

Mario Nigro*

L'opera di Mario Nigro si articola fundamentalmente in due esperienze: quella dello "spazio totale", che va dal 1952 al 1956 e che si prolunga dal 1959 al 1964 e quella del "tempo totale" che, iniziata nel 1965, è tuttora in atto.

Un punto preliminare da chiarire, poiché su Nigro si sono addensati equivoci di interpretazione e, conseguentemente, di valutazione, riguarda proprio questi termini di spazio e di tempo connessi alla nozione di totalità. Ciascuno di essi infatti può riportarsi al significato concettuale assunto nella tematica neoplastica e suprematista, ma quando la problematica di Nigro, attorno al 1950, si riallaccia a quelle di Malevič e di Mondrian, si riallaccia criticamente e proprio nel senso di polemizzare con quanto, nelle loro concezioni, risponde a un criterio di assolutizzazione dei problemi del quadro.

Egli non accetta la definizione di uno spazio bidimensionale, che era stato il campo d'indagine della prima generazione di pittori astratti, in quanto la bidimensionalità, se ha una giustificazione sul piano del rigore estetico, non trova rispondenza con la situazione dell'individuo immerso nella molteplicità degli eventi. Mentre Mondrian e Malevič hanno una intuizione positiva della vita che li porta a realizzare con efficacia estrema dei valori trasmessi da non porre in dubbio, Nigro si trova a impostare il lavoro in un momento in cui l'esperienza della vita appare tutta da imbastire a nuovo, senza certezze non solo riferite al passato, ma di qualsiasi genere. Per Nigro non si tratta più di concepire il quadro come fine spazializzando l'immagine (Malevič) o delimitando uno spazio architettonico (Mondrian): al contrario, il quadro diviene il pretesto, il frammento infinitesimale di una ricerca metodologica che tende a identificare la poetica in un linguaggio plastico autonomo. È qui che nasce la formulazione di uno "spazio totale" dove, tecnicamente, totale sta a indicare la resa di uno spazio che, nella misura in cui riesce a manifestarsi come multidimensionale alla percezione ottica, annulla ogni

* Testo senza titolo in Paolo Fossati e Carla Lonzi, *Mario Nigro*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1968; la piccola monografia fu pubblicata in occasione della sala personale di Nigro alla xxxiv Biennale di Venezia. Il testo è integralmente riprodotto in "marcatré", nn. 46-49, ottobre 1968-gennaio 1969, pp. 228-229.

distinzione tra reale e possibile restituendo all'uomo l'evidenza di una totalità originaria tra sé e il mondo.

Essendo, gli elementi attraverso i quali lo spazio si rivela, integralmente non oggettivi – progressioni ritmiche e fughe prospettiche simultanee di reticoli segnici – viene a mancare il punto di riferimento attraverso il quale calcolare le distanze che possono essere considerate infinite e nulle nello stesso tempo. Entro questi estremi le direzioni si moltiplicano: non più in grado di distinguere razionalmente l'esistente e l'immaginario li accogliamo entrambi nella concretezza della sperimentazione visiva. Il soggetto non si manifesta più nel ruolo distaccato dello spettatore che si affaccia al mondo, ma viene coinvolto egli stesso come parte integrante dei fenomeni sui quali volge l'indagine.

Quando un artista si trova nelle condizioni di Nigro, cioè di chi si costruisce dei motivi non provinciali di attività in un ambiente che non ha nulla a che vedere con la cultura figurativa, l'intelligenza funziona come ricerca ossessiva della verità. Quell'elemento febbrile e nevrotico che caratterizza un quadro di Nigro va inteso in un senso tutto particolare: lavorare sulla verità è lavorare al limite, e proprio perché non dichiara esplicitamente alcun dramma la sua opera è così intensamente emozionante e seria. Ma il dramma esiste ed è legato, oltre che a un dato di partenza, a una scelta: alla coscienza che non c'è salvezza al di fuori di una realizzazione giustificata nelle sue premesse e nei suoi risultati, pur in un contesto sociale che non sollecita né quelle premesse né quei risultati.

In fondo, l'essenza più autentica del manierismo, nei suoi aspetti non culturalistici, si può definire come una capacità acuta di dramma in una costruzione formale che è l'opposto della drammaticità: certi riquadri, certe fughe di superfici di Nigro sono allucinanti come certi sguardi o certi panneggi verdastri e improbabili nello spazio "multi-dimensionale" di un Pontormo, che per molti aspetti ha vissuto una condizione di cui un artista come Nigro può sentirsi partecipe. È nel ritrovare gli aspetti di una situazione esistenziale e morale che si può cogliere nel suo giusto movente l'impegno teorico del pittore toscano.

Per spiegare l'ultimo lavoro di Nigro, quello del "tempo totale", bisogna tener presente che, nel dipingere, un proposito di resa spaziale ha sempre degli addentellati con l'intuizione del tempo. La ricerca bidimensionale stessa ha avuto una ragion d'essere che risulta più profonda di quanto credessero gli stessi interessati: essi reagivano

a una rappresentazione tridimensionale che era un equivalente del tempo sperimentato come fisso. L'arte moderna si è sciolta da questa fissità: il punto estremo sono pittori come Pollock che non si sono posti il problema della rappresentazione dello spazio nel quadro, ma la cui esigenza illimitata di concretezza apre spiragli di lontananze in superfici che non hanno più nulla a che vedere con la tridimensionalità: spiragli luminosi e immediati come lo sono gli eventi che costellano la nostra vita.

Anche a Nigro si può riferire un'osservazione del genere e, come nelle grandi tele di Pollock, anche nei suoi quadri la tessitura spaziale giunge ai limiti del supporto con una dinamica che presuppone l'espansione infinita. Ma in Nigro la presa di posizione teorica provoca una specie di evidenza retinica al fenomeno: infatti la concatenazione dei segni, in quanto avviene secondo una ritmazione che obbedisce a leggi progressive, determina un movimento di fuga secondo molteplici direttrici prospettiche, che trascina inevitabilmente lo sguardo oltre le possibilità di discernimento mentale. È qui che l'aggettivo allucinato può non avere valore letterario: certe soluzioni di Nigro lasciano l'impressione di un rapporto funzionale singolarissimo tra stati percettivi e la concentrazione stessa del pensiero.

Tuttavia, al di là del valore teorico indiscutibile di Nigro – che consiste nell'aver centrato il problema della pittura come problema della giustificazione tra segni – ci si chiede quale sia la particolare esperienza psichica che sottintende quella particolare giustificazione teorica. Come nella scienza, così nella pittura, è ormai evidente che determinate operazioni cosiddette pure rispondono in realtà a spinte vitali connesse alle direttive inarrestabili dell'inconscio. Lo scienziato, come l'artista, arriva a trovare esattamente ciò che forma l'oggetto della ricerca nella misura in cui è costitutiva dell'atteggiamento stesso del ricercare una verità intuitivamente presente nei postulati.

Ora, quando Nigro inizia la sua ricerca metodologica in analogia alla costruzione musicale, è perché avverte come valido il carattere vincolante delle leggi che regolano i nessi tra le note. Tutto questo è teoricamente ineccepibile e geniale in quanto a Nigro interessa la resa di una qualità temporale, ritmica, della dimensione spaziale. Ma è proprio in questa qualità temporale, implicita nello "spazio totale" e nel "tempo totale" esplicita, anzi addirittura esclusiva, che si può individuare un senso riposto alle sue formulazioni.

Come in tutti i migliori artisti del dopoguerra, Nigro avverte lo scompenso esistente fra le aperture implicate in un mondo che la scienza ha liberato dai problemi di sopravvivenza materiale e la negazione da parte della società di liberalizzare le istituzioni attraverso le quali si incanala e si condiziona la vita degli uomini. Mentre un Pollock vive drammaticamente e senza volerselo nascondere quel disaccordo col proprio destino che è l'intimo tormento di ognuno, Nigro lo vive come un dato irremovibile e estraneo alla capacità d'intervento dell'individuo, un dato che si presenta alla coscienza come fatalità storica e si realizza sul piano tecnico come fatalità seriale.

Ecco perché il momento informale – che egli giustifica in Pollock come autentica rivolta anarchica una volta fallito il miraggio di una vera rivoluzione – in lui diventa ritorno a modi espressionistici: rivoltarsi contro il fato non può portare che ad atteggiamenti scontati, mentre fare operazioni estreme come Pollock, nel quale questo presupposto è del tutto assente, significa liberarsi su qualcosa, non opporre un gesto vanamente protestatario. Nel dilemma tra rivolta e constatazione di un'impotenza Nigro è per quest'ultima: i quadri dello "spazio totale" rappresentano perciò un'esperienza – e dunque un'espressione – totalmente tragica: reticoli scuri come separazione fatalistica da cui filtra un'immensità libera.

La concezione del "tempo totale", in quanto tende a sottrarre l'individuo al protrarsi della tragedia, ne rivela in qualche modo la natura. Nelle opere del "tempo totale" lo spazio è annullato: visioni prospettiche delimitate entro rombi ideali ed esse stesse formate da tanti rombi tutti diversi e tutti in rapporto geometricamente esatto fra loro realizzano l'esperienza psichica del tempo (indipendentemente dall'episodio spaziale in cui ciò si avvera) configurandosi visualmente come passaggio tra un principio e una fine.

Dice Nigro: "Le opere del 'tempo totale' non stimolano la fantasia dello spettatore – come quelle dello 'spazio totale' – ma obbligano lo spettatore a un pensiero fisso, forse alla rivelazione del tempo che passa. Questo è l'elemento che costituisce l'essenza più primitiva dell'uomo, secondo me. L'uomo vive in un modo molto ricco, molto ampio, fa molte esperienze, poi si accorge che c'è una esperienza unica fondamentale: lui che vive e il tempo che passa".

Anche Duchamp e Tobey o un monaco zen possono sottoscrivere queste affermazioni, ma in loro il tempo appare sottoposto a una tec-

nica che assicuri il permanere del godimento biologico individuale. In Nigro, invece, proprio il bisogno di credere al carattere di inevitabilità del meccanismo dei fatti storici e perciò della sua costituzione di destino, ci fa capire che la nozione di fato scaturisce da un atto di resistenza psichica dove viene neutralizzato, sul piano della razionalità, l'assillo di una vita pienamente godibile. Il godimento allora si rovescia nel suo contrario: il tempo libidico diventa tempo svuotato, esperienza repressiva.

Insomma quel "tempo che passa" in Nigro è ancora un tempo legato alle premesse della tragedia, a uno sforzo di dimenticare più che a una condizione di saggezza. Il rifiuto della dimensione spaziale risponde sì al proposito di sfuggire al tumulto della vita per una semplicità ed essenzialità volontarie, ma anche al tentativo di abbandonare una vicenda opprimente di consequenzialità rigide e frustrative. Il reticolo di Nigro che si tende scatta e muore sul niente è l'espressione più veritiera di una percezione del tempo che ognuno di noi può convalidare. In un'epoca in cui si parla molto di libertà felicità e gioco, Nigro ci fa avvertiti che possiamo parlarne, ma come di entità assenti nella misura in cui non conosciamo l'effettiva dissociazione che ci separa dai nostri gesti quotidiani.

Se non è del tutto trascurabile l'ipotesi che il tempo sia il risultato psichico dell'incapacità umana a vivere in una dimensione di piacere, può essere significativo che un Nigro abbia enucleato oggi, nel "tempo totale", la sensazione stessa dell'esistenza. A mente gelata, Nigro assiste a un dramma che gli appare non rimediabile: esso riguarda un contrasto che si svolge non più tra noi e la realtà ma nell'intimo della dinamica stessa della nostra vita.