

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 nomina. 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.

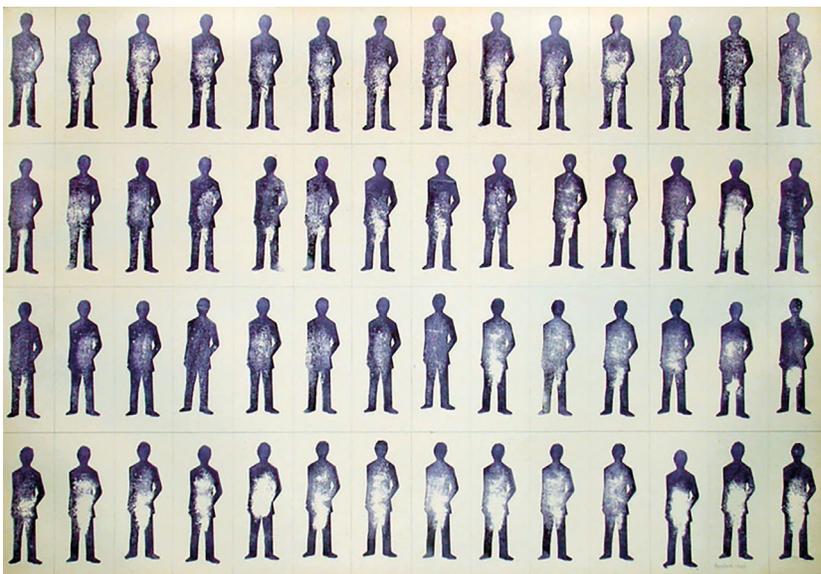


Fig. 4. Renato Mambor, *Incasellati*, 1963.



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.

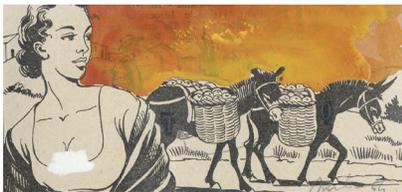


Fig. 8. Renato Mambor, rielaborazioni di immagini di rebus della Settimana Enigmistica, 1964 c.

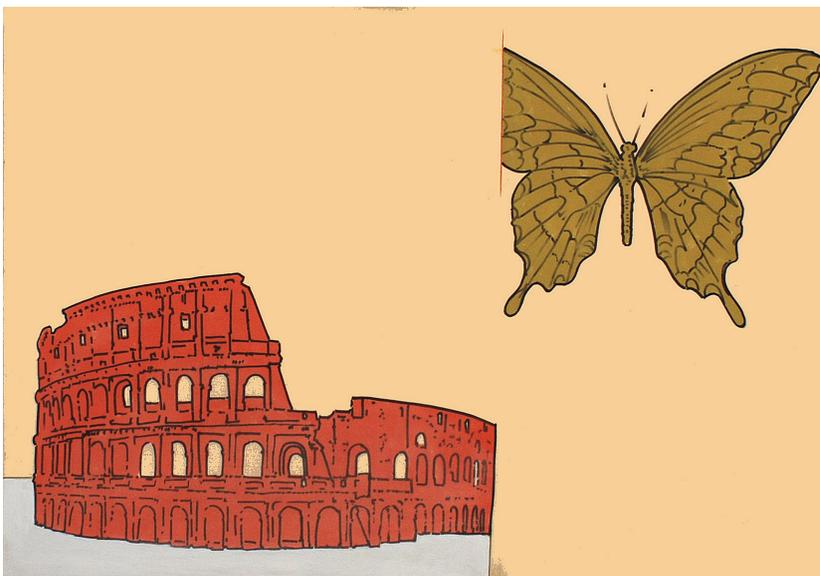


Fig. 9. Renato Mambor, *Colosseo e farfalla*, 1966.

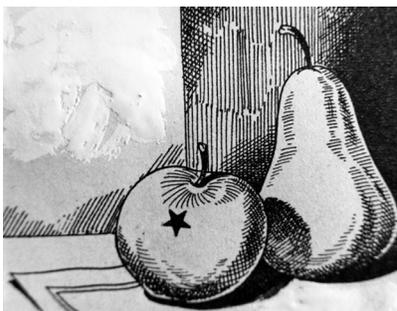


Fig. 10. Renato Mambor, rielaborazione di immagine di rebus della Settimana Enigmistica, 1964 c.

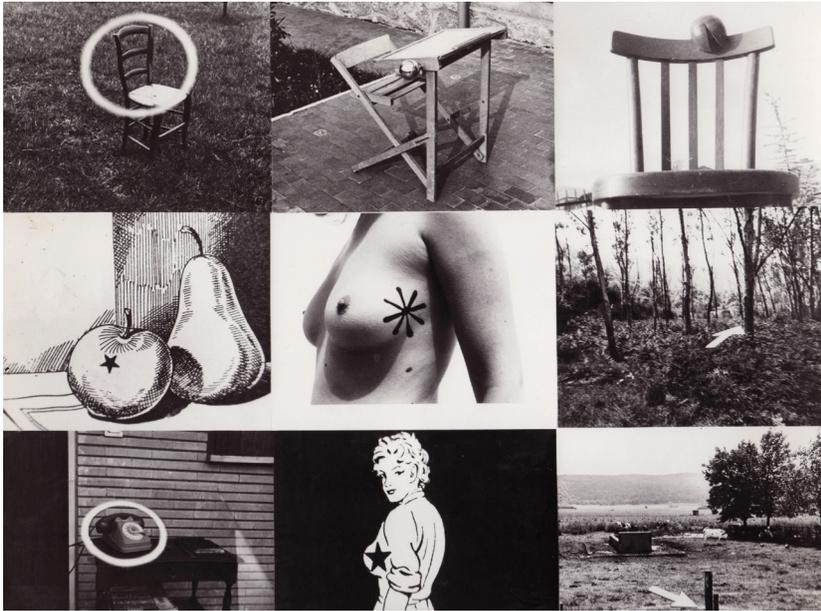


Fig. 11. Renato Mambor, genesi dell'*Evidenziatore*, 1971-1974.

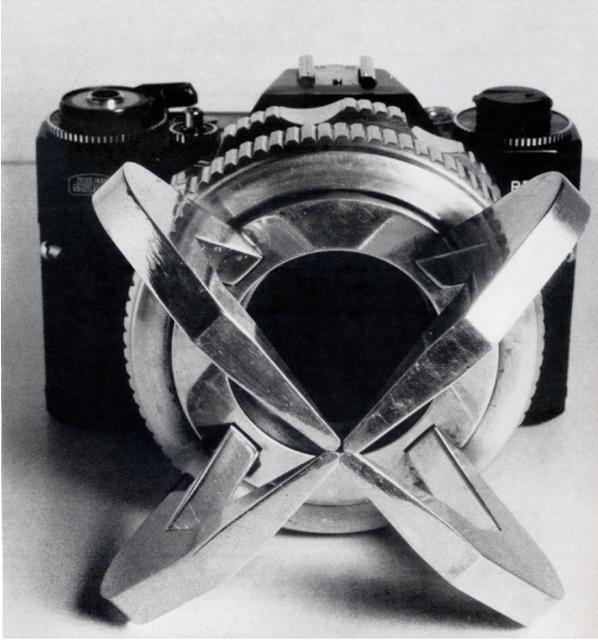


Fig. 12. Renato Mambor, interpretazione dell'*Evidenziatore* di Gianfranco Corso.

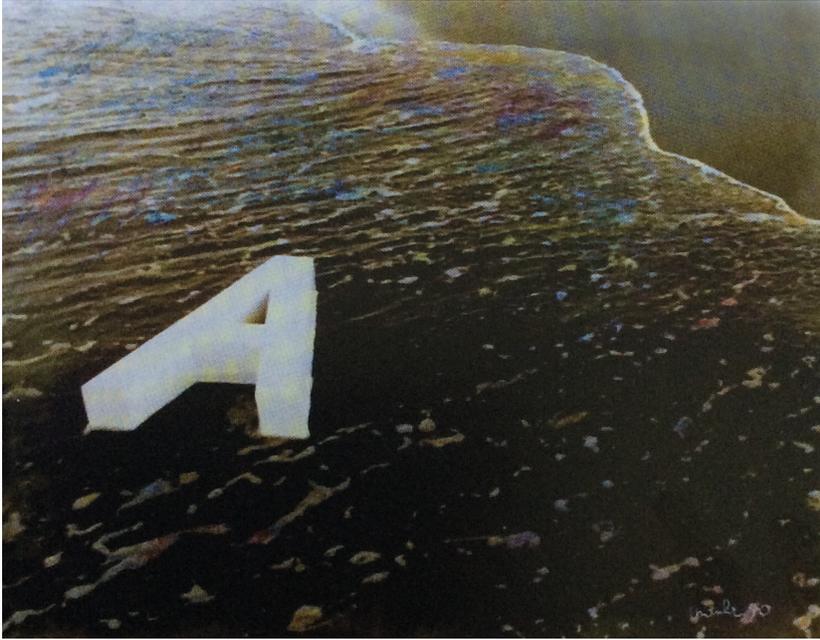


Fig. 13. Renato Mambor, *A + mare*, 1970.

«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.

«Un contatto diretto con il mondo»: aspetti performativi nell'opera di Renato Mambor dai *Timbri* a *La Trousse*

Raffaella Perna

L'articolo analizza il carattere processuale e performativo della ricerca di Mambor negli anni Sessanta e Settanta: dalla prima azione realizzata nel 1964 alla Galleria La Salita di Roma, alla serie dei Giocattoli per collezionisti, opere la cui fruizione implica il coinvolgimento attivo del pubblico, sino all'invenzione dell'Evidenziatore, "oggetto-dispositivo" prensile che mira a un possesso della realtà sia visivo, sia tattile, e della Trousse, parallelepipedo di profilato metallico di dimensioni variabili, entro il quale vengono inseriti oggetti e persone che, temporaneamente, lo abitano. Lo scritto propone un confronto tra le opere e le performance di Mambor e il lavoro di alcuni esponenti legati all'Arte Povera, in particolare Pino Pascali, Emilio Prini e Paolo Icaro, con i quali tra il 1966 e il 1968 Mambor collabora ed espone in più occasioni, al fine di suggerire una lettura della sua opera non più confinata soltanto al contesto artistico romano della Scuola di Piazza del Popolo.

«Questo era così commovente in Miracolo a Milano: la gente seduta in fila a guardare il tramonto» (KIRBY E SCHECHNER: 1968, 226). Questa frase di John Cage, pubblicata su "Marcatré" nel maggio del 1968 in una lunga intervista rilasciata dall'artista a Michael Kirby e Richard Schechner, ha avuto un peso non trascurabile sull'opera di Renato Mambor¹: anch'egli, infatti, come Cage riflette a fondo sul rapporto tra teatralità ed esperienza quotidiana, sul coinvolgimento attivo del pubblico e sull'impossibilità di separare nettamente, nelle percezioni umane, ciò che appartiene alla vista, all'udito o al tatto. La ricerca di Mambor, soprattutto a partire dalla seconda

¹ «Lessi questa frase su "Marcatré" nel 1968 in un'intervista di Michael Kirby e rimase dentro di me per molto tempo come un seme [...]. Il rapporto che ho con Cage non lo sento come un'influenza subita dall'esterno, ma un collegamento interno con quel punto di riferimento perenne che Cage ha lasciato» (MAMBOR: 2006, 220-221). L'articolo ripropone con alcune modifiche il testo omonimo pubblicato nel volume a cura di L. Fanti, R. Perna, C. Zambianchi, a cura di, *Amusante et poétique. Studi di storia dell'arte per Enzo Bilardello*, Campisano, Roma (2015).

metà degli anni Sessanta, si caratterizza infatti per l'attenzione nei confronti della partecipazione dello spettatore, per gli aspetti processuali dell'opera – concepita come campo aperto di esperienze e relazioni –, e per la volontà di avere una presa sul mondo non solo visiva, ma anche tattile: il delegare l'esecuzione dei *Timbri* (1964) e degli *Itinerari* (1968), la possibilità di agire i *Cubi mobili* (1966) e i *Giocattoli per collezionisti* (1967-1970), fino al dissolversi dell'oggetto nel comportamento in *Dovendo imballare un uomo* (1968), nelle *Azioni fotografate* (1969), nell'*Evidenziatore* (1970-1975) e nella *Trousse* (1975), mettono in luce una concezione dell'opera legata alla contingenza e alla transitorietà dell'esperienza *in fieri*, in cui la corporeità e l'azione rivestono un ruolo primario. Benché la critica si sia spesso soffermata su altre componenti del suo lavoro, e in particolare sull'indagine dedicata alla relazione tra rappresentazione iconica, linguaggio e realtà e allo scarto tra verità e finzione², la presenza del corpo umano (dal vivo o mediato dalla fotografia) e delle sue impronte nell'ambiente naturale è un elemento nodale dell'arte di Mambor tra gli anni Sessanta e Settanta. Questo contributo si sofferma su quest'ultimo aspetto, sui caratteri processuali e performativi della ricerca di Mambor, sulla dimensione ludica presente in essa e sul conseguente legame dei lavori con la memoria personale dell'artista. Lo scritto vuole soprattutto evidenziare il passaggio da una concezione dell'opera intesa come oggetto a un'idea di arte concepita come esperienza che si rigenera nel tempo e nello spazio; su queste basi è possibile proporre un collegamento con le ricerche di Arte Povera. Tra il 1967 e il 1968 Renato Mambor partecipa infatti ad alcune mostre e pubblicazioni risalenti al periodo di formazione e alla fase iniziale del movimento promosso da Germano Celant (l'artista prende parte infatti alle esposizioni *Arte Povera-Im Spazio* alla Galleria La Bertesca di Genova nel settembre del 1967 e *Collage 1* all'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Genova nel dicembre dello stesso anno), esprimendo istanze e interessi vicini a quelli degli artisti poveristi, in particolare l'attenzione per il vitalismo degli elementi naturali e per gli aspetti primari e

² RUBIU VITTORIO, a cura di (1965), *Ceroli, Mambor, Tacchi*, catalogo mostra Galleria La Fornarina 1965, Roma; VOLPI MARISA (1968), *Mambor più e meno*, in *Opere di Renato Mambor. Opere del 1965 e del 1967*, catalogo mostra Galleria d'arte contemporanea Duemila 5-19 gennaio 1968, Bologna; Filiberto MENNA, a cura di (1967) *Il Filtro. Opere del 1967*, catalogo mostra Galleria Etrusculudens 14 aprile 1976, Roma.

transeunti dell'esistenza, il disinteresse verso una concezione formalistica dell'arte, la fascinazione per l'infanzia e i processi di crescita e il ricorso al corpo umano, inteso come scala del fare artistico.

Benché l'importanza assegnata da Mambor alla sfera corporea e alle pratiche performative si rafforzi soprattutto a partire dal 1968, già nella prima metà del decennio è possibile individuare alcuni momenti nevralgici, in cui la processualità dell'opera e la partecipazione del pubblico sono posti in primo piano. Emblematica è l'azione svolta nel 1964 alla Galleria La Salita di Roma di Gian Tomaso Liverani³, quando l'artista realizza in diretta i *Timbri*, già presentati, insieme agli *Uomini Statistici*, in occasione della mostra *13 Pittori a Roma* (nel febbraio del 1963)⁴: la serie è composta dalle impronte reiterate su superfici monocrome di timbri raffiguranti uomini stilizzati, privi di connotazioni individuali, intesi come la quintessenza dell'"uomo massa". Durante l'azione a La Salita il pubblico non soltanto osserva il gesto all'origine dell'opera – un agire ripetitivo e spersonalizzato, che si configura come antitesi della pulsionalità dell'*action painting* americana –, ma è anche invitato a prendere il posto dell'artista, timbrando in sua vece. In tal modo il riguardante è esortato ad agire il gesto impersonale del burocrate: nel mimare l'azione del timbrare egli è sollecitato a riflettere sul carattere pervasivo e alienante della burocrazia, fenomeno che, come aveva rilevato già negli anni Dieci Max Weber (il cui saggio *Economia e società*, pubblicato postumo nel 1922, viene tradotto in italiano proprio all'inizio degli anni Sessanta)⁵, è alla base delle società occidentali moderne, fondate su un capillare processo di razionalizzazione e sistematizzazione del lavoro, all'origine di profonde mutazioni nei rapporti sociali⁶.

³ L'azione molto probabilmente venne realizzata in occasione della mostra *La Salita grande vendita. 12 giorni di clamorose offerte* (Galleria La Salita, 19 dicembre 1964-5 gennaio 1965), e non il 14 marzo 1964 nell'ambito della II Mostra Mercato degli artisti invitati alla XXXII Biennale, come riportato in alcuni testi; negli inviti e nei manifesti di entrambe le rassegne non compare il nome di Mambor, ma l'artista ricorda che la sua azione si era svolta contestualmente al lavoro *Buste con sorpresa* di Giulio Paolini, realizzato, appunto, durante *La Salita grande vendita. 12 giorni di clamorose offerte*. Desidero ringraziare Daniela Lancioni per il sostegno nella ricerca.

⁴ DORFLES GILLO et al., a cura di (1963), *13 Pittori a Roma*, catalogo mostra Galleria La Tartaruga 9 febbraio 1963, Roma.

⁵ WEBER MAX (1922), *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen; tr. it. (1961) *Economia e società*, Milano, Einaudi.

⁶ Maurizio Calvesi individua invece una certa libertà di azione da parte del pubblico: «Intanto Mambor ha ulteriormente esplicitato la convenzionalità e anonima moltiplicabilità dei suoi 'omini', riducendone la matrice a un timbro che ('azione'

Al 1964 risale anche l'ideazione dei *Ricalchi*, in cui Mambor riflette sul rapporto fra la realtà e la sua immagine. Le opere, esposte per la prima volta nell'aprile del 1965 alla Galleria La Tartaruga di Roma, diretta da Plinio De Martiis, si basano sul prelievo e la giustapposizione di immagini didascaliche derivate da rebus, fotografie e illustrazioni, volti a evidenziare lo scarto tra la rappresentazione iconica e quella verbale. In un articolo pubblicato sulla rivista "La Botte e il violino" nel giugno dello stesso anno, Mambor spiega la genesi di questa serie, riconducendone l'origine alle foto stampate sulle cartoline postali (MAMBOR: 1965, 42). L'artista racconta di essere stato attratto da una cartolina a colori della Marina Piccola di Capri e, in particolare, dall'immagine di un bagnante che compariva in essa; Mambor decide allora di sostituirsi all'uomo: dopo avere identificato il luogo ne prende il posto. Sempre nel 1964 l'artista compie un'azione simile, a partire da una cartolina della *Vasca di Venere* a Erice: si mette in viaggio per la Sicilia, rintraccia la fontana e la documenta fotograficamente. L'azione nasce dalla volontà dell'artista di comprendere in quale misura la percezione del reale sia influenzata dalla sua rappresentazione mediatica; in presenza dell'oggetto lo sguardo di Mambor (e di conseguenza i suoi scatti) sono condizionati dall'immagine della cartolina: «la prima informazione era incancellabile» (MAMBOR: 1965, 42). L'azione comporta, dunque, una riflessione sul potere ideologico delle immagini e sulla distanza tra realtà e rappresentazione. I *Ricalchi* sottolineano inoltre il valore assegnato da Mambor all'esperienza del viaggio, legata al carattere aleatorio e transeunte dell'agire quotidiano. La qualità contingente dell'esperienza assumerà di lì a poco un peso centrale nei *Cubi mobili*, parallelepipedi di legno su cui sono dipinte le sagome dei *Ricalchi*; questi lavori sono concepiti come «cubi-eventi» (BONITO OLIVA: 1966, s.p.), progettati per essere manovrati e riposizionati dal pubblico, in modo da articolare lo spazio secondo schemi variabili. Opere siffatte propongono una fruizione fenomenologica vicina a quella dell'arte Minimal, con cui condividono anche l'idea di modularità e la perdita di verticalità tipica della scultura tradizionale. In esse, tuttavia, emergono una spiccata componente ludica e un richiamo al mondo primario dell'infanzia: aspetti condivisi con il lavoro coevo di Pino Pascali, artista legato dal

del 1964) offrì in uso al visitatore; il suo gesto d'artista, il suo criterio compositivo, poteva essere ripetuto e variato da chiunque, imprimendo il timbro in più punti liberamente scelti di un foglio» (CALVESI: 1996).

1965 alla galleria La Tartaruga (dove Mambor espone già dal 1963). In questi anni i due artisti hanno un rapporto stretto; i *Cubi mobili* vengono presentati nel gennaio del 1966 nella mostra a due Mambor Pascali alla libro-galleria Guida di Napoli, dove Pascali espone il *Muro del sonno* (già esposto alla Libreria Feltrinelli nel 1965) e *Clessidra*. In quest'occasione Achille Bonito Oliva nota la qualità ludica dei cubi, sottolineando come il gioco attivato da tali opere costituisca, nella sua imprevedibilità, l'ultima possibilità per umanizzare gli oggetti, resi estranei dalla specializzazione del lavoro (BONITO OLIVA: 1966, s.p.).

L'interesse per il mondo infantile si accentuerà nei successivi *Giocattoli per collezionisti*, ideati a partire dal 1967, dove Mambor realizza balocchi di legno dipinto, simili a quelli per bambini, ma di dimensioni adeguate alla scala del corpo adulto. Si tratta di giocattoli e oggetti praticabili, come emerge anche dalle foto in cui Mambor è ritratto mentre li agisce: quando monta sul *Monopattino*, siede sulla *Carrozzella costumizzata* o è faccia a faccia con i pupazzi del biliardino nell'installazione *Difesa*, realizzata nel 1970 per la mostra *Vitalità del negativo* al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Talvolta i giocattoli sono azionabili, come nel caso dell'*Intonarumori* (1967, un omaggio a Luigi Russolo), «scultura mobile» (MAMBOR: 1967, 17) e sinestetica, che produce suoni soltanto quando viene spostata. I *Cubi mobili* e i *Giocattoli per collezionisti* sono dunque opere pensate in relazione all'agire umano, che rimodulano l'ambiente per creare uno spazio scenico e abitabile; da questo punto di vista, oltre che per la marcata vena ludica e gli accenti favolistici, esiste una tangenza con le sculture realizzate da Pascali tra il 1965 e il 1968, concepite anch'esse in funzione della misura del corpo umano e del suo movimento nello spazio. Quest'ultimo aspetto, anche in Pascali, viene enfatizzato dalle numerose foto che ritraggono l'artista nell'atto di 'performare' le opere: secondo un uso concettuale della documentazione fotografica introdotto da Yves Klein e Piero Manzoni⁷, Pascali si fa cogliere mentre è a cavalcioni del *Grande Missile Colomba della pace*, in posa accanto al *Cannone 'Bella ciao'* o quando indossa *Trappola* facendo sì che dalle maglie della rete fuoriescano soltanto le braccia alzate verso l'alto, in un emblematico gesto libertario.

Contestualmente all'ideazione dei *Giocattoli per collezionisti*, nel 1967 Mambor progetta la serie *Diario '67*, composta da una sequenza di

⁷ Sul rapporto di Manzoni con la documentazione fotografica si rimanda a GRAZIOLI ELIO (2007), *Piero Manzoni*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 149-152.

pannelli verticali, concepiti come moduli seriali allineati, in cui l'artista compie una sorta di catalogazione *in progress* degli elementi costitutivi della pittura (*Pelliccia-materia, Rosso caldo per Marinetti, Scoprire il celeste*, ecc.)⁸. Nell'opera il rapporto tra la rappresentazione e la temporalità dell'esistenza umana assume un ruolo centrale: «Non volevo scrivere una storia», scrive Mambor nel 1967, «quindi non mi serviva un quaderno ma un classificatore, con fogli volanti intercambiabili: pannelli (50x140) stretti per riempire in senso compositivo (non compositivo), con altezza facile al campo visivo di chi guarda. La notte del 31, farò l'ultimo pannello del Diario '67, poi sarà l'uomo a muoversi, a scegliere i fotogrammi per il suo quadro» (MAMBOR: 1967, 16). Anche *Diario '67* è dunque concepito in funzione della percezione umana, e in relazione alla temporalità fluida e instabile della vita. Nel settembre del 1967 l'opera viene esposta nella mostra *Arte Povera-Im Spazio* curata da Celant alla Bertesca di Genova; la mostra, che segna il momento d'avvio dell'esperienza dell'Arte Povera come gruppo, è divisa in due sezioni: *Arte Povera*, in cui sono raccolte le opere di Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali, Emilio Prini, e *Im Spazio*, dove, oltre Mambor, sono presenti Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Paolo Icaro, Eliseo Mattiacci e Cesare Tacchi. Quest'ultima sezione, in particolare, è progettata da Celant per esporre le ricerche di autori «che lavorano in una nuova dimensione progettuale, che mira ad intendere lo spazio dell'immagine, non più come spazio contenitore, ma come 'campo' di forze spazio visuali. Le loro opere presentano infatti una strutturazione 'aperta' di frammenti visivi, formano imspazio a circolo aperto, a tempo reale, individualmente sensoriale, di ordine psicofisico, che agisce con e sullo spettatore» (CELANT: 1998, 101). La mostra intercetta e promuove le nuove tendenze artistiche italiane, emerse soprattutto a partire dal 1966-1967, coinvolte in un radicale ripensamento della dimensione oggettuale dell'opera, e impegnate in ricerche in cui lo spazio dell'opera fa corpo unico con quello della vita, sconfinando nell'azione, nell'*environment* o in progetti concepiti come pura possibilità del pensiero (senza necessità di esiti formali), e dove il riguardante è sollecitato a vivere l'esperienza estetica al di fuori di una fruizione meramente contemplativa.

⁸ Con un criterio analogo, nello stesso anno, Mambor progetta *Diario degli amici*, dedicato ai lavori di artisti a lui vicini, tra cui Pino Pascali, Alighiero Boetti, Eliseo Mattiacci, Mario Ceroli, Cesare Tacchi, Paolo Icaro e Cloti Ricciardi.

Mambor, insieme ad altri artisti di ambito romano come Pino Pascali e Kounellis, partecipa all'affermarsi di questa nuova temperie artistica: dal 1968, la sua attenzione per la sfera comportamentale e per l'apertura dell'opera all'ambiente, già presente nei lavori fin qui esaminati, si accentua in maniera considerevole; in opere quali *Dovendo imballare un uomo*, *Itinerari debili*, *Azioni fotografate* e, successivamente, nell'*Evidenziatore* si assiste infatti a un crescente interesse per la contingenza e la fluidità dei processi naturali e all'effrazione dei limiti tra lo spazio dell'arte e quello della vita quotidiana.

Nel maggio del 1968 Mambor partecipa al *Teatro delle mostre*, rassegna espositiva ideata da Plinio De Martiis alla Galleria La Tartaruga di Roma⁹, concepita come un ciclo di mostre-evento, in cui lo spazio della galleria viene rimodulato da interventi di carattere processuale e performativo, che trasformano l'ambiente a scadenza giornaliera. In quest'occasione Mambor progetta l'azione *Dovendo imballare un uomo*, in cui l'attore Claudio Privitera è rinchiuso seminudo in una cassa di legno provvista di fori per l'aerazione; quando il coperchio viene sollevato, il performer viene aiutato ad alzarsi e a uscire dalla cassa. L'opera genera una curiosità morbosa nel pubblico che, come racconta Maurizio Calvesi, sbirciava dai fori per scoprire il contenuto della cassa¹⁰. L'azione di Mambor si lega alla precedente ricerca sull'"uomo-massa" inaugurata con gli *Uomini Statistici* e i *Timbri*, un legame, quest'ultimo, sottolineato anche dalla sagoma dell'uomo stampigliata sul coperchio della cassa; in questo caso, tuttavia, l'artista, rinchiodando il corpo vivo di Privitera in una sorta di bara, propone un'esperienza psicofisica drammatica, legata ai processi primari della vita e della morte¹¹. Lo stesso Mambor, all'epoca, presenta la cassa come un «involucro atto a proteggere e conservare un uomo in modo che lo stesso non abbia a subire danni fisici e deterioramenti psichici durante il trasporto [...]. Per evitare deterioramenti psichici si agisce a seconda dei soggetti nel caso presente Claudio Privitera. Il quale è stato condizionato in modo da escludere ogni possibile contaminazione esterna»¹².

⁹ *Teatro delle mostre* (1968), catalogo mostra Galleria La Tartaruga 6-31 maggio, Roma, Marcalibri/Lerici editore.

¹⁰ L'opera stimola dunque una fruizione voyeuristica, simile a quella prodotta dalla *Spia ottica* di Giosetta Fioroni, presente anch'essa al *Teatro delle mostre*.

¹¹ Calvesi è il primo a sottolineare la somiglianza della cassa di Mambor con una bara, in CALVESI MAURIZIO (1968) *Arte e tempo in Teatro delle mostre*, cit., s.p. Il critico individua, inoltre, un'analogia con la foto di Che Guevara morto diffusa dai media.

¹² MAMBOR RENATO, cartello di presentazione dell'azione *Dovendo imballare un uomo*, pubblicato in *Teatro delle mostre*, cit., s.p.

Al *Teatro delle mostre* partecipano, tra gli altri, alcuni artisti legati alla Galleria La Bertesca – Paolo Icaro, Emilio Prini e Pierpaolo Calzolari –, insieme ai quali Mambor nel luglio del 1968 pubblica un numero della rivista “Pallone” (edita dalla galleria genovese), dove vengono presentate sperimentazioni caratterizzate da un’accentuata propensione alla smaterializzazione e alla contingenza dell’opera: qui trova spazio infatti la documentazione di progetti, azioni, interventi *in situ* e lavori fondati sulla processualità dei materiali, come ad esempio il *Cumulo di rete* e il *Cuborto* di Icaro o i *Fermacarte* di Prini. In apertura della rivista Mambor pubblica il testo *Piccolo manifesto di un’esigenza*, in cui spiega il senso della nuova serie *Itinerari*, realizzata stampando su superfici monocrome segni ottenuti con un rullo di gomma per decorazioni parietali imbevuto di colore. Tale pratica consente di creare opere il cui aspetto formale è determinato *a priori* dal disegno del rullo: la libertà espressiva dell’autore è ridotta al minimo e il dipingere si trasforma in un’azione automatica, concettualmente affine a quella che dà vita ai rotoli di pittura industriale di Pinot Gallizio. Con la tecnica del rullo, inizialmente, Mambor realizza una serie di quadri, esposti alla galleria L’Ariete di Milano alla fine dell’aprile del 1968; subito dopo, tuttavia, gli *Itinerari* assumono una dimensione ambientale e performativa. Nel giugno del 1968 l’artista realizza un’azione nella sala superiore de La Bertesca, documentata in un reportage fotografico pubblicato su “Pallone”, in cui egli dipinge con il rullo le pareti della galleria. Il gesto pittorico non è più confinato alla superficie della tela, ma invade lo spazio, trasformandosi in un intervento effimero (e anticommerciale), destinato a durare il tempo della mostra: «Il supporto (la tela, il telaio)», scrive Mambor nel 1968, «mi ha limitato [...], ma io ora voglio fabbricare la vita da dentro, lavorando su una porzione. La tappezzeria è lo stereotipo così regolare che ci avvolge la vita. [...] Voglio essere nel solco dell’istinto vitale. Uso la faccia della tappezzeria come pretesto per non morire nella tappezzeria che ci circonda» (MAMBOR: 1968, 1). Il carattere impermanente e performativo che caratterizza l’azione a La Bertesca si radicalizza nel momento in cui Mambor, dalle pareti della galleria, passa a dipingere il corpo umano: egli traccia segni debili sul braccio di Icaro e chiede a Prini di fargli scorrere il rullo addosso, trasformandosi nel supporto stesso dell’azione¹³. In alcuni scatti che riprendono quest’ultima azione, Mambor è ritratto di spalle, mentre Prini traccia sul suo corpo impronte che vanno, senza soluzione

¹³ L’azione si svolge nello studio di Prini in via David Chiossone a Genova.

di continuità, dalla schiena alle pareti. Si crea così un rapporto di osmosi tra il corpo dell'artista e l'ambiente, in cui Mambor sembra fare tutt'uno con lo spazio esterno, fino a esserne inglobato¹⁴. Un siffatto interesse per l'impronta e la fusione tra uomo e ambiente costituisce, a mio avviso, un punto d'incontro tra il lavoro di Mambor e quello dei poveristi: è infatti possibile stabilire un legame fra gli *Itinerari* e alcune sperimentazioni condotte da questi ultimi sull'idea del calco, in particolare le numerose opere di Giuseppe Penone che pongono l'accento sul contatto liminare tra il corpo dell'artista e la natura, e sulle tracce della pressione esercitata dal gesto umano sul mondo, come nella serie *Alpi Marittime* (1968). La vicinanza di Mambor alle istanze dell'Arte Povera, come si vedrà, è ancora più stringente nella serie *Azioni fotografate*, realizzata nel 1969: alcune opere appartenenti a questo nucleo, come ad esempio *La Fontanella di via Barletta*, vengono esposte a La Bertesca; altre come *Senza calpestare le righe* o *Pattini chiusi* sono presentate nella mostra *Amore mio*, curata nel 1970 da Achille Bonito Oliva a Montepulciano, in cui gli artisti hanno la «responsabilità di configurarsi criticamente al di fuori della consueta mediazione della critica d'arte» (BONITO OLIVA: 1970, s.p.), decidendo autonomamente quali lavori esporre (anche non propri) e come farlo. Nelle *Azioni fotografate*, pensate come immagini che documentino gesti impermanenti¹⁵, l'artista abbandona gli spazi deputati dell'arte, dando vita ad azioni effimere svolte nel contesto urbano o, più spesso, in quello naturale. Anche in questa serie l'idea della traccia e dell'impronta assume un peso decisivo: ne *La Fontanella di via Barletta*, ad esempio, l'artista si fa ritrarre mentre con il gessetto bianco traccia quadrati vicini a una fontanella, ricreando il profilo dell'antica pavimentazione di 'sampietrini' sostituita dall'asfalto. Diversamente da Alighiero Boetti, che nella serie coeva *Il cemento dell'armonia e dell'invenzione* (1969) ricalca i quadretti stampati sui fogli di carta limitandosi a seguirne i contorni – in un'azione sempre uguale a sé stessa, eppure, paradossalmente, ogni volta diversa –, Mambor riproduce il perimetro originario dei 'selci', inseguendo memorie personali: l'opera rimanda all'infanzia dell'artista,

¹⁴ Nel 1969 l'artista realizzerà un'ulteriore versione della serie, vicina alle coeve esperienze di Body Art, intitolata *Itinerario intimo*, composta da alcune fotografie in cui è ritratto mentre dal suo braccio ferito goccia del liquido simile a sangue, ma che in realtà sappiamo essere pittura.

¹⁵ Della serie fanno parte anche *Segnali fantastici*, *Verso sera*, *Alla S. Pellegrino*, *Luna no*, *Testimonianze*, *L'ultima riflessione*, *Cane*; per un approfondimento si veda MAMBOR RENATO, *Mambor*, Roma, s.d. (1972 ca.).

quando da bambino, durante la guerra, egli andava a raccogliere l'acqua alla fontanella e, per dominare la paura, inventava storie fantastiche¹⁶. All'infanzia, del resto, si legano anche altre opere della serie, tra cui *Senza calpestare le righe*, *La Partita di pallone* e *Crescere*, nelle quali, come era già avvenuto nei *Cubi mobili* o nei *Giocattoli per collezionisti*, l'artista recupera pratiche, riti e giochi infantili, che assumono una qualità originaria. In *Senza calpestare le righe*, in particolare, Mambor si fa ritrarre da Donatella Rimoldi mentre cammina evitando di calpestare le linee che congiungono le lastre della pavimentazione: l'artista dà vita a un gesto primario, legato a un gioco povero; nel contempo pone l'accento sul passo dell'uomo, in maniera non molto diversa da alcune opere poveriste, come ad esempio i *Passi* (1967) di Prini. Se paragonata a quest'ultima opera – formata dal calco dello spazio che si genera tra le gambe di un uomo mentre cammina –, quella di Mambor presenta, tuttavia, un carattere più immaginativo e nostalgico, legato al gioco e alle memorie infantili. Un discorso analogo si può fare per *La Partita di pallone* (o *La linea della porta*), fotografia che ritrae un gruppo di bambini mentre giocano a calcio, usando una porta improvvisata formata da due sassi, su cui l'artista interviene tracciando una linea nello spazio vuoto tra le pietre per congiungerle. La delimitazione spaziale praticata da Mambor, tuttavia, non intende soltanto perimetrare l'ambiente (come ad esempio nelle opere di Prini), ma si lega a ricordi privati, quando da ragazzo egli recuperava oggetti, spesso di scarto, per segnare i margini della porta¹⁷.

Anche in *Crescere* l'infanzia torna in primo piano: l'artista segna sullo stipite della porta l'altezza di un bambino, realizzando, a partire da questa misurazione, una scultura (regalata al critico e amico Henry Martin), formata dal calco dello stipite stesso. L'opera è legata alla crescita, e trae origine dalla presa d'atto di un processo biologico primario: essa si basa sull'impronta generata dal contatto fisico tra l'uomo e il mondo, in maniera non dissimile da un lavoro di Penone come *Alpi Marittime. La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia* (1968), in cui lo spazio dell'opera è scandito dalla dimensione del corpo umano.

¹⁶ MARTUSCIELLO BARBARA, a cura di (2005), *Renato Mambor. Progetto per un'antologica*, catalogo della mostra, Roma, Galleria del Mascherino, p. 15.

¹⁷ Presenta invece un carattere fantastico la foto pubblicata nel libro d'artista *Catcher dream boat* (1970), in cui Mambor è ritratto mentre gioca a calcio sulla spiaggia insieme a un gruppo di ragazzi e, per delimitare l'area della porta, usa i modellini dei piroscafi Michelangelo e Raffaello.

Alle *Azioni fotografate* di Mambor è riconducibile un altro nucleo di fotografie che presentano azioni e gesti dell'artista, tra cui *Saltare a corda*, *Nel cerchio*, *Legato*, realizzate sulla spiaggia di Calice Ligure, o *Pattini chiusi e Trattenere*, scattate da Silvio Pasquarelli ai Pratonì del Vivaro: in questa serie Mambor intende rielaborare la pittura di Emilio Scanavino (attraverso l'uso di legacci tesi che evocano il segno grafico del pittore), in un gesto di appropriazione e rivisitazione del linguaggio espressivo altrui simile a quello attuato precedentemente nel *Diario degli amici* (1967). In queste immagini, tuttavia, il tema centrale è il corpo in tensione: l'artista è ripreso mentre si contorce o è sul punto di compiere un'azione (pattinare, saltare a corda), ma è impossibilitato a muoversi, perché è legato con delle corde. In *Trattenere*, in particolare, l'artista esprime la tensione generata da un corpo che è stato represso e sta per liberarsi da un momento all'altro: come la barra di ferro trattenuta nel fustagno nella *Torsione* (1968) di Giovanni Anselmo – opera che trasmette nel riguardante l'impressione di un accumulo di energia in procinto di deflagrare –, così Mambor sembra sul punto di disfarsi dalle corde da cui è costretto, sprigionando un'improvvisa carica energetica che produce la sensazione di un equilibrio instabile. L'osmosi tra corpo umano e ambiente naturale è ancora più evidente nell'opera *Scoprire il volto*, anch'essa legata alle *Azioni fotografate*: il volto dell'artista è ritratto come se fosse sul punto di emergere dalla sabbia, nella quale è ancora parzialmente immerso. L'immagine è ambigua: le mani dell'artista, riprese mentre scostano la sabbia, sono perfettamente a fuoco, mentre il viso appare sfocato (l'effetto è dovuto a una lastra di vetro posta sul volto). Ciò contribuisce a dare all'opera l'aspetto di una visione onirica e primordiale: come se l'artista, sepolto vivo nella sabbia, ne stesse fuoriuscendo proprio in quel momento.

La compenetrazione tra uomo e natura è centrale anche in *Faccia bianca*, sequenza fotografica appartenente sempre al ciclo delle *Azioni fotografate*: negli scatti iniziali Mambor è ritratto mentre, seduto sul letto, si sfilava una maglietta bianca; nel momento in cui essa entra in contatto con il volto, quest'ultimo, come per osmosi, diventa bianco. Nell'immagine finale, il viso dell'artista, completamente bianco, si staglia davanti a un pascolo di pecore candide: attraverso l'uso del colore in chiave simbolica, l'artista crea un rapporto di reciprocità e simbiosi tra oggetti, uomo e natura.

Dalle *Azioni fotografate* nasce l'idea dell'*Evidenziatore*, progetto a cui l'artista lavora dal 1970 al 1975. Nel volume omonimo pubblicato nel 1975¹⁸, Mambor fa risalire l'origine dell'*Evidenziatore* a *L'ultima riflessione*, sequenza fotografica che documenta un'azione realizzata nel 1969, in cui egli si fa ritrarre dal fotografo Silvio Pasquarelli, mentre, a sua volta, è intento a fotografarsi riflesso in uno specchio. Nell'ultima immagine della sequenza, Mambor è ripreso mentre frantuma la superficie specchiante. «Questo fu il mio primo tentativo», scrive l'artista, «di affrontare con chiarezza l'idea dell'arte come conoscenza del mondo e di riconoscere che questa conoscenza deve basarsi su un contatto diretto con il mondo stesso, e non con immagini riflesse o distorte» (MARTIN: 1975, 22). Alla volontà di stabilire un «contatto diretto» con il reale risponde la creazione dell'*Evidenziatore* – oggetto metallico, formato da una ghiera circolare a cui sono agganciate quattro estremità prensili, simili ad arti meccanici –, progettato, dopo vari tentativi¹⁹, con l'aiuto dell'architetto Paolo Scabello. L'opera nasce per sollecitare un cambiamento nella percezione consueta del mondo: «Guardare una cosa è questione di accomodarla nel suo contesto abituale e di riconoscerla per quello che abbiamo imparato che è. Vederla è questione di vederla del tutto nuova, del tutto fuori contesto» (MARTIN: 1975, 22). L'*Evidenziatore* propone di teatralizzare la realtà quotidiana: Mambor ne seleziona un aspetto e lo pone in evidenza; lo strumento, tuttavia, non serve solo a focalizzare l'attenzione su cose, persone o situazioni, ma anche a prenderne possesso: si tratta di un oggetto che agisce sul reale, afferrandolo. Come ha rilevato Mario Diacono (MARTIN: 1975, 154), l'*Evidenziatore* può essere interpretato come un'estensione dell'uomo, che offre un'esperienza del mondo non solo visiva, ma anche tattile, configurandosi come un oggetto-evento: «Vedere è avere a distanza» (MAMBOR: 2006, 237), scrive infatti Mambor, citando Maurice Merleau-Ponty, la cui *Phénoménologie de la perception* (1945, tradotta in italiano nel 1965) è tra l'altro una lettura molto diffusa in ambito poverista. La vocazione performativa e relazionale dell'*Evidenziatore* è rafforzata anche dalla scelta di Mambor di farlo agire da altri: Gianni Sassi lo utilizza a fini pubblicitari, mentre fotografi quali Massimo Piersanti, Giorgio Colombo, Fabio Donato, e artisti, tra cui Alghiero Boetti, Jannis Kounellis, Gino De

¹⁸ HENRY MARTIN (1975), *L'Evidenziatore di Renato Mambor*, Multhipla, Milano.

¹⁹ Prima di arrivare alla forma dell'*Evidenziatore* progettata con Scabello, Mambor sperimenta vari oggetti, tra cui un marchio a forma di asterisco, una freccia, un cerchio e una sfera.

Dominicis, Pablo Echaurren e Fernando De Filippi lo reinterpretano secondo il proprio linguaggio espressivo. Tra il 1972 e il 1975 *l'Evidenziatore* è esposto in molteplici contesti: compare in un programma televisivo, è collocato nella vetrina di un negozio di arredamento nel centro di Roma e viene affidato dall'artista a un gruppo di bambini. La sua qualità partecipativa è resa chiara anche dalle mostre-inchiesta *Che nome gli daresti?*, inaugurate nell'agosto del 1972 alla galleria LP220 di Calice Ligure e nel dicembre dello stesso anno nella rassegna *Mappe* agli Incontri Internazionali d'Arte di Roma, in cui il pubblico è invitato a compilare un questionario, indicando le idee e le sensazioni suscitate dall'*Evidenziatore* e proponendo per esso anche un nome diverso²⁰.

Muovendo dall'esperienza dell'*Evidenziatore*, nel 1975 Mambor crea la *Trousse*: parallelepipedo di profilato metallico di dimensioni variabili, pensato come un oggetto più neutro dell'*Evidenziatore* (MAMBOR: 2006, 237), non dissimile dalle strutture primarie della Minimal Art. Al suo interno possono essere inseriti, o meglio incorniciati, oggetti e persone che, temporaneamente, lo abitano. Quest'oggetto 'vivibile' si situa all'incrocio tra arte, vita e scena e segna l'avvio della lunga attività teatrale di Mambor²¹, concepita dall'artista come «una naturale estensione della ricerca, uno scivolamento lento, quasi involontario, dalla pittura al teatro» (MAMBOR: 2006, 236).

Riferimenti bibliografici

BONITO OLIVA ACHILLE (1966), *Due dichiarazioni*, in Topazia Alliata, a cura di, *Mambor Pascali*, catalogo mostra Libreria/Galleria Guida, 14 gennaio-24 gennaio, Napoli.

BONITO OLIVA ACHILLE, a cura di (1970), *Amore mio*, in catalogo mostra Palazzo Ricci, 30 giugno-30 settembre, Montepulciano.

CALVESI MAURIZIO (1968), *Arte e tempo in Teatro delle mostre*, catalogo mostra Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio, Roma, Marcalibri/Lerici editore.

CALVESI MAURIZIO (1996), *Il "club" di Renato* in *Renato Mambor: Relazione*, catalogo mostra Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea, 31 gennaio-24 febbraio 1996, Roma.

CELANT GERMANO, a cura di (1967), *Arte Povera-Im Spazio*, catalogo mostra Galleria La Bertesca, settembre 1967, Genova, ora in Ficacci Luigi, a cura di (1998),

²⁰ Un precedente a questa forma di partecipazione del pubblico si trova nel libro d'artista *Catcher dream boat* (1970), cit., in cui Mambor lascia alcune pagine bianche affinché il riguardante possa annotare le proprie impressioni.

²¹ *Trousse* è anche il nome del primo gruppo teatrale fondato da Mambor.

- Mambor Opera di segni dal '60 ad oggi*, catalogo mostra Istituto Nazionale per la Grafica, 15 dicembre 1998-30 gennaio 1999, Roma, Diagonale.
- DORFLES GILLO, et al. a cura di (1963), *13 Pittori a Roma*, catalogo mostra Galleria La Tartaruga, 9 febbraio 1963, Roma.
- GRAZIOLI ELIO (2007), *Piero Manzoni*, Bollati Boringhieri, Torino.
- TEATRO DELLE MOSTRE (1968), catalogo mostra Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio, Roma, Marcalibri/Lerici editore.
- KIRBY MICHEAL E SCHECHNER RICHARD (1968), *Intervista con John Cage*, in "Marcatré", nn. 37-40.
- MAMBOR RENATO (1965), *Due lettere*, in "La botte e il violino", n. 3.
- MAMBOR RENATO (1967), *La sensazione e il suo modulo*, in "Bit", n. 6.
- MAMBOR RENATO (1968), *Piccolo manifesto di un'esigenza*, in "Pallone".
- MAMBOR RENATO (1972 ca.), *Mambor*, Roma.
- MAMBOR RENATO (2006), *L'arte: fare quadrato per fare spazio alla vita*, catalogo mostra Fondazione Mudima, 16 maggio-6 giugno, Milano.
- MARTIN HENRY (1975), *L'Evidenziatore di Renato Mambor*, Multhipla, Milano.
- MARTUSCIELLO BARBARA, a cura di (2005), *Renato Mambor. Progetto per un'antologica*, catalogo della mostra, Roma, Galleria del Mascherino.
- MENNA FILIBERTO, a cura di (1967), *Il Filtro. Opere del 1967* catalogo mostra Galleria Etrusculudens, 14 aprile 1976, Roma.
- RUBIU VITTORIO, a cura di (1965), *Ceroli, Mambor, Tacchi*, catalogo mostra Galleria La Fornarina, 1965, Roma.
- VOLPI MARISA (1968), *Mambor più e meno*, in *Opere di Renato Mambor. Opere del 1965 e del 1967*, catalogo mostra Galleria d'arte contemporanea Duemila, 5-19 gennaio 1968, Bologna.
- WEBER MAX (1922), *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen; tr. it. (1961) *Economia e società*, Einaudi, Torino.

Biografia autori

Raffaella Perna, è Dottore di ricerca in Storia dell'arte. Nel 2016 è assegnista di ricerca presso l'Università di Roma "La Sapienza"; attualmente è professore a contratto di Storia dell'arte contemporanea all'Università di Macerata. Tra i suoi 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). È inoltre curatrice dei volumi: *Ketty La Rocca. Nuovi studi* (con F. Gallo, 2015); *Etica e fotografia. Potere, ideologia e violenza dell'immagine fotografica* (con I. Schiaffini, 2015); *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte* (con I. Bussoni, 2014); *Le polaroid di Moro* (con S. Bianchi, 2012); *Per un museo della fotografia a Roma* (con I. Schiaffini, 2012).

ALBUM
Capitolo 2

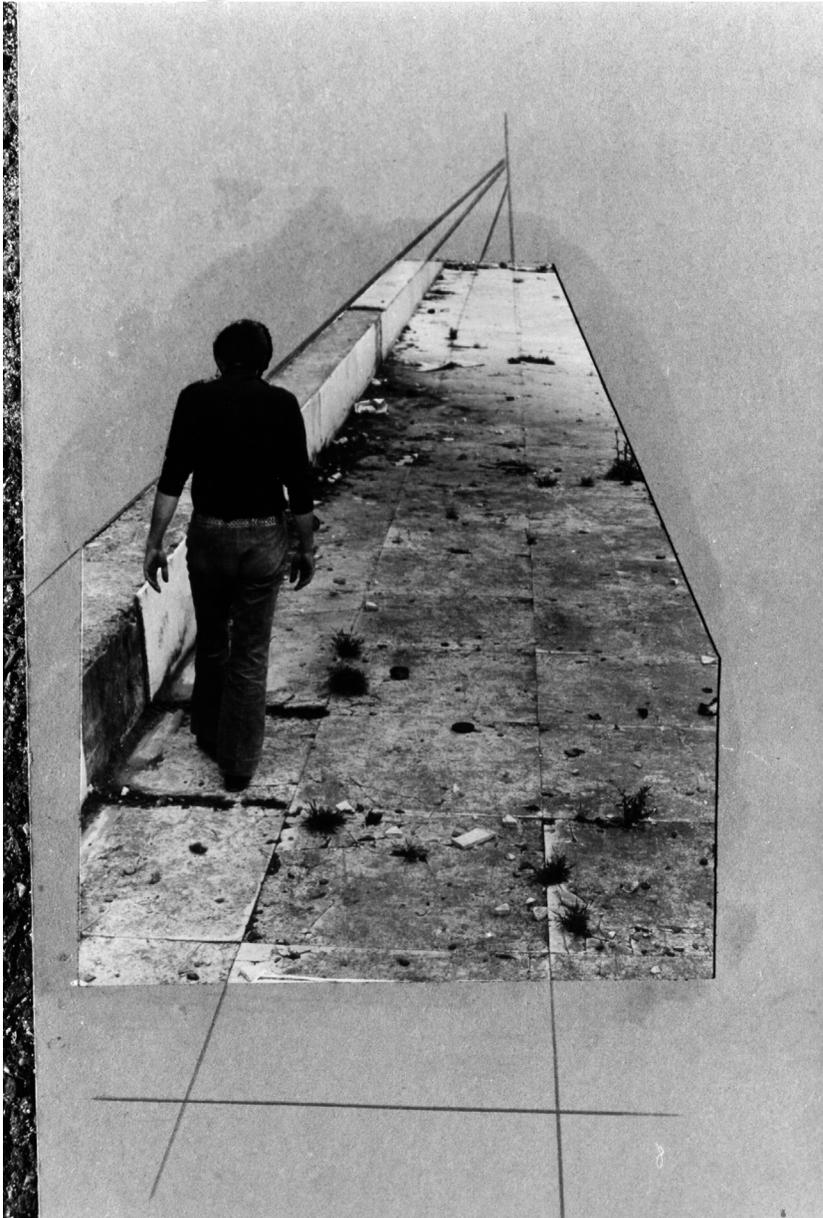


Fig. 1. Renato Mambor, *Non calpestare le righe*, dalla serie *Azioni fotografate*, 1969.



Fig. 2. Renato Mambor, *Crescere*, dalla serie *Azioni fotografate*, 1969.



Fig. 3. Renato Mambor, *Genesi dell'Evidenziatore*, 1970-1971.

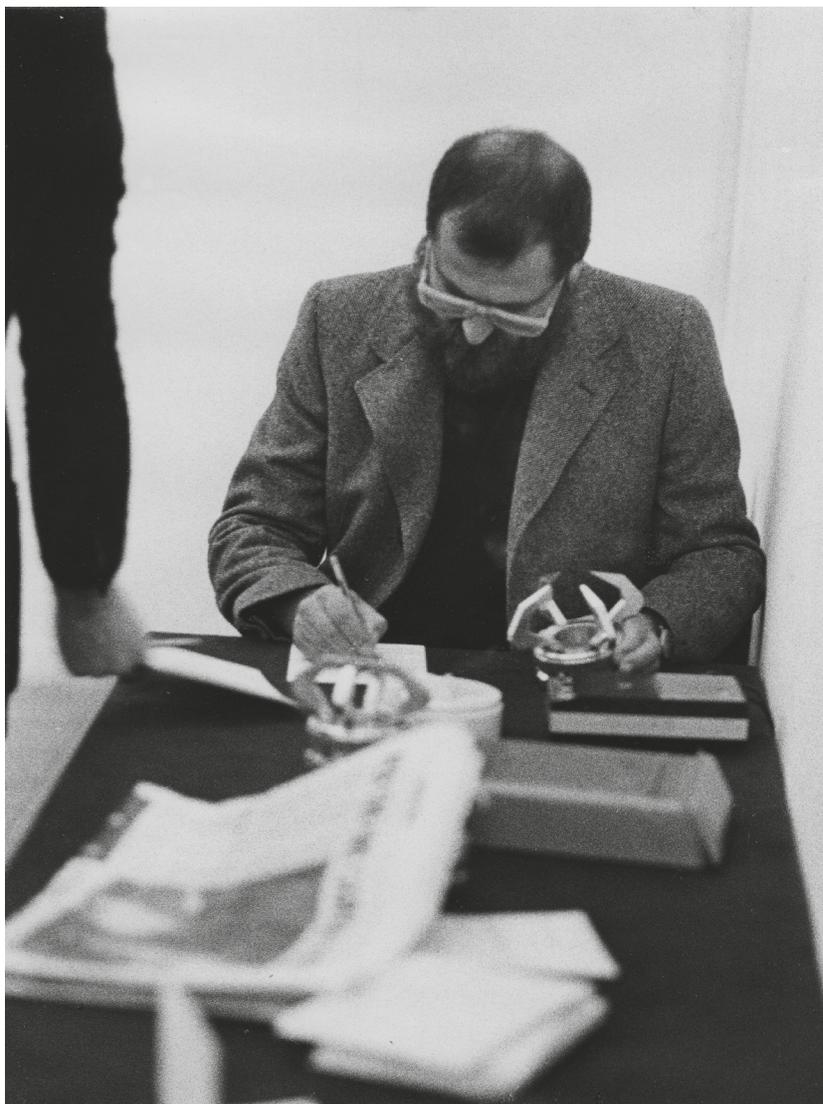


Fig. 4. Renato Mambor, Roma, Mappa 72 Centro d'Informazione Alternativa Incontri Internazionali d'Arte, Roma 1972. Michelangelo Pistoletto compila la scheda inclusa nel progetto dell'*Evidenziatore*.



Fig. 5. Renato Mambor, *Nel cerchio*, dalla serie *Azioni fotografate*, 1969.

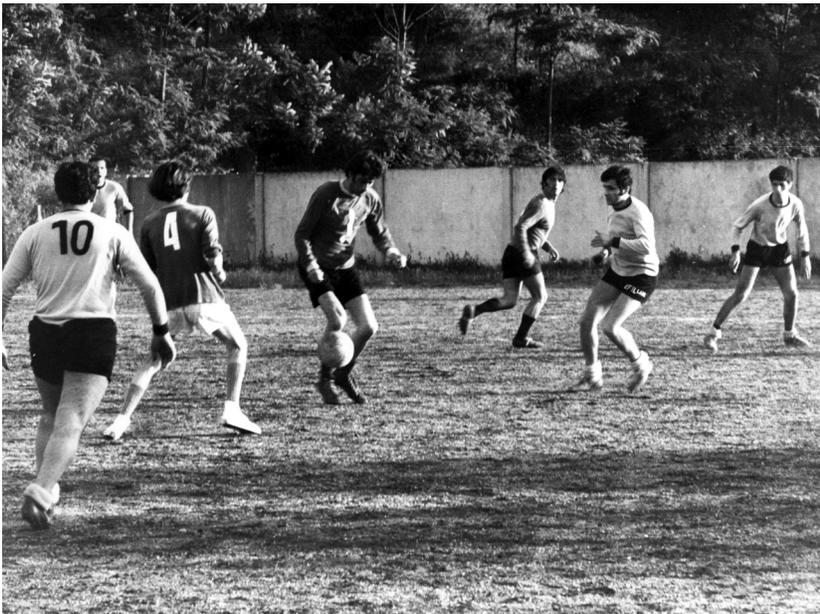


Fig. 6. Renato Mambor, *Partita di pallone*, Calice Ligure, 1972.



Fig. 7. Renato Mambor, *Saltare a corda*, dalla serie *Azioni fotografate*, 1969.



Fig. 8. Renato Mambor, *Scoprire il volto*, dalla serie *Azioni fotografate*, 1969.

«A direct contact with the world».

Performative Aspects in the Work of Renato Mambor from *Timbri* to *La Trousse*

Raffaella Perna

The paper analyses the processual and performative nature of Mambor's research in the 1960s and 1970s: from the first action performed in 1964 at the Galleria La Salita in Rome, to the series Giocattoli per collezionisti, works in which fruition implies the active involvement of the audience, to the invention of the Evidenziatore, a prehensile "object-dispositif" that aims to take possession of reality both visually and tactilely, and of the Trousse, a parallelepiped in metal sections of variable dimensions, inside which the artist inserted objects and people that inhabited it temporarily. The article also compares the works and performances by Mambor with the works of some protagonists of the Arte Povera movement – in particular Pino Pascali, Emilio Prini and Paolo Icaro, with whom Mambor collaborated and exhibited on more occasions between 1966 and 1968 – with the intent of offering a reading of his work no longer confined only to the artistic context of the Scuola di Piazza del Popolo.

“What was so moving in *Miracle in Milan* was the people sitting in rows of seats looking at the sunset” (Kirby and Schechner, 226). This comment by John Cage, which appeared in a long interview given by the artist to Michael Kirby and Richard Schechner published in *Mercatré* in May 1968, had a considerable influence on the work of Renato Mambor.¹ Like Cage, in fact, also Mambor reflected on the relationship between theatricality and daily life, on the active involvement of the audience and on how it is impossible for human perception to clearly separate what belongs to sight, hearing and touch. Mambor's research, in particular starting in the second half of the 1960s, is indeed character-

¹ “I read this sentence in ‘Mercatré’ in 1968. It was an interview by Michael Kirby, and it made a strong impression, it stayed with me like a seed (...). I don't feel that my relation to Cage is an influence from outside, rather it is an inner connection with that lasting point of reference that Cage created.” (Mambor “Un articolo preparato sull'Evidenziatore”, in Mambor, *Renato Mambor. L'arte: fare quadrato per fare spazio alla vita*, pp. 220-221).

alized by a focus on the involvement of the audience, on the processual aspects of an artwork—conceived of as an open field made up of experiences and relations—and on the ability to take hold of the world not only by means of vision but also with touch. The way Mambor delegates the execution of the work in *Timbri* (Stamps, 1964) and in *Itinerari* (*Itineraries*, 1968), the possibility to operate the *Cubi mobili* (Mobile Cubes, 1966) and *Giocattoli per collezionisti* (Toys for Collectors, 1967-1970), the way behaviour dissolves the object in *Dovendo imballare un uomo* (Having to Package a Man, 1968), *Azioni fotografate* (Photographed Actions, 1969), *Evidenziatore* (Highlighter, 1970-1975) and *Trousse* (1975), highlight a conception of artwork as being influenced by the contingency and the transiency of *in fieri* experience, where corporeity and action play a central role. Although critics have often stressed other aspects of Mambor's work—and in particular the investigation into the relation between iconic representation, language and reality, the distance separating truth from fiction—² the presence of the human body in his work (real or mediated by photography) and of human prints left in the natural environment, are fundamental elements in the works created in the 1960s and 1970s. This paper intends to focus on these aspects, on the processual and performative quality of Mambor's research, on the ludic dynamics characterizing it, and on how the artist's personal memories influenced his creations. In particular, this paper intends to take a closer look at the transition from a conception of artwork as an object to an idea of art as experience that is renewed in time and space. This is the context that also allows to look at some similarities between Mambor's work and the research carried out by the Arte Povera movement. Between 1967 and 1968, in fact, Renato Mambor took part in some exhibitions and publications that reflected the development and the first stages of the movement promoted by Germano Celant (Mambor participated in the exhibits *Arte Povera-Im Spazio* at the Galleria La Bertesca in Genoa, in September 1967, and in *Collage 1* at the Art History Institute of the Genoa University, in December of the same year). On these occasions Mambor expressed interests and themes similar to those at the center of the Arte

² For further reference see Ceroli, *Mambor, Tacchi*, exhibition catalogue, curated by Vittorio Rubio (Rome, 1965, Galleria La Fornarina), 1965; Marisa Volpi, "Mambor più e meno" in *Opere di Renato Mambor. Opere del 1965 e del 1967*, exhibition catalogue (Bologna, 5-19 January, 1968, Galleria d'arte contemporanea Duemila), 1968; *Il Filtro. Opere del 1967*, exhibition catalogue, curated by Filiberto Menna (Rome, 14 April 1976, Galleria Etrusculudens), 1976.

Povera movement; in particular, what the two lines of research seem to share is the focus on the vitalism of natural elements and on the primary and transient quality of existence; also, these works are characterized by disinterest in a formalistic conception of art, a fascination for childhood and growth, and by a certain use of the human body, which serves as scale to measure artistic creation.

Although corporeality and performative practices started to occupy a prominent place in Mambor's work only after 1968, it is possible to identify some crucial moments already in the first half of the decade, in which the processual nature of artwork and the involvement of the audience are brought into the foreground. The action performed in 1964 at the Roman Galleria La Salita³, owned by Gian Tomaso Liverani, is emblematic: here Mambor created a live version of *Timbri*, a work already presented, together with *Uomini Statistici* (Statistical Men), at the exhibition *13 Pittori a Roma* (February 1963).⁴ The series is composed of prints repeated on a monochrome surface and representing stylized men, stripped of all individual connotations, intended to be the quintessence of "mass-man". During the performance held at La Salita the audience could not only observe the action generating the artwork—a repetitive and depersonalized action, in stark contrast with the pulsionality of American action painting—but was also invited to take the place of the artist and to use the stamps on his behalf. The viewer was encouraged to execute the impersonal actions of a bureaucrat, and by simulating these actions, was urged to reflect on the pervasive and alienating nature of bureaucracy. This phenomenon is indeed at the heart of modern western society—as Max Weber argued at the beginning of the century, (his book *Economy and Society* was published posthumously in 1922 and was translated into Italian at the beginning of the 1960s)—⁵ a society founded on a

³ The action was probably performed during the exhibit *La Salita grande vendita. 12 giorni di clamorose offerte* (Galleria La Salita, 19 December 1964 – 5 January 1965), and not March 14, 1964 during the 2nd exhibition-market of the artists invited to take part in the 32nd edition of the Biennale, as some texts claim. The name of Mambor does not appear in the invites or the manifestoes of the two exhibitions, but the artists remembers that his action took place together with the work *Buste con sorpresa* by Giulio Paolini, created for *La Salita grande vendita. 12 giorni di clamorose offerte*. I would like to thank Daniela Lancioni for helping me research this point.

⁴ See Dorflès, Gillo, et al. *13 Pittori a Roma*, Galleria La Tartaruga, 1963.

⁵ Weber, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1922.

widespread process of rationalization and systematisation of labour, that brought about deep transformations in the structure of society.⁶

In 1964 Mambor created *Ricalchi* (Tracings), where he reflects on the relation between reality and its image. The series was exhibited for the first time in April 1965 at the Galleria La Tartaruga, owned by Plinio De Martiis, in Rome. The work is based on didascalical images taken from rebus puzzles, photographs and illustrations, then juxtaposed to highlight the distance between iconic and verbal representation. In an article published in the magazine "La Botte e il violino" in June that same year, Mambor explained how the series originated, and how he had used photographs printed on postcards. The artist recounts how a coloured postcard of Marina Piccola in Capri attracted his attention, and in particular an image of a person on the beach: Mambor decided to swap places with the man in the picture, and after having travelled to the location, he took his place, standing in the same spot. In 1964 the artist created a similar action, inspired by a postcard of the *Vasca di Venere* in Erice. He travelled to Sicily, found the fountain and took a photograph of it. This action reflects the need of the artist to understand to what extent the perception of reality is influenced by its representation in the media. By looking at the object first hand, Mambor's vision (and consequently also the photographs) is conditioned by the image previously seen on the postcard: "The information I had received could not be erased" ("Due lettere" 42). The action is, therefore, a reflection on the ideological power of images and on the distance between reality and representation. The series also underlines why the experiences of actually travelling to these places was meaningful, the fact that it has to do with the aleatory and transient nature of everyday actions. The contingent quality of experience played a central role also in *Cubi mobili*, created shortly after. These are wooden parallelepipeds on which the outlines of the *Ricalchi* are painted. They were conceived of as "cube-events" (Bonito Oliva "Due dichiarazioni") and were designed to be moved and repositioned by the audience, to articulate space on the basis of varying patterns. Such artworks encourage a phenome-

⁶ Maurizio Calvesi actually speaks of a certain freedom of action on the part of the audience: "Mambor has further elaborated on the conventionality and impersonal multiplicability of his 'omini', reducing their matrix to a stamp that (the 1964 action) made available to the visitors who could use it; the gesture of the artist, the compositional criteria, could be repeated and varied by whoever used the stamp freely on a piece of paper." (Calvesi, "Il 'club' di Renato.")

nological fruition similar to the one that characterizes Minimal Art. Another aspect that allows to draw comparisons between the latter movement and the creations by Mambor is a certain idea of modularity, and the intention of going beyond the verticality that is typical of traditional painting. In these works, however, also a marked ludic component appears, a reference to the primary world of childhood, an aspect also visible in the coeval production of the artist Pino Pascali, who frequented the Galleria La Tartaruga starting in 1965 (where Mambor had exhibited already in 1963). In these years the two artists became close; the *Cubi mobili* were presented in January 1966 at the joint exhibition *Mambor Pascali* held at the library and gallery Guida in Naples, where Pascali displayed his *Muro del sonno* (Wall of Sleep), presented at the Libreria Feltrinelli in 1965, and *Clessidra* (Hourglass). On this occasion Achille Bonito Oliva commented on the ludic quality of the cubes, highlighting the fact that the play activated by the unpredictability of these works represented a sort of last chance to humanize actions, which have become estranged because of specialization of labour (“Due dichiarazioni”).

The interest for the world of childhood became more marked in the following *Giocattoli per collezionisti*, that Mambor started to create in 1967. These are painted wooden blocks, very similar to children’s blocks, only they are much larger, thought for adults. They are toys and objects to be used, as can be seen in the photographs that portray Mambor operating them, standing on the *Monopattino* (Kick Scooter), sitting in the *Carrozzella costumizzata* (Costumized Pushchair) or standing face to face with the dummies of the installation *Difesa* (Defence), created in 1970 for the exhibition *Vitalità del negativo*, held at the Palazzo delle Esposizioni in Rome. In some instances the toys could be activated, as is the case with *Intonarumori* (Noisetuner, 1967, a tribute to Luigi Russolo), “a mobile sculpture” (Mambor, “La sensazione e il suo modulo” 17), a synaesthetic device that produces sounds only when it is moved. Also the *Cubi mobili* and the *Giocattoli per collezionisti* were conceived of in relation to human actions, in that they remodulate the surroundings in order to create a scenic and inhabited space. From this perspective, and also because of their marked ludic quality and the fairytale characteristics, it is possible to speak of a similarity between these works and the works Pascali created between 1965 and 1968, which were also conceived to be proportionate to the human body and to its movement in space. This latter aspect is emphasized, also in the

case of Pascali, by the numerous photos that show the artist “performing” his objects. In line with a conceptual use of photographic documentation introduced by Yves Klein e Piero Manzoni,⁷ Pascali posed while riding his *Grande Missile Colomba della pace* (Great Missile Peace Dove), or standing next to *Cannone “Bella ciao”* (“Bella ciao” Cannon), or wearing *Trappola* (Trap) in such a way that only his arms, sticking out from the net, are visible, in an emblematic and libertarian pose.

While working on *Giocattoli per collezionisti*, in 1967, Mambor also planned the series *Diario '67* (Diary 67). Composed of a sequence of vertical panels, it is conceived as a series of aligned serial modules, that the artist used to create a sort of ongoing catalogue of the fundamental elements of painting (*Pelliccia-materia*, *Rosso caldo per Marinetti*, *Scoprire il celeste*, ecc.) (Fur-matter, Warm Red for Marinetti, Discovering Pale Blue, etc.)⁸ In the work the relationship between the representation and the temporality of human existence takes on a central role: “I didn’t want to write a story,” Mambor noted in 1976, “so I didn’t need a notebook but a ring binder, with loose papers that I could rearrange: narrow panels (50x140) to be filled in a compositional way—by composition I intend a collection of items, not their creation. Also, the height of the panels had to fit the viewer’s field of vision. On the night of the 31st I will complete the last panel for *Diario '67*, and then it will be the man to move, and chose the photograms for his painting” (“La sensazione e il suo modulo” 17). Also *Diario'67* is therefore intended to be functional to human perception, in relation to the fluid and unstable temporality of life. In September 1967 the work was displayed at the exhibit *Arte Povera-Im Spazio* curated by Celant at the Bertesca in Genoa. This exhibit marked the moment the artists of the Arte Povera movement started working as a group. The show was divided in two sections: *Arte Povera*, which included the works by Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Janis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali, Emilio Prini, and *Im Spazio*, which featured the work by Mambor, along with works by Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Paolo Icaro, Eliseo Mattiacci and Cesare Tacchi. This section in particular was intended by Celant to display the works of artists “working on a new projectual dimension, that aims to convey

⁷ On Manzoni’s relationship with photographic documentation see Elio Grazioli, *Piero Manzoni*, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 149-152.

⁸ Following a similar criterion that same year Mambor created *Diario degli amici*, dedicated to the works by artists close to him, among them: Pino Pascali, Alighiero Boetti, Eliseo Mattiacci, Mario Ceroli, Cesare Tacchi, Paolo Icaro and Cloti Ricciardi.

the space of the image no longer as a space-container, but as a 'field' of spatial and visual forces. Their works, in fact, are structured in an 'open' way and are made up of visual fragments, forming '*imspazio*' (imspace) in the shape of an open circle; they are real-time works, individually sensorial, of a psycho-physical nature, and act with and on the viewer" (101). The exhibition reflected and promoted recent Italian artistic trends that had developed especially starting in 1966-1967, all aimed at radically rethinking the objectual dimension of artworks. The research carried out viewed space in art as being one with the space of life, with an action-like quality to it, as something taking place in the environment, or being shaped by projects that are pure conceptual possibilities with no necessary formal outcome, in which the viewer is encouraged to experience the aesthetic dimension by exploring a type of fruition that is not merely contemplative.

Mambor, together with other artists from the Roman scene, such as Pino Pascali and Kounellis, took part and was influenced by this new artistic climate: starting in 1968 the attention to human behaviour and to the way an artwork interacts with the surrounding environment—already visible in all the abovementioned works—became more evident; in creations such as *Dovendo imballare un uomo*, *Itinerari debilibili* (Delible Itineraries), *Azioni fotografate* and, later, with *Evidenziatore*, what emerged was an increasing interest for the contingency and fluidity of natural processes, and for the breaking down of the boundaries separating the space of artworks from the space of everyday life.

In May 1968 Mambor took part in the *Teatro delle mostre*, an exhibit conceived and curated by Plinio De Martiis at the Galleria La Tartaruga in Rome.⁹ *Teatro delle mostre* consisted of a series of exhibits-events, each transforming the space of the gallery on a daily basis, all with a highly processual and performative quality. On this occasion Mambor planned the action *Dovendo imballare un uomo*: the actor Claudio Privitera was placed, half naked, inside a wooden case with holes to let the air in. When the cover was lifted, the performer was helped to get up and step out of the case. The performance generated a morbid curiosity in the audience; viewers—as Maurizio Calvesi wrote—kept looking through the holes to try and make out what was inside the case.¹⁰ This

⁹ See the exhibition catalogue *Teatro delle mostre*, Galleria La Tartaruga, 1968.

¹⁰ The work stimulates a voyeuristic fruition, similar to the one produced by *Spia Ottica* (Optical Spy) by Giosetta Fioroni, who also took part in the *Teatro delle mostre*.

action displays many of the same elements that characterize some of Mambor's previous works on "mass man" such as *Uomini Statistici* and *Timbri*, and the man's silhouette printed on the outside of the case is a clear reference to this line of research. However, by placing the living body of Privitera in a sort of coffin, Mambor was creating a dramatic psycho-physical experience, which highlighted the primary processes of life and death.¹¹ Mambor himself, at the time, described the case as "a container designed to protect and preserve a man, to prevent any physical damage or psychological stress during transportation (...). The type of action required in order to prevent psychological stress depends on the subject; in this case Claudio Privitera was conditioned to become insensible to any possible external contamination."¹²

Other artists who frequented the Galleria La Bertesca also took part in the exhibition *Teatro delle mostre*—Paolo Icaro, Emilio Prini and Pierpaolo Calzolari—together with whom Mambor edited an issue of the journal "Pallone" (published by the gallery in Genoa) in July 1968, where the artists presented their experimentations. These are characterized by a marked propensity for dematerialization and attention to the contingency of the works: the issue presented the documentation of projects, actions, on site interventions and works founded on the processuality of the materials, such as *Cumulo di rete* (Net Accumulation) and *Cuborto* by Icaro, or *Fermacarte* (Paperweight) by Prini. The opening text by Mambor, *Piccolo manifesto di un'esigenza* (Small Manifesto of a Need) illustrated the meaning of his new series *Itinerari*, created by applying a patterned paint roller for wall decoration on monochrome surfaces. This technique allowed Mambor to create works where the formal aspect is determined *a priori* by the pattern on the roller: the author's expressive freedom is reduced to the minimum and painting becomes an automatic gesture, conceptually similar to the creation of long strips of industrial painting by Pinot Gallizio. Using the roller technique, Mambor initially created a series of paintings that were displayed at the end of April 1968 at the gallery L'Ariete in Milan; soon after the *Itinerari* acquired a performative dimension that enhanced the relationship of the works with the surrounding space. In

¹¹ Calvesi was the first to highlight the similarity between Mambor's wooden case and a coffin. See Calvesi, Maurizio "Arte e tempo." *Teatro delle mostre*. The critic also spoke of the similarity with the photos of Che Guevara in the media.

¹² Mambor, sign presenting the action *Dovendo imballare un uomo*, published in *Teatro delle mostre*.

June 1968 Mambor created an action performed in the upstairs room of the La Bertesca gallery, documented by a photographic reportage published in "Pallone". It consisted in the artist applying the paint roller to the walls of the gallery. The *pictorial gesture* is no longer confined to the canvas, it invades the space, and is transformed into an ephemeral (and anti-commercial) intervention, intended to last only as long as the exhibit does. In 1968 Mambor wrote: "The support (the canvas, the frame) limited me (...), now I want to create life from within, working on a portion. Wallpaper is the predictable stereotype that encompasses our lives. (...) I want to be lead by vital instincts. I am using the face of the wallpaper so as to not die inside the wallpaper by which we are surrounded" ("*Piccolo manifesto di un'esigenza*" 1). The non-permanent and performative quality of the action carried out in La Bertesca became more radical when Mambor went from painting the walls of the gallery to painting the human body: he traced delible signs on the arm of Icaro and asked Prini to apply the paint roller to his own body, turning himself into the material support for the action.¹³ In some photos showing this action we see Mambor turning his back to us, while Prini impresses his skin, leaving traces that go seamlessly from his back to the walls. An osmotic relationship is formed between the body of the artist and the surrounding environment, and Mambor seems to be one with the external space, to the point that he is incorporated into it.¹⁴ Such an interest for the use of stamps and the fusion of man with the environment constitutes, in my opinion, a feature shared by Mambor and the Arte Povera movement. It is indeed possible to establish a link between Mambor's *Itinerari* and some of the experiments carried out by the "poveristi" on the idea of working with casts, in particular the many works by Giuseppe Penone that focus on the liminal contact between the body of the artist and nature, and on the traces created by the pressure that human actions exert on the world, such as in *Alpi Marittime* (Maritime Alps, 1968). The similarity between Mambor's art and the themes dealt with by Arte Povera becomes even more evident if we look at *Azioni fotografate*, which date to 1969. Some of the photographs of this series, such as *La Fontanella di via Barletta*, were put on display

¹³ The action took place in Prini's studio in via David Chiossone in Genoa.

¹⁴ In 1969 the artist created another version of the series, close to the coeval experiences of Body Art, titled *Itinerario intimo* (Intimate Itinerary), composed of photographs in which it appears that his arm is injured and bleeding, although the viewer knows it is actually paint.

at La Bertesca; others, such as *Senza calpestare le righe* or *Pattini chiusi* were presented at the exhibit *Amore mio*, curated in 1970 by Achille Bonito Oliva in Montepulciano, an exhibit where the artists were required to “place themselves critically beyond the usual mediation of art criticism” (*Amore mio*) and to autonomously decide which works to exhibit (they could be also by other artists) and how to display them. In *Azioni fotografate*, images documenting un-permanent gestures,¹⁵ the artist goes beyond the space traditionally assigned to art and brings to life the ephemeral actions which take place in urban contexts or, more often, in natural contexts. Also in this series stamps and prints are fundamental elements: in *La Fontanella di via Barletta* (The Small Fountain in Via Barletta), for instance, Mambor is portrayed while tracing small squares with white chalk next to the fountain, recreating the pattern of the old cobblestones now covered by asphalt. Unlike Alighiero Boetti, who in the coeval series *Il cemento dell’armonia e dell’invenzione* (The Endeavour of Harmony and of Invention, 1969) reproduced the squares printed on pieces of paper by tracing only the outlines—an action that is always the same and, paradoxically, always different—Mambor reproduced the original perimeter of the cobblestones, chasing personal memories: the artwork is a reference to his childhood, a period when, during the war, the artist used to collect water from a fountain and invent fantastic stories to overcome his fears.¹⁶ Others works that are part of this series also have to do with childhood, for instance *Senza calpestare le righe* (Without Stepping on the Lines), *La Partita di pallone* (The Football Match) and *Crescere* (To Grow), where, like *Cubi mobili* or *Giocattoli per collezionisti*, the artist recovers childhood practices, rites and games that have a primordial quality to them. In *Senza calpestare le righe*, in particular, Mambor is portrayed by Donatella Rimoldi while he walks without stepping on the cracks between the blocks of the pavement: it a primary gesture that evokes a “poor” game, and at the same time the action is a way of focusing on man’s footsteps, which can also be found in some Arte Povera works, such as *Passi* (Steps, 1967) by Prini. If we compare this work—composed of geometric volumes that reproduce the artist’s own steps—with the work of Mambor, we

¹⁵ Also *Segnali fantastici*, *Verso sera*, *Alla S. Pellegrino*, *Luna no*, *Testimonianze*, *L’ultima riflessione*, *Cane* (Fantastic Signals, In the Evening, At S. Pellegrino, Moon No, Testimonies, The Last Reflection, Dog) are also part of the series. See Mambor, *Mambor*.

¹⁶ See Martusciello *Renato Mambor* 15.

notice that the latter presents a more imaginative and nostalgic quality, influenced by memories of play and of childhood. The same can be said for *La Partita di pallone* (o *La linea della porta*) (The Soccer Match or Goal-line), a photograph depicting a group of boys playing soccer, where two stones indicate the position of the net. Mambor traces a line over the empty space between the two stones as if to join them. The act of delimiting the space, however, is not only an attempt to trace a perimeter, as is the case with Prini, but also expresses private memories of when, as a boy, Mambor used to collect objects, often things that had been thrown away, and used them to mark the goal posts.¹⁷

Childhood is a central theme also in *Crescere*: Mambor measured the height of a boy on a doorframe and used this mark to create a sculpture (presented as a gift to the critic and friend Henry Martin), that is a cast of this same doorpost. The work speaks of growth, and originates from the act of becoming aware of a primary biological process; it is generated by the print left by the physical contact between man and world. This artwork is reminiscent of *Alpi Marittime. La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia* (Maritime Alps. My Height, the Length of my Arms, 1968) by Penone, in which space is articulated on the basis of the body's measurements.

Another series of photographs by Mambor is in line with the research carried out in *Azioni fotografate*, and also depicts the actions and gestures of the artist: *Saltare a corda* (Skipping Rope), *Nel cerchio* (In the Circle), *Legato* (Tied), taken on the beach at Calice Ligure, or *Pattini chiusi* (Closed Skates) and *Trattenere* (To Hold Back), taken by Silvio Pasquarelli at the Pratoni del Vivaro: these series are variations on the painting of Emilio Scanavino (the use of stretched ropes evoke the graphic sign of the painter). It is an operation that aims to take possession of and to review the expressive language of another artist, similarly to what Mambor had already done in *Diario degli amici* (1967). In these images, however, the central theme is bodies under tension: here the artist is portrayed while he twists his body or is about to perform an action (skate, jump) but cannot move, because he is tied with ropes. In *Trattenere*, in particular, the artist represented the tension generated by a body that is repressed or is just about to free itself. The image

¹⁷ A photo with a phantastic quality was published in the artist's book *Catcher dream boat* (1970), that shows Mambor playing football on the beach with a group of boys; the goal post is indicated by small models of the steamships Michelangelo and Raffaello.

of Mambor on the point of breaking free from the ropes that tie him, suddenly unleashing an amount of energy that creates the feeling of an unstable balance, can be compared to *Torsione* (Torsion, 1968) by Giovanni Anselmo—fustian twisted around an iron bar—that conveys the impression of accumulated energy on the point of bursting. The osmotic relationship between the human body and the natural environment is even more evident in *Scoprire il volto* (Uncovering the Face, fig. 4), which also relates to *Azioni fotografate*: the face of the artist is portrayed as if it were emerging from the sand in which it is partially immersed. The image is ambiguous: the hands of the artist pulling the sand away are perfectly focused, while the face is blurred (the effect was obtained by placing a glass plate over his face). What the work seems to be depicting is an oniric and primordial vision, and the viewer has the impression of witnessing the exact moment the artist, buried alive, comes to the surface.

The interpenetration of man and nature is central also in *Faccia bianca* (White Face), a photographic sequence that belongs to the series *Azioni fotografate*. The first shots portray Mambor sitting on a bed and putting on a t-shirt. His face turns white, osmotically, the moment it enters into contact with the t-shirt. The final image shows the face of the artist, now completely white, set against a background of candid white sheep: the symbolic use of colour allows the artist to create a symbiotic and interdependent relationship between objects, man and nature.

Azioni fotografate gave Mambor the idea for *Evidenziatore*, a project he worked on from 1970 to 1975. In the volume that bears the same title, published in 1975,¹⁸ Mambor speaks of how *Evidenziatore* originated with *L'ultima riflessione* (The Last Reflection), a photographic sequence that documents an action performed in 1969. Mambor had the photographer Silvio Pasquarelli take pictures of him while he in turn took a photo of himself in a mirror. In the last picture of the series Mambor is shown shattering the surface of the mirror. He wrote: "This was my first attempt to approach in a clear way the idea that art is a form of knowledge of the world, and to understand that this knowledge must be based on a direct contact with the world, not with reflected or distorted images" (Mambor, in Martin *L'Evidenziatore* 22). The wish to establish a "direct contact" with reality is behind *Evidenziatore*—a metallic object, formed by a ring and four hooks attached to

¹⁸ Martin, Henry. *L'Evidenziatore di Renato Mambor*, Multhipla Edizioni, 1975.

it, similar to mechanical limbs—designed, after a series of attempts,¹⁹ together with the architect Paolo Scabello. The work intends to trigger a change in the usual way of perceiving the world: “To look at something means to accommodate it in its habitual context and to recognise it for what we have learned it is. To see it, on the other hand, is about seeing something completely new, completely out of context” (Mambor, in Martin, *L'Evidenziatore* 20). The *Evidenziatore* suggests to theatricalize everyday life: Mambor selects an aspect of it and highlights it; the tool, however, is not meant only for focusing attention on things, people or situations, but also for taking possession of them. It is an object that acts on reality, grasping it. Mario Diacono (Martin *L'Evidenziatore* 154) wrote that the *Evidenziatore* can be seen as an extension of man, offering an experience of the world that is not only visual, but also tactile, and for this reason it resembles an object-event: “To see is to have at a distance” (Renato Mambor 237) Mambor wrote, quoting Maurice Merleau-Ponty, whose *Phénoménologie de la perception* (1945), translated into Italian in 1965, was much read by the artists of the Arte Povera movement. The performative and relational vocation of the *Evidenziatore* is also reinforced by the choice made by Mambor to have others use it: Gianni Sassi used it for advertising, while photographers such as Massimo Piersanti, Giorgio Colombo, Fabio Donato, and artists such as Alghiero Boetti, Jannis Kounellis, Gino De Dominicis, Pablo Echaurren and Fernando De Filippi, reinterpreted it according to their own expressive language. Between 1972 and 1975 the *Evidenziatore* was displayed in a series of different contexts: in a television programme, in the window of a furniture shop in the centre of Rome; it was also given by an artist to a group of children. Its perceptual quality was stressed also in exhibits-investigations *Che nome gli daresti?*, that inaugurated in August 1972 at the LP220 gallery in Calice Ligure and in December of the same year in the show *Mappe*, at the Incontri Internazionali d'Arte held in Rome, during which the audience was invited to fill in a questionnaire, indicating ideas and feelings inspired by the *Evidenziatore*, and suggesting different names for it.²⁰

¹⁹ Mambor designed the *Evidenziatore* with Scabello, but before giving it its final shape Mambor worked with various objects, such as an asterisk shaped stamp, an arrow, a circle and a sphere.

²⁰ A similar type of participation on the part of the audience had already been experimented with in the artist's book *Catcher dream boat* (1970), in which Mambor left some blank pages for the reader to make notes of his or her impressions.

The experiences with the *Evidenziatore* lead Mambor to create *Trousse* in 1975: a parallelepiped made of metal frames, with variable dimensions, thought of as an object that was more neutral than the *Evidenziatore*,²¹ somewhat similar to the primary structures of Minimal Art. Inside it objects and people could be placed—or better, framed—inhabiting it temporarily. This “livable” object is at the crossroads between art, life and the scene, and it marks the beginning of Mambor’s prolonged activity in the field of theatre,²² that is, according to him, a “natural extension of research, a slow drift, almost involuntarily, from painting to theatre” (Renato Mambor 236).

Works cited

- BONITO OLIVA ACHILLE. “Due dichiarazioni.” *Mambor Pascali*, Libreria/Galleria Guida, 1966.
- . *Amore mio*, curator. Brossura editori, 1970.
- CALVESI MAURIZIO. “Arte e tempo.” *Teatro delle mostre*, Marcalibri/Lerici editore, 1968.
- . “Il ‘club’ di Renato.” *Renato Mambor: Relazione*, Museo Laboratorio d’Arte Contemporanea, 1996.
- CELANT GERMANO. *Arte Povera Im-Spazio*. Edizioni Galleria La Bertesca, 1967.
Rpt in *Mambor Opera di segni dal ‘60 ad oggi*, edited by Luigi Ficacci, Diagonale, 1998.
- DORFLES GILLO, et al. *13 Pittori a Roma*, Galleria La Tartaruga, 1963.
- GRAZIOLI ELIO. *Piero Manzoni*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
- KIRBY, MICHAEL AND RICHARD SCHECHNER. “Intervista con John Cage.” *Marcatré*, nn. 37-40, May 1968.
- MAMBOR RENATO. “Due lettere” *La botte e il violino*, no. 3, June 1965.
- . “La sensazione e il suo modulo.” *Bit*, no. 6, 1967.
- . “Piccolo manifesto di un’esigenza.” *Pallone*, July 1968.
- . *Mambor*, n.d. (about 1972)
- . RENATO MAMBOR. *L’arte: fare quadrato per fare spazio alla vita*, Edizioni Mudima, 2006.
- MARTIN HENRY. *L’Evidenziatore di Renato Mambor*, Multhipla Edizioni, 1975.
- MARTUSCIELLO BARBARA. *Renato Mambor. Progetto per un’antologica*, Galleria Mascherino, 2005.
- MENNA FILIBERTO. *Il Filtro. Opere del 1967*, Galleria Etrusculudens, Rome, 1976.
- RUBIU VITTORIO. *Ceroli, Mambor, Tacchi*, La Fornarina, Rome, 1965.

²¹ See Mambor *Scritti sul teatro* in *Mambor. L’arte: fare quadrato per fare spazio alla vita*, 237.

²² *Trousse* is also the name of the first theatre group founded by Mambor.

VOLPI MARISA. "Mambor più e meno." *Opere di Renato Mambor. Opere del 1965 e del 1967*, Galleria d'arte contemporanea Duemila, Bologna, 1968.

Teatro delle mostre, Marcalibri/Lerici editore, Rome, 1968.

WEBER MAX. *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie*, trans. *Economy and society: an outline of interpretive sociology*. Berkeley: University of California Press.

Biography

Raffaella Perna, earned a PhD in Art History at the Sapienza University in Rome. In 2016 she became research fellow at the Sapienza University; at present she is contract professor in Contemporary Art History at the University of Macerata. She has authored the following books: *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). She is also curator of the volumes: *Ketty La Rocca. Nuovi studi* (with F. Gallo, 2015); *Etica e fotografia. Potere, ideologia e violenza dell'immagine fotografica* (with I. Schiaffini, 2015); *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte* (with I. Bussoni, 2014); *Le polaroid di Moro* (with S. Bianchi, 2012); *Per un museo della fotografia a Roma* (with I. Schiaffini, 2012).

Renato Mambor, *Dovendo imballare un uomo*, 24 maggio 1968

Ilaria Bernardi

Il Teatro delle mostre è una singolare rassegna svoltasi nel maggio 1968 a Roma presso la Galleria La Tartaruga e costituita da una sequenza di installazioni e azioni della durata di un solo giorno, ideate da venti esponenti dell'avanguardia artistica italiana dell'epoca. Teso alla smaterializzazione e de-estetizzazione dell'arte, il Teatro delle mostre ha sovvertito la concezione di opera come oggetto mercificabile, per poi mettere in discussione e ridefinire il ruolo della galleria d'arte, del gallerista, del critico, dell'autore e dello spettatore.

*Il presente contributo ricostruisce l'azione presentata in quell'occasione da Renato Mambor, intitolata *Dovendo imballare un uomo*, ne fornisce una approfondita interpretazione critica e una contestualizzazione sia nell'ambito dell'evento espositivo romano sia all'interno del percorso dell'artista.*

«L'opera d'arte è uno spiazzamento che lo spettatore deve subire, un'aspettativa tradita che non rimane alla periferia della nostra esistenza, ma stupisce, seduce, intacca la nostra coscienza» (MAMBOR, in BERNARDI: 2009)¹.

In queste poche righe la puntuale risposta di Renato Mambor alla breve ma complessa questione su cosa sia un'opera d'arte. Che per lui l'opera d'arte corrisponda a uno «spiazzamento» è deducibile innanzitutto dalle azioni realizzate nella seconda metà degli anni Sessanta, tra le quali risulta di particolare rilevanza l'intervento concepito in occasione del *Teatro delle mostre*, rassegna tenutasi presso la Galleria La Tartaruga di Roma nel maggio 1968. *Dovendo imballare un uomo*, questo il suo titolo, sancisce infatti un fondamentale snodo nella produzione

¹ Le citazioni di Mambor sono tratte da un'intervista personale da me registrata che è confluita in uno specifico studio sulla rassegna *Il Teatro delle mostre* che ha preso avvio in occasione della mia tesi di laurea magistrale *Il Teatro delle mostre, Roma, maggio 1968* (Università degli Studi di Firenze, a. a. 2009/2010, relatrice Prof. ssa Maria Grazia Messina) per poi svilupparsi in una monografia dallo stesso titolo (BERNARDI: 2014) e nei due contributi Bernardi 2011a, Bernardi 2011b.

dell'autore che da quel momento in poi si avvicinerà sempre più al teatro *tout court*. Analizzarlo alla luce della sperimentazione condotta da Mambor fin dai suoi esordi, implica non solo considerarlo una causa causata delle opere precedenti e successive, ma comporta soprattutto una ricerca ontologica delle più profonde ragioni che ne hanno permesso l'ideazione.

Teatro delle mostre: «il festival della disobbedienza»

(TRUCCHI: 1968, 57)

Nell'Italia della prima metà degli anni Sessanta una delle gallerie private d'avanguardia dal punto di vista della promozione delle più recenti ricerche artistiche è senza dubbio La Tartaruga di Plinio De Martiis. Fondata nel 1954 in via del Babuino, dal 1963 promuove, nella nuova sede di piazza del Popolo, le sperimentazioni di quel gruppo di artisti costituito tra gli altri da Giosetta Fioroni, Mario Schifano, Franco Angeli, Tano Festa, Mario Ceroli, Cesare Tacchi e Renato Mambor, comunemente definito Scuola di Piazza del Popolo, oppure Pop romana². Successivamente è tra i primi spazi espositivi a percepire e ad accogliere il superamento internazionale sia dell'happening pop sia del rigore minimalista in favore di una ricerca volta all'effimero, alla processualità e al *site specific*³. Nel 1966 il suo titolare, Plinio De Martiis, ammette infatti l'ormai impellente necessità di una messa in questione degli elementi connessi al coevo sistema espositivo privato italiano in quanto «siamo nel mezzo di una crisi generale. Ci sarebbe da rimettere in discussione il termine di galleria d'arte e la sua funzione» (S.A.: 1966, 6), per poi giungere a dichiarare che «le gallerie private non servono più a niente. A chi le vendi [...] tutte queste invenzioni che fanno di una mostra qualcosa a metà tra un avvenimento culturale e uno spettacolo da teatro?» (S.A.: 28 maggio 1967, 45). Ed è per adeguare il proprio spazio espositivo a tali ricerche «smaterializzate» (LIPPARD E CHANDLER: 1968, trad. 1976, 52-64) e «de-estetizzate» (ROSENBERG: 1972; trad. 1975, 25-34) che nel 1968 De Martiis formula un

² Non essendo possibile affrontare in questa sede la complessa questione terminologica relativa alla denominazione degli artisti gravitanti attorno alla Galleria La Tartaruga, si segnalano alcuni testi che ne rappresentano i principali snodi: Vivaldi 1963, Calvesi 1966, Fagiolo Dell'Arco 1966, Calvesi 1967.

³ Per approfondimenti sulla storia della Galleria La Tartaruga si veda in particolare Pegoraro 2007.

modello espositivo capace di accoglierle e di promuoverle. Anziché allestire un'esposizione della durata consueta di un mese opta per un ricambio giornaliero di mostre: venti mostre, una ogni giorno dal 6 al 31 maggio, concepite di volta in volta da un artista diverso e concatenate l'una all'altra come maglie di una stessa catena. Non stabilisce né un ordine tra gli artisti né quali opere questi avrebbero dovuto presentare; suggerisce soltanto di concepire azioni o installazioni *site specific* da montare la mattina, a galleria chiusa, e da presentare nel pomeriggio. Quando qualcuno degli autori invitati avesse trovato l'idea giusta da proporre, la galleria sarebbe stata a sua disposizione per un intero giorno. La durata limitata delle singole mostre, la richiesta di concepire interventi effimeri, basati sull'azione, sullo spazio espositivo, sul coinvolgimento del pubblico e sulla collaborazione tra gli artisti con il coordinamento (o la 'regia') del gallerista, rende la rassegna analoga a una pièce teatrale costituita da atti tra loro concatenati e conseguenti. Da qui il titolo scelto per l'evento (*Teatro delle mostre*) che tuttavia, per la velocità dettata dal ricambio giornaliero di mostre, si propone di evocare al contempo le coeve e giornalieri contestazioni studentesche del maggio 1968.

Il format espositivo/teatrale così teorizzato, pur nascendo sulla scia della ricerca artistica internazionale, trova la sua principale giustificazione in specifiche mostre italiane di poco precedenti (tra cui *Con temp l'azione* a Torino e *lo Spazio dell'immagine* a Foligno, entrambe del 1967), ma soprattutto nel contesto culturale romano che, anche grazie a Cinecittà, alimenta un profondo interscambio disciplinare accogliendo attori, registi e compagnie teatrali quali Carlo Quartucci, Luigi Squarzina, Mario Ricci, Giancarlo Nanni, Luca Ronconi, Carmelo Bene, il Living Theatre e il Teatro Povero di Grotowski. È a seguito di tali rapporti tra arte e teatro che a Roma hanno luogo, ad esempio, *La Cina* di Mario Ceroli esposta a La Tartaruga nel 1966 e l'anno successivo sul palcoscenico del Teatro Alfieri di Torino in occasione della prima del *Riccardo III* di Luca Ronconi; il *Pappagallo vivo* (1967) di Jannis Kounellis, nonché le azioni messe in scena da Pino Pascali utilizzando alcune sue sculture/installazioni quali *Requiescat in pace*, *Corradino* (1965), gli *Animali* e *Il mare* (1966) e i *Buchi da setola ed altri lavori in corso* (1968). Sono però altri quattro eventi artistici romani a costituire l'effettiva *conditio sine qua non* per l'ideazione del *Teatro delle mostre*: la collettiva *Fuoco Immagine Acqua Terra*, tenutasi l'8 giugno 1967 alla Galleria L'Attico e suddivisa nelle due sezioni intitolate *lo spazio degli elementi* e *lo spazio*

dello spettacolo; la personale di Michelangelo Pistoletto tenutasi il 12 febbraio 1968 a L'Attico, che aveva trasformato lo spazio della galleria in *backstage* teatrale/cinematografico; la rassegna *No Stop Teatro 12 ore* svoltasi alla Libreria Feltrinelli di via del Babuino il 2 marzo 1967 e strutturata in una seduta continua di azioni dalle nove di mattina alle nove di sera; infine, *Il Percorso* tenutosi dal 23 marzo alla Galleria Arco d'Alibert, alla cui inaugurazione i principali esponenti dell'Arte povera avevano inscenato, come attori davanti al pubblico, lo 'spettacolo' della creazione e costituzione dell'opera⁴.

Tenendo conto di tali eventi di poco precedenti, Plinio De Martiis concepisce una mostra capace di sovvertire alcune concezioni tradizionalmente intrinseche alla pratica artistica. In primo luogo quella di galleria intesa come luogo di esposizione e vendita di opere, per trasformarla in campo di accadimenti dove avvengono situazioni mutevoli e dove si compiono esperienze capaci di attivare la percezione dello spettatore inducendolo ad avere una diversa percezione dell'ambiente circostante. Così facendo, il gallerista può emanciparsi dal ruolo di mercante per trasformarsi in attivatore e regista di un sistema di comunicazione 'teatrale', dove a emergere è la sua 'firma' piuttosto che quella degli artisti invitati. D'altra parte, la tradizionale concezione di opera d'arte come oggetto in sé concluso e monetizzabile viene sostituita da un'arte intesa come «processo ed esperienza» (DEWEY: 1934; cit. trad. in Calvesi 1968, s.p.): il quadro sospeso a parete è abolito in quanto simbolo del passato, del Modernismo e di una fruizione passiva, contemplativa, verticale da parte dello spettatore, per far sì che l'arte si confonda con la vita assumendo la dimensione orizzontale, processuale e contingente di quest'ultima. L'arte può pertanto diventare 'teatro' attribuendosi la medesima funzione catartica e attivatrice delle coscienze. Può inoltre superare la concezione dello spettacolo propria della Pop, definita da Guy Debord un bombardamento percettivo capace di atrofizzare le potenzialità intellettive dell'osservatore (cfr. DEBORD 1967; trad. 1968), per riattivare la creatività di ogni individuo al fine di renderlo duchampianamente autore dell'opera.

Con il *Teatro delle mostre* De Martiis si propone inoltre di dimostrare i fili rossi presenti nelle ricerche artistiche sviluppatesi a Roma e nel Nord Italia. Sceglie pertanto di affiancare ai principali esponenti della

⁴ Per approfondimenti sulle sperimentazioni romane finora citate si veda in particolare Calvesi e Siligato 1990.

Scuola di Piazza del Popolo di cui è mentore (Franco Angeli, Mario Ceroli, Giosetta Fioroni, Renato Mambor, Fabio Mauri, Cesare Tacchi) ed ai protagonisti dell'ambiente culturale romano che hanno già collaborato o che frequentano La Tartaruga (Nanni Balestrini, Sylvano Bussotti, Enrico Castellani, Ciriaco Ciriaco, Laura Grisi, Paolo Icaro, Ettore Innocente, Gino Marotta, Goffredo Parise, Loreto Soro), artisti che lavorano e risiedono nel Nord Italia e che non hanno mai esposto nella sua galleria (Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Giulio Paolini, Emilio Prini, Paolo Scheggi).

Gli interventi presentati dai singoli artisti, pur dissimili tra loro, risultano uniti da alcuni comuni denominatori. Innanzitutto un repentino aggiornamento internazionale: la *Spia ottica* di Giosetta Fioroni, ad esempio, evoca *l'Étant donnés* di Duchamp esposta per la prima volta nel 1966 al Philadelphia Museum of Art. Ulteriori fili rossi riscontrabili sono la simulazione della natura effettuata mediante materiali plastici e le nuove tecnologie; l'impiego di materiali 'poveri' e naturali utilizzati per le loro caratteristiche fisiche; la simulazione del Sistema massmediatico odierno mediante l'utilizzo delle nuove tecnologie; il tentativo di coinvolgere il pubblico mediante la componente sonora; la spinta regressiva verso l'inconscio, il primario e la dimensione del gioco/dell'infanzia bilanciata da uno sguardo verso il futuro; l'elemento della presenza/assenza; e infine la componente ludica unita ad un intento polemico contro il Sistema⁵. Infine, se la volontà del *Teatro delle mostre* è quella di proporre un teatro inteso quale strumento per riattivare la creatività di ogni individuo, non è un caso che tra le venti mostre dieci siano *environnements* atti a invitare gli spettatori ad agire fisicamente o psicologicamente al loro interno, mentre nove siano azioni agite dall'artista o da un attore di fronte e con l'aiuto del pubblico.

L'intervento di Renato Mambor si colloca tra la prima e la seconda tipologia di fruizione in quanto propone un'azione agita al contempo dagli spettatori e da un attore. La sua peculiarità sta proprio nel suo essere liminale tra le due succitate tipologie di fruizione, portando così a ulteriore sviluppo le esperienze di teatro totale nato nella Roma della metà degli anni Sessanta e conseguente al cosiddetto 'teatro delle

⁵ Per la descrizione dettagliata dei singoli interventi presentati dagli artisti si rinvia a Bernardi 2014. Si ricorda inoltre che alla rassegna è anche dedicato un capitolo in Troncone 2014.

cantine' sorto già nel 1964 con la fondazione del Teatro Beat 72, una cantina nella quale la distanza tra gli attori e gli spettatori era annullata mediante l'irruzione dinamica nello spazio del corpo dell'attore.

Dovendo imballare un uomo: «immagine ed esorcismo di una situazione freddamente drammatica»

(TRINI: 1968, 42)

Il 24 maggio La Tartaruga accoglie la mostra-azione di Renato Mambor. Nato a Roma nel 1936, Mambor aveva conosciuto De Martiis nei primi anni Sessanta e dal 1963 aveva iniziato ad esporre nella sua galleria, ottenendo nel 1965 un'importante mostra personale⁶. Chiamato poi da Germano Celant a prendere parte alla collettiva *Arte Povera-Im Spazio* presso la Galleria La Bertesca di Genova, dal 1967 si era trasferito nel capoluogo ligure.

Accettato l'invito da parte di De Martiis a partecipare al *Teatro delle mostre*, Mambor parte per Roma e la mattina del 24 maggio dà inizio all'allestimento della sua 'esposizione'. Con l'aiuto del regista Mario Ricci costruisce una grande cassa in legno, la dipinge esternamente di rosso per evitare la porosità del materiale e la riveste internamente con il cartone ondulato. Chiede poi all'amico attore Claudio Previtera di entrarci e di distendersi portando indosso soltanto gli slip. Chiude infine la cassa con alcuni chiodi agli angoli e al centro dei suoi quattro lati e stampa sul coperchio una sagoma riproducente una figura umana stilizzata che allude al contenuto imballato. La mostra è annunciata da un cartello che, anziché a una locandina, somiglia piuttosto a un foglio di istruzioni per il montaggio di un oggetto, ma l'oggetto in questione è un uomo in carne e ossa, il quale, si legge, deve essere imballato per poi essere trasportato altrove. Nel pomeriggio, aperta la galleria, i visitatori iniziano ad aggirarsi attorno alla cassa posizionata a un angolo della sala espositiva, cercando di intravedere l'uomo imballato dai fori praticati nel legno per permettere la respirazione. Ad un tratto viene

⁶ Mambor entra a far parte della compagine degli artisti della sua galleria solo nel 1963, esponendo poi in occasione delle seguenti mostre collettive: *13 Pittori a Roma* (1963); *Una Mostra di tre giovani pittori romani* (1963); *Angeli, Bignardi, Festa, Fioroni, Kounellis, Lombardo, Mambor, Tacchi* (1964); *Premio La Tartaruga* (1964); *Ceroli, Festa, Fioroni, Lombardo, Mambor, Kounellis, Schifano, Tacchi* (1965); *Roma 1966: realtà dell'immagine* (1966); *Baruchello, Ceroli, Festa, Fioroni, Kounellis, Mambor, Lombardo, Mauri, Pascali, Tacchi, Twombly* (1966) ed infine *8 pittori romani* tenutasi nel 1967 alla Galleria De' Foscherari di Bologna in collaborazione con la galleria di De Martiis.

aperto il coperchio e l'uomo-oggetto seminudo appare disteso tra la paglia: si alza, esce dalla cassa, ponendo così fine alla mostra (cfr. BONITO OLIVA 1968a; BONITO OLIVA 1968b; BONITO OLIVA 1968c).

L'idea dell'azione nasce innanzitutto da una profonda riflessione da parte dell'autore sul concetto di uomo-oggetto intrinseco alla società del boom economico degli anni Sessanta. Egli ricorda: «Sull'Almanacco Bompiani si parlava di uomo-massa, di pensiero unico, di 'uomo senza qualità' di Musil. C'era quest'idea di una cosificazione dell'uomo, dell'uomo fatto cosa. E io sono partito da lì: nel momento in cui l'uomo è disumanizzato, è vicino a un oggetto, allora trattiamolo come oggetto, imballiamolo per trasportarlo» (MAMBOR, in BERNARDI: 2009).

Il termine «cosificazione» fa sicuramente riferimento alla coeva contestazione anticapitalistica, ma fa soprattutto ipotizzare un volontario richiamo a Giorgio de Chirico che nel 1912 scriveva di voler «vedere tutto, anche l'uomo, nella sua dualità di 'cosa'» (DE CHIRICO: 1912, 54) e a cui erano stati dedicati nel 1966 un numero monografico de "I Maestri del Colore" (Fratelli Fabbri Editore, Milano) e nel 1967 un intero ambiente espositivo in occasione della mostra *Le Muse inquietanti*, curata da Luigi Carluccio alla Galleria d'Arte Moderna di Torino.

A differenza di de Chirico tuttavia, Mambor fin dai suoi esordi fa dell'uomo-cosificato il veicolo per una riflessione sociale e linguistica volta a designificare le immagini, impaginandole in nuovi rapporti e rendendole equivalenti alla nominazione: «Volevo illustrare un verbo: nominando le cose posso metterle in rapporto tra loro e con l'uomo. Solo attraverso la relazione nasce anche il comportamento, l'atteggiamento dell'uomo» (MAMBOR, in BERNARDI: 2009).

Dovendo imballare un uomo può dirsi pertanto un coerente sviluppo del suo lavoro precedente teso a spersonalizzare l'opera d'arte fino a ridurla a semplice oggetto d'uso. Dopo i primi monocromi in legno dipinti con vernici industriali (1960) e i *Segnali stradali* (1961) in cui segni geometrici rimandavano alle strisce oblique poste dietro i camion, Mambor aveva infatti realizzato gli *Uomini Statistici* (1962): dipinti il cui soggetto era l'omino stilizzato del segnale pedonale, a cui si erano poi aggiunte le sagome umane utilizzate in statistica. Prima stampate sulla tela monocroma, dal 1963 tali figure erano divenute ripetibili all'infinito tramite un'unica matrice (un timbro di gomma): «il segno indicava l'uomo quantitativo, non aveva volto, caratteristiche individuali, e per questo si poneva come fortemente oggettivo» (MAMBOR, in BERNARDI: 2009). Anche nei successivi *Ricalchi* (1964-65)

erano apparse sagome umane senza volto, funzionali ad illustrare l'azione a cui il titolo dell'opera rimandava (*Abbracciare, Bere, Aprire la porta*): «ricalcando le linee essenziali di una figura abbiamo soltanto un'immagine simile a quelle presenti nei vocabolari per bambini. Il ricalco permette così di nominare le cose» (MAMBOR, in BERNARDI: 2009). In linea con lo strutturalismo linguistico, Mambor mediante quei lavori aveva iniziato a indagare il rapporto tra significato e significante, tra realtà e rappresentazione, proponendosi di instaurare un dialogo immediato tra l'opera e lo spettatore al fine di coinvolgere quest'ultimo in un processo di conoscenza e di riattivazione della coscienza. Da qui lo sconfinamento nell'azione: nel 1965 aveva invitato il pubblico a costruire e decostruire l'immagine dipinta su cubi tra loro assemblabili, mentre tra il 1967 e il 1968 la sua attenzione si era concentrata sull'agire umano nella sua oggettività. Con il rullo di gomma da decoratore aveva infatti impresso un'immagine su fogli, tele o muri per poi sostituirsi al supporto facendo dipingere il proprio corpo nudo dall'amico Emilio Prini realizzando così i cosiddetti *Itinerari*: «Volevo spersonalizzare la tecnica. Non volendo parlare di me, non potevo disegnare con la mia mano: ho quindi usato alcuni strumenti capaci di mediare con il nervosismo della mia mano quali il rullo, il timbro oppure il ricalco di fotografie» (MAMBOR, in BERNARDI: 2009). In seguito aveva invece optato per attenuare quel rigore anaspessivo in favore di elementi più soggettivi quali la sorpresa, l'ignoto e l'ambiguo. Da qui erano nati i *Segnali Fantastici*: undici scope azzurre lasciate in corrispondenza di alcuni numeri civici di una via di Genova (cfr. PERNA: 2009, 81-82).

A differenza della Pop americana a cui la moltiplicabilità, modularità e cosificazione dei suoi lavori potrebbe rinviare, le opere di Mambor fin qui citate si propongono di rivelare il significato assunto dalla realtà una volta privata di ogni attributo specifico e di svolgere una funzione sociale, inducendo nello spettatore una reazione. L'intervento presentato al *Teatro delle mostre* si accorda perfettamente con tale ricerca, ma al contempo si spinge oltre utilizzando il *medium* dell'azione per indurre nello spettatore una parallela riflessione sull'ambiguità tra realtà e finzione. È Maurizio Calvesi a sostenere che il valore dell'operazione consiste proprio nella sua «ambiguità, sia ideologica, sia fisiologica» (CALVESI: 1968, s.p.): innanzitutto, la cassa somiglia a una bara sia perché contiene un uomo sia perché la sua destinazione è ignota proprio come quella dei defunti; inoltre l'individuo imballato è vivo ma i presenti

non sembrano rassicurarsi nemmeno dopo tale constatazione; è infine evidente la somiglianza dell'attore con la fotografia del corpo senza vita di Che Guevara assassinato il 9 ottobre 1967 in Bolivia.

In proposito, se è vero che le fotografie di Guevara erano comparse su tutti i quotidiani dell'epoca fissandosi così nell'immaginario collettivo, tale somiglianza è soprattutto accentuata dall'analogia riscontrabile tra le angolazioni con cui De Martiis riprende Previtiera imballato e quelle con cui i fotoreporter dell'epoca avevano immortalato il corpo esanime del Combattente⁷. Il riferimento al Che potrebbe inoltre rinviare a un evento espositivo di poco precedente: la personale di Andy Warhol tenutasi nel febbraio 1968 proprio a La Tartaruga, costituita da venti serigrafie riproducenti due degli scatti del cadavere di Guevara⁸. Se così fosse, non sarebbe forse un caso che in catalogo De Martiis abbia virato in arancione-rossastro tutte le foto dell'azione di Mambor, proprio come Warhol aveva virato in rosso gli scatti originali della salma comparsi sulle riviste dell'epoca. Grazie a questo *escamotage* a emergere non è tanto l'analogia quanto la voluta differenza tra le operazioni dei due artisti: rispetto a Warhol che si era limitato a moltiplicare lo scatto in cui un ufficiale in uniforme constata la morte del Combattente e ne riconosce la salma, Mambor fa sì che gli spettatori svolgano un'identica funzione di riconoscimento, ma seguita dalla constatazione opposta: l'uomo è ancora vivo; il dramma della morte sconfinava così nell'ironia di un'inverosimile e inaspettata resurrezione che induce una reazione nell'osservatore.

Dovendo imballare un uomo mette sì in luce la svalutazione dell'uomo nella società odierna, ma la supera attraverso uno spiazzamento capace di riattivare la coscienza di ciascuno. In questa prospettiva, l'evidente riferimento a Guevara potrebbe però sembrare inappropriato, come sostiene Goffredo Parise in una sua registrazione audio trasmessa l'ultimo giorno del *Teatro delle mostre*: «doveva essere un uomo qualsiasi [...]. È l'uomo medio che è imballato, non è l'idea o qualche cosa che possa suggerire l'idea di Guevara che è imballata» (PARISE: 1968). Bis-

⁷ De Martiis, avendo infatti un passato da fotoreporter, fin dall'apertura della sua galleria aveva fissato il ricordo delle esposizioni realizzandone la documentazione fotografica. In occasione del *Teatro delle mostre* effettuava anche il montaggio della documentazione fotografica da lui realizzata: attraverso tagli, viraggi di colore, sfocature, particolari angolature, controluce e un frequente ricorso all'effetto mosso, compie un'operazione di personale traduzione estetica dell'evento (cfr. Sergio 2004; Sergio 2006).

⁸ Per approfondimenti sulla mostra si rinvia alle seguenti recensioni: Trucchi 24 febbraio 1968, Micacchi 21 febbraio 1968, Argan 17 marzo 1968.

gna però tener conto che l'intento principale dell'azione è quello di fare teatro: l'occultamento dell'uomo, scrive a buon diritto Bonito Oliva, è già di per sé un *escamotage* teatrale, in quanto la constatazione della sua presenza all'interno della cassa – possibile già dal cartello – è il «codice di trasmissione di uno spettacolo volutamente sottratto» (BONITO OLIVA: 1968b, 207), di cui possiamo però intravedere un residuo (dai fori praticati nel legno si scorge in parte l'interno).

Il processo di teatralizzazione dell'arte è infatti la chiave per comprendere l'intero percorso di Renato Mambor. A differenza degli altri partecipanti alla rassegna, egli si era dedicato alla recitazione fin dalla fine degli anni Cinquanta: nel 1959 era stato scritturato da Federico Fellini per il film *La dolce vita*, aveva frequentato lo Studio Fersen di Arti Sceniche e uno stage tenuto dall'attore e sceneggiatore Marco Guglielmi e aveva sempre frequentato i laboratori di Giancarlo Nanni e le prove di Mario Ricci. È probabilmente da tale esperienza che tra il 1967 e il 1968 nasce l'esigenza di costituire opere 'plurali', generate cioè dall'intervento di più persone (v. la serie di pannelli identici, ciascuno affidato a un artista diverso, costituenti *Diario '67*). Lo stesso *Dovendo imballare un uomo* ha luogo grazie alla collaborazione dell'autore con Mario Ricci, Claudio Previtera e con gli spettatori chiamati a partecipare all'azione: «in questo modo, come succede in teatro, ti sposti nell'altro: per diventare più grande, per avere più informazioni, devi accogliere in te la diversità altrui» (MAMBOR, in BERNARDI: 2009).

A seguito del *Teatro delle mostre*, la concezione dell'arte come plurale e come 'spiazzamento' condurrà Mambor a dedicarsi sempre più alla pratica performativa (v. le *Azioni per benefici invisibili*, 1969) per poi approdare al teatro vero e proprio fondando nel 1977 il Gruppo Trousse (cfr. RANZI 2007). La *Trousse*, nome non solo del gruppo teatrale, ma anche della scatola costruita dall'artista destinata ad accogliere al suo interno un attore e a mettere così in scena un'esperienza di conoscenza di sé in rapporto con gli altri, costituisce, in quanto contenitore di un individuo, lo sviluppo più diretto della cassa di *Dovendo imballare un uomo*.

L'azione presentata al *Teatro delle mostre* può essere dunque definita la conseguenza delle precedenti esperienze artistiche, cinematografiche e teatrali di Mambor e al contempo il prodromo o la causa di quelle successive. Corrisponde pertanto a un fondamentale snodo della produzione di un autore che dai suoi esordi fino alla sua

scomparsa ha cercato di trasformare l'arte in esperienza, la mostra in teatro, ma soprattutto l'opera in dispositivo atto a riattivare i meccanismi di pensiero atrofizzati dal bombardamento percettivo coevo.

Riferimenti bibliografici

- ARGAN GIULIO CARLO, *Cronache. Il sudario del 'Che, "L'astrolabio"*, 17 marzo 1968.
- BERNARDI ILARIA (2011a), *Dal caldo al freddo. Il Teatro delle mostre all'interno del percorso di Mario Ceroli tra tradizione e modernità*, "Palinsesti. Contemporary Italian Art On-line Journal", 2, pp. 42-63.
- BERNARDI ILARIA (2011b), *Nuovi contributi sul Teatro delle mostre*, "Quaderni di Scultura Contemporanea", 10, pp. 63-80.
- BERNARDI ILARIA (2014), *Il Teatro delle mostre, Roma, maggio 1968*, Milano, Scalpendi editore.
- BONITO OLIVA ACHILLE (1968a), *12 Dovendo imballare un uomo. Renato Mambor*, in *Teatro delle mostre*, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio 1968), Roma, Marcalibri/Lerici editore, s.p.
- BONITO OLIVA ACHILLE (1968b), *Immagine e sconfinamento*, "Nuova Corrente", I, 48, p. 101.
- BONITO OLIVA ACHILLE (1968c), *Un festival della pittura alla "Tartaruga" di Roma. Il Teatro delle mostre*, "Sipario", XXIII, 267, pp. 5-11.
- CALVESI MAURIZIO (1966), *Ricognizione e Reportage*, in Id., *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, a cura dello stesso, Bari, Laterza (2008), pp. 280-294.
- CALVESI MAURIZIO (1968), *Arte e tempo*, in *Teatro delle mostre*, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio 1968), Roma, Marcalibri/Lerici editore, s.p.
- CALVESI MAURIZIO E SILIGATO ROSELLA, a cura di (1990), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991), Roma, Edizioni Carte Segrete.
- DE CHIRICO GIORGIO (1912), *Meditazioni di un pittore*, in Negri Renata, Russoli Franco, Schmied Wieland, a cura di, *Giorgio De Chirico*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1970), p. 54.
- DEBORD GUY (1967), *La Société du Spectacle*, Parigi, Buchet/Chastel; trad. it. (1968), *La società dello spettacolo*, Bari, De Donato.
- DEWEY JOHN (1934), *Art as Experience*, New York, Putnam; trad. it. (1967), *Arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia.
- FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO (1966), *La figurazione novissima*, in Id., *Rapporto '60: le arti oggi in Italia*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 20-26.
- LIPPARD LUCY R. E CHANDLER JOHN (1968), *The Dematerialization of Art*, in "Art International", 12, 1968; trad. it. CELANT GERMANO (1976), *Precronistoria 1966-69*, Firenze, Centro Di, pp. 52-64.
- MICACCHI DARIO, *Quando l'uomo non si fa cancellare*, "L'Unità", 21 febbraio 1968.

- PARISE GOFFREDO (1968), *Conversazione su nastro*, audiocassetta inedita trascritta da Ilaria Bernardi e conservata presso l'Archivio di Stato di Latina, Fondo La Tartaruga, audio e video.
- PEGORARO SILVIA, a cura di (2007), *L'arte e la Tartaruga: omaggio a Plinio De Martiis. Da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano*, catalogo della mostra (Pescara, Museo d'Arte Moderna Vittoria Colonna, 3 marzo-20 maggio 2007), Ginevra-Milano, Skira editore.
- PERNA RAFFAELLA (2009), *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*, Roma, DeriveApprodi.
- RANZI GIANLUCA, *Elogio del movimento* (2007), in TROMBADORI DUCCIO, a cura di (2007), *Mambor*, Faenza, Maretti editore, pp. 45-47.
- ROSENBERG HAROLD (1972), *De-aestheticization*, in Id. (1972), *The De-definition of Art*, Chicago, The University of Chicago Press; trad. it. (1975), *La de-estetizzazione dell'arte*, in *La s-definizione dell'arte*, Milano, Feltrinelli, pp. 25-34.
- S.A. (1966), *Tavola rotonda. Plinio De Martiis, "Qui arte contemporanea"*, I, 1, p. 6.
- S.A., *Incontri/Plinio De Martiis, "L'espresso Sera"*, 8, 28 maggio 1967.
- SERGIO GIULIANO (2004), *Cancellazione d'artista di Cesare Tacchi: esposizione, catalogo e documento fotografico tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70*, "RoISA II, Rivista on line di Storia dell'Arte. Dipartimento di Storia dell'Arte. Università di Roma", 2, s.p.
- SERGIO GIULIANO (2006), *Informazione, documentazione, opera: le Funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 e il 1970*, "Ricerche di storia dell'arte", 88, pp. 63-82.
- TRINI TOMMASO (1968), *Le notti della Tartaruga, "Domus"*, 465, p. 42.
- TRONCONE ALESSANDRA (2014), *Una mostra al giorno: Teatro delle mostre (Roma 1968)*, in Id. (2014), *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Milano, Postmedia, pp. 78-103.
- TRUCCHI LORENZA, *Arte per tutti. Warhol alla «Tartaruga»*, "Momento Sera", 24 febbraio 1968.
- TRUCCHI LORENZA, *Il festival della disobbedienza, "Europa"*, 22 giugno 1968.
- VIVALDI CESARE (1963), *La giovane scuola di Roma, "Il Verri"*, 12, pp. 101-105.

Biografia autori

Ilaria Bernardi, è storica dell'arte contemporanea, critica d'arte e curatrice. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Storia delle Arti presso l'Università Ca' Foscari-IUAV (Venezia). Ha lavorato per la Fondazione Giulio e Anna Paolini (Torino) e in seguito è stata assistente curatore al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea (Rivoli, Torino) sotto la direzione di Carolyn Christov-Bakargiev. È co-curatrice di una importante retrospettiva sul lavoro di Cesare Tacchi, presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma (2018).

Specializzata nella ricerca artistica contemporanea italiana dal 1960 ad oggi, Ilaria Bernardi ha pubblicato numerosi contributi in cataloghi di mostre (incluso

Giovanni Anselmo, Milano, Skira 2016), nonché articoli in periodici e riviste di settore (incluse "Artecritica", "doppiozero", "Il Giornale dell'arte"). È anche autrice delle monografie *Teatro delle mostre, Roma, maggio 1968* (Milano, Scalpendi 2014) e *Giulio Paolini. Opere su carta: un laboratorio gestuale per la percezione dell'immagine* (Torino, Prinp 2017).

ALBUM
Capitolo 3



Fig. 1. Mario Ricci mentre costruisce la cassa di *Dovendo imballare un uomo*, 24 maggio 1968.

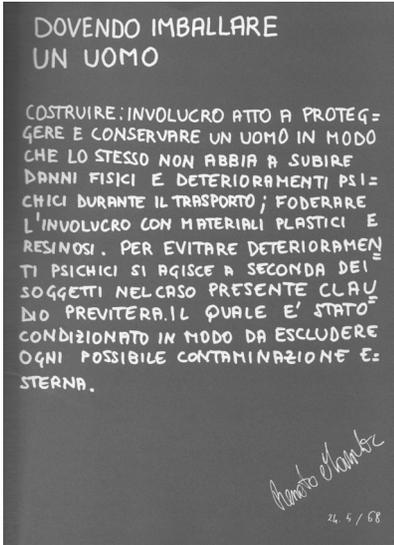


Fig. 2. Renato Mambor, cartello-locandina dell'azione *Dovendo imballare un uomo*, 24 maggio 1968. Immagine tratta da *Teatro delle mostre*, catalogo della mostra, Marcalibri/Lerici editore, Roma 1968.



Fig. 3. Renato Mambor mentre esegue i fori nel legno della cassa dove è "imballato" Claudio Previtera, *Dovendo imballare un uomo*, 24 maggio 1968. Immagine tratta da *Teatro delle mostre*, catalogo della mostra, Marcalibri/Lerici editore, Roma 1968.



Fig. 4. Renato Mambor vicino alla cassa di *Dovendo imballare un uomo*, 24 maggio 1968.



Fig. 5. Claudio Previtiera nella cassa di *Dovendo imballare un uomo*, 24 maggio 1968.



Fig. 6. Fotografia del cadavere di Che Guevara a corredo dell'articolo pubblicato su "L'Unità", 12 ottobre 1967.

Renato Mambor, *Dovendo imballare un uomo* (Having to Package a Man), May 24, 1968

Ilaria Bernardi

*The Teatro delle mostre (Theatre of the Exhibits) is a singular event that was held in May 1968 at the Galleria La Tartaruga in Rome. Featuring installations and actions lasting only one day, it was conceived by twenty figures from the avant-garde art scene active in Italy at the time. With its aim to dematerialize and de-aestheticize art, the Teatro delle mostre overturned the conception of the work of art as a commercial object, in order to challenge and redefine the role of the art gallery, the gallerist, the art critic, the author and the viewer. This essay reconstructs the action presented by Renato Mambor at the Teatro delle mostre, titled *Dovendo imballare un uomo (Having to Package a Man)*, and provides an in-depth critical interpretation and contextualization of the performance both within the Rome exhibition event and the artist's oeuvre.*

“A work of art is something that displaces the viewer, it is an expectation that has not been fulfilled, that does not remain on the periphery of our existence but amazes, seduces, affects our conscience” (Bernardi, Interview with Renato Mambor 2009).¹

These few lines contain the concise answer given by Renato Mambor to the short but complex question, “What is a work of art?”. The fact that a work of art is “something that displaces” can be inferred primarily from the “actions” carried out by Mambor in the second half of the 1960s. Among them particularly relevant is the intervention conceived on the occasion of the *Teatro delle mostre* (Theatre of the Exhibits), an exhibition held at the La Tartaruga Gallery in Rome in May 1968. *Dovendo imballare un uomo* (Having to Package a Man), this is the title, marks a

¹ The quotations of Mambor are taken from a personal interview recorded by me, part of a specific study on the *Teatro delle mostre* carried out for my dissertation “*Il Teatro delle mostre, Roma, Maggio 1968*” (University of Florence, 2009/2010, tutor: Maria Grazia Messina.) The study was then published as a monograph in 2014; also, on the same subject see my two essays “Dal caldo al freddo” and “Nuovi contributi sul *Teatro delle mostre*”.

fundamental turning point in the production of the artist. Indeed from that moment Mambor worked in close contact with theatre. To analyse *Dovendo imballare un uomo* in the light of the experimentations carried out by Mambor from the start of his artistic career means not only to view this work as both cause and effect of previous and future works, but also and especially to carry out an ontological investigations into the deep-rooted reasons for which they were conceived.

Teatro delle mostre: "A festival of disobedience"

(TRUCCHI, "Festival della disobbedienza" 57)

One of the most important private avant-garde galleries in Italy in the first half of the 1960s, where the artistic research of the time was promoted and spread, was undoubtedly La Tartaruga. Founded by Plinio De Martiis in Via del Babuino in 1954, in 1963 it started to display, in the new gallery that opened in Piazza del Popolo, the experimental work of a group of artists, among whom were Giosetta Fioroni, Mario Schifano, Franco Angeli, Tano Festa, Mario Ceroli, Cesare Tacchi and Renato Mambor. The group was known as Scuola di Piazza del Popolo, or Roman Pop.² Later the gallery became one of the first exhibiting spaces to appreciate and encourage the international trend that was moving away from both pop happenings and minimalist rigour, and towards a type of research centred around the ephemeral, the processual and the site specific.³ In 1966 Plinio De Martiis spoke of the need to question some aspects of the Italian private exhibition system, adding that the scenario was that of a "general crisis. It is necessary to rethink the meaning of art galleries and their function" ("Tavola rotonda" 6), and also claimed that "private galleries are today useless. Who is going to buy (...) all these inventions that turn an exhibition into something halfway between a cultural event and a theatre performance?" ("Incontri/Plinio De Martiis" 45). In order to provide an exhibition space that could host this type of "dematerialized" (Lippard and Chandlers) and "de-aestheticized" (Rosenberg) research, in 1968 De Martiis designed a new exhibition format. Instead of scheduling

² For further reference on the complex terminological issues concerning the name of the group see Vivaldi, "La giovane scuola di Roma", Calvesi "Ricognizione e Reportage", Fagiolo Dell'Arco "La figurazione novissima", Calvesi "Arte e tempo."

³ For further reference on the history of the La Tartaruga Gallery see Pegoraro, "L'arte e la Tartaruga: omaggio a Plinio De Martiis. Da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano."

events that would last about one month—the usual duration time of an exhibition—he opted for daily exhibits: twenty shows, one a day from May 6 to May 31, each by a different artist. The single exhibits would be connected, like links on a chain. De Martiis did not decide the order in which the artists had to exhibit, or what works they should present; he limited himself to asking them to create site specific actions or installations, which would be prepared in the morning, when the gallery was still closed, and presented in the afternoon. Each artist had the gallery to himself for one whole day. The limited duration of the single exhibitions, the request for ephemeral interventions—based on actions, on the exhibiting space, on the audience’s involvement and on the collaboration among artists, who were coordinated (or “directed”) by the gallery owner—led to the creation of something that was more like a theatre piece composed of single acts, interconnected and staged in sequence. For this reason the title of the event is *Teatro delle mostre*. The exhibit is also a reference to the “speed” with which the exhibits alternated, and because of this, also to the student protests that were taking place at the time (May 1968).

This exhibition/theatre format, despite being inspired by the artistic research being carried out at an international level, must be seen in connection to some Italian exhibits held shortly before (for instance *Con temp l'azione* in Turin and *Spazio dell'immagine* in Foligno, both held in 1967), and especially to the Roman cultural scene that, also thanks to Cinecittà, was witnessing a broad disciplinary interchange animated by actors, directors and theatrical companies (Carlo Quartucci, Luigi Squarzina, Mario Ricci, Giancarlo Nanni, Luca Ronconi, Carmelo Bene, the Living Theatre and Grotowski’s *Teatro Povero*, to name only a few). This exchange between art and theatre in Rome led to the creation of works such as: *La Cina* (China) by Mario Ceroli, exhibited at La Tartaruga in 1966 and the following year at the Teatro Alfieri in Turin, on the occasion of the first performance of *Richard III* directed by Luca Ronconi; *Pappagallo vivo* (Living Parrot, 1967) by Jannis Kounellis; the actions performed by Pino Pascali using some sculptures/installations such as *Requiescat in pace, Corradino* (1965), *Animali* (Animals, 1966) and *Il mare* (The Sea, 1966) and *Bachi da setola ed altri lavori in corso* (Bristle Worms and Other Works in Progress, 1968). In particular, four artistic events in Rome constituted the actual *conditio sine qua non* for the *Teatro delle mostre*’s concept: the group show *Fuoco Immagine Acqua Terra*, which inaugurated June 8, 1967 at the L’Attico Gallery, divided

in two sections titled *spazio degli elementi* and *spazio dello spettacolo*; the solo show by Michelangelo Pistoletto that opened February 12, 1968 at the L'Attico Gallery, where the exhibition space had been transformed into a theatre-cinema backstage; the event *No Stop Teatro 12 ore* held at the Feltrinelli bookshop in Via del Babuino, March 2, 1967, structured in a series of actions taking place from nine in the morning until nine in the evening; and finally, *Il Percorso*, that inaugurated March 23, at the Arco d'Alibert Gallery, an event in which the main protagonists of the Arte Povera movement staged, like actors in front of an audience, the various steps they had undertaken to create their works.⁴

Influenced by these recent cultural events, Plinio De Martiis conceived an exhibition able to subvert certain conceptions traditionally inherent to artistic practice. First of all, he challenged the idea of a gallery as a place for the exhibition and sale of artworks. The idea of gallery became that of a space that was also a field in which events could happen, a place where situations could change, where the experiences taking place would activate the senses of the viewers by encouraging a different perception of the surrounding environment. By doing this, the gallery owner would no longer play the part of a merchant and could become an activator and director of a "theatrical" system of communication, where his name (or "signature") would emerge and stand out perhaps even more than the names of the single artists invited to take part. Moreover, the traditional idea of artwork, a self-sufficient object, valued in terms of money, was being indeed substituted by an idea of art intended as "process and experience" (Dewey). The traditional painting to be hung on the wall was abolished, it was a symbol of the past, of Modernism, and of passive, contemplative and vertical fruition; now art became part of life and acquired a horizontal, processual and contingent dimension, more similar to life itself. Art can indeed become "theatre", because it has the same cathartic function and, just like theatre, it brings about awareness. Art can also go beyond the idea of spectacle that characterized Pop art, defined by Guy Debord as a perceptive bombardment that atrophies the intellectual capacities of the viewer (Debord), and to reactivate the creativity of the viewers, who became, as shown by Duchamp, authors of the artwork.

⁴ For further reference on the abovementioned Roman experimentations see in particular Calvesi and Siligato.

With the *Teatro delle mostre* De Martiis also wanted to display the main artistic trends being developed in Rome and in northern Italy. For this reason he chose to feature artists who worked and lived in the north of Italy who had never exhibited in his gallery (Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Giulio Paolini, Emilio Prini, Paolo Scheggi), alongside the main exponents of the Scuola di Piazza del Popolo, for whom he acted as mentor (Franco Angeli, Mario Ceroli, Giosetta Fioroni, Renato Mambor, Fabio Mauri, Cesare Tacchi), and the protagonists of the Roman scene who had already collaborated with or frequented La Tartaruga (Nanni Balestrini, Sylvano Bussotti, Enrico Castellani, Ciriaco, Laura Grisi, Paolo Icaro, Ettore Innocente, Gino Marotta, Goffredo Parise, Loreto Soro).

The interventions presented by the artists, although diverse, share some common features. Firstly some works are all influenced by the latest trends of the international art scene: the *Spia ottica* (Optical Warning System) by Giosetta Fioroni, for instance, evokes Duchamp's *Étant donnés*, exhibited for the first time at the Philadelphia Museum of Art in 1966. Other common traits are: the imitation of nature obtained with plastic materials and new technologies; the use of "poor" and natural materials chosen for their physical characteristics; the simulation of the contemporary mass media system with new technologies; the involvement of the audience by means of sound; a regressive retreat into the unconscious, towards a primary dimension, a dimension of play/childhood, balanced by a vision projected into the future; the focus on the relationship between presence and absence; and finally, a playful attitude mingled with a polemic approach aimed at the system.⁵ Because the *Teatro delle mostre* was a project for a theatre able to reactivate the creativity of every spectator, ten of the twenty exhibits were thought of as environments to which the spectators were invited to take part, acting physically or psychologically, while nine were developed as actions performed by the artist or by an actor in front of, or with the help of, the audience.

The intervention by Renato Mambor was between the first and the second type of art fruition. In fact what he displayed was an action that had to be performed both by the spectators and by an actor. The limi-

⁵ For a detailed description of the single interventions presented by the artists see Bernardi, *Il Teatro delle mostre*. Also a chapter of Troncone, *Una mostra al giorno: Teatro delle mostre* is dedicated to the event.

nal nature of Mambor's performance, and its peculiarity, is reflected in the fact that it entailed both types of fruition. The work created on this occasion can be seen as a further development of the *Teatro Totale* (Total Theatre) experience that was born in Rome in the mid-1960s, which in turn came after the *Teatro delle Cantine* (Cellars' Theatre, 1964, the same year *Teatro Beat 72* was founded), so-called because it took place in a cellar, a place where the dynamic trespassing of the actor's body into the space of the audience eliminated the distance separating them.

Dovendo imballare un uomo: "Image and exorcism of a coldly dramatic situation"

(TRINI 42)

The exhibit-action by Renato Mambor was scheduled to take place at La Tartaruga May 24, 1968. Mambor, who was born in 1936, had met De Martiis at the beginning of the 1960s and had started exhibiting in his gallery in 1963, holding an important solo exhibition here in 1965.⁶ He was then invited by Germano Celant to take part in the group show *Arte Povera-Im Spazio* held at the La Bertesca Gallery in Genoa, the city he moved to in 1967. He travelled to Rome when De Martiis invited him to take part in *Teatro delle mostre*, and on the morning of May 24 started organizing his "exhibit". With the help of the director Mario Ricci Mambor built a large wooden case, painted the outside of it red to reduce the porosity of the material, and covered the inside with layers of undulated cardboard. He then asked his friend Claudio Previtera to get in and lie down, wearing only his underwear. He put the lid on and nailed down the angles and the four sides of the case. On the top of it he stuck a print of a stylized silhouette of a human figure that served to indicate the wrapped content of the case. The exhibit was announced by a sign that resembles not a poster but the instructions leaflet for the assemblage of an object, the object being, in this case, a man, flesh and blood, who, the sign read, had to be packed and

⁶ Mambor started to frequent the gallery only in 1963, and took part in the following exhibitions: *13 Pittori a Roma* (1963); *Una Mostra di tre giovani pittori romani* (1963); *Angeli, Bignardi, Festa, Fioroni, Kounellis, Lombardo, Mambor, Tacchi* (1964); *Premio La Tartaruga* (1964); *Ceroli, Festa, Fioroni, Lombardo, Mambor, Kounellis, Schifano, Tacchi* (1965); *Roma 1966: realtà dell'immagine* (1966); *Baruchello, Ceroli, Festa, Fioroni, Kounellis, Mambor, Lombardo, Mauri, Pascali, Tacchi, Twombly* (1966); *8 pittori romani* at the De' Foscherari Gallery in 1967 in Bologna in collaboration with the gallery of De Martiis.

shipped. In the afternoon the gallery opened and the visitors started walking around the case lying in a corner of the room, trying to see the man inside by looking through the holes that had been made to let the air in. At a certain point the top was removed and the half-naked man could be seen lying on a bed of straw; he then got up and stepped out of the case, putting an end to the exhibit.⁷

Behind this action is a profound reflection on the concept of man-object, which is a product of the economically thriving 1960s society. To this regard the artist commented: "In the Almanacco published by Bompiani there was an article about mass-man, 'Pensée unique', Musil's *The Man Without Qualities*. There was this idea of an objectified man, of a man turned into an object. That was my starting point: if man has become so dehumanized, if he resembles an object, let's treat him as such, let's pack him in a box and ship him somewhere" (Bernardi, Interview 2009).

The term "objectification" is certainly a reference to the coeval anti-capitalist protest movement. It also, however, seems to be a conscious reference to Giorgio de Chirico, who in 1912 wrote that he wanted to "see everything, also man, in the duality of 'thing'" (54). Not by chance, a monographic issue of "I Maestri del Colore" (Fratelli Fabbri Editore, Milan) dedicated to this artist had appeared in 1966, and the following year an entire room of the exhibition *Le Muse inquietanti*, curated by Luigi Carluccio, held at the Modern Art Gallery in Turin, had been dedicated to de Chirico's oeuvre.

Unlike de Chirico, however, Mambor focused on the concept of objectified-man to develop a social and linguistic reflection aimed at de-signifying images, which were reordered, laid out according to different relations, and used as the equivalent of the act of naming: "I wanted to illustrate a verb: by naming things, these things become interconnected and also enter into relationship with man. Man's behaviour, his attitude, is formed only inside a relationship" (Bernardi, Interview 2009).

Dovendo imballare un uomo is in this sense a coherent development of Mambor's previous work, where the goal was to depersonalize artwork and turn it into a simple object to be used. After the first monochrome woodworks, painted using industrial varnishes (1960), and

⁷ See Bonito Oliva: "*Dovendo imballare un uomo*. Renato Mambor"; "Immagine e sconfinamento"; "Un festival della pittura alla 'Tartaruga'."

Segnali stradali (Street Signs, 1961), in which geometric signs constitute a reference to the diagonal stripes visible on the back of trucks, Mambor created his *Uomini Statistici* (Statistical Men, 1962): these were painted reproductions of the stylized men found on pedestrian signs, to which he later added the human figurines used in statistics. At the beginning these figures were printed on monochrome sheets, and in 1963 they became infinitely reproducible (by using a rubber stamp): “The sign indicated the quantitative man, a man with no face or personal traits, and that for this reason could be seen as an object” (Bernardi, Interview 2009). Also the later *Ricalchi* (Traces, 1964-65) used images of men with no face, to illustrate the actions indicated by the titles *Abbracciare* (To Hug), *Bere* (To Drink), *Aprire la porta* (To Open the Door): “By tracing only the essential contour of the human body we obtain an image that is similar to the images used in dictionaries for children. Tracing allows to name things” (Bernardi, Interview 2009). In line with linguistic structuralism, these works investigate the relationship between signifier and signified, between reality and representation, with the aim of constructing an immediate dialogue between work and viewer that allows to involve the latter in a process of formation of knowledge and of reactivation of awareness. With this purpose Mambor began his experimentation with performances. In 1965 he invited the audience to put together and take apart an image painted on assemblable cubes, while between 1967 and 1968 his attention became focused on the objectivity of human actions. With a paint roller for wall decoration he applied images to sheets of paper, canvases or walls and then used his own body as a surface, asking his friend Emilio Prini to paint over his skin, creating the so called *Itinerari* (Itineraries): “I wanted to depersonalize the technique. Because I did not want to speak about myself, I could not use my own hand to draw. I chose to use tools able to mediate the instability of my hand, such as a roller, a stamp, or to trace photographs” (Bernardi, Interview 2009). Later Mambor chose to mitigate this ana-expressive rigour and to work on more subjective themes such as surprise, the unknown, ambiguity, as is visible in *Segnali Fantastici* (Fantastic Signs): eleven blue broomsticks left on eleven doorsteps in a street in Genoa.⁸

Unlike American Pop art—the multiplicability, modularity and objectification of Mambor’s art could be seen as reference to this movement—the works we have mentioned so far intended to reveal

⁸ See Perna *In forma di fotografia*, 81-82.

the meaning of reality once it is stripped of all specific attributes; they also acquired a social function, by provoking a reaction in the spectator. The intervention presented at the *Teatro delle mostre* is perfectly in line with these intents, and goes even further, using the medium of action to force the viewer to reflect on the ambiguous relation between reality and fiction. The art critic Maurizio Calvesi claimed that the relevance of the operation lies in its “ambiguity, both ideological and physiological” (“Arte e tempo”). The wooden case is similar to a coffin not only because it contains a man but also because its destination is unknown, as is the destination of the dead. Secondly, the “packaged” man is alive, although not even the fact of seeing him through the holes in the case seems to reassure the visitors. Finally, the actor’s body is a strong reminder of the photograph of the corpse of Che Guevara — who was killed in Bolivia October 9, 1967.

To this regard, it is important to note that the photographs of Guevara had appeared on all the newspapers of the time and were widely known to the collective imagination; indeed the similarity is accentuated by the fact that De Martiis chose to capture the “packaged” body of Previterra from the same angle used in the photos taken by the reporters at the time of the assassination.⁹ The reference to Guevara is strengthened also by another exhibit that had been held shortly before: the solo exhibition of Andy Warhol that took place at La Tartaruga in February 1968, and consisted in twenty silkscreens reproducing two of the photos of the body of Guevara.¹⁰ Keeping this in mind also explains why De Martiis chose to give an orange-red tone to all the catalogue photos of the action staged by Mambor, the same way Warhol had given a red tone to the original pictures of the body taken from the magazines of the time. Thanks to this *escamotage* what emerged was not so much the likeness but the intentional difference between the operations of the two artists.

⁹ De Martiis, who had been a photoreporter in the past, photographed all the exhibitions held in his gallery. With the *Teatro delle mostre* he also edited the photos by cropping, toning, blurring, choosing particular angles, using backlight, and often capturing movement, carrying out a personal operation of aesthetic translation of the event. See Sergio, “Cancellazione d’artista di Cesare Tacchi”, and “Informazione, documentazione, opera.”

¹⁰ For further reference on the exhibition see the reviews by Trucchi, “Il festival della disobbedienza”; Micacchi “Quando l’uomo non si fa cancellare”; Argan “Cronache. Il sudario del ‘Che.’”

Compared to the photos exhibited by Warhol, who had simply multiplied the pictures in which an officer wearing a uniform certifies the death of the leader and recognizes his body, Mambor had the audience carry out the identification of the body: the outcome is exactly the opposite, indeed the man is still alive. The tragedy of death gives way to the irony of an unlikely and unexpected resurrection that sparks a reaction in the *Observer*.

Dovendo imballare un uomo stages the depreciation of man in modern society but it also goes further, by confounding the viewer whose awareness is reactivated. In this perspective the clear reference to Guevara might seem inappropriate. This was the opinion expressed for instance by Goffredo Parise during a recording that was played on the last day of the *Teatro delle mostre*: “It should have been an ordinary man (...). It is the ordinary man who is packaged, not the idea, or something that might be a reminder of Guevara”. It must however be kept in mind that the main goal of the action was to create something theatrical: the concealment of the man, as Bonito Oliva wrote, is itself a theatrical *escamotage*, because the realization that there is a body inside the case—as is indicated by the sign—is the “transmission code of a performance that is intentionally removed” (“*Immagine e sconfinamento*” 207), the remainder of which can be glanced at through the holes in the wood.

The process of art’s theatricalization is indeed the key to understand the entire artistic career of Renato Mambor. Unlike the other participants of the *Teatro delle mostre*, Mambor had been interested in acting since the end of the 1950s: in 1959 he was cast by Federico Fellini for *La dolce vita*, he attended the Studio Fersen di Arti Sceniche and a workshop held by the actor and screenwriter Marco Guglielmi; also, he attended many workshops held by Giancarlo Nanni and the rehearsals of Mario Ricci. It is probably because of these experiences that between 1967 and 1968 Mambor felt the need to create “plural” works, generated by the intervention of more people, such as the series of identical panels, each commissioned to a different artist, that make up *Diario ‘67* (Diary ‘67). The same *Dovendo imballare un uomo* required the collaboration of Mario Ricci and Claudio Previtera, and of the audience that is invited to take part in the action: “This is how you become another person: theatre teaches that to become larger, to have more information, you must welcome diversity, the otherness of people.” (BERNARDI, Interview 2009).

After the experience of *Teatro delle mostre*, the idea of a plural and “displacing” form of art lead Mambor to increasingly focus his attention on performances, for instance with *Azioni per benefici invisibili* (Actions with Invisible Benefits, 1969), and on theatre itself. In fact, in 1977 Mambor founded the Gruppo *Trousse*.¹¹ *Trousse* is not only the name of the group but also the name of a box built by the artist, inside which an actor staged his experience of becoming aware of himself in his relation with others. This box, built to contain a person, was the most direct development of the case of *Dovendo imballare un uomo*.

The action presented on the occasion of the *Teatro delle mostre* can be thus viewed as the result of Mambor’s previous artistic, cinematographic and theatrical experiences and also as the “prodrome” and cause of the art to come. This action represents a crucial turning point in the production by Mambor, whose entire career can be seen as an attempt to transform art into experience, exhibitions into theatre, and above all, to transform an artwork into a dispositif able to reactivate thought mechanisms that were being atrophied by coeval perceptual bombardment.

Works cited

- ARGAN, GIULIO CARLO. “Cronache. Il sudario del ‘Che.’” *L’astrolabio*, March 17, 1968.
- BERNARDI, ILARIA. “Dal caldo al freddo. Il Teatro delle mostre all’interno del percorso di Mario Ceroli tra tradizione e modernità.” *Palinsesti. Contemporary Italian Art On-line Journal*, no. 2, 2011, pp. 42-63.
- . “Nuovi contributi sul Teatro delle mostre.” *Quaderni di Scultura Contemporanea*, no. 10, 2011, pp. 63-80.
- . *Il Teatro delle mostre, Roma, maggio 1968*, Scalpendi editore, 2014.
- BONITO OLIVA, ACHILLE. “Dovendo imballare un uomo. Renato Mambor.” *Teatro delle mostre*, Marcalibri/Lerici editore, 1968.
- . “Immagine e sconfinamento.” *Nuova Corrente*, vol. 1, no. 48, 1968, p. 101.
- . “Un festival della pittura alla ‘Tartaruga’ di Roma. Il Teatro delle mostre.” *Sipario*, vol. 23, no. 267, 1968, pp. 5-11.
- CALVESI, MAURIZIO. “Ricognizione e Reportage.” *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Laterza, 2008, pp. 280-294.
- . “Arte e tempo.” *Teatro delle mostre*, Marcalibri/Lerici editore, 1968.

¹¹ See Ranzi, “Elogio del movimento.”

- CALVESI, MAURIZIO AND SILIGATO, ROSSELLA, editors. *Roma anni '60. Al di là della pittura*, Edizioni Carte Segrete, 1990.
- DE CHIRICO, GIORGIO. "Meditazioni di un pittore." *Giorgio De Chirico*, edited by Renata Negri, Franco Russoli, Wieland Schmied, Ente Manifestazioni Milanesi, 1970, p. 54.
- DEBORD, GUY. *La Société du Spectacle*, Buchet/Chastel, 1967.
- DEWEY, JOHN. *Art as Experience*, Putnam, 1934.
- FAGIOLO DELL'ARCO, MAURIZIO. "La figurazione novissima." *Rapporto '60: le arti oggi in Italia*, Bulzoni Editore, 1966, pp. 20-26.
- "Incontri/Plinio De Martiis." *L'espresso Sera*, May 28, 1967.
- LIPPARD, LUCY R. AND CHANDLER, JOHNS. "The Dematerialization of Art." *Art International*, vol. 12, no. 2, February 1968, pp. 31-36.
- MICACCHI, DARIO. "Quando l'uomo non si fa cancellare." *L'Unità*, 21 Feb. 1968.
- PARISE, GOFFREDO. Recorded interview, tape cassette, unpublished, transcribed by Ilaria Bernardi, Archivio di Stato di Latina, Fondo La Tartaruga, audio e video, 1968.
- PEGORARO, SILVIA, editor. *L'arte e la Tartaruga: omaggio a Plinio De Martiis. Da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano*, Skira editore, 2007.
- PERNA, RAFFAELLA. *In forma di fotografia. Ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*, DeriveApprodi, 2009.
- RANZI, GIANLUCA. "Elogio del movimento." *Mambor*, edited by Duccio Trombadori, Maretti editore, 2007, pp. 45-47.
- ROSENBERG, HAROLD. "De-aestheticization." *The De-definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks*, Horizon Press, 1972.
- SERGIO, GIULIANO. "Cancellazione d'artista di Cesare Tacchi: esposizione, catalogo e documento fotografico tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70." *RolSA II, Rivista on line di Storia dell'Arte*, Dipartimento di Storia dell'Arte, Università di Roma, no. 2, 2004.
- "Informazione, documentazione, opera: le Funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 e il 1970." *Ricerche di storia dell'arte*, no. 88, 2006, pp. 63-82.
- TAVOLA ROTONDA. PLINIO DE MARTIIS. "*Qui arte contemporanea*", vol 1, no. 1, 1966, p. 6.
- TRINI, TOMMASO. "Le notti della Tartaruga." *Domus*, no. 465, 1968, p. 42.
- TRONCONE, ALESSANDRA. "Una mostra al giorno: Teatro delle mostre (Roma 1968)." *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Postmedia, 2014, pp. 78-103.
- TRUCCHI, LORENZA. "Arte per tutti. Warhol alla 'Tartaruga'." *Momento Sera*, February 24, 1968.
- "Il festival della disobbedienza." *Europa*, June 22, 1968.
- VIVALDI, CESARE. "La giovane scuola di Roma." *Il Verri*, no. 12, 1963, pp. 101-105.

Biography

Ilaria Bernardi, is a Contemporary Art historian, critic and curator. She earned a PhD in Art History at the Ca' Foscari-IUAV University (Venice). She worked for the Fondazione Giulio e Anna Paolini (Turin) and then she was assistant curator at the Castello di Rivoli Museum of Contemporary Art (Rivoli-Turin) under the direction of Carolyn Christov-Bakargiev. She is a co-curator of an important retrospective on Cesare Tacchi's oeuvre held in Rome, at the Palazzo delle Esposizioni.

Specialized in Italian contemporary art from the 1960s to today, Ilaria Bernardi has published several essays in exhibition catalogs (including *Giovanni Anselmo*, Milan: Skira, 2016), as well as articles in sector journals and periodicals (including "Artecritica", "doppiozero", "Il Giornale dell'arte"). She is also the author of the monographs *Teatro delle mostre, Roma, maggio 1968* (Milan: Scalpendi, 2014) and *Giulio Paolini. Opere su carta: un laboratorio gestuale per la percezione dell'immagine* (Turin: Prinp, 2017).

Il teatro dei pittori. Renato Mambor e la nuova drammaturgia della scena

Lorenzo Mango

Il rapporto tra Renato Mambor è ricostruito attraverso tre spettacoli, Nato Re Magio (1979), Il lupo della steppa (1984), Gli osservatori (1983), per individuare le dinamiche di un processo di lavoro che ha come riferimento da un lato il teatro come evento che mette in gioco il tempo e lo spazio su di un piano di realtà, dall'altro una dimensione più simbolica in cui il teatro è vissuto soprattutto come atto di relazione umana e come metafora di un viaggio di conoscenza. I tre spettacoli corrispondono a tre momenti diversi del lavoro teatrale di Mambor: il primo più legato al momento performativo; il secondo è una libera interpretazione scenica del romanzo di Hermann Hesse; il terzo mette in gioco direttamente la pittura. In tutti e tre i casi è possibile notare come il passaggio di Mambor dalla pittura al teatro e poi, viceversa, il suo tornare nei luoghi deputati della pittura sia il risultato di un processo logico, in cui si mescolano scelte linguistiche e scelte umane. Tale processo è inquadrato all'interno di un più generale fenomeno delle arti del Novecento che è definito come il «teatro dei pittori».

Il teatro dei pittori. Cosa intendiamo con questo termine, a cosa facciamo riferimento, quale fenomeno intendiamo codificare? Proviamo ad affrontare l'argomento attraverso una definizione al contrario: ciò che non è. Non è, sostanzialmente, il coinvolgimento dei pittori nella realizzazione scenografica. Scriveva Gordon Craig, che pure è stato il teorizzatore del teatro come arte della visione, che se a un regista viene in mente di ingaggiare un pittore, un pittore da cavalletto, farebbe meglio, al contrario, a chiamare un pittore edile (CRAIG: 1908, 63). Si tratta evidentemente di una battuta ironica e polemica, anche perché tante volte egli stesso si era sentito trattare come un pittore prestato al teatro e voleva, in questo modo, sancire che sia i suoi disegni per la scena sia la sua idea di teatro erano una cosa diversissima dalla pittura a teatro. Che pure è una cosa che ha una sua storia e un suo significato, basti pensare, per limitarci a un esempio, al coinvolgimento che Lugné-Poe fece dei pittori Nabis per realizzare le scene stilizzate del suo Théâtre

de l'Oeuvre. Anche in questo caso, però, non mi sentirei di utilizzare l'espressione 'teatro dei pittori' che riguarda, invece, un'altra cosa.

All'interno del teatro del Novecento troviamo alcuni progetti teatrali che nascono da pittori che si applicano al teatro nella sua interezza di arte composita e non solo allo specifico della realizzazione scenografica. Si tratta di un fenomeno diffuso, articolato e importante, che non ha avuto ancora una sua adeguata collocazione storiografica. Basti considerare, per la prima metà del secolo, Prampolini, Balla, Kandinskij o Schlemmer o, nella seconda metà, gli Happenings, Gutai, Kantor, Nitsch, Beck. Si tratta di casi molto diversi tra loro – e altrettanti se ne potrebbero aggiungere – che presentano, però, un tratto comune: ripensare il teatro nella prospettiva di chi, provenendo dalla pittura, vuole ridisegnarlo in quanto arte visiva senza, però, pensare alla presenza materiale della pittura in scena o a un teatro di pure immagini. Inteso in questo senso il teatro dei pittori va considerato all'interno di un quadro concettuale più ampio che evidenzia la qualità della scena – intesa come ciò che accade materialmente in un certo tempo e in un certo luogo – come scrittura.

In Italia, a partire dagli anni Sessanta, il teatro dei pittori ha una sua presenza consistente, per comprendere la quale si può fare riferimento ad una serie di eventi i quali, ciascuno a suo modo, presentano il concetto di teatralizzazione dell'arte. Tre risultano particolarmente utili ad illustrare il fenomeno: *Non stop teatro 12 ore*, alla Libreria Feltrinelli di Roma nel marzo 1967; *Il Teatro delle mostre*, sempre a Roma alla galleria La Tartaruga, maggio 1968 e *Arte povera + Azioni povere* ad Amalfi nell'ottobre del 1968. Si tratta di iniziative diverse il cui tratto distintivo è declinare in termini di teatro 'eventi', nell'accezione che ne dà Kaprow, che mettono in crisi la dimensione statica dell'opera, lavorano sull'ibridazione degli specifici artistici e si consumano nell'atto stesso della loro presentazione. C'è, poi, accanto a questo, l'attività di pittori che traducono la loro operatività in un'esperienza teatrale più costante e continua: è il caso di Michelangelo Pistoletto con lo Zoo, di Achille Perilli con il Gruppo Altro e di Renato Mambor.

In realtà c'è anche un altro modo di intendere il teatro dei pittori che ne dilata, in una maniera significativa, l'accezione. È il caso di tutte quelle esperienze che hanno privilegiato e privilegiano l'azione come modalità di espressione artistica. Se non è del tutto corretto sovrapporre in una maniera meccanica teatro e performance è evidente come quest'ultima rappresenti una forma significativa di teatralità, un modo

di 'essere teatro' non ortodosso che si combina con i modi, altrettanto non ortodossi, di declinare la scrittura scenica da parte di sperimentazioni che, anziché partire dal contesto delle arti visive, si originano all'interno dello specifico teatrale.

Che cosa testimonia la possibilità di utilizzare in una maniera specifica e tecnica un'espressione come 'teatro dei pittori'? Anzitutto lo spostamento categoriale del teatro – che teoricamente si può attribuire a Gordon Craig – dall'ambito delle arti della parola (parola applicata alla scena ma pur sempre parola) a quello delle arti della visione. Il concetto, che oggi ci sembra scontato, che la qualità estetica del teatro – non quindi il solo dato percettivo (il teatro, ogni teatro è fatto per essere visto) ma la sua dichiarazione in termini di nozione teorica e categorizzazione concettuale – sia la dimensione visiva è, in realtà, un'acquisizione concettuale del Novecento in cui, per la prima volta, la troviamo espressa in termini chiari ed espliciti.

La seconda attestazione che ricaviamo dal fenomeno è l'affermazione della scrittura scenica quale costituzione fondativa del linguaggio teatrale. La scena, cioè, come insieme degli elementi che compongono lo spettacolo, comincia ad essere intesa come un linguaggio, dotato di una sua peculiarità espressiva, di un suo specifico livello comunicativo, di una sua autonoma intenzione. Se il teatro della tradizione è pensato come scrittura letteraria che accade in scena, il teatro di innovazione novecentesco è pensato come scrittura scenica che ingloba al suo interno o addirittura cancella la letteratura teatrale. Il 'teatro dei pittori' è enunciabile in una maniera credibile in termini di teatro, nella misura in cui la scrittura scenica ha determinato nuove coordinate, una nuova cornice atta ad identificare lo specifico linguistico del teatro.

In terzo luogo il fenomeno del teatro dei pittori evidenzia la frattura degli specifici linguistici – e del sistema delle arti che li definisce e li inquadra – e lascia chiaramente intendere la costituzione di un *terrain vague* del linguaggio, in cui gli specifici stessi si contaminano, si ibridano e si sovrappongono. Un campo liminare – che Erika Fischer-Lichte definisce come *performativo*, non la performance come peculiare pratica artistica ma una dilatazione della nozione di evento alla logica scenica nel suo complesso – al cui interno intervengono categorie diverse: la crisi della rappresentazione; la crisi della nozione di opera d'arte come prodotto e oggetto chiuso e definito; la dimensione di evento quale fondamento della scrittura; la presenza come linguaggio; la relazione diretta con lo spettatore (FISCHER-LICHTE: 2014).

Questo, dunque, lo scenario concettuale dentro cui collocare il teatro dei pittori. Uno scenario al cui interno possiamo scorgere due vettori opposti e complementari: da un lato il teatro che si dirige verso la dimensione della visività, dall'altro l'opera d'arte visiva che si declina come evento performativo. È uno scenario di contesto, sia storico che culturale che di categorie estetiche, di cui bisogna tenere conto se si vuole comprendere appieno il rapporto di Mambor con il teatro. Un rapporto che ha un andamento circolare di andata e ritorno. Mambor, infatti, si avvicina al teatro per gradi negli anni Settanta attraverso dei passaggi che riguardano la sua attività di pittore. Dapprima le *Azioni fotografate*, immagini bloccate, sospese, di momenti performativi privati (nel senso che non erano fruibili che attraverso la riproduzione fotografica) e poi *l'Evidenziatore*, un oggetto meccanico dotato di chele destinato non tanto ad essere esposto quanto ad essere utilizzato dal fruitore per misurare idealmente la realtà. Il terzo, fondamentale passaggio è la *Trousse*, un oggetto tridimensionale destinato ad accogliere un attore. Di qui una lunga stagione di spettacoli in cui la teatralizzazione dell'azione fisica si trasforma sempre di più nella dimensione di un linguaggio teatrale inteso nella più complessa articolazione.

Altrettanto interessante il 'ritorno alla pittura' di Mambor, che avviene a partire da uno spettacolo del 1983, *Gli osservatori*. Il tema dell'*Osservatore*, nato in teatro come azione scenica, si traduce in una rivisitazione pittorica: la sagoma dell'artista presa di spalle che è quadro e al tempo stesso, interagendo col luogo in cui è esposta, diventa indicatore del campo visivo. In tutto questo processo – che è organico anche in presenza di evidenti scarti – il tratto costante è la dimensione pittorica. «Ho ballato – scrive Mambor – cantato, fatto l'attore, ma soprattutto sono un pittore», affermazione straordinariamente vera che nulla toglie alla teatralità del suo teatro, che è tale proprio nella misura in cui è il teatro di un pittore (MAMBOR SPECIALE: 2014, 8).

Al centro di tale 'teatralità teatrale' vi è l'idea di evento, di azione fisica, di scrittura scenica. Tutti elementi che mettono in gioco un fattore nuovo rispetto alla 'pittura dipinta': il tempo. Teatro è prima di ogni altra cosa, per Mambor, costruzione del tempo. In questo senso il suo passaggio dalla pittura al teatro si inquadra bene all'interno del processo di performativizzazione delle arti visive, ma con esso non coincide. Il qui ed ora dell'evento scenico non risolve, per Mambor, la dimensione del teatro. Da un lato si manifesta un interesse verso il dato narrativo, dall'altro la presenza scenica dell'attore non è solo atto fisico ma comporta implicazioni che riguardano la sfera interiore.

Insomma Mambor non è interessato solo a muovere nel tempo le potenzialità spaziali del linguaggio visivo, ma guarda ad altre implicazioni del fatto teatrale, secondo coordinate che rimandano addirittura al dettato aristotelico: teatro come specifico narrativo e teatro come catarsi.

Lo snodo centrale di questo processo, quello cioè in cui si combinano evento esteriore ed evento interiore, è la *Trousse*.

Ho pensato ad una cornice cubica, ad un oggetto primario [...] Un piccolo parallelepipedo svuotato [...] Chi entrava nella *Trousse* diventava autore-attore dell'arredamento riempiendo lo spazio con materiali creativi; sia fisici – una porta, un armadio, una saracinesca, una porzione di casa – sia immateriali – testi, battute, poesie, canzoni suoni. (MAMBOR SPECIALE: 2014, 135).

Una scultura che si fa luogo scenico. Il passaggio, anche dal punto di vista argomentativo, è particolarmente interessante, illustrando perfettamente il processo mentale di Mambor, il quale a proposito della *Trousse* scriveva ai tempi del suo primo utilizzo in un foglio di presentazione: «è uno spazio che aspetta di essere riempito; è uno spazio che vuole essere vissuto; è uno spazio che deve essere arredato; è uno spazio che sarà personalizzato».

Nei primi spettacoli che utilizzano la *Trousse* o forse, dovremmo dir meglio, che vedono la *Trousse* come protagonista, *Esempi di arredamento* ed *Edicola Trousse*, la struttura dell'evento è estremamente semplice e nasce dal gioco di scambio tra Mambor, che mette a disposizione la sua scatola scenica, e gli attori che la abitano, la vivono, facendone il luogo di un proprio racconto personale. L'atto teatrale, come atto drammaturgico, consiste nel creare le condizioni del fare, nell'istituire una cornice. La *Trousse* mette la persona che la abita in una condizione altra, istituisce una dimensione rappresentativa, in quanto isola e indica ciò che vi accade all'interno, che si trasforma in occasione di autorappresentazione. È una condizione duchampiana, per tanti versi, che nomina l'alterità di un oggetto attraverso un atto di spostamento fisico che diventa una trasposizione concettuale. Ma, al tempo stesso, è una *mise en abîme* del palcoscenico teatrale, cornice all'interno di una cornice, il quale può essere letto, a sua volta, come una *mise en abîme* del mondo e, ancor di più, della persona umana.

Oltre alla scrittura del tempo e alla definizione di una cornice, un terzo elemento caratterizza la condizione teatrale a cui è interessato Mambor: lo scambio tra gli individui, il dialogo. Il teatro è, prima di

ogni altra cosa dialettica tra le persone. Uno scambio che già aveva cercato nella pittura attraverso i quadri realizzati a quattro mani ma che, nel momento teatrale, diventa strutturale. Non c'è teatro senza scambio, il che significa che la dimensione autoriale di Mambor, che si afferma sempre di più negli anni in termini di scrittura scenica e di regia, non si traduce mai in una partitura da eseguire ma in un concerto da comporre insieme con gli attori, a tutti gli effetti dei co-creatori. Nella prima stagione della *Trousse* questa condizione è espressa nella sua forma più nitida e, se si vuole, più estrema, ritagliandosi Mambor una specie di spazio preliminare al fare e al dire che sono lasciati alla libera disposizione degli attori. Lì dove col termine attore intendiamo, per comodità di esposizione, gli artisti, gli amici coinvolti nel progetto, niente a che vedere, in questo primissimo momento, con degli interpreti, come avverrà quando gli spettacoli assumeranno una configurazione più strutturata, ma anche allora il processo creativo sarà sempre condiviso, sempre dialettica e scambio.

La messa in cornice, dunque, come condizione che mette in gioco l'interiorità. La *mise en abîme* non riguarda tanto il dato materiale della presenza scenica quanto il soggetto umano. La *Trousse* diventa la scena per un teatrino dell'io, dove ci si espone in un racconto di sé che mescola il quotidiano con la dimensione fantastica e apre, grazie a questo gioco, lo spazio di un 'dentro più dentro' che schiude le porte a quello sconosciuto che è in noi di cui parlava Artaud. È proprio questa condizione teatrale germinale che porterà Mambor a interessarsi a una figura, quella di Stanislavskij, il cui metodo di lavoro è abitualmente estraneo alla sensibilità del teatro dei pittori, per di più interessato alla visualizzazione scenica dell'attore piuttosto che ai suoi processi interiori.

L'apertura all'interiorità non si manifesta, però, in Mambor nella sua nota 'seria', o perlomeno non necessariamente anche se l'obiettivo è proprio aprirsi, attraverso il teatro, a una sfera profonda e autentica del sé. Il termine gioco utilizzato in precedenza va, infatti, preso, in una qualche misura, alla lettera. C'è, nel processo teatrale di Mambor, un livello ludico, come se venisse recuperata la dimensione del *jouer* e del *play* per indicare la recitazione. Il gioco non come *divertissement*, ma come elogio della leggerezza, viatico attraverso cui mettere in moto la sfera inconscia. Il gioco del motto di spirito di Freud, per intenderci, come liberazione ludica del linguaggio, ma anche quello del *Gioco delle perle di vetro* di Hesse, metafora della conoscenza come gioco dei giochi del sapere e del vivere.

Il passaggio dalla pittura al teatro, dunque, va inteso come questione che riguarda il linguaggio (l'istanza performativa) ma anche come ricerca attorno al sé in nome della Gestalt. Non a caso l'approdo al teatro coincide con l'avvio della ricerca sul sé che si realizzerà dapprima nei laboratori di Paola Mazzetti e poi nell'adesione al Buddismo. L'insieme di questi fattori rende evidente quanto il rapporto di Mambor col teatro sia articolato e complesso. Pur partendo da un atteggiamento di natura performativa, Mambor finisce per guardare al teatro in quanto arte, quasi che avesse attraversato il *terrain vague* che ibrida le arti e fosse approdato al teatro per coglierne le potenzialità più peculiari e specifiche.

È un atteggiamento che corrisponde a un processo, nel senso che Mambor, partito dalla *Trousse*, compie un lungo attraversamento del codice teatrale che proveremo a ricostruire schematicamente esaminando tre spettacoli che appaiono cardini del suo fare teatro: *Nato Re Magio* (1979), *Il lupo della steppa* (1984), *Gli osservatori* (1983).

«*Nato Re Magio* è uno spettacolo in cui *Trousse* da spazio fisico diventa spazio mentale con soglie fluide per il passaggio dall'interno dell'individuo all'esterno del palcoscenico», così Mambor in un'intervista a Benedetta Carpi De Resmini (CARPI DE RESMINI: 2014, 72). Uno spettacolo di transizione, dunque, che sviluppa, organizzandole in maniera più articolata, le spinte performative di *Esempi di arredamento ed Edicola Trousse*. In quel caso la 'scrittura' di Mambor si limitava a delineare le condizioni di partenza dell'atto di autorappresentazione degli interpreti. Adesso, invece, la dimensione autoriale è tutta orientata su di sé. È Mambor stesso che si mette in scena e lo fa andando oltre il semplice arredamento ambientale della *Trousse*, che da luogo torna, in una qualche misura, alla sua condizione di oggetto. Senza, per questo, perdere di valore rappresentativo e, soprattutto, simbolico.

Lo spettacolo ha una struttura estremamente semplice che ruota drammaturgicamente attorno a sorta di macchina celibe duchampiana: una bicicletta con attaccata dietro una *Trousse*. L'azione scenica non ha uno sviluppo narrativo né una enunciazione logica e coerente.

«In *Nato Re Magio* – ricorda Mambor – mi sono messo in scena presentando i miei materiali creativi, visivi, i miei assilli, le mie canzoncine, lasciando che il movimento connesso all'azione teatrale sprigionasse il simbolico racchiuso nella quotidianità» (CARPI DE RESMINI: 2014, 90).

Il piano narrativo, dunque, è frammentato, irrisolto, difficilmente leggibile in quanto tale. Eppure le azioni hanno una precisa valenza simbolica, ad indicare, come giustamente messo in evidenza da Anna Borriello,

«una sorta di viaggio interiore» (BORRIELLO: 2014, 89). La non linearità della disposizione narrativa, dunque, non è dovuta solo al gioco performativo ma anche al piano simbolico, che procede per analogie, assonanze, scarti, visualizzazioni, assecondando una sorta di flusso di coscienza visivo, che si traduce, cioè, in situazioni sceniche e non in parole. La parola essendo ridotta alla filastrocca, al *nonsense*, al gioco paradossale, così da mettere in scacco l'obbligo della enunciazione verbale alla produzione di significati compiuti e da aprire spazi liberatori per l'uso del materiale verbale (secondo il modello freudiano del 'motto di spirito').

Se ci si ferma, però, alla constatazione della natura paratattica della costruzione scenica, alla negazione della diegesi narrativa, all'amore per il paradosso non si coglie appieno il senso di *Nato Re Magio*. Lo spettacolo, infatti, è centrato sulla dimensione simbolica del «viaggio interiore», esemplificato, ludicamente, dalla bicicletta ma sostenuto, secondo i parametri di Propp, dalla dialettica tra eroe e aiutanti magici. Se Mambor è l'*io* di questo viaggio, il Viaggiatore, la Donna pilota ha evidentemente una funzione di guida, mentre la Ragazza e il Servo di scena agiscono come supporti narrativi per i micro-racconti di cui è composta l'azione. Micro-racconti visivi, non solo, o direi non tanto, perché non c'è testo ma perché l'atto narrativo si risolve nella pura enunciazione di una situazione, non prevedendo uno sviluppo che conduca l'assetto iniziale verso uno finale. Sviluppo che, invece, c'è nella struttura complessiva dello spettacolo, la quale, per quanto paratattica, prevede una modificazione di stato, che è interiore, cioè offerta per enunciati simbolici in successione, e non narrativa. Si tratta di un percorso iniziatico di liberazione dal peso del sé che conduce a un viaggio più lieve, a un più lieve pedalare nella vita. Nella sequenza iniziale, che funziona da prologo, il Servo di scena disegna con un gesso la sagoma del Viaggiatore sdraiato per terra come fosse il rilievo della polizia scientifica per un delitto. A questo punto il Viaggiatore (cioè Mambor) si rialza sorridente ed è pronto per affrontare il suo itinerario iniziatico, come se avesse lasciato la sua spoglia mortale, il suo corpo di realtà, lì per terra e ora accedesse a un altro piano sia della realtà, quella simbolica della scena, che del corpo, il sé che si è fatto personaggio. Subito dopo un'ulteriore sequenza altamente simbolica, la purificazione dell'aria, un atto di decontaminazione che crea le condizioni per respirare un'aria nuova¹. Seguono, quindi, tutta

¹ Per la ricostruzione dello spettacolo si veda il complesso del saggio di Anna Borriello precedentemente citato.

una serie di micro-azioni legate al vissuto personale dell'autore, sotto lo sguardo attento della Donna pilota che osserva il Viaggiatore dall'interno della *Trousse*, fino a che il percorso può dirsi compiuto, la Donna pilota lascia le immagini dei suoi occhi stampate sulle pareti di vetro della *Trousse* e può unirsi al Viaggiatore sulla sua bicicletta. Considerando che la Donna pilota è interpretata da Patrizia Speciale, la compagna nella vita di Mambor che lo ha avvicinato prima e accompagnato poi nel suo percorso attraverso la psicologia della Gestalt e il Buddismo, è evidente il gioco di confine tra realtà, confessione autobiografica e traslazione simbolica. Mambor vuole raccontarsi, certo, ma vuole soprattutto che il suo racconto perda una connotazione troppo privata e divenga una storia simbolica ed emblematica. Che dietro la citazione di un percorso di vita individuale risulti leggibile la struttura del viaggio iniziatico.

Nato Re Magio, così, è costruito come una drammaturgia di soglia: tra realtà concreta e realtà scenica, tra racconto individuale e racconto collettivo, tra azione fisica e azione simbolica, introducendo la dimensione del teatro in un'accezione che va oltre la qualità performativa dell'evento e riguarda il teatro come spazio simbolico dell'immaginario, cornice di presentazione dell'umano e delle sue dinamiche interiori. Spazio di una rappresentazione senza rappresentazione.

Nel 1984 Mambor realizza *Il lupo della steppa* in cui la dimensione rappresentativa assume una configurazione meno decostruita e i cui procedimenti creativi rimandano più tecnicamente alla regia e alla logica della messa in scena. Lo spettacolo è tratto dall'omonimo romanzo di Hermann Hesse del 1927, anche se è improprio pensare a una riduzione convenzionale del romanzo. Mambor, infatti, ne estrae alcune sequenze, dei brani ma è interessato soprattutto alla struttura simbolica che lo sottende. Si tratta anche in questo caso di una struttura che rimanda a un percorso iniziatico, che presenta forti implicazioni con la dimensione del teatro. Nel romanzo di Hesse è ricostruita la vicenda di Harry Haller, la cui profonda crisi esistenziale, nata da una scissione profonda e tragica della sua personalità, si risolve in un percorso che prevede un inabissamento di natura infernale che lo porta fino alla soglia della consapevolezza dell'inermità della vita. È un processo che Hesse ricostruisce attraverso la memoria del personaggio, affidata a un manoscritto prima della sua sparizione, e il cui racconto è introdotto dalle parole del curatore e concluso da una lunga dissertazione filosofica in cui attraverso il personaggio parla direttamente l'autore. I due passaggi cruciali del percorso iniziatico di Haller sono il rispec-

chiamamento nel personaggio di Erminia, sorta di suo doppio femminile, e l'esperienza vissuta in un luogo, al confine tra sogno e realtà, denominato emblematicamente 'teatro magico'. Entrambi questi elementi sono evidentemente cari a Mambor che li aveva assunti già in *Nato Re Magio* quali tramiti del suo racconto simbolico: nel gioco del raddoppiamento tra Viaggiatore e Donna pilota e nella *Trousse* come spazio teatrale di soglia iniziatica. Confrontarsi col romanzo di Hesse significa, allora, per Mambor giocare coi temi del suo immaginario, riflettendoli in una struttura narrativa di matrice letteraria. Non gli interessa, però, ricondurne nella materia concreta della scena l'andamento narrativo (che, d'altronde, anche in Hesse non è lineare) ma estrapolarne delle figurazioni visive, delle immagini cui è assegnata una valenza drammaturgica. Del romanzo vengono conservati dei passaggi, così che la parola acquista un peso specifico ben maggiore di quanto avvenuto in precedenza, ma il dato verbale non è mai autosufficiente. È gestito, infatti, come funzione della scena, come strumento delle figurazioni visive, invertendo il rapporto tra impianto verbale e impianto scenico tipico della messa in scena di tipo tradizionale, lì dove è quest'ultima ad agire come funzione del testo.

Lo spettacolo è costruito come una sequenza di situazioni sceniche staccate introdotte da un prologo filmato². «Il percorso interiore di Haller viene reso teatralmente soprattutto attraverso alcuni espedienti incentrati attorno al binomio immobilità-movimento», nota opportunamente Anna Borriello (BORRIELLO: 2014, 108). Mambor, infatti, compone una partitura scenica in cui il protagonista è posto nella condizione di osservatore degli eventi che trascorrono nella sua vita fino a che, nel 'teatro magico', comincia ad agire come una sorta di fiera, di lupo ammaestrato, guidato da una Maschera (così è chiamato il personaggio, con un evidente richiamo metateatrale) fino a che, mettendosi a ululare in sintonia con lei, è come se ricomponesse la sua natura intima scissa tra umanità e ferinità. «La messa in scena – scriveva Filiberto Menna nella presentazione dello spettacolo – si colloca sotto il segno dello sguardo per il cui tramite il protagonista entra in relazione col mondo circostante» (MAMBOR SPECIALE: 2014, 147). L'obiettivo drammaturgico di Mambor – perché si tratta proprio di questo, della ricerca di una drammaturgia non convenzionale – è costruire il racconto di chi vede disporsi il

² Anche nel caso di questo spettacolo sono debitore della puntuale ricostruzione di Anna Borriello.

proprio sé in un processo di morte e rinascita. Qualcosa di molto vicino a quanto 'raccontato' in *Nato Re Magio*, ma con implicazioni teatrali di natura più tecnica, sul piano del linguaggio, anche se di un teatro che ha una forte evidenza scenica: «Ho voluto costruire un ordine di narrativa su una doppia scrittura: il testo parlato, la storia dei personaggi, i fatti come comunicazione; l'evento muto, la scena, il corpo, il silenzio come percezione» afferma Mambor, specificando la dialettica tra immagine e racconto, situazione narrativa e visione (MAMBOR SPECIALE: 2014, 146). Una dialettica resa in maniera esemplare dalla scenografica, dominata da un doppio sipario che costruisce un vero e proprio sistema dello sguardo teatrale come sguardo che incorniciando l'azione la stacca dal piano di realtà e la affida a una realtà più reale, quella del simbolo.

La terza tappa di questa breve ricognizione è uno spettacolo del 1983, *Gli osservatori*, che andava collocato, in una corretta ricostruzione storica, prima del *Lupo della steppa* perché lo precede di un anno e anche perché la trattazione del personaggio di Haller come 'osservatore' di se stesso e anche alcune sequenze sceniche vengono direttamente da quello spettacolo. La licenza che mi sono assunto ha, però, una ragione. *Gli osservatori*, infatti, rappresentano un momento cruciale nel processo di 'ritorno alla pittura' di Mambor, una pittura, ricordiamolo, mai abbandonata non tanto come pratica ma soprattutto come logica della visione e dell'intenzione artistica. Mambor riprende, infatti, lo spettacolo nel 1993 e di lì trae ispirazione per un importante ciclo pittorico che porta lo stesso nome.

Interessante, al fine di comprendere il suo ruolo e la sua collocazione nella vicenda di Mambor, la ricostruzione che egli fa della genesi dello spettacolo:

Mi trovai solo nel mio studio da pittore, fermo. Le tele abbandonate da tempo, appena imbiancate, erano in attesa, accostate alla parete. Mi suggerivano di trasferire questo luogo nello spazio teatrale. Invece di immagini dipinte, perennemente fissate sulla tela, immaginai personaggi che apparivano al lato del grande telaio, ad agire sulla scena, a raccontare ognuno la sua storia. (MAMBOR SPECIALE: 2014, 63)

Lo spettacolo nasce, dunque, come un ennesimo momento di riflessione sul passaggio tra l'immagine pittorica e quella scenica, riflessione che, stavolta, viene tematizzata. Se gli altri due spettacoli possono essere ricondotti – per giocare con il felice titolo di un romanzo di Joyce, *Ritratto dell'artista da giovane*, tante volte rielaborato con varianti

nel corso del Novecento – ad un ‘ritratto dell’artista da uomo’, *Gli osservatori* può essere definito come un ‘ritratto dell’artista da pittore’. È l’essere pittore di Mambor il protagonista dello spettacolo. Un essere pittore che si cimenta con l’irrequietezza nei confronti dell’opera e della tecnica. Con il desiderio di essere pittore in quanto Osservatore più che esecutore. Di qui l’idea drammaturgica che ruota attorno a due nuclei: l’animazione, attraverso attori e danzatori dei quadri come soggetti autonomi e una sorta di visualizzazione del rapporto tra un Maestro e il suo allievo. Vi giocano, insomma, il piacere del gioco visivo che conduce alla composizione dell’immagine pittorica come qualcosa di vivo e lo scambio che si istituisce, nel percorso teatrale, tra chi guida il gioco, il regista-drammaturgo, e gli attori in un processo di natura comunitaria.

Che lo spettacolo venga scelto, dieci anni dopo il suo debutto, come ultima esperienza compiuta nel campo del teatro non è un dato occasionale. Ammesso che il distacco dal teatro non fosse allora già deciso, la natura intrinseca di quest’ultima esperienza teatrale le dà ugualmente una valenza emblematica. Mambor vi esprime, infatti, la dialettica tra pittura e teatro come gioco dello sguardo. Il tema centrale e simbolico è il vedere: vedere attraverso lo sguardo della pittura e vedere pittoricamente oltre la dimensione tecnica della pittura. Un vedere pittorico in cui si risolve il nucleo essenziale dell’esperienza artistica elaborata da Mambor durante tutto il suo itinerario: la visione come strumento conoscitivo.

Se colui che guarda il quadro si protende nella figura de *L’Osservatore*, lo spazio che esiste tra figura e sfondo produrrà silenzio, capacità di fare esperienza. Colui che guarda non è più spettatore, ma scopre in sé ciò che l’artista scopre nella sua opera. Da spettatore si trasforma in osservatore (CARPI DE RESMINI: 2014, 75).

È un’affermazione con grandi implicazioni programmatiche. Il problema teorico di Mambor consiste nell’esperienza dello sguardo e del vedere. Un problema da pittore, non solo in un senso tecnico, che diventa oggetto di teatro nel momento in cui si amplifica rimbalzando nel tempo e nello spazio dell’azione scenica. Diventa così sguardo dello sguardo, teatro del teatro. Spazio di simulazione che raddoppia la realtà e, rendendola simulacro, la offre alla nostra conoscenza come riflessa in uno specchio. Lo stesso destinato, negli ultimi vent’anni dell’attività di Mambor, a ricondursi tecnicamente e non solo concettualmente nello spazio simbolico della superficie dipinta.

Riferimenti bibliografici

- BORRIELLO ANNA (2014), *Il teatro di Renato Mambor. Tre spettacoli*, in B. Carpi De Resmini, *Renato Mambor Atto unico*, Macerata, Quodlibet.
- CRAIG EDWARD GORDON (1908), *Di alcune cattive tendenze del teatro moderno*, in (a cura di Ferruccio Marotti), Craig Edward Gordon, *Il mio teatro*, Milano, Feltrinelli (1971).
- FISCHER-LICHTE ERIKA (2014), *Estetica del performativo*, Roma, Carocci (2014).
- CARPI DE RESMINI BENEDETTA (2014), *Atto unico. Un dialogo tra realtà e creazione. Una conversazione con Renato Mambor*, in B. Carpi De Resmini, *Renato Mambor Atto unico*, Macerata, Quodlibet.
- MAMBOR RENATO E SPECIALE PATRIZIA (2014), *Nato Re Magio. Storie di arte e di vita*, Maretti.

Biografia autori

Lorenzo Mango, insegna Storia del teatro all'Università di Napoli "L'Orientale". È codirettore della rivista "Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione". È autore dei seguenti volumi: *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, 2015; *Il Principe costante di Calderón de la Barca/Słowacki per Jerzy Grotowski*, Ets 2008; *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni 2003.

ALBUM
Capitolo 4



Fig. 1. Renato Mambor, *Indagine sull'Evidenziatore, l'oggetto affidato ai bambini*, 1975.

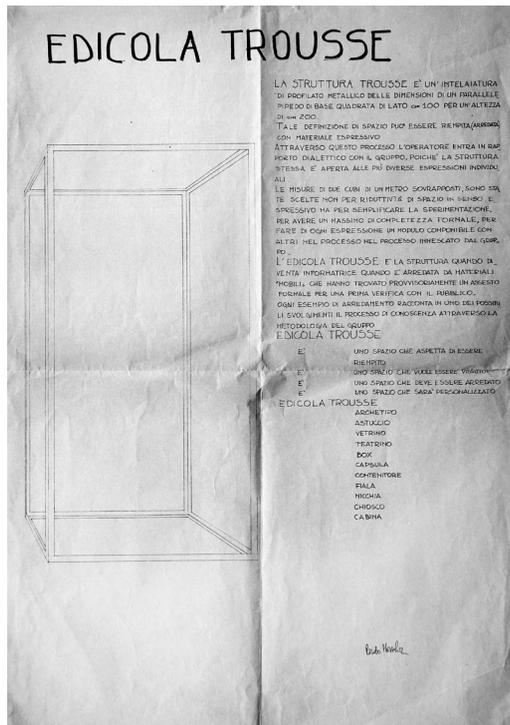


Fig. 2. Scheda per l'arredamento di *Edicola Trousse*, 1975.



Fig. 3. Renato Mambor, *Trousse*, 1975.



Fig. 4. Renato Mambor e Patrizia Speciale, *Nato Re Magio*, 1979.



Fig. 5. Renato Mambor e Piero Brega, *L'albero inutile*, 1980.



Fig. 6. Renato Mambor, *Gli Osservatori*, 1983, Metateatro Roma, con Anna Ferrari, Maria Giovanna Summo, Silvana Barbarini, Nico Fuiano.



Fig. 7. Renato Mambor, *Gli Osservatori*, 1983, Metateatro Roma, con Nico Fuiano, Maria Giovanna Summo, Silvana Barbarini.



Fig. 8. Renato Mambor, *Radiovisione*, i componenti del gruppo *Trousse*, 1989.

Theatre of Painters. Renato Mambor and New Scenic Dramaturgy

Lorenzo Mango

*The relationship between Renato Mambor and theatre is reconstructed by looking at three shows, *Nato Re Magio* (1979), *Il lupo della steppa* (1984), *Gli osservatori* (1983), to identify the dynamics of a working process where the main references are, on the one hand, theatre intended as an event, which brings into play time and space on a plane of reality, and on the other, a more symbolic dimension in which theatre is experienced mainly as an act of human relation and as a metaphor of a journey of knowledge. The three plays correspond to three different moments of Mambor's work with theatre: the first is more focused on performance, the second one is a free scenic interpretation of the novel by Hermann Hesse, while the third moment directly calls into question painting. In all three cases it is possible to see how Mambor's shift from painting to theatre and, later, the return to painting, is the result of a logical process, that mixes linguistic choices and human choices. This process is set inside a broader context, the more general artistic phenomenon of the 20th century that has been defined as the "theatre of painters".*

"Theatre of painters". What does this expression mean? What are we referring to when use this expression? What phenomenon do we intend to codify? We could address the issue also by defining its opposite, talk about what it is not. What this expression does not refer to, in fact, is the involvement of painters in scenic design. Gordon Craig, who, it is worth noting, intended theatre as a visual art, wrote that if a director intends to employ a painter, one whose art consists in easel painting, then it would actually be better for him to hire a whitewasher (63). His was obviously an ironic and polemic remark, indeed Craig felt that on many occasions he had been treated as a painter being "borrowed" by theatre, and wanted to stress the fact that both his drawings for stage productions and his idea of theatre were something very different from simply using painting for theatrical purposes. This is a practice that actually has a long history and a significance of its own—one need only think of how some members of the group Les Nabis were commissioned by

Lugne-Poe to create the stylized scenes of his Théâtre de l'Oeuvre. Also in this case, however, I would abstain from using the expression “theatre of painters”, which refers to something very different.

If we look at the history of theatre in the 1900s, there are many examples of theatrical projects developed by painters who intended theatre as a composite art, and did not limit their intervention to set design. It is a widespread, articulate and important phenomenon, which has not always received the right attention by historians. One need only think of Prampolini, Balla, Kandinskij or Schlemmer, active in the first half of the century, or of the Happenings movement, Gutai, Kantor, Nitsch, Beck, active in the second half of the 1900s. These are examples of painters who, though very different one from the other, all worked in the field of theatre—many more could be mentioned—and shared a common trait: their aim was to rethink and develop a kind of theatre that could be intended as a visual art, and this particular perspective never coincided with the simple material presence of painting on stage, or with an idea of theatre as composed only of images. “Theatre of painters” must in this sense be viewed in a much broader conceptual frame able to highlight the fact that the scene—what takes place at a certain time and in a certain place—is a form of writing.

Starting in the 1960s the involvement of painters in theatre became a widespread phenomenon in Italy. It can be understood by looking at a series of events that are, each in a different way, illustrative of the concept of theatricalization of art. Three events in particular are useful to comprehend this phenomenon: *Non stop teatro 12 ore*, held at the Libreria Feltrinelli in Rome in March 1967; *Il Teatro delle mostre*, held at the Galleria La Tartaruga in Rome, May 1968; *Arte povera + Azioni povere*, held in Amalfi in October 1968. These are distinct projects characterized by the idea that it is possible to stage an event, in line with the definition given by Kaprow, in a way that undermines the static dimension of artworks, causing an hybridization of genres and creating an event that is “consumed” by the same act of presenting it. There is then the case of painters who worked in the field of theatre in a more ongoing and consistent way: Michelangelo Pistoletto with the Zoo, Achille Perilli with Gruppo Altro and Renato Mambor.

There is yet another way to intend the expression “theatre of painters”, which significantly broadens its meaning. It is the case of those experiences that privileged and privilege action as a mode of artistic expression. To mechanically make theatre coincide with performance may

not be correct; it is however evident that the latter is a significant instance of theatricality, an unorthodox way of “being theatrical”. This concept of performance has many points in common with a similarly unorthodox way of intending scenic writing, at the centre of experimentations that were being developed not in the field of visual art but of theatre.

It is now possible to ask what the expression “theatre of painters” refers to in a specific and technical way. To start with, this expression indicates the categorial shift undergone by theatre, which can in theory be attributed to Gordon Craig, from the field of verbal art (where speech, although being applied to the scene, remains speech) to the field of visual art. The idea, today taken for granted, that the aesthetics of theatre—not only its perceptive quality (theatre, all theatre, is created to be seen) but also its declaration in terms of theoretical notions and conceptual categorization—is of a visual kind, is a conceptual acquisition of the nineteenth century: it was only then that this idea was stated clearly and explicitly for the first time.

The second point that becomes clear analysing this phenomenon is that scenic writing constitutes the foundations of theatrical language. This categorial shift, in other words, also means that the scene—all the elements that make up the performance—must be conceived of as a language, with its own expressive qualities, a specific communicative level, and an autonomous intention. If on the one hand traditional theatre can be described as literary writing “taking place” on stage, innovative theatre in the 1900s must be thought of as a form of scenic writing that absorbs or even eliminates theatrical literature. The “theatre of painters” can be reasonably defined in theatrical terms to the extent that scenic writing has defined new coordinates, a new frame that makes it possible to identify the specificity of the language of theatre.

Thirdly, the “theatre of painters” highlights the divide separating artistic languages—a division created by the art system that defines and contextualizes these languages—and clearly points to the emergence of a *terrain vague* of language, where specific features influence each other, become hybrid and overlap. It is a liminal field—defined by Erika Fischer-Lichte as “performative”, whereby performance is not a peculiar theatrical practice but the act of broadening the notion of event and applying it to the scenic context as a whole—inside which different categories interact: the crisis of representation; the crisis of the notion of artwork intended as a product, a self-sufficient and defined object; the dimension of the event as fundamental in the writing process; presence as a form of language; an unmediated relationship with the audience (Fischer-Lichte).

This is the conceptual frame that allows to understand the phenomenon we are referring to with the expression “theatre of painters”. It is possible to identify two opposite and complementary vectors characterizing this phenomenon: on the one hand theatre acquires a visual dimension, on the other visual art is articulated as a performative event. This conceptual frame is made up of both contexts, historical and cultural, and aesthetic categories, which must be considered in order to fully understand Mambor’s relationship with theatre. This relationship was indeed circular, a round trip. Mambor approached theatre gradually in the course of the 1970s, through a series of phases that can be defined on the basis of his activity as painter. First came the *Azioni fotografate* (Photographed Actions), still and suspended images of private performative moments (these actions can be viewed only as photographs), followed by *Evidenziatore* (Highlighter), a mechanical object equipped with pincers, created not to be displayed but to be used to measure reality in an ideal way. The third fundamental phase of Mambor’s work came with the creation of *Trousse*, a tridimensional object built to contain an actor. A series of shows followed, in which the theatricalization of physical activity increasingly translated into the formation of a complex and articulate theatrical language.

Equally interesting is Mambor’s “return to painting”, which took place following a performance held in 1983, *Gli osservatori* (The Observers). Observation, a theme developed on stage and intended as a form of scenic action, became the subject of a painting: in it the silhouette of the artist, who stands with his back to the viewer, is both the subject of the painting and, because of the interaction with the environment inside which the silhouette is displayed, an indicator of the visual field of the painting. The pictorial dimension is present throughout this phase, it is a constant trait of a process that is consistent despite its deviations. Mambor himself commented: “I danced, sang, made love, but above all, I am a painter”, an incredibly true statement that does not however, in any way, diminish the theatricality of his theatre, that is indeed theatre to the extent that it is the theatre created by a painter (8).

At the center of such “theatrical theatricality” is the idea of event, physical action, scenic writing. All these elements call into play a new factor with regard to “painted painting”: time. In Mambor’s view theatre is first and foremost about the formation of time. For this reason the artist’s shift from painting to theatre can be seen in conjunction with a development by which visual art becomes performative, without however coinciding

with it. The here and now of the scenic event does not, according to Mambor, exhaust the dimension of theatre. On the one hand there is an interest for the narrative element, on the other the scenic presence of the actor is not only a physical act, indeed it also implies the sphere of inner life. Mambor, in fact, is not interested solely in developing the spatial potential of visual language in time, but also looks at other implications of the theatrical dimension, following coordinates that can be traced back to the Aristotelian conception of theatre: theatre as a specific narrative medium, and theatre as catarsis.

The focal point of this process, where exterior events become combined with interior events, is the creation of *Trousse*. "I thought of a cubic frame, a primary object. (...) A small and empty parallelepiped. (...) Who entered the *Trousse* became author-actor of the setting, filling the space with creative materials, both physical—a door, a wardrobe, a shutter, a portion of a house—and immaterial—texts, lines, poems, songs, sounds" (Mambor Speciale 135). *Trousse* is a sculpture that becomes a scenic space. This fact is particularly interesting also from an argumentative point of view because it perfectly expressed Mambor's mental process. In a short presentation handed out on the day it was first used, Mambor wrote that *Trousse* "is a space that awaits to be filled; a place that wants to be experienced; a space that must be designed; a space that will be personalised."

In the first theatre performances in which *Trousse* was used, or, to be more precise, of which *Trousse* was the protagonist, such as *Esempi di arredamento* (Examples of Settings) and *Edicola Trousse* (Trousse Stand), the structure of the event was extremely simple and developed from the fact that Mambor, allowing others to step inside the box, and the actors who inhabited it and turned it into a place where their personal story could be told, swapped places. Here the theatrical act, a dramaturgical one, consists in ensuring the conditions for acting/doing, in creating a frame. *Trousse* places the person inhabiting it in a condition that is *other*, establishing a dimension for representation, because it isolates and indicates what is happening inside, what is being transformed in the course of this self-representation. It is a Duchampian condition, in many ways, that nominates the alterity of an object by means of a physical shift that becomes a conceptual transposition. It is at the same time, a *mise en abîme* of the theatrical stage, a frame inside a frame, which in turn can be seen as a *mise en abîme* of the world, and to a higher degree, of human beings.

In addition to the writing of time and the definition of a frame, a third element characterizes the theatrical condition that interested Mambor: the exchange between individuals, dialogue. Theatre is, first and foremost, a dialectic relationship between people. This exchange had already been pursued by Mambor when creating paintings together with other artists, and became structural when his attention turned to theatre. Theatre cannot take place without a form of exchange. This means that the authorial dimension, which in the course of the years defined itself in terms of scenic writing and direction, never translated into the composition of a score to be performed; rather, it was a concert that had to be composed together with the actors, who became co-creators. This is expressed in a particularly clear—and also, possibly, extreme—way in the first phases of Mambor's work with *Trousse*. The artist created a space that was preliminary to doing and saying, and left the actors free to experiment with this “doing” and “saying”. It must not be forgotten that when we speak of actors we are in fact referring to artists and friends involved in the project, not to the interpreters who worked with Mambor later on, when the performances became more structured—although also in this later period the creative process continued to be shared, based on dialectical relationships and on exchange.

The creation of a frame is therefore the condition for calling into play the inner life of those taking part. The “*mise en abîme*” does not concern so much the material elements of the scenic presence but rather the human subject. *Trousse* became the scene for a theatre of the self, where actors exposed themselves in a personal narration that mixed everyday life with a fantastic dimension, where this play opened up to a space that was even more “inner”, a space where, to quote Artaud, we encounter the stranger within. It was this germinal theatrical condition that sparked an interest for the work of Stanislavsky, whose method is habitually foreign to the sensibility of the “theatre of painters”, which is more interested in the scenic visualization of the role of an actor than in his inner process.

The search for an inner dimension was not always addressed by Mambor with a “serious” attitude, although the objective was to access, using theatre, an authentic and profound dimension of the self. The term “play”, used above, must in fact be understood, to a certain degree, literally. There is, in Mambor's work with theatre, a playful dimension; as if the intent were the recovery of the meanings of *jouer* and of *play* used to refer to acting. Play is not *divertissement*, rather it

is praise for a sense of lightness, a means to activate the unconscious. The jokes analysed by Freud, for instance, can be viewed as referring to the playful liberation of language; another work that comes to mind is the *The Glass Bead Game* by Hesse, where the “game” is a metaphor of knowledge, that is the “the game of games”, these games being those of knowledge and of life.

The transition from painting to theatre must be therefore understood as an event concerning language (the performative) but also as a search for the self in the name of Gestalt. Tellingly, Mambor’s work with theatre coincided with the beginning of his exploration of the self, carried out attending the workshops held by Paola Mazzetti and later becoming involved with Buddhism. The combination of these factors highlights the complexity and richness of Mambor’s relationship with theatre. Mambor initially approached theatre with a performative attitude but finally came to view theatre as an art. We can say he crossed the *terrain vague* where the arts become hybrid, to embrace theatre in order to grasp its most peculiar and specific potential.

This approach is similar to a process, in the sense that Mambor, who began with *Trousse*, completed a long journey through the codes of theatre, that we will attempt to retrace schematically by examining three performances that are also cornerstones of his theatrical experience: *Nato Re Magio* (Born a Magi, 1979), *Il lupo della steppa* (*Steppenwolf*, 1984), *Gli osservatori* (1983).

“In *Nato Re Magio*, *Trousse* was no longer a physical space but a mental space, with fluid boundaries allowing the passage from the inner sphere to the outer sphere of the stage,” Mambor commented during an interview with Benedetta Carpi De Resmini (72). A transitional project, therefore, that developed the performative elements of *Esempi di arredamento* and *Edicola Trousse* organizing them in a more articulate way. In these instances Mambor’s “writing” consisted only in outlining the preliminary conditions for the self-representation of the performers, while later, with *Nato Re Magio*, the authorial dimension became more self-oriented. Mambor in fact staged himself and went beyond the mere set design of *Trousse*. This place, in a certain sense, went back to being an object, without however losing its representative, and, above all, symbolic value.

The play’s structure is extremely simple: from a dramaturgical point of view it revolves around a sort of Duchampian machine, a bicycle towing a *Trousse*. The scenic action does not have a narrative development nor does it convey a logical and consistent statement. Mambor

recalled how in *Nato Re Magio* "I staged myself presenting my creative and visual materials, my obsessions and my songs, letting the movement connected to the theatrical action unleash the symbolic dimension enclosed in everyday life" (Carpi De Resmini 90). The narrative level is fragmented, unresolved, difficult to make out on its own. However, actions have a precise symbolic value, they indicate, as rightly noted by Anna Borriello, "a sort of inner journey" (89). What makes the narrative non linear is therefore not only the performative play, but also the symbolic level, that progresses by means of analogies, assonances, interruptions, visualizations, following a sort of visual stream of consciousness that translates not into words but into scenic situations. Words are reduced to being nursery rhymes, nonsense, a paradoxical play, and undermine the obligation of verbal enunciation to produce comprehensive meaning, creating a space where verbal material can be used freely (in line with the Freudian model developed in his study on jokes).

It is however true that if one does not go beyond the paratactic nature of the scenic construction, the negation of the narrative's diegesis and the love for paradox, the true meaning of *Nato Re Magio* cannot be grasped. The performance, in fact, is centred around the symbolic dimension of the "inner voyage", playfully exemplified by the bicycle, but supported, to quote the parameters outlined by Propp, by the dialectical relationship between the hero and his magical helpers. If Mambor is the *ego* of this voyage—he played the Traveller—the Woman pilot evidently takes on the role of guide, while the Girl and the stage Servant act as narrative support to the micro-tales that structure the action. These are visual micro-tales, not only, and not so much because there is no script, but because the narrative action is all contained in pure enunciations describing situations, and there is no development or process spanning from the beginning to the end of the play. Notwithstanding, the overall structure of the play does depend on a sense of development; although its structure is paratactic, a transformation does take place, an inner, not a narrative, process, that rests on the succession of symbolic enunciations. It is an initiatory path of liberation from the burden of the self that leads towards a lighter voyage, a lighter way of pedaling through life. In the first scene, which serves as prologue, the stage Servant uses white chalk to trace the outline of the Traveller who is lying on the ground, the way forensic police do at a crime scene. At this point the Traveller (played by Mambor) gets up smiling and

is ready to embark on this initiatory journey; he seems to have left his mortal body behind, the body of reality, as if he were accessing a higher level both of reality, the staged symbolic one, and of the body, that is the body of his *self* now become a character. Another highly symbolic sequence follows, in which the purification of the air takes place, an act of decontamination that creates the conditions to breath in a new type of air.¹ A series of micro-actions then take place, all linked to the personal experience of the author, under the careful eye of the Woman pilot who observes the Traveller from inside the *Trousse*. When his journey is over, the Woman leaves the image of her eyes printed on the glass walls of the *Trousse* and joins the Traveller on his bicycle. The Woman pilot was played by Patrizia Speciale, Mambor's companion, thanks to whom he came into contact with Gestalt psychology and later with Buddhism. Her role of guide in real life helps us grasp the visible play between reality, autobiographical confession and symbolic translation. Mambor's intent was to tell us about himself; he also, however, wanted to eliminate the private connotation of his narrative, and turn it into an emblematic symbolic story, letting the symbolic structure of an initiatic journey filter through the single episodes of an individual life.

Nato Re Magio is structured like a border dramaturgy: between concrete reality and scenic reality, individual narration and collective narration, physical action and symbolic action, theatre is approached with a perspective that goes beyond the performative quality of the event. Theatre is indeed the symbolic space of an imaginary dimension, the frame through which to view what is specifically human, the dynamics of inner life. It is the space for a representation where no representation takes place.

In 1984 Mambor staged *Steppenwolf*, a play in which the dimension of representation is less deconstructed and the creative process is technically closer to a more traditional work of direction and staging. The play is based on the novel written by Hermann Hesse in 1927, but it would be wrong to say that Mambor simply adapted the novel for the theatre. In fact Mambor chose some sequences, some passages, and what interested him the most was the underlying symbolic structure. Also in this case the structure alludes to an initiatory path, which presents some important implications with regard to the dimension of theatre. The novel by Hesse tells the life of Harry Haller, who experiences a

¹ For a description of the play see the abovementioned essay by Anna Borriello.

profound existential crisis—due to a deep and tragic dissociative identity disorder—and embarks on a journey—at times a voyage into hellish regions—through which he becomes aware of the lack of meaning in life. Hesse describes this process using the protagonist’s memories, written before disappearing and told by a curator, who also gives us an introductory remark and a conclusive philosophical dissertation—it is the author speaking freely here. The two crucial steps in this initiatic voyage are the protagonist’s identification with Erminia, who is a sort of female double, and the experience—both real and dreamlike—of a place that is emblematically called “magic theatre”. Both these elements were evidently dear to Mambor, who had already used them in *Nato Re Magio* to construct his symbolic narrative, visible in the relationship between the Traveller and the Woman pilot and in the *Trousse*, a theatrical space that is also an initiatic threshold. Using the novel by Hesse allowed Mambor to play with his own imagery, which is reflected in a narrative structure that is at the core literary. He was not interested, however, in materially representing the actual narrative structure of the novel on stage (nonlinear also in the book), but in extrapolating visual figurations, images that have a dramaturgical value. Some passages of the novel are maintained the same, and words weigh more than in previous experimentations, although the verbal element is never self-sufficient. The verbal element remains, in fact, a function of the scene, an instrument for visual figurations, and the relationship that characterized traditional theatre between verbal component and scenic component is reversed, the latter taking on the role of function in the text.

The performance was constructed as a sequence of scenic situations that are separated and introduced by a filmed prologue.² “Haller’s inner journey is rendered theatrically with some expedients that revolve around the opposites immobility-movement”, Anna Borriello remarked (108). Mambor composed a script in which the protagonist remains an observer of the events of his life until he starts, in the Magical Theatre, to act like a sort of beast, a trained wolf, guided by a Mask (this is the name of the character, an evident reference to theatre). He then howls, together with her, as if by doing this he were reuniting his split inner self, that is both human and animal. In a text presenting the performance Filiberto Menna wrote that “the adaptation is dominated by the gaze of

² Also in this case, the most complete description of the show can be found in the abovementioned essay by Anna Borriello.

the protagonists, who by seeing is creating a relationship with the surrounding world" (Mambor Speciale 147). The dramaturgical objective of Mambor—the work was indeed aimed at defining a non conventional dramaturgy—was to reconstruct the narration of a protagonist who is witnessing the death and rebirth of his own self. Something similar is represented in *Nato Re Magio*, although the theatrical implications are more technical from a linguistic point of view and the scenic dimension plays a more important role: "I wanted to create a narrative order based on a double level of writing: on the one hand we have the spoken text, the story of the characters, the facts, on the level where communication takes place; on the other we have the mute event, the scene, the body, silence, the level of perception," (Mambor Speciale 146) Mambor claimed, highlighting the dialectic relationship between image and narration, narrative situation and vision. This dialectic relation is rendered in an exemplar way by the sets, with an imposing double curtain that constitutes a visual system framing the action and thus separating it from reality, entrusting it to a more "real reality", that is a symbolic one.

The third phase in this process that we are briefly retracing was inaugurated by a performance staged in 1983, titled *Gli Osservatori*, that should have been collocated before the *Steppenwolf* in a more correct historical reconstruction for two reasons: it was written one year before and the treatment of the character of Haller as an "Observer" of himself and some sequences are taken directly from this performance. There is however a valid reason behind this chronological inversion. In fact *Gli Osservatori* came at a crucial moment during Mambor's "return to painting". Painting, it must be stressed, was never relinquished, especially if we consider it not so much as a practice but as a lasting visual and artistic principle. Indeed Mambor worked on *Gli Osservatori* again in 1993 and addressed the themes at the centre of this performance in an important series of paintings that bear the same title.

To understand the role and collocation of the play it is interesting to listen to Mambor himself who speaks of how the play originated:

I was alone in my studio, standing still. The canvases I had put aside some time before, painted white, were propped up against a wall, waiting. They suggested I transport this place, my studio, into the space of the theatre. Instead of painted images, impressed forever on a canvas, I imagined characters appearing on the side of the large frame, acting on stage, each telling their own story (63).

The performance was therefore conceived as one of the many moments of reflection on the relation between the pictorial image and the scenic image, a reflection that was now thematized. To quote the well known novel by James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*—which inspired many works in the nineteenth century—the first two plays can be thought of in terms of a “portrait of the artist as a man”, while *Gli osservatori* can be defined as a “portrait of the artist as a painter”. Mambor the painter is indeed the protagonist of the performance. A painter who engages with his own uneasiness with the artwork and technique. And with the desire to be a painter to the extent that he is an observer, not a executor. The dramaturgical idea stems from this intent, and revolves around two focal points: the animation of paintings, by actors and dancers, who become autonomous subjects, and a sort of visualization of the relationship between a Master and his pupil. The two main themes are the enjoyment of the visual play that brings the pictorial composition to life, and the exchange that takes place, during this investigation into theatre, between the person organizing this play—the director/playwright—and the actors, a relationship founded on a shared and common practice.

Ten years after its debut the play was viewed as Mambor’s last experience with theatre *tout court*. Even supposing that Mambor had not yet reached his decision to stop working with theatre, the intrinsic nature of this last theatrical experience is emblematic all the same. Mambor expressed the dialectic relation between painting and theatre as focusing on the role played by vision. The central and symbolic theme is seeing: to see by using the perspective offered by painting and to see, pictorially, beyond the technical dimension of painting. A pictorial way of seeing that encompasses the essential core of the artistic experience elaborated by Mambor throughout his career: vision is a tool for knowledge.

“If the person looking at the painting projects himself in the figure of the *Osservatore*, then the space between the figure and the background will create silence, the ability to experience. The person looking is no longer an observer, indeed he will find that he possesses what the artist is searching for in his work. The spectator becomes an observer” (Carpi De Resmini 75). This statement has important programmatic implications. The theoretical issue addressed by Mambor is the formation of experience through vision and seeing. A painter’s problem, not only in a technical sense, that can be addressed by turning to theatre inasmuch as theatre amplifies it by making it resonate in the time and

space of scenic action. It thus becomes the vision of a vision, theatre of theatre. It is the space for a simulation that duplicates reality, and, by turning it into a simulacrum, allows us to become aware of it, as if reflecting it in a mirror. This same space was to be reabsorbed, in the last twenty years of Mambor's life, technically and not only conceptually, inside the symbolic space of the painted surface.

Works cited

- BORRIELLO, ANNA. "Il teatro di Renato Mambor. Tre spettacoli." Benedetta Carpi De Resmini, *Renato Mambor Atto unico*, Quodlibet, 2014.
- CARPI DE RESMINI, BENEDETTA. "Atto unico. Un dialogo tra realtà e creazione. Una conversazione con Renato Mambor." *Renato Mambor Atto unico*, Quodlibet, 2014.
- CRAIG, EDWARD GORDON. "Di alcune cattive tendenze del teatro moderno." *Il mio teatro*, Feltrinelli, 1971.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA. *Ästhetik des Performativen*. Trans. Simona Paparelli, Carocci, 2004.
- MAMBOR RENATO AND PATRIZIA SPECIALE. *Nato Re Magio. Storie di arte e di vita*, Maretti Editore, 2014.

Biography

Lorenzo Mango, teaches at the Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". He is co-director of the journal "Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione". He has authored the following volumes: *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, 2015; *Il "Principe costante" di Calderon de la Barca/Śłowacki per Jerzy Grotowski*, Ets 2008; *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni 2003.

Renato Mambor e il ritorno alla Pittura... che non se n'era mai andata

Barbara Martusciello

Lo scritto affronta il cosiddetto ritorno alla pittura di Renato Mambor, avvenuto a partire dal 1987, al fine di rilevarne la continuità con la produzione precedente, individuandone il legame con la pratica buddista e analizzando la concettualità anche in questa specifica ricerca. Il criterio filologico che ha orientato la ricerca si basa sull'analisi sia dei testi pubblicati – libri, riviste, ciclostili etc. – sia di una serie di interviste (sbobinate da registrazione su cassetta) in gran parte inedite, rese dall'artista all'autrice nel 2003, nel 2004 e negli anni successivi. Seguendo la poetica di Renato Mambor e il suo pensiero, si è quindi inteso rimarcare quanto tutto, nella sua arte, si manifesti "in relazione", ovvero quanti legami, "Fili", esistano fra "il pittore e il fare il quadro, tra il dipinto e lo spettatore..." (R.M.)

*Non c'è niente e nessuno che sia veramente separato dal resto,
la vita stessa si manifesta in relazione.*

Tra il pittore e il fare il quadro, tra il dipinto e lo spettatore...

*Questi Fili nell'arte sono ciò che ci lega ai compagni di strada,
alla storia contemporanea,*

al passato,

alle diverse forme d'arte.

RENATO MAMBOR

Dopo gli anni 1959-1961, con il suo impegno nel cinema, e importanti partecipazioni a mostre, la realizzazione delle opere-oggetto (*Legni*); dopo gli anni 1961-1963, quelli dei primi rapporti con le immagini convenzionali (*Segnali stradali: Trasporto in proprio/per conto terzi*), con la presenza iconica dell'Uomo (*Passaggio pedonale, Uomini Statistici/Sagome statistiche, Timbri*), e gli anni 1964-1968 del suo periodo concettuale (*Ricalchi, Cubi mobili, Trasparenti-Scollamento, Diario '67, Diario degli amici, Filtro*) e del superamento dei confini della pittura (1968-1971) e de *L'Evidenziatore* (1971-1975), Renato Mambor si dedicherà al Teatro

sperimentale. Nel 1975 fonda il *gruppo Trousse*, a cui nel 1978 si aggiunge Patrizia Speciale – sodale e poi compagna di vita –, e porta in scena una serie di spettacoli, sorta di opere/azioni di ulteriore evidenziazione di realtà ma, questa volta, applicata a soggetti e non più a oggetti. In questa lunga, intensa attività teatrale è possibile rintracciare sempre e comunque un *gesto pittorico*: non più isolato dentro la superficie della tela ma dilatato nello spazio attraverso cui si trasforma, modificando al tempo stesso il campo scenico. Mambor con il teatro fonda come «un vero e proprio metodo di dialogo attraverso l'arte» (MARTUSCIELLO, intervista a Patrizia Speciale, 2004). Questo si ricollega a un concetto più volte espresso da Mambor in teatro: «inserisci in te il gesto dell'altro, qualcosa cambierà» (MARTUSCIELLO: intervista a Renato Mambor, 2003)¹. Vedremo come questa convinzione sia approfondita dall'artista attraverso la sua pittura, alla quale, dopo dodici anni dedicati all'analisi e all'uso del linguaggio performativo e teatrale, si dedicherà con rinnovata energia. In questo percorso segna una tappa fondamentale la tela del 1983, *Osservando lo studio*, che dà l'avvio allo spettacolo teatrale *Gli Osservatori*, dello stesso anno, e che alloggia in pieno quel concetto – citato – del *dialogo*: di un apporto *altro*, che l'autore accoglie; ciò sarà poi ribadito nelle serie dell'*Osservatore* e del *Riflettore* e via via nelle opere successive – le *Funzioni* (1987), i *Processi di formazione* (1988-89), *L'Osservatore* e le sue declinazioni (1988-1993): *Coltivazioni*, la scultura *Il Praticante e la lingua della terra*, *Il Riflettore*, *L'Uomo geografico (Il Diffusore)*, il *Testimone oculare*, *Il Viaggiatore*, le altre serie sino a *Separè*, datato 2007; e le opere a seguire sino al 2014 (anno della sua scomparsa) – che rivelano tutte un'apertura a una sensibilità nuova, extra-artistica ma all'artistico applicata, mediante «un processo spirituale che considera evangelicamente e kantianamente l'altro come interlocutore e non come estraneo» (SABBATINI: 2012).

Il 1987 è molto difficile per l'artista, che subisce la grave perdita del padre e deve operarsi d'urgenza, in Germania, per gravi problemi cardiaci. Al suo rientro, dopo la convalescenza, sente nuovamente l'esigenza di *tornare* alla pittura: lui, che dalla pittura, a ben guardare, vedremo, non se ne era mai andato... Lo fa con un'interiorità *modificata*: «Questo

¹ Da questo momento e a seguire, quando non diversamente specificato, gli interventi virgolettati di Mambor sono tutti da considerarsi estrapolati da una serie di interviste dell'autrice all'artista, registrate in audio, e che qui indichiamo con le diverse date in cui sono state rilasciate. Alcune sono state citate e pubblicate parzialmente anche in diverse testate cartacee e online.

grave problema di salute e la sua risoluzione positiva mi hanno portato a domandarmi, in modo davvero onesto e intenso, che cosa potessi e dovessi fare con gli anni che medici e destino mi avevano regalato in più... La prima esigenza fortissima che ho sentito, quale risposta a questa domanda, è quella di riprendere a dipingere, prima di tutto per riattivare il contatto tra anima e corpo» (MARTUSCIELLO: intervista a Renato Mambor, 2003).

Questa necessità è amplificata e approfondita anche a livello spirituale con l'avvicinamento dell'artista e della sua compagna Patrizia Speciale al Buddismo.

L'incontro tra Mambor e la pratica buddista è qualcosa di profondo e personale che si dilata e si manifesta nella sua intera vita quotidiana e di relazione con l'esterno, come egli stesso chiarisce: infatti, «cambiando modo di guardare il mondo, cambi quello di intendere la vita e di manifestare te stesso» (MARTUSCIELLO: intervista a Renato Mambor, 2003). Questo *cambiamento* traspare in ogni campo, quindi anche nell'arte. Mambor con questa scelta non contraddice la sua precedente sperimentazione, non la posiziona entro limiti didascalici e narrativi; infatti, puntualizza: «Il buddismo non dà elementi da raccontare o rappresentare, è invece qualcosa di interiore che apre nuovi modi di comprensione della realtà e personalmente mi ha fatto acquisire una libertà e una pienezza maggiori e, soprattutto, un nuovo modo di guardare e analizzare le cose che, ovviamente, ho spostato e portato nell'arte» (MARTUSCIELLO: intervista a Renato Mambor, 2003). Non è, quindi, il buddismo a entrare nelle nuove opere di Mambor ma a *entrarci* sono una diversa consapevolezza e un ulteriore orientamento di ricerca acquisiti dall'artista tramite il buddismo.

Se l'arte è, secondo questi suoi intendimenti, «una maniera particolare di guardare il mondo» (MARTUSCIELLO: intervista a Renato Mambor, 2004), la sua pittura si rivela, ora, come osserva Tommaso Trini, con una «evidente vocazione a dimostrare, insegnare e radicare mediante ciò che la pittura può dare a vedere, e solo mediante lo sguardo. Purché il vedere sfiori le illusioni e faccia luce» (TRINI: 1991), riaprendo quindi la stessa pittura «al quesito delle primissime avanguardie del secolo: se e come sia possibile fornire all'intenzionalità estetica un principio etico, un barlume di verità» (TRINI: 1991).

Trasferito il suo studio nella casa di famiglia di via Tuscolana, Mambor recupera, quindi, tutte le tematiche precedentemente trattate e le analisi conoscitive portate allo scoperto – comprese quelle legate al teatro – che negli anni hanno guadagnato una maggiore libertà lin-

guistica *espandendosi*. Su questo punto riflette nuovamente Trini, giudicando che l'artista, per quindici anni, ha semplicemente «continuato la sua pittura con altri mezzi», deciso, oggi, «a conquistare la cosa, che è l'anima del nome» (TRINI: 1991); e se, negli anni precedenti, nell'arte perseguiva il «che cosa», ora è interessato al «come» (MARTUSCIELLO: 2005, 17). Infatti, è con questa nuova attenzione analitica che affronta il recupero della pittura nel suo lavoro successivo. Quello che lo aiuta a ritornare concretamente e fattivamente proprio alla pittura è, come spiega egli stesso in un'intervista di qualche anno fa, un'immagine: quella di «un tetto inclinato sotto una pioggia torrenziale. Comprendendo profondamente che quella particolare inclinazione era stata studiata calcolata e realizzata per far scorrere la pioggia, ho riflettuto su come nascono le forme che sono legate strettamente alla loro funzione... Così un albero, la sua crescita in alto, le sue radici in basso, mi ha fatto riflettere sul motivo per il quale una forma della natura è fatta proprio in quel modo, che dipende strettamente dal modo in cui essa si crea» (MARTUSCIELLO: intervista a Renato Mambor, 2002).

Mambor è sempre stato interessato all'analisi degli oggetti costruiti per un'utilità e alle forme della natura che sono nate attraverso un processo di formazione lunga; ora concentra su questo la sua ricerca, precisando sempre più questo passaggio attraverso un gran numero di quadri di varie dimensioni (motivo di ulteriore sviluppo negli anni successivi) suddivisi in due serie. La prima, eseguita dal 1987, è intitolata *Le Funzioni*: essa riguarda gli oggetti costruiti dall'uomo (*Ponte, Tavolo, Scafi, Ciminiera, La Chiglia, Città, Voliera, Vasche alchemiche*) ma anche azioni (*Dragare, Navigare, Ancoraggio*) realizzate con essi ed è strettamente dipendente dall'utilità – appunto: *la funzione* – di tali oggetti.

La seconda, affrontata a partire dal 1988-1989 e battezzata *Processi di formazione*, diversamente ma con un identico criterio e con le stesse motivazioni, restituisce le formazioni della natura (*L'albero, Il mare, Montagna, Rami, Radici, Rami-radici, Isola, Paesaggi* etc.).

A questo diverso modo di considerare le cose di Mambor non è estranea ma anzi è strettamente connessa la sua precedente esperienza teatrale con il metodo Stanislavskij. Questo sistema recitativo insegna la necessità, per un vero attore, di non interpretare l'azione da mettere in scena ma il motivo che la determina e la provoca. Per questo, dovendo dipingere un evento naturale o un oggetto, Mambor risale all'originale motivo che lo giustifica, al senso dell'accadimento o della concretizzazione di qualcosa...

Se nella sue precedente ricerca Mambor restituisce l'immagine del nome, com'è evidente nei *Ricalchi*, ora realizza coerentemente l'immagine di un processo o di una funzione.

Una delle motivazioni che ha portato Mambor verso il teatro è la possibilità che le immagini in movimento suggeriscano più delle altre – quelle fisse – un *mutamento*. Dei primi passaggi verso questo nuovo aspetto della sua ricerca, che avviene attraverso la messa in scena con *Trousse*, è rivelatrice una specie di genesi dell'*Osservatore*: la citata tela *Osservando lo studio* (1983). In questo lavoro si vede la sua sagoma di spalle, resa neutra cromaticamente (il colore copre ogni particolare dell'immagine) e nel segno (che non indulge nei dettagli), che guarda alcuni pannelli pittorici – che richiamano le tele – «collocati di traverso nello spazio di fronte a lui. Questa anomalia suggerisce una (inter)azione dell'Uomo con questo dato», che egli inevitabilmente è portato a raddrizzare «per trasformare l'inquietudine» (MARTUSCIELLO: 2005, 17), sollecitando quindi una modificazione delle sue certezze e convinzioni tramite quest'esperienza. In questo modo, e attraverso questo particolare quadro, l'artista sembra indicarci che l'Arte, quindi, in quanto sistema di conoscenza tramite l'esperienza più o meno diretta «porta sempre un cambiamento (miglioramento)» (MARTUSCIELLO: 2005, 18).

Questo concetto, che dalla pittura si traduce in spazio scenico con lo spettacolo teatrale *Gli Osservatori*, rappresentato nel 1983 al Metateatro di Roma, è fortemente espresso in tutto il lavoro di questo periodo e in quelli a venire. Più precisamente, nell'esibizione teatrale Mambor mette in scena un metodo di dialogo finalizzato all'analisi delle dinamiche e dei meccanismi profondi che originano i pensieri e quindi i comportamenti che si esprimono nelle diversità.

Negli anni a cavallo tra il 1988 e il 1993 Mambor traduce nel linguaggio pittorico questo spettacolo, elaborandolo, con una nuova serie, quella dell'*Osservatore*, presentata nel 1991 alla Fondazione Mudima di Milano e alla grande mostra *Gli Osservatori e le Coltivazioni* al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Con questo nuovo ciclo Mambor riflette sulla manifestazione della *polarità*, che è inizialmente *separazione* (tra osservatore e cosa osservata, tra atto riconoscitivo e atto conoscitivo), e indaga le possibilità di *modificare lo sguardo*. Qualcosa intimamente connesso anche con la prassi buddista.

«Negli anni Novanta il ricalco dell'uomo serve a Mambor per rappresentare l'azione dell'osservare, proseguendo nel suo sistema di

evidenziamento linguistico per analizzare le specificità del fare e del vedere, del creare e del contemplare» (MARTUSCIELLO: 2005, 18).

Del resto, l'arte – come scrive Bonito Oliva nel 1993 – «è stata da sempre un sistema di evidenziamento linguistico. Per ingenuità taluni hanno pensato che l'oggetto di tale segnalazione fosse la realtà e dunque la registrazione di un procedimento frontale delle cose stesse» (BONITO OLIVA: 1993, 8-9). Mambor quindi sceglie di adoperare «un sistema tra l'indiziario e l'investigativo che non tende alla ricostruzione di una unità (della realtà) perduta quanto piuttosto all'evidenziamento di una posizione conoscitiva. Per questo Mambor ha sempre adoperato uno standard iconografico per spersonalizzare il rapporto contemplativo, sia con le cose e del pubblico con l'opera» (BONITO OLIVA: 1993, 8-9).

Rispetto alla sua ricerca degli anni Sessanta, che non considera quella parte che *anima* la figura e causa i fenomeni esterni, l'attuale ricerca di Mambor si interessa, invece, proprio a questo dato ma senza mai far trapelare, nell'opera, tensioni espressionistiche, emotive o psicologiche. Ciò perché la sua attenzione è, ancora una volta, di tipo linguistico e assolutamente analitica. «Dopo averlo affrontato e agito in teatro, questo nuovo esercizio visivo e percettivo è tradotto nel linguaggio della pittura» (MARTUSCIELLO: 2005, 19).

L'Osservatore ritrae una figura bidimensionale di un uomo di spalle o di tre quarti, decentrato rispetto allo spazio pittorico dello sfondo. La figura è una forma di ricalco; è, infatti, quasi una sagoma: essenzializzata, è in massima parte a-cromatica, è resa senza illusionismo prospettico né giochi chiaroscurali ed è in ogni caso spersonalizzata.

Per evitare che si possa creare qualsiasi atmosfera predefinita sul quadro e l'impressione che la figura-*Osservatore* conviva nell'ambiente per qualche motivo o, ancora, che interagisca con il suo sfondo – cosa che darebbe un'ulteriore informazione al fruitore dell'opera, caricando questa di altri significati – Mambor ne marca l'effetto di sovrapposizione sulla superficie pittorica: sia ritagliando realmente tale immagine da un altro *foglio* e posizionandola sulla tela come un collage e una sorta di bassorilievo, sia dando solo l'impressione che essa sia un ritaglio. Per raggiungere tale illusione, e per sottolinearne la totale indipendenza significativa rispetto allo sfondo, Mambor la dipinge come se non fosse scontornata perfettamente, cioè lasciandone bianche alcune sue parti – nell'intersezione delle gambe, tra le braccia etc. – affinché in questa piccola porzione dell'immagine non emerga, come dovrebbe se si trattasse di un contorno fatto ad arte, lo sfondo sottostante.

Se *L'Osservatore* assume quasi sempre le fattezze dello stesso Mambor, non ha il significato dell'autoritratto – né del ritratto nel caso in cui a essere effigiato è qualcun altro – perché è sempre antiespressiva, «piatta, calma e liscia, è senza tormenti: della stessa natura del cotone teso sul telaio, che appare come pagina grammaticale, inizio di tutte le scritture future» (MARTUSCIELLO: intervista a Renato Mambor, 2004). All'artista, infatti, non interessa la persona ma ciò che la persona fa, l'atto del guardare, di cui *L'Osservatore* è, appunto, una rappresentazione. Incalza, quindi, il fruitore dell'opera affinché si concentri sull'*Osservatore*, e non su quello che questo osservava o sembra osservare, responsabilizzandosi sino a realizzare da solo il proprio processo di conoscenza.

A volte, dal 1990, *L'Osservatore* è appoggiato su uno sfondo variamente dipinto; una delle sue varianti è rappresentata dalle *Coltivazioni* (1993). Queste ultime consistono in differenti campiture cromatiche, suddivise in fasce orizzontali, dipinte con modalità, tecniche e stili diversi (dalla decorazione resa da rulli prestampati per realizzare finta tappezzeria a insiemi materici, segnici, gestuali, a presenze figurative, composizioni geometriche etc.) che rimandano a un glossario di tecniche non lontano da quanto reso con *Diario. Le Coltivazioni* – come protagoniste uniche del quadro o affiancate ad altri soggetti – seguivano, quindi, la riflessione connessa all'analisi degli *ingredienti* della pittura e, più diffusamente, dell'arte. Associate all'*Osservatore* coniugano le due differenti considerazioni teoriche: quella sulla pittura e quella sulla modalità del vedere.

Proprio un'opera della serie *L'Osservatore* e *Le Coltivazioni*, a sottolineare l'importanza e l'attualità del nuovo lavoro di Mambor, è scelta per essere esposta, nel dicembre 2000, nella grande mostra romana *Novecento*, alle Scuderie Papali del Quirinale e ai Mercati di Traiano.

Alcuni tipi di *Coltivazioni* sono inoltre parte integrante di un'opera installativa tridimensionale dal titolo *Il Praticante e La lingua della terra* realizzata appositamente per un'antologica romana del 2004². In questa sede, il *Praticante* è reso con due sagome di legno (dipinte color marrone: *neutralizzate*) speculari, unite tra loro da una base volutamente non evidente, e che hanno nuovamente le fattezze dell'artista, di profilo e nella posizione seduta (a *cavalcioni*) e che possono scorrere su

² Renato Mambor. *Progetto per un'antologica II – dall'Uomo statistico a Renato d'Egitto*, galleria Mascherino, Roma, febbraio 2004.

una sorta di muro. Questa possibilità permette una loro differente percezione che cambia con il variare del punto di vista del pubblico e che può dar luogo a un affiancamento prospettico dei due distinti elementi che possono, così, essere percepiti come un'unica immagine.

Il muro sul quale il *Praticante* è seduto rappresenta la *lingua* della terra che ha, infatti, dipinti in fasce orizzontali lungo la sua lunghezza, i suoi ingredienti. La traduzione di tali componenti nella pittura fa chiaro riferimento alle *Coltivazioni*. Simile è il procedimento alla base delle *Coltivazioni marine* e dei *Tappezzamenti* degli anni Novanta e Duemila.

Con questa serie di lavori approfonditi, così come in quella del *Riflettore* – che vedremo di seguito – Mambor porta avanti, come abbiamo analizzato, un *evidenziamento* linguistico dell'atto del guardare: non interessato al *cosa* ma a *come* guardare; lo ribadisce egli stesso: «suggerisco, così, un vero e proprio esercizio visivo... Chi guarda l'opera guarda me che ho una certa maniera di guardare il mondo. È la mia maniera ed è, e vuole essere, solo un'indicazione, come se stessi dicendo: attenzione, le cose hanno una realtà invisibile di cui bisogna tener conto: ora aggiungete voi il resto, captate e inserite dati, fate la vostra esperienza... Si parte dal fatto che tra l'osservatore e la cosa osservata – ma anche tra *Riflettore* e l'esterno – c'è una forma di scissione... In questo spazio dobbiamo entrare, interrogandoci, cercando di capire, per superare tale divisione» (MARTUSCIELLO: intervista a Renato Mambor, 2004). Con la pittura, Mambor ora lavora su queste nuove ponderazioni e, così facendo, mette in gioco lo stesso concetto di arte che «non può risolvere, perché non è consolatoria, non è narrazione con spiegazioni e soluzioni... Al contrario, il più delle volte spiazza, perché (si) pone interrogativi, propone quesiti, crea nuovi spunti analitici, sollecita un diverso modo di guardare» (MARTUSCIELLO: intervista a Renato Mambor, 2004).

Dopo la serie *L'Osservatore* e le *Coltivazioni*, *L'Osservatore* è declinato da Mambor, negli anni, in ulteriori varianti tra le quali: *L'Osservatore colorato e Tappezzeria*, *Piccoli-segnali-Osservatore visto dall'alto*, *Osservatore-Il Cielo Basso*, *Osservatore laterale*, *Osservatori bianchi*, *Osservatore-In-leggibile*, *Osservatore colorato*, *Osservatore-Perché*, *Osservatore e trame del cielo e della terra*, *Osservatore-Colori verticali*, *Osservatore-Mandala* e *Osservatore-Mandala quadrato* (in questi ultimi ripropone un elemento a lui caro e già affrontato, il *Mandala*, che, vedremo, ha anche un suo sviluppo autonomo). Ognuno di questi lavori è un *evidenziamento* linguistico dell'atto del guardare reso da una particolare angolazione e con differenti formalizzazioni come, diversamente, *Il Riflettore*.

Nel 1992-1993, il posizionamento dell'*Osservatore* sul margine esterno del quadro, in una posizione che lascia alle sue spalle la superficie occupata dalla pittura e con lo stesso sguardo rivolto nella direzione opposta a quella della superficie pittorica, lo trasforma in *Riflettore*.

Chiarisce il motivo di tale variazione lo stesso artista, ammettendo: «quando un artista realizza un lavoro seguendo la sua indagine personale nel campo dell'arte, può succedere che si verifichi qualche cosa di imprevisto. In questo caso, di fronte all'*Osservatore* ho avuto l'impressione che lo spazio pittorico dello sfondo – così centrale e inquadrato prospetticamente – potesse catalizzare tutta l'attenzione a discapito dell'*Osservatore* stesso, che poteva essere equivocado, creando una variazione di senso» (MARTUSCIELLO: intervista a Renato Mambor, 2004).

Per evitare questa eventualità, Mambor traduce *L'Osservatore* in una figura simile ma variata. Una volta chiarita, quindi, proprio grazie al *Riflettore*, la centralità poetica dell'*Osservatore* indipendente dalla sua posizione nel campo pittorico e, soprattutto, privilegiata rispetto ad esso, l'artista è certo che *L'Osservatore* non potrà essere frainteso. Per evidenziare questo, inoltre, impone alla percezione del pubblico una diversa prospettiva e una differente registrazione dell'opera: il *Riflettore*, infatti, dà spesso le spalle a un oggetto reale, d'uso comune, posto in primo piano (sul pavimento, su mensole o altri appoggi), che rimanda all'attività umana del fare (una bilancia, un trapano etc.) e del pensare (come possono esserlo, per esempio, dei libri).

La sagoma del *Riflettore*, data la sua de-centralità e marginalità rispetto allo spazio prospettico, dà l'impressione di uscire fuori dal quadro, suggerendo la volontà di lasciare allo spettatore la possibilità – che è anche necessità – di «fare la sua esperienza per trovare una possibile risposta ai propri quesiti. Ancora una volta Mambor parla dell'esercizio del vedere non ponendo l'attenzione su cosa guardare ma su come guardare... Chi è di fronte al quadro guarda *L'Osservatore* o il *Riflettore* (che sono metafora anche dell'artista) che hanno un certo modo di guardare il mondo» (MARTUSCIELLO: 2005, 20) suggerendo allo spettatore una giusta prospettiva che, però, non è necessariamente l'unica; quello che, infatti, Mambor vuole comunicare, attraverso questi pretesti visivi, è che la pittura non ha il dono della verità assoluta né delle soluzioni ai problemi e ai quesiti dell'uomo o del mondo, essendo, come egli stesso ha più volte ribadito, «a-spirituale» e non potendo, quindi, «risolvere» (MARTUSCIELLO: intervista a Renato Mambor, 2004);

ma può dare indicazioni, far luce, porre interrogativi; così facendo può, per esempio, portare il pubblico a capire, proprio attraverso *Osservatore e Riflettore*, che «l'immagine che si vede è qualcosa di già formato, la cui visione-percezione viene modificata attraverso la coscienza di chi la guarda...» (MARTUSCIELLO: 2005, 20).

La pittura, il quadro, la scultura, così come il quadro scenico, i dispositivi interattivi, le installazioni sono, quindi, degli «strumenti per guardare il mondo, una guida per un esercizio visivo» (MARTUSCIELLO: 2005, 21).

In quest'ottica rientrano anche le serie affrontate da Mambor negli anni a venire, come quelle del *Diffusore*, del *Pensatore*, del *Decreatore*, dell'*Agente*, del *Tenente*, del *Trasformatore*: tutte sagome in forma umana – che il più delle volte raffigurano lo stesso artista – che, anche nei titoli, richiamano le riflessioni da lui affrontate precedentemente.

A proposito della serie *Tenente* Pierre Restany osserva che una volta tornato alla pittura, Mambor ha scelto di tornare alla materia prima della pittura, ovvero alla tela colorata che ha «ordinato attraverso il suo concetto di tenente [...], presenza della sagoma che tiene la pittura» (RESTANY: 1998).

Anche l'*Uomo geografico*, realizzato dal 1993, propone un'indicazione teorica precisa rilevabile nelle serie precedenti; ma in questo lavoro Mambor aggiunge un ragionamento, in parte già affrontato: sulla possibilità di trasformazione dell'essere umano attraverso l'arte, suggerendo una compenetrazione tra interno ed esterno dell'Uomo, che si palesa così come «una persona che cerca di auto-trasformarsi» (RESTANY: 1998).

L'*Uomo geografico* è reso in forma di ricalco, con le sembianze di Mambor, questa volta visto dall'alto, nell'atto di camminare e inquadrato prospetticamente in modo straordinariamente connesso al linguaggio fotografico.

Il *Viaggiatore* è una serie di quadri in ognuno dei quali è resa una sagoma umana – ancora una volta essenzialmente dell'artista – in posizione seduta, creando una forma di definizione grafica della velocità che si associa anche con la resa di varie tipologie della pittura – come già nelle *Coltivazioni*: ingredienti, trame pittoriche diversamente trattate e accostate tra loro – e che, facendo risaltare, nel linguaggio dell'arte, la differenza tra turista e viaggiatore, rimanda a quello tra spettatore e osservatore.

Con i due quadri della serie *Il Potatore*, realizzata nel 2003 per essere esposte in occasione della seconda tappa dell'antologica romana

del 2004³, Mambor comprende nella sua analisi pittorica una nuova immagine: quella di una sagoma di uomo arrampicata su un grande albero nell'atto di tagliarne, con la sega elettrica, i rami. Nella composizione, visualizzata nella solita maniera essenziale, schematica e a-lirica, la superficie pittorica è invasa dal colore mentre l'albero è lasciato neutro dalla tela grezza del fondo; le sezioni del taglio dei rami rivelano, invece, la pittura bianca. Questo particolare è essenziale nel percorso significativo di Mambor perché dà a intendere che il potatore, volendo eliminare, insieme ai rami tagliati dell'albero, anche i segni e i colori del quadro, miri a «ritornare alla pura tela grezza» (MARTUSCIELLO: 2005, 20-21).

In ognuna delle opere realizzate da Mambor, così come nelle serie più recenti (tra le quali *Nutrimiento visivo*, *Incompleta*, *Solitario*, *Il tagliaerbe*, *Camminare sulla terra*, *Autosservazione*, *Mirare la terra*), egli allontana l'emotività e non subisce né agisce la soggettività delle figure riportate nelle opere: in tali immagini dalle sembianze umane, infatti, non a caso manca completamente qualsiasi informazione psicologica. A questo proposito, lo stesso Mambor fa una riflessione: «quando disegno, dipingo, creo una figura dico sempre che ho un disegno che scarica l'emotività, cioè la passionalità (intesa come ambito dell'esistenzialismo, dell'impulsività, dell'action veemente). Il vissuto dell'Uomo [...] nella mia arte, quindi, non mi interessa perché voglio che attraverso questi lavori passino solo i meccanismi della vita, cioè come funziona la vita, compresa la soggettività, certamente, ma guardata, analizzata come una componente di tali meccanismi» (MARTUSCIELLO: intervista a Renato Mambor, 2004). Nei lavori di quello che possiamo riassumere come il secondo periodo dell'artista, dal ritorno alla pittura alle ultime opere –, è centrale, pertanto, il concetto del guardare la soggettività e non del passare attraverso la soggettività. A tale riflessione non è estraneo il pensiero buddista, che Mambor ha fatto proprio, abbiamo detto, in questa seconda fase della sua vita. Non a caso, proprio in questo periodo Mambor palesa in alcune opere l'immagine del mandala, visualizzato in progetti allestitivi e coniugato, in alcuni quadri, anche all'*Osservatore*.

Mambor è, in realtà, da sempre interessato a questa particolare figura: egli ricorda che già alla fine degli anni Settanta ha abbozzato un progetto con Luca Maria Patella per realizzare un mandala a quattro

³ Renato Mambor. *Progetto per un'antologica II - dall'Uomo statistico a Renato d'Egitto*, galleria Mascherino, Roma, febbraio 2004.

mani⁴. È lo stesso Mambor a ribadirlo: «Sono sempre stato attratto da questa particolare immagine che, ho poi scoperto, è molto studiata e affrontata, per esempio, in Germania, dove si possono trovare migliaia di libri che raffigurano Mandala; persino libri per bambini che insegnano a colorare usando proprio queste figure come modello... Il mandala è certamente qualcosa a me vicino, che sento particolarmente, ma proprio questa sua familiarità mi permette di usarla con naturalezza, svincolandola da riferimenti spirituali che possano incidere eccessivamente nella mia arte» (MARTUSCIELLO: intervista a Renato Mambor, 2003), cioè forzandola e spingendola verso il narrativo e il didascalico che Mambor – come abbiamo premesso in precedenza – ha sempre respinto. Rientrano in questo contesto, per esempio, i suoi diversi *Fiori ottici (Diffusore)*, la serie dei *Mandala diviso* e dell'*Uomo mandalico*, i *Motomandala* (di cui è data anche una versione installativa), gli *Aeromandala*; il particolare *Mandala ReadyMade*, a quattro mani con sua figlia Blu (a Villa Iris sull'Appia Antica nell'ambito di Outart 2004, maggio-giugno), fatto con materiale recuperato in situ; *l'Uomo Torre mandalico*, che cita al suo interno le forme di un mandala frazionato e scomposto, quindi condiviso e aperto al mutamento, e indicatore del legame che unisce l'individuo al tutto, secondo un concetto di originarietà (l'opera è stata esposta anche in una sua Personale del 2012 titolata, non a caso, *Nei pressi dell'origine*⁵).

Attraverso questa particolare trattazione tematica Mambor, «riflettendo sul fatto che di fronte alle cose, noi esseri umani siamo abituati a fare un atto riconoscitivo» (MARTUSCIELLO: intervista a Renato Mambor, 2003), propone un altro punto di vista che si interroga «sulla costruzione e sulla vita delle cose, sulla loro funzione – come avevo fatto con *Le Funzioni* dal 1987 e con *I Processi di formazione* dal 1988/89 – e osservandone, ogni volta, un lato e un elemento diverso. In questo tipo di osservazione scissa, è come se la consapevolezza umana si espandesse e la sua visione arrivasse più in profondità...» (MARTUSCIELLO: intervista a Renato Mambor, 2003). Così, via via «si può comprendere che quello che di vitale è nella natura, negli oggetti, nelle cose, fuori

⁴ Roma, *Ibid.*; la notizia è confermata anche da Luca Maria Patella in una conversazione con l'autrice tenutasi a Roma nel novembre 2003.

⁵ *Nei pressi dell'origine*, mostra personale di Renato Mambor, a cura di Gianluca Ranzi, Istituto di Cultura, Praga, settembre-ottobre 2012.

di te è anche dentro di te... Nella vita posso risolvere questo problema della divisione nella spiritualità; nell'arte, nella pittura no, perché non devono avere a che fare con questo, che scade nel narrativo, che è altra cosa e, oltretutto, mette in gioco una certa soggettività... Nell'arte posso analizzare e proporre delle indicazioni o degli interrogativi ma non posso fondere queste divisioni perché altrimenti avrei proposto un racconto, quindi qualcosa di diverso dall'arte, che è esperienza. Per me e per il mio lavoro è molto importante, come ho più volte ribadito, guardare la soggettività e non passare attraverso la soggettività...» (MARTUSCIELLO: intervista a Renato Mambor, 2003).

Tante le opere che veicolano tale assunto di Mambor tra le quali *Tutti sullo stesso piano*⁶, un'installazione che giocando con il titolo e l'immagine che lo palesa, rimanda all'insieme delle relazioni che lega l'uomo, la materia, l'ambiente «contro ogni illusione di separazione» (MARTUSCIELLO: intervista a Renato Mambor, 2003).

Alla luce di quanto sin qui approfondito, analizzando queste serie di lavori e guidati dalle parole del suo autore, è evidente quanto il rapporto di Mambor con il buddismo sia parte integrante di una riflessione più ampia e complessa che lo ha appassionato e coinvolto negli anni, completandolo come uomo e come artista. Il buddismo, cioè, è entrato nella sua produzione artistica nel segno di una coerenza che non è stata fardello ma completamento di un percorso prima di tutto esistenziale che lo ha «tenuto in vita» (MARTUSCIELLO: intervista a Renato Mambor, 2003) e ha permesso di produrre opere memorabili sino alla fine. Il 6 dicembre 2014 Renato Mambor ha iniziato un nuovo cammino con quel suo «coraggio di intraprendere il viaggio» (MARTUSCIELLO: 2002, 105) che, evidentemente, non ha riguardato solo la sua Arte.

Riferimenti bibliografici

- BONITO OLIVA ACHILLE (1993), *L'artista, Evidenziatore Osservatore*, in A.A. V.V., *Mambor. L'Osservatore e le Coltivazioni*, Carte Segrete, Roma.
- MARTUSCIELLO BARBARA (2005), Renato Mambor, *Progetto per un'antologica*, galleria Mascherino, Roma.
- RESTANY PIERRE (1998), *Rivedendo l'Opera*, in Ficacci Luigi a cura di, *Mambor. Opera di segni*, Diagonale, Roma.

⁶ L'opera è stata allestita nella citata mostra personale dell'artista a Praga e titolata *Nei pressi dell'origine*, 2012.

SABBATINI PAOLO (2012), dal comunicato stampa della mostra *Nei pressi dell'origine*, a cura di Gianluca Ranzi, Istituto Italiano di Cultura di Praga, 18 settembre-6 ottobre, 2012.

TRINI TOMMASO (1991), *Note su Mambor, Festa e Angeli*, in *Mambor, Festa, Angeli*, galleria Chisel, Genova.

Biografia autori

Barbara Martusciello, è storica e critica d'arte, curatrice di mostre, organizzatrice di eventi culturali e docente di Visual Art. Ha collaborato con riviste di settore, con i quotidiani "Paese Sera" "Liberazione", il settimanale "Liberazione della Domenica" e scrive regolarmente di arte e cultura su magazine di settore e online; ha cofondato il webmagazine "art a part of cult(ure)" – www.artapartofculture.net – di cui è responsabile dei contenuti culturali. Ha scritto i volumi *Osservatorio: Sistema dell'Arte in Italia e situazione a Roma* (edizioni art a part of cult(ure), 2009), *Arte & successo* (Maretti, 2002), il libro fotografico *Sogni d'Acqua. Lungo il Mekong* (Electa-Mondadori, 2014), libri e cataloghi di arte visiva e suoi saggi sono apparsi nei volumi *Guerra e architettura* di Lebbeus Woods e *Ricostruire la moda italiana* di Nicola White (entrambi Deleyva), *Finding Homer* (PostCart, 2015) e *Photoblurrygraph* (ed. univ., 2015); su Renato Mambor ha scritto *Renato Mambor: Progetto per un'antologica*, Mascherino, 2005 e *Renato Mambor. Paesaggi tagliati* (Maretti & Wilde Publisher, 2005). Ha l'incarico di Curatore del MUSAP – Museo e Fondazione Arazzeria di Penne (Pescara) per cui segue l'area dell'Arte Visiva Contemporanea e le mostre.

ALBUM
Capitolo 5



Fig. 1. Renato Mambor, *Uomini Statistici*, 1962.



Fig. 2. Renato Mambor, *San Paolo*, 1965.

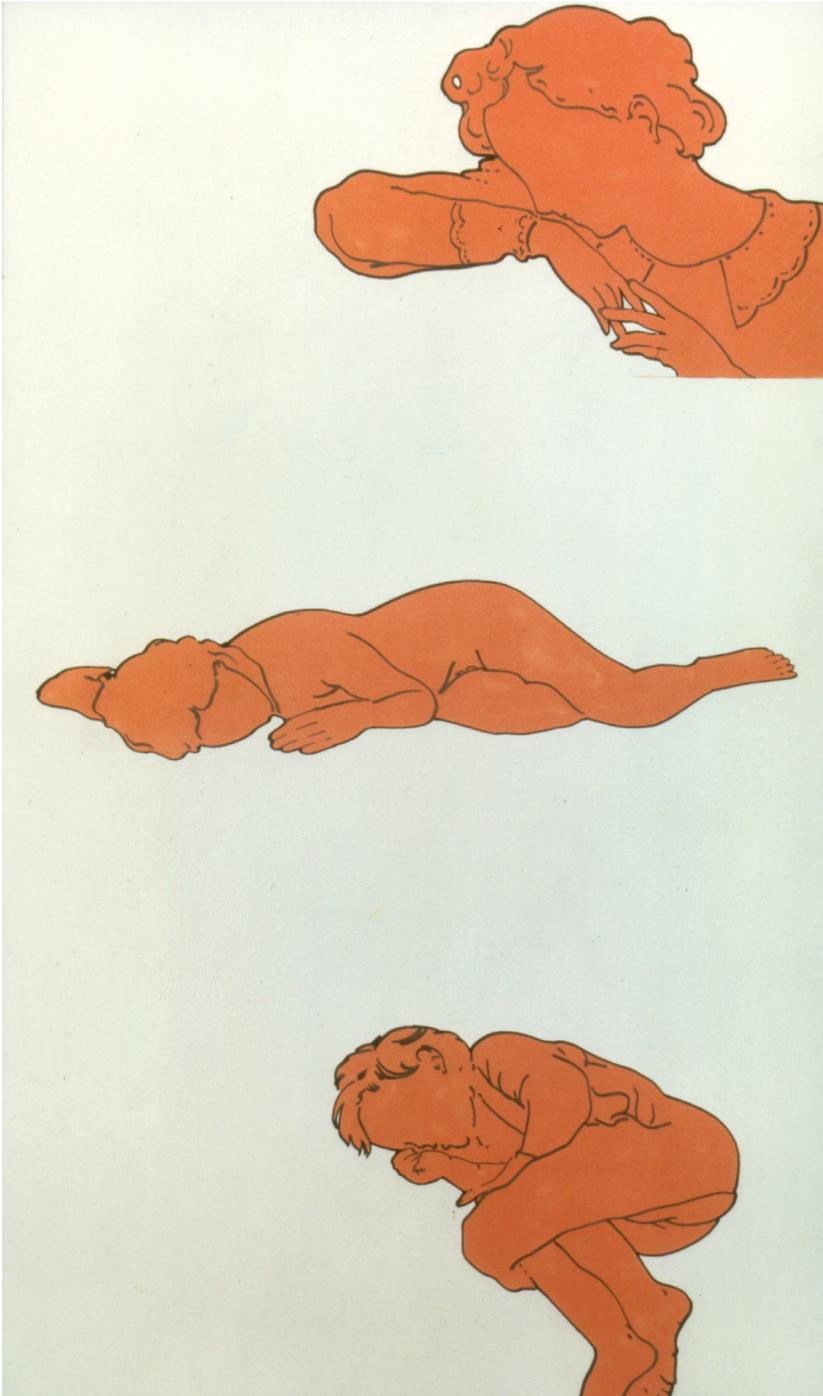


Fig. 3. Renato Mambor, *Il gesto del sonno*, 1965-1966.

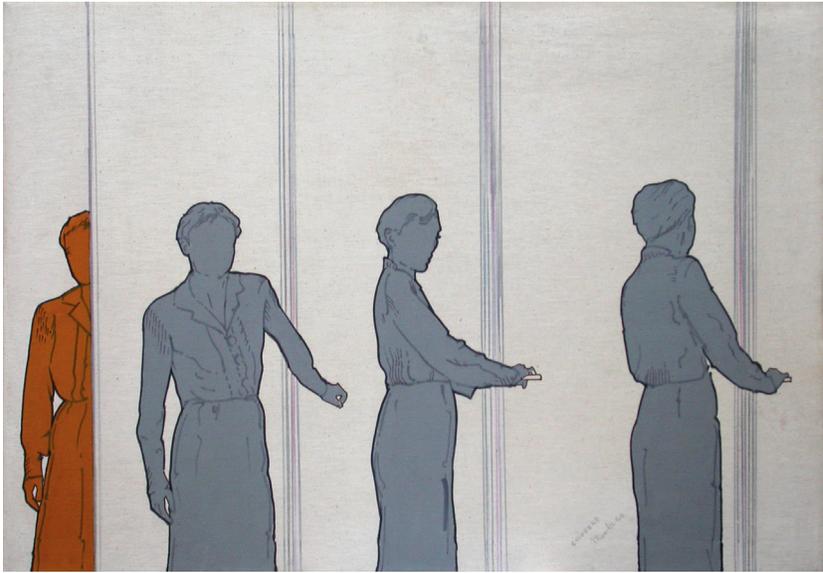


Fig. 4. Renato Mambor, *Chiudere la porta*, 1966.



Fig. 5. Mostra *Mambor Pascali*, Galleria Guida, Napoli 1966.



Fig. 6. Renato Mambor, *Il Riflettore*, 1993.



Fig. 7. Renato Mambor e Barbara Martusciello durante la preparazione della mostra-evento *Fermata d'autobus*, Spazio Flaminio Atac, Roma, 1995.



Fig. 8. Renato Mambor, *Il Viaggiatore*, 1995.

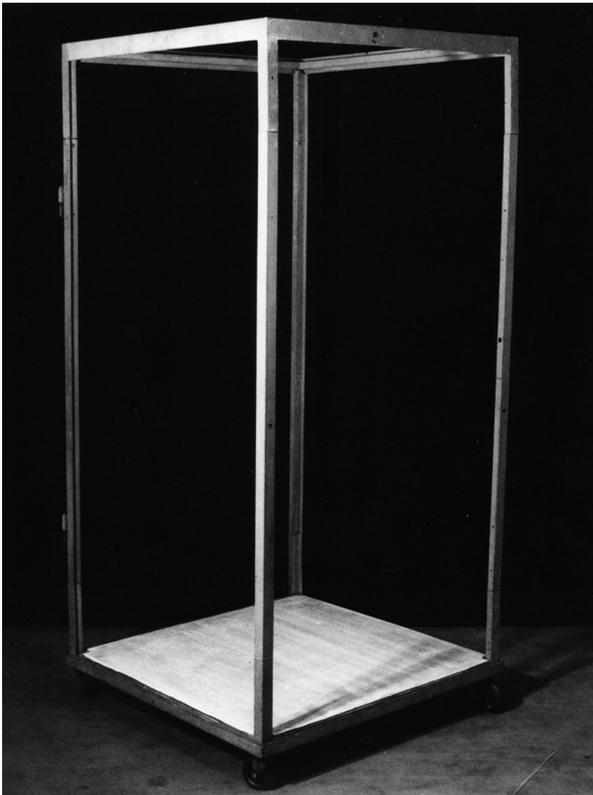


Fig. 9. Renato Mambor, *Trousse*, 1975.



Fig. 10. Renato Mambor, *Uomo Torre*, 1998.



Fig. 11. Renato Mambor, *I Riguardanti*, 2012.

Renato Mambor and the Return to Painting... Never Actually Abandoned

Barbara Martusciello

The essay focuses on the so called return to painting of Renato Mambor, which took place starting in 1987, and highlights the continuity of this phase with the previous ones, identifying a common ground in the practice of Buddhism and analysing conceptuality also in this specific form of investigation. The philological criteria orienting the research is based on the analysis of both published texts – books, magazines, mimeographed copies, etc. – and a series of personal interviews to the artist (transcribed from audio cassettes) that are mostly unpublished, recorded in 2003, 2004, and in the following years. Following Renato Mambor's poetics, and his thought, the paper aims to emphasise the fact that everything, in his art, manifests itself "in relation", and that a number of "threads" connect "the painter and the act of painting, the painting and the spectator" (R.M.).

*Nothing and nobody is truly separated from the rest,
Life manifests itself in a relationship.
Between the painter and his painting, between the painting and the viewer...
These threads through art are what keeps us tied to our companions,
to contemporary history,
to the past,
to the different forms of art.*

RENATO MAMBOR

In the years 1959-1961 Renato Mambor worked in the field of cinema, he took part in important exhibitions, and conceived artwork-objects (*Legni*) (Woods); the years 1961-1963 were characterized by the use of conventional images, appearing in works such as *Segnali stradali: Trasporto in proprio/per conto terzi* (Street signs: Transport, Autonomous/by Others) and by the iconic presence of man, for instance in *Passaggio pedonale, Uomini Statistici/Sagome statistiche, Timbri* (Pedestrian Transit, Statistical Men/Statistical Contours, Stamps). The years 1964-1968 are known as his *conceptual* period—a period in which he created *Ricalchi*;

Cubi mobili, Trasparenti-Scollamento, Diario '67, Diario degli amici, Filtro (Traces; Mobile Cubes; Transparent/Detached; Diary '67, Friend's Diary, Filter)—followed by years (1968-1971) in which the boundaries of painting were crossed, and finally by the period in which *L'Evidenziatore* (The Highlighter) was created (1971-1975). Only later did Mambor start working in the field of experimental theatre: in 1975 he founded the group *Trousse*—in 1978 Patrizia Speciale, later his companion, became a member—and staged a series of shows. Similar to artwork/actions, these representations were conceived of as instruments to highlight reality, only this time they were applied to subjects and not to objects. During this long and intense theatrical activity it is however still possible to envisage a *pictorial gesture*: no longer isolated inside the canvas but expanded in the space where it is transformed, also modifying the scenic field. With theatre Mambor gave life to “a true method for dialogue through art” (Martusciello, Interview with Patrizia Speciale), and this statement must be set in relation to a concept that Mambor expressed more than once when speaking of theatre: “If you take in the gesture of another person, something will change” (Martusciello, Interview with Renato Mambor 2003).¹ We will see that this conviction was developed by the artist through painting: Mambor, in fact, went back to painting with renewed energy after having dedicated twelve years of his career to the analysis and use of performative and theatrical language. The work *Osservando lo studio* (Observing I study it), composed in 1983, marked a fundamental step in this process, which also inspired the theatre performance *Gli Osservatori* (The Observers), staged the same year, that is a representation of the abovementioned concept of *dialogue*, of *another kind* of relationship. This concept was also at the centre of the *Osservatore* (Observer) and the *Riflettore* (Reflector) series and of the works that followed: *Funzioni* (Functions, 1987), *Processi di formazione* (Formation Processes, 1988-89), *L'Osservatore* and its variations (1988-1993), such as *Coltivazioni* (Cultivations), the sculpture *Il Praticante e La lingua della terra* (The Apprentice and the Language of the Earth), *Il Riflettore, l'Uomo geografico (Il Diffusore)* (Geographical Man – The Diffuser), *Testimone oculare* (The Eyewitness), *Il Viaggiatore* (The Traveller), and the other series up to

¹ In this paper I will quote a series of personal interviews with Renato Mambor recorded on tape; the year they were made will be given in parenthesis. Some of them have been partially published in papers and online journals.

Separé, which dates to 2007, but also the works up to 2014 (the year of his death). All these works reveal traces of a new sensibility, that is extra-artistic despite being applied to art, of “a spiritual process that considers the other, in an evangelical and kantian sense, as an interlocutor and not as a stranger” (Sabatini).

1987 was a very difficult year for Renato Mambor: his father died and he underwent an urgent operation in Germany for serious heart problems. When he came back to Italy, after a period of convalescence, he felt the need to go back to painting: to a form of art that he had actually never abandoned... He did this with a *modified* interiority: “This severe health problem and the positive outcome of the operation lead me to ask myself, in a very honest and intense way, what I should do with the extra years the doctors and fate had granted me.... The first urge I felt, in answer to this question, was to resume painting, in order to reactivate the connection between my soul and my body” (Martusciello, Interview 2004).

This urge was amplified and made deeper, also at a spiritual level, by the artist’s and his companion’s encounter with Buddhism. A powerful and very personal experience, it grew and influenced Mambor’s daily life and his way of relating to the outside world. Mambor later said that “by changing the way you look at the world, you change the way you think of life and the way you express yourself” (Martusciello, Interview 2004). This change became visible in all fields, also in his art. Furthermore, this choice in no way contradicted Mambor’s previous experimentation, it did not limit his work by adding a didascallic and narrative quality to it. The artist himself clarified that: “Buddhism does not provide elements to be told or represented, it is rather an inner quality that opens up new ways of understanding reality. Personally I gained more freedom and a higher degree of fulfillment, and above all, a new way of looking at and analysing things, which I obviously transferred and applied to art” (Martusciello, Interview 2004). Thus it would be incorrect to say that Buddhism *became part of* Mambor’s works, rather, what *became part of* his works was a different awareness and a new approach to artistic research, acquired through the practice of Buddhism.

If art is, according to him, “a particular way of looking at the world” (Martusciello, Interview 2004), painting, as Tommaso Trini comments, now revealed itself as “an evident vocation to demonstrate, teach and ground, by means of what painting makes visible, which can be

grasped only by the gaze. On condition that this gaze is able to capture the illusion, and to illuminate" ("Note su Mambor") whereby painting once again "poses that same question that was once put forward by the avant-garde movements at the turn of the century: how is it possible to give an ethical tension—a glimmer of truth—to aesthetic intentionality" ("Note su Mambor").

Mambor set up his studio in his family home in Via Tuscolana. Here he turned once again to the themes he had worked on previously, to the analysis and exploratory research, including theatrical research, that had emerged in his work and that had also, in the course of the years, gained a greater linguistic freedom, becoming more *expanded*. Trini reflects on this point, reaching the conclusion that the artist had, for fifteen years, simply "continued to paint with different means" ("Note su Mambor"), and that he had now decided "to conquer the thing, that is the soul of the name" ("Note su Mambor"). If what he had been investigating in the previous years was "what" makes art, now he was more interested in the "how" (Martusciello, *Progetto per un'antologica* 17). In fact, it is with this new analytical attention that Mambor would approach painting in the works he created from then on. What helped him to go back to painting in a concrete and active way was, as he himself explained in an interview recorded some years later, a particular image: "a sloping roof under torrential rain. By gaining a deep understanding of the fact that that particular pitch had been studied, calculated and built to allow the rain to drain from it, I reflected on how shapes that are dictated by their function are born.... And so a tree, with its upward growth, its roots down below, inspired a reflection on why things in nature have the shape they have, a shape that depends on how these things have come into being" (Martusciello, Interview, 2002).

Mambor was always interested in analysing objects designed for a specific purpose and in shapes found in nature that undergo long processes of formation. These themes became central, and were developed in a more clear way in a number of paintings, variable in size, (size varied in the course of this research), which constitute two separate series. The first one, completed in 1987, is titled *Le Funzioni* (Functions): it revolves around man-made objects (*Ponte, Tavolo, Scafi, Ciminiere, La Chiglia, Città, Voliera, Vasche alchemiche*) (Bridge, Table, Boats, Smokestack, The Keel, City, Aviary, Alchemic Tubs) but also actions (*Dragare, Navigare, Ancoraggio*) (Dredge up, Navigate, Drop Anchor) for which

these objects are used, actions that depend on the utility of the object—on their *function*. Mambor started working on the second series in 1988-1989, and called it *Processi di formazione* (Formation Processes). Although it is different from the first series, it too investigates, with the same criteria and the same motivations, the way things come into being in nature (*L'albero, Il mare, Montagna, Rami, Radici, Rami-radici, Isola, Paesaggi*) (Trees, The Sea, Mountain, Branches, Roots, Branches-Roots, Island, Landscape).

It is possible to say that Mambor's previous theatrical experience with the Stanislavski method influenced this different way of viewing things. This acting technique urges the actor not to play the action being staged, but to look for the cause that determines and provokes this action. For this reason, when painting a natural event or object, Mambor retraced the original cause able to explain it, the sense of what is taking place, the sense behind the concrete object. If in his previous artistic research Mambor had portrayed the image of the name, as is evident in his *Ricalchi* (Traces), now he was consistently rendering the image of a formation process.

One of the reasons that lead Mambor to explore theatre was the fact that moving images have a stronger possibility of showing *change*, compared to fixed images. The first steps in this transition towards a new line of research, which can be said to start with *Trousse*, can be retraced in a work that displays the genesis of the "*Observer*": the abovementioned *Osservando lo Studio* (1983). This work shows the artists standing with his back to us—his contour is chromatically neutral (colour covers all the details of the picture) and so are the strokes (there is little attention to detail)—looking at some painted panels that are a reference to painted canvases; these panels are "placed sideways in the space in front of him. This anomaly suggests an (inter)action of Man with this space" (Martusciello, *Progetto per un'antologica* 17). Indeed it is as if he were about to straighten these panels, thus "modifying the disturbing element" (Martusciello, *Progetto per un'antologica* 17), using this experience to change his beliefs and convictions. In this particular painting the artists seems to be telling us that Art, a knowledge system acquired through more or less direct experience, "always causes change (improvement)" (Martusciello, *Progetto per un'antologica* 18).

This concept, that migrated from painting to a scenic space with the theatrical performance *Gli Osservatori*, staged in 1983 at the Metateatro in Rome, is expressed in all the work created in these years and in the

following period. More precisely, Mambor “staged” a method for creating a dialogue able to analyse the deep-rooted dynamics and mechanisms behind thoughts and behavioral patterns expressing diversity.

In the years that go from 1988 to 1993 Mambor translated the contents of this show using a pictorial language, developed in a new series, called *Osservatore*, presented in 1991 at the Fondazione Mudima in Milan and at the important exhibition *Gli Osservatori e le Coltivazioni* at the Palazzo delle Esposizioni in Rome. With this new cycle Mambor reflected on the manifestation of *polarity*, that is initially *separation* (between the observer and the object being observed, between the act of recognizing and the act of knowing), and investigated the possibility of *modifying the gaze*, an act that is intimately linked to the practice of Buddhism.

“In the 1990s, by tracing the contour of man, Mambor is representing the act of observing; he is further developing his system of linguistic highlighting to analyse the specificity of acting and of seeing, of creating and of contemplating” (Martusciello, *Progetto per un'antologica* 17).

Indeed art, as Bonito Olivo wrote in 1993, “has always been a system of linguistic highlighting. Ingenuity has lead some to think that the object being highlighted is reality and the recording of a process that is separate from reality itself” (8-9) Mambor, on the other hand, chose to use “a system that is based on both evidence and on investigation, that aims not to reconstruct a lost unity (reality) but to highlight a cognitive position. For this reason Mambor has always used an iconographic standard to depersonalize the contemplative relationship, both the relationship with things and the relationship of the audience with the work” (8-9).

With respect to the research carried out in the 1970s, which did not consider what animates the figures, what causes external phenomena, the later research became more interested in these aspects, though conveying expressionist, emotional or psychological tendencies. Indeed Mambor’s interest (was of a linguistic and absolutely analytical kind. “After having used theatre to test this new visual and perceptual approach, now is the turn of the language of painting” (Martusciello, *Progetto per un'antologica* 19).

In the series *Osservatore* a bidimensional man appears standing with his back to us, or slightly turned sideways, never occupying the centre of the pictorial space corresponding to the background. The figure is a traced form, almost a contour: reduced to its essential traits, it is largely a-chromatic, lacking perspective illusionism, chiaroscuro, and always appears depersonalized.

To avoid creating any kind of predefined atmosphere in the picture, or the impression that the figure-observer may fit in with the surroundings for some reason, or still, any kind of interaction with the background by giving some meaning to it—something that would provide the viewer with extra information—Mambor stressed the effect of superimposition on the painted surface: both actually cutting out the image from another sheet of paper and placing it on the canvas like a collage, creating a sort of bass relief, or just creating the impression of a collage. To achieve this illusion, and to underline the absolute autonomy of the figure in relation to the background, Mambor painted it to make it seem unevenly cut out, leaving some portions of white—the spaces between the legs, between the arms etc—and covering the background with these white areas—the background would be perfectly visible if the figures appeared to be cut out perfectly along their outlines.

Although the *Observer* almost always resembles Mambor, these works are never self-portraits, nor are they portraits in the case of subjects that do not resemble Mambor. The picture is in fact always anti-expressive: “Flat, quiet and smooth, there is no torment: it has the same nature of cotton on the loom, it is like a grammar page, the origin of all future writing...” (Martusciello, Interview 2004). The artist is not interested in who the person is, but in what the person is doing, and precisely in the act of *looking*, that is being represented with the *Observer*. Mambor encouraged the viewer to concentrate on the observer, rather than on what the person in the picture is looking at, or seems to be looking at, so much that the viewer becomes the actual creator of the process of acquisition of knowledge.

In some examples, starting in 1990, the observer is leaning against a background painted with different colours. One variation of this theme is the series *Coltivazioni* (1993), created with horizontal layers of colour, different techniques and styles (from patterned paint rollers that create the impression of wallpaper to combinations of materic elements, signals, gestures, figurative presences, geometrical compositions, etc.) thus displaying a *glossary of techniques* in many ways similar to the one we find in *Diario* (Diary). These *Coltivazioni*—absolute protagonists of the paintings or appearing next to other subjects—are a continuation of the reflection and analysis of the ingredients of painting and, more in general, of art. Together with the *Osservatore*, they focus on two different theoretical considerations: one concerning painting and the other revolving around modalities of seeing.

One canvas from the series *L'Osservatore e Le Coltivazioni* was selected in December 2000 and put on display in the large exhibition Novecento, held at the Scuderie Papali del Quirinale and at Trajan's Market in Rome, to highlight the importance and topicality of the recent work by Mambor.

Some copies of the *Coltivazioni* are also part of a tridimensional installation titled *Il Praticante e la lingua della terra* created for an anthological exhibit held in Rome in 2004 (Martusciello, *Progetto per un'antologica II*). On this occasion the *Praticante* was composed of two specular wooden contours (painted brown: *neutralized*), joined at a base that is intentionally hardly visible. Also here the figures bear a likeness to Mambor: we see his profile and an image of him sitting (his legs astride), images that seem to flow on a sort of wall. This sculpture creates a type of perception that changes according to the point of view of the observer, a perspective overlapping of the two distinct elements that are perceived as forming one image.

The wall on which the *Praticante* is sitting represents the language of the earth: its ingredients are painted in horizontal layers that stretch across the canvas. The translation of these compositions is a clear reference to the *Coltivazioni*. A similar procedure can also be found in the works *Coltivazioni marine* (Marine Cultivations) and *Tappezzamenti* (Wallpaper Covering) created in the 1990s and 2000s.

With these series, and, as we will see, also with the series *Riflettore*, Mambor is linguistically highlighting the act of seeing: he is not interested in *what* but in *how* we see. In his own words: "I am suggesting an authentic visual exercise... Who sees the work is seeing me, and my particular way of seeing the world. It is my way, and this is, or intends to be, only an indication, as if I were saying: pay attention, things have an invisible reality you must take into account: now you may add the rest, grasp and insert information, create your own experience... The starting point is that between the viewer and the thing being viewed—but also between who is reflecting and the outside world—there is a sort of gap... This is the space we must enter, questioning, trying to understand, in order to overcome this division" (Martusciello, Interview 2004). With painting Mambor was working on these new themes, and in doing so, he was also questioning a concept of art that "cannot solve anything, because it does not comfort, nor is it a narration with explanations and solution... On the contrary, most times it is unsettling, because it questions, brings up issues, new analytical opportunities, and encourages a new way of seeing..." (Martusciello, Interview 2004).

Following the series *L'Osservatore e le Coltivazioni*, in these years Mambor created variations of the *Osservatore*, among which: *L'Osservatore colorato e Tappezzeria* (The Coloured Observer and Wallpaper), *Piccoli-segnali-Osservatore visto dall'alto* (Small-Signals-Observer Seen from Above), *Osservatore-Il Cielo Basso* (Observer-Low Sky), *Osservatore laterale* (Lateral Observer), *Osservatori bianchi* (White Observer), *Osservatore-In-leggibile* (Il-legible Observer), *Osservatore colorato* (Coloured Observer), *Osservatore-Perché* (Observer-Why), *Osservatore e trame del cielo e della terra* (Observer and Threads of Earth and Sky), *Osservatore-Colori verticali* (Observer-Vertical Colours), *Osservatore-Mandala* (Observer-Mandala) and *Osservatore-Mandala quadrato* (Observer-Square Mandala)—the mandala is a recurring element in Mambor's work, he had already used it and, as we will see, it was also developed autonomously. Each of these works is a linguistic highlighting of the act of seeing, rendered from a particular angle and with various formal solutions, as is the case with the very different *Il Riflettore*.

In 1992-1993 the *Observer* was positioned along the external margin of the painting, his back to the painted surface, looking the opposite way, away from this surface. The movement transforms the observer into a Reflector. The artist explains this change: "When an artist creates a work inspired by his personal investigation in the field of art, it is possible for something unexpected to take place. In this case I had the impression that the pictorial space in the background—so central and and perspectively framed—could catalyze all the attention to the detriment of the observer, who would be misunderstood, seen as meaning something else" (Martusciello, Interview 2004).

To avoid this, Mambor translated the *Observer* into a figure that is similar but also different. Once the poetic centrality of the *Observer* is clarified, thanks to the *Reflector*, independently from the position he occupies inside the pictorial space, and above all, occupying a privileged position inside this space, the artist could be certain that the observer would no longer risk being misinterpreted. To highlight this he also forced the viewer to look from another perspective and to record the work in a different way: often, in fact, the *Reflector* gives his back to a real object, a common object that is placed in the foreground (on the floor, on shelves, or on other surfaces) that brings to mind the corresponding human activity, thus the dimension of *doing* (scales, a drill, etc.) or of thinking (for instance, some books).

The contour of the *Reflector*, that appears decentred and marginal inside the pictorial space and its perspective, seems to be stepping out of the picture, and suggests that it is the viewer that must “form his or her own experience in answer to these questions. Once again Mambor speaks of seeing and his attention is directed not towards what is being seen but towards how we see. Standing in front of the picture the viewer is seeing the *Observer* or the *Reflector* (that are also metaphors of the artist), and their particular way of looking at the world” (Martusciello, *Progetto per un'antologica* 20). The right perspective is not necessarily the only one possible: indeed Mambor is trying to communicate, through these visual pretexts, that painting does not possess the gift of absolute truth, nor does it have the solutions to problems and questions about man and the world. Painting is in fact, as Mambor claimed more than once, “*a-spiritual*”, it cannot “*solve*” anything (Martusciello, Interview 2004); it can direct, highlight, pose questions, and in doing so it can, as is the case with the *Osservatore* or the *Riflettore*, bring the viewers to understand that “the image one sees is something that is already formed, its vision-perception is modified by the conscience of those looking at it ...” (Martusciello, *Progetto per un'antologica* 20).

Painting, sculpture, but also scenic space, interactive dispositifs, installations, are “instruments to view the world, a guide for a visual exercise” (Martusciello, *Progetto per un'antologica* 21).

Also the series that came later must be read accordingly. Works such as *Diffusore* (Diffuser), *Pensatore* (Thinker), *Decreatore* (De-creator), *Agente* (Agent), *Tenente* (Holder), *Trasformatore* (Transformer), all show the contour of a human body—very often is the contour of the artist himself—that allude to the previously addressed topics.

Commenting on the series *Tenente*, Pierre Restany observed that Mambor’s return to painting consisted in a return to the “first matter” of painting, to the coloured canvas that “he orders through his concept of holding [...], the presence of the contour that is holding the painting” (“Rivedendo l’Opera”).

Also *Uomo geografico* (Geographical Man), created in 1993, offers a precise theoretical indication, already present in the previous series. Here Mambor develops a theme partially sketched in earlier works: the way man is modified by art, which is a representation of the interpenetration between the inside world and the outside world, the representation of “a person trying to transform him or herself” (“Rivedendo l’Opera”).

Uomo geografico is a traced figure—it is Mabor himself—this time seen from above, in the act of walking, perspectively framed in such a way that the picture is an extraordinary reference to the language of photography.

Il Viaggiatore is a series of paintings each featuring a human silhouette—once again, mainly of the artist—this time sitting. These images create a graphic definition of speed that is associated with various typologies of painting—as was the case with *Coltivazioni*: ingredients, pictorial patterns treated differently and juxtaposed—that by artistically highlighting the difference between tourist and traveller are also highlighting the difference between spectator and observer.

The two paintings that compose the series *Il Potatore* (The Pruner) were created in 2003 and were exhibited at the second Roman anthological exhibition held in 2004 (*Renato Mambor. Progetto per un'antologica II—dall'Uomo statistico a Renato d'Egitto*, galleria Mascherino, February 2004). In his pictorial analysis Mambor included a new image: that of a silhouette of a man who is sawing off the branches of a large tree. In the composition, arranged in the usual essential, schematic and non-lyrical manner, the painted surface is invaded by color, while the tree is left neutral, cut out from the rough canvas of the background; where the branches have been cut off, however, the canvas reveals patches of white paint. This detail is significant in the context of the research carried out by Mambor: the viewer has the impression that the pruner wants to eliminate, along with the branches of the tree, also the strokes and the colours of the painting, and the gesture seems to be aimed at a “return to the pure and raw canvas” (Martusciello, *Progetto per un'antologica* 20-21).

In each of the works created by Mambor, and in the more recent series—such as *Nutrimento visivo* (Visual Nourishment), *Incompleta* (Incomplete), *Solitario* (Solitary), *Il tagliaerba* (The Lawnmower), *Camminare sulla terra* (To Walk on the Earth), *Autosservazione* (Self-observation), *Mirare la terra* (Gazing at the Earth)—the artist leaves out emotions and is not subjected to, nor does he *act*, the subjectivity of the figures in the paintings: not surprisingly these images, which display human features, completely lack any kind of psychological connotation. To this regard Mambor said: “When I draw, paint, create a figure, I always say that I have created a drawing that discharges emotions, passions (the field of existentialism, of impulsiveness, of vehement action). From an

artistic point of view man's experience does not interest me, because what I want to convey in these works is the mechanisms of life, the way life works, including subjectivity, certainly, but viewed, analysed, as a component of these mechanisms" (Martusciello, Interview 2003). In the works that date to what can be defined as the second phase of his artistic research, inaugurated by the *return to painting* and lasting until the end of his career, the idea of *seeing subjectivity*, not *crossing through* it, is central. This reflection is influenced by Buddhism, practiced by Mambor in this second phase of his life. Indeed it is in this period that the image of a Mandala appeared in the works of Mambor, in some installation projects and also in some of the versions of the *Osservatore*.

Mambor had indeed been always interested in this particular figure, the mandala: he recalled how already at the end of the 1970s he had began a project for a mandala to be created together with Luca Maria Patella (Martusciello, Interview 2003). In his words: "I have always been attracted by this particular image that is, I discovered, very much studied and discussed, for instance in Germany, where thousands of books can be found with illustrations of mandalas. Even books for children, colouring books in which mandalas are shapes used to learn how to colour... The mandala is certainly something very close to me, and it is this familiarity that allows me to use it naturally, with no spiritual reference that would influence my art too profoundly" (Martusciello, Interview 2003), in other words bringing a narrative and didascalical quality to the work that Mambor—as we have seen—always rejected. This is the context in which many of his works were created, among which the various *Fiori ottici (Diffusore)* (Optical Flowers – The Diffuser), the series *Mandala diviso* (Divided Mandala) and *Uomo mandalico* (Mandalic Man), the *Motomandala* (of which Mambor also created an installation), the *Aeromandala*; the particular *Mandala ReadyMade*, created together with his daughter Blu (at Villa Iris on the Via Appia Antica, on the occasion of the show *Outart* held in May-June 2004), made of material found on the site; the *Uomo Torre mandalico* (Mandalic Man-Tower), that contains a reference to a divided and dismantled mandala, to be shared, open to change, an indication that each individual is connected to everything surrounding him, in line with a certain concept of origin. This work was displayed also in a solo exhibition in 2012, significantly titled *Nei pressi dell'origine*.

Working on this particular theme, “reflecting on the fact that when placed in front of things we are used to trying to recognizing them” (Martusciello, Interview 2003). Mambor questioned “the construction and the life of things, their function—the way he had done with *Le Funzioni* in 1987 and with *I Processi di formazione* in 1988/89—observing, each time, a different aspect and different elements. It’s as if through this split type of observation, human awareness becomes more expanded and vision becomes deeper” (Martusciello, Interview 2003). And so gradually “it is possible to understand that the vitality of nature, of things, of the outside world, is also inside you... In life I can solve this problem concerning the split with the help of spirituality; not with art or painting, because art and painting are not about this, they would become narrative, which is a completely different quality and also entails a certain subjectivity... With art I can analyse and offer some indications or pose questions but I cannot bridge this gap—I would be suggesting something narrative, that is a very different thing from art, that is experience. For me and for my work it is very important, as I have said more than once, to look at subjectivity, not to cross through subjectivity...” (Martusciello, Interview 2003).

Many works by Mambor express this belief. Among them *Tutti sullo stesso piano* (All on the Same Level), an installation that plays with the title and with the image of this same title, and that is a reference to the relation between man, matter, the environment, against “any possible illusion of separation” (Martusciello, Interview 2003).

In the light of what we have explored, analysing these series of works, guided by the words of the author, it is evident that Mambor’s relationship with Buddhism is a fundamental part of a broader and more complex reflection that inspired him and to which he was committed throughout his career, allowing him to reach complete maturity as a human being and as an artist. Buddhism became part of his artistic production, a consistent experience that was never a burden but a way to carry out an adventure that was first of all an existential one, one that kept him “alive” (Martusciello, Interview 2003). and permitted him to create memorable works until the end. December 6, 2014, Renato Mambor embarked on a new journey, with the same “courage it takes to set out on a voyage” (Martusciello, *Arte & Successo* 105), a courage he showed not only in the field of Art.

Works cited

- BONITO OLIVA, ACHILLE. "L'artista, Evidenziatore Osservatore." Bonito Oliva, Achille et al. *Mambor. L'Osservatore e le Coltivazioni*, Carte Segrete, 1993.
- MARTUSCIELLO, BARBARA AND BACHIS LIDIA. *Arte & Successo*, Maretti & Wilde Publisher, 2002.
- . Personal Interview with Renato Mambor. October 2002.
 - . Personal Interview with Renato Mambor. October 2003.
 - . Personal Interview with Renato Mambor. January 2004.
 - . Personal Interview with Patrizia Speciale. March 2004.
 - . *Renato Mambor. Progetto per un'antologica II – dall'Uomo statistico a Renato d'Egitto*, Galleria Mascherino, 2004.
 - . *Renato Mambor. Progetto per un'antologica*, Galleria Mascherino, 2005.
- SABATINI, PAOLO. Press Release for the exhibition *Nei pressi dell'origine*, curated by Gianluca Ranzi, Italian Cultural Institute in Prague, September 18-October 6, 2012.
- RESTANY, PIERRE. "Rivedendo l'Opera." *Mambor. Opera di segni*, edited by Luigi Ficacci, Diagonale, 1998.
- TRINI, TOMMASO. "Note su Mambor, Festa e Angeli." *Mambor, Festa, Angeli*, galleria Chisel, 1991.

Biography

Barbara Martusciello, is an art historian and critic, curator, organizer of cultural events; she teaches Visual Art. She has collaborated with journals of the sector, and newspapers, among which "Paese Sera", "Liberazione", the weekly "Liberazione della Domenica" and she regularly writes about art and culture on paper and online magazines of the sector. She has founded the webmagazine "art a part of cult(ure)" – www.artapartofculture.net – and is responsible for the cultural content. She has authored the following books: *Osservatorio: Sistema dell'Arte in Italia e situazione a Roma* (edizioni art a part of cult(ure), 2009), *Arte & successo* (Maretti, 2002), the photographic book *Sogni d'Acqua. Lungo il Mekong* (Electa-Mondadori, 2014), books and catalogues of visual art. She contributed with essays to the following books: *Guerra e Architettura* by Lebbeus Wood; *Ricostruire la moda italiana* by Nicola White (both edited by Deleyva); *Finding Homer* (PostCart 2015); *Photoblurrygraph* (ed. univ., 2015). She is author of *Renato Mambor: Progetto per un'antologica*, Mascherino, 2005 and *Renato Mambor. Paesaggi tagliati* (Maretti & Wilde Publisher, 2005). She is curator of MUSAP – Museo e Fondazione Arazerria di Penne (Pescara) where she is in charge of contemporary visual art and of exhibitions.

Renato Mambor. *Separé*

Angelandreina Rorro

Mambor. *Separé* racconta la genesi della mostra che Renato Mambor ha tenuto presso la Galleria nazionale d'arte moderna nel 2007, ma anche il senso che l'opera *Separé* ha avuto nella sua poetica. Si ripercorre quindi il percorso dell'artista alla luce della ricerca che egli ha condotto sulla qualità della relazione tra le persone, tra le cose e le persone e tra queste e l'ambiente.

Ne emerge un lavoro via via più attento allo spettatore che viene inserito da Mambor sempre più attivamente nel processo di costruzione e interpretazione dell'opera.

Trasferirsi nell'altro non mi è sempre facile ma so che è possibile.

(MAMBOR, FIÉ 2006)

«L'uomo vive in rapporto con l'ambiente e si sviluppa in questo rapporto. Esterno natura interno borghese [...] può anche essere un ambiente tecnologico ma l'uomo rimane lo stesso con gli stessi problemi di essere accettato, di amare, di differenziarsi» (MAMBOR: 2006, 179).

Così scriveva Renato Mambor nel 1967 in un brano dedicato all'amico Tano Festa incontrato a New York l'anno precedente; raccontando di una passeggiata sulla quinta strada parlava del suo rapporto con Tano, delle riflessioni comuni sulla tecnologia e l'America e di come queste lo avessero riconciliato con Roma e gli amici romani.

Il 1967 è lo stesso anno di *Filtro* e di *Studio sul tramonto del sole*, opere delle quali scrive Filiberto Menna in un testo del 1967 – per la mostra *Studio sul tramonto del sole* che si tenne nel 1968 presso la galleria La Bertesca di Genova – che parla della coerenza concettuale di Mambor, della sua tecnica di raffreddamento della pittura, dello scollamento del segno dal proprio referente per assottigliarne la fisicità.

Il critico avvicinava Mambor alla pittura fredda di Magritte e chiariva come le opere del 1967 avessero scomposto la totalità della rappresentazione in unità più semplici.

Tuttavia il lavoro sull'essenzialità della figura umana era cominciato – concordemente per critica e artista – con l'*Uomo statistico*: «nel 1962 un giorno – racconta Renato – passando davanti un negozio di timbri vidi l'immagine dell'uomo e della donna dei bagni; erano belle, ben fatte. Immagini già nate come bidimensionali, recuperate da altro, foto, giornali. Erano anche i primi spray fatti con uno spruzzatore a mano con base a tempera e ducotone...»¹. La ricerca era quella di un'immagine quanto più possibile bidimensionale, l'immagine di un'immagine, una perfetta tautologia. Anche nei successivi *Timbri* (1963) Mambor aveva cercato uno strumento che potesse mediare la tecnica diretta e lo aveva trovato nel timbro, un arnese impersonale e ripetitivo che gli consentiva di modulare la sensibilità e di differenziare le immagini dell'uomo dei segnali stradali, con la pressione dell'inchiostro. Con *Camminare (Ricalchi)* del 1965-66, Renato fermava invece il momento in cui l'individuo impersonale cominciava ad avere una sua identità; ponendo l'accento sull'azione umana, illustrava un verbo e come in un vocabolario lo faceva attraverso esempi diversi: l'uomo suona, la bambina porta la scarpa, la donna nuda posa o si sta spostando². Il lavoro è parte di una serie che prende nome dal ricalco, tecnica usata da Mambor fin da bambino, quando alla finestra riproduceva le immagini dei calciatori del "Corriere dello Sport".

Tra le opere attinenti ad una ricerca dichiaratamente linguistica troviamo anche *La sedia di Van Gogh* del 1966. Si tratta di un lavoro nel quale si produce uno scollamento tra il disegno e la sua campitura colorata. Una divisione della temporalità del dipingere mediante una separazione spaziale delle due fasi esecutive: sopra le linee di contorno e sotto una campionatura di colori, proprio per dichiarare la concettualità dell'azione del dipingere. Ecco quindi che *Filtro* del 1967 (di cui abbiamo già accennato) diventa un lavoro centrale. In esso vengono analizzati gli elementi della pittura: materia, colore, forma e tempo/movimento, come elementi di un linguaggio. Anche qui in una singolare sovrapposizione di significante e significato il titolo indica la sua funzione di guida per l'osservazione: un dispositivo per vedere la realtà scomposta nei suoi elementi e per avere la possibilità di ricostruire l'intero dentro di noi.

¹ Da un colloquio tra l'artista e chi scrive svoltosi nel dicembre del 2006.

² Si veda in questo volume lo scritto di Ada De Pirro e Antonella Sbrilli.

Al di là dei limiti della tua mente apri verso il futuro è invece il titolo – e il contenuto – di un lavoro del 1977 in cui l'artista si riferisce al periodo dell'esperienza teatrale, della psicoanalisi e dello psicodramma. La sua importanza non sta tanto nel disegno ma nella sintesi comunicativa che invita ad uscire fuori da sé stessi, accantonando i pensieri meccanici che condizionano l'esistenza di ciascuno.

Il rapporto di Renato con il teatro matura principalmente nel ventennio compreso fra il 1969 e il 1989 e nasce proprio dal desiderio di uscire dal ristretto ambito dello studio: «Il mio rapporto con il teatro è avvenuto per naturale estensione della mia ricerca, uno scivolamento lento, quasi involontario, dalla pittura al teatro. [...] Inizialmente per me non era importante mettere in scena un testo, un autore, non era tanto dare al teatro, ma usare il teatro come strumento per indagare sul rapporto tra la creatività e la vita dell'uomo» (MAMBOR: 2006, 236).

Dal 1977 il palcoscenico si offre a Mambor come terreno fertile di ricerca espressiva e di condivisione; l'artista registra così le relazioni tra arte e vita: azione e apparenza, agire riflessivo e agire riflesso, immaginazione e oggettività, virtuosismo e realtà empirica.

Ma quello spazio è anche un laboratorio perenne di analisi visiva; quasi a voler oggettivare le azioni delle performance Mambor crea *Trousse*: una scultura, oppure una cornice che presenta un oggetto, una persona, un'immagine. Crea un'opera nella quale inscrivere nuove immagini vive.

Nella *Trousse* ho usato il teatro come strumento di conoscenza – afferma l'artista – accettare di ricevere informazioni su di sé dal collettivo, aprirsi ad un altro punto di vista come possibilità di allargare la nostra visione personale, accettare la differenza come spostamento dalla chiusura dell'io. Il perimetro della *Trousse* diventava l'armatura da superare, quel limite costruito dalle idee che abbiamo su noi stessi, uscendo fuori per incontrare l'altro, l'ambiente. (MAMBOR: 2006, 238)

Grazie all'esperienza anche fisica della costruzione scenica, Mambor lentamente ritrova l'amore per la pratica manuale e nel 1989 torna alla pittura.

Con *l'Osservatore* del 1990 Renato entra nella sua opera. La sagoma dell'*Osservatore* è quella dell'artista, la sua immagine appiattita e senza ombra, un lavoro che dà l'avvio a una serie di altri lavori sull'antiespressività, perché senza la lente deformante della soggettività resta l'analisi: «se colui che guarda il quadro si protende nella figura dell'*Osservatore*

lo spazio che esiste tra figura e sfondo produrrà silenzio, capacità di fare esperienza. Colui che guarda non è più spettatore, ma scopre in sé ciò che l'artista scopre nella sua opera» (MAMBOR: 2005).

Nell'*Uomo geografico* del 1993 la percezione cambia con il punto di vista e la figura umana dell'artista viene percepita attraverso uno sguardo dall'alto. Una modificazione importante rispetto alle altre versioni, che rafforza il linguaggio concettualmente cubista dell'autore.

Il *Riflettore* era invece arrivato per caso mentre l'artista fotografava gli osservatori (1995); dove c'era l'oggetto viene lasciato uno spazio vuoto, l'uomo esce fuori dal rettangolo del quadro, davanti vengono posizionati degli oggetti affinché chi guarda possa guardarli andando al di là della loro funzionalità e li possa scoprire nelle loro forme; è così che in una pialla – come in questo caso – possiamo vedere una nave.

Il *Decreatore* del 1996 suggerisce l'idea di uscire dal quadro. L'installazione di grandi dimensioni, esposta al Museo Laboratorio, era composta da un pannello su rotelle e da una lunga parete con delle campiture di tappezzeria; una maniglia consentiva di far scorrere il pannello lungo questa parete e attraverso l'interferenza dei due piani visivi, uno fisso e l'altro mobile, di svelare brani di realtà sempre nuovi e in continuo cambiamento. Il *Decreatore* è colui che interagendo crea lasciando ad altri – che possono interagire – la possibilità di creare.

Progetto Diario 2007 (ma del 2006) riprende l'omologo lavoro del 1967, dove elementi modulari venivano accostati come pagine di un diario su cui appuntare gli ingredienti e gli accadimenti del dipingere. In questo caso vengono riprese le varie posizioni della figura, le diverse tecniche, gli oggetti, viene cioè ricatalogata tutta la pittura (la tecnica e la rappresentazione). Guardando indietro l'artista trova nuovi spunti e nuovi modi per trasmettere il suo messaggio.

Immediatamente precedente (2005-2006) era l'opera-bozzetto per il progetto *Separé*: si trattava di sagome ritagliate, figure svuotate che si aprivano su fondi di diversi colori e materiali; l'artista invitava lo spettatore/osservatore a svuotarsi di sé per lasciarsi guidare nell'osservazione di una realtà in cui tutto è comunicante e dove ognuno porta la sua soggettività.

... Sto costruendo un modellino. [...] Alcuni pannelli ritagliano figure d'uomo. Cambiando posizione cambio punto di vista e quindi cambio l'ambiente nello stesso tempo, in questo caso metto tutto in relazione. [...] Ognuna delle figure corrisponde alle diverse situazioni. Diversi

movimenti diversi ambienti diversità di esseri umani diversità di scelte in ogni essere umano. Le figure non sono piene, sono vuote, è latente qualsiasi altra cosa. [...] *Separé* indica la prima lettura, nel quotidiano l'opera sembra formata da elementi separati. La parola 'separé' allude ai dispositivi che rimarkano una separazione. Pannelli-paravento. Offre l'aggancio ad una lettura che si diverta a cercare la corrispondenza di tali dispositivi. Ciò che separa è proprio il nostro modo di guardare. Il titolo è uno degli elementi dell'opera. L'opera è densa di stratificazioni di ricerca che si manifestano in una sintesi essenziale. [...] La sagoma svuotata indica modalità di passaggio. [...] Ho staccato separato diviso svuotato per non avere una sola immagine fissa, un modello con una propria qualità a cui sintonizzarsi, ma un'opera capace di dare a chi guarda possibilità di relazione (MAMBOR: 2007, 56-57).

Arriviamo quindi nel 2007 alla mostra presso la Galleria nazionale d'arte moderna che prende il nome dall'opera/installazione *Separé*, sintesi della ricerca dell'artista sulla figura umana³. Di quell'esperienza Renato racconta:

Fin dall'inizio c'era un clima di collaborazione amicale e sincera. La sovrintendente Maria Vittoria Marini Clarelli decide di fotografare le opere come fossero personaggi fermi sulla scalinata della Galleria Nazionale a Roma, pronti ad entrare nelle sale espositive. La mostra è stata allestita quando io non ero presente, da Angelandreina Rorro e Marina Gargiulo, le due curatrici. Come primo visitatore ne fui sorpreso. Achille la presentò con un saggio di alta scrittura e sentii come altre volte una condivisione di pensiero. I visitatori mi riportavano l'emozione di entrare dentro l'opera, di poter attraversare le sagome verso i pannelli di sfondo. Fori, fessure in cui passa la vita (MAMBOR: 2014, 129).

Separé è stata effettivamente una mostra condivisa sin dall'inizio e fino alla sua conclusione; è stato un lavoro di gruppo tra noi curatrici, gli architetti, l'ufficio mostre, Patrizia e Renato, la sovrintendente. È stata un'opera che ha prodotto una mostra che ha unito e creato relazione.

Sia durante le fasi di preparazione (letture, riunioni, scelta delle opere), sia durante quelle dell'allestimento, in sala hanno regnato collaborazione e armonia. Ma soprattutto c'è stata consapevolezza; tutti erano messi al corrente del lavoro degli altri.

³ Il rapporto di Mambor con il museo nazionale per l'arte contemporanea nasce nel 1958 quando con l'opera *Larva* vinse il Premio di Incoraggiamento per la categoria pittura e che da allora fa parte delle collezioni della Galleria.

Si è trattato di una mostra condivisa a tal punto che anche l'installazione principale, le dodici sagome di *Separé*, ha partecipato al processo. Lo spiega nell'introduzione Maria Vittoria Marini Clarelli parlando del problema della riproduzione in catalogo dell'opera:

La nostra decisione [...] è stata di presentare *Separé* mentre stava per entrare nel museo, fotografandola prima sulla monumentale scalinata esterna. «Il tempo deve essere grigio, non piovoso ma grigio» aveva dichiarato Mambor. E lo era, infatti, quel lunedì di gennaio, quando, solo per poche ore, *Separé* è stato esposto sui gradini della Galleria nazionale mentre i passanti si fermavano a fotografarlo con il cellulare. Avremmo voluto lasciarlo lì, con quella luce che non proiettava ombre, sotto quel cielo di un grigio uniforme che sembrava steso con lo spray (MAMBOR: 2007, 4).

L'opera, insieme a un serie di lavori storici che la introducevano, fu poi esposta in sala e anche il pubblico sembrò cogliere quell'atmosfera e soprattutto l'invito che Renato aveva voluto mandare attraverso i suoi *Separé*: «I visitatori mi riportavano l'emozione di entrare dentro l'opera, di poter attraversare le sagome vuote verso i pannelli di sfondo. Fori, fessure in cui passa la vita. E l'allegria di sostare in questo luogo. La prova concreta dell'avverarsi di un desiderio. Un clima gioioso che si è protratto anche nei giorni successivi» (MAMBOR: 2014, 130).

L'idea, il progetto dell'artista non era dunque diventato solo una mostra, ma anche uno spazio vivo in cui ciò che è apparentemente e solitamente separato nella fruizione museale, l'opera da una parte e lo spettatore dall'altra, si riuniva.

Dopo tanti passaggi: dall'*Uomo statistico*, all'*Osservatore*, al *Decreatore*, con *Separé* Renato aveva mostrato l'apparente separazione, indicando e di fatto realizzando una possibile unità.

Da allora e fino al 2014 Renato ha continuato a creare opere condivise e a puntare sulla qualità della relazione tra le persone, tra le cose e le persone e tra queste e l'ambiente.

Tutti sullo stesso piano, Mutabile immutabile, Connessioni, Fili, 2 ma non 2, sono tutti lavori che parlano dell'unione di ciascuno con l'universo: «Noi siamo nell'universo e tutto è in noi» spiegava Renato.

Ma c'è un'opera tipologicamente affine e conseguente a *Separé*, che proprio in questi giorni è esposta seppur parzialmente a Roma e che ci parla di noi e della nostra attualità: *I Raccoglitori di Pioggia*.

Renato ha sempre amato la pioggia. A Venezia nel 1980 durante le prove di uno spettacolo osservando la pioggia aveva scritto: «La

pioggia scendeva in verticale toccando con piccoli buchi l'acqua della laguna e penetrava, senza resistenza si fondeva in un unicum. Dicono che l'acqua mantiene una memoria. I miei pensieri registrati in un nastro liquido riappariranno un giorno in un'opera usando l'acqua della pioggia» (MAMBOR: 2012, 71).

Ancora nella città lagunare molti anni dopo fermò le sue riflessioni sul lavoro che stava progettando:

Nella natura esiste la trasformazione. L'acqua non ha forma ma ha in sé la capacità di manifestarsi nello stato liquido, solido e gassoso. Presentare il ciclo naturale dell'acqua pone una riflessione molto attuale sulle problematiche del rapporto tra uomo e ambiente. Più profondamente risveglia la consapevolezza della capacità della vita di una continua trasformazione in cui tutti gli elementi si muovono relazionandosi tra di loro. [...] Il raccoglitore di pioggia ricorda che esiste la circolarità senza tempo. [...] La vaschetta-grondaia che raccoglie la pioggia non è un filtro depuratore alchemico. La pioggia è bella così com'è. Tramite il raccoglitore ti inserisci in questo fenomeno naturale come se annullassi i pensieri che costruiscono il malessere, la separazione, l'inizio e la fine, ti inserisci nel flusso e nel ritmo della vita e dell'infinito (MAMBOR: 2012).

L'installazione fu esposta all'aperto nell'isola di San Servolo a Venezia durante la Biennale del 2012 ed era

formata da 10 sculture-oggetto di metallo verniciato ognuno con una diversa sfumatura di colore azzurro. Nove sagome d'uomo sono piantate sulla terra a formare un semicerchio e presentano ognuna una vaschetta-grondaia che raccoglie la pioggia. Nel fondo della vaschetta sono inseriti due lunghi tubi di rame che riportano l'acqua in basso nella terra. Una sagoma soltanto rompe la simmetria, è installata più avanti delle altre e sostiene gli stessi tubi in rame quasi ad offrirli a chi guarda (MAMBOR: 2012).

Oggi due soli *Raccoglitori* sono esposti a via Margutta in una collettiva di scultura e anche se Renato si è sempre definito pittore, questi dipinti tridimensionali ci danno la misura della volontà dell'artista di stare in mezzo agli altri, di dialogare, di porre interrogativi e di farsi interrogare. Oggi la sagoma azzurra di Renato/Raccoglitore mi fa ripensare ai dipinti tridimensionali di *Separé* dai fondi pieni di significati ma dalle sagome vuote per essere riempite del vissuto di ciascuno⁴.

⁴ Si tratta della mostra *Via Margutta scolpisce il contemporaneo*, a cura di Gabriele Simongini.

Non è facile per un artista fare un passo indietro, evitando di dire tutto, di offrire troppo, di chiedere sforzi di interpretazione. Le opere di Renato Mambor si possono guardare e leggere in tanti modi e offrono diversi livelli di lettura ma sono per tutti. Ad una unica condizione: che l'osservatore abbia voglia di guardarsi dentro per trovare qualcosa da dare.

Riferimenti bibliografici

MAMBOR RENATO (2005), *Spettatore-Osservatore*, in *Renato Mambor. Progetto per un'antologica*, catalogo mostra a cura di Barbara Martusciello, Galleria del Mascherino, Roma.

MAMBOR RENATO (2006), *L'arte: fare quadrato per fare spazio alla vita*, catalogo mostra Fondazione Mudima 16 maggio-6 giugno, Milano.

MAMBOR RENATO (2007), *Gennaio 2006 Roma*, in *Separé. Oggetti scultorei*, catalogo mostra a cura di Angelandreina Rorro e Marina Gargiulo, Galleria nazionale d'arte moderna, 25 febbraio-29 aprile, Roma.

MAMBOR RENATO (2012), *Renato Mambor. Nei pressi dell'origine*, catalogo mostra a cura di Gianluca Ranzi, Istituto italiano di cultura, 18 settembre-6 ottobre Praga.

MAMBOR RENATO E SPECIALE PATRIZIA (2014), *Nato Re Magio. Storie di arte e di vita*, Maretti.

Biografia autori

Angelandreina Rorro, si è laureata in Lettere e specializzata in Storia dell'arte presso l'Università degli Studi la Sapienza di Roma. In servizio presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali dal 1999, prima presso la Soprintendenza per i beni artistici e storici di Napoli e poi dal 2000 presso la Galleria nazionale d'arte moderna come responsabile del Servizio Documentazione e Curatore per l'arte contemporanea dove ha organizzato e curato mostre ed eventi. Ha fatto parte di numerose commissioni e giurie di Premi, ha rappresentato la Galleria nazionale in AMACI (associazione musei di arte contemporanea) per oltre dieci anni e ha curato il Catalogo delle collezioni di arte contemporanea della Galleria nazionale d'arte moderna e del MAXXI.

Da agosto 2016 lavora presso l'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro dove svolge attività didattica e di direzione di restauri di opere d'arte, in particolare di arte contemporanea.

ALBUM
Capitolo 6



Fig. 1. Renato Mambor, *Uomini Statistici*, 1962.



Fig. 2. Renato Mambor, *Il Riflettore*, 1994.



Fig. 3. Mostra Renato Mambor. *Separé. Oggetti scultorei*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, febbraio 2007.



Fig. 4. Mostra Renato Mambor. *Separé. Oggetti scultorei*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, febbraio 2007 (esterno).

Renato Mambor. *Separé*

Angelandreina Rorro

Mambor. *Separé* recounts the genesis of the exhibition that Renato Mambor held at the National Gallery of Modern Art in 2007, but also the meaning of the work *Separé* with regards to his poetics. The artist's career is retraced in the light of the research that he developed on the quality of relations between people, things and people, and between people and the environment. What emerges is a work that increasingly focuses on the spectator, who is actively inserted by Mambor in the process of construction and interpretation of the work of art.

*It has not always been easy to transfer myself into another person
but I know it can be done.*

(Mambor, Fié 2006)

“Man lives in close relation with the surrounding environment and grows thanks to this relationship. Exterior nature and bourgeois interior (...), it may also be a technological environment but man stays the same, with the same difficulties in being accepted, in loving and in differentiating himself” (Mambor “Tano Festa” 179).

This note by Renato Mambor is part of piece written in 1967, dedicated to his friend Tano Festa, whom he had met in New York the previous year. In it he recounts a walk along the 5th Avenue, his relationship with Tano, the shared reflections on technology and on the US, and how this country reconciled him with Rome and his Roman friends.

1967 is also the year *Filtro* (Filter) and *Studio sul tramonto del sole* (Study on Sunsets) were created, works Filiberto Menna wrote about in a text dating to 1967—for the exhibition called *Studio sul tramonto del sole* held at the Galleria La Bertesca in Genoa in 1968. In it he speaks of Mambor's conceptual coherence, of his technique for “cooling” painting, of the distance separating the sign and its referent, which serves to

thin the physicality of signs. The critic compares Mambor's work to the cold painting of Magritte and explains how in the works created in 1967 the totality of representation is broken down into more simple units.

Mambor started working on a more essential human figure—according to both the critic and the artist—with *Uomo statistico* (Statistical Man): Mambor himself recounts how “one day in 1962, passing in front of a shop that sold stamps, I saw some signs representing men and women, the ones used in lavatories; they were nice images, the quality was good. The images I worked on had to be bidimensional, I took them from various sources, photos, newspapers. They were also the first sprays I did, I used a hand sprinkler to spray tempera or washable paint on them” (Rorro 2006). Mambor was trying to create the most bidimensional image possible, the image of an image, a perfect tautology.

Also with the later *Timbri* (Stamps, 1963), Mambor was searching for a tool that could mediate the immediacy of technique, and for this reason resorted to stamps, impersonal and repetitive instruments that allowed him to modulate the sensibility and differentiate the images of the man taken from the street signs by applying ink with varied pressure. With *Camminare (Ricalchi)* (Walking – Tracings) composed in 1955-56, Mambor captured the moment in which an impersonal individual starts to have a personal identity; by underlining a human action he was illustrating a verb, and gave different examples of it, the way a dictionary does: a man playing, a girl carrying a shoe, a naked woman posing or moving.¹ The work is part of a series named after the act of tracing, a technique Mambor had used since he was a child, when he traced pictures of football players by holding up the *Corriere dello Sport* newspaper against a window.

The works that are part of what Mambor himself called a linguistic research include *La sedia di Van Gogh* (Van Gogh's Chair), created in 1966. In this work a drawing appears as if it were detached from the painted background. It is a division in the temporality of the painting obtained by means of a spatial separation of the two phases of execution: the lines forming the contour appear on the surface, while underneath the layers of colour are visible, a declaration of the conceptual nature of painting.

Filtro, composed in 1967 (we have already mentioned this work), occupies a central position in the production of the artist. Here all the

¹ See the essay by Ada De Pirro and Antonella Sbrilli in the present volume.

elements of painting, matter, colour, shape and time/movement, are analysed and treated as linguistic elements. Also here signifier and signified overlap and the title serves as a guide for the viewer: it is a dispositif that allows to view reality broken down into its elements, and to reconstruct it as a whole inside ourselves.

Al di là dei limiti della tua mente apri verso il futuro (Beyond the Limits of Your Mind you Open up to the Future) is the title of a work created in 1977. The reference is to a period in which the author experimented with theatre, psychoanalysis and psychodrama. Its importance is not so much in the drawing but in the communicative synthesis that invites the viewer to step outside him or herself, leaving behind the mechanical thoughts that condition our existence.

Mambor's relationship with theatre developed in the twenty year period that goes from 1969 to 1989, and was driven by the desire to break free from the restricted environment of the studio. "My relationship with theatre came as a natural extension of my research, a slow shift, almost involuntary, from painting to theatre. (...) Initially it was not important to stage a particular text, an author, it was not about giving to the theatre, rather it was about using theatre as an instrument to investigate the link between creativity and life" ("*Scritti sul teatro*" 236).

Starting in 1977 the stage became fertile ground for expressive research and communication; the artist was able to record the relationship between art and life: action and appearance, reflective action and reflected action, imagination and objectivity, virtuosism and empirical reality. The stage is also the space of a permanent laboratory for visual analysis. As if the intention were that of objectifying the actions of the performances, Mambor created *Trousse*: a sculpture, or a frame to present an object, a person, an image. He created a work inside which he could insert new and alive images. The artist claimed:

I used theatre inside the *Trousse* as an instrument to create knowledge, to accept, to receive information about oneself from the collective, to be open to a new point of view that is a possibility to broaden our personal vision, to accept difference as a shift away from the closure of the I. The perimetre of the *Trousse* represented the armour to be penetrated, the limit constituted by ideas we have of ourselves, that must be overcome in order to step outside and encounter the other and the surrounding environment ("*Scritti sul teatro*" 238).

Thanks also to the physical experience of the construction of the scene, Mambor slowly regained his passion for manual work, and in 1989 he went back to painting.

With *Osservatore* (Observer), created in 1990, Mambor became a part of his own work. The contour of the *Observer* is his own: it is his own image, flattened, and without a shadow. The composition was the starting point for a series of anti-expressive works, that aimed to do away with the deforming lense of subjectivity, and leave nothing but analysis: "If the person looking at the picture coincides with the *Observer*, the space between this figure and the background will produce silence, and the ability to experience. Viewers are no longer only spectators: they will discover that they already possesses what the artist discovers through his own work" ("*Spettatore-Osservatore*").

With *Uomo geografico* (Geographical Man), that dates to 1993, perception changes along with the point of view, and the contour of the artist is seen from above. It is an important modification with respect to other versions of this work, and reinforces the conceptually cubist language of the author.

Il Riflettore (The Reflector) was on the other hand an extemporary creation that resulted from the photos the artist took of the viewers, in 1995. There is an empty space where the object was supposed to be, and a man stepping out of the rectangular frame of the painting. Some objects are placed in the foreground, which forces the viewer to pay attention to their shape and not their function; here, for instance, the shape of a planer becomes that of a ship.

Il Decretatore (The Proclaimer), created in 1996, is a representation of the idea of stepping out of the picture. The large installation, displayed at the Museo Laboratorio, was composed of a panel on wheels and of a long wall covered by samples of wallpaper. A handle made it possible to slide the panel along the wall and the interference of these two visual levels, one fixed and the other mobile, uncovered new and constantly changing portions of reality. The Decretatore is he who creates by interacting, and gives the others—the others are those who interact—the opportunity to create.

Progetto Diario 2007 (Project Diary 2007), created in 2006, is inspired by the homologous work that dates to 1967. In this piece modular elements are juxtaposed like the pages of a diary on which ingredients and events relating to painting are annotated. In the latest version the artist recorded the various positions of the figure, the various tech-

niques, the objects he used. The work aims to create a “catalogue” of the act of painting (namely, techniques and modes of representation). By looking back over the past the artist here discovered new prompts and new ways of conveying his message.

A short time before (2005-2006) Mambor had created a study-sketch for *Separé*: a series of cut out contours, figures that had been emptied and that were set against backgrounds painted with different colours and materials. The artist invited the spectator/observer to reach a state of emptiness and to be guided towards the observation of a type of reality where everything is in communication and where everyone brings their own subjectivity:

I am building a small model. (...) Some cut out panels form the images of men. By changing the position I change the point of view, and by doing this I am also changing the environment, and creating different relations. (...) Each figure corresponds to a different situation. Different moments different surroundings different human beings different choices made by these human beings. The figures are not filled in, they are empty, everything else is latent. (...) *Separé* indicates the first reading, and from the point of view of everyday life the work seems to be made up of separate elements. The word '*Separé*' refers to dispositifs that emphasise separation. Panels and screens. It encourages a reading that is an attempt to find the correspondence between these dispositifs. What separates is our way of looking. The title is one of the elements that constitute the work. The artwork is rich in layers of research that become manifest by means of an essential synthesis. (...) The emptied contour indicates points of passage. (...) I have detached, separated, divided, emptied, to the point where no fixed image is left, no model with a set of qualities to relate to. It is on the contrary a work able to give the viewer the opportunity of creating a relation ("Gennaio 2006 Roma" 56-57).

In 2007 an exhibition was held at the National Gallery of Modern Art in Rome; it was titled after the artwork/installation *Separé*, which sums up the artist's investigation into the human figure.² Renato Mambor commented on this experience:

² The relationship between Mambor and the National Museum of Modern Art started in 1958, when the artist was awarded the Premio di Incoraggiamento in the category of painting with the work *Larva*, that has since then been part of the permanent collection of the Museum.

From the beginning there was an atmosphere of friendly and sincere collaboration. The superintendent Maria Vittoria Marini Clarelli decided to photograph the contours as characters standing on the steps outside the museum, as if they are about to enter the gallery. I was not present when the show was arranged, by the two curators, Angelandraina Rorro and Marina Gargiulo. I was the first visitor and I was very much surprised. Achille presented the exhibit with a very excellent paper, and I felt like I always used to, I felt we had a similar way of seeing things (“Nato re magio” 129).

The exhibition *Separé* was indeed the result of a shared and communal effort, and was made possible by the teamwork of us curators, architects, the exhibitions department, Patrizia and Renato, and the superintendent. *Separé* is an artwork that produced an exhibition and a relationship, something that united us. During the phases of preparation (readings, meetings, and decisions regarding what works should be displayed) and when the exhibit was being arranged, there was great collaboration and harmony. Above all, there was awareness: everybody knew what the others were working on.

The exhibit was so much the fruit of a shared effort that the main installation, the twelve human silhouettes that make up *Separé*, actually played an active role in the exhibit. Maria Vittoria Marini Clarelli explained this in her introduction, speaking of the problem posed by the images for the catalogue:

We decided to show *Separé* entering the museum, taking pictures of the figures on the monumental steps outside the museum. ‘The weather must be overcast, not rainy, but overcast’, these were Mambor’s instructions. Indeed the sky was grey, it was a Monday in January, and *Separé* was placed on the steps of the National Gallery, for a few hours only, while the passersby stopped to take pictures with their phones. We would have liked to leave them there, under a light that created no shadow, under a sky that seemed it had been sprayed, the grey was so uniform (*Separé* 4).

The installation, together with a series of older works that introduced it, was put on display inside the gallery. However also the audience seemed to participate in the atmosphere and respond to the artist’s invitation made visible by *Separé*: “The visitors told me what it was like to step into the work, through the empty figures and walk towards the panels at the back. Holes, cracks, through which life flows. The joy of standing in this place. Concrete evidence that a wish had come true. A playful atmosphere that lasted also during the following days” (“Nato re magio” 130).

The idea, the project of the artist, had not only become an exhibition, but also a space that was alive: here where what is apparently and usually separated by a type of fruition imposed by museums, the work of art on the one side, on the other the viewer, came together. After the *Uomo statistico*, the *Osservatore*, the *Decreatore*, with *Separé* Renato was able to show the apparent divide, indicating and actually achieving a possible unity.

From then until 2014 Renato Mambor continued to create shared works and to invest in the quality of the relationship between people, between things and people, between people and the surrounding environment.

Tutti sullo stesso piano (All On The Same Level), *Mutabile immutabile* (Changeable Unchangeable), *Connessioni* (Connections), *Fili* (Threads), *2 ma non 2* (2 but not 2), are works that focus on how we are all connected to the universe. "We are in the universe, and everything is part of us", Renato explained.

There is, however, one work in particular that is similar and related to *Separé*. Titled *I Raccoglitori di Pioggia* (Rain Collectors), today on display, though only in part, in Rome. It speaks of us and of the present times. Renato always loved the rain. While rehearsing for a show in Venice in 1980, he observed the rain and wrote: "The rain came down vertically piercing the water of the lagoon with small holes, and penetrated it, meeting no resistance, becoming one with it. They say water has a memory of its own. My thought recorded on a liquid tape will one day resurface in an artwork using rainwater" ("Nato re magio" 71).

In this same city, many years later, he took note of some reflections on a work he was planning:

In nature there is transformation. Water has no shape but it has the capacity to manifest itself as liquid, solid or gas. To represent the natural water cycle entails a reflection on the topical issue of the relationship between man and his surrounding environment. Deep down, it awakens the awareness of life's ability to create continuous transformation, in which all the elements are in relation one to another. (...) A rainwater tank reminds us of timeless circularity. (...) The drainpipes that collect the rainwater are not an alchemic purifying filter. Rain is beautiful as it is. By using these instruments to collect the water you are taking part in this natural phenomenon, as if you were eliminating the thoughts that constitute discomfort, separation, the beginning and the end; you are becoming part of the flow and of the rhythm of life and of infinity ("Nato re magio" 71).

The installation was displayed outdoors on the island of San Servolo in Venice during the 2012 Biennial. It was composed of:

Twelve sculpture-objects made in metal, each varnished with a different shade of azure. Nine outlines of men were placed in the ground to form a semicircle; each had a small drainpipe with a small container to collect the rainwater. Two long copper pipes connected the containers to the ground, so that the water could flow into the earth. One figure only breaks the symmetry, it is placed ahead of the others and is holding these pipes as if it were offering them to the viewers ("Nato re magio" 71).

Today two of these *Raccoglitori* are displayed in a collective sculpture exhibit in Via Margutta in Rome.³ Although Mambor always considered himself a painter, these tridimensional paintings are indicative of the artist's wish to be with others, to dialogue, to question and to be questioned. Today the azure outline of Renato/Raccoglitore makes me think of the tridimensional paintings for *Separé*, the backs of which were so rich in meaning despite the emptiness of the human shapes, cut out to be filled by the experience of the viewer.

It is not easy for an artist to take a step back, to not say everything, or offer too much, and ask the audience to make an effort to interpret the work. Mambor's works can be looked at and read in many ways, they offer various levels of interpretation, but they are for everyone. On one condition: the observer must be willing to look inside him or herself to find something to say.

Works cited

- MAMBOR, RENATO. "Spettatore-Osservatore." *Renato Mambor. Progetto per un'antologica*, edited by Barbara Martusciello, Galleria del Mascherino, 2005.
- . "Tano Festa." *Renato Mambor. L'arte fare quadrato per far spazio alla vita*, curated by Achille Bonito Oliva, Edizioni Mudima, 2006.
- . "Scritti sul teatro." *Renato Mambor. L'arte fare quadrato per far spazio alla vita*, curated by Achille Bonito Oliva, Edizioni Mudima, 2006.
- . "Gennaio 2006 Roma." *Seperé. Oggetti scultorei*, Maretti Editore, 2007.
- . "Renato Mambor." *Nei pressi dell'origine*, curated by Gianluca Ranzi, Maretti Editore, 2012.
- . MAMBOR, RENATO AND PATRIZIA SPECIALE. "Nato re magio." *Storia di arte e di vita*, Maretti Editore, 2014.
- RORRO, ANGELANDREINA. Personal interview with the artist, December 2006.

³ *Via Margutta scolpisce il contemporaneo*, curated by Gabriele Simongini, 2016.

Biography

Angelandreina Rorro, graduated in Humanities and specialized in Art History at the Sapienza University in Rome. She has worked for the Italian Ministry for Cultural Heritage and Activities since 1999, first at the Superintendence for Artistic and Historical Heritage in Naples, then since 2000 at the National Gallery of Modern Art where she is in charge of the Documentation Service and where she is also curator for contemporary art. Here she has organized and curated exhibitions and events. She has been member of numerous commissions and panels, she has represented the National Gallery in AMACI (the association of contemporary art museums) for more than ten years, and has curated the catalogue of contemporary art collections of the National Gallery of Modern Art and of MAXXI. She has worked at the High Institute for Conservation and Restoration since August 2016, where she teaches and oversees restorations of art works, in particular contemporary art works.

Sono finalmente diventato un aggeggio

Patrizia Speciale Mambor

Il titolo di una performance di Mambor del 1984 fornisce lo spunto per uno scritto-testimonianza di Patrizia Speciale, sua compagna dal 1978, che ha scelto di affrontare il suo lavoro più recente seguendo le linee guida espresse dallo stesso Mambor. Era importante per l'artista che la sua opera fosse letta dal momento presente; egli ha sempre ribadito la possibilità che l'arte indichi, attraverso il cambiamento dello sguardo, un cambiamento del punto di vista; nella sua ricerca fondata sul linguaggio affiora come l'artista sia consapevole della propria responsabilità etica. Mambor diceva che oggi è necessaria una coerenza tra l'essere uomo e l'essere artista, perché «l'artista non certifica l'esistente ma è colui che pone i semi del futuro».

Il mio lavoro va letto dal momento presente

Gli anni dal 2000 al 2014 sono stati anni intensamente produttivi, una rinnovata ricerca.

Renato la chiamava «l'assillo continuo», una produzione di dipinti e sculture, installazioni e fotografie, scritti e progetti. E mostre, personali e collettive, in Italia e all'estero.

Tanta ricchezza di opere ha coinciso, paradossalmente, con i periodi in cui è stato attaccato sempre di più dalla malattia, più debole fisicamente e costretto, come diceva lui, «agli arresti domiciliari». Le opere che lui ha ritenuto più importanti, anche per leggere le precedenti, sono proprio le meno conosciute.

Il suo desiderio è sempre stato: leggere il lavoro dal momento presente. Ora.

Il presente – allora – dell'artista.

Il presente – ora – di chi guarda.

Nel 2006 siamo a Milano alla Fondazione Mudima: c'è una grande parete bianca, così alta perché è stato sventrato un piano di cui rimane solo una parte, come un ballatoio da cui affacciarsi. Quella parete è

uno spazio perfetto per appoggiarvi le forme lignee di *Connessioni* che entrano in rapporto ad una figura scultorea in primo piano, ritagliata sul profilo di Renato.

Sia la sagoma che le forme poligonali sono bianche, inchiodate da morsetti metallici ad un altro pannello di legno a forma di triangolo.

Le trenta forme di legno sono unite sul muro, in alcuni punti e in altri no, con cannule di colori pastello. I triangoli testimoniano la stessa natura tra la sagoma e le forme. L'opera rimanda all'occhio dello spettatore l'intuizione delle connessioni latenti.

Tanta gente all'inaugurazione, Renato segue gli sguardi attenti, indagatori, di chi guarda.

«La nostra vita con fili trame orditi sotterranei è parte inscindibile del nostro ambiente fisico e quindi unita alla vita delle altre persone e alla grande forza vitale dell'universo».

Il 2012 è l'anno di *Fili*, a Berlino, all'Hamburger Bahnhof.

Noi non ci siamo, Renato è debole in quel momento, ma tutto è pensato nei minimi dettagli. Gli allestitori e Gianluca Ranzi, il critico che l'ha organizzata, sono in contatto continuo con lui. E Renato è tranquillissimo: «il mio lavoro tiene in sé le relazioni», le sue mostre le ha sempre volute montate da altri.

In primo piano, una sagoma, ritagliata sul suo profilo, mentre porge il capo di una matassa come un invito perché venga avvolta. Alle sue spalle una grande parete bianca sulla quale sporgono rocchetti ingranditi di filo colorato e lucente. La sagoma è di legno dipinto di grigio, formata da due profili paralleli e bidimensionali impiantati su una stessa base – due ma non due. Il gesto della figura in primo piano rimanda ad un viaggio interno, un viaggio della memoria, che riaffiora all'esterno e apre all'altro, al fare insieme.

Pochi mesi dopo un'altra mostra a Praga. Non siamo neppure lì: lo stato di salute di Renato rende gli spostamenti complicati. Vanno, in vece nostra, Blu Mambor, Paola Pitagora e Igor Horvath. Il giorno dell'inaugurazione leggono alcuni scritti di Renato e di Paola.

Il palazzo che ospita la mostra ha, al suo interno, anche una chiesa. Renato l'ha saputo e immagina opere proprio per quell'ambiente: sono i *Riguardanti* e i *Mandala e Gargoyle*.

«Il mio lavoro cambia perché cambio io».

Renato accoglie ciò che sta vivendo.

La vita accade, anche la malattia accade, e va vissuta e accettata.

Si fa strada, nella sfera interiore del suo 'essere umano', la dimensione del sacro.

I *Riguardanti* sono sculture alte e solenni, monocromatiche, e al loro interno custodiscono un rosone, un mandala, che permette il passaggio della luce attraverso le sue fessure.

I *Mandala e Gargoyle* sono dipinti, mandala aperti colorati, che accolgono in sé la figura del gargoyle. Opere che uniscono in sé oriente e occidente, che indicano aperture e accoglimento, che permettono il cambiare di segno: dal negativo al positivo.

E il suo lavoro ininterrotto sul linguaggio e sulla relazione ingloba il bene e il male, l'inquietante e il rassicurante, l'essere umano e il mondo che lo circonda. Che non sono più polarità contrapposte come negli anni Sessanta, soggettivo/oggettivo, arte/vita, ma sono ora polverizzate e ricomposte, agite e guardate immaginando altri punti di vista.

«La relazione che a me interessa, di cui voglio parlare, è una relazione esistente all'interno della coscienza».

Nel 2014 a Mantova, a Palazzo Te, viene presentata la *Quadreria infinita*.

Tanti piccoli quadri, accostati come tessere di un mosaico, ognuno dei quali ha al centro una sagoma colorata: è il profilo di Renato in diverse posizioni. Un'opera basata sul progetto, inteso a creare una rete relazionale per cui ogni possessore di una o più tessere entra in relazione con ogni altra tessera e con l'opera intera che è aperta e infinita.

«L'infinito scoperto dentro di sé permette di superare i limiti delle divisioni, tra noi e gli altri, amici e nemici, la vita e la morte».

Nel 2011 siamo a Londra per una mostra all'Istituto Italiano di Cultura.

È grigio ma non piove.

Renato presenta, tra le altre, un'opera dal titolo *Tutti sullo stesso piano*: 12 piccole sculture, 12 sue 'sagome' colorate, ruotate in diverse posizioni, e appoggiate su un pianoforte a coda.

Ironicamente giocata tra il piano del pianoforte e il piano della realtà, l'opera mostra la pari dignità di ogni essere umano e di tutto ciò che esiste intorno. Ritorna la sua 'sagoma' in posizioni diverse. Le posizioni sono definite 'filosofiche' – perché ogni spostamento della figura crea attorno a sé un diverso ambiente.

Ho scelto di parlare di alcuni lavori di questi anni, ma ce ne sarebbero molti altri, perché in questi affiora con chiarezza la volontà accesa di Renato di svolgere attraverso la ricerca sul linguaggio il suo assillo, quelle domande sulla vita e i rapporti, l'importanza che ha per l'artista l'indicazione di una possibilità di cambiamento del punto di vista.

«Sono io ma non è un ritratto, è il perimetro della mia immagine, recinto della mia assenza, affinché un'altra persona possa usarlo come strumento per operare spostamenti di punti di vista».

Tutte le Posizioni Filosofiche espresse da questi lavori hanno la loro origine nella tematica dell'*Osservatore*, che nasce in teatro con lo spettacolo *Gli Osservatori* nel 1983. Tematica che acquista il profilo di Renato e si snoda nelle opere successive con continui passaggi di novità. Negli anni Sessanta la figura era oggettiva, fredda, bidimensionale, poi la sagoma si umanizza, acquistando il contorno dell'immagine di Renato. Il profilo è insieme 'senza volto' e 'riconoscibile', è l'indicazione ad esplorare la soggettività. E rimanda all'atto etico di assunzione di responsabilità.

«Nel gioco di sponda dell'arte la prima persona a cambiare è l'artista. Nel lavoro elaboro, cammino, costruisco, ponendomi solo problemi di linguaggio. Mi accorgo che dall'opera stessa ricevo informazioni che posso usare per acuire la capacità di autosservarmi».

L'atto del guardare non è atto semplice. È costretto nei limiti non consapevoli dell'abitudine, della predisposizione, della paura del nuovo e della ricerca del rassicurante.

L'Osservatore indica la possibilità della trasformazione. L'artista offre la propria sagoma come dispositivo di passaggio.

Mi torna in mente il titolo di una performance del 1984:

Sono finalmente diventato un aggeggio.

Cos'è un aggeggio? Perché aggeggio?

In teatro il pubblico è separato dal palcoscenico da un muro di sapone da bucato giallo. Lì, due giovani donne appoggiano frammenti di bottiglie. È un breve e ironico viaggio iniziatico, di pulizia e acutizzazione dello sguardo, smaschera l'illusione della separazione.

Il muro giallo di saponette, attrezzato di offendicoli, evapora in bolle di sapone come nei giochi dei bambini, unificando scena e pubblico.

L'artista-aggeggio mette a disposizione e svela i suoi meccanismi interiori.

*Il mondo è tondo e ce lo so
ma c'è tanta gente sempre preoccupata
di evitare gli spigoli...*

Così canticchiava in scena in *Nato Re Magio*. L'esperienza del teatro, piena di relazioni e di calore, lo ha arricchito di altre domande.

Quando tutta la superficie è stata sperimentata, Renato sceglie di fare pozzo dentro di sé. Ciò che era orizzontale diventa verticale. Nella

profondità della vita di ciascuno ci sono livelli inesplorati, che richiedono altri sguardi, altri momenti, altri strumenti. Soprattutto strumenti di conoscenza di sé. L'atteggiamento da estetico diventa etico. La ricerca dell'oggettività negli anni Sessanta escludeva l'io dell'artista, «freddi nell'arte caldi nella vita», accoglieva le immagini dell'esterno. La ricerca si capovolge nelle opere recenti, attraversa la soggettività, la esplora, rintracciando in ogni essere umano ciò che unisce all'altro e a tutto il mondo circostante.

L'uomo Mambor cambia le sue abitudini, attraversa le situazioni dure della vita, le malattie gravi, numerose e inaspettate, con un atteggiamento che lui così compendia: «ciò che c'è è ciò che serve».

Le esperienze dei laboratori teatrali, sulla creatività – seguiti o guidati –, lo psicodramma, l'approfondimento della psicoterapia della Gestalt, fino ad arrivare all'incontro più importante, quello con il Buddismo di Nichiren Daishonin, diventano fondamenta del suo nuovo modo di rapportarsi alla realtà.

Renato diceva che nel passato i tempi permettevano che un artista potesse scindere il suo lavoro dal suo modo di vivere la vita. Poteva anche essere un assassino e questo non toglieva valore alla sua opera. Ma ora, in questo tempo che viviamo e vivremo, la ricerca dell'uomo deve essere coerente con l'essere artista.

L'individuo oggi ha bisogno di essere capace di trasformare il suo atteggiamento verso la vita, essere responsabile ed etico. Bisogno di riconoscere la comune umanità e l'apertura alle differenze. E Renato cerca (e trova) in sé le radici della separazione, della aggressività e delle paure. Trasforma il suo stato vitale in rispetto, senso di responsabilità. Così come ha preso la sua figura come modello («ho la testa piccola, funziona nel disegno»), prende se stesso e la sua intera vita come campo di sperimentazione. Tutto acquista un significato simbolico.

Rimane, certo, il suo sguardo ironico e impertinente per dare leggerezza mentre esplora, con fedeltà alle tecniche della bidimensionalità e della superficie, la profondità dell'umano e dei meccanismi della vita. Al centro c'è sempre la trasformazione, quella capacità umana di consapevolezza e possibilità di cambiare se stessi e l'ambiente.

L'artista non certifica l'esistente ma è colui che pone i semi del futuro.

Ora.

Biografia autori

Patrizia Speciale Mambor, è nata a Roma, dove vive e lavora. Laureata in Lettere classiche con interessi in psicologia. Frequenta corsi di Psicologia della Gestalt. Ha lavorato nelle librerie "Al tempo ritrovato" e "Rinascita dell'Università", organizzando incontri e presentazioni. Ha collaborato con Renato Mambor nel *Gruppo Trousse* come direttrice organizzativa, regista e coautrice di testi. È Presidente dell'Archivio Mambor.

ALBUM
Capitolo 7



Fig. 1. Renato Mambor con alcuni pannelli del *Diario 67*, 1967.



Fig. 3. Renato Mambor, *Diffusore*, installazione nello studio dell'artista, 1996.



Fig. 3. Renato Mambor, *Diffusore*, installazione e performance, in occasione della mostra *Lavori in corso*, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, 1999.



Fig. 4. Renato Mambor, *Comessioni*, installazione alla Fondazione Mudima di Milano, 2007.



Fig. 5. Renato Mambor, *Tutti sullo stesso piano*, studio dell'artista, 2011.

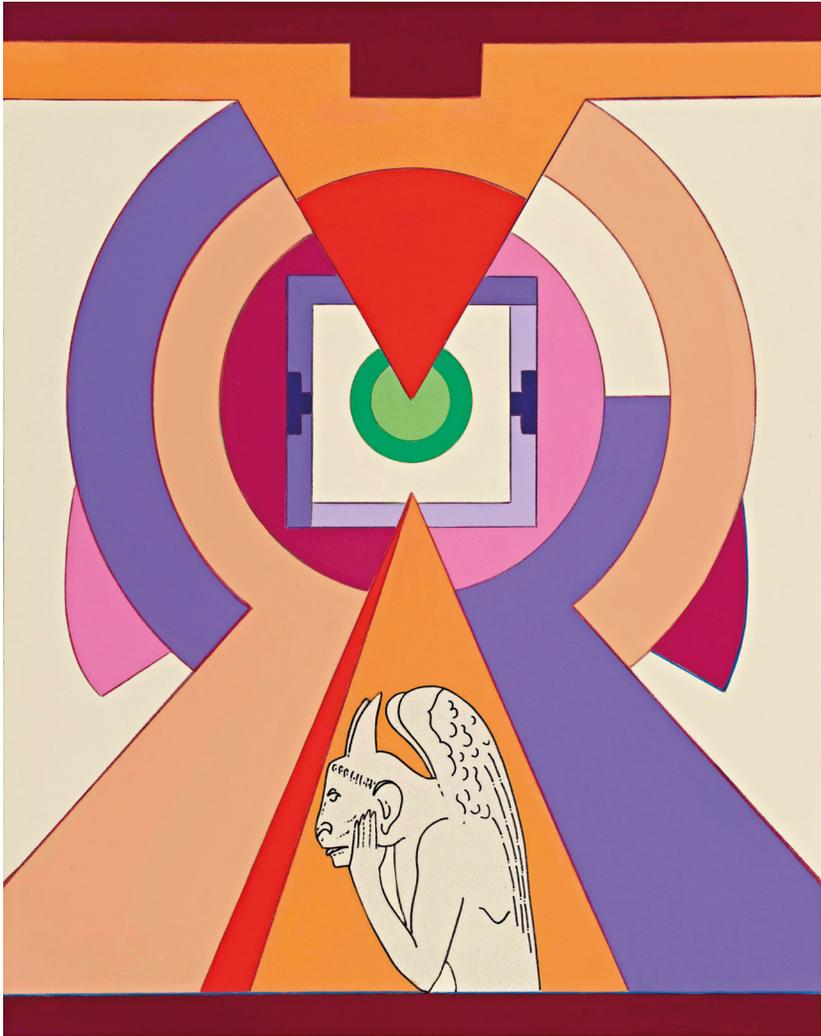


Fig. 6. Renato Mambor, *Mandala e Gargoyle*, 2012.



Fig. 7. Renato Mambor, *Re di cuori*, 2013.

I Have Finally Become a Gadget

Patrizia Speciale Mambor

The title of a performance by Mambor held in 1984, Sono finalmente diventato un aggeggio, is the starting point of a texts-recollection by Patrizia Speciale, who was the artist's companion from 1978, and who chose to address his latest works following the guidelines traced by Mambor himself. The artist, in fact, wanted his works to be read starting from the present: he always stressed the fact that art has the possibility of indicating, through a change in the gaze, a change in perspective, and in his research on language it becomes evident to what degree he was, as an artist, aware of his ethical responsibility. Mambor claimed that today it is necessary to be consistent as a human being and as an artist, because "artists do not certify the existing, an artist is someone who sows the seeds of the future".

My work must be read from the present moment

The years from 2000 to 2014 were very productive years, of renewed research.

Renato referred to them as "an ongoing worry", a production of paintings and sculptures, installations and photographs, writings and projects. And exhibitions, both solo and collective, in Italy and abroad.

Such an intense production paradoxically coincided with an increasingly aggressive illness, a period in which Renato was physically weak, and was placed, as he used to say, "under house arrest". The works he believed were the most important—also because they allow us to understand his previous production—are indeed the less known.

The desire was always: to read the work starting from the present moment. Now.

The present—then—of the artist.

The present—now—of the viewer.

2006, we are in Milan, at the Mudima Foundation: there is a large white wall, extremely tall, one floor has been taken out and only part

of it remains, it stands like a gallery from where one can look down. The wall is the perfect space to lean the wooden shapes of *Confessioni* (Confessions) that enter into dialogue with a sculpture in the forefront, a cut out profile of Renato.

Both the outline and the polygonal shapes are white, fastened by metal clamps to a wooden triangular panel.

The thirty wooden shapes are lined up against the wall, in some points they are joined with pastel colour cannulae. The triangles prove that the outline and the shapes are of the same nature. The work reflects, in the eyes of the viewers, the intuition of latent connections.

So many people at the inauguration, Renato watches the careful and enquiring gazes of the viewers.

“Our life with threads and underground patterns is an inseparable part of our physical environment and because of this it is connected to the lives of others and to the great vital force of the universe.”

2012 is the year of *Fili* (Threads), in Berlin, at the Hamburger Bahnhof.

We cannot travel there, Renato is weak, but everything has been thought out carefully, even the smallest detail. The people preparing the exhibit, together with Gianluca Ranzi, the critic who has organized it, are in close contact with Renato. And Renato is very confident: “relations are inherent to my work”; he always wanted others to set up his exhibitions.

In the foreground is an outline, his own cut out profile, offering the loose end of a skein of wool, an invitation to wind it. Behind him a large white wall on which enlarged spools of coloured and bright thread are visible. His contour is made of wood, painted grey, formed by two parallel and bidimensional profiles inserted in the same base—two but not two. The gesture of the figure in the foreground alludes to an inner voyage, the voyage of memory, which resurfaces outwards and opens up to the other, to a way of doing that is together.

A few months later another exhibition in Prague. We cannot be there either: Renato’s health makes travelling difficult. Blu Mambor, Paola Pitagora and Igor Horvath go on our behalf. The day of the inauguration they read some texts by Renato and Paola.

There is a church inside the building housing the exhibition. Renato has learned of this and has imagined works for this environment: he creates the *Riguardanti* (Onlookers) and *Mandala e Gargoyle* (Mandala and Gargoyle).

“My work changes because I change.”

Renato welcomes what he is living.

Life happens, also illness happens, and it must be experienced and accepted.

In the inner sphere of his “human being” a sacred dimension makes its way.

The *Riguardanti* are tall and solemn sculptures, they are monochromatic. On their chest is a rose opening, a mandala, that allows the light to pass through its fissures.

The *Mandala e Gargoyle* are paintings, open and coloured mandalas, that contain gargoyles.

These are works where East and West come together, they indicate openings and acceptance, and allow a change of pace: from negative to positive.

And his uninterrupted work on language and on relations encompasses good and bad, the disturbing and the reassuring, the human being and the surrounding world. No longer opposite poles, like in the 1960s, subjective/objective, art/life; they have been pulverized and reassembled, acted and looked at imagining other points of view.

“The relation that interests me, that I want to talk of, is a relation that exists inside our conscience.”

In 2014 *Quadreria Infinita* (Infinite Collection of Paintings) is presented in Mantua, at the Palazzo Te.

Many small paintings, juxtaposed like tiles of a mosaic, each containing a coloured outline: the profile of Renato in different positions. A work based on a project, intended to create a relational network in which the owner of one or more tiles enters into relation with every other tile and with the artwork in its entirety that is open and infinite.

“Infinity discovered within ourselves allows to go beyond the limits of division, between us and the others, friends and enemies, death and life.”

In 2011 we are in London for an exhibition at the Italian Cultural Institute.

The sky is grey but it isn't raining.

Renato presents, among other works, his *Tutti sullo stesso piano* (All on the Same Level): twelve small sculptures, twelve coloured “outlines”, rotated and looking in various directions, leaning on a grand piano.

Ironically playing between the level on the piano and the level of reality, the work shows how every human being has the same dignity, as does everything surrounding us. His “outlines” appear again in various positions. The positions are defined as “philosophical”, because every time a figure is moved a different environment around it is created.

I chose to speak of some works created in these years; there are many more, but these display in a clear way the vibrant intent of Renato to decline his “worry” through research on language, the questions on life and on relationships, the importance, for an artist, of the indication of a possibility to change point of view.

“It is me but it isn’t a portrait, it is the perimetre of my image, enclosure of my absence, so another person may use it as an instrument to shift points of view.”

All the Philosophical Positions expressed in these works originate from the theme of the *Osservatore* (Observer), which came to life in theatre, with the show *Gli Osservatori* (The Observers) in 1983. The theme takes the shape of Renato’s profile and is declined in the following creations marked by continuous novelties. In the 1960s the figure is objective, cold, bidimensional; the outline then becomes humanized, it acquires the contour of the image of Renato. The profile is both “faceless” and “recognizable”, an invitation to explore subjectivity. It alludes to the ethical act of accountability.

“In the indirect play of art the first person to change is the artist.

In my work I elaborate, walk, build, addressing only problems concerning language.

I realize that the work itself gives me information that I can use to broaden my ability in self observation.”

The act of looking is never a simple one. It is constrained by the unaware limits of habit, by predisposition, by the fear of what is new and by the search for what is reassuring.

The *Observer* indicates possibilities of transformation. The artist offers his own outline as a dispositif for transition.

The title of a performance created in 1984 comes to mind:

I have finally become a gadget.

What is a gadget? Why a gadget?

In a theatre the audience is separated from the stage by a wall of yellow washing soap. There, two young women are placing fragments of bottles. It is a short and ironic initiatic journey, which entails cleaning and sharpening one’s gaze, unmasking the illusion of separation.

The yellow wall made of soap bars, equipped with intruder deterrents, evaporates in soap bubbles like a child’s game, uniting the scene and the audience.

The artist-gadget makes available and unveils his inner mechanisms.

“The world is round I know
but there are so many people who worry about
avoiding the sharp edges...”

He sang in a scene of *Nato Re Magio* (Born a Magi). The experience of theatre, rich in relations and colour, filled him with other questions.

When all the surface has been experimented with, Renato choses to *build a well* inside himself. What was horizontal becomes vertical. In the depth of life each one of us has unexplored levels, which require a different gaze, other moments, other instruments. Especially instruments for self exploration. The aesthetic approach becomes an ethical one. The research for objectivity of the 1960s excluded the I of the artist, “cold in art but warm in life”, and welcomed images from the outside. In recent works the line of research is reversed, crossing subjectivity, exploring it, tracing in every human being what ties us to others and to the surrounding world.

Mambor the man changes his habits, bearing the harsh facts of life, the illnesses, many and unexpected, with an attitude that he sums up like this: what is here is what is needed.

The experiences with the theatre workshops, on creativity—attended or lead by him—the psychodrama, the study of Gestalt psychotherapy, up to the most important encounter, with the Buddhism of Nichiren Dais-honin, all become the foundations of his new way of relating to reality.

Renato said that in the past it was possible for an artist to separate his work from his way of living. An artist could be an assassin and this did not influence the value of his art. But now, in the times we live in and that we will live in, man’s research must be coherent with his being an artist.

Individuals today need to be able to transform their attitude towards life, to be accountable and ethical. To recognize the common humanity and openness to difference. Renato searches (and finds) inside himself the roots of separation, of aggressiveness and of fear. He transforms his vital state into respect, accountability. The same way he used his own figure as a model (“my head is small, it works in drawings”), he takes himself and his entire life as a field for experimentation. Everything acquires a symbolic value. His ironic gaze remains, certainly, his impertinent gaze, to give lightness while exploring, loyal to the techniques of bidimensionality and of the surface, the mechanisms of life. Transformation is always at the centre, the human capacity to be aware, the possibility of changing oneself and the surrounding environment.

The artist does not certify what exists, rather he is the one to sow the seeds of the future.

Now.

Biography

Patrizia Speciale Mambor, was born in Rome, where she lives and works. She graduated in Classical Humanities and developed her interest in psychology. She attends Gestalt Psychology courses. She has worked in the bookshops "Al tempo ritrovato", and "Rinascita dell'Università", organizing meetings and presentations. She collaborated with Renato Mambor, taking part in the *Group Trousse*, for which she was organizational director, director and co-author of texts. She is President of the Archivio Mambor.

COMITATO EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Coordinatore

GIUSEPPE CICCARONE

Membri

GAETANO AZZARITI
ANDREA BAIOCCHI
MAURIZIO DEL MONTE
GIUSEPPE FAMILIARI
VITTORIO LINGIARDI
CAMILLA MIGLIO

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE ARTI

XAVIER BARRAL-I-ALTET (Professor Emeritus, Université de Rennes II-Haute Bretagne; Visiting professor, Università degli studi Ca' Foscari a Venezia)
OLIVIER BONFAIT (Université de Bourgogne)
GIOVANNI CARERI (Centre d'histoire et de théorie de l'art-Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris)
MARIA GRAZIA MESSINA (Università degli studi di Firenze)
ROSA MARIA SALVATORE (Università degli studi di Padova)
FERDINANDO TAVIANI (già Università degli studi de L'Aquila)
BENJAMIN WALTON (University of Cambridge)

COMITATO DI REDAZIONE

CLAUDIO ZAMBIANCHI *Responsabile* (Sapienza, Università di Roma)
PAOLO BERTETTO , SILVIA CARANDINI , CLAUDIA CIERI VIA, MICHELA DI MACCO
ANTONIO IACOBINI , STEFANIA MACIOCE , MARINA RIGHETTI, EMANUELE SENICI
CARLA SUBRIZI (Sapienza, Università di Roma)

COMITATO SCIENTIFICO
MACROAREA E

Coordinatrice

CAMILLA MIGLIO

Membri

VICENÇ BELTRAN
MASSIMO BIANCHI
ALBIO CESARE CASSIO
EMMA CONDELLO
FRANCO D'INTINO
GIAN LUCA GREGORI
ANTONIO IACOBINI
SABINE KOESTERS
EUGENIO LA ROCCA
ALESSANDRO LUPO
LUIGI MARINELLI
MATILDE MASTRANGELO
ARIANNA PUNZI
EMIDIO SPINELLI
STEFANO VELOTTI
CLAUDIO ZAMBIANCHI

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

1. Strategie funerarie. Onori funebri pubblici e lotta politica nella Roma medio e tardorepubblicana (230-27 a.C.)
Massimo Blasi
2. An introduction to nonlinear Viscoelasticity of filled Rubber
A continuum mechanics approach
Jacopo Ciambella
3. New perspectives on Wireless Network Design
Strong, stable and robust 0-1 models by Power Discretization
Fabio D'Andreagiovanni
4. Caratterizzazione di funzioni cellulari nelle leucemie
Nadia Peragine
5. La transizione demografica in Italia e i suoi modelli interpretativi
Ornello Vitali, Francesco Vitali
6. La patria degli altri
a cura di Mariella Combi, Luigi Marinelli, Barbara Ronchetti
7. Neuropathic pain
A combined clinical, neurophysiological and morphological study
Antonella Biasiotta
8. Proteomics for studying "protein coronas" of nanoparticles
Anna Laura Capriotti
9. Amore punito e disarmato
Parola e immagine da Petrarca all'Arcadia
Francesco Lucioli
10. Tampering in Wonderland
Daniele Venturi
11. L'apprendimento nei disturbi pervasivi dello sviluppo
Un approfondimento nei bambini dello spettro autistico ad alto funzionamento
Nadia Capriotti
12. Disability in the Capability Space
Federica Di Marcantonio
13. Filologia e interpretazione a Pergamo
La scuola di Cratete
Maria Broggiato

14. Facing Melville, Facing Italy
Democracy, Politics, Translation
edited by John Bryant, Giorgio Mariani, Gordon Poole
15. Restauri di dipinti nel Novecento
Le posizioni dell'Accademia di San Luca 1931-1958
Stefania Ventra
16. The Renormalization Group for Disordered Systems
Michele Castellana
17. La Battaglia dei Vizi e delle Virtú
Il *De conflictu vitiorum et virtutum* di Giovanni Genesio Quaglia
Lorenzo Fabiani
18. Tutela ambientale e servizio pubblico
Il caso della gestione dei rifiuti in Italia e in Inghilterra
Chiara Feliziani
19. Ruolo dell'HPV nell'infertilità maschile
Damiano Pizzol
20. Hiera chremata
Il ruolo del santuario nell'economia della *polis*
Rita Sassu
21. Soil erosion monitoring and prediction
Integrated techniques applied to Central Italy badland sites
Francesca Vergari
22. Lessico Leopardiano 2014
a cura di Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini
23. Fattori cognitivi e contestuali alle origini dei modelli di disabilità
Fabio Meloni
24. Accidental Falls and Imbalance in Multiple Sclerosis
Diagnostic Challenges, Neuropathological Features
and Treatment Strategies
Luca Prosperini
25. Public screens
La politica tra narrazioni medial e agire partecipativo
a cura di Alberto Marinelli, Elisabetta Cioni
26. Prospettive architettoniche: conservazione digitale, divulgazione
e studio. Volume I
a cura di Graziano Mario Valenti
27. Τὰ ξένια
La cerimonia di ospitalità cittadina
Angela Cinalli

28. La lettura degli altri
a cura di Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato
29. La *Tavola Ritonda* tra intrattenimento ed enciclopedismo
Giulia Murgia
30. Nitric Oxide Hybrids & Machine-Assisted Synthesis of Meclinerant
Nitric Oxide Donors/COX-2 inhibitors and Flow Synthesis of Meclinerant
Claudio Battilocchio
31. Storia e *paideia* nel *Panatenaico* di Isocrate
Claudia Brunello
32. Optical studies in semiconductor nanowires
Optical and magneto-optical properties of III-V nanowires
Marta De Luca
33. Quiescent centre and stem cell niche
Their organization in *Arabidopsis thaliana* adventitious roots
Federica Della Rovere
34. Procedimento legislativo e forma di governo
Profili ricostruttivi e spunti problematici dell'esperienza repubblicana
Michele Francaviglia
35. Parallelization of Discrete Event Simulation Models
Techniques for Transparent Speculative Execution on Multi-Cores
Architectures
Alessandro Pellegrini
36. The Present and Future of Jus Cogens
edited by Enzo Cannizzaro
37. Vento di terra
Miniature geopoetiche
Christian Eccher
38. Henry James. An Alien's "History" of America
Martha Banta
39. Il socialismo mazziniano
Profilo storico-politico
Silvio Berardi
40. Frammenti
Per un discorso sul territorio
Attilio Celant
41. Voci Migranti
Scrittrici del Nordeuropa
Anna Maria Segala e Francesca Terrenato

42. Riscritture d'autore
La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali
a cura di Simone Celani
43. La bandiera di Socrate
Momenti di storiografia filosofica italiana nel Novecento
a cura di Emidio Spinelli e Franco Trabattoni
44. Girolamo Britonio. Gelosia del Sole
Edizione critica e commento
a cura di Mauro Marrocco
45. Colpa dell'ente e accertamento
Sviluppi attuali in una prospettiva di diritto comparato
Antonio Fiorella e Anna Salvina Valenzano
46. Competitività, strategie di pianificazione e governance territoriale
Il sistema economico pontino
Marco Brogna e Francesco Maria Olivieri
47. La fonte viva
Miguel Barnet Lanza
Edizione italiana a cura di *Luciano Vasapollo*
48. "Viandante, giungessi a Sparta..."
Il modo memorialistico nella narrativa contemporanea
Gianluca Cinelli
49. Lessico Leopardiano 2016
a cura di Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini
50. Informatisation of a graphic form of Sign Languages
Application to SignWriting
Fabrizio Borgia
51. Les Lois et le changement culturel
Le handicap en Italie et en France
Francesca Greco
52. L'esperienza turistica dei giovani italiani
Simona Staffieri
53. Teorie economiche del turismo e sviluppo locale
La misurazione della capacità di accoglienza di Roma
Valentina Feliziani
54. Lingue europee a confronto
La linguistica contrastiva tra teoria, traduzione e didattica
a cura di Daniela Puato
55. Prospettive Architettoniche: conservazione digitale, divulgazione
e studio. Volume II, tomo I e II
a cura di Graziano Mario Valenti

56. Norme incostituzionali e nuovo sistema degli stupefacenti
Marco Gambardella
57. BREAD: an interdisciplinary perspective
edited by Cesare Manetti and Fabrizio Rufo
58. Scrittrici Nomadi
Passare i confini tra lingue e culture
a cura di Stefania De Lucia
59. Rivoluzione fra mito e costituzione
Diritto, società e istituzioni nella modernità europea
a cura di Giuseppe Allegri e Andrea Longo
60. La metamorfosi dei sensi
Donne, desiderio, emozioni nella lirica dei trovatori
Valentina Atturo
61. Raccontar danzando
Forme del balletto inglese nel Novecento
Annamaria Corea
62. La traccia dell'addio delle cose
Macerie urbane, umane e culturali nel secondo dopoguerra
Tommaso Gennaro
63. La lingua emigrata
Ebrei tedescofoni in Israele: studi linguistici e narratologici
a cura di Sabine E. Koesters Gensini e Maria Francesca Ponzi
64. Storia delle antiche teologie atomiste
Enrico Piergiacomi
65. Lingue europee a confronto 2
Il verbo tra morfosintassi, semantica e stilistica
a cura di Daniela Puato
66. Renato Mambor
Studi intorno alle opere, la performance, il teatro
a cura di Raffaella Perna

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

