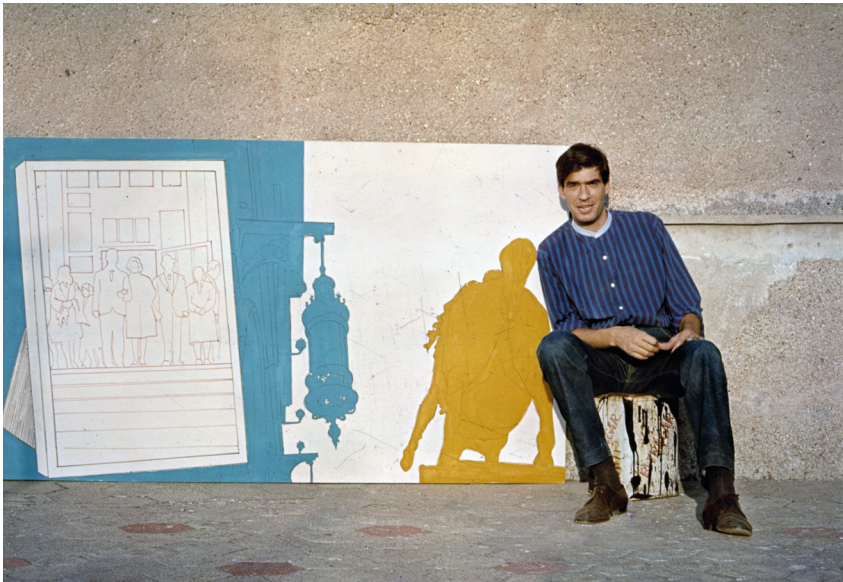


Renato Mambor

Studi intorno alle opere, la performance, il teatro

a cura di
Raffaella Perna



Collana Studi e Ricerche 66

STUDI UMANISTICI
Serie Arti

Renato Mambor

Studi intorno alle opere, la performance, il teatro

a cura di
Raffaella Perna



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2018

Per la pubblicazione di questo volume la serie «Arti» si avvale di un contributo raccolto dagli amici in memoria di Monica Levy (1953-2006), slavista, traduttrice, appassionata d'arte.

Traduzione: Emma Gainsforth

Copyright © 2018

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-052-1

Pubblicato a marzo 2018



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: Renato Mambor davanti a un'opera della serie *Ricalchi*, 1965-1966, Archivio Mambor, Roma.

Indice

Introduzione	1
Introduction	3
«Mi servii di immagini già riprodotte». La ricerca di oggettività di Mambor negli anni Sessanta <i>Ada De Pirro e Antonella Sbrilli</i>	5
Riferimenti bibliografici	18
Biografia autori	19
ALBUM – CAPITOLO 1	21
«I used images that had already been reproduced». Mambor's Research for Objectivity in the 1960s <i>Ada De Pirro and Antonella Sbrilli</i>	31
Works cited	45
Biography	46
«Un contatto diretto con il mondo»: aspetti performativi nell'opera di Renato Mambor dai <i>Timbri</i> a <i>La Trousse</i> <i>Raffaella Perna</i>	47
Riferimenti bibliografici	59
Biografia autori	60
ALBUM – CAPITOLO 2	61
«A direct contact with the world». Performative Aspects in the Work of Renato Mambor from <i>Timbri</i> to <i>La Trousse</i> <i>Raffaella Perna</i>	69
Works cited	82
Biography	83

Renato Mambor, <i>Dovendo imballare un uomo</i> , 24 maggio 1968	85
<i>Ilaria Bernardi</i>	
Riferimenti bibliografici	95
Biografia autori	96
ALBUM – CAPITOLO 3	99
Renato Mambor, <i>Dovendo imballare un uomo</i> (Having to Package a Man), May 24, 1968	105
<i>Ilaria Bernardi</i>	
Works cited	115
Biography	117
Il teatro dei pittori. Renato Mambor e la nuova drammaturgia della scena	119
<i>Lorenzo Mango</i>	
Riferimenti bibliografici	131
Biografia autori	131
ALBUM – CAPITOLO 4	133
Theatre of Painters. Renato Mambor and New Scenic Dramaturgy	141
<i>Lorenzo Mango</i>	
Works cited	153
Biography	153
Renato Mambor e il ritorno alla Pittura... che non se n'era mai andata	155
<i>Barbara Martusciello</i>	
Riferimenti bibliografici	167
Biografia autori	168
ALBUM – CAPITOLO 5	169
Renato Mambor and the Return to Painting... Never Actually Abandoned	179
<i>Barbara Martusciello</i>	
Works cited	192
Biography	192

Renato Mambor. <i>Separé</i>	193
<i>Angelandreina Rorro</i>	
Riferimenti bibliografici	200
Biografia autori	200
ALBUM – CAPITOLO 6	201
Renato Mambor. <i>Separé</i>	205
<i>Angelandreina Rorro</i>	
Works cited	212
Biography	213
Sono finalmente diventato un aggeggio	215
<i>Patrizia Speciale Mambor</i>	
Biografia autori	220
ALBUM – CAPITOLO 7	221
I Have Finally Become a Gadget	227
<i>Patrizia Speciale Mambor</i>	
Biography	232

Introduzione

Guardando alla realtà artistica romana tra la fine degli anni Cinquanta e i Sessanta emerge un quadro particolarmente ricco e vitale, nutrito dalla presenza di grandi personalità che, nel distaccarsi dall'eredità di Alberto Burri e dell'Informale europeo, intraprendono percorsi volti, prima, alla monocromia e all'azzeramento dei dati espressivi, poi, al recupero dell'immagine, colta per lo più nel suo aspetto di icona massmediatica, con lo scopo di riallacciare i ponti con il mutato contesto sociale, politico ed estetico dell'epoca. Tra di esse, Renato Mambor (Roma, 4 dicembre 1936 – Roma, 6 dicembre 2014) occupa un posto di primo piano, non soltanto perché già nei suoi primi lavori ha saputo farsi originale interprete della nuova temperie artistica emersa a cavallo dei due suddetti decenni, ma anche perché ha accolto sin dal 1964-1965, con precocità quindi rispetto al panorama nazionale, impulsi e fonti provenienti da discipline e ambiti espressivi estranei alla pittura, dalla performance, alla fotografia, al teatro e all'installazione, partecipando con apporti significativi al processo di smaterializzazione dell'opera, di sconfinamento linguistico e fuoriuscita dagli spazi deputati, che ha segnato a fondo l'arte italiana e internazionale tra la seconda metà degli anni Sessanta e i Settanta, per approdare in seguito a una ricerca fondata sulle relazioni tra rappresentazione pittorica, sguardo e percezione della realtà.

Il libro raccoglie i contributi del pomeriggio di studi dedicato all'artista tenutosi il 27 novembre del 2015, a un anno dalla scomparsa, presso il Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea della Sapienza (MLAC), già sede nel 1996 di una sua importante mostra personale. Attraverso i saggi di Ada De Pirro, Antonella Sbrilli, Ilaria Bernardi, Lorenzo Mango, Angelandreina Rorro, Barbara Martusciello, Patrizia

Speciale – compagna e collaboratrice di Mambor per oltre trent’anni – e di chi scrive, il volume intende documentare in maniera organica le diverse fasi del percorso dell’artista: dalle serie d’esordio – i monocromi, i *Timbri* e i *Ricalchi* – alle performance e all’attività teatrale, sino al ritorno alla pittura degli anni Novanta e Duemila. Sulla base di documenti e fonti talora inedite, il libro affronta la ricerca sperimentale di Mambor nel suo complesso, alla luce del contesto artistico e culturale italiano della seconda metà del XX secolo, con particolare attenzione agli aspetti più radicali e innovativi del suo lavoro.

Il più sentito ringraziamento va all’Archivio Mambor, in particolare a Patrizia Speciale e Blu Mambor, per avere generosamente promosso e sostenuto la ricerca; a Maria Grazia Messina per il prezioso contributo in occasione del pomeriggio di studi; e a Claudio Zambianchi che ha seguito da vicino lo sviluppo di questa pubblicazione.

Raffaella Perna

Introduction

If we look at the artistic scene in Rome between the end of the 1950s and the 1960s, what emerges is a particularly rich and vital picture, shaped by important personalities who, distancing themselves from the legacy of Alberto Burri and the European Informal Art, developed a line of research that focused first on the monochrome and on the annulment of the expressive quality of the work, and later on the return to the image, viewed mostly in its quality of mass-mediatic icon, with the aim of reconnecting with the changed social, political and aesthetic context of the time. Renato Mambor (Rome, December 4, 1936 – Rome, December 6, 2014) stands out among the artists of this period, not only because already with his first works he was able to become an original interpreter of the new artistic climate emerging at the turn of the decade, but also because, already in 1964-1965, his work was being influenced – so precociously with regard to the national scene – by impulses and sources from disciplines and expressive fields foreign to painting, from performance to photography, from theatre to installations. Mambor participated, with significant contributions, to the process of dematerialization of art, forcing linguistic boundaries and treading outside the spaces traditionally assigned to art, a process that profoundly marked Italian and international art between the second half of the 1960s and the 1970s, and led to a type of research founded on the relations between pictorial representation, the way of looking at and of perceiving reality.

The book collects the papers delivered during a study afternoon dedicated to the artist, held November 27, 2015, to mark the first anniversary since his passing, at the Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea (MLAC) at the Sapienza University in Rome, which also hosted,

in 1996, an important solo exhibition of the artist. The essays by Ada De Pirro, Antonella Sbrilli, Ilaria Bernardi, Lorenzo Mango, Angelandrina Rorro, Barbara Martusciello, Patrizia Speciale – companion and collaborator of Mambor for more than thirty years – and of myself, intend to document, comprehensively, the different phases of the artist's career: from the first series – the monochrome works, *Timbri* and *Ricalchi* – to the performances and theatrical activity, and to the return to painting in the 1990s and 2000s. On the basis of documents and sources, some of which unpublished, the book addresses the experimental research carried out by Mambor as a whole, in the light of the artistic and cultural context of the second half of the 20th century, with particular attention to the most radical and innovative aspects of his work.

My most sincere thanks go to the Mambor Archive, and in particular to Patrizia Speciale and Blu Mambor, who have generously promoted and supported the research; to Maria Grazia Messina for her precious contribution on the occasion of the study afternoon; to Claudio Zambianchi, who has closely followed the development of this publication.

Raffaella Perna

«Mi servii di immagini già riprodotte». La ricerca di oggettività di Mambor negli anni Sessanta

Ada De Pirro e Antonella Sbrilli

Lo scritto tratta uno dei temi centrali dell'opera di Renato Mambor: l'oggettivazione della realtà. Agli inizi degli anni Sessanta, mentre si afferma la società della comunicazione, Mambor concentra la sua attenzione sulla rappresentazione schematica di oggetti e figure umane, prelevando immagini, oltre che dalla realtà urbana, anche da riviste popolari, fra cui La Settimana Enigmistica da cui ritaglia rebus a partire dal 1964. Sono infatti le figure dei rebus che colpiscono la creatività dell'artista che, trovando in esse le qualità oggettivanti che andava cercando, inizia a citarle e a rielaborarle in una delle sue famose serie.

L'elaborazione del suo "vocabolario visivo" prosegue e arriva – all'inizio degli anni Settanta – alla progettazione di un "vero" oggetto, votato alla pratica oggettivante fino allora seguita: l'Evidenziatore, anch'esso in qualche modo collegabile alla tradizione del rebus.

Vogliamo iniziare il nostro intervento mostrando l'opera di Renato Mambor intitolata *Fili (Threads)*, esposta nella mostra di Berlino del 2012 (AA. Vv.: 2012), perché ci sembra abbia il valore di una immagine-guida per questo incontro: i *Fili* del titolo sono infatti anche i fili tematici che Mambor ha svolto e collegato, decennio dopo decennio, per tutta la sua vita.

Questo pomeriggio a lui dedicato, a distanza di quasi un anno dalla sua scomparsa avvenuta il 6 dicembre 2014, offre a tutti noi una bella occasione per presentare e approfondire alcuni aspetti della sua opera, uno dei quali è rappresentato dal tema centrale – tante volte ribadito dall'artista – dell'*oggettivazione* della realtà.

Abbiamo avuto modo di parlare di questo tema (e non solo) con Renato Mambor nel 2005, mentre esponeva alla galleria romana del Mascherino nella mostra curata da Barbara Martusciello (MARTUSCIELLO: 2005).

Il nostro rapporto si è approfondito qualche anno più tardi in occasione dell'esposizione *Ah, che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia* all'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma (dicembre 2010 –

marzo 2011), nella quale il suo lavoro ha avuto un grande rilievo, in quanto egli fu il primo artista italiano a prelevare immagini dai rebus della "Settimana Enigmistica" (SBRILLI E DE PIRRO: 2010, 66-68).

Le cose e le azioni rappresentate in modo tanto peculiare nelle vignette in bianco e nero del celebre settimanale furono per Mambor, negli anni Sessanta, una tappa della sua ricerca di *oggettività*. Una tappa, laterale ma non minore, di un percorso ricco di riflessioni, pensieri e invenzioni.

Ripercorriamo questo itinerario nel nostro intervento a due voci, a volte distinte, altre volte unite, e intervallate dalle immagini di riferimento.

All'inizio degli anni Sessanta, dopo un breve periodo di sperimentazioni informali, constatata l'usura e la ripetitività dell'Informale stesso, Mambor – sempre da autodidatta – si avvicina alla costruzione di opere-oggetto in legno dipinto e mollette; sono gli stessi anni in cui il suo amico Tano Festa costruisce finestre e porte come oggetti da contemplare. È dunque il campo delle *cose* quello a cui il giovane Mambor inizia a rivolgersi, per passare presto alla bidimensionalità del quadro o della carta, anche se successivamente arriverà a coinvolgere di nuovo lo spazio tridimensionale, in un dialogo continuo tra forme create e ambiente circostante.

Gli inizi del decennio coincidono con l'affermarsi della società della comunicazione, indagata, definita, discussa da autori come McLuhan, Barthes, in Italia Umberto Eco. Mambor coglie in pieno questo mutamento e passa dalla costruzione materiale di oggetti alla resa *oggettiva* di immagini grafiche, nel segno di uno schematico ritorno alla *figura*, che può essere umana o rappresentare cose, alleggerite così dalla materia e dalle valenze psicologiche degli anni informali.

La particolare figurazione di Mambor attinge forme dal quotidiano: dalla realtà urbana che lo circonda, in particolare dal mondo della strada; da immagini che può vedere su riviste popolari di enigmistica o su riviste femminili o anche su enciclopedie. Tutti questi 'prelievi' portano con sé la memoria di quando, da bambino, Mambor appoggiava le figure che gli piacevano al vetro della finestra per ricalcarle su un foglio.

Le sue opere degli anni Sessanta creano – nel loro complesso – un vocabolario iconico indispensabile alla lettura di tutto il suo lavoro successivo e mostrano molti interessanti riscontri se osservate alla distanza, con uno sguardo dall'oggi, per esempio comparando i suoi uomini-segnali alle icone che segnalano lo status di utente sui social network. Ma andiamo con ordine. (A.D.P., A.S.)

Segnaletica e figura neutra

All'inizio degli anni Sessanta, Mambor abitava nel quartiere Tuscolano, dove aiutava il padre che aveva una pompa di benzina.

Gli amici del quartiere erano gli artisti che si spostavano quotidianamente nella centrale piazza del Popolo e con cui condivise, nel *clima felice degli anni Sessanta* – oltre alla volontà di arrivare all'*azzeramento dell'io* –, alcuni atelier e molte mostre nelle gallerie di avanguardia. Gli artisti erano Francesco Lo Savio, Cesare Tacchi, Sergio Lombardo, Tano Festa e Mario Schifano.

Con alcuni di essi e con la fidanzata di allora, l'attrice Paola Pitagora, Mambor amava girare per la città in moto o prendendo il tram, facendosi trasportare anche casualmente. Metteva così in pratica – a suo modo – uno dei precetti dei Situazionisti, cogliendo alcuni aspetti offerti da una città, Roma, a quei tempi in piena attività culturale e artistica. Anche probabilmente per il fatto che Mambor aiutava il padre benzinaio, una delle prime serie di opere giovanili parte dall'osservazione dei segnali stradali. (A.D.P.)

Segnali stradali (1961)

Mambor ha dichiarato esplicitamente di aver utilizzato la superficie piana per «presentare segni di comunicazione» convenzionali, piatti, oggettivi e che «i primi studi nacquero dall'osservazione delle strisce oblique poste dietro i camion» (MAMBOR: 1999a, 88): segni astratti, geometrici che però hanno una funzione informativa, riconoscibile per convenzione.

Siamo al principio degli anni Sessanta: mentre le opere del giovane Kounellis alludono alla segnaletica con frecce, numeri e simboli, il tema del segnale stradale inizia a interessare un artista tedesco astrattista, Winfred Gaul, che visse a Roma – dove conobbe fra gli altri Schifano, Novelli, Perilli – per lunghi periodi a partire dal '61. Dopo aver lavorato sul monocromo e sul bicromo, in particolare nella serie *Oggetto romano*, Gaul si interessa dei segnali stradali per de-contestualizzare e reinventare i codici del paesaggio urbano, considerati da lui «una forma di arte concreta in un contesto popolare» (ZANCHETTA: 2014).

Nel '62 espose un cartello-opera sulla strada tra Milano e Monza, la stessa operazione che Ketty La Rocca avrebbe fatto nel '67 su uno svincolo dell'autostrada del Sole.

Winfred Gaul ha avuto modo di dichiarare che il suo interesse per i segnali stradali deriva dal fatto di trovarsi – in quel periodo – a vivere a Roma, in un luogo in cui il contrasto tra antico e moderno è più violento e aggressivo rispetto ad altre metropoli. Gaul manipola i segnali, convinto che i pedoni e i guidatori siano diventati insensibili per abitudine a quegli ammonimenti. Li trasforma così in segni totalmente nuovi e ‘concreti’.

Se l’operazione di Mambor è lontana dal *concretismo* astratto di Gaul, è però vicina all’intento di oggettivazione della figura, che essenzialmente – per lui – è quella umana. Il cartello stradale, come ricorda Eco in *Apocalittici e integrati* analizzando la relazione tra kitsch, cultura di massa e avanguardia, è un esempio di strumento di comunicazione con fine pedagogico e civile che, seppure kitsch, stimola gli automobilisti dal punto di vista emotivo. E Barthes attribuisce ai segnali «una leggibilità immediata», che esclude qualsiasi ambiguità (BARTHES: 2002, 65).

Eccoci a collegare le riflessioni di Mambor di cinquant’anni fa non solo con dei classici della comunicazione, ma anche con dibattiti attuali sul tema dell’oggettività e della neutralità della segnaletica ‘umana’ su canali comunicativi attuali, per esempio su un social network come Facebook. (A.D.P.)

Uomini Statistici (1962)

Fra i segnali che più hanno colpito la fantasia di Mambor – come egli stesso ha dichiarato – risaltano gli ‘omini’ stilizzati del segnale del passaggio pedonale che, ripetuti tra due bande colorate, danno l’idea di una scrittura che si estende orizzontalmente. L’indagine dell’artista si rivolge poi a scudetti, bandiere, distintivi, immagini araldiche, fino al tentativo di catalogare le varie sagome umane usate dalla statistica.

Il segno adottato indica l’uomo quantitativo, privo di volto e di caratteri individuali e per questo fortemente oggettivo. Stampigliato sulla tela, mantiene il suo carattere bidimensionale. Evita fughe prospettiche nonostante l’accento dato dalle differenze di dimensione, mentre viene evitata la sorgente luminosa, lasciata fuori dal quadro come suggerito da Lo Savio.

Mambor chiama espressamente le sue sagome ‘omini’: come non pensare alla famosa pubblicità dell’Omino bianco, uno dei primi prodotti per la casa di quegli anni? (A.D.P.)

Timbri (1963)

Ripetendo l'Omino all'infinito con un timbro di gomma, con un livello di casualità minima, Mambor intende dichiarare che l'opera è fatta a mano e quindi lontana da procedimenti industriali. L'esecuzione era volutamente anti-espessiva, a favore di una comunicazione diretta, così come l'uso di un segno iconico riconoscibile segnava un punto di riferimento comune tra artista e pubblico.

L'idea del timbro rimanda anche alle sperimentazioni di Piero Manzoni, che firmava con la sua impronta digitale le uova che il pubblico avrebbe mangiato, e alle *Anthropometries* di Yves Klein che iniziò a stampare il corpo delle modelle dalla fine anni Sessanta con il suo famoso blu.

La ricerca di Mambor è dunque orientata verso la definizione di immagini neutre, concentrata in questa fase su figure umane-tipo ridotte a sagoma, denotative e lontane, secondo codici visivi condivisi, da qualsiasi tipo di connotazione specifica.

L'artista tratta i segni come oggetti e gli oggetti come segni, anche la figura umana, ridotta a sagoma. Come indica Eco, il rapporto di denotazione è un rapporto diretto e univoco, ed è per questo che Mambor sceglie gli 'omini', in quanto lontani da qualsiasi tipo di interpretazione personale.

Il tema dello stereotipo anticipa temi fondanti come l'archetipico e il minimale dell'Arte Povera, movimento al quale Mambor si avvicinò partecipando alla storica mostra *Im-spazio Arte Povera* alla Bertesca di Genova nel 1967 e ad altre successive. In occasione della prima mostra, Germano Celant lo definisce «paziente e meticoloso sterilizzatore di forme e di gesti creativi» (CELANT: 1967, 101).

Naturalmente i *Gesti tipici* di Sergio Lombardo e le silhouette di Mario Ceroli si avvicinano alla ricerca oggettivante di Mambor e risentono dello stesso clima di sottrazione dell'io.

Maurizio Calvesi ha definito quelle di Mambor «campionature di Uomini Statistici», immagini non archetipiche (come quelle di Ceroli), ma stereotipe, assimilabili all'universo della comunicazione segnaletica a cui erano approdati anche Schifano – attraverso la mediazione di Rottella – e Kounellis.

La geometria dei precedenti segnali è sottoposta – in una sorta di ambigua e problematica reciprocità con l'arte – a un vibrante trattamento di toni. Negli 'omini' il margine del gioco pittorico si fa più esiguo, più sottilmente mentale nella misurata variazione delle sagome.

Nella neutralità dell'immagine viene dunque evidenziata un'analisi *oggettiva* degli elementi basilari della pittura, supporto, segno, colore.

All'interno del clima proto-concettuale di quegli anni, Mambor si muove con indipendenza, secondo un progetto meno didattico e rigido, lascia spazio alla godibilità 'araldica' dell'immagine e all'intervento riequilibrante della percezione.

La ricerca oggettivante di quegli anni è condivisa da uno dei riferimenti culturali dei giovani artisti italiani dell'inizio anni Sessanta, il *Nouveau Roman*, le cui opere iniziavano a essere tradotte in italiano. La descrizione di cose e personaggi così come sono, lontana da qualsiasi psicologismo, insiste sul dato ottico dello sguardo sul mondo, lo stesso che sembra usare Mambor¹.

Oggettivare per Mambor significa osservare con sguardo distante, ma non per questo meno partecipato, le cose del mondo che in questo modo possono essere catalogate e messe in connessione tra loro e con altri 'osservatori', tra i quali noi che in questo pomeriggio di studi proviamo a definire il particolare tipo di relazione con queste opere. (A.D.P.)

«Immagini già riprodotte»

Il metalinguaggio che Mambor crea è fondato su segni riconoscibili e in qualche modo inconfutabili, codice condiviso che mette in relazione automatica il significante con il proprio significato. Le immagini *non* tradiscono il loro significato, come in Magritte, che alludeva al mistero della definizione delle cose che ci circondano, nel corto circuito di relazione tra parola e immagine.

Mambor non è interessato all'enigma, alla dimensione sospesa e poetica del mistero. Egli utilizza solo immagini a cui non associa mai una definizione né ingannevole né veritiera. Le immagini sono segni che rimandano alla loro denominazione senza aggiungere nulla di connotativo.

Egli utilizza «immagini già riprodotte» e in più le sceglie neutre, riconoscibili in modo da non creare dubbi, le estrae dal loro contesto e le associa senza un ordine stabilito se non quello di una loro precisa percezione, in questo vicino all'operazione percettiva dei fumetti di Lichtenstein.

¹ Cfr. ROBBE-GRILLET ALAIN (1955), *Le voyeur*, Parigi, Edition de minuit; tr. it. Stefania Ricciardi (2013), *Il voyeur*, Trieste, Einaudi. Roland Barthes nel saggio dichiara che: «Il romanzo di R-G resta dunque perfettamente estraneo a un ordine psicoanalitico [...] il romanzo abolisce deliberatamente ogni passato e ogni profondità, perché è un romanzo dell'estensione, non della comprensione».

Come afferma Marisa Volpi, egli usa la riduzione e l'incongruità per cogliere le potenzialità allo stato puro delle immagini. Sembra che l'artista voglia scoprire ciò che rimane dell'oggetto privato di attributi storici e ridotto a simbolo grafico. «Il quadro era un puro supporto di tela per una catalogazione di figure, l'incongruità degli accostamenti serviva ad accentuarne la loro riduzione di significato in quanto immagini» (VOLPI: 1967). (A.D.P.)

Ricalchi e lavori sui rebus (1964-66)

La prima metà degli anni Sessanta è anche un periodo di crisi latente, che sfocerà nelle lotte politiche e sociali di fine decennio. Sempre con l'intenzione di cancellare l'io dal quadro, Mambor cerca di individuare un punto di osservazione lontano da passioni e prese di posizione, una sorta di prospettiva mediana, una *medietas* che trova nella sentenza oraziana *est modus in rebus* il suo motto e – seguendo il gioco con le parole – anche un riferimento al tema del rebus, che fa la sua comparsa nella ricerca dell'artista in quel periodo. Un tema che si lega saldamente a quello delle «immagini già riprodotte».

La mostra del 2005 ricordata all'inizio, alla galleria del Mascherino, era accompagnata da un catalogo che riporta in copertina la riproduzione di un'opera di Mambor, uno smalto su tela grezza del 1965, intitolato *Abbraccio*.

La sagoma della fanciulla con gli occhi e la bocca cancellati, colorata a *plat* di un verde acido che contrasta col grigio opaco e verdastro dei fiori e dello sfondo è un esempio straordinario del lavoro di Mambor sui rebus della "Settimana Enigmistica", attuato dall'artista – per primo in Italia – sin dai primi anni Sessanta.

La fanciulla di *Abbraccio*, che Mambor ripete in diverse altre opere (*Abbracciare*, per esempio) e in composizioni, fotomontaggi, collage anche sorprendenti, è tratta da un numero della rivista di dodici anni prima.

Si tratta di una vignetta a suo modo storica, apparsa in un numero della "Settimana Enigmistica" del maggio 1952: la frase risolutiva è del grande enigmista Piero Bartezzaghi e si ottiene leggendo di seguito i fonemi e le immagini decifrate: 'B ambo le mani e rose' (*bambole manierose*); il disegno, dal tratto sintetico e fluido, è della disegnatrice lombarda Maria Ghezzi Brighenti.

In un'altra immagine – tratta dall'archivio di Mambor che Patrizia Speciale ci ha gentilmente messo a disposizione – si vede il ritaglio

della vignetta originale, che Renato ha manipolato coprendo i fonemi *B* ed *E*, colorando il cielo e firmando il ritaglio anche sul retro.

Esistono decine di questi ritagli manipolati con cancellature, campiture di colore a tempera o acquerello che creano dei vuoti nelle scene, e firmati da Mambor a matita, in gran parte datati a partire dal 1964.

Il 1964: è l'anno in cui alla Biennale di Venezia è sancito, con clamore anche mediatico, l'arrivo della Pop Art. Il premio riservato a un artista straniero è assegnato in quella edizione a Robert Rauschenberg e vale la pena di ricordare che alcune opere dell'artista statunitense della metà degli anni Cinquanta alludono al *Rebus* sia nel titolo sia in certi meccanismi di doppia lettura lineare della composizione. Di qua e di là dell'Atlantico, il rebus, le cose di tutti i giorni, i reperti di un mondo segnato dalla comunicazione, entrano – in modi diversi – nel gioco degli artisti.

Con i suoi prelievi e *Ricalchi*, Mambor sembra ribadire la peculiarità dell'occhio italiano, sottolineata anche da Alberto Boatto: rispetto alla Pop americana, che attinge da un repertorio di icone dello star system e ingigantisce gli oggetti, Mambor (come poco dopo nel '79 farà Tano Festa) va a pescare immagini riconoscibili e stereotipate da una fonte tipicamente italiana, popolare e sofisticata allo stesso tempo. Si tratta – come già accennato – della “Settimana Enigmistica”, un settimanale di larghissima diffusione, che Mambor poteva trovare a casa di genitori e amici, dunque in contesti privati e famigliari, così come nelle sale d'aspetto delle stazioni: una pubblicazione che fa parte dell'esperienza comune, quotidiana di generazioni di lettori italiani. Fondata nel 1932, la rivista non ha mai interrotto le pubblicazioni (salvo in una sola occasione durante la guerra), non ha mai modificato sostanzialmente la sua veste, svolgendo una funzione di verifica popolare delle conoscenze linguistiche e delle nozioni culturali di base (storia, geografia, opera lirica, tradizione), rivolgendosi a un pubblico interclassista, statisticamente medio (BARTEZZAGHI: 2007)².

Non per niente, alla “Settimana Enigmistica” guarderanno anche Tano Festa (come accennato) che rielaborerà decine di rebus – sempre disegnati da Maria Ghezzi – e Alighiero Boetti, che diceva «so inventare i rebus, ma poi non li so più risolvere» (BARTEZZAGHI: 2010b, 287).

² Sul ruolo della “Settimana Enigmistica” nella società italiana del Novecento, cfr. BARTEZZAGHI STEFANO (2007), *L'orizzonte verticale. Invenzione e storia del cruciverba*, Einaudi, Torino.

Per Mambor, in cerca in quegli anni di immagini che valgono come vocaboli, le figure e le scene dei rebus diventano un repertorio largamente usabile: «prende in prestito, di questi disegni, il segno, l'immediatezza grafica e la semplificazione dell'immagine, adoperandoli come se attingesse a una sorta di vocabolario iconico», dice Barbara Martusciello (MARTUSCIELLO: 2005, 8), mentre lo stesso artista ricorda di aver trovato «nelle vignette della Settimana Enigmistica un forte carattere denotativo: devono essere il più possibile fedeli ai vocaboli che 'rappresentano'. Nell'ingrandire la vignetta e nel rimpagnarla cancellavo le lettere e le stelle che fungevano da indicatori» (MAMBOR 1999b, 95).

Grazie alla consulenza di Franco Diotallevi, esperto di storia del rebus, è stato possibile rintracciare alcune delle vignette originali, tratte da numeri della rivista che vanno dalla metà degli anni Cinquanta al 1967, e verificare le manipolazioni che Mambor vi ha attuato, campendo zone con i colori e cancellando lettere e dettagli. Colpisce fra le altre una vignetta in cui un uomo in canottiera sta stendendo del dentifricio sullo spazzolino, davanti a una finestra aperta. Il rebus originale risale al 1955 (autore Giancarlo Brighenti) e la frase risolutiva, che comprende le lettere cancellate da Mambor, è la seguente: 'SE pale; si laverà i denti T a Sei'; F ritto = (*Se palesi la vera identità sei fritto*)³, sorprendente anche per il riferimento al tema dell'identità e del suo occultamento.

«De-significare le immagini, isolarle dal contesto, impagnarle in nuovi rapporti. Portarle fino all'equivalente della nominazione»: l'intento di Mambor trova una sponda non banale nella tradizione del rebus italiano.

Torniamo un momento al rebus da cui derivano *Abbraccio* e *Abbracciare*: l'autrice, come abbiamo accennato, è Maria Ghezzi (nata nel 1927, ha studiato a Brera), è considerata – con il marito Giancarlo Brighenti – una delle fondatrici del canone del rebus moderno. La vediamo, in questo montaggio in una foto giovanile inserita nel profilo della fanciulla del rebus ricalcato da Renato, in una catena di forme che rimandano una all'altra nel tempo.

Maria Ghezzi ha disegnato migliaia di rebus, stabilendo con il suo segno e le sue soluzioni compositive la sintassi tipica del rebus italiano, dove – perché la comunicazione del gioco avvenga – non dev'esserci nessun elemento di troppo, nessun disturbo fantasioso o sentimentale, nes-

³ Con l'occasione, ringraziamo Franco Diotallevi (Tiberino) e Federico Mussano dell'ARI (Associazione Rebusistica Italiana) per la consulenza enigmistica.

suna connotazione inutile. Non a caso, il disegno del rebus moderno italiano è stato definito, con formula derivata da Roland Barthes, «una sorta di grado zero dell'immagine per l'italiano medio» (VICECONTE: 1984).

Maria Ghezzi – fra l'altro – è anche la disegnatrice delle scenette del signor Brando, che Stefano BarTEZZAGHI ha avuto modo di definire come «una sorta di attore-zero, una casella vuota destinata a tutti gli investimenti tematici che di volta in volta si rendono necessari» (BARTEZZAGHI 2010a, 97-98). Una figura neutra, media, statistica, che esiste con il solo scopo di denotare un'azione nell'ambito di un concetto condiviso di 'normalità'.

Oltre all'intenzione di avvicinare l'immagine della cosa al nome che la denota, nel rebus italiano veicolato dalla rivista, Renato Mambor trova un variegato e a volte straniante catalogo di cose: oggetti di vita quotidiana, utensili, macchine semplici, pane e vino, animali, orti, solidi geometrici sparsi, angoli di stanze e di strade. Un repertorio basilare, che rimanda chi guarda a memorie di scuola elementare, ad atlanti geografici, alla cartellonistica, ai libretti di istruzioni per immagini.

Non è estranea al paesaggio del rebus la presenza del pericolo e del male: «Ci deve essere una qualche allegoria della vita, con le età dell'uomo, la città e la campagna, l'eterna insidia del male, la presenza della religione, l'eredità del passato...» dice il pittore Sergio Ceccotti.

Il reo condotto in manette, il serpe schiacciato, il claustrofobico orizzonte paesano, le strade animate da bizzarre presenze, contribuiscono alla consistenza dell'atmosfera del rebus.

Mostrandosi in sintonia anche con questo aspetto, Mambor ha ulteriormente manipolato le vignette, fotografandole, ingrandendole e componendole accanto a reperti di tutt'altra natura.

In alcuni casi, la scenetta domestica è accostata a una terribile foto del cadavere di una persona uccisa. In altre, la rassicurante fanciulla che abbiamo visto più volte fa da pendant a un altro reperto di obitorio.

Dittici di immagini polari, che presentano il massimo della rassicurazione accanto al suo opposto, la perturbante prova materiale della morte violenta.

Prima e diversamente dall'atlante di medicina legale di Giosetta Fioroni, Renato Mambor allestisce un album di inquietudini, temperate da ritagli di serenità domestica, media, normale.

In una di queste vignette manipolate, vediamo una coppia seduta in salotto; la parte destra dell'immagine, dove si vedrebbero dei bam-

bini su un divano, è cancellata da uno strato di tempera nera, di modo che le due figure dirimpetto sembrano guardare nel vuoto, nel buio, diventando prototipi dell'*Osservatore*. Un termine, questo, che rimanda a un'altra zona della riflessione e dell'attività dell'artista.

Disinteressato alla soluzione dell'enigma, Mambor si pone davanti ai rebus proprio come un *Osservatore* che col suo occhio d'artista trova e ricrea tracce di metafisica (oggetti irrelati, contesti inconsueti, vuoti), di realismo magico raffreddato, ma anche di una idea (allora attuale) dei limiti e delle condizioni della comunicazione.

Testimone di questo interesse per il rebus come 'filone creativo' è Paola Pitagora, che in *Fiato d'artista* racconta: «Avevo da poco stabilito un legame affettivo con gli *Omini Timbrici* che ora mi toccava interpretare un nuovo rebus. E proprio dai rebus della "Settimana Enigmistica" Renato traeva il suo nuovo filone creativo» (PITAGORA: 2001, 98-99).

Mentre Renato lavorava su questi ritagli, Paola Pitagora – dopo aver interpretato i *Pugni in tasca* e poi, nel 1967, i *Promessi Sposi* – diventa anche lei un'immagine-icona, un volto che corrisponde a un nome, un vocabolo iconico, tanto da apparire sulla prima pagina del cruciverba della "Settimana Enigmistica".

La presenza della foto di un attore nel cruciverba della prima pagina della rivista è segno certo di fama, di riconoscibilità, di familiarità quotidiana.

Il numero della "Settimana Enigmistica" è del 6 dicembre 1969, meno di una settimana prima della strage di piazza Fontana a Milano. Il clima felice degli anni Sessanta, già incrinato dalle lotte sindacali, dalle repressioni, dalle morti di artisti (Pino Pascali) si sarebbe infranto per sempre di lì a poco.

Non cessa però la ricerca di Mambor sul vocabolario iconico, sui codici pubblici e privati, sulle sagome, sulle azioni per lui necessarie di osservare, evidenziare, comunicare. (A.S.)

Dal nome all'oggetto che indica

In alcune dichiarazioni Mambor sostiene di essere soprattutto interessato alle azioni delle persone e non tanto alla loro individuazione. Inizia pertanto a concentrare la sua ricerca sul campo delle 'azioni' e alla illustrazione dei verbi che le accompagnano. L'artista ricorda infatti che:

Il lavoro di quegli anni è stato un tentativo di designificare le immagini, isolarle dal contesto, impagnarle in nuovi rapporti. Portarle fino all'equivalente della nominazione. È stato l'inizio di un percorso per risalire alla sorgente, una ricerca personale sulla conoscenza attraverso l'arte. Iniziai col ricercare il nome, per rendermi poi conto che l'immagine non è il nome, il nome non la cosa, la cosa non è l'essenza.

(MAMBOR: 1999b, 96).

Tra le opere della fine anni Sessanta sono interessanti le serie dei *Gesti verbali* intitolate ad esempio *Crescere*, *L'impronta/stirare*, *Il gesto del sonno*, *Il gesto della morte*, *Rassicurante/inquietante*.

All'inizio degli anni Settanta Mambor inizia poi a progettare un oggetto che serva a indicare, a segnalare, determinati altri oggetti di piccola o grande scala. Questo strumento prenderà il nome di *Evidenziatore*⁴.

Equivalente della funzione dell'asterisco nei rebus enigmistici (che serve appunto a indicare un dato elemento utile alla soluzione), l'*Evidenziatore* – progettato e realizzato da Mambor con l'aiuto dell'amico architetto Paolo Scabello – è un dispositivo che ha il compito di evidenziare qualche particolare del mondo. Partito dall'intento di oggettivazione, Mambor arriva dunque a costruire un vero e proprio oggetto.

Nel volume *L'Evidenziatore di Renato Mambor* di Henry Martin, Mambor – nello spiegare la genesi di questo oggetto – risale alla funzione dell'asterisco nelle vignette dei rebus, ribadendo come questo segno crei attenzione e serva a stimolare un atto di riconoscimento, un avvenimento puramente mentale. In un mondo di incognite è solo «l'atto di percezione e l'intelligenza di colui che guarda a risolvere l'enigma» (MARTIN: 1975, 25).

La lunga genesi dell'*Evidenziatore* parte dall'elaborazione di un marchio a forma di stella, il quale voleva alludere all'azione che prende possesso violentemente dell'oggetto. Non soddisfatto di questa soluzione, l'artista volle sperimentare altre forme meno aggressive e iniziò a utilizzare cerchi dipinti su vetro, che andassero a inquadrare – come lenti di ingrandimento o aureole – determinati elementi: gli oggetti inquadrati diventavano entità individuali a-storiche ed erano visti nella loro transitorietà.

La sperimentazione passa poi attraverso l'oggetto-freccia (memore di quelle di Kounellis), creato per essere lanciato in aria e fotografato mentre indica casualmente qualcosa: entrambi i tentativi non si rivelarono sufficienti.

⁴ L'*Evidenziatore* è preceduto, nel '66, da opere che aprono alle azioni performative e spaziali: i *Cubi mobili*.

Mambor arriva infine a elaborare l'*Evidenziatore*, realizzato nell'ottica di creare un «oggetto del tutto oggettivo».

La sua efficacia espressiva deve scaturire dalla sua funzione e non dalle intenzioni dell'ideatore. Esso è, secondo Mambor, un oggetto senza autore: «Piaccia o no l'idea, l'arte è un sistema in cui non si guarda soltanto alla cosa segnalata ma anche alla cosa che segnala». L'oggetto doveva incarnare tutte le qualità positive dei tentativi precedenti (che comprendevano cerchi e frecce ma che ricordavano troppo i segnali stradali e dovevano essere evitati). «Doveva avere l'aria di mistero come un'aureola» e non doveva essere bello. L'idea iniziale era che sarebbe potuto essere modificato.

Oltre a mettere le cose in evidenza, l'*Evidenziatore* ne prende anche possesso. Una delle idee più forti sorte nel corso della progettazione era che il risultato dovesse essere una specie di concretizzazione del verbo 'prendere'. «Rendere le cose visibili è un modo per acquistare potere su di esse, e così vederle anche con chiarezza» (MARTIN: 1975, 45-46).

Anche se Mambor era stato fino a quel momento l'unico sperimentatore, l'opera poteva passare di mano, applicarsi a una serie di oggetti 'scelti' da un artista. Era stato creato per permettere a un certo tipo di percezione di esistere e dunque per dare ad altri la possibilità di creare diverse esperienze, così l'artista decise di «lasciarlo libero e di metterlo nelle mani di un altro».

Era di fatto "un oggetto fatto per essere abbandonato". L'*Evidenziatore*, lasciato alla libera interpretazione di altri artisti (ma non solo: comparve in televisione e anche nella vetrina di un negozio di arredamenti), fu immortalato nella sua vocazione di indicatore in molte situazioni diverse, come quella di Claudio Abate o Jannis Kounellis.

Partecipò come protagonista alla mostra-indagine *Che nome gli daresti?* a Calice Ligure, in cui il pubblico – tra cui dei bambini – fu chiamato a collaborare, per il superamento dell'autorità dell'artista.

Tra i commenti sull'*Evidenziatore*, Maurizio Calvesi lo definì come un oggetto che «è un indovinello che risolve: l'esistenza. Un indovinello [...] un giuoco ma come dice Huizinga l'enigma è un giuoco, e in più l'enigma è parente stretto del sofisma che a sua volta è la filosofia come giuoco e infine la filosofia è in origine un giuoco di enigmi». Mentre l'indovinello della Sfinge si risolve con 'l'Uomo', il *griphos* (parola greca che sottende una rete di significati, dunque da interpretare) di Clearco diceva: 'che cosa è lo stesso, ovunque e in nessun luogo', e si risolveva con 'il Tempo'. Siccome la dimensione del tempo è in ultima

analisi inspiegabile e sconosciuta, rispondere 'il tempo' è come rispondere 'non lo so', perché non sappiamo cosa sia il tempo. Secondo Calvesi 'non so' è anche la risposta adatta al *griphos* grifagno di Mambor. L'oggetto di Mambor si può dire che 'oggettivamente' esiste ma come per l'esistenza non si sa cosa questo voglia dire in quanto «ha la stessa apparente logica strutturale e sostanziale assurdità aggressiva dell'esistenza» (CALVESI: 1975, 151). (A.D.P.)

Al principio degli anni Settanta, Mambor adotta la forma del rebus anche in installazioni destinate a essere fotografate. Fra queste l'opera *Amare* (*A + mare*), del 1971, trasposizione fotografica di un rebus a chiave unica, è anche la sintesi di una ricerca profonda. Un'azione basilare della vita, amare, è rappresentata accostando l'elemento fluido e inarrestabile dell'acqua con la sagoma della lettera con cui il verbo comincia, unendo così natura e linguaggio, segno e ambiente, presenza e pensiero.

Riferimenti bibliografici

- AA.VV. (2012), *Threads Renato Mambor*, catalogo mostra Halle am Wasser at Hamburger Bahnhof, 3-30 marzo 2012, Berlino.
- BARTEZZAGHI STEFANO (2007), *L'orizzonte verticale. Invenzione e storia del cruciverba*, Einaudi, Torino.
- BARTEZZAGHI STEFANO (2010a), *Con le cose. Caratteri dell'illustrazione del rebus*, in SBRILLI ANTONELLA E DE PIRRO ADA, a cura di (2010), cit.
- BARTEZZAGHI STEFANO (2010b), "Non parto, non resto", Alighiero Boetti, in *Scrittori giocatori*, Einaudi, Torino.
- BARTHES ROLAND (2002), *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino (1966).
- CALVESI MAURIZIO, s.t., in MARTIN HENRY (1975).
- CELANT GERMANO (1967), *Im-spazio*, ora in FICACCI LUIGI, a cura di (1998).
- FICACCI LUIGI, a cura di (1998), *Mambor Opera di segni dal '60 ad oggi*, catalogo mostra Istituto Nazionale per la Grafica 15 dicembre 1998-30 gennaio 1999, Roma, Diagonale.
- MAMBOR RENATO (1999a), *1961: Segnali stradali*, in FICACCI LUIGI, a cura di (1998).
- MAMBOR RENATO (1999b), *1964/65: Ricalchi*, in FICACCI LUIGI, a cura di (1998).
- MARTIN HENRY (1975), *L'Evidenziatore di Renato Mambor*, Multipla, Milano.
- MARTUSCIELLO BARBARA, a cura di (2005), *Renato Mambor. Progetto per un Antologica*, catalogo della mostra, Roma, Galleria del Mascherino.
- PITAGORA PAOLA (2001), *Fiato d'artista*, Sellerio, Palermo.
- ROBBE-GRILLET ALAIN (1955), *Le voyeur*, Parigi, Edition de minuit; tr. it. Stefania Ricciardi (2013), *Il voyeur*, Einaudi, Torino.

SBRILLI ANTONELLA E DE PIRRO ADA, a cura di (2010), *Ah che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, Roma, Istituto nazionale per la Grafica, 17 dicembre 2010-8 marzo 2011, Milano, Mazzotta.

VICECONTE ENRICO (1984), *Appunti sull'immagine del rebus*, in "La Sibilla", n. 63.

VOLPI MARISA (1967), *Mambor più e meno*, presentazione *Opere di Renato Mambor, opere del 1965 e del 1967*, Mostra 5-19 gennaio 1968 Galleria Duemila d'arte contemporanea, Bologna.

ZANCHETTA ALBERTO (2014), *Verkehrszeichen und Signale. Winfred Gaul: 1961-1972*, introduzione catalogo mostra 28.6-27.7.2014, Museo di arte contemporanea, Lissone.

Biografia autori

Ada De Pirro, è Dottore di ricerca in Strumenti e metodi per la Storia dell'arte presso Sapienza Università di Roma. Si occupa principalmente di arte italiana degli anni Sessanta e Settanta, in particolare dell'ambito verbosivo e del libro d'artista. Nel 2010-2011 ha co-curato, con Antonella Sbrilli, il catalogo e la mostra *Ah che rebus!, Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, catalogo Mazzotta). Nel 2015 ha scritto il saggio *S.O.S. Salvate l'umanità*, per la monografia *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, a cura di Francesca Gallo e Raffaella Perna, Postmedia Books, Milano. Curatrice di mostre, scrive per cataloghi e riviste d'arte e di cultura generale ("Alfabeto2", "Arte e Critica", "Storia dell'arte", "Nuova Tèchne").

Antonella Sbrilli, è docente di Storia dell'arte contemporanea alla Sapienza Università di Roma, dove segue anche ricerche sull'informatica per i beni culturali, sulla cultura digitale e sul gioco.

Nel 2010-2011 ha curato, con Ada De Pirro, la mostra *Ah che rebus!, Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica); nel 2016, con Grazia Tolomeo, ha realizzato la mostra *Dall'oggi al domani. 24 ore nell'arte contemporanea* (Roma, Macro); nello stesso anno, con Stella Bottai, ha curato la mostra interattiva *Tempo e denaro* (Bolzano, Centro Trevi).

Socia dell'International Society for the Study of Time, ha fondato e gestisce il blog www.diconodioggi.it sulla rappresentazione del tempo nella finzione artistica.

ALBUM
Capitolo 1



Fig. 1. Renato Mambor, *Threads*, Mostra Hamburger Bahnhof Museum, Berlino 2012.

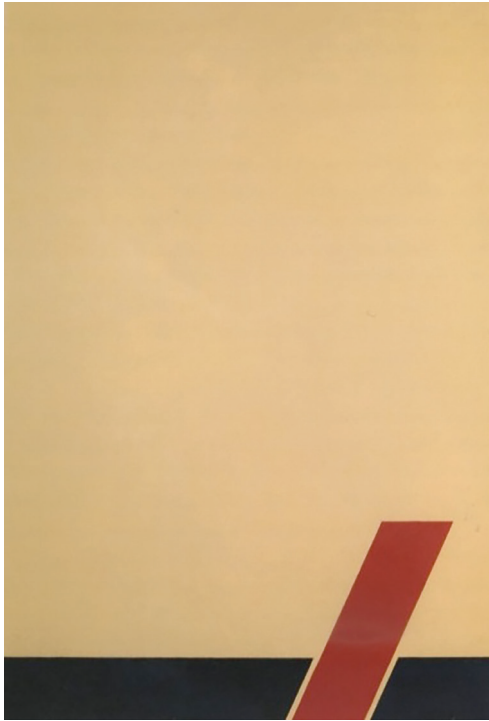


Fig. 2. Renato Mambor, *Segnale rosso su giallo blu*, 1961.



Fig. 3. Renato Mambor, *Uomo segnale*, 1962.

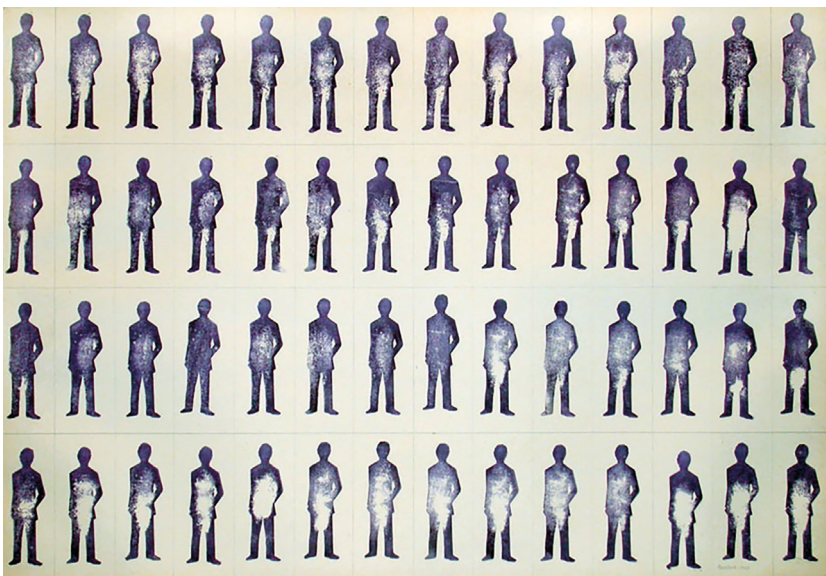


Fig. 4. Renato Mambor, *Incasellati*, 1963.



Fig. 5. Renato Mambor, *Rebus*, 1964 c.,
rielaborazione del rebus *Bambole manierose*.
(*La Settimana Enigmistica*, maggio 1952),
disegnato da Maria Ghezzi Brighenti.



Fig. 6. Renato Mambor, *Abbraccio*,
1965.



Fig. 7. Renato Mambor, composizione che accosta una vignetta della Settimana Enigmistica e una foto di obitorio.



Fig. 8. Renato Mambor, rielaborazioni di immagini di rebus della Settimana Enigmistica, 1964 c.

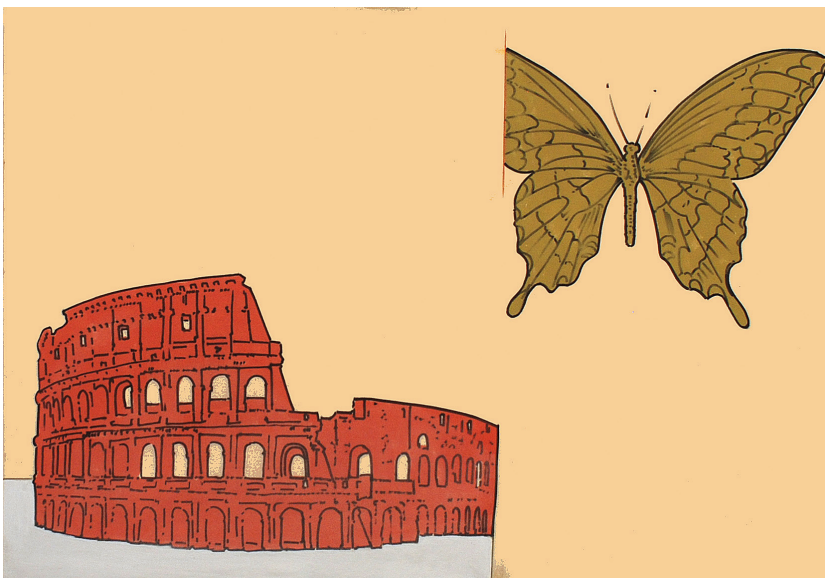


Fig. 9. Renato Mambor, *Colosseo e farfalla*, 1966.

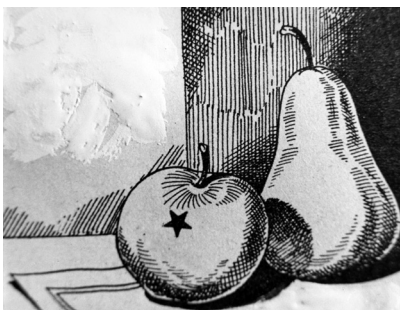


Fig. 10. Renato Mambor, rielaborazione di immagine di rebus della Settimana Enigmistica, 1964 c.

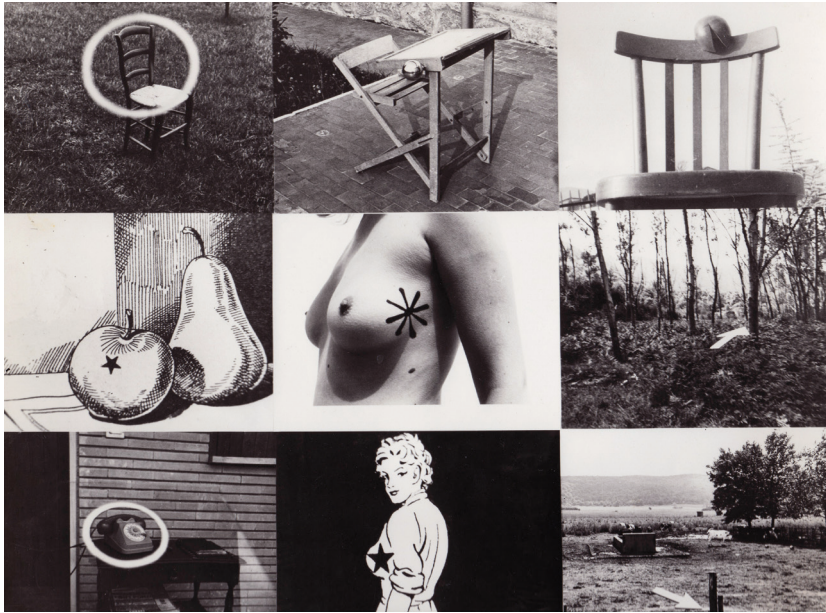


Fig. 11. Renato Mambor, genesi dell'*Evidenziatore*, 1971-1974.

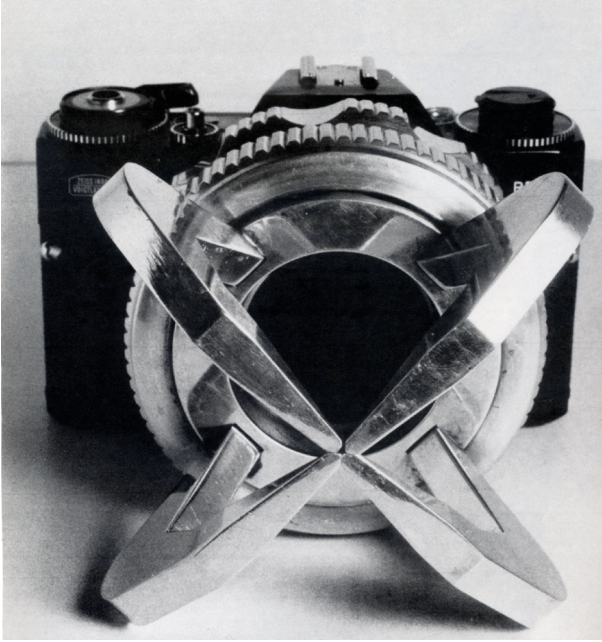


Fig. 12. Renato Mambor, interpretazione dell'*Evidenziatore* di Gianfranco Corso.

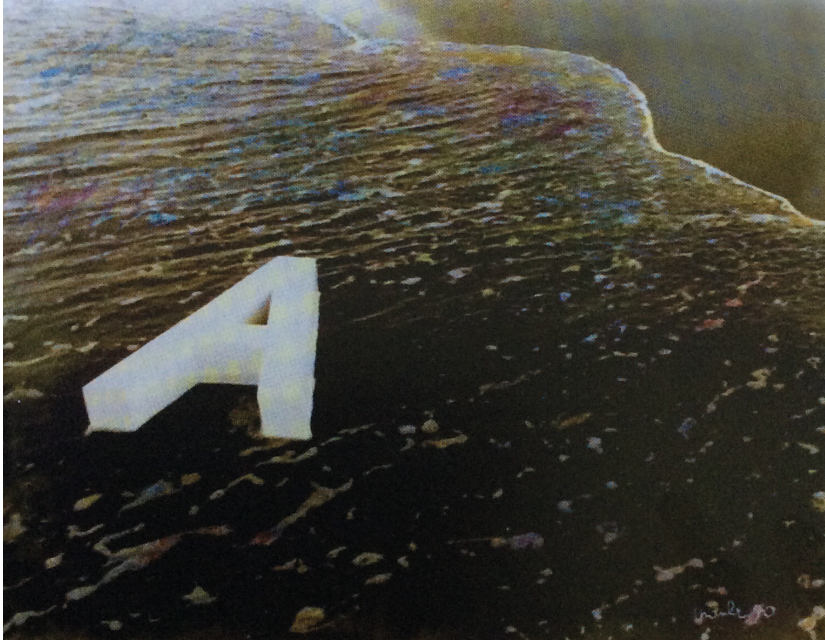


Fig. 13. Renato Mambor, *A + mare*, 1970.

«I used images that had already been reproduced». Mambor's Research for Objectivity in the 1960s

Ada De Pirro and Antonella Sbrilli

The essays addresses one of the most important aspects of Renato Mambor's work: the objectification of reality. At the beginning of the 1960s – the germinal years of the communication society – Mambor focused on a schematic representation of objects and human figures, taking images from urban contexts and from popular magazines, e. g. the “Settimana Enigmistica”. Particularly attracted by rebus puzzles, he cut out the drawings and – starting in 1964 – he began to manipulate them, deleting letters and details, and painting over areas of the images. He went on to elaborate a personal “visual dictionary” and – at the beginning of the 1970s – he designed a real object whose function it was to indicate and highlight parts of reality: the Evidenziatore, which also shows a connection with the convention of rebus puzzles.

We would like to begin our contribution by looking at the work by Renato Mambor called *Fili* (Threads), exhibited in Berlin in 2012 (*Threads. Renato Mambor*), because it seems to us that it may serve as an image-guide for this paper: the “threads” of the title are in fact also the thematic “threads” that Mambor developed and connected, decade after decade, during the course of his life.

This afternoon, dedicated to him, almost one year since he passed away—December 6, 2014—is an occasion for us to present and further understand some aspects of his work, among which the central theme—reiterated on several occasions by Mambor himself—of the *objectification of reality*.

We talked about this and many other things with Renato Mambor in 2005, while he was exhibiting in the Roman gallery Mascherino—the exhibit was curated by Barbara Martusciello (*Renato Mambor. Progetto per un'antologica*). Our relationship strengthened some years later, on the occasion of the show *Ah, che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, held at the National Institute of Graphic

Arts in Rome (December 2010-March 2011), where his work gained much attention. He was in fact one of the first Italian artists to use the images appearing in the rebus puzzle section of the weekly *La Settimana Enigmistica* (Sbrilli and De Pirro 66-68).

The things and actions represented in such a peculiar way in the black and white cartoons of the well-known weekly magazine became the center of Mambor's research on "objectivity" in the 1970s. A phase, lateral though not minor, of a process that was rich in reflections, thoughts and inventions. We will retrace this process in this joint paper. Our voices, sometimes distinct and sometimes merged together, will alternate with the images we are referring to.

At the beginning of the 1960s, after a short period of informal experimentation, which ended when the artist reached the conclusion that Informal art had become consumed and repetitive, Mambor—always self-taught—started to construct painted wooden artwork-objects and pegs. In these same years his friend Tano Festa was designing doors and windows as objects for contemplation. It is the range of "things" that attracted Mambor's interest. Soon he started working on the bidimensionality of painting and paper, although later he did go back to the tridimensionality of space, in an ongoing dialogue between created shapes and the surrounding environment.

The beginning of the decade coincided with a major shift in the role communication played in society, a phenomenon investigated, defined and discussed by authors such as McLuhan, Barthes, and Umberto Eco in Italy. Mambor grasped the importance of this transformation and went from the material construction of objects to conveying the *objectivity* of graphic images, a turn marked by a schematic recovery of "figures", human figures or the images of things, relieved of matter and of the psychological sense they had acquired during the Informal period.

Mambor's particular figuration draws from everyday forms: these are to be found in the urban reality surrounding him, in particular street life; in popular puzzle magazines or women's fashion magazines but also in encyclopedias. All these "borrowed" images carry with them the memory of when, as a child, Mambor used to hold the figures he liked up against a window to trace them.

The works created in the 1960s constitute, taken as a whole, an iconic vocabulary that is indispensable for reading his later work; also,

they reveal some interesting traits when viewed today, for instance when comparing his “men-street signs” to the icons used in people’s statuses on social media. But let’s go in order.¹

Street signs and the neutral figure

At the beginning of the 1960s, Mambor lived in the Tuscolano neighbourhood, where he helped his father who owned a gas station.

His friends, living in the same area, were artists who travelled daily to the central Piazza del Popolo. With them he spent the “happy years of the 1960s”, and shared the desire to reach a state of “annulment of the Ego”. They frequented the same ateliers and exhibited together in avant-garde galleries. These artists were Francesco Lo Savio, Cesare Tacchi, Sergio Lombardo, Tano Festa and Mario Schifano.

Together with some of them, and with his girlfriend, the actress Paola Pitagora, Mambor loved to go around town on a motorbike or by tram, or catching lifts from people. He was putting into practice, in his own way, one of the precepts of Situationism, grasping some aspects offered by a city, Rome, that was at the time buzzing with cultural and artistic activity. Probably also because in that period Mambor was helping his father in the gas station, one of his first series was inspired by the observation of street signs.²

Street Signs (1961)

Mambor explicitly stated that he used the flat surface to “display communication signs” that are conventional, flat, objective, and that “the first studies were inspired by the observation of the diagonal stripes that can be seen on the back of trucks”(Mambor, “1961: Segnali stradali”; Mambor, “1964/65: *Ricalchi*”): they are abstract and geometrical signs; however, they also have an informative and conventionally recognizable function.

At the beginning of the 1960s a young Kounellis was creating works in which a series of arrows, numbers and symbols recalled street signs. Also, street signs started to interest an abstract German artist, Winfried Gaul, who spent long periods of his life in Rome, starting in 1961, where he met Schifano, Novelli and Perilli. After having worked on

¹ (A.D.P., A.S.)

² (A.D.P.)

monochrome and bichrome creations, of which the series *Oggetto romano* (Roman Object) is a perfect example, Gaul became interested in street signs, which allowed to decontextualize and reinvent the codes of urban landscape, by him considered “a concrete form of art in a popular context” (Zanchetta). In 1962 he exposed an artwork-sign on the road connecting Milan to Monza, the same operation that Ketty La Rocca repeated in 1967 on a junction of the Italian A1 Motorway.

Winfred Gaul declared that his interest for street signs derived from the fact that he was living in Rome at the time, a place where the contrast between old and new is more violent and aggressive than in other metropolises. Gaul manipulated signs, convinced that pedestrians and drivers had become insensible to these warnings because they had grown so used to them. This is why he transformed them into totally new and “concrete” signs.

Mambor’s operation is very different from the abstract concretism of Gaul; it is however similar with regard to the intent of objectifying the figure, that is essentially, for him, a human figure. As Umberto Eco explained, in his *Apocalittici e integrati*, analyzing the relationship between kitsch, mass culture and avant-garde, street signs are an example of a communication tool with a pedagogic and civic purpose, and despite being kitsch, they stimulate drivers from an emotional point of view. Barthes speaks of an “instant readability” of these signs, which rules out any possibility of ambiguity (65).

It is indeed possible to read the reflections at the centre of Mambor’s work fifty years ago in relation not only to some of the most important classics on communication, but also to the current debates on the objectivity and neutrality of the “human” signage visible on today’s communication channels, for instance on social media such as Facebook.³

Statistical men (1962)

One of the signs that most impressed Mambor—as he himself claimed—was the pedestrian transit sign with its stylized “little men” (*Omini*), that, repeated in the space in between two coloured bands, gave the idea of writing extending horizontally. The investigation by the artist continued with shields, flags, badges, heraldic symbols, and with the attempt to catalogue the various human silhouettes used in statistics.

³ (A.D.P.)

The sign chosen indicates a quantitative man, with no face and lacking any individual traits, and is, for this reason, highly objective. Stamped on canvas, these silhouettes maintain their bidimensionality. They lack perspective, even though they have different sizes; also, there is no light source, which is left out of the painting, as suggested by Lo Savio. Mambor calls these silhouettes “little men”, and this definition also brings to mind a famous advertisement for one of the first household products in Italy to be marketed in those years, “Omino Bianco” (little white man).

Stamps (1963)

By endlessly reproducing the *Omino* with a rubber stamp, with a minimum degree of causality, Mambor intended to declare that the work was hand-made, something very different from industrial production. The execution was intentionally anti-expressive, in favour of direct communication, the same way the use of an easily recognizable iconic sign constituted a reference point in common between the artist and the viewers. The idea of using a stamp also brings to mind the experimentation by Piero Manzoni, who signed the eggs the audience ate with his fingerprint, or the *Anthropometries* by Yves Klein, who started to apply his famous blue to the bodies of his models at the end of the 1960s.

Mambor’s research was indeed oriented towards the definition of a neutral image, and in this phase concentrated on typical human figures reduced to their contour, merely denotative, and lacking—according to shared visual codes—any type of specific connotation. The artist treated signs like objects and objects like signs, including the human figure, that is reduced to its contour. As explained by Eco, denotation is a direct and univocal relationship, and this explains why Mambor chose to use these “little men”: they prevent any type of personal interpretation.

The use of stereotypes anticipated fundamental themes such as the archetypal, the minimalism of Arte Povera, a movement Mambor came into contact with when he took part in the memorable exhibition *Im-spazio Arte Povera* held at the Bertesca in Genoa in 1967, the first of many shows he participated in. On the occasion of the first show, Germano Celant described Mambor as being “a patient and meticulous sterilizer of creative shapes and gestures” (101).

It is possible also to compare the *Gesti tipici* (Typical Gestures) by Sergio Lombardo and the silhouette by Mario Ceroli to these works by Mambor, because of the centrality of objectification and the intent of removing the Ego from the artwork.

Maurizio Calvesi described Mambor's men as "samples of statistical men", non-archetypical images (like the ones by Ceroli), that are stereotypical, equivalent to the universe of signage communication, which also Kounellis and Schifano, through the mediation of Rotella, had worked on.

The previous geometry of the signs underwent a vibrant treatment of tones, in a sort of ambiguous and problematic reciprocity with art. With the *Omini* the pictorial margin became thinner, and more subtly mental in the slight variations of the silhouettes. The neutrality of the images serves to highlight the "objective" analysis of the basic elements of painting: canvas, signs, colour.

In the proto-conceptual climate of those years, Mambor remained independent, his project being less didactic and rigid, more open to the enjoyment of the image's araldic quality, and to the balancing intervention of perception.

The search for objectivity was also at the centre of a genre that served as cultural point of reference for Italian young artists at the beginning of the 1960s: the *Nouveau Roman*, with its novels then being translated into Italian for the first time. The description of objects and people as they are, stripped of any psychological connotation, insists on the optical element of the world view, which also seems to characterize Mambor's work.⁴

To objectify meant for Mambor to observe the world from a distance, with a gaze that did not however abstain from participation; things can be catalogued, and a connection is established between them, and also with other "observers". We too are observers, trying—in the course of this afternoon dedicated to him—to define our particular type of relation with these works.⁵

⁴ See Robbe-Grillet Alain, "Le voyeur", Edition de minuit, 1955. In the abovementioned essay Roland Barthes claims that: "The novel by R-G is totally alien to any type of psychoanalytic reading (...) The novel deliberately abolishes any type of past and of depth, because it is a novel of extension, not of comprehension."

⁵ (A.D.P.)

“Images that had been already reproduced”

The metalanguage created by Mambor is based on recognizable signs that are, to a certain degree, incontrovertible, on a common code that creates an immediate connection between signifier and signified. Images *do not* betray their meaning, as is the case with Magritte, who alludes to the mystery of how we define the objects surrounding us, and to the short circuit that takes place in the relationship between word and image.

Mambor was not interested in the enigma, in the suspended and poetic dimension of mystery. The images he used were never associated with a deceitful or true definition. Images are signs that indicate their denomination without adding anything connotative.

Mambor used “images that had been already reproduced”, neutral images, easy to recognize and that could not be misinterpreted. They were extracted from their context and associated not following a set order, the only order being that provided by their clear perception. To this regard it is also possible to speak of a similarity between Mambor’s work and the perceptive operation of Lichtenstein’s cartoons.

As Marisa Volpi noted, Mambor used reduction and incongruity to grasp the pure potential of images, as if he were trying to find out what is left of an object once it has been stripped of its historic attributes and has been reduced to graphic symbol. “Paintings are nothing but canvases for the catalogation of figures, and the incongruous juxtapositions serve to stress the contraction of meaning and to highlight the nature of the image” (Volpi).⁶

Tracings and Rebus Puzzles (1964-66)

The first half of the 1960s was also a period of latent crisis that triggered the political and social battles at the end of the decade. With the same intention of eliminating the Ego from the painting, Mambor attempted to identify a point of observation detached from passions and personal stances, a sort of median perspective, a *medietas* which could be summed up by the motto “est modus in rebus” (Horace), which is also a reference—created by the wordplay—to the rebus puzzles which started to appear in the artist’s research of the period. The interest for these rebus puzzles must be seen in connection to the use of “images that had already been reproduced”.

⁶ (A.D.P.)

On the front cover of the catalogue of the above mentioned 2005 exhibition, held at the Mascherino gallery, a work by Mambor is visible: it is titled *Abbraccio* (Hug), varnish on rough canvas, created in 1965.

The silhouette of a girl whose eyes and mouth have been erased, is coloured *à plat* in acid green that contrasts with the opaque and greenish grey of the flowers in the background. It is an extraordinary example of Mambor's work with rebus puzzles taken from the *La Settimana Enigmistica*, a magazine he started to use at the beginning of the 1960s—he was the first in Italy to do so.

The girl depicted in *Abbraccio*, also present in other works such as *Abbracciare* (To Hug), and in compositions, photomontages, collages—some of them quite impressive—was taken from an issue of the weekly that had been published twelve years earlier.

It is a somewhat historical strip, it appeared in the May 1952 issue. The sentence the reader had to make out is by the renown author of rebus puzzles Piero Bartezzaghi, and can be worked out by putting together the phonemes and images that read “B ambo le mani e rose”, that in turn forms the sentence “bambole manierose” (genteel dolls); the drawing, its style synthetic and fluid, is by the Italian illustrator Maria Ghezzi Brighenti.

Another image—from the archive that Patrizia Speciale has kindly made available—was created by cutting out a cartoon, which was then modified. Mambor covered the letters B and E and coloured the sky, signing his name on the back. There are dozens of these cuttings that have been partially cancelled, covered with colour, tempera or water-colour, to create empty spaces inside the scene, all signed by Mambor with a pencil; most of them date to the period following 1964.

In 1964 the Venice Biennial featured Pop Art for the first time, amid great mediatic clamour. The prize for foreign artists was awarded to Robert Rauschenberg. It is worth mentioning here that some of the works by this American artist, created in the mid-1950s, allude to rebus puzzles both in the title and in some mechanisms that require a double linear reading of the composition. On the other side of the Atlantic, rebus puzzles, everyday objects, the “findings” of a world shaped by communication, were becoming part, in various ways, of the play created by artists.

In this context, Mambor's act of borrowing and tracing seemed to strengthen the peculiarity of the Italian perspective, something that is also highlighted by Alberto Boatto: compared to American Pop Art,

which drew from a repertoire of icons of the star system, and enlarged objects, Mambor chose recognizable and stereotypical images from a typically Italian source, that was both popular and sophisticated (Tano Festa carried out a similar operation in 1979). Indeed the weekly *La Settimana Enigmistica* had a wide circulation, and Mambor could have easily found the magazine in his parent's or friends' home, in private, family, contexts, or in any waiting room inside a train station. Indeed the weekly is well-known to everyone and generations of Italian readers have leafed through it daily. It was founded in 1932 and never stopped publication (with the exception of a short period during the war); it has never changed its graphic design, and has played an important role in testing linguistic and general knowledge at a popular level (history, geography, opera, tradition), addressing an inter-classist and statistically average audience (Bartezzaghi: "L'orizzonte verticale").⁷

It is no coincidence that also Tano Festa used the *La Settimana Enigmistica*, reworking, as we have already said, dozens of rebus puzzles—always drawn by Maria Ghezzi—and Alighiero Boetti, who used to say "I can invent rebus puzzles but then I can't solve them" (Bartezzaghi, "Non parto, non resto" 287).

For Mambor, who in these years was searching for images that could also function as words, the figures and scenes of these puzzles were a real repertoire he could borrow from. In Barbara Martusciello's words: "He borrowed the mark of these drawings, the graphic immediacy and the simplification of the image, using them as if he were taking from a sort of iconic vocabulary" (8). Mambor himself recalled how he was struck by the "strong denotative nature of the strips appearing in the *La Settimana Enigmistica*: the images had to be the closest possible to the words they were 'representing'. I enlarged and edited the strips, erasing letters and stars that functioned as indicators" (Mambor, "1964/65: *Ricalchi*" 95). Thanks to the collaboration of Franco Diotallevi, expert on history of rebus puzzles, it has been possible to find some of the original strips, which appeared in some of the issues published between the mid-1950s and 1967, and to assess the changes made by Mambor, who covered portions of the strips with colour and erased letters and details. One strip in particular is worthy of note: a man

⁷ On the role played by "La Settimana Enigmistica" in Italian society of the 20th century see Bartezzaghi Stefano, "L'orizzonte verticale. Invenzione e storia del cruciverba", Einaudi, 2007.

wearing a vest is putting toothpaste on his toothbrush, standing in front of an open window. The original rebus dates to 1955 (the author is Giancarlo Brighenti) and the sentence it refers to, which includes the letters erased by Mambor, is the following: “SE pale; si laverà i denti T a Sei; F ritto”, that correctly reads in Italian “Se palesi la vera identità sei fritto” (If you reveal your true identity you will be ruined),⁸ which is striking because of its reference to identity and concealment.

“To de-signify the images, isolating them from their context and creating new layouts characterized by different relations, making images the equivalent of the act of naming”: the Italian tradition of rebus puzzles was fertile ground for Mambor’s intent, as expressed in different occasion, one of them an interview at Mascherino Gallery in 2005.

Let’s take another look at the rebus puzzle that inspired *Abbraccio* and *Abbracciare*: the author, as we have mentioned, was Maria Ghezzi; born in 1927, she had studied at the Brera Academy, and is considered to be, together with her husband Giancarlo Brighenti, one of the founders of the canon of modern rebus puzzles. We see her in this montage, where a photo of her as a young woman is inserted inside the profile of the girl from the rebus traced by Mambor, forming a sequence of shapes that refer one to another over time.

Maria Ghezzi illustrated thousands of these puzzles, establishing with her mark and her compositional solutions the typical syntax of Italian rebus puzzles. The communication that allows to solve a rebus requires a drawing that mustn’t contain superfluous elements, imaginative or sentimental disturbances, or redundant connotations. Indeed the drawings used in modern Italian rebus puzzles have been defined, with a formula taken from Roland Barthes, as “a sort of zero degree of the image intended for the ordinary Italian citizen” (Viceconte).

Maria Ghezzi is also, among other things, the illustrator of the cartoon *Signor Brando* (Mister Brando), a character Stefano Bartezzaghi defined as “a sort of zero degree-actor, an empty cell to be filled with whichever theme must be addressed” (“Con le cose” 97-98). A neutral, average, statistical figure, that exists only to denote an action in the context of a common notion of “normality”.

The Italian rebus puzzles published in the magazine were used by Mambor to reduce the distance between the image of the object and

⁸ We thank Franco Diotallevi (Tiberino) and Federico Mussano of ARI (Associazione Rebusistica Italiana) for their advice on puzzles.

the name denoting it, but they also served as a varied and sometimes estranging catalogue of things: everyday objects, tools, simple machines, bread and wine, animals, vegetable gardens, scattered geometric solids, corners of a room, street corners. A basic repertoire, which reminds the reader of his or her school days, of geographical atlases, of posters, of instruction manuals with drawings.

The scenes presented by these puzzles are also inhabited by danger and evil: "They are often allegories of life, of the age of man, they depict the city and the countryside, the eternal presence of evil, of religion, and the heritage of the past," says—in an unpublished text—the painter Sergio Ceccotti.

The culprit handcuffed and taken away, the crushed serpent, the claustrophobic surroundings of a village, streets animated by bizarre beings, all contribute to creating the atmosphere typical of rebus puzzles.

Grasping also this aspect, Mambor went even further in manipulating the strips, taking pictures of them, enlarging and rearranging them next to elements taken from a completely different context.

In some cases a domestic scene was placed next to a horrific photo of a corpse, the victim of a murder. In other cases the reassuring image of the young girl who appears often in these works was juxtaposed with other obituary scenes.

They are diptychs of popular images, where what is most reassuring is placed next to its opposite, to disturbing material that constitutes evidence of a violent death.

Prior to Giosetta Fiorioni's atlas of forensic medicine, Mambor put together a different album of disturbing images, mitigated by cut out scenes of average and normal domestic tranquillity.

In one of these modified strips we see a couple sitting in a living room; the right side of the image, which showed children sitting on the sofa, is covered with black tempera, creating the impression that the two figures sitting opposite are staring into space, into darkness; they become prototypes of the observers—a term that bears the echo of another area of the reflection and activity of the artist.

Not interested in the solution of the enigma, Mambor approached the rebus puzzle as an observers who, with the eyes of an artist, could find and recreate traces of metaphysics (unrelated objects, unusual and empty contexts), of subdued magical realism, but also of an idea (then topical) of the limits and conditions of communication.

Paola Pitagora witnessed the development of this “new line of creative work” inspired by rebus puzzles; in *Fiato d’artista* she recounts: “I had only just become fond of the *Omini Timbrici*, when all of a sudden there was a new rebus to interpret. Renato Mambor’s new line of creative work drew from the rebus puzzles which appeared in the *La Settimana Enigmistica* (98-99).

While Renato was working on these cuttings, Paola Pitagora was also becoming an image-icon, a face corresponding to a name, her name an iconic word: she had been cast in the film *Pugni in tasca* and in 1967 she appeared in *Promessi Sposi*; also, her photo was published on the first page of the December 6, 1969 issue of the *La Settimana Enigmistica*. Having one’s photo appear next to the crossword on the first page of the magazine is a clear sign of fame, recognition, and familiarity on the part of the readers.

The December 6, 1969 issue preceded the Piazza Fontana bombing in Milan by less than a week. The happy days of the 1960s, already ruined by the struggles of the trade unions, by repression, by the death of some artists (Pino Pascali, to name one), were coming to an end.

Mambor’s investigation did not, however, cease, as he continued to work on the compilation of his iconic vocabulary, on private and public codes, on silhouettes, and on what, in his view, were the necessary actions of observing, highlighting, communicating.⁹

From the Name to the Object Being Indicated

More than once Mambor claimed to be more interested in the actions of people than in their individual qualities. Accordingly, he began concentrating his research on the field of “actions” and on the illustrations that accompany these verbs. The artist recalls how “at the time my work aimed to de-signify images, isolating them from their context and creating new layouts characterized by different relations, making images the equivalent of the act of naming. It was the beginning of a course that would take me back to the source, a personal investigation on knowledge gained through art. I started by researching names, and then realized that the image is not the name, the name is not the thing, the thing is not the essence” (“1964/65: *Ricalchi*” 96).

⁹ (A.S.)

Among the works created in the 1960s some of the most interesting are those that compose the series *Gesti verbali* (Verbal gestures), with titles such as *Crescere* (To grow), *L'impronta/stirare* (Print/Ironing), *Il gesto del sonno* (The act of sleeping), *Il gesto della morte* (The act of dying), *Rassicurante/inquietante* (Reassuring/Unsettling).

At the beginning of the 1970s Mambor started to design an object whose function was to indicate, to signal, a series of small or large objects. He called this tool *Evidenziatore* (Highlighter).¹⁰

This tool, the equivalent of the asterisk in rebus puzzles (which is used to indicate an element that is useful to solve the puzzle), designed and built by Mambor with the help of architect and friend Paolo Scabello, is a dispositif that serves to highlight some of the world's details. The initial drive to objectify had resulted in the construction of an actual object.

In the volume *L'Evidenziatore di Renato Mambor* by Henry Martin, Mambor, while explaining how this object was conceived, mentions the function of asterisks in rebus puzzles, stressing the fact that this symbol is used to direct the reader's attention and trigger the process of recognition, which are purely mental events. In a world that is mostly unpredictable only "the act of perceiving and the intelligence of the onlooker are able to solve the enigma" (25).

The *Evidenziatore* has a fairly long history: Mambor started by elaborating a star shaped symbol that was supposed to refer to the way actions violently take possession of their objects. Not satisfied with the results, Mambor went on to experiment with other less aggressive shapes and started to use circles painted on glass, with which he framed specific elements, using them like magnifying glasses or halos: the framed objects became ahistorical individual elements, and were captured in their transient nature.

The work continued and led to the creation of arrow-objects (which bring to mind the arrows by Kounellis), that were then thrown into the air and photographed, captured while indicating something randomly. Neither did this solution, however, satisfy Mambor.

Finally the *Evidenziatore* was conceived: it was supposed to be a "completely objective object".

¹⁰ Before the *Evidenziatore* Mambor created works in which he started to reflect on performative actions and their relation to space, such as *Cubi mobili* (Mobile Cubes), that dates to 1966.

Its expressive effectiveness had to be a consequence of its function, not of the intentions of the creator. It is indeed, according to the Mambor, an object without an author: "You may or may not like the idea, but art is a system that requires to look not only at the thing being indicated, but also the thing that is indicating" (Martin). The object was supposed to embody all the positive qualities of the previous trials (the circles and arrows were left out because they were too similar to street signs). The object had to possess the "mystery of a halo" and was not supposed to be beautiful. The initial idea was to construct it so that it could be modified.

Apart from highlighting things, the *Evidenziatore* also takes possession of them. One of the strongest ideas that came up during the planning phase was that the result should be a sort of concrete rendering of the verb "to take". "To make things visible is a way to exert power over them, in order to be able to see them clearly" (Martin).

Even though Mambor had until that moment been the only person to experiment with the object, the idea was to have other people handle it as well, to apply it to a series of objects "chosen" by other artists. It had been created to allow a certain kind of perception to exist, to give others the possibility to create new experiences, and Mambor decided to "free it so that others could handle it" (Martin).

It was, in fact, "an object created with the purpose of being abandoned" (Martin). Once the *Evidenziatore* was made available to the free interpretation of other artists (it also appeared in television and in the window of a furniture shop), it was immortalized in its vocation of indicator in many different situations, including those created by Claudio Abate and Jannis Kounellis.

The *Evidenziatore* was also the protagonist of an exhibition-investigation titled *Che nome gli daresti?* held in Calice Ligure, during which the audience, including some children, was invited to collaborate and question the authority of the artist.

Many commented on the *Evidenziatore*; Maurizio Calvesi defined it as an object that is "a riddle used to solve: existence. A riddle (...) a game, although, as Huizinga claims, the enigma is the game; furthermore, the enigma is a close relative of sophism that in turn constitutes the philosophy of games; and finally, philosophy itself is originally a game of enigmas."

While the answer to the riddle posed by the Sphinx is "Man", the *griphos* (a Greek word that has more than one meaning and is open to

interpretation) of Clearchus of Soli reads: “What is it that is the same nowhere and everywhere?” and the answer is “Time”. Because the dimension of time is ultimately unexplainable and unknown, to answer “time” is like answering “I don’t know”, because we do not know what time is. According to Calvesi “I don’t know” is also the right answer to the “predatory” griphos by Mambor. It is possible to say that the object by Mambor exists “objectively”, although, as with existence, it is not known what this should actually mean, in that “it has the same apparent structural logic and the fundamentally aggressive absurdity of existence” (Calvesi 151).¹¹

At the beginning of the 1970s, Mambor used the structure of rebus puzzles also for installations built to be photographed. Among these the work *Amare* (*A + mare*) (To love)¹², created in 1971, a photographic transposition of a rebus puzzle requiring only one passage, can be seen as the final product of this in-depth investigation. A basic and everyday action, to love, is represented by juxtaposing the fluid and unstoppable element of water with the contour of the first letter of this verb, merging nature and language, sign and environment, presence and thought.

Works cited

- BARTEZZAGHI, STEFANO. *L'orizzonte verticale. Invenzione e storia del cruciverba*, Einaudi, 2007.
- . “Con le cose. Caratteri dell’illustrazione del rebus”, *Ah, che rebus!: cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, edited by Antonella Sbrilli and Ada De Pirro, Mazzotta, 2010.
- . “‘Non parto, non resto’, Alighiero Boetti”, *Scrittori giocatori*, Einaudi, 2010.
- BARTHES, ROLAND. *Elementi di semiologia*. Translated by Gianfranco Marrone, Einaudi, 2002.
- CALVESI, MAURIZIO. No Title. Martin, Henry. *L'Evidenziatore di Renato Mambor*, Multhipla, 1975.
- CELANT, GERMANO. “Arte Povera Im-Spazio”. 1967. *Mambor Opera di segni dal '60 ad oggi*, edited by Luigi Ficacci, Diagonale, 1998.
- MAMBOR, RENATO. “1961: Segnali stradali.” *Mambor Opera di segni dal '60 ad oggi*, edited by Luigi Ficacci, Diagonale, 1998.

¹¹ (A.D.P.)

¹² In Italian *amare* means to love, *mare* means sea; the title literally translates: *a + mare* (sea), equals *amare* (to love).

- "1964/65: *Ricalchi*." *Mambor Opera di segni dal '60 ad oggi*, edited by Luigi Ficacci, Diagonale, 1998.
- MARTIN, HENRY. *L'Evidenziatore di Renato Mambor*, Multhipla, 1975.
- MARTUSCIELLO, BARBARA, editor. *Renato Mambor. Progetto per un'Antologica*, Galleria del Mascherino, 2005.
- PITAGORA, PAOLA. *Fiato d'artista*, 2001, Sellerio.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN. *Il voyeur*. Translated by Stefania Ricciardi, Einaudi, 2013.
- SBRILLI ANTONELLA AND ADA DE PIRRO ADA, editors. *Ah che rebus! Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia*, 2010, Mazzotta.
- RANZI, GIANLUCA, edited by. *Threads. Renato Mambor*, Maretti editore, 2013.
- VICECONTE, ENRICO. "Appunti sull'immagine del rebus." *La Sibilla*, n. 63, 1984.
- VOLPI, MARISA. "Mambor più e meno." Introduction. *Renato Mambor, opere del 1965 e del 1967*, Galleria Duemila, 1967.
- ZANCHETTA, ALBERTO. Introduction. *Verkehrszeichen und Signale. Winfred Gaul: 1961-1972*, 2014.

Biography

Ada De Pirro, earned a PhD in Instruments and Methods for Art History at Sapienza University in Rome. Her main area of interest is Italian art in the 1960s and 1970s, and in particular the field of visual poetry and artist books. In 2010/2011 she co-curated, with Antonella Sbrilli, the catalog and exhibition *Ah che rebus!, Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia* (Rome, Istituto Nazionale per la Grafica). In 2015 she authored the paper *S.O.S Save the humanity*, published in the monograph *Ketty La Rocca. New studies*, edited by Francesca Gallo and Raffaella Perna, Postmedia Books, Milan. She is an exhibition curator, and writes for cultural magazines such as "Alfabeta2", "Arte e Critica", "Storia dell'arte", "Nuova Tèchne".

Antonella Sbrilli, is associate professor of Contemporary Art History at Sapienza University in Rome; she researches digital culture and gamification. In 2010/2011 she co-curated, with Ada De Pirro, the exhibition *Ah che rebus!, Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia* (Rome, Istituto Nazionale per la Grafica) on rebus puzzles in Italian art. In 2016 she organized the exhibition *Dall'oggi al domani. 24 ore nell'arte contemporanea* (Roma, Macro) with Grazia Tolomeo, on the representation of daily time in contemporary art; in the same year, with Stella Bottai, she designed the interactive show *Time and money* (Bolzano, Centro Trevi). She is member of the International Society for the Study of Time, she runs the blog www.diconodioggi.it, dedicated to time in artistic fiction.

Il libro intende documentare, in maniera organica, le diverse fasi del percorso artistico di Renato Mambor (1936-2014): dalle serie d'esordio – i monocromi, i *Timbri* e i *Ricalchi* – alle performance e all'attività teatrale, sino al ritorno alla pittura degli anni Novanta e Duemila. Sulla base di fonti e documenti talora inediti, il volume affronta la ricerca sperimentale di Mambor nel suo complesso, alla luce del contesto artistico e culturale italiano della seconda metà del XX secolo, con particolare attenzione agli aspetti più radicali e innovativi del suo lavoro.

This book intend to document, comprehensively, the different phases of Renato Mambor's artistic career: from the first series – the monochrome works, *Timbri* and *Ricalchi* – to the performances and theatrical activity, and to the return to painting in the 1990s and 2000s. On the basis of documents and sources, some of which unpublished, the book addresses the experimental research carried out by Mambor as a whole, in the light of the artistic and cultural context of the second half of the 20th century, with particular attention to the most radical and innovative aspects of his work.

Raffaella Perna è dottore di ricerca in Storia dell'arte. Nel 2016 è assegnista di ricerca presso la Sapienza Università di Roma; attualmente è professore a contratto di Storia dell'arte contemporanea all'Università di Macerata. È autrice dei libri: *Piero Manzoni e Roma* (2017); *Pablo Echaurren. Il movimento del '77 e gli indiani metropolitani* (2016); *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta* (2013); *Wilhelm von Gloeden* (2013); *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia tra il 1960 e il 1970* (2009).

ISBN: 978-88-9377-052-1



9 788893 770521

