

Tommaso Trini

# Mario Nigro

*« Per un metodo strutturale come ricerca storico-critica di identificazione progressiva della poetica autonoma del plasticismo. »*

Mondrian: «... si cerca di ottenere il rapporto equilibrato suddividendo la tela in piani rettangolari ad essa proporzionali... ».

Van Doesburg: «... nel cubismo i Santi sono sostituiti dalle chitarre, le bottiglie, i giornali, ecc... il metodo di composizione ha subito un'importante innovazione: la composizione si sviluppa in senso inverso al centro, verso la estrema periferia della tela... ».

La mia ricerca:

dal '48 al '52

il ritmo, l'iterazione progressiva, la variazione ritmica e simultanea, in tutte le dimensioni spaziali reali e relative, originano uno 'spazio totale' « dove forma e spazio si risolvono a vicenda »

dal '65

i legami prospettici condizionano la progressione ritmica in una 'trama' in dimensione spaziale relativa tendente ad annullarsi; la percezione visuale, come metodo di fruizione, ha per solo riferimento sensitivo il tempo nel suo valore assoluto di 'tempo totale'

'68

una 'passeggiata ritmica progressiva prospettica con variazione cromatica' può essere una libertà imprevista ».

*Mario Nigro, febbraio 1968*

\* \* \*

'Le strutture fisse con licenza cromatica', tema costruttivo su cui Nigro elabora i suoi quadri dal '67 entro la più vasta esperienza psicologica del 'tempo totale', che costituisce — dopo quello dello 'spazio totale' — il secondo *volut* ideologico della sua opera.

'Due segni si rincorrono tra loro' sulla superficie bianca della tela, ticchettano con intervalli regolari, rotti solo dall'alternarsi delle dominanti cromatiche (al massimo 4 colori, spesso meno, 2 rossi e 2 blu, un rosso quasi viola, un rosso quasi arancio, un blu



Mario Nigro, *Autoritratto*, 1940, olio su tela, cm. 35x38,5.

*« For a structural method as a historicistic research of progressive identification of the autonomous poetics of plasticism. »*

Mondrian: «... one tried to obtain the balanced relationship subdividing the canvas into rectangular planes proportionate to it... ».

Van Doesburg: «... in cubism the saints are replaced by guitars, bottles, newspapers, etc... the method of composition has undergone an important innovation: the composition unfolds in opposite direction from the center, toward the extreme periphery of the canvas... ».

My research:

from '49 to '52

The rhythm, the progressive iteration, the rhythmic and simultaneous variation, in all the real and relative spatial dimensions, originate a 'total space' « where form and space mutually resolve themselves ».

from '65

the perspective links condition the rhythmic progression in a 'weft' in relative spatial dimension tending to annul itself; the visual perception as method of fruition, has as an only sensitive reference, time in its absolute value of 'total time'

'68

a 'rhythmic progressive perspective walk with chromatic variations' can be an unexpected freedom ».

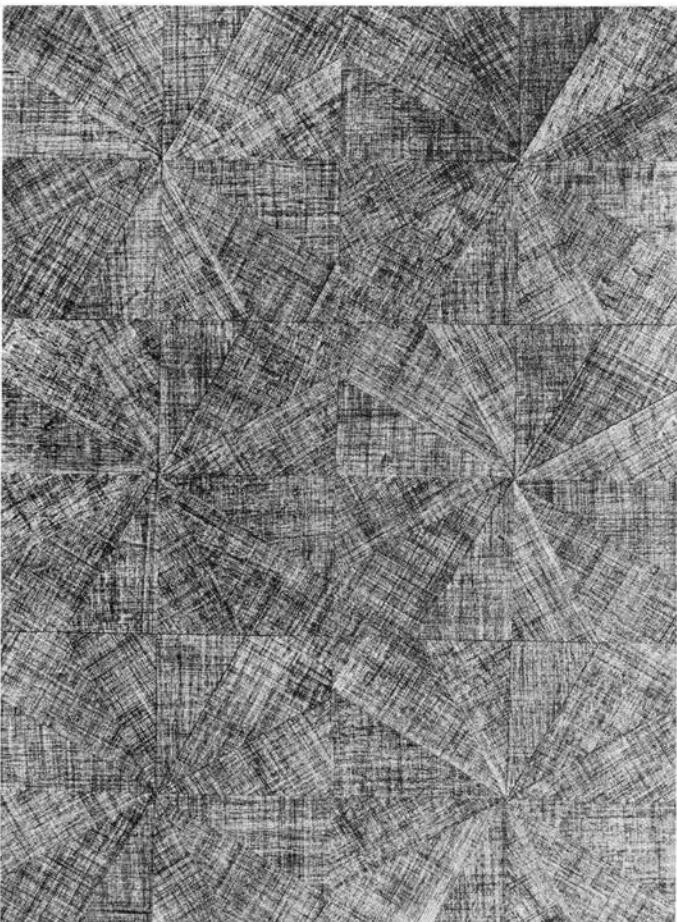
*Mario Nigro, February 1968*

\* \* \*

'Fixed structures with chromatic license', is the constructive theme on which Nigro elaborates his paintings from '67 within the greatest psychological experience of 'total time', which constitutes — following that of 'total space' — the second ideological 'volut' of his work.

'Two signs chase one another' on the white surface of the canvas, scanning at regular intervals, broken only by the alternation of the chromatic dominants (4 colors at the most, often less, 2 reds and 2 blues, an almost purple red, an almost orange red, an almost purple blue), and the color's autonomy has no support other than the progression of these 'strokes' in this applied graphic manifestation of 'time passing'. In the programmed and serial order of Mario Nigro's painting the justification of signs and the chromatic counterpoint are not everything. On the contrary, the signs are ticking under the charge of a neurotic clock, which furthermore, makes the colors resound in a manneristic way. Nigro says that by the color's autonomy, free from form since this has been eliminated; but at the same time he recognizes the symbolic energy of color, although he does not make a display of its symbolism; he is attracted by red and orange as a vitalism and euphoria he often does not possess, while instead, purple both attracts and horrifies him.

Nigro's art tends toward totality inasmuch as it feeds itself on all its contradictions. Here we find 'the fixed structures with chromatic license', to point out even with words, the possibility that the individual Nigro swerves (with license) away from the history of which he made himself both the load and the accumulation. There comes an age for the artist when his contribution



Mario Nigro, *Vibrazione modulare in rosso-blu*, 1962, collage, cm. 62 x 100.

quasi viola, ecc.), e l'autonomia del colore altro supporto non ha che la progressione di queste 'aste', in questa applicata manifestazione grafica del 'tempo che passa'.

Nell'ordine programmato e seriale della pittura di Mario Nigro la giustificazione dei segni e il contrappunto cromatico non sono tutto. Anzi i segni ticchettano sotto la carica di un orologio nevrotico che per di più fa risuonare in modo manieristico i colori. Dice Nigro che con le attuali licenze cromatiche valorizza all'estremo l'autonomia del colore, libero dalla forma in quanto questa è stata eliminata; ma nel contempo riconosce l'energia simbolica del colore, sebbene non ne ostenti il simbolismo; è attirato dal rosso e dall'arancio come vitalismo ed euforia che lui spesso non ha, mentre invece il viola lo attira e insieme l'inorridisce.

L'arte di Nigro mira alla totalità nella misura in cui si nutre di tutte le sue contraddizioni. Ecco 'le strutture fisse con licenza cromatica' indicare fin nelle parole la possibilità che l'individuo Nigro scarti (con licenza) dalla storia di cui si è fatto carico e cumulo. Arriva un'età per l'artista in cui il suo contributo al tempo storico dell'arte — quando lo ha dato — richiede una contropartita di libertà e felicità da realizzare nella personale esistenza, prima che l'uomo che l'ha creata ceda al peso dell'opera, autonoma e perfetta, scomparendo con la propria infelicità.

Formalmente, sulla superficie s'iscrivono progressioni variabili, i segni procedono idealmente da un rombo, che è a sua volta la decantazione dei 'reticolii' del periodo precedente, e in questa struttura si liberano (come nella musica e nei suoi rapporti matematici) le licenze cromatiche coi loro colori diversi dal colore dominante. È lo schema contrappuntistico che cela quel che è ancora più importante in Nigro: la consa-

to art's historical time — admitting he has given one — demands a compensation of freedom and happiness to be achieved within personal existence, before the man who created it falls under the weight of his autonomous and perfect work, disappearing with his unhappiness.

Formally speaking, on the surface viable progressions are inscribed, signs proceed ideally from a rhomb which is, in its turn, the decantation of the preceding period's 'screens', and in this structure (like with music and its mathematical relationships) chromatic licenses free themselves with their colors different from the dominant one. It is the counterpoint scheme which conceals what is even more important in Nigro: the profound awareness of thinking and acting by evident, but unsolved and perhaps unsolvable contradictions.

When he thought in terms of space he dilated bidimensional painting because it did not correspond to the complexity of the real. When he undid such dilation within the flow of time, he linked the inner specificity of painting with the external psychological motivations. Constantly, the idea of 'totality' (which has nothing in common with total art on a technological basis) made him feel the responsibility to reconcile opposites with the very same tension with which his work is both classic-constructivist and expressionistic.

#### A Superseding Within and Without Painting

Total then, would be understood as Nigro's pictorial experience as a whole on which he constantly theorizes and comments, in which each aspect and period refers to its entirety. In his work what counts, and a great deal, is 'the time which has passed'. We soon see him — almost immediately abstract (1947) and after having trained himself on the cubist lesson — dealing (from 1949) with suprematist and neo-plastic theses 'in a superseding' of Malevich and Mondrian:

«... I have taken experiences from the relationships which can actually occur between *musical structure and abstract construction* (...) on the basis of these structures I studied the plastic elements in their repetition, variations, simultaneity, coincidences, in this way adding to a conception of a *total space* where form and space resolve themselves reciprocally in an overcoming of the physical bidimensionality (constructivism of Malevich) and where in this total space there will still be problems of representation and of expression (...) the suppression of the tragic which Mondrian evoked in an optimistic conception of life led the painting to complete itself and to exhaust itself in architecture. With constructive problems one can establish a new autonomy in painting that far from getting rid of the suggestion of elements useful to man, resumes again problems of expression which go beyond the resigned serenity of spatial balances. In my work tragic contents return, not however, in an expressionistic sense, that is in a desperate harassment of the sentiments, but as real representation of a society far from the optimistic aspirations of Mondrian in whom however, the positions are perfectly delineated. Mine is not a world of pessimism but is, in any case, a statement of struggle » (1954).

What the meaning is of the arc of pictorial research that Nigro undertakes is better understood by lining up the stages of this 'superseding':

— the 'rhythmations' (from '49) where rhythmic signs — repeated on the painting's surface in analogy with the musical structure of the relationships between notes — Nigro re-examines those laws of continuous surface, simultaneity and interpenetration, perceptive dynamism and perspective vision, which were rejected by the pioneers of abstraction and never investigated again by their followers;

— 'total space' (from '52 to '64) where the

pevolezza profonda di pensare ed agire per contraddizioni evidenziate ma irrisolte e forse irrisolvibili.

Quando ha pensato spazio, ha dilatato la pittura bidimensionale perché non corrispondente alla complessità del reale. Quando ha sciolto tale dilatazione nel fluire del tempo, ha collegato l'interna specificità della pittura con le esterne motivazioni psicologiche. Sempre l'idea di 'totalità' (niente a che fare con l'arte totale a sfondo tecnologico) lo ha responsabilizzato sì da riconciliare gli opposti, con la medesima tensione con cui la sua opera è classica-costruttiva e al tempo espressionista.

### Un superamento dentro e fuori della pittura

Totale va intesa poi tutta l'esperienza pittorica di Nigro, che lui teorizza e commenta costantemente, ove ogni aspetto e periodo rimanda alla sua globalità. Conta anche e molto 'il tempo che è passato' nel suo lavoro. Lo vediamo — quasi subito astratto ('47) e dopo essersi esercitato sulla lezione cubista — misurarsi ben presto (dal '49) con le tesi suprematiste e neoplastiche 'in un superamento' di Malevic e Mondrian:

«... 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 Malevic), e dove in questo spazio totale vi saranno ancora problemi di rappresentazione e di espressione (...) 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» (1954).

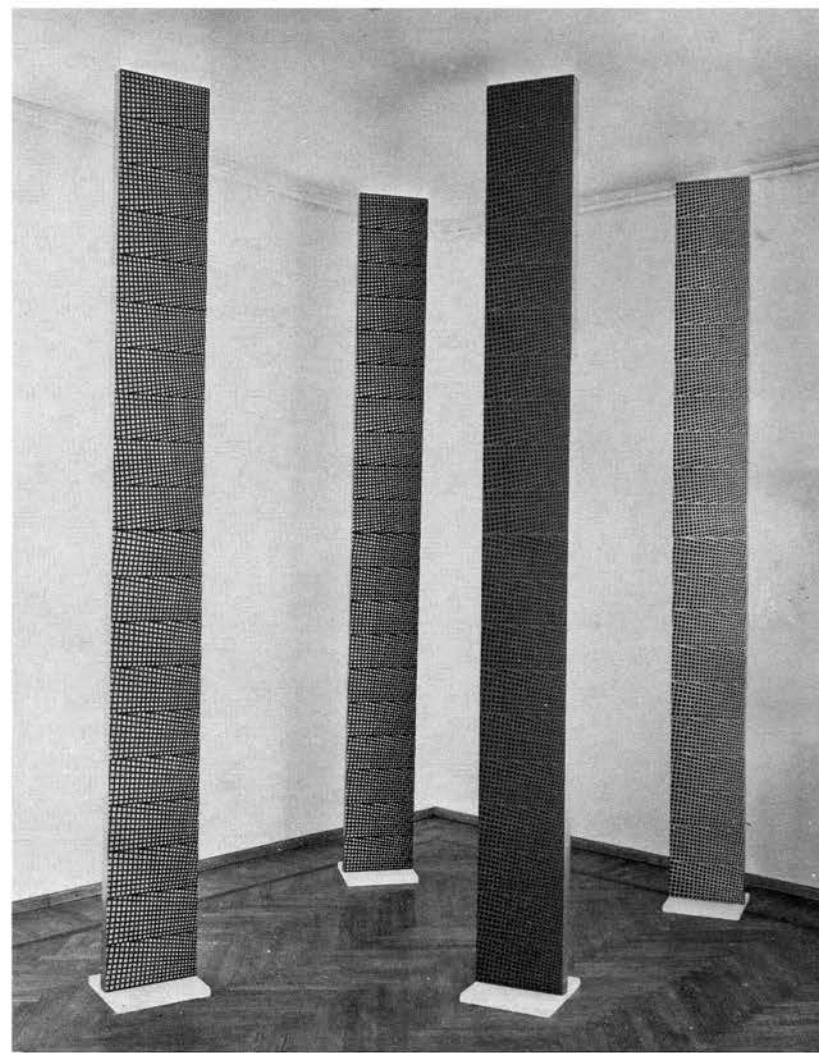
Quale sia il senso dell'arco di ricerche pittoriche che Nigro intraprende, lo si vedrà meglio allineando le tappe di questo 'superamento':

— le 'ritmazioni' (dal '49) dove con segni ritmici — iterati sulla superficie del quadro in analogia con la struttura musicale dei rapporti tra le note — Nigro riesamina quelle leggi di superficie continua, simultaneità e compenetrazione, dinamismo percettivo e visione prospettica, che sono state abrogate dai pionieri dell'astrazione e non più investigate dai loro seguaci;

— lo 'spazio totale' (dal '52 al '64) dove il quadro — ormai indagato nei suoi perimetri bidimensionali — riconquista la dialettica col suo esterno e con la totalità di uno spazio i cui eventi sono ancora razionalizzati in concetti;

— il 'tempo totale' (dal '65) che s'identifica ben presto con 'le strutture fisse con licenza cromatica' (dal '67 a tutt'oggi), dove l'annullamento della dimensione spaziale a favore unicamente di quella temporale apre spiragli d'intesa fra i segni che scorrono e il tempo esistenziale che passa, a beneficio d'una maggiore armonia fra evidenza retinica e psicologia:

«Oltre lo 'spazio totale': per un 'tempo totale'... 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 (...) la dimensione spazio, non essendovi più 'relazione' fra la 'trama' e altri punti



Mario Nigro, *Passaggio psicologico - quattro colonne con ritmi progressivi opposti-contrastanti*, 1966, tempera su tavola, ogni colonna cm. 28 x 5 x 280.

painting — by now surveyed in its bidimensional perimeters — re-establishes a dialectic with its 'without' and with the totality of a space whose events are still rationalized as concepts; — 'total time' (from '65) which soon identifies with the 'fixed structures with chromatic license' (from '67 to the present), in which the annulling of spatial dimension solely, in favour of the temporal one, opens glimmers of 'entente' between the running signs and the passing existential time, to the benefit of a greater harmony between retinal evidence and psychology:

«*Beyond the 'total space': for a 'total time'*... in my most recent research the force-lines of the reticular structures define themselves within a weft so as not only to make the physical dimensions of the support superfluous but annulling any participation whatsoever (...) the space dimension, there no longer being any 'relation' between the 'weft' and other points on the surface of the support and not even with its very limits, annuls itself while the time dimension acquires an absolute value, in its totality within the 'weft' (...) the weft is not inert and amorphous 'form' within its perimetric limits but it is originated by the coincidences and the simultaneity of the iterative rhythmic progressions manifesting itself in a perspective intersection of the plastic elements, all linked by relationships which we can call 'crystallographic'. What actually interests us is the 'theme' in its sufficient unfolding of the graphic sign and in the psychological emotivity dictated to by the respective chromatic counterpoint: these two elements, the graphic sign and the

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’ (...) 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 dire ‘cristalografici’.

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 » (1966).

A questo punto l’attività di Nigro s’ispessisce di pulsioni vitali, introietta i precedenti concetti per restituirci gli eventi di chi li ha pensati. Quel che rilevo comunque è che per lui la storia passa — e si supera volendo — attraverso il quadro ma anche al di fuori del quadro.

Nella decolonizzazione dell’arte dalle sue servitù c’è stato un periodo di liberazione reale, con mezzi reali, e c’è un successivo periodo di costruzioni improbabili a misura degli individui, o dell’*ethnos*, che si riconoscono in una cultura disomogenea alle altre (è quanto esprimono Nigro e pochi altri artisti nel concerto post-astratto).

Benché a contatto con gli artisti che persegono una programmazione ottica e seriale, Nigro non pensa più — quarant’anni dopo le utopie dei pionieri — in termini di progresso. Sa con Marx che ‘la categoria del progresso è totalmente vuota ed astratta’ e che ‘malgrado le pretese del progresso ci sono di continuo regressioni e movimenti circolari’. E dunque riassume su di sé, nella sua opera, e nonostante la sua razionalità costruttiva, le lacerazioni del ‘tempo che passa’ anche per le rivoluzioni.

Se nel suo primo scritto del ’54 sullo ‘spazio totale’, Nigro testimonia il ritorno di contenuti tragici come rappresentazione di una società ben lontana dalle ottimistiche aspirazioni di Mondrian, nel secondo scritto di un anno dopo si determina a costruire sulle giustificazioni dell’arte un racconto più libero e più aderente alla pratica sociale dell’artista:

«... così a volte parlo di uno ‘spazio totale’, da non confondersi però con la quarta dimensione per la semplice ragione che questa si riferisce storicamente ad una rappresentazione figurativa: cubista o metafisica che sia, e perciò è legata alle dimensioni della fisica classica, ed al più può assumere un valore del tutto letterario. Lo ‘spazio totale’ invece è solo riferibile ad una espressione astratta, ed alla scienza relativistica che è capace di regolare e giustificare i rapporti degli elementi compositivi (...). E’ nella concezione di uno ‘spazio totale’ che il quadro apre molte più immagini alla fantasia ed alla sensibilità dello spettatore, e narra un racconto completo nello spazio e tempo. Racconto che non sarà un’astrazione arcadica della vita, ma prenderà origine dalle sensazioni e dai contenuti che legano l’artista alla vita nello stesso svolgimento tecnico della sua opera, e nei riflessi di questa nella società » (1955).

### Edonismo ed erotismo

La vera essenzialità a cui è pervenuta l’opera di Nigro tocca, ben più che al ticchettio formale dei segni, alla questione se l’opera d’arte possa riscattare oppure no per il suo autore un ritorno di libertà e di felicità. Per Nigro, l’andata per circa vent’anni è stata un viaggio verso il centro della realtà intellettuale e formale del linguaggio; e per fare ciò, riconosce che « nel passato ho trascurato troppo i valori umani ». E’ dunque naturale, seppure rivoluzionario a maturità avvenuta,

chromatic counterpoint, constitute an essential condition for the ‘invention’ and therefore, for its renovating or revolutionary critical consequence and dissension demolisher of the past or of the academy» (1966).

At this point Nigro’s activity thickens with vital pulsions, it interjects the preceding concepts in order to give us back the events of those who conceived them. What I notice, however, is that for him history passes — and if you wish, supersedes itself — through the picture but also beyond the picture.

In the de-colonizing of art from its bondage there has been a period of real liberation, with real means, and there is a successive period of improbable constructions made to the individual’s measure, or of *ethnos*, which recognize themselves in a dishomogeneous culture as regards the others (this is what is expressed by Nigro and a few other artists of the post-abstract concert).

Although he is in touch with those artists who pursue an optical serial programming, Nigro no longer thinks — forty years after the pioneers’ utopias — in terms of progress. He knows, as Marx did, that «the category of ‘progress’ is totally empty and abstract» and that «in spite of the pretensions of ‘progress’ there are regressions and circular motions in continuation». And therefore, he sums up in his work and notwithstanding his constructive rationality, the lacerations of ‘time that goes by’ even for revolutions.

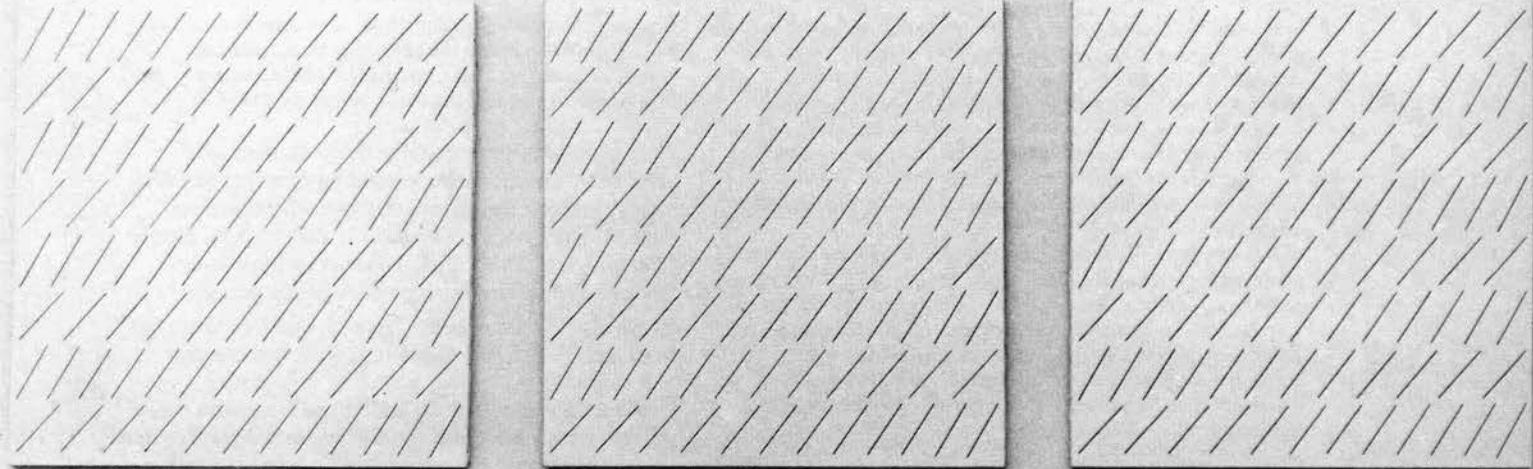
If in his first text of 1954 about ‘total space’ Nigro witnesses the comeback of tragic content as a representation of a society quite remote from Mondrian’s optimistic aspirations, in his second text a year later, he decides to build a freer story on the justifications of art and one, more adherent to the social practice of the artist:

«... thus, sometimes I speak of a ‘total space’ not to be confused however, with the fourth dimension for the simple reason that historically, this refers to a figurative representation whether cubist or metaphysical and therefore, tied to the dimension of classical physics and at the most it can assume an exclusively literary value. The ‘total space’ instead, refers only to an abstract expression and to relativistic science which is able to regulate and justify the relationships of the composite elements (...). It is with the conception of a ‘total space’ that the picture opens many more images to the imagination and to the sensitivity of the spectator and narrates a complete story in space and time. A story which will not be an Arcadian abstraction of life but will have its origin in the sensations and contents which tie the artist to life in the very technical development of his work and in the reflections of this within society » (1955).

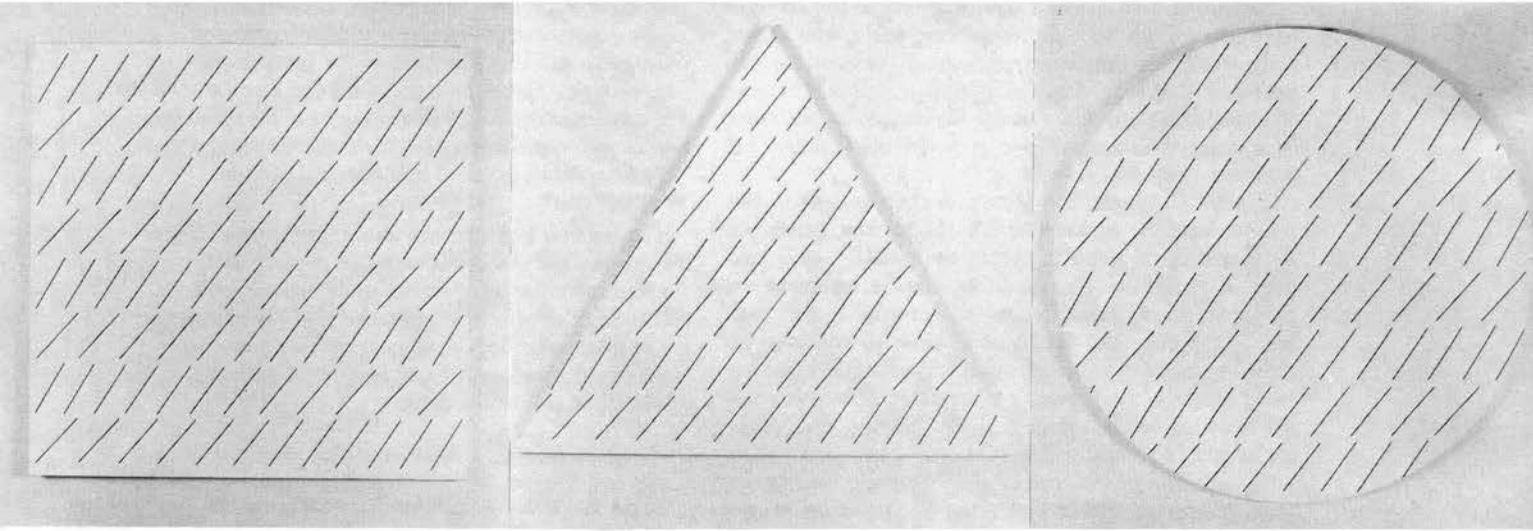
### Hedonism and Erotism

The true essentiality which Nigro’s work has attained refers, even more than the thickening of signs, to the question whether the work of art can or cannot redeem for its author a return to freedom and to happiness. For Nigro, the going for about twenty years has been a journey toward the center of intellectual and formal reality of language; and in order to do that he acknowledges that ‘in the past I too often neglected human values’. It is therefore natural, though revolutionary, with attained maturity, that one sets about the problem of ‘the need to paint’ as ‘a reflection of our need for love’:

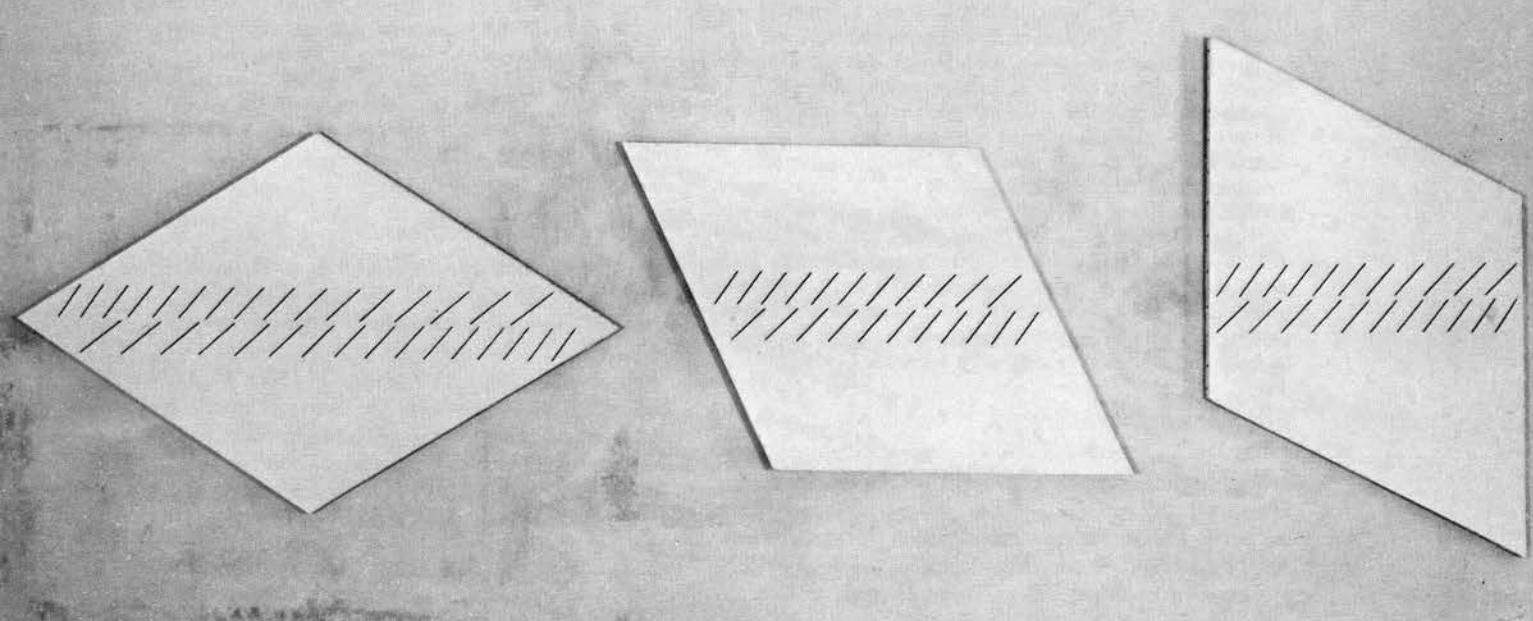
« Art expresses itself in all of our actions but since I have chosen to express my aspiration of man-artist — and actually, we are all artists — with painting, it is evident



Mario Nigro, *Lettera di un raro amore (in 12 pagine)*, particolare, 1972, tempera su tela, 12x(100x100). Courtesy Galleria Toselli, Milano.



Mario Nigro, *Trilogia dal tempo totale: le strutture fisse con licenza cromatica*, 1973:  
A - quadrato: amare con dubbio, importante amare, tempera su tela, cm. 100 x 100.  
B - triangolo: amare con speranza, importante amare, tempera su tela, base cm. 125, altezza cm. 100.  
C - cerchio: amare per morire, importante amare, tempera su tela, diametro cm. 100.



Mario Nigro, *Sogno di un vero amore* (particolare), 1973, colori rosso e blu sempre alternati. 7 rombi in cui solo i segni sono allineati su una stessa linea.

porsi appunto il problema del ‘bisogno di dipingere’ come ‘un riflesso del nostro bisogno di amore’:

« L’arte si esprime in tutte le nostre azioni, ma siccome io ho scelto, per esprimere la mia aspirazione di uomo-artista — che tutti, poi, siamo artisti — ho scelto la pittura, è chiaro che traduco istintivamente o anche cerco di tradurre tutte queste mie sensazioni umane in un fatto estetico che si basa sullo stile e sui ritmi. L’arte diventa arte quando è stile e lo stile si basa sul ritmo. Se non c’è stile, non possiamo parlare di arte perché lo stile si identifica con questa nostra emozione. Quando Ariosto dice ‘io canto le armi, le donne, gli amori, ecc.’ lui rappresenta un dramma e una tragedia attraverso un canto: è una traduzione. A un certo punto ho bisogno di cantare, ho bisogno di dipingere, di fare qualche cosa. E’ un riflesso del nostro bisogno di amore, che prescinde dalla tragedia o dal dramma come manifesto. Dopo che uno vive un fatto drammatico, può sentire il bisogno di esprimere questa sua natura che è basata sull’amore. Cos’è questo amore? Se non avessimo l’amore non si dipingerebbe, non si ballerebbe, non si... Ci sono infinite forme sconosciute attualmente come forme di arte » (1970).

Quando Nigro afferma che « l’arte aliena l’uomo che la fa, per cui talvolta ho pensato di smettere di dipingere », non accusa soltanto i rapporti di produzione borghesi cui sottostà anche l’artista, e non si limita certo a un conflitto personale.

Il punto è capitale anche per comprendere elementari enigmi che, nella storia recente dell’arte, specie astratta, sembrano eludere i modelli culturali cui sottoponiamo, ad esempio, Mondrian, Rothko o Reinhardt. Dove noi sappiamo consegnare l’opera di Mondrian, Rothko o Reinhardt a precise età della storia delle idee. Dove al contrario fatichiamo a ricevere dall’ultimo Mondrian, dal suicidio di Rothko, o dalle vicende private di Reinhardt la lezione della età dell’individuo in drammatico conflitto con il meccanismo dei fatti storici. Il punto è capitale perché ripropone il loro sacrificio formale (l’astrazione, la riduzione, il meno) in termini di sacrificio vitale — quale emerge d’altronde dalle utopie delle prime avanguardie. Avrebbero troppo sacrificato al principio di realtà in nome del progresso? C’è da domandarselo.

Al fondo di quella salvezza, Nigro pone comunque il tema del piacere. E lo pone, si badi, non come realizzazione immediata o pur mediata attraverso la gratificazione dell’arte: il piacere resta distante, ma tale distanza è misurata. Su « Nigro (che) assiste a un dramma che gli appare non rimediabile », Carla Lonzi ha scritto nel ’68 pagine splendide. E tuttavia nel proseguito degli ultimi tempi l’artista toscano ha fatto sopravanzare l’erotismo — fin qui ‘fallimentare, inconscio, e insoddisfatto’ — su quel che chiama ‘l’alienazione dell’edonismo’:

« Cerco di scoprire il rapporto che esiste fra l’autonomia del quadro e il mio *humanus*, fra l’antitesi di una realizzazione iconografica, che rappresenta quasi una perfezione, o per lo meno una tendenza a una perfezione — l’alienazione dell’edonismo — e le ripercussioni che ne derivano nei riflessi di un erotismo fallimentare, tant’è che l’erotismo inconscio e insoddisfatto si trasferisce nell’operare d’arte — l’alienazione dell’edonismo — e suscita nel produttore nuovi sentimenti erotici » (1973).

Nei titoli tesi a stabilire una reciproca eco tra la pittura e l’amore, nell’equivalenza privata tra colori e stati d’animo, nell’intervallo tra queste ‘aste’, Nigro indica come sottrarsi alla pratica alienante della produzione d’arte senza rinunciare all’unità di uomo e artista.

Tommaso Trini

that I translate instinctively or also try to translate all these human sensations of mine into an esthetic fact which bases itself on style and rhythms. Art becomes art when it is style and style is based on rhythm. If there is no style we cannot speak of art because style identifies itself with this emotion of ours. When Ariosto says ‘I sing of arms, women, loves, etc.’ he represents a drama and a tragedy through song: it is a translation. At a certain point I need to sing, I need to paint, to do something. It is a reflex of our need for love which prescinds from tragedy or from drama as manifesto. After one has lived a dramatic event, he is able to feel the need to express this nature of his which is based on love. What is this love? If we had not loved we would not paint, we would not dance, we would not... There are infinite unknown forms that are forms of art » (1970).

When Nigro affirms that ‘art alienates the man who makes it so that from time to time I thought about stopping painting’, he does not only accuse the relationships of bourgeois production to which the artist is also subjected and certainly he does not limit himself to a personal conflict.

This point is capital also in order to understand certain elementary enigmas which in the recent history of art, especially abstract, seem to elude the cultural models to which we submit, for instance, Mondrian, Rothko or Reinhardt. By which we know where to place the work of Mondrian, Rothko or Reinhardt according to precise times in the history of ideas.

By which, on the contrary, we have difficulty in accepting from the last Mondrian, from Rothko’s suicide or from Reinhardt’s personal affairs, the lesson of the age of the individual in dramatic conflict with the mechanism of historical facts. The point is capital because it re-proposes their formal sacrifice (abstraction, reduction, less) in terms of vital sacrifice — as it emerges, in any case, from the utopias of the first avant-gardes. Would they have sacrificed too much to the principle of reality in the name of progress? One wonders.

At the base of that salvation Nigro poses however, the theme of pleasure. And he places it, mind you, not as immediate accomplishment or even mediated through art’s gratification: pleasure remains distant but the distance is measured. On ‘Nigro who witnesses a tragic event that appears to him as non-remediable’, Carla Lonzi in 1968 wrote some splendid pages.

However, during the course of the more recent years the Tuscan artist has made erotism — up to now ‘bankrupt, unconscious and unsatisfied’ — surpass what he calls ‘the alienation of hedonism’:

« I try to discover the relation that exists between the autonomy of the picture and my *humanus*, between the antithesis of an iconographic realization which represents almost a perfection or at least a tendency toward a perfection — the alienation of hedonism — and the repercussions which are derived from it in the reflections of a bankrupt eroticism, so much so that unconscious unsatisfied eroticism is transferred into the work of art — the alienation of hedonism — and provokes in the producer, new erotic feelings » (1973).

By the titles intended to establish a reciprocal echo between painting and love, by the private equivalence between colors and moods, by the interval between these ‘strokes’, Nigro shows how to subtract oneself from the alienating practice of art production without giving up the unity of man and artist.

Tommaso Trini

Translation: Eve Rockert