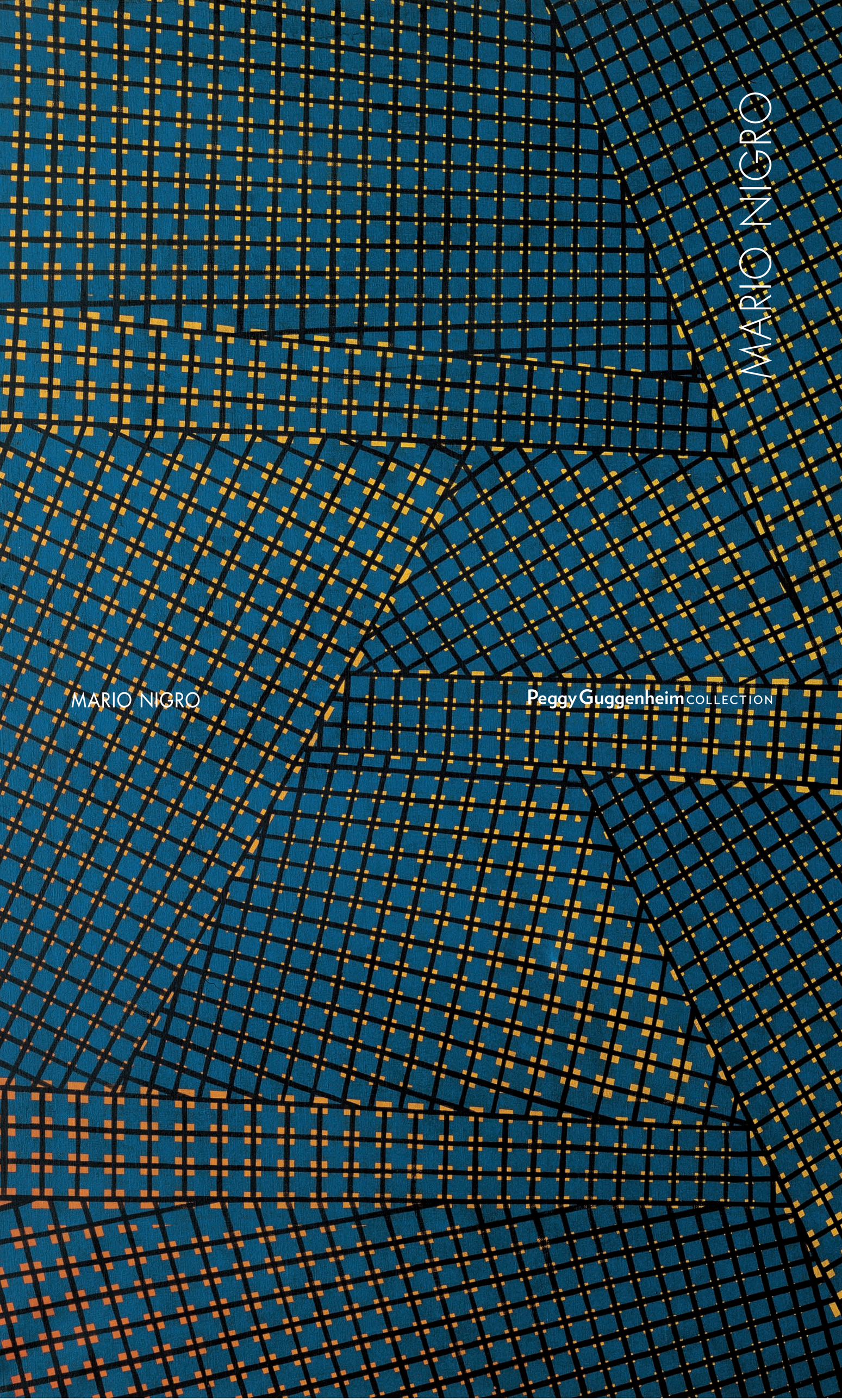

MARIO NIGRO
MARIO NIGRO
Peggy Guggenheim COLLECTION

ESTRATTO DEL CATALOGO

Questo volume è stato pubblicato in occasione della mostra
This book was published on the occasion of the exhibition
Omaggio a Mario Nigro / *Homage to Mario Nigro*
a cura di / *curated by* Luca Massimo Barbero
Peggy Guggenheim Collection, Venezia
22 aprile - 21 maggio 2006 / *April 22 - May 21, 2006*

Conservazione e restauro / *Conservation and restoration*: Renata Knes, Milano
Trasporti / *Transports*: Liguigli Fine Arts Service s.a.s., Lodi
Redazione / *Editorial*: Epicarmo Invernizzi, Milano
Progetto grafico / *Design*: Tiziana Invernizzi, Milano; Chiara Barbieri, Venezia
Traduzioni / *Translation*: David Stanton, Milano
Crediti fotografici / *Photo Credits*: p. 117 Orazio Bacci, Milano; p. 101 Foto Arte di Roberto Zucchi, Livorno; pp. 85, 109 Foto Zenith di Giovanni Tronci, Pistoia; pp. 83, 89, 97, 99 Fabio Simion, Milano; pp. 16, 19, 23, 24, 27, 28, 29, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 48-49, 51, 52, 55, 56, 57, 63, 65, 67, 69, 87, 91, 93, 95, 103, 105, 107, 111 Paolo Vandrasch, Milano
Le opere qui riprodotte sono per gentile concessione dei proprietari
All the works here reproduced are courtesy of the respective owners
Fotolito / *Photolitho*: Galli Thierry s.a.s., Milano
Stampato in Italia da / *Printed in Italy by* Bianca & Volta s.r.l., Truccazzano

© 2006 Archivio Mario Nigro, Milano; 2006, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York
Per il testo / *For the essay* © Germano Celant

Tutti i diritti riservati /*All rights reserved*
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsisi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti
No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the owners of rights

Copertina / *Cover*:
Spazio totale: strutture, 1953-56, tempera verniciata su tela, 115x146 cm
Total Space: Structures, 1953-56, varnished tempera on canvas, 45.2x57.4 inches

MARIO NIGRO

LO SPAZIO TOTALE DI MARIO NIGRO
STRUTTURA PERCEZIONE COLORE

MARIO NIGRO'S TOTAL SPACE
STRUCTURE, PERCEPTION, COLOR

Peggy Guggenheim COLLECTION

Si ringraziano coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questa mostra e di questo volume
We are grateful to the following for their kind assistance in the realization of this exhibition and volume

A arte Studio Invernizzi, Milano
Galleria d'Arte Moderna, Bologna
Mart, Collezione VAF - Stiftung, Rovereto
Museo Civico Giovanni Fattori, Livorno
Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Genova
Palazzo Fabroni Arti Visive Contemporanee, Pistoia
Wilhelm-Hack-Museum und Kunstverein, Ludwigshafen am Rhein
Die Sammlung Peter C. Ruppert - Konkrete Kunst in Europa nach 1945

Anna de Golferichs
Nicla Falorni
Giovanni Galimberti
Gino Gervasoni
Sergio Griffini
Carlo Invernizzi
Sostene Invernizzi
Celeste Majerna
Marcella Stefanoni
Irene Stucchi
Domenico Tassi
Mario Zanelli

e tutti coloro che hanno voluto mantenere l'anonimato
and all others who wish to remain anonymous

Sommario
Contents

Philip Rylands
9 Prefazione
11 *Preface*

Gianni Nigro
13 Introduzione
15 *Introduction*

Germano Celant
17 Mario Nigro: un caotico ordine
21 *Mario Nigro: Chaotic Order*

Luca Massimo Barbero
25 Lo spazio totale di Mario Nigro. Struttura Percezione Colore
53 *Mario Nigro's Total Space: Structure, Perception, Color*

73 Scritti dell'artista 1953-1955
77 *Artist's Writings 1953-1955*

113 Nota biografica
115 *Biographical Note*

119 Esposizioni e cataloghi
119 *Exhibition History and Catalogues*

133 Bibliografia
133 *Bibliography*

Il noto saggio di T.S. Eliot del 1920, *Tradizione e talento individuale*, sembra del tutto appropriato se si pensa all'arte di Mario Nigro, che operò nella tradizione dell'astrazione di matrice neoplastica, suprematista e Bauhaus, aggiungendovi componenti liriche e ottiche non solo del tempo quanto in anticipo sui tempi. Gli era proprio quel che Eliot definisce "senso storico", "la percezione del passato non solo come passato ma anche come presente". Il "senso storico" rende un artista "ben più consapevole del proprio ruolo nel tempo, della propria contemporaneità". "I monumenti esistenti costituiscono tra loro un ordine ideale, modificato dall'introdursi nel loro cerchio di una nuova (realmente nuova) opera d'arte". Nelle opere di Mario Nigro si percepisce, in generale, quel veloce recupero dell'Italia postbellica della tradizione delle avanguardie europee, un processo di ricongiungimento che dominava la cultura visiva italiana dell'epoca.

I musei di arte moderna possono, in effetti, superare il semplice raccogliere oggetti belli o significativi di un passato più o meno recente per rispecchiare il continuo modificarsi di quell'ordine "ideale" e aleatorio costituito dai "monumenti esistenti". La stessa Peggy Guggenheim agì da catalizzatore di questo processo nell'Italia postbellica quando presentò la sua collezione alla Biennale di Venezia del 1948, oppure quando conobbe gli artisti veneziani, come Emilio Vedova e Giuseppe Santomaso, quando organizzò la prima mostra europea delle opere di Jackson Pollock al Museo Correr di Venezia nel 1950, quando aprì la sua casa-museo al pubblico nel 1951 per la prima volta, o quando si operò con generosità per promuovere l'arte di Tancredi o Edmondo Bacci. Nell'ambito di questa logica è da inserirsi il tentativo della Collezione Peggy Guggenheim di rafforzare la presenza di pittori e scultori che hanno segnato il periodo postbellico italiano nelle collezioni della Fondazione Solomon R. Guggenheim. Con sincera ammirazione per l'opera di Mario Nigro, sono immensamente grato a Gianni Nigro per la generosa donazione di due dipinti rappresentativi dei primi anni del padre.

Desidero ringraziare Luca Massimo Barbero, curatore della mostra, Epicarmo e Tiziana Invernizzi per averci fatto conoscere l'Archivio Mario Nigro, e lo staff della Collezione Peggy Guggenheim per la tenacia con cui mantiene vivo il contributo di Peggy Guggenheim alla storia dell'arte italiana e americana.

Philip Rylands
Direttore, Collezione Peggy Guggenheim

T.S. Eliot's classic 1920 essay on *Tradition and the Individual Talent* seems peculiarly apt when applied to the art of Mario Nigro. He worked within a tradition, that of Neo-plastic, Suprematist and Bauhaus abstraction, and then changed it, adding lyrical and optical components that belonged to, or better were ahead of, his own time. He had what Eliot referred to as the "historical sense:" "...a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence." The "historical sense" makes an artist "most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity." "The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them." More generally we see in Mario Nigro's paintings that swift, post World War II retrieval in Republican Italy of the European avant-garde tradition. This process of reconnecting was the dominant feature of Italian visual culture at the time.

The museum of modern art can do more than simply accumulate beautiful and significant objects from the more or less recent past. It sets out to mirror the on-going modification of that "ideal" but aleatory order constituted by the "existing monuments." Peggy Guggenheim herself was a catalyst for this process in postwar Italy: when she presented her collection at the 1948 Venice Biennale; when she befriended Venetian artists such as Emilio Vedova and Giuseppe Santomaso; when she organized the first European exhibition of Jackson Pollock's paintings in Venice's Museo Correr in1950; when she opened her house as a museum for the first time in 1951; or when she worked generously to promote the art of Tancredi and Edmondo Bacci. This gives a particular logic to the efforts of the Peggy Guggenheim Collection to extend the presence of paintings and sculptures in the Solomon R. Guggenheim Foundation's holdings by the defining artists of postwar Italy. I am therefore both admiring of the art of Mario Nigro and most grateful to Gianni Nigro for the generous gift to the Foundation of two early paintings by his father.

I would like to thank Luca Massimo Barbero, curator of the exhibition, Epicarmo and Tiziana Invernizzi who introduced us to the Archivio Mario Nigro, as well as the staff of the Peggy Guggenheim Collection who steadfastly continue to carry the torch of Peggy Guggenheim's historical contribution to American and Italian art history.

Philip Rylands
Director, Peggy Guggenheim Collection

Da quando, poco più che ventenne, avevo spiccato il volo dal nido d'origine, mio padre e io avevamo il nostro momento esclusivo, il nostro angolo segreto (si fa per dire) alle dieci di mattina di ogni domenica, puntuali come un cucú svizzero, per parlare e sparlare del mondo, per sentirci, per un paio d'ore, nuovamente padre e figlio ma ancor più amiconi e complici.
Mi stringeva la spalla, con la sua mano, con quella mano decisa e ferma con la quale proseguiva a darmi, negli anni, la forza di avanzare, quel minimo di forza di cui avevo ancora bisogno, di cui avevo sempre nuovo bisogno, come se quella prima volta, in un pomeriggio novembrino, col sole orizzontale, tirrenico, che entrava polveroso nella stanza, come se quella prima decisiva intensa volta, non fosse poi stata del tutto sufficiente.
Mio padre, se vogliamo, poteva essere definito un diversamente abile, affetto dalla nascita da palatoschisi. Emarginato nella stanza più nascosta della casa dai pregiudizi vecchi e fatiscenti e dagli assurdi e infondati sensi di gravi colpe dei genitori con un figlio nato male, in quella opprimente e umiliante condizione di emarginato, sviluppò una grinta geniale che lo spinse alla fame del sapere, alla sete del fare.
Studiò violino, pianoforte, prese due lauree scientifiche, fu assistente universitario di mineralogia, e intanto utilizzava cartoni come supporto per dipingere, con tubetti spremuti e violati da decise pennellate, tentativi macchiaioli non convinti. Scienza e umanesimo, per lui, erano conviventi possibili.
Convinto di non potersi esprimere pienamente con una voce distorta dalla malformazione del palato, cercò con ansia, con rabbia, nuove forme di comunicazione, finché, dapprima goffamente, poi con sempre più illuminata limpidezza, provò, proprio con la pittura, a trasmettere il suo sentire, a darlo a larghe mani, col progredire delle sue scelte artistiche, esprimenti la sua sempre più ampia *Weltanschauung*, definendone, di volta in volta, i confini estremi, finalmente infiniti.
Ma l'altra qualità necessaria era la sua coraggiosa determinazione, contro ogni conformismo, contro ogni pregiudizio, contro ogni meschinità, contro ogni miopia mentale, contro ogni pigrizia intellettuale, contro ogni allineamento opportunistico. E con il suo determinato coraggio riuscì a comunicare, al di là di ogni limite biologico.
Quando si spense, lentamente come la fiamma di una candela sotto un bicchiere, rannicchiato, come un passerotto vilmente sparato, mi sembrava di vivere in un film bianco, come le pareti e i corridoi e le ruvide lenzuola dell'ospedale, dello stesso ospedale in cui ero nato e dove mio padre aveva travagliato e imprecato per dieci interminabili anni, bianco marmoreo, come il bianco di quella lontana vicina alba di agosto, finché mi parve che le mura dell'ospedale mi crollassero addosso.
Poi, in pratica, si sopravvive.

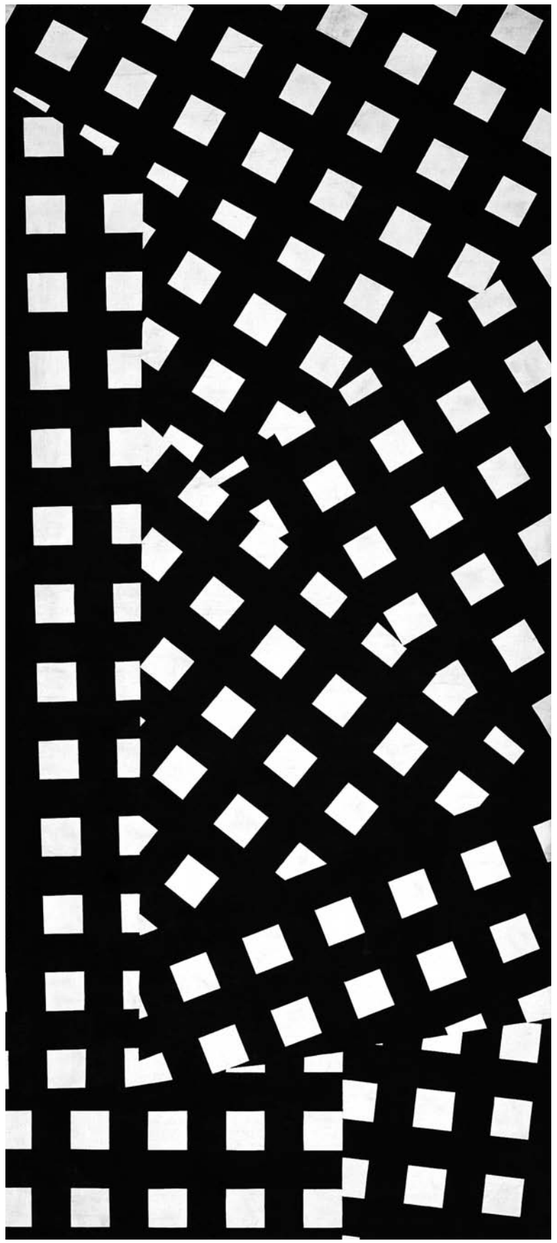
Desidero esprimere la mia più profonda gratitudine verso coloro che hanno contribuito alla realizzazione di una esposizione di livello internazionale dedicata all'opera di mio padre, anzitutto al Direttore della Collezione Peggy Guggenheim, Philip Rylands, che ha reso possibile il concretizzarsi di questo progetto, quindi alla interpretazione critica del curatore della mostra Luca Massimo Barbero, e a tutto lo staff della Collezione Peggy Guggenheim.
Inoltre, per l'impegno e la passione profuse in questi anni nell'arduo lavoro di ricostruzione del percorso storico e scientifico dell'opera di Mario Nigro, colgo l'occasione per ringraziare calorosamente Germano Celant, curatore del Catalogo generale di Mario Nigro e le sue due eccellenti collaboratrici, Francesca Pola e Cecilia Scatturin.
Infine dal profondo del cuore sento il bisogno di rivolgermi con particolare affetto e riconoscenza a Tiziana ed Epicarmo Invernizzi, che, in oltre quindici anni di amicizia e di proficua collaborazione, hanno costantemente promosso l'attività artistica di mio padre, con ineguagliabile perizia e assoluta professionalità.
E vorrei aggiungere di essere veramente felice che tutte le nostre sinergie abbiano contribuito a restituirne questo ricordo.

Gianni Nigro
Presidente, Archivio Mario Nigro

From the time, when I was just over twenty, I left the family home, my father and I had our own meeting together, our secret corner, so to speak, at ten o'clock every Sunday morning, as punctual as a Swiss cuckoo clock, in order to discuss the problems of the world, to keep in touch for a couple of hours, once again father and son, but even more close friends and accomplices.
He squeezed my shoulders with his hand, with the firm and steady hand with which he continued, over the years, to give me the strength to carry on, the minimum strength that I still needed, that I always needed, as if that first time, on a November afternoon, with the horizontal, Tyrrhenian sunlight entering the room dustily, as if that first time, decisive and intense, had not been quite sufficient.
My father could be described, if we so wish, as a differently-abled person, affected from birth by a cleft lip. Confined to the most hidden room by outmoded prejudices and his parents' absurd and unfounded sense of guilt because of his malformation. In that oppressive and humiliating state of marginalization, he developed a fighting spirit that stimulated his hunger for knowledge and his thirst for activity.
He studied the violin, got two degrees in science, was an assistant of mineralogy at the university and, meanwhile, used cardboard as a support for his painting, with tubes squeezed and violated with vigorous brushstrokes, unconvincing attempts to emulate the Macchiaioli artists. For him, science and humanism were possible cohabitants.
Convinced that he could not fully express himself with a voice distorted by the malformation of his palate, he sought anxiously, with anger, new forms of communication, until, at first awkwardly, then with increasingly enlightened limpidity, he attempted generously to convey his feelings through painting, with the development of his artistic practice expressing his ever-broader *Weltanschauung*, defining, as he proceeded, its farthest, finally infinite borders.
But the other necessary quality was his courageous determination to fight conformism, prejudice, meanness, mental short-sightedness, intellectual laziness and opportunistic alignment. And with his determined courage he managed to communicate, over and above every biological limit.
When he passed away, slowly, like a candle flame under a glass, curled up like a sparrow that had accidentally been shot, I felt as if I were in a white film, like the walls and corridors and the rough sheets of the hospital, the same hospital where I was born and where my father had troubled and toiled for ten endless years, marble white, like that distant close August dawn, until it seemed to me that the hospital walls were collapsing onto me.
Then, in reality, one survives.

I would like to express my deepest gratitude to those who have contributed to the staging of an exhibition at an international level devoted to the work of my father—first and foremost, the director of the Peggy Guggenheim Collection, Philip Rylands, who made it possible for this show to take place, then the critical interpretation of the exhibition curator, Luca Massimo Barbero, and all the staff of the Peggy Guggenheim Collection. In addition, for his passionate commitment over the last few years to the task of reconstructing the development of Mario Nigro's artistic career, I would like to take this opportunity to thank Germano Celant, the editor of the *catalogue raisonné* of Nigro's work and his two accomplished assistants, Francesca Pola and Cecilia Scatturin.
Finally, from the depths of my heart, I feel the need to express my appreciation to Tiziana and Epicarmo Invernizzi, who, in over fifteen years of friendship and rewarding collaboration, have constantly promoted my father's artistic activity with matchless skill and complete professionalism.
And I would like to add that I am truly delighted that all our combined efforts have helped bring about this exhibition in memory of my father.

Gianni Nigro
President, Archivio Mario Nigro



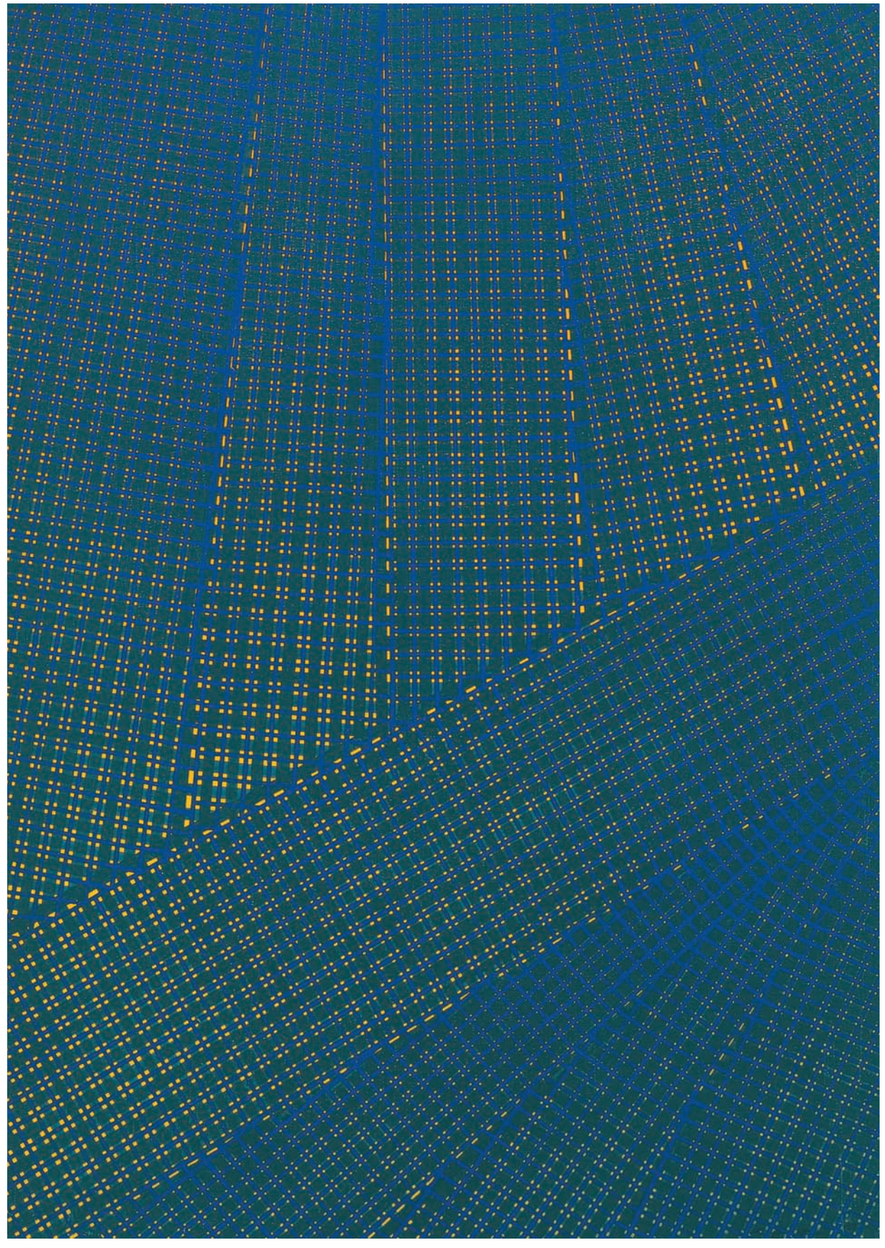
Ritmi contrastanti, 1952, tempera murale su tela, 177x79 cm
Contrasting Rhythms, 1952, wall paint on canvas, 69.6x31.1 inches
Collezione privata / Private collection

Mario Nigro: un caotico ordine

Il 1948 segna per Nigro il momento di passaggio dalla dimensione intuitiva a quella razionale, da un fare arte segnato dall'espressività a una stesura di colori e di forme orientate in ragione di un metodo che è quello dell'analisi dei sistemi complessi della pittura, quando nello stesso momento storico sull'altra sponda dell'oceano Pollock ne ha decretato la dissoluzione. Le posizioni tra queste polarità sembrano estreme, seguendo invece le indicazioni dell'artista italiano che parla di "informe" e di "distruzione" si può assumere la sua pittura come risposta geometrica alla caoticità indotta dall'*action painting*. Soltanto che il suo approccio non affonda le radici nel surrealismo, come per gli artisti americani, ma in Mondrian e nel costruttivismo, che Nigro non intende assumere, ma mettere in crisi, immettendo assenza di controllo e creando disordine. Ecco allora che le manifestazioni della sua pittura possono essere assunte quale proposta caotica, quindi critica, di una visione astratto-geometrica, non tanto una sua continuazione. Una rottura quindi, sempre evidenziata nei suoi scritti con affermazioni come "sconvolgere l'ordine geometrico", che si basa non sulla casualità del *dripping*, ma sulla tessitura, griglia o rete, che invita a un intreccio di elementi semplici, dove questi non si perdono o si annullano, ma si riconducono a una complessità che giustifica il rapporto tra entità semplici.
L'artista parla di analogia con la scienza relativistica, perché intende le forme e i colori quali enti multiformi ed enigmatici che non possono essere ridotti ad una configurazione unica o dimensionata, ma *aperta*, in cui sia possibile applicare un pensiero pittorico capace di accettare e dialogare con la complessità: lo *spazio totale*. E se il *dripping* di Pollock è un sistema organico di autodefinizione, lo *spazio totale* di Nigro è il tentativo di definire un territorio di 'autorganizzazione' delle forme e dei colori. Uscita dai comportamenti irrazionali, legati alla gestualità, per una possibilità di comportamento controllato in cui la tela, al pari dell'*all over* dell'*action painting*, è un *tutto*. Soltanto che questa totalità è organizzata secondo flussi e strutture, che nascono anch'esse dentro, ma secondo un progetto che è il *ritmo*. E se il caos e il disordine informano il *dripping*, le strutture ritmate sono alla base del fare di Nigro. Cercando un paragone con un altro linguaggio, la musica, si potrebbe richiamare la contrapposizione tra *jam session* e *cool jazz*, nel primo il *beat* o il *ritmo* è improvvisato, mentre nel secondo è controllato in ragione di una costruzione astratta. Non a caso l'artista italiano parla di intreccio o sequenza tra suono e non-suono, quasi volesse sottolineare la musicalità e la circolarità dei suoi dipinti, quanto la coscienza che i singoli contributi vanno assunti come frammenti informativi, interagenti, ma parte di un sistema infinito. A osservare le superfici si percepisce un andamento a 'scacchiera', da *Pannello a scacchi*, 1950, a *Scacchi*, 1952, dove l'andamento autonomo della forma+colore si dispone sul piano secondo una regola aperta, come la mossa del cavallo, di lato. Un insieme relativamente stabilizzato, che però può ricomporsi secondo altre 'mosse' ed è quanto succede nella serie degli *spazio totale*, dal 1953 al 1966, in cui la superficie è attraversata da traiettorie di linee, su un fondo variante di intensità cromatica, che costituiscono un flusso energetico e visuale che rimane dischiuso, tanto da sconfinare dai suoi limiti, suggerendo una continuità con gli altri spazi totali. Una relazione circolare che mette sullo stesso piano, per la sua pienezza, *dripping* e *spazio totale*, sia per l'occupazione completa della superficie, quanto per l'attitudine ad una creatività che è fisica e biologica, quanto concettuale.

Inoltre se il processo dell'*all over* è basato sul dialogo tra diversi livelli di stesura del colore, lo stesso si ripropone in Nigro dove il sistema pittorico è la somma in verticale e in orizzontale delle superfici e delle linee. Una folla di segni che non è più la somma delle singole parti, ma un campo di energie. Assenza di una razionalità lineare a favore di un sistema di interazione dove il ritmo tiene insieme ogni entità che contiene informazioni sull'intera immagine. È per questo motivo che l'arte di Nigro, basata sulla complessità e sulla relatività dell'ordine astratto, è proiezione anticipatoria di un sistema globale, tecnico e sociale, quindi un contributo sul piano dell'immaginario scientifico e della storia dell'arte contemporanea.

Germano Celant



Spazio totale: simultaneità drammatiche contrastanti, 1955, tempera verniciata su tela, 113x79,5 cm
Total space: Dramatic Contrasting Simultaneities, 1955, varnished tempera on canvas, 44.4x31.2 inches
Milano, Collezione Carlo Invernizzi / Milan, Carlo Invernizzi Collection

Mario Nigro: Chaotic Order

It was in 1948 that Mario Nigro proceeded from the intuitive dimension to the rational one, from an artistic practice marked by expressivity to the use of color and forms oriented according to a method involving an analysis of the complex systems of painting, when at the same time, on the other side of the Atlantic, Pollock had decreed its dissolution. The positions between these polarities seemed to be extreme; following instead the indications of the artist, who spoke of 'formlessness' and 'destruction,' his painting may be regarded as a geometrical response to the chaos induced by Action Painting. His approach did not, however, have its roots in Surrealism, as in the case of the American artists, but in Mondrian and Constructivism, which Nigro did not intend to adopt, but rather put in crisis, introducing lack of control and creating disorder.

So it was that his pictorial imagery could be regarded as a chaotic–hence critical–proposal of an abstract-geometrical vision, not so much its continuation. This was, therefore, a break, highlighted in his writings with such statements as 'upsetting the geometrical order,' which was based not on the fortuity of drip painting, but on the structure, grid or network, which produced a web of simple elements, where the latter were not lost or cancelled out, but led back to a complexity that justified the relationship between simple entities.

The artist spoke of analogies with relativistic science, because he regarded forms and colors as multifaceted enigmatic entities that could not be reduced to a single configuration or be measured, but were open; and it was possible to apply a pictorial concept to them that was capable of accepting and dialoguing with complexity: the *total space*. And while Pollock's drip painting was an organic system of self-definition, Nigro's *total space* was an attempt to define a terrain of 'self-organization' of forms and colors. He abandoned the irrational approach, linked to gestural painting, in favor of the controlled practice of his art in which the canvas–as in all-over painting–was a whole.

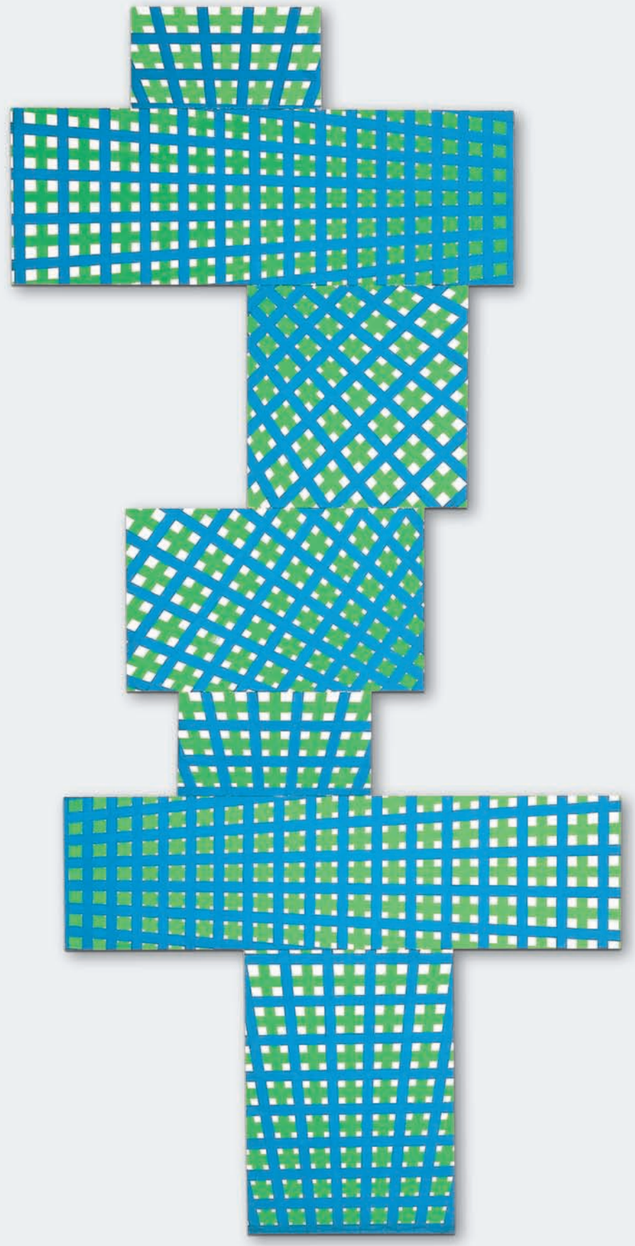
This totality was, however, organized in conformity with flows and structures that also originated from within, but according to the design that is rhythm. And while chaos and disorder informed drip painting, rhythmic structures constituted the basis of Nigro's artistic practice. Seeking a comparison with another form of artistic expression–music–we may note the difference between a jam session and cool jazz: in the former the beat or the rhythm is improvised, while in the latter it is controlled on the basis of an abstract structure. It is not by chance that the artist referred to the intertwining or sequence of sound and non-sound, almost as if he wanted to stress the musicality and circularity of his paintings, as well as the awareness that the individual contributions should be regarded as informative, interactive fragments forming part of an infinite system.

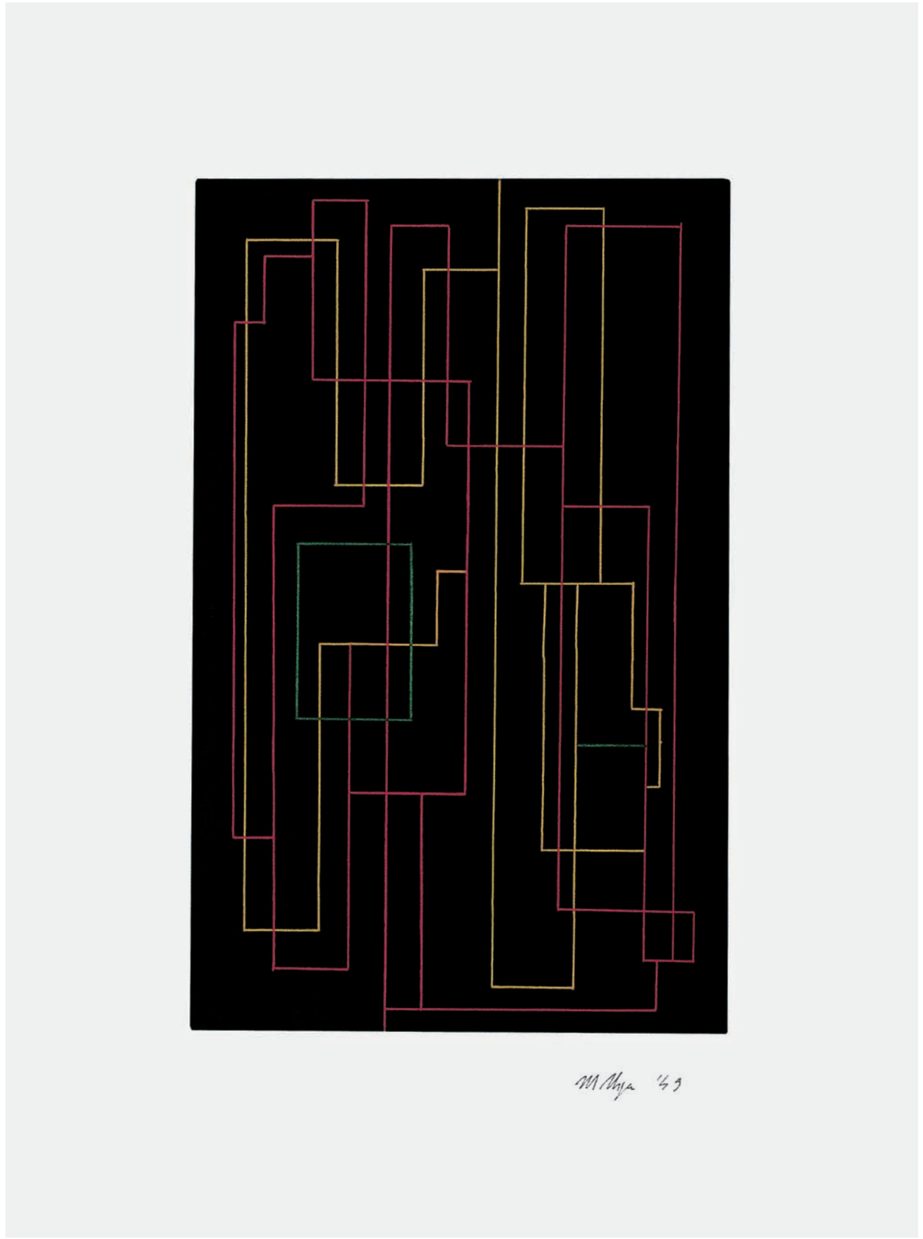
When observing the surfaces one notices a chequer design, from *Pannello a scacchi* (*Chequerboard*, 1950) to *Scacchi* (*Chequers*, 1952), where the independent pattern of the form and color is disposed on the plane according to an open rule, like the knight's sideways move in chess. This is a relatively steady entity, which, however, can be recomposed according to other 'moves' and this is what happens in the *total space* series from 1953 to 1966, in which the surface is crossed by lines forming trajectories–seen against a ground of color varying in intensity–constituting a flow of both energy and vision that remains open, so much so that it goes beyond its limits, suggesting continuity with the other total spaces.

This is a circular relationship that, thanks to its fullness, puts drip painting and total space on the same plane with regard to both the complete occupation of the surface and the aptitude for creativity that is physical and biological, as well as conceptual.
Moreover, while the process of all-over painting is based on the dialogue between different layers of paint, the same is true of Nigro's works, where the pictorial system is the vertical and horizontal sum of the surfaces and lines. It is, in other words, a multitude of signs that is no longer the sum of its individual parts, but rather a field of energy, with linear rationality being replaced by a system of interaction where all the entities containing information about the whole image are kept together by rhythm. It is for this reason that Nigro's art, which is based on the complexity and relativity of the abstract order, is the anticipatory projection of a global technical and social system, contributing to both scientific imagination and the history of contemporary art.

Germano Celant

Dallo spazio totale: componibile in 7 pezzi in contrasto simultaneo di progressioni ritmiche, 1965, tempera su legno, 280x140 cm
From Total Space: Modular Work in 7 Pieces in Simultaneous Contrast with Rhythmic Progressions, 1965, tempera on wood, 110.2x55.1 inches
Collezione privata / Private collection





Senza titolo, dal ciclo *Pannello in nero*, 1949, tempera su carta, 70x50 cm
Untitled, from the cycle *Black Panel*,1949, tempera on paper, 27.5x19.6 inches
Fondazione Solomon R. Guggenheim, Donazione Gianni Nigro, 2006 / Solomon R. Guggenheim Foundation, Gift of Gianni Nigro, 2006

Lo spazio totale di Mario Nigro. Struttura Percezione Colore

Una ricognizione dell'attività di Mario Nigro, che prenda in considerazione il periodo che va dalla fine degli anni Quaranta alla sua partecipazione alla Biennale di Venezia del 1968, mette in evidenza genesi e ragioni della sua ricerca su quello che l'artista definiva *spazio totale* e permette di analizzare e comprendere la reale radicalità innovativa della sua opera, da subito incentrata sull'analisi di strutture minime e primarie. Non pare perciò azzardato leggere retrospettivamente i suoi lavori degli anni Cinquanta come fortemente anticipatori di numerosi esiti che costituiranno, a livello internazionale, il fulcro delle ricerche artistiche del decennio successivo, legate in particolare all'ambito minimalista.
Il percorso di Nigro è infatti da subito fondato su una idea positiva dell'arte, intesa come forma di conoscenza razionale, per analisi e non per contemplazione, connaturata alla struttura intima dell'uomo, che egli afferma in un contesto, italiano e internazionale, caratterizzato da un lato dal soggettivismo esasperato dell'espressionismo astratto, dall'altro da un concretismo di stampo formalista, che si pongono entrambi come risposte possibili, in negativo e in positivo, alla crisi postbellica europea. Nigro va invece considerato uno dei maestri di una terza linea, alternativa e complessa, quella che egli stesso definiva come astrattismo "costruttivo". Un linguaggio che l'artista elabora attraverso una pittura nella quale le ragioni dell'individuo e il dramma esistenziale non vengono espresse in una gestualità informale né annullate e composte in pacificati geometrismi, ma distillate e significate con la forza assertiva di una ricerca analitica, nella quale la dialettica tra strutturazione e libertà inventiva si pone quale corrispondente di un dialogo intimo complesso.

Mario Nigro e il contesto italiano e internazionale
L'Italia del secondo dopoguerra è caratterizzata da una situazione culturale estremamente ricca e complessa, che per le recenti vicende storiche si configura come fortemente legata alle problematiche sociali e politiche coeve. In questo contesto, caratterizzato da aspre e reiterate polemiche tra realisti e astrattisti, una linea di tendenza diffusa è quella di un picassismo di matrice ideologica, presente ad esempio a Milano con i raggruppamenti di *Corrente* (dal 1938) e del *Fronte Nuovo delle Arti* (dal 1946), nel quale confluiscono una ricerca formale di stampo postcubista e un realismo sociale postespressionista. A questo orientamento fa da contrappunto la linea astratto-costruttiva, tesa al recupero di un certo geometrismo e razionalismo degli anni Trenta, ed esemplificata da gruppi di ricerca quali ad esempio il *M.A.C. Movimento Arte Concreta* a Milano (dal 1948) o *Forma 1* a Roma (dal 1947).
In questa situazione, l'opera di Mario Nigro si caratterizza da subito per una forte apertura al panorama internazionale e si presenta come estremamente innovativa, proponendo un tipo di astrazione di matrice neocostruttiva, che attraverso una rilettura e rivisitazione radicale delle precedenti ricerche non figurative, dalle avanguardie storiche al secondo dopoguerra, si configura in opposizione sia all'ideologismo politico dell'arte "impegnata" sia al soggettivismo psicologico della protesta informale dell'*action painting* americana e dei linguaggi affini, che alla fine degli anni Quaranta iniziavano a caratterizzare anche la situazione europea. Sia l'impegno ideologico, evidente nella ripetuta sottolineatura della valenza politica della propria opera, sia la tensione esistenziale, che per l'artista è quel "dramma" ricorrente nelle titolazioni dei suoi lavori, costituiscono infatti due dei cardini dell'opera di Nigro, in particolare nel corso degli anni Cinquanta, ma non si risolvono né in una esplicita denuncia parafigurativa di stampo postcubista, né in una registrazione incontrollata di pulsioni ed emozioni, bensì trovano la loro espressione in una lucida analisi delle strutture prime costitutive dello *spazio totale*.

La genesi di un nuovo linguaggio

Gli anni anni Quaranta costituiscono per Nigro un fondamentale momento di incubazione di questa elaborazione: si coniugano in questo periodo, per l'uomo e per l'artista, varie esperienze, tra scienza (le due lauree, in Chimica e in Farmacia), musica (lo studio del pianoforte e del violino), politica (l'impegno attivo ed esplicito nel dibattito ideologico) e pittura (la scelta tormentata, difficile e impopolare, dell'arte non figurativa). Un primo risultato consapevole nella direzione di una nuova configurazione dell'immagine si ha per Nigro tra il 1947, "anno di incertezze"[1] come lo definisce l'artista, e il 1948, quando si assiste nella sua opera a un approfondirsi dell'interesse per la componente ritmica. *Ritmo verticale*, del 1948, è a questo proposito emblematica: non solo nella titolazione, ma soprattutto nella metamorfosi dell'immagine da suggestioni kandiskijane a quella strutturazione progressiva nutrita di riferimenti ai "costruttivi" Piet Mondrian (in particolare, con diretto riferimento ai suoi lavori del 'periodo americano') e Kazimir Malevič , combinata con un interesse dinamico direttamente riferito al futurismo italiano di Giacomo Balla.

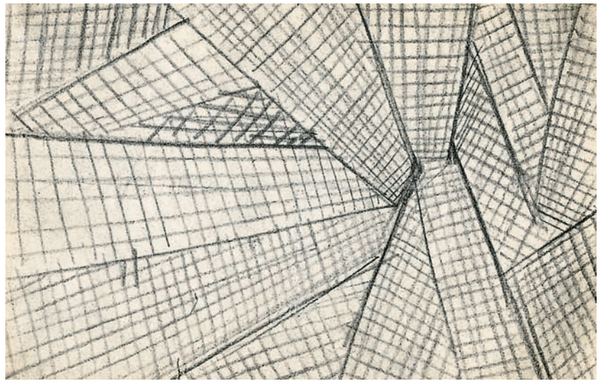
Per Nigro inizia così a svilupparsi alla fine degli anni Quaranta quella sua particolare declinazione di astrattismo che si riconosce già a queste date come fondata su tre elementi essenziali, nei quali l'artista sembra riconoscere altrettante strutture primarie del visivo e del reale: costruzione, percezione, colore. Nell'opera di Nigro, infatti, la geometria non è intesa quale rappresentazione o ripresentazione, ma come costruzione di realtà autonoma, attraverso la presentazione di uno schema di base che viene poi variato percettivamente e cromaticamente, secondo una dinamica di matrice musicale e al contempo anticipatrice delle serializzazioni e permutazioni minimaliste.

I due cicli *pannelli in nero* del 1949 e *pannelli a scacchi* del 1950 costituiscono un ulteriore momento fondamentale di maturazione dell'opera di Nigro, in quanto permettono di leggere, anche e soprattutto attraverso lo strumento privilegiato del disegno, questa progressiva complicazione della dinamica spaziale che si approfondisce in accentuazioni di piani ottici e inserzioni e articolazioni cromatiche. Tuttavia, nonostante le apparenti analogie di superificie, l'interesse di Nigro non è risolto sul piano puramente *optical*, ma percettivo in senso globale. Come poi è infatti evidente in un'opera fondamentale come *Senza titolo*, del 1952, anno che si può definire cruciale nel percorso di Nigro, in quanto iniziano a presentarsi con sempre più frequenza fratture e diagonalizzazioni della struttura a griglia ortogonale, che portano all'elaborazione progressiva di immagini complesse, nelle quali una struttura di reticoli intrecciati in espansione dinamica si coniuga con un uso tonale ed espressivo del colore degli sfondi.

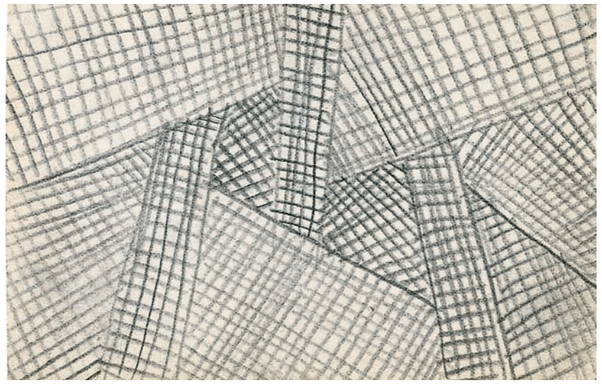
L'anno seguente l'artista approda infatti al nuovo importante ciclo, denominato dello *spazio totale*, nel quale paiono coniugarsi le due linee espressive principi del panorama artistico degli anni Cinquanta: quella geometrica e costruttiva e quella soggettiva dell'espressività liberata individuale.

Lo spazio totale

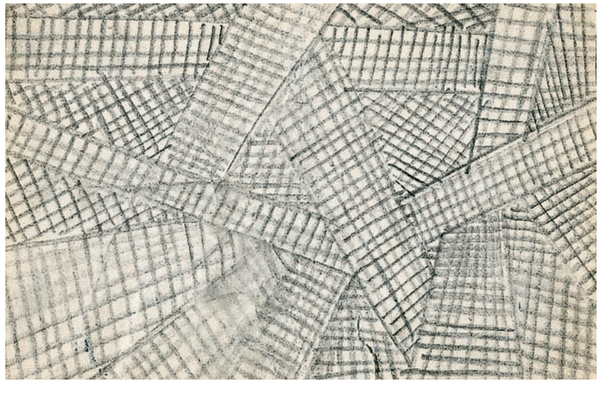
Con lo *spazio totale* Nigro approda a una acquisizione fondamentale della sua idea di pittura come concetto di realtà: opera come analisi e visualizzazione del "dramma", frammento di un universale progredire storico ed esistenziale, in lotta, nella totalità dello spazio in espansione, del quale l'artista cerca di fermare e controllare porzioni e variazioni attraverso la dinamica della "strutturazione" (non a caso questi termini ricorrono ossessivamente nelle titolazioni delle opere). Lo *spazio totale* è infatti anche il primo ciclo nel quale, alla pratica pittorica, si affianca da parte di Nigro una lucida elaborazione intellettuale, che esplora motivazioni e implicazioni dei propri nuovi raggiungimenti, in una esplicita consapevolezza di aver impresso una autentica svolta alle stesse categorie fondanti del



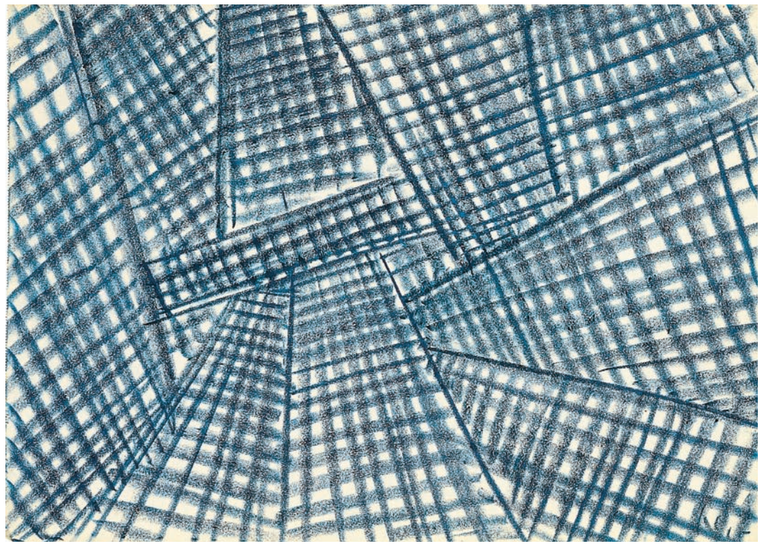
Senza titolo, dal ciclo *Spazio totale*, s.d.
matita su carta, 8,8x13 cm
Untitled, from the cycle *Total Space*, n.d.
pencil on paper, 3.4x5.1 inches
Collezione privata / Private collection



Senza titolo, dal ciclo *Spazio totale*, s.d.
matita su carta, 8,6x12,6 cm
Untitled, from the cycle *Total Space*, n.d.
pencil on paper, 3.3x4.9 inches
Collezione privata / Private collection



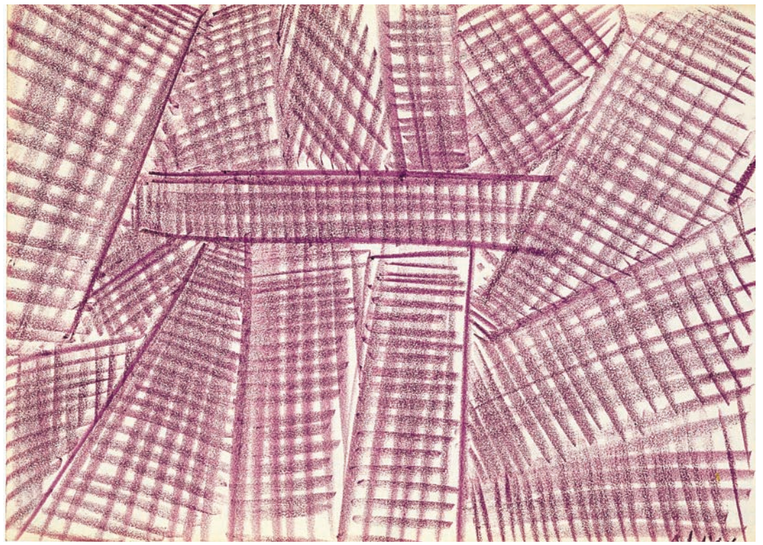
Senza titolo, dal ciclo *Spazio totale*, s.d.
matita su carta, 8,7x13,1 cm
Untitled, from the cycle *Total Space*, n.d.
pencil on paper, 3.4x5.1 inches
Collezione privata / Private collection



Senza titolo, dal ciclo *Spazio totale*, s.d., pastello su carta, 34,5x48 cm
Untitled, from the cycle *Total Space*, n.d., pastel on paper, 13.5x18.8 inches

linguaggio astratto: "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. [...] Nella mia espressione tornano dei contenuti tragici, non però in un senso espressionistico, cioè in una esagitazione esasperata 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"[2].

A partire dal 1953 lo *spazio totale* costituisce il fulcro dell'opera di Nigro per oltre un decennio, in un percorso di progressiva elaborazione e acquisizione che procede, senza soluzione di continuità, dagli studi su carta, alle opere su tela, ai suoi successivi sviluppi, negli anni Sessanta, in opere tridimensionali e su scala ambientale. Lo *spazio totale* di Nigro visualizza infatti il compenetrarsi di diversi gradi di realtà e di dimensioni, riferendosi al contempo alla scienza relativistica e alla tragicità del divenire dell'esistenza, rese presenti in immagine nelle fughe prospettiche irriducibili di reticoli ottico-percettivi che l'artista movimenta sia in termini strutturali che cromatici. Così Nigro stesso descrive questo ciclo di lavori: "I reticoli erano proiezioni in prospettiva che lentamente divennero più espressive; le linee erano fitte, nere, e i colori apparivano dietro di esse. Nel mio concetto di *spazio totale* il dipinto agisce come un



Senza titolo, dal ciclo *Spazio totale*, s.d., pastello su carta, 34,5x48 cm
Untitled, from the cycle *Total Space*, n.d., pastel on paper, 13.5x18.8 inches

dettaglio dell'universo. Lo chiamo *spazio totale* perché le griglie occupano e intersecano l'intero spazio"[3].
Tale ambito creativo viene esplorato da Nigro in un complesso procedimento costruttivo strutturante, come è particolarmente evidente nelle opere su carta, dove a direttrici dinamiche più libere ed espressivamente caratterizzate si alternano continuamente e fanno da contrappunto strutturazioni più analitiche.
La medesima indagine complessa trova multiforme espressione nelle opere su tela: dalle più composte intersezioni ottiche di piani dimensionali evidenti, ad esempio, in *Spazio totale: strutture*, del 1953-56, alla frattura drammatica di *Spazio totale: interruzione* del 1954, alle progressioni ritmiche di *Spazio totale: progressioni ritmiche simultanee in variazione vibratile*, del 1955, a quelle lineari e oppositive di *Spazio totale: divergenze simultanee drammatiche*, del 1954-59, e di *Spazio totale: contrasti opposti*, del 1954-59-61. Come evidente anche dalle complesse datazioni composite, che indicano interventi ripetuti e variati dell'artista sulle medesime opere, Nigro concepisce questa ricerca come precisazione progressiva della dinamica spaziale, come continua esplorazione delle potenzialità iterative e permutative della simultaneità.
L'indagine di Nigro sullo *spazio totale* si inserisce in un ambito internazionale di ricerca per il quale, in particolare negli anni Cinquanta e soprattutto Sessanta, la problematica spaziale assume un ruolo centrale. Il riferimento primo e diretto è allo *spazialismo* di Lucio Fontana, figura essenziale di svolta non solo per l'ambito italiano, ma è indubbio che Nigro condivide la problematica di una nuova e non circoscritta spazialità della pittura con le ricerche internazionali di ambito *color field* e *all over*. Quello che caratterizza primariamente la sua opera è però il riferimento diretto e per così dire fisiologico alla componente scientifica, che vede nella pittura un atto noetico di acquisizione delle strutture prime dell'esistenza umana: "Attraverso l'esempio della costruzione musicale, della sua quadratura, ho indagato

sulla essenzialità degli elementi pittorici, nelle loro ripetizioni, variazioni, coincidenze, nelle loro possibilità simultanee. Sono potuto così arrivare alla formulazione, o meglio semplicemente ad accorgermi dell'esistenza di uno *spazio totale* di cui si può avere sensazione del quadro solo attraverso elementi astratti studiati nelle loro variazioni, nelle loro simultaneità, e di riflesso attraverso le concezioni del relativismo scientifico"[4].

Dagli anni Cinquanta alla sala personale alla Biennale di Venezia del 1968

La problematica dello *spazio totale* viene ripresa in una nuova chiave da Nigro a partire dai primi anni Sessanta, presentata anche retrospettivamente in chiave meditativa in occasione della sua prima presenza alla Biennale di Venezia, nel 1964, per assumere gradatamente un carattere sempre più ambientale. Questo aspetto tende nel suo lavoro a svilupparsi secondo due direttrici principali e tra loro complementari: in primo luogo, si assiste a un ampliarsi delle dimensioni e a un complicarsi delle articolazioni delle sagomature, con l'esplicita adozione di una logica di strutturazione plastica; in secondo luogo, attraverso l'adozione di una modularità seriale, si fa sempre più evidente nelle sue opere una progressione percettiva e psicologica che troverà completa espressione nella realizzazione della grande sala personale dell'artista alla Biennale di Venezia del 1968, concepita come una sequenza unitaria percorribile, attraverso la combinazione di lavori tridimensionali a parete e a pavimento.

L'allargarsi della prospettiva dello *spazio totale* in questa direzione psicologica, che porterà Nigro, proprio nella seconda metà degli anni Sessanta, alla elaborazione compiuta del nuovo ciclo, denominato del *tempo totale*, si pone tuttavia in perfetta continuità con le acquisizioni della prima metà degli anni Cinquanta, configurandosi come loro verifica, conferma e ulteriore sviluppo, come è evidente ed esplicitato ad esempio nelle titolazioni, nelle quali ricorre costantemente l'*incipit*: *Dallo spazio totale*.

Dallo spazio totale: componibile in 7 pezzi in contrasto simultaneo di progressioni ritmiche, 1965, spesso indicato dall'artista anche come *Totem*, è un'opera centrale nella definizione di questo percorso, in quanto sposta sul piano tridimensionale, attraverso la combinazione di elementi aggettanti di dimensioni, posizioni e orientamenti diversi, la problematica della strutturazione oppositiva dal piano ancora prevalentemente ottico a quello plastico. Analogamente e con ancora maggiore evidenza, *Dallo spazio totale: progressioni ritmiche simultanee opposte*, del 1966, è una trasposizione delle griglie ottiche virtuali delle opere su tela in due reticoli prospettici opposti in legno dipinto in rosso.

La sala personale presentata da Nigro alla Biennale di Venezia del 1968, realizzazione emblematica delle ricerche da lui condotte in questa direzione, vede l'articolazione di un percorso centrato proprio su questa logica ambientale dello *spazio totale*, presentando una serie di opere che ne elaborano in modi differenti le potenzialità di acquisizione creativa della propria relazione con la contestualità. La partecipazione dell'artista a questa edizione della Biennale veneziana è inoltre segnata dalla sua adesione, in segno di solidarietà, alle proteste in relazione agli episodi di violenza verificatisi in città per via della contestazione: come molti altri artisti, a poche ore dalla inaugurazione, Nigro riveste e sottrae le sue opere all'esperienza del pubblico, nascondendole dietro grandi fogli di carta sui quali sono riportate frasi di rifiuto della drammatica situazione. Episodio che conferma l'importanza della componente ideologica nell'attività dell'artista, sin dai suoi esordi caratterizzata proprio da una inscindibilità della pratica artistica dall'idea di una forte valenza etica ad essa connaturata.

Dallo spazio totale 1954: serie di 12 rombi continui a progressioni ritmiche simultanee alternate opposte, del 1965, opera di 7 metri di lunghezza, presentata a occupare l'intera parete di sinistra, è costituita dalla progressione orizzontale di 12 elementi quadrati in legno dipinto, ruotati diagonalmente, su ciascuno dei quali è dipinta una strutturazione oppositiva tipica del ciclo dello spazio totale, alternativamente posizionata. La medesima alternanza viene riproposta secondo una direttrice verticale nelle variazioni cromatiche di *Dallo spazio totale: 4 colonne prismatiche a progressioni ritmiche simultanee adiacenti e opposte (passaggio psicologico)*, del 1966, presentate all'ingresso della sala.

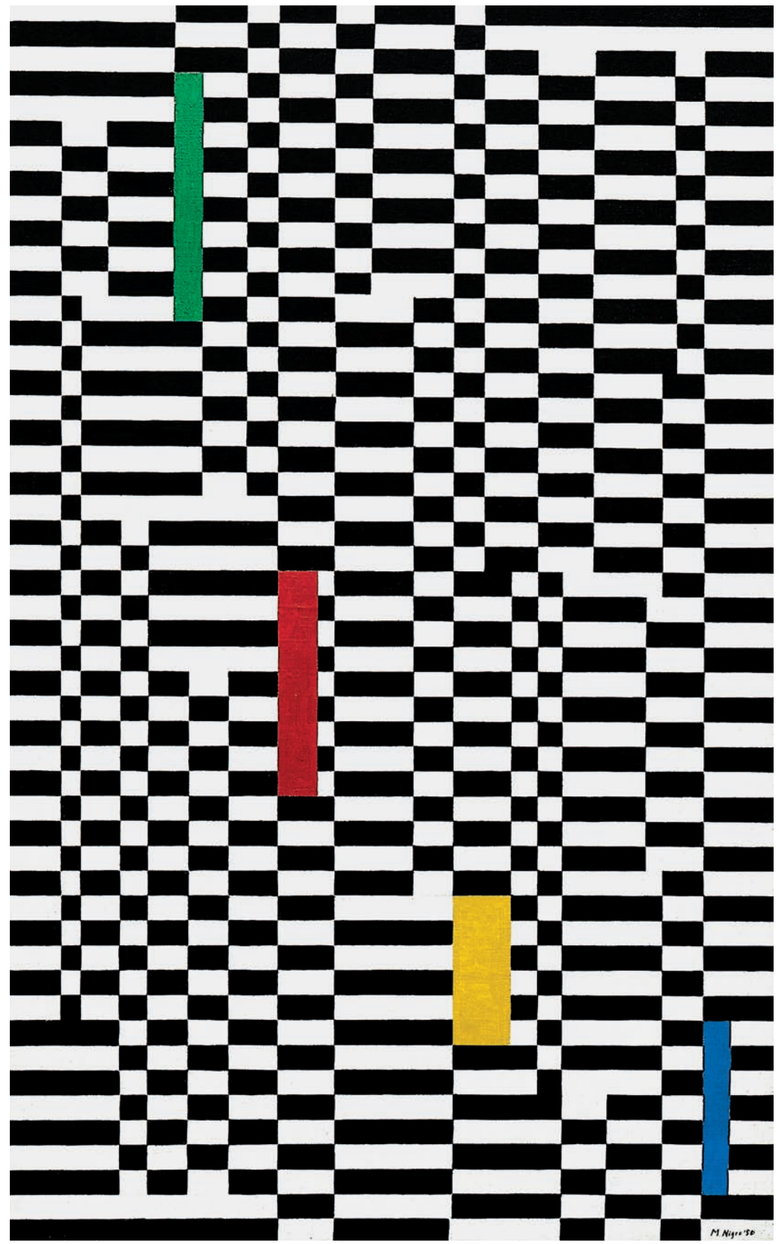
La spazializzazione e deformazione della griglia nella direzione di una progressione prospettica interessa, invece, i lavori esposti sulla parete centrale di fondo, *Dal tempo totale: traliccio a rombi progressivi in bianco e nero*, 1967, e su quella di destra, *Dal tempo totale: traliccio a rombi progressivi simultanei*, del 1967. *Dal tempo totale: passeggiata ritmica progressiva con variazione cromatica (le stagioni)*, del 1967-68, occupa invece il centro della sala, collocata intenzionalmente sul pavimento, quale invito a una esperienza spaziotemporale progressiva e totale che per Nigro ha ormai assunto una valenza psicologica assoluta.

Alla Biennale Nigro è presentato in catalogo da un saggio di Giulio Carlo Argan, che sottolinea proprio la continuità tra i diversi momenti della sua ricerca, in relazione alla problematica del rapporto con il fruitore in una prospettiva gnoseologica: "Lo scopo non è di comunicare qualcosa, ma di condizionare lo spettatore. Senza investirlo, tuttavia: evitato l'impatto della percezione, non può esservi deflagrazione emotiva. V'è invece una stimolazione graduale dell'emotività in quanto necessariamente si attua nello spazio e nel tempo: perciò spazio e tempo non sono posti come rappresentazioni o concetti, bensì come realtà esistenziali, dimensioni concrete dell'esperienza vissuta e da vivere. Poiché la ricerca si svolge nel campo della pura virtualità, non può trattarsi di uno spazio e di un tempo dati e determinati; ma, quando Nigro parla di spazio e di tempo 'totali', non allude ad una globalità metafisica, bensì ad una estensione illimitata, ad una progressione"[5].

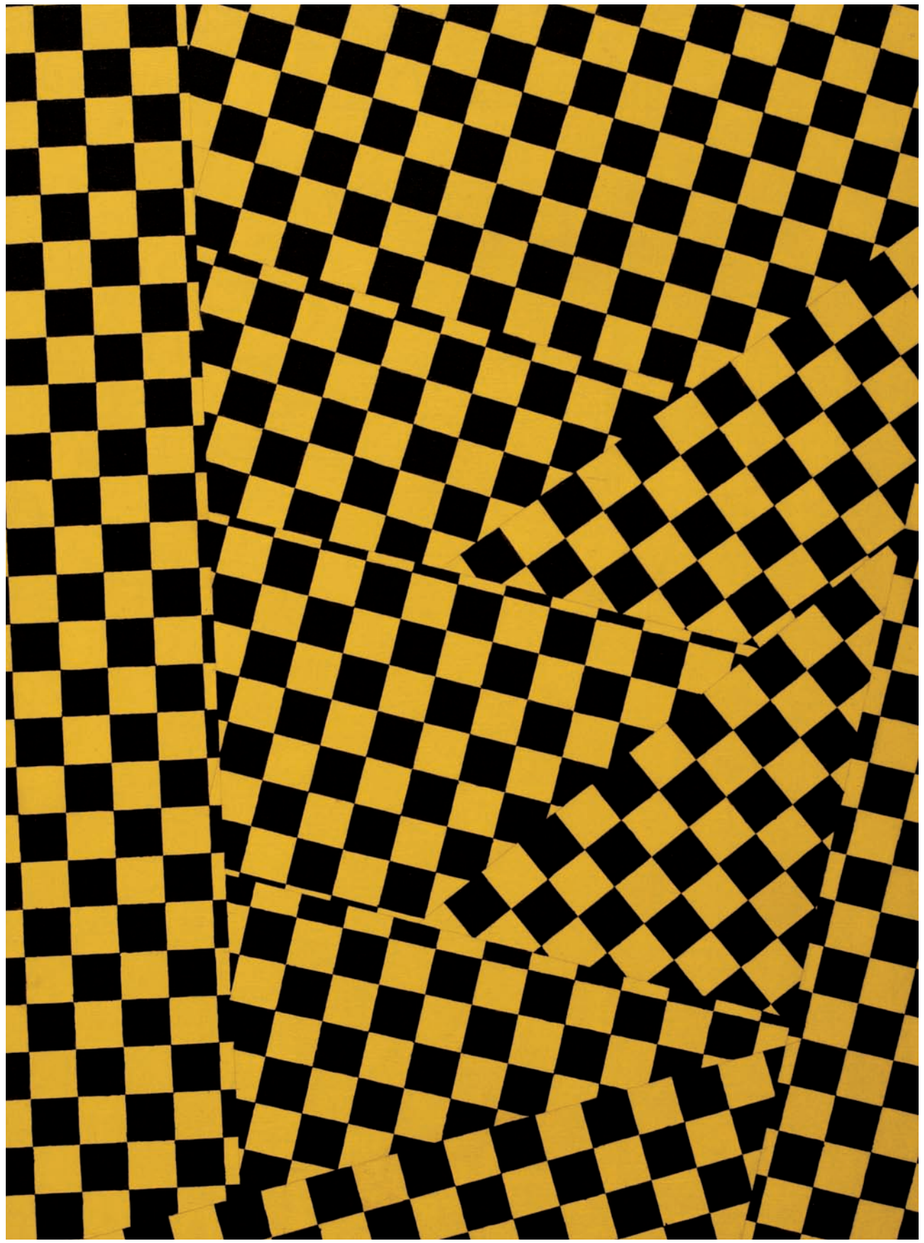
Sono evidenti in questi lavori soluzioni anticipatrici, dalla scelta dell'iterazione modulare e seriale, avvicinabile solo in parte alla poetica minimalista, alla ricerca e intenzionalità di un dialogo con il contesto, oltre a una esigenza, anch'essa condivisa dalle coeve ricerche internazionali, di un raffreddamento e di una riduzione. Aspetti che per Nigro non sono semplici acquisizioni recenti sollecitate dall'incontro con altre situazioni di ricerca, ma si pongono in stretta continuità e assoluta coerenza con una ricerca radicale, spesso perseguita in assoluta e drammatica solitudine, sempre e costantemente risolta nella logica dell'opera e non in quella della sua dematerializzazione o del suo superamento. Una ricerca rigorosa, che oggi lo riconferma uno degli interpreti più lucidi e originali dell'arte della seconda metà del XX secolo.

Luca Massimo Barbero

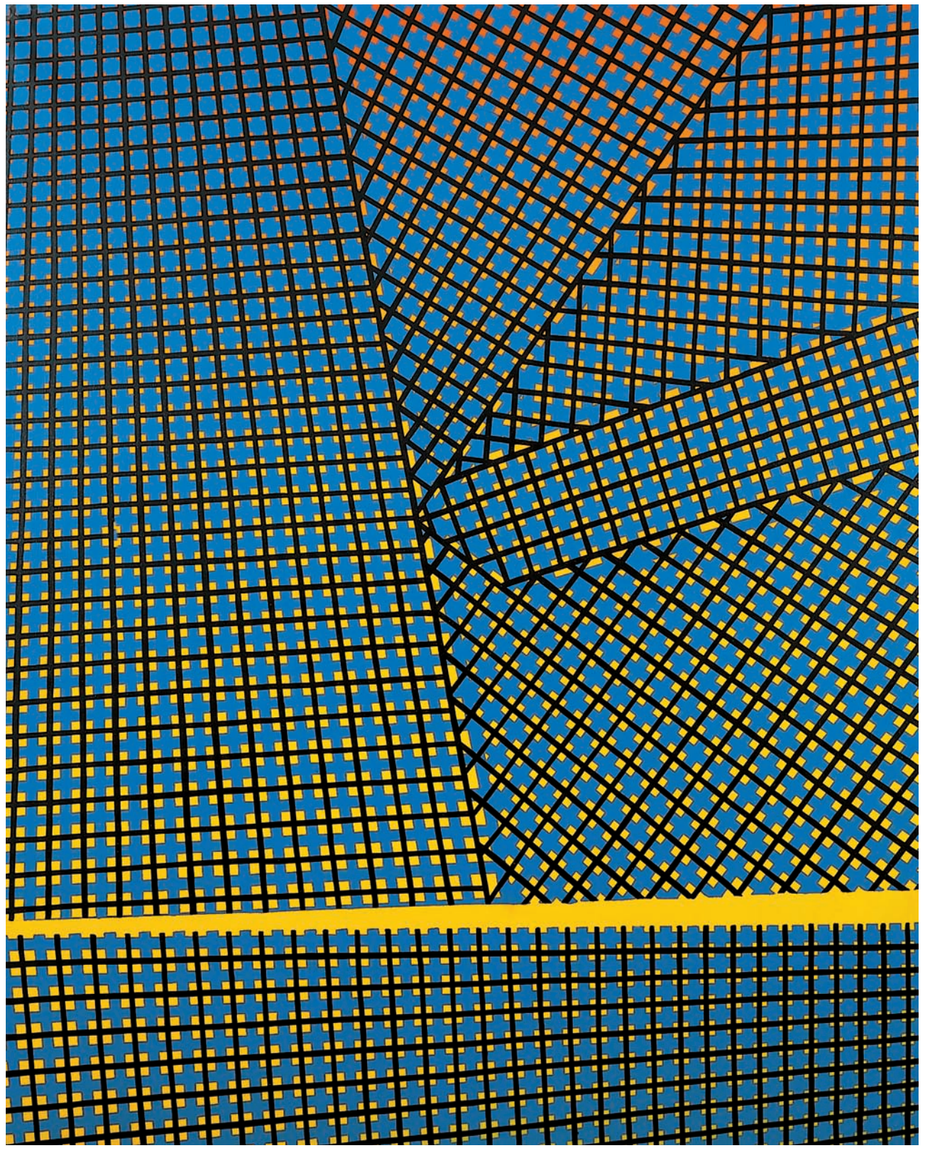
[1] Mario Nigro, in *Pitture e guazzi di Mario Nigro*, catalogo della mostra, Circolo della casa della Cultura, Livorno, 1954.
[2] Ibidem.
[3] Mario Nigro, intervista con Lisa Licitra Ponti, "Hopes and Dots", *Artforum International*, New York, a. XXIV, n. 3, novembre 1985, p. 99.
[4] Mario Nigro, in *Berti Brunetti Monnini Nigro Nuti De Szyszlo*, catalogo della mostra, Galleria La Strozzina, Firenze, 1955.
[5] Giulio Carlo Argan, *Mario Nigro*, in *34ª Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia, 1968, s.i.p.



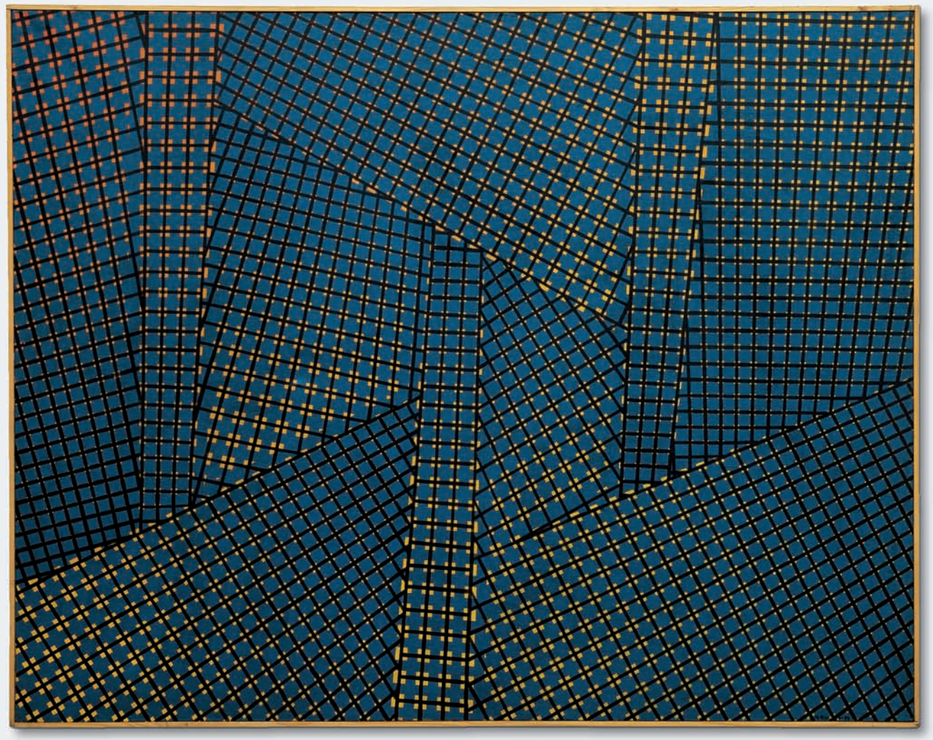
Pannello a scacchi, 1950, olio su tela, 175x108 cm
Chequerboard, 1950, oil on canvas, 68.8x42.5 inches
Collezione privata / Private collection



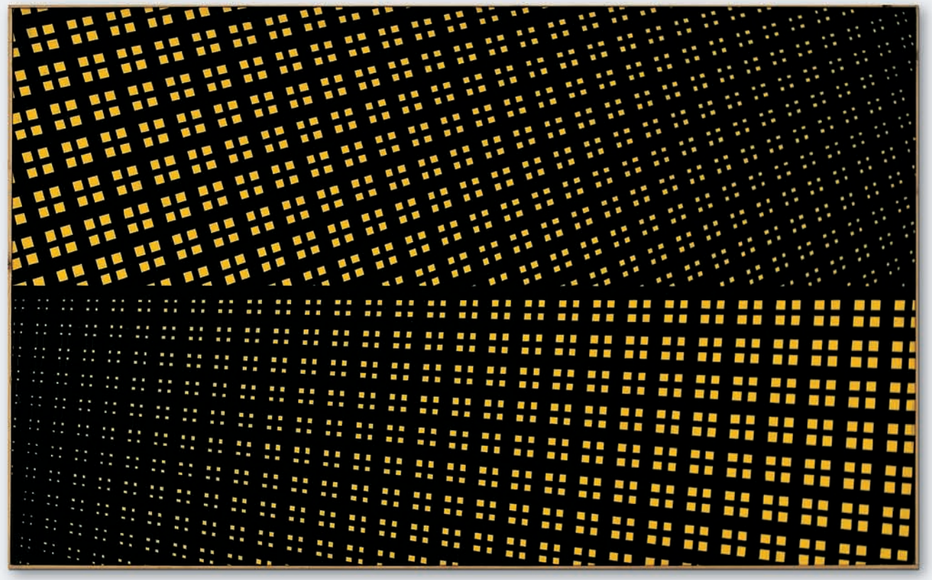
Senza titolo, 1952, tempera su masonite, 79x60 cm
Untitled, 1952, tempera on Masonite, 31.1x23.6 inches
Milano, Collezione Giovanni Galimberti / Milan, Giovanni Galimberti Collection



Spazio totale: interruzione, 1954, tempera verniciata su tela, 150x120 cm
Total Space: Interruption, 1954, varnished tempera on canvas, 59x47.2 inches
Collezione privata / Private collection



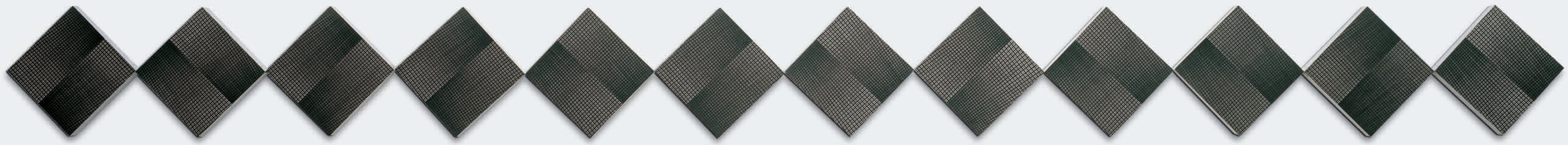
Spazio totale: strutture, 1953-56, tempera verniciata su tela, 115x146 cm
Total Space: Structures, 1953-56, varnished tempera on canvas, 45.2x57.4 inches
Collezione privata / Private collection

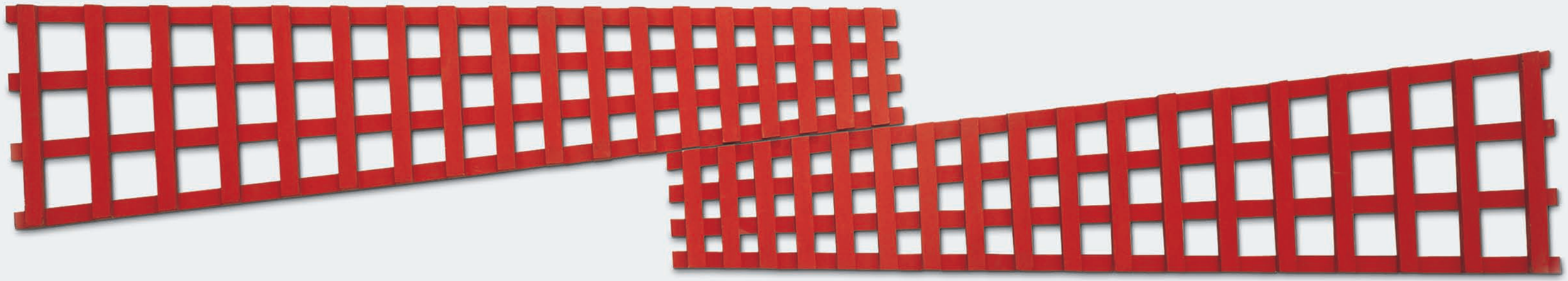


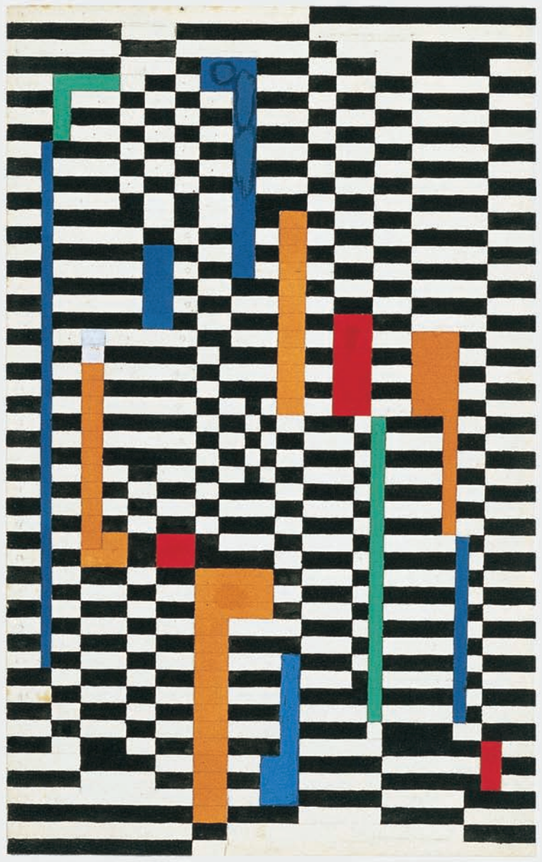
Dallo spazio totale: contrasti opposti, 1954-59-61, tempera su tela, 100x160 cm
Total Space: Opposing Contrasts, 1954-59-61, tempera on canvas, 39.3x62.9 inches
Collezione privata / Private collection

Dallo spazio totale 1954: serie di 12 rombi continui a progressioni ritmiche simultanee alternate opposte,1965 >
tempera su tavola, 56,5x678 cm
From Total Space of 1954: Series of 12 Continuous Rhombi in Simultaneous Alternate Opposing Rhythmic Progressions, 1965
tempera on wood, 22.2x266.9 inches
Milano, A arte Studio Invernizzi

Dallo spazio totale: progressioni ritmiche simultanee opposte, 1966, tempera su legno, 60x315 cm >
From Total Space: Simultaneous Opposing Rhythmic Progressions, 1966, tempera on wood, 23.6x124 inches
Collezione privata / Private collection







Senza titolo, dal ciclo *Pannello a scacchi*, 1950, tempera su carta, 70x50 cm
Untitled, from the cycle *Chequered Panel*, 1950, tempera on paper, 27.5x19.6 inches
Fondazione Solomon R. Guggenheim, Donazione Gianni Nigro, 2006 / Solomon R. Guggenheim Foundation, Gift of Gianni Nigro, 2006

Mario Nigro's Total Space: Structure, Perception, Color

An overview of Mario Nigro's activities taking into consideration the period from the end of the 1940s to the artist's participation in the 1968 Venice Biennale must necessarily highlight the genesis and motivations of his investigation of what he himself described as *spazio totale* (total space), allowing us to analyze and understand the real innovative radicality of his work, which, from the outset, centered on the analysis of minimal and primary structures. It does not, therefore, appear to be overly risky to retrospectively interpret his works of the 1950s as strongly anticipatory of numerous results that were to constitute, at an international level, the fulcrum of his artistic inquiry of the following decade, which was linked, in particular, to the Minimalist milieu.
Nigro's artistic practice was, from the start, founded on a positive concept of art—seen as a form of rational knowledge for analysis, not contemplation, that was innate in man's inner being—which he affirmed in an Italian and international context characterized, on the one hand, by the extreme subjectivity of Abstract Expressionism, on the other by Concrete Art of a formalist type, both of which may be regarded as possible answers—negative and positive—to the post-war crisis in Europe. Nigro, instead, may be considered one of the exponents of an alternative and complex third way—what he himself described as constructive abstraction. This is an artistic language that he elaborated through a style of painting in which the motives of the individual and the existential drama were not articulated through Abstract Expressionist gestures, nor were they nullified and recomposed in serene geometric patterns, but rather they were distilled and signified with the assertive power of analytic study in which the dialectic between structure and creative freedom becomes the equivalent of a complex inner dialogue.

Mario Nigro and the Italian and International Context
In Italy after the Second World War there was an extremely rich and complex cultural situation that, because of what had happened to the country not long before, was closely linked to contemporary social and political problems. In this context, which was characterized by frequent bitter disputes between realists and abstract artists, a widespread tendency was that of Picassoism with an ideological basis, which was present, for example, in Milan with, from 1938, the *Corrente* movement and, from 1946, the *Fronte Nuovo delle Arti*, which comprised both the investigation of form of a post-Cubist character and post-Expressionist Social Realism. This tendency was counterpointed, however, by the abstract-constructive approach, which sought to revive a certain type of geometric art and rationalism of the 1930s and was exemplified by such experimental groups as, from 1947, *Forma 1* in Rome and, from 1948, *M.A.C. Movimento Arte Concreta* in Milan.
In this situation, Nigro's work was immediately characterized by a notable opening towards the international art world and appeared to be extremely innovative, offering a type of abstraction with a neo-Constructive matrix, which, through reinterpretation and radical reassessment of the earlier non-figurative groups—from the avant-garde movements of the early twentieth century to the post-war period—was in opposition to both the political ideologism of 'committed' art and the psychological subjectivity of Action Painting in America and similar styles that, at the end of the 1940s, became a feature of the European artistic scene too. Both the ideological commitment—evident in the repeated underlining of the political significance of his work—and the existential tension, which, for the artist, was the drama recurring in the titles of his works, constitute, in fact, two of the cornerstones of Nigro's work, especially during the 1950s. They were not, however, resolved either by an explicit parafigurative denunciation

in the post-Cubist mould or by an uncontrolled recording of drives and emotions, but rather they were expressed by a lucid analysis of the principal structures constituting the *total space*.

The Genesis of a New Language

For Nigro the 1940s were of fundamental importance for the incubation of this new development: it was in this period that significant changes took place in different aspects of his life, including science (his two degrees, in chemistry and pharmacy), music (he studied piano and violin), politics (his active and overt involvement in the ideological debate) and painting (his tormented, difficult and unpopular choice of non-figurative art). The artist's first conscious result with regard to a new configuration of the image dates from 1947–the "year of uncertainty,"[1] as he himself described it–and 1948, when there was a deepening of his interest in the rhythmic element in his work. In this respect, *Ritmo verticale* (*Vertical Rhythm*, 1948) is emblematic: not only in its title, but also and above all in the metamorphosis of the image from the influence of Kandinsky to the progressive structuration nurtured with references to the 'Constructivists' Piet Mondrian (in particular, with direct reference to the works of his 'American period') and Kazimir Malevich, combined with a dynamic component clearly deriving from Giacomo Balla's Futurism.

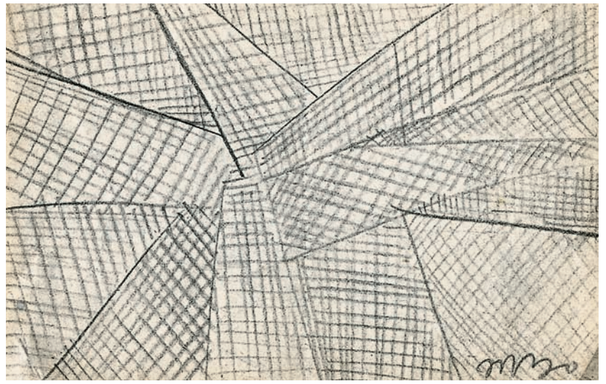
Thus, at the end of the 1940s, Nigro's particular brand of abstraction began to develop. Already at this time it appeared to be founded on three essential elements in which the artist seemed to identify the same number of primary structures of the visual world and reality: construction, perception and color. In Nigro's work, in fact, geometry was not regarded as either representation or re-presentation, but rather as the construction of an independent reality through the presentation of a basic schema that was varied perceptively and chromatically, in accordance with a dynamic of musical origin that, at the same time, heralded Minimalist seriality and permutations.

The two cycles entitled *Pannelli in nero* (*Black Panels*, 1949) and *Pannelli a scacchi* (*Chequerboards*, 1950) constitute another chapter of fundamental importance in the maturation of Nigro's work insofar as they allow us to interpret–especially in the artist's drawings–this progressive complication of the spatial dynamic that developed into accentuations of the optical planes, insertions and color articulations. However, despite the apparent superficial analogies, Nigro's interest was not limited to the purely optical field, but extended to perception in the overall sense. This was, in fact, evident in a fundamental work such as *Scacchi* (*Chequers*) of 1952, the year that could be described as crucial in Nigro's artistic development because increasingly frequently breaks in and diagonalizations of the structure with an orthogonal grid began to appear, leading to the progressive elaboration of complex images in which a structure of interwoven lattices in dynamic expansion was combined with the tonal and expressive use of the color of the grounds.

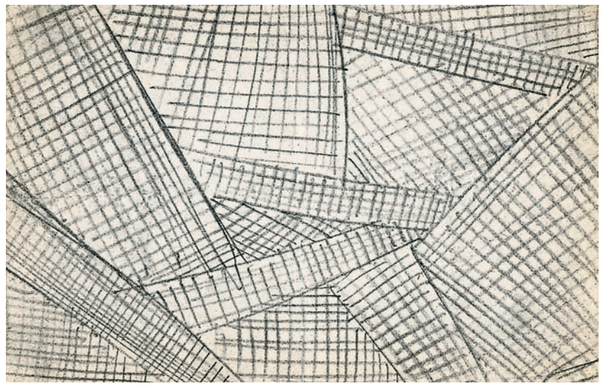
The following year, in fact, the artist initiated his important new cycle, entitled *Spazio totale* (*Total Space*), in which the two main expressive currents of the artistic scene of the 1950s–the geometric and constructive one and the subjective one of liberated individual expressivity–appeared to come together.

Total Space

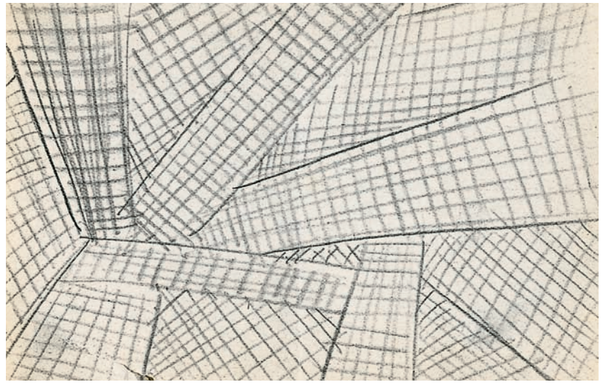
With his *Total Space* cycle, Nigro took a major step forward in his vision of painting as a concept of reality: the work was seen as an analysis and visualization of the "drama," a fragment of a universal historical and existential process, in conflict, in the totality of expanding space, of which the artist sought to stop and control portions and variations through the dynamic of "structuration" (it is no coincidence that these terms recur obsessively in the titles of his works). *Total Space* is, in fact, also the first cycle in



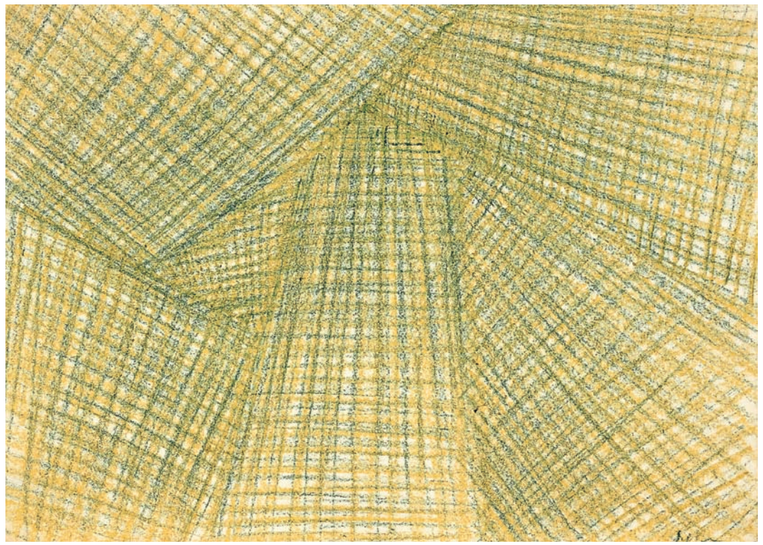
Senza titolo, dal ciclo *Spazio totale*, s.d.
matita su carta, 8,6x13,1 cm
Untitled, from the cycle *Total Space*, n.d.
pencil on paper, 3.3x5.1 inches
Collezione privata / Private collection



Senza titolo, dal ciclo *Spazio totale*, s.d.
matita su carta, 8,6x13,3 cm
Untitled, from the cycle *Total Space*, n.d.
pencil on paper, 3.3x5.2 inches
Collezione privata / Private collection



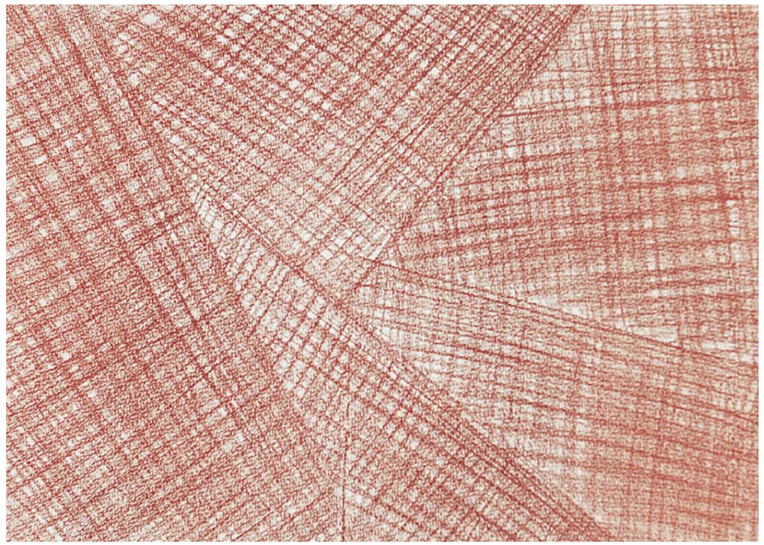
Senza titolo, dal ciclo *Spazio totale*, s.d.
matita su carta, 8,8x12,5 cm
Untitled, from the cycle *Total Space*, n.d.
pencil on paper, 3.4x4.9 inches
Collezione privata / Private collection



Senza titolo, dal ciclo *Spazio totale*, s.d., pastelli su carta, 34,5x48 cm
Untitled, from the cycle *Total Space*, n.d., pastels on paper, 13.5x18.8 inches
Milano, A arte Studio Invernizzi

which Nigro accompanied his painterly practice with a clear intellectual elaboration that explored the motivations and implications of his new attainments. And he was explicitly aware that he had radically modified the basic categories of the language of abstraction:"I have studied the plastic elements with regard to their repetitions, variations, simultaneities and coincidences, thus arriving at the concept of a *total space* where form and space eliminated each other with the overcoming of physical bidimensionality (Malevich's Constructivism) and where in this *total space* there will still be problems of representation and expression, discovery and invention.[...] In my artistic expression, tragic subject-matter returns, not, however, in an expressionistic sense—that is, with exaggerated excitement of the senses—but as the real representation of a society remote from Mondrian's optimistic aspirations in which, however, the positions are clearly defined. Mine is not a world of pessimism, but it is, nonetheless, the ascertainment of conflict. The plastic elements that are aligned in harmony, each of them having the same functional possibilities in the picture, are still evidence of an aspiration in a concordant world; the violent contrasts that give rise to the compositional structure are the sign of an existing struggle."[2]

From 1953 onwards the *total space* constituted the fulcrum of Nigro's work for over ten years, in a process of progressive elaboration and development that continued uninterruptedly from the studies on paper to the works on canvas and the subsequent developments, in the 1960s, of three-dimensional works on an environmental scale. Nigro's *total space*, in fact, represented the interpenetration of different degrees of reality and dimensions, referring at the same time to relativistic science and the tragical quality of the becoming of existence, rendered as images in the irreducible perspectives of optical-perceptual lattices that the artist animated both structurally and chromatically. This is how Nigro himself described



Senza titolo, dal ciclo *Spazio totale*, 1954, pastello su carta, 50x70 cm
Untitled, from the cycle *Total Space*, 1954, pastel on paper, 19.6x27.5 inches
Collezione privata / Private collection

this cycle of works: "The lattices were perspective projections that slowly became more expressive; the lines were close together and black, and the colors appeared behind them. In my concept of *total space*, the painting acts as a detail in the universe. I call it *total space* because the grids occupy and intersect the whole space."[3]
This creative sphere was explored by Nigro by means of a complex constructive and structurizing process, as is particularly evident in his works on paper, where freer and more expressive directrices alternated continually with and formed counterpoint to more analytical structures. The same complex inquiry found multiform expression in his works on canvas, ranging from the more composed optical intersections of dimensional planes evident in, for example, *Spazio totale: strutture* (*Total Space: Structures*, 1953–56), to the dramatic break of *Spazio totale: interruzione* (*Total Space: Interruption*, 1954), the rhythmic progressions of *Spazio totale: progressioni ritmiche simultanee in variazione vibratile* (*Total Space: Simultaneous Rhythmic Progressions in Vibratory Variation*, 1955), the linear and contrasting progressions of *Spazio totale: divergenze simultanee drammatiche* (*Total Space: Simultaneous Dramatic Divergences*, 1954–59) and *Spazio totale: contrasti opposti* (*Total Space: Opposing Contrasts*, 1954–59–61). As is attested by the complex dating, which indicates repeated and varied interventions by the artist in the same works, Nigro conceived this inquiry as the progressive clarification of the spatial dynamic and the continuous exploration of the iterative and permutational potential of simultaneity.
Nigro's investigation of the *total space* formed part of an international experimental tendency for which, especially in the 1950s and, above all, the 1960s, the spatial question assumed a central role. The first and direct reference is the *Spazialismo* of Lucio Fontana, a ground-breaking figure both in Italy and elsewhere, but there is no doubt that Nigro shared the theme of the new and uncircumscribed spatiality

of painting with the international all-over and color-field painting. What principally characterizes his work is, however, the direct and, so to speak, physiological reference to the scientific constituent, which sees in painting a noetic act of acquisition of the primary structures of human existence: "Through the example of musical construction and its squaring, I investigated the essence of the pictorial elements with regard to their repetitions, variations, coincidences and their simultaneous possibilities. I was thus able to formulate—or rather, simply to perceive the existence of—a *total space* that one can only be aware of in the picture through abstract elements investigated with regard to their variations and simultaneities, and, as a consequence, through the concepts of scientific relativism."[4]

From the 1950s to Nigro's Room at the 1968 Venice Biennale

The question of the *total space* was taken up again from a new angle by Nigro from the early 1960s and was also presented retrospectively in a meditative vein on the occasion of his first participation in the Venice Biennale in 1964, after which it increasingly assumed an environmental character. In his work, this aspect tended to develop in two main ways that were complementary to each other: in the first place, the size of the works expanded and their forms became more complex, with the adoption of sculptural structures; in the second place, through the adoption of serial modularity, a perceptual and psychological progression was increasingly evident that was then expressed more completely in the large room devoted to the artist at the 1968 Venice Biennale. This was conceived as a unified sequence that the visitor could walk through, with a combination of three-dimensional works on the walls and the floor.
The broadening of the perspectives of the *total space* in this psychological direction—which, in the second half of the 1960s, was to lead Nigro to elaborate a new cycle called *Tempo totale* (*Total Time*)—was, nevertheless, the continuation of his works of the first half of the 1950s, serving both to confirm and further develop them, as is evident from the titles, where the phrase *Dallo spazio totale* (*From Total Space*) is constantly repeated.
Dallo spazio totale: componibile in 7 pezzi in contrasto simultaneo di progressioni ritmiche (*From Total Space: Modular Work in 7 Pieces in Simultaneous Contrast with Rhythmic Progressions*, 1965)—often referred to by the artist as *Totem*—is a work of central importance in this cycle because, through the combination of projecting elements of different sizes, positions and orientations, it shifts the question of the contrasting structuration from what was still a mainly optical plane to a sculptural one. Similarly and more forcefully, *Dallo spazio totale: progressioni ritmiche simultanee opposte* (*From Total Space: Simultaneous Opposing Rhythmic Progressions*, 1966) is the transposition of the virtual optical grids of the works on canvas to two opposing perspective lattices made of wood painted red.

The room devoted to Nigro at the 1968 Venice Biennale—the symbolic realization of his inquiry in this direction—centred on the environmental logic of the *total space* and comprised a series of works that, in different ways, elaborated its potential for the creative development of its relationship with the context. The artist's participation in this Biennale was also marked by his adhesion, as a sign of solidarity, to the protests relating to the episodes of violence that had occurred in the city: like many other artists, just a few hours before the opening, Nigro covered up his works with large sheets of paper bearing phrases showing his disapproval of the dramatic situation. This incident confirms the importance of the ideological component in the artist's activity, which, from the outset, was characterized by the inseparability of his artistic practice from the strong ethical values associated with it.
Dallo spazio totale 1954: serie di 12 rombi continui a progressioni ritmiche simultanee alternate opposte (*From Total Space of 1954: Series of 12 Continuous Rhombi in Simultaneous Alternate Opposing Rhythmic Progressions*, 1965), a work seven metres in length occupying the entire left wall, consisted of a horizontal series of twelve square elements made of painted wood and hung in a diagonal position; on each of these was painted an opposing structure typical of the *total space* cycle, placed alternately. The same alternation was found in a vertical direction, with the color variations of *Dallo spazio totale: 4 colonne prismatiche a progressioni ritmiche simultanee adiacenti e opposte (passaggio psicologico)* (*From Total Space: 4 Prismatic Columns in Simultaneous Adjacent and Opposing Rhythmic Progressions [Psychological Passage]*, 1966), displayed at the entrance to the room.
The spatialization and distortion of the grid to form a perspective progression regarded instead the works displayed on the centre of the end wall, *Dal tempo totale: traliccio a rombi progressivi in bianco e nero* (*From Total Time, Lattice of Progressive Rhombi in Black and White*, 1967), and on the wall on the right, *Dal tempo totale: traliccio a rombi progressivi simultanei* (*From Total Time, Lattice of Progressive Simultaneous Rhombi*, 1967). *Dal tempo totale: passeggiata ritmica progressiva con variazione cromatica (le stagioni)* (*From Total Time, Progressive Rhythmic Walk with Color Variations [the Seasons]*, 1967-68), occupied the centre of the room and was intentionally placed on the floor, inviting visitors to participate in a progressive and total spatio-temporal experience that, for Nigro, had now assumed an absolute psychological value.
The Biennale catalogue contained an essay about Nigro's work by the critic Giulio Carlo Argan, who underlined the continuity between the different periods of the artist's work, with regard to the question of the relationship with the spectators in a gnosiological perspective: "The aim is not to communicate anything, but to condition the spectators. Without assailing them, however: having avoided the impact of perception, there cannot be an emotional explosion. There is, instead, gradual stimulation of emotivity because it is necessarily realized in space and time: thus space and time are not presented as representations or concepts, but rather as existential reality, concrete dimensions of experience lived and to be lived. Since his artistic inquiry takes place in the field of pure virtuality, it cannot be given and specific space and time; but, when Nigro speaks of 'total' space and time, he is not alluding to metaphysical totality, but rather to an unlimited extension, to a progression."[5]
In these works, the anticipatory solutions are evident, from the choice of modular and serial iteration, which may only partly be compared to the objectives of Minimalist art, to the search for and the intentionality of a dialogue with the context, as well as the need—also shared with contemporary international artistic experimentation—for toning down and reduction. These are aspects that for Nigro were not simply recent attainments stimulated by the encounter with other experimental situations, but they were in continuity and total coherence with the radical experimentation often undertaken in dramatic solitude and always resolved within the logic of the work and not that of its dematerialization or its overcoming. This is, therefore, a rigorous investigation that today reconfirms Nigro as one of the most lucid and original exponents of the art of the second half of the twentieth century.

Luca Massimo Barbero

[1] Mario Nigro, in *Pitture e guazzi di Mario Nigro*, exhibition catalogue, Circolo della Casa della Cultura, Livorno, 1954.
[2] Ibid.
[3] Mario Nigro, interview with Lisa Licitra Ponti, 'Hopes and Dots,' *Artforum International*, New York, vol. XXIV, n. 3, November 1985, p. 99.
[4] Mario Nigro, in *Berti Brunetti Monnini Nigro Nuti De Szyszlo*, exhibition catalogue, Galleria La Strozzina, Florence, 1955.
[5] Giulio Carlo Argan, *Mario Nigro*, in *34ª Biennale Internazionale d'Arte*, Venice, 1968.


VENEZIA
BIENNALE
1968
Venezia 22 Giugno 20 Ottobre 1968
34ª Biennale Internazionale d'Arte

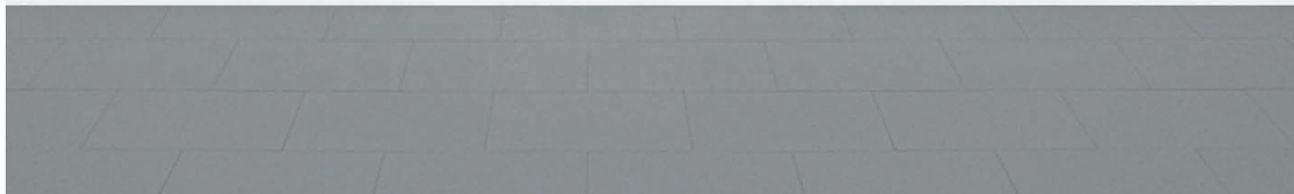
Dallo spazio totale 1954: 4 colonne prismatiche a progressioni ritmiche simultanee adiacenti e opposte (passaggio psicologico), 1966
tempera su legno, 4 elementi, 284x28x28 cm ognuno
From Total Space: 4 Prismatic Columns in Simultaneous Adjacent and Opposing Rhythmic Progressions (Psychological Passage), 1966
tempera on wood, 4 elements, 111.8x11x11 inches each
Milano, Collezione Sostene Invernizzi / Milan, Sostene Invernizzi Collection

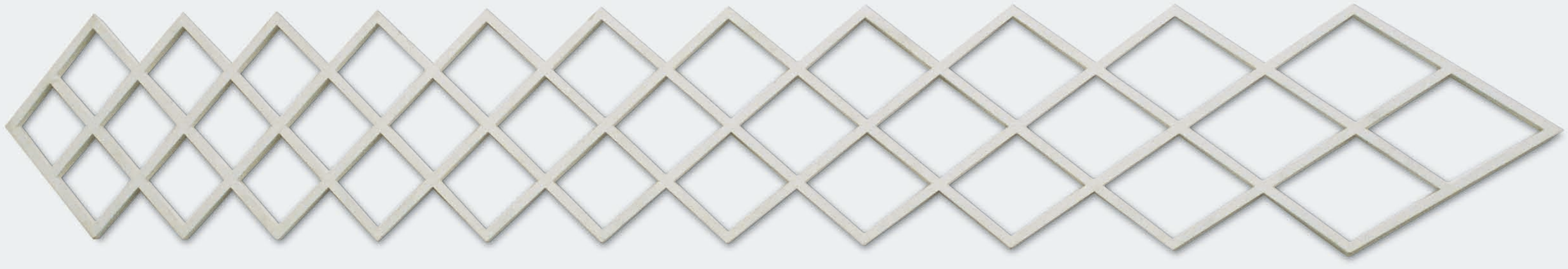




Dal tempo totale: traliccio a rombi progressivi, 1967, tempera su legno, 27x255 cm
From Total Time: Lattice of Progressive Rhombi, 1967, tempera on wood, 10.6x100.3 inches
Milano, Collezione Gino Gervasoni / Milan, Gino Gervasoni Collection

Dal tempo totale: traliccio a rombi progressivi simultanei, 1967-68, tempera su legno, 46,5x293 cm >
From Total Time: Lattice of Progressive Simultaneous Rhombi, 1967-68, tempera on wood, 18.3x115.3 inches
Collezione privata / Private collection

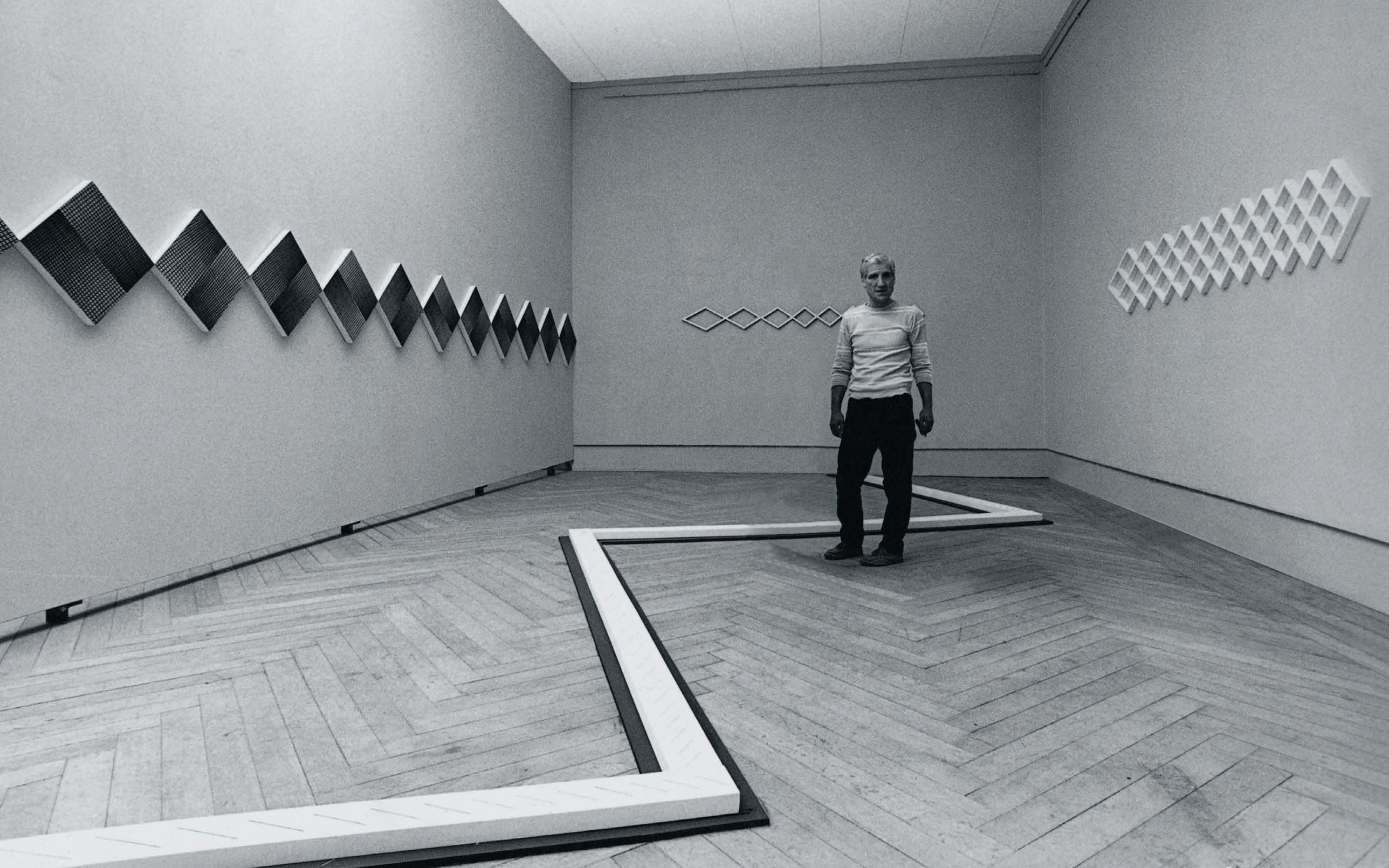


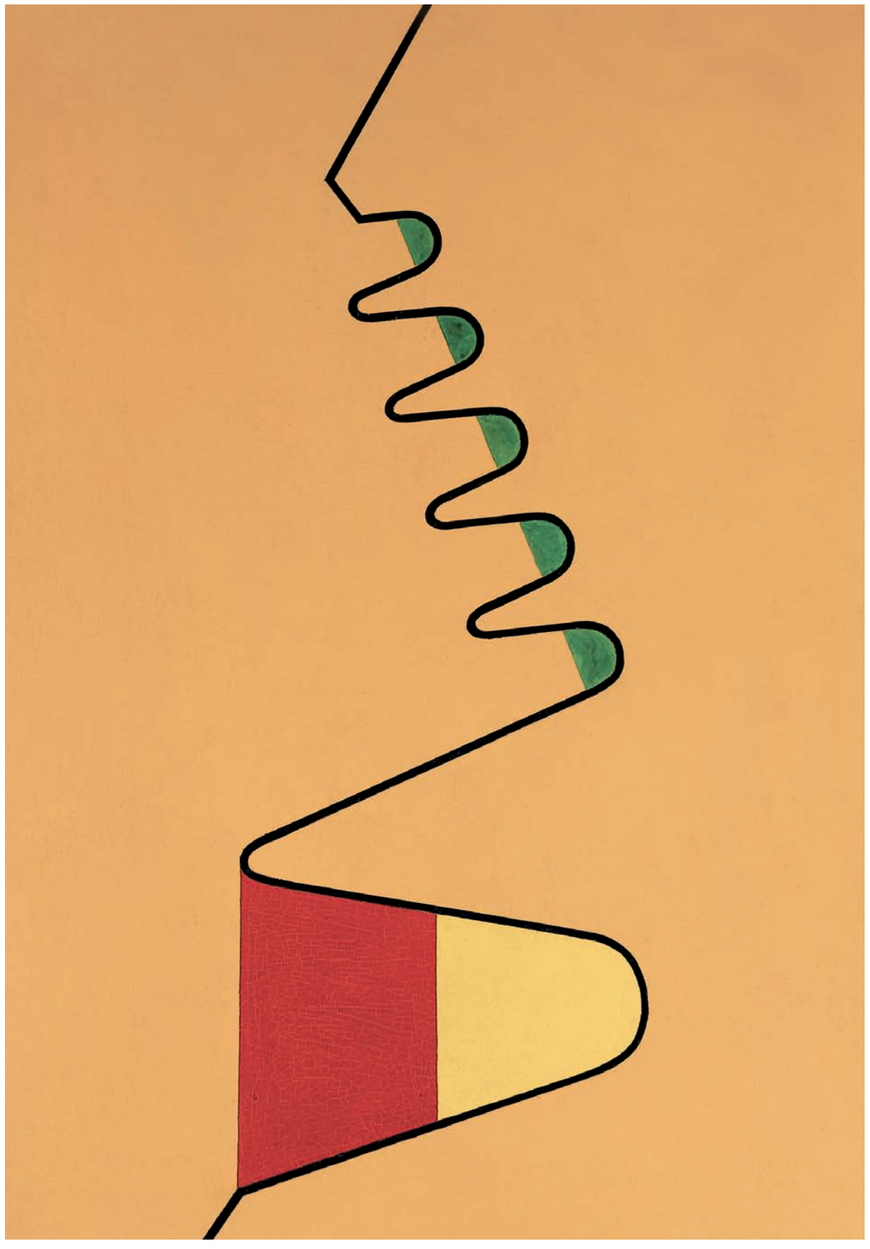


Dal tempo totale: passeggiata ritmica progressiva con variazione cromatica (le stagioni), 1967-68
tempera su legno, 4 elementi, 300x12 cm ognuno
From Total Time, Progressive Rhythmic Walk with Color Variations (the Seasons), 1967-68
tempera on wood, 4 elements, 118.1x4.7 inches each
Collezione privata / Private Collection

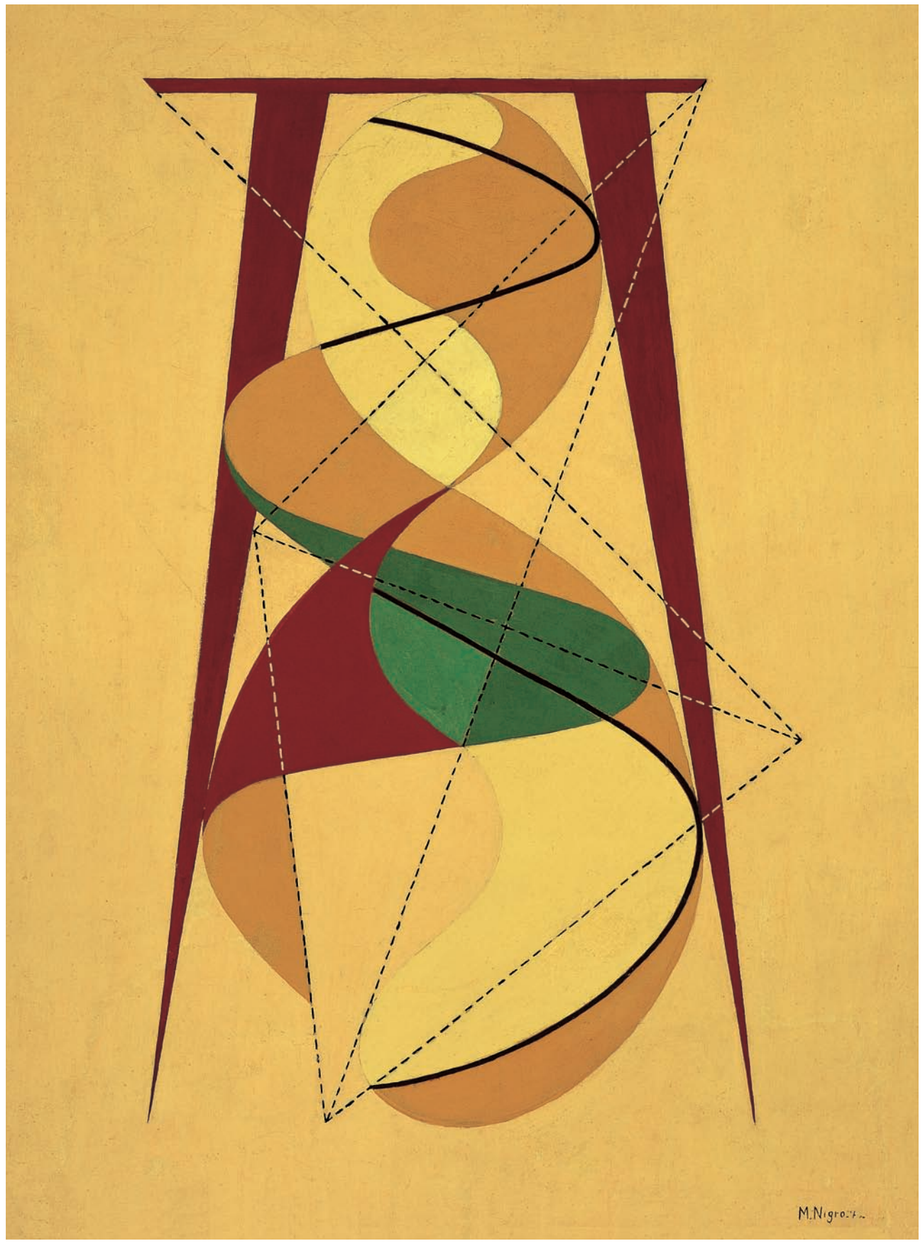
34° Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Venezia, 1968 >



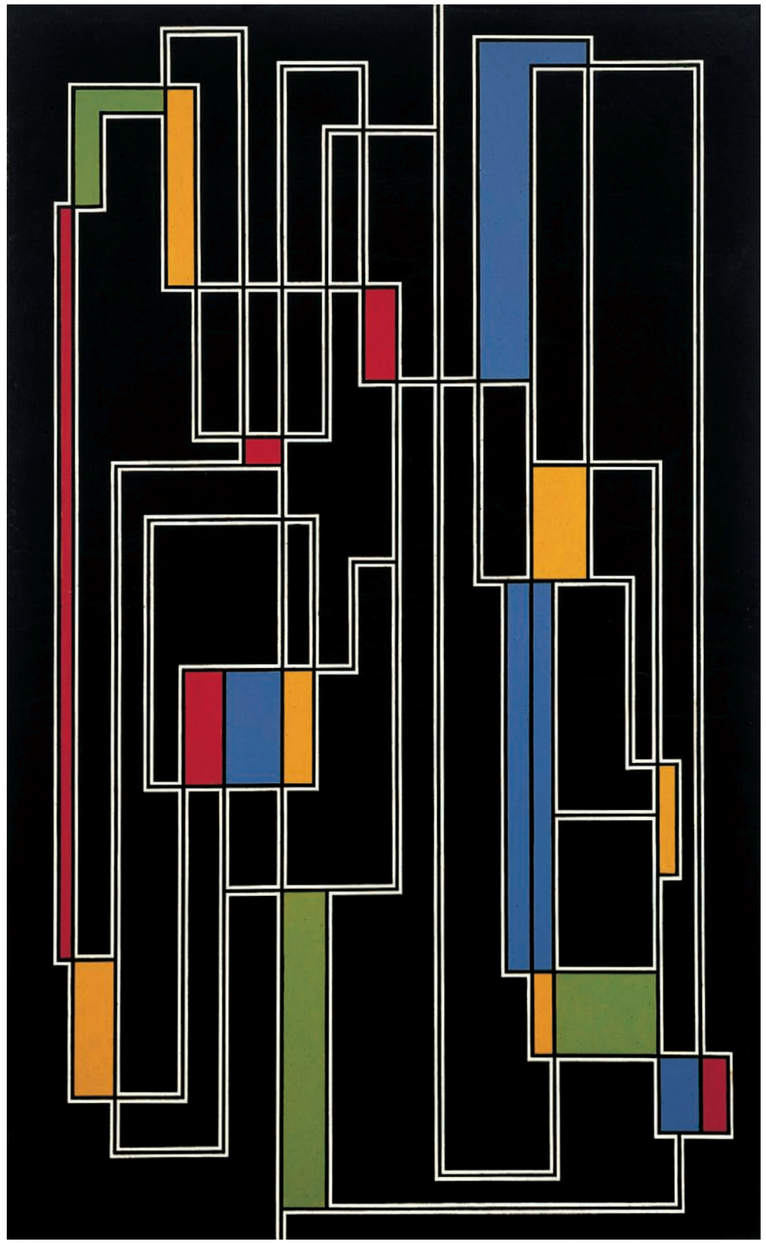




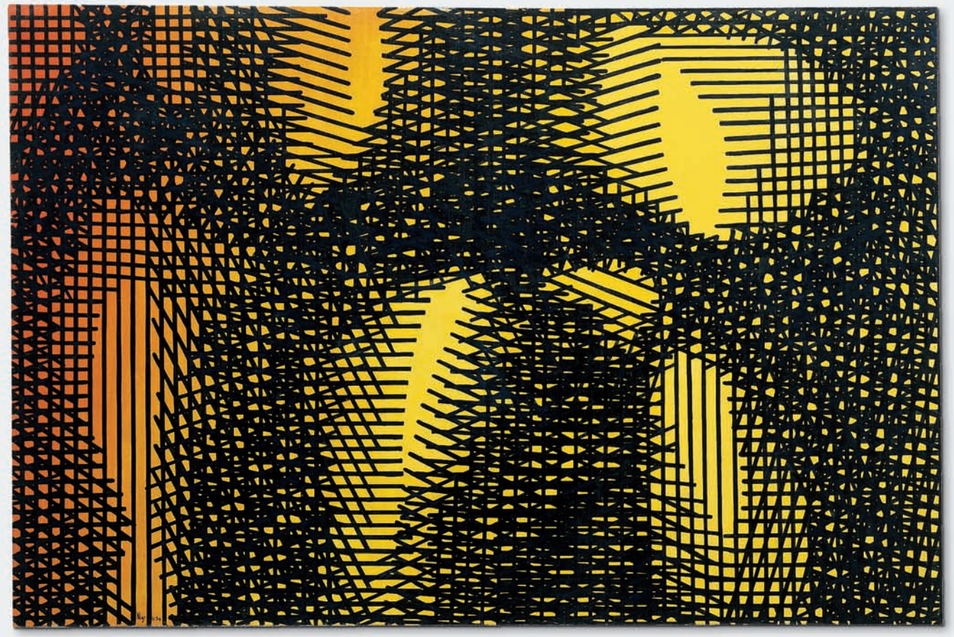
Ritmo verticale, 1948, olio su tavola, 79,5x56 cm
Vertical Rhythm, 1948, oil on wood, 31.2x22 inches
Milano, Collezione Nicla Falorni / Milan, Nicla Falorni Collection



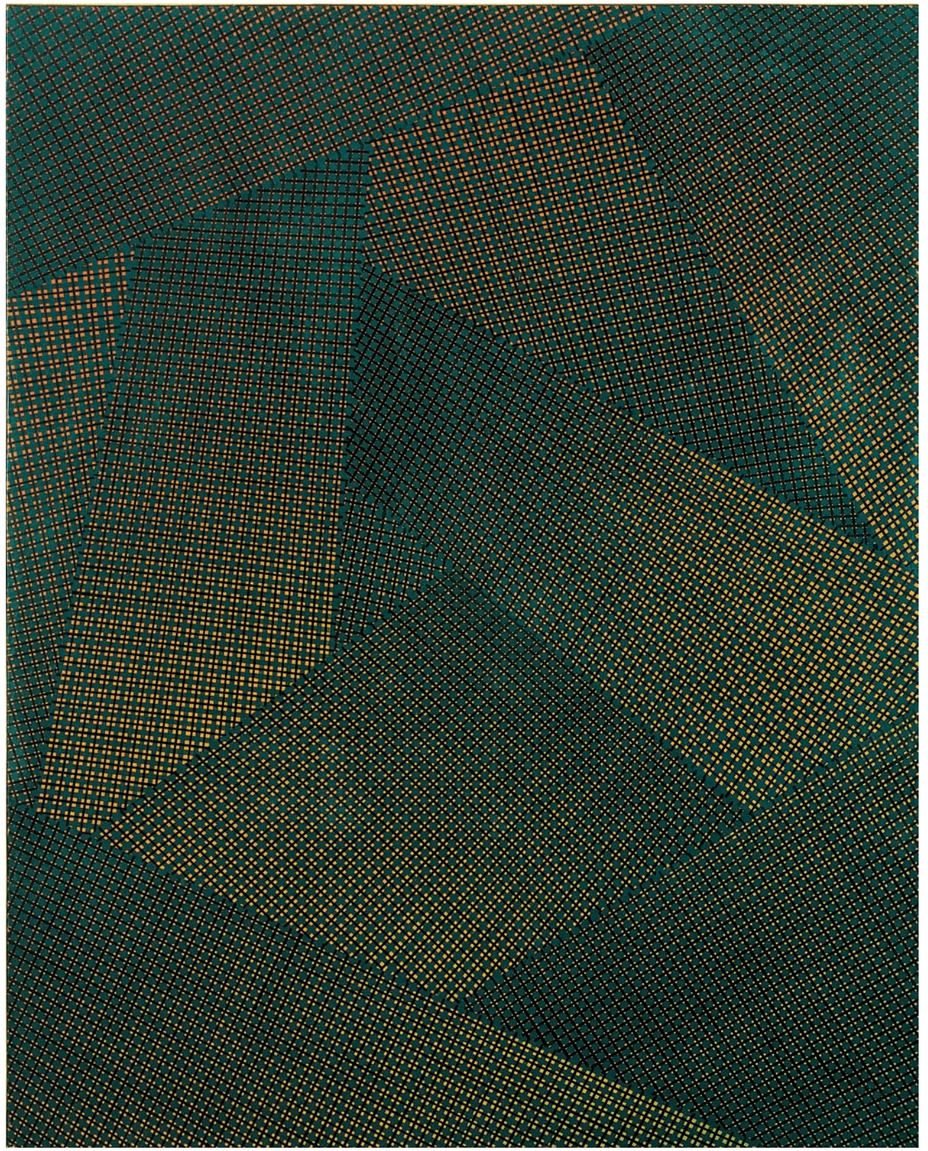
Costruzione, 1949, olio su tavola, 80,5x60 cm
Construction, 1949, oil on wood, 31.6x23.6 inches
Milano, Collezione Sostene Invernizzi / Milan, Sostene Invernizzi Collection



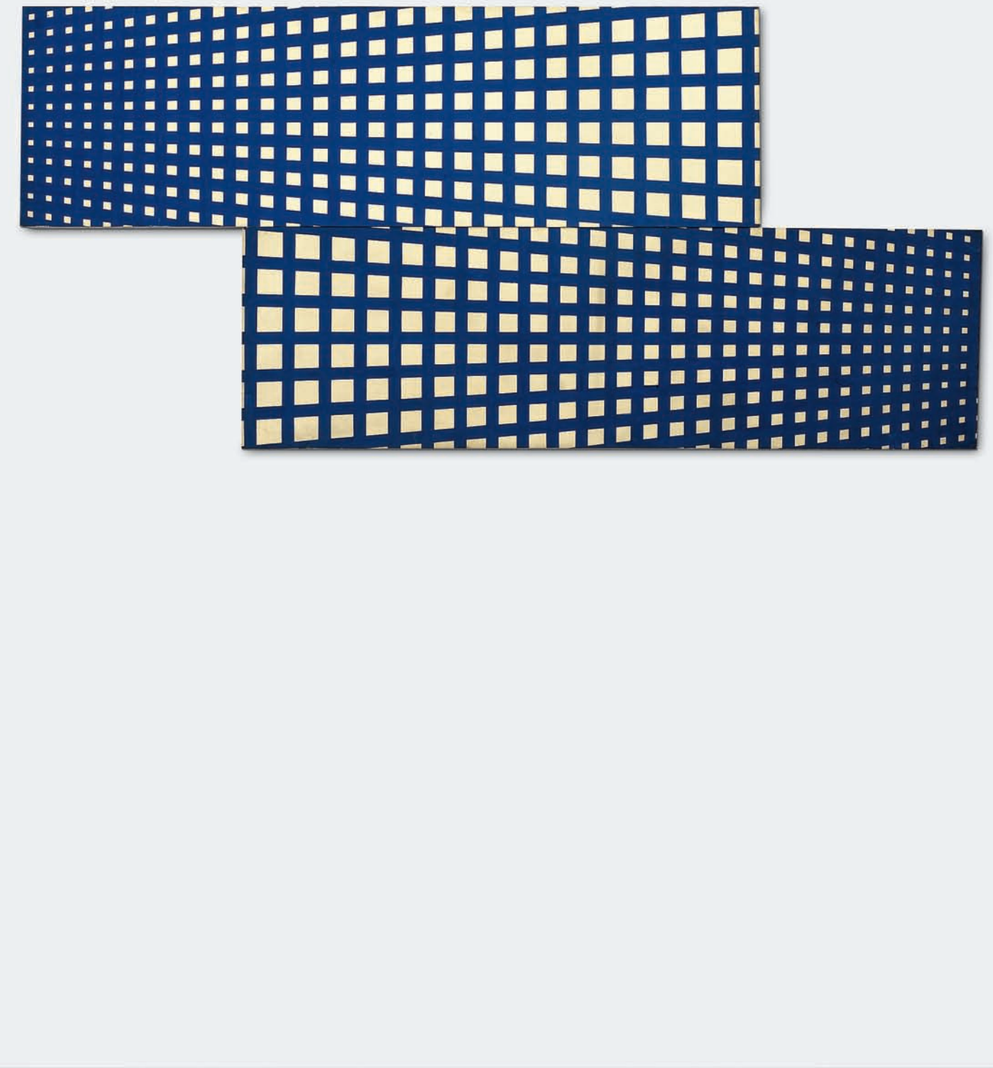
Pannello in nero, 1949, tempera su tela, 175x110 cm
Black Panel, 1949, tempera on canvas, 68.8x43.3 inches
Collezione privata / Private collection



Tempo e spazio: tensioni reticolari: simultaneità di elementi in lotta, 1954, tempera verniciata su tela, 99x147,5 cm
Time and Space: Reticular Tensions: Simultaneities of Conflicting Elements, 1954, varnished tempera on canvas, 38.9x58 inches
Collezione privata / Private collection

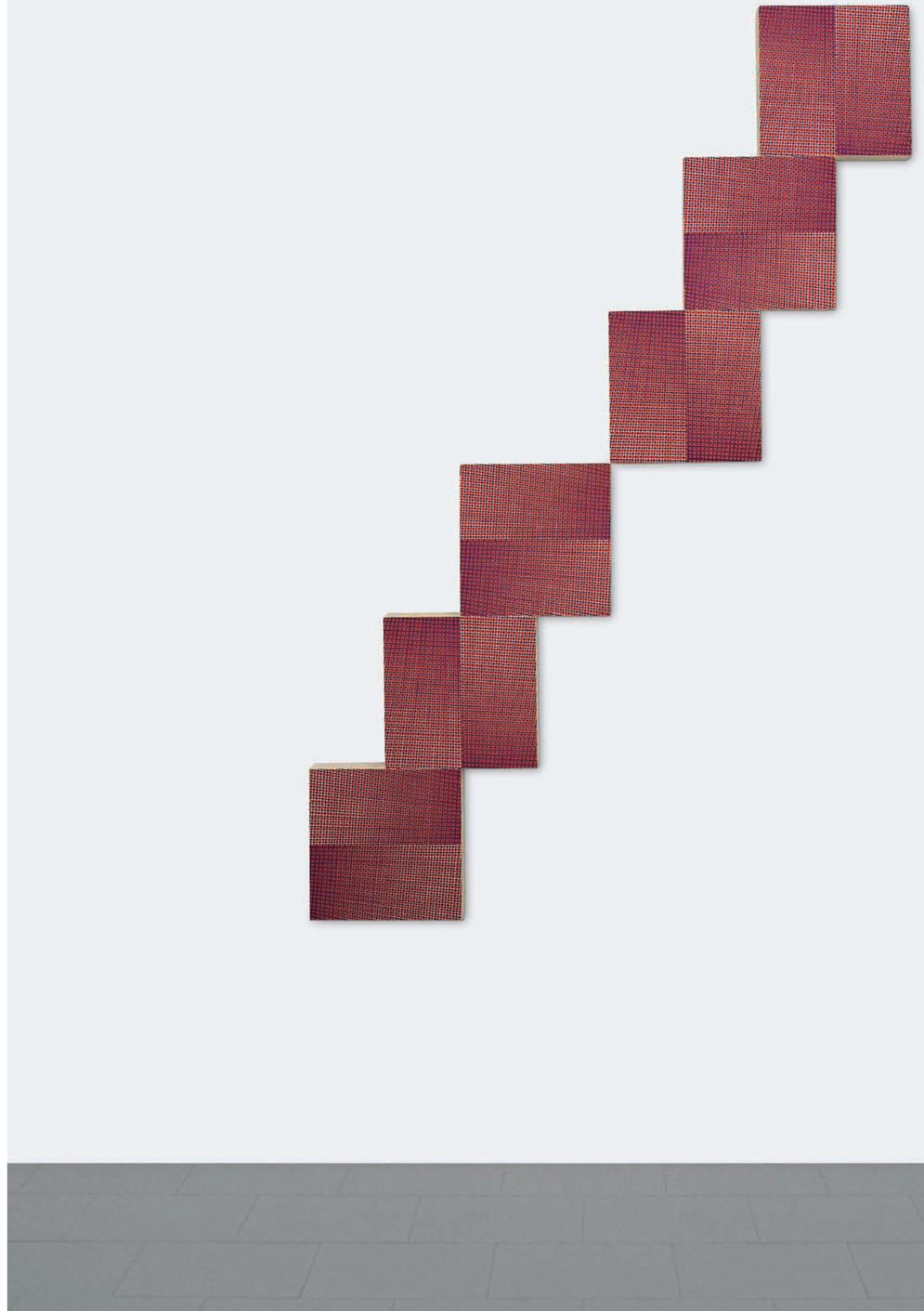


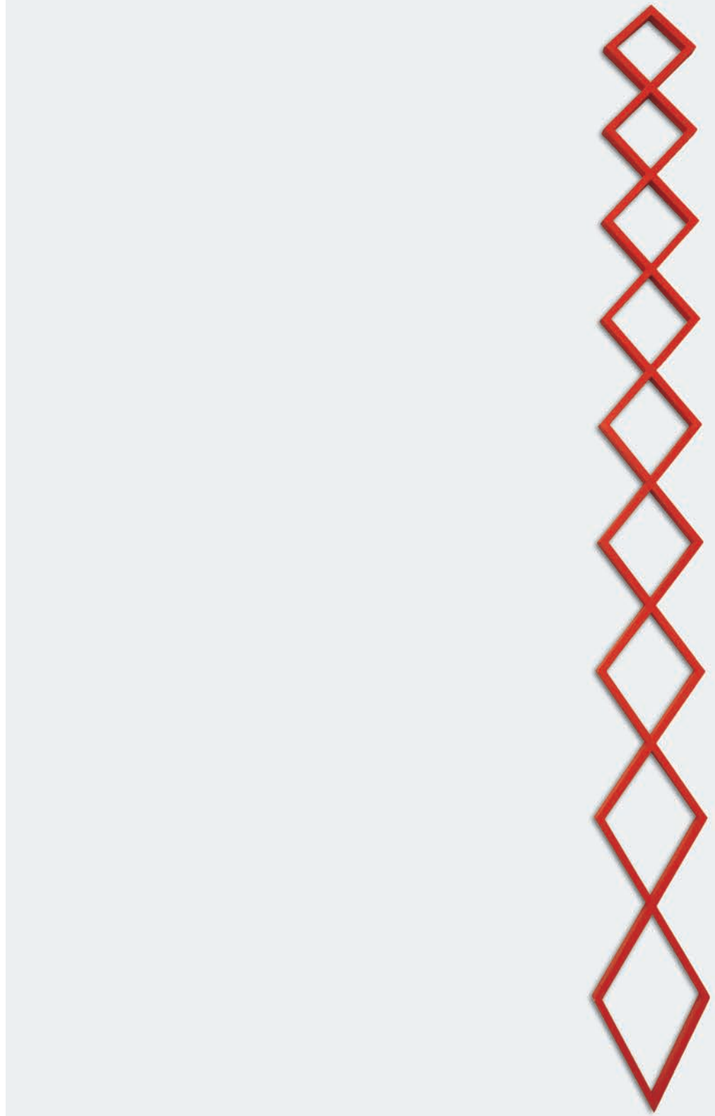
Spazio totale: simultaneità contrastanti, 1954-55, tempera su tela, 92x73 cm
Total Space: Contrasting Simultaneities, 1954-55, tempera on canvas, 36.2x28.7 inches
Bologna, Galleria d'Arte Moderna



Dallo spazio totale: progressioni ritmiche simultanee opposte, 1965, tempera su legno, 90x195 cm
From Total Space: Opposing Simultaneous Rhythmic Progressions, 1965, tempera on wood, 35.4x76.7 inches
Collezione privata / Private collection

Dallo spazio totale, 1954-64, tempera su legno, 192x128 cm
From Total Space, 1954-64, tempera on wood, 75.5x50.3 inches
Collezione privata / Private collection





Dal tempo totale: traliccio a rombi progressivi, 1967 (84), tempera su legno, 255x27 cm
From Total Time: Lattice of Progressive Rhombi, 1967 (84), tempera on wood, 100.3x10.6 inches
Genova, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce