren / *Curators* / CuratorI
Ingrid Mössinger
Francesca Pola

Organisation / *Organization coordinator* / Coordinamento organizzativo
A arte Studio Invernizzi, Mailand / *Milan* / Milano
Archivio Mario Nigro, Mailand / *Milan* / Milano

Pressebüro / *Press office* / Ufficio stampa
Isabel Kucher, Chemnitz / *Chemnitz* / Chemnitz
Alessandra Valsecchi, Mailand / *Milan* / Milano

Restauratorische Betreuung / *Conservation* / Consevazione
Renata Knes, Mailand / *Milan* / Milano

Logistische Koordination / *Logistic coordination* / Coordinamento logistico
Sergio Griffini, Mailand / *Milan* / Milano

Katalog / *Catalogue* / Catalogo

Herausgeber / *Editors* / A cura di
Ingrid Mössinger
Francesca Pola

Redaktionelle Koordination / *Editorial coordination* / Coordinamento editoriale
Epicarmo Invernizzi, Mailand / *Milan* / Milano

Art director / *Art director* / Art director
Tiziana Invernizzi, Mailand / *Milan* / Milano

Redaktion / Redazione / *Editing*
Tiziana Invernizzi, Mailand / *Milan* / Milano

Ikonografische Forschung / *Image research* / Ricerca iconografica
Aurélie Fontan, Daria Ghirardini, Mailand / *Milan* / Milano

Übersetzung Italienisch/Deutsch / *Translations Italian/German* / Traduzioni Italiano/Tedesco
Christine Dirnaichner, Mailand / *Milan* / Milano; Stephan Oswald, Bologna

Übersetzung Italienisch/Englisch / *Translations Italian/English* / Traduzioni Italiano/Inglese
David Stanton, Mailand / *Milan* / Milano; Simon Turner, Imperia

Übersetzung Deutsch/Englisch / *Translations German/English* / Traduzioni Tedesco/Inglese
Pauline Cumbers, Frankfurt am Main / *Frankfurt on the Main* / Francoforte sul Meno

Übersetzung Deutsch/Italienisch / *Translations German/Italian* / Traduzioni Tedesco/Italiano
Francesca Marelli, Mailand / *Milan* / Milano

Textredaktion (Deutsch) / *Text redaction (German)* / Redazione testi (Tedesco)
Beate Ritter, Diana Kopka, Jana Bille, Chemnitz / *Chemnitz* / Chemnitz

Textredaktion (Italienisch/Englisch) / *Text redaction (Italian/English)* / Redazione testi (Italiano/Inglese)
Paola Fenini, Aurélie Fontan, Daria Ghirardini, Mailand / *Milan* / Milano

Fotonachweis / *Photo credits* / Crediti fotografici
Orazio Bacci, Mailand / *Milan* / Milano, S. / *pp.* / pp. 106, 108
Bruno Bani, Mailand / *Milan* / Milano, S. / *pp.* / pp. 18, 22, 25, 30, 33, 51, 54, 55, 59, 61, 63, 67, 68-69, 71, 86-87, 89, 91, 93, 95, 97, 99, 101
Nataly Maier, Mailand / *Milan* / Milano, S. / *pp.* / pp. 2, 112
PUNCTUM/Bertram Kober, Leipzig / *Leipzig* / Lipsia, S. / *p.* / p. 118
Paolo Vandrasch, Mailand / *Milan* / Milano, S. / *pp.* / pp. 10, 13, 14, 17, 21, 26, 34, 37, 41, 42-43, 45, 47, 49, 53, 57, 65, 72-73, 75, 77, 79, 81, 83, 85
May Voigt, Chemnitz, S. / *p.* / p. 22
SSPSAE- Archivio Foto, Venedig / *Venice* / Venezia, S. / *p.* / p. 30

Lithos / *Photolitho* / Fotolito
Graphic & Digital Project s.r.l., Mailand / *Milan* / Milano

Druckerei / *Printed by* / Stampa
Bianca & Volta s.r.l., Truccazzano

© 2012 Kunstsammlungen Chemnitz
© Archivio Mario Nigro, Mailand / *Milan* / Milano
© A arte Studio Invernizzi, Mailand / *Milan* / Milano
© VG Bildkunst, Bonn 2012 für das Werk von Karl Schmidt-Rottluff

Für die Essays / *For the essays* / Per i testi
© Ingrid Mössinger
© Gianni Nigro
© Francesca Pola

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. / *All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of the publisher.* / Tutti i diritti sono riservati, in particolare il diritto di riproduzione e distribuzione, nonché di traduzione. Nessuna parte di quest'opera può essere ristampata o elaborata, riprodotta o distribuita mediante mezzi elettronici in qualsivoglia forma senza l'autorizzazione scritta dell'editore.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliographische Daten sind über http://dnb.d-nb.de abrufbar. / *The Deutsche Nationalbibliothek holds a record of this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographical data can be found under: http://dnb.d-nb.de.* / La Deutsche Nationalbibliothek registra questo titolo nella Deutsche Nationalbibliografie; informazioni bibliografiche dettagliate sono reperibili all'indirizzo http://dnb.d-nb.de.

ISBN 978-3-930116-14-0
Printed in Italy

Umschlag / *Cover* / Copertina
Da i ritratti: ritratto di un dipinto, 1988, Öl auf Leinwand / *Oil on canvas* / Olio su tela, 218 x 208 cm (Detail / *detail* / dettaglio)
Foto / *Photo* / Foto
Bruno Bani, Mailand / *Milan* / Milano