

4.2
allestire l'utopia radical.
Alessandro Mendini

Sul finire degli anni Settanta Alessandro Mendini rappresentava il paradigma dell'architetto intellettuale per il quale, come disse Ettore Sottsass, «il design è un modo per discutere di società, politica, erotismo, cibo e persino design. Alla fine è un modo per costruire una possibile utopia figurativa o una metafora della vita»¹.

Abbandonato nel 1970 lo studio Nizzoli del quale era stato co-fondatore e con cui aveva esplorato le possibilità del design e dell'allestimento fin dagli anni Cinquanta, Mendini diventa capo redattore e poi direttore di *Casabella*. Il suo orizzonte progettuale si divide tra il *Radical Design*, il cui processo non genera oggetti utili, ma piuttosto riflessioni dal limitato consenso popolare, e la consulenza artistica per la Alessi. La ditta di utensili per la casa in quel periodo cercava di attuare un rinnovamento rivolto alla possibilità di vendere pezzi di design a prezzi ragionevoli. Inizia a farsi strada la teoria che non è più importante inventare, poiché «non esiste più nessuna originalità»², bensì conferire a oggetti banali e d'uso quotidiano una nuova apparenza e dignità estetica attraverso la decorazione, che diventa codice visivo. Questa consapevolezza, come spesso accade nell'arte, non era una novità ma derivava da una necessità di personalizzazione nella riproducibilità: come abbiamo accennato in precedenza³, la scuola milanese degli anni Trenta aveva lavorato su queste tematiche studiando le produzioni della *Wiener Werkstätte*.

È alla fine di questo decennio di analisi, ricerche ed esperimenti che Mendini ottiene, nell'arco di un paio d'anni, straordinari risultati che orienteranno autorevolmente la sua figura di architetto e designer in modo definitivo, facendone un erede di Gio Ponti che, date le esigue relazioni dirette tra i due, possiamo definire di seconda generazione.

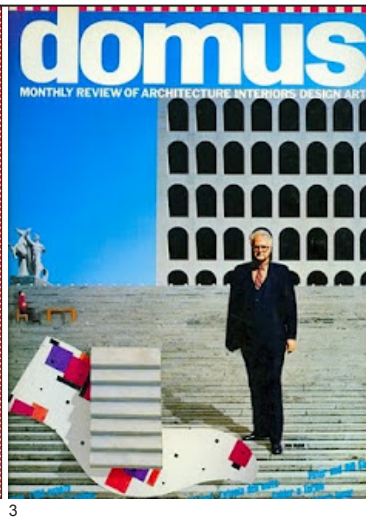
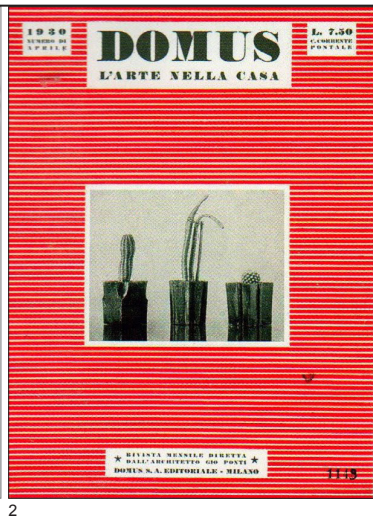
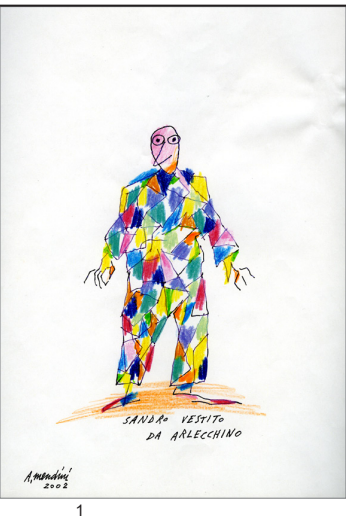
A partire dal 1979, e fino al 1985, Mendini assume l'incarico di direttore del mensile *Domus*, succedendo direttamente al suo fondatore, che l'aveva diretto in modo quasi continuativo dal 1928. È Ponti in persona

ad affidargli l'incarico intuendo, al di là della distanza temporale e della limitatezza dei contatti, una vera e propria affinità elettiva che avrebbe condotto a strategie artistiche analoghe. In effetti, a tutti e due si addice l'appellativo di «maestro di stile nel senso di umanesimo classico»⁴ usato da Peter Weiss. Entrambi, lacerati dal dualismo tra ricerca sulla sintesi classica delle arti e tendenze radicali, trovavano nella comunicazione il mezzo più adatto a esprimere l'arte, entrambi si affrancavano continuamente dalla rigidità del Movimento Moderno attraverso citazioni e accostamenti con i quali hanno costruito una loro personale via eclettica.

Carlo Mollino fa notare che *eclettismo* è una parola pericolosa perché facilmente equivocabile, «usata ormai impropriamente per quell'architettura di somma anziché nel senso di sintesi e di ripensamento originale [...] quale è il suo preciso senso etimologico e filosofico»⁵. La capacità di rielaborare la tradizione in un progetto originale è, infatti, la caratteristica che fa tanto di Gio Ponti quanto di Alessandro Mendini due chiari esempi di eclettismo architettonico nel senso più preciso del termine.

I loro percorsi sono davvero paralleli, differendo principalmente per fattori legati a contingenze storiche. Logicamente, a vent'anni dal nuovo Millennio, l'Italia affronta difficoltà diverse da quelle passate tra le due guerre: Mendini opera, almeno nel suo periodo di affermazione, in una realtà che tende a separare il disegno dal prodotto, per cui il primo coincide di fatto con il secondo in modo autoconclusivo, utopico e filosofico, anziché essere mezzo progettuale. Per Ponti questo sarebbe stato inaccettabile: tutti i suoi schizzi erano concepiti in vista di una realizzazione e quando ciò non avveniva subito, essi ritornavano più volte, come degli incubi ricorrenti, occupando tutte le forme d'arte, fino alla loro effettiva *nascita* nel mondo del prodotto.

Come dice Andrea Branzi, Mendini parte da una modernità di superficie, elaborata dai maestri riconosciuti della scuola milanese, per poi sviluppare



IN APERTURA
Alessandro Mendini con Studio Alchymia, *Letto di morte apparente*, Casa per Giulietta, Verona, 1982.

FIG. 1: Alessandro Mendini, *Sandro vestito da Arlecchino*, collezione privata, 2002. Mendini con i suoi Arlecchino traccia una continuità con la linea pittorica che va da Picasso a Severini passando per Ponti.

FIG. 2: Gio Ponti, *Domus*, Aprile 1930. Copertina.
FIG. 3: Alessandro Mendini, *Domus*, Novembre 1983. Copertina dedicata a John Hejduk.

NELLA PAGINA SUCCESSIVA:
FIG. 4: Alessandro Mendini, Performance *Lassù*, 1975.
FIG. 5: Gio Ponti, modello per il *Palazzo INA* (progetto ineseguito), Milano, 1940. Gli obelischi accentano la facciata.
FIG. 6: Alessandro Mendini, *Groningen Museum*, Olanda, 1994. Gli accenti "alla Ponti" sulla sommità.
FIG. 7: Alessandro Mendini, *Domus*, Luglio 1984. Copertina "teatrale" dedicata a Paolo Portoghesi.

il progetto, non con un suo fine necessariamente funzionale, bensì come generazione di un'immagine. E queste immagini sono analoghe ai progetti in cui Ponti, miscelando l'accademia a esperienze simboliste, surrealiste e metafisiche, indirizza la sua ricerca verso un linguaggio multimediale *ante litteram*.

Domus era vista dal suo fondatore come un contenitore nel quale si trattava non solo di architettura, ma di arte in generale: per questo motivo Mendini, già capo redattore di *Casabella* e fondatore di *Modo*, rispecchiava la persona più adatta nel panorama italiano a soddisfare il «bisogno quotidiano di favola»⁶ dei lettori.

Come a Ponti, neanche al nuovo direttore interessava la descrizione pittorica dell'architettura, in cui il rapporto tra reale e fantastico diventa ambiguo e la quotidianità si trasforma in una apparizione, interessava, invece, la sua astrazione, la sublimazione che porta a generare quella che Le Corbusier aveva definito *invariante progettuale*. Altrettanto fondamentali in questo processo creativo sono la memoria e la tradizione, rese autonome dalla retorica attraverso un percorso di decantazione che non mitizza gli stili ma ne propone l'attualizzazione attraverso nuove tecniche.

Domus alla fine degli anni Settanta passava dalla tendenza domestico-borghese di Ponti, che aveva codificato lo stile all'italiana decennio dopo decennio, alla ricerca d'avanguardia giunta quasi improvvisa. Peter Weiss scrive che «stando al modo in cui Mendini e la sua redazione hanno presentato gli elementi dell'architettura, del design, delle arti e della moda, si sarebbe potuto pensare a una vera e propria campagna anti-Ponti»⁷, ma in realtà è esattamente il contrario, perché nessuno come il nuovo direttore avrebbe saputo trasformare l'ispirazione datagli dal lavoro poliforme ed eclettico di Ponti in un itinerario progettuale originale, pur senza tradirne l'eredità.

Nello stesso anno Mendini entra a far parte del gruppo di ricerca chiamato Studio Alchymia, fondato

da Alessandro Guerriero. La collaborazione sarà indubbiamente propulsiva per la ricerca e i progetti dell'architetto, dal momento che Studio Alchymia era un *luogo* di ricerca sul design attraverso le arti, l'architettura, lo stile, un luogo che si sviluppava nella contaminazione dei linguaggi. Se si legge il manifesto del gruppo si possono, peraltro, trovare moltissimi legami con il *modus operandi* di Ponti, dal *pensiero sentimentale*⁸ in cui riecheggia, appunto, il bisogno di favola espresso in *Amate l'architettura*, alla con-fusione delle discipline artistiche in funzione di un progetto unitario⁹.

L'eredità ricevuta viene assunta da Mendini come una responsabilità a cui ottemperare nei confronti di una tradizione a cui si era variamente ribellato nel corso di tutti gli anni Settanta: la performance *Lassù* in cui una sedia di legno, icona della tradizione, viene consumata in un falò ne è un esempio che non ha necessità di ulteriori spiegazioni.

Egli, d'altra parte, esaltava la sintesi delle arti fino a trasformarla in contaminazione, il cui mezzo espressivo non è più l'architettura come guscio che riunisce i saperi in modo omologo, ma la comunicazione: il progetto visivo è legato al rendere «permeabili, associabili, elastiche ed assorbenti le membrane delle varie discipline»¹⁰. Ancora una volta è la prospettiva storica a rendere apparentemente diversi i due architetti, ma il pensiero dell'uno è solo rielaborazione delle idee dell'altro all'interno di una società mutata nel tempo.

Ciò è evidente anche nel teatro, passione comune a entrambi, che diventa saltuariamente lavoro entusiasmante, ma soprattutto campo di ricerca. In tal senso, entrambi sono coscienti che le loro scelte progettuali in questo ambito non possono generare consenso immediato, ma piuttosto manifestare una strada evolutiva per il palcoscenico. La scena è uno dei luoghi più indicati ad elaborare teorie, perché in essa i materiali deboli ed effimeri degli allestimenti riescono ad anticipare i temi e le forme dell'architettura del futuro, stimolando discussioni



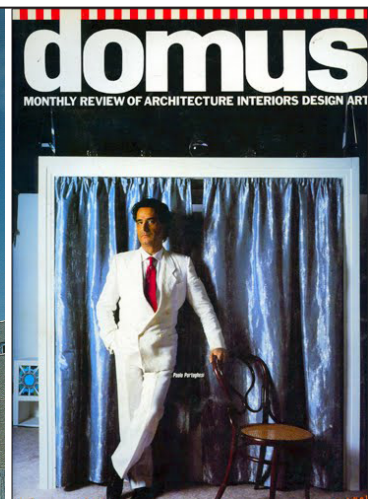
4



5



6



7

e aprendo dibattiti culturali ed etici che possono ripercuotersi sul quotidiano.

Con operazioni che travalicano i generi codificati, Mendini appoggia la ricerca di gruppi teatrali, influenzati da Wharol e Fassbinder che, a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, tentano di riformulare il linguaggio del teatro e la sua estetica. Ad esempio, con i *Magazzini Criminali* diretti da Federico Tiezzi, realizza nel 1979 *Ebdòmero*, tratto dal romanzo di Giorgio De Chirico. Come disse il critico letterario della neoavanguardia Giorgio Manganelli nella recensione, «un itinerario, un deposito di immagini, un catalogo di simboli, un collage di sogni, paesaggi, interni di abitazione, appunti di disegni, accesi, tutti, da una fosforescenza che sa di memoria, di visione» tornava ad essere universo visivo sul palcoscenico attraverso il filtro della letteratura.

Reiterando un tema molto investigato alla fine degli anni Settanta, tutta la messa in scena si appoggia al concetto di mistificazione determinata dal filtro utilizzato (in questo caso la pagina scritta), come era già stato fatto dalla coppia Ronconi-Aulenti nel Teatro Metastasio di Prato in *L'anitra selvatica* (1977) di Ibsen, dove la macchina fotografica era lo schermo dei sentimenti nelle varie situazioni.

L'anno seguente Mendini ricevette il premio Ubu 1980 per la migliore scenografia per lo spettacolo *Crollo Nervoso*¹¹. Dopo l'affievolirsi del teatro performativo neoavanguardistico, con questo allestimento si riallacciano le fila delle riflessioni sulle teorie di Gordon Craig, accantonate dopo la seconda guerra mondiale.

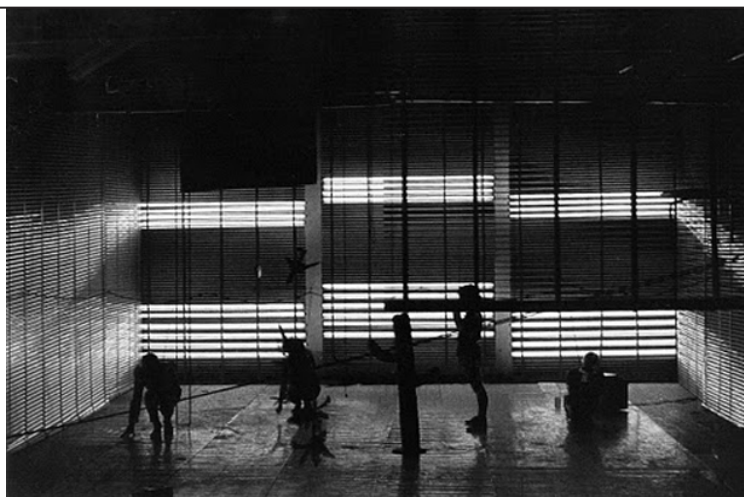
L'architetto, inoltre, cosciente che il lavoro della scuola milanese sulla superficie stava ormai diventando tradizione, sceglie la finestra arredata di Ponti per realizzare la pelle scenica di un *locus* recitativo quasi vuoto, facendo immaginare in modo frustrante un fuori che non si vede mai e riuscendo a distribuire tutti gli spazi recitativi sul perimetro scenico.

Memorie di immagini rielaborate in chiave contemporanea dalla creatività mendiniana

contraddistinguono indubbiamente anche la realizzazione del letto di morte apparente realizzato con Studio Alchymia a Verona nella mostra *Una casa per Giulietta* nel 1982. In una delle stanze di quella che era stata ribattezzata nel 1935 la casa di Giulietta dal sovrintendente Antonio Avena, accanto al caminetto trovano posto la *Poltrona Proust*, simbolo di una riproducibilità dell'arte e della tradizione, divenuta segno distintivo di Mendini, e una tenda, architettura effimera per eccellenza. La trasparenza del velo con cui è realizzata, i simboli simili a foglie cadute che la decorano, nonché la funzione funebre dell'allestimento richiamano alla memoria la scena del compianto per Euridice nel primo atto dell'*Orfeo e Euridice* di Gluck in cui Ponti veste un albero a lutto con un sudario di velo bianco sotto cui la ninfa dorme un sonno eterno da cui solo Orfeo riuscirà a svegliarla.

L'esperienza strettamente teatrale di Mendini sembra interrompersi nel 1981 con lo spettacolo *Famiglia Horror* di Antonio Syxty. Le scene, in collaborazione con Studio Alchymia fanno seguito alla carnevalesca *Festa delle finzioni* presentata a Venezia l'anno precedente. Insieme ai costumi di Krizia decretano la festa, intesa in senso etimologico come epifania di tutte le teorie sullo spettacolo effimero in senso estremo. La grammatica drammaturgica e, di conseguenza scenica, è ancora in costruzione, ma appare comunque priva di un contenuto che vada al di là dell'esteriorizzazione narrativa: un intreccio voluto di superfici e superficialità.

Come negli anni Quaranta sembra chiudersi per Ponti il periodo dei lavori teatrali sul campo, lasciando un ultimo spiraglio con il progetto più maturo e complesso e per questo ancor meno capito del *Mitridate Eupatore*, anche Mendini, dopo il culmine teatrale della sua intensa stagione di ricerca, si rivolge a lavori diversi, utilizzando l'esperienza del palcoscenico in architettura o nel design. L'immaginario, però, torna sempre alla possibilità di lavorare nello spazio libero che c'è tra il pensiero del regista e il movimento



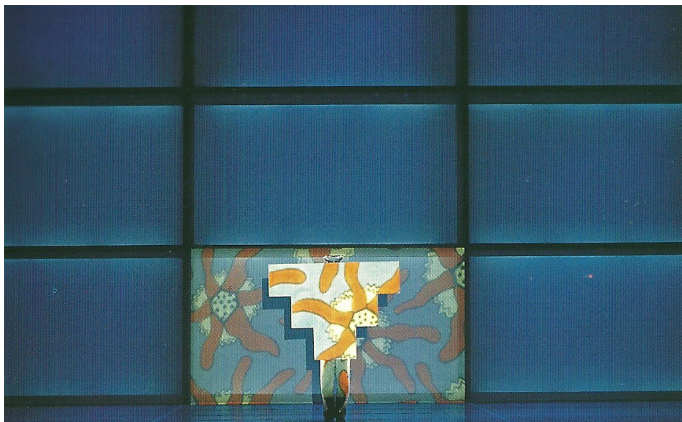
dell'attore e il momento arriva nel 1998¹², in occasione delle celebrazioni per i settanta anni della rivista *Domus*. Nella realizzazione dello spettacolo *Seventy Angels on the facade* il regista Robert Wilson divide il testo in sette atti corrispondenti a sette decenni: a Mendini viene affidata la scenografia del VI atto che narra esattamente il periodo in cui egli fu il direttore della rivista.

L'architetto lo ripercorre concentrando la visione attorno alla ritualità del banale intesa come l'oggetto che soddisfa il sentimentalismo. Le scene rievocano l'esperienza del Postmodern come centrale nel dibattito architettonico, riferendosi con immagini proiettate sul fondale a costruzioni effimere di quegli anni, come il Teatro del Mondo di Aldo Rossi¹³. I costumi, evocativi in qualche modo dell'universo televisivo allora nascente, propongono un abaco semiotico proprio del fare mendiniano.

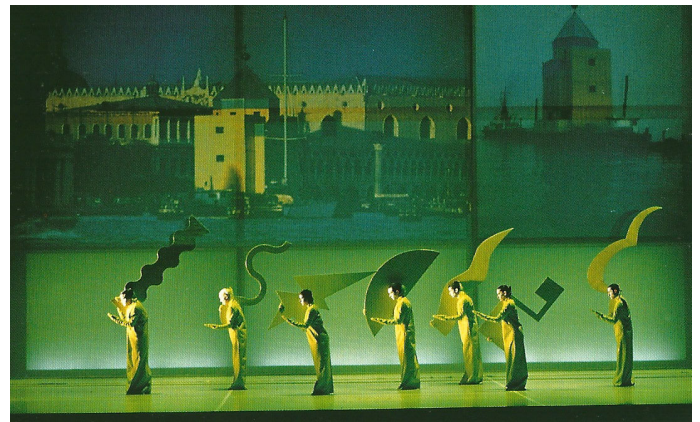
Anche Mendini, come il suo maestro Gio Ponti, considera ogni oggetto di design un personaggio, fatto di colori e forme – quindi invariabilmente ispirato alla pittura – che, apparendo sul palcoscenico della vita, provoca un pensiero e racconta di sé e del suo rapporto con la storia, relazionandosi alla realtà circostante. Il nostro compito di spettatori è ascoltare quell'oggetto coltivando con fantasia innamorata la sopravvivenza della favola.

Note

- 1 Cfr. Antonelli P., *Critical Design*, in "Domus" n. 949, Luglio-Agosto 2011, p. 87.
- 2 Weiss P. (a cura di), *Alessandro Mendini. Cose, progetti, costruzioni*, 2001, p. 61.
- 3 Cfr. capitolo 2.1.
- 4 Weiss P. (a cura di), *CIT.*, 2001, p. 12.
- 5 Mollino C., *Disegno di una casa sull'altura*, in Comba M. (a cura di), *Carlo Mollino. Architettura di parole. Scritti 1933-65*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 148.
- 6 Ponti G., *CIT.*, 1957, p. 6.
- 7 Weiss P. (a cura di), *CIT.*, 2001, p. 65.
- 8 «Il suo compito [di *Alchimia*, n.d.a.] di gruppo che disegna è quello di consegnare agli altri una testimonianza del "pensiero sentimentale". La motivazione del lavoro non sta nella sua efficienza pratica, la "bellezza" dell'oggetto consiste nell'amore e nella magia con cui esso viene proposto, nell'anima che esso contiene.». Cfr. www.alchimiamilano.it.
- 9 «Per Alchimia le discipline non interessano quando sono considerate all'interno delle loro regole. Anzi, è importante indagare nei grandi spazi liberi esistenti fra di essere. Per Alchimia non bisogna mai sapere se si sta facendo scultura, architettura, pittura, arte applicata, teatro o altro ancora. Il progetto agisce ambigualmente al di fuori del progetto stesso». Cfr. www.alchimiamilano.it.
- 10 Weiss P. (a cura di) (2001), *CIT.*, 2001, p. 30.
- 11 La scenografia di *Crollo Nervoso*, come quella di *Ebdòmero*, fu realizzata per i Magazzini Criminali da Alessandro Mendini coadiuvato da Paola Navone, Daniela Puppa e Franco Raggi.
- 12 Alla fine dello stesso anno (10 dicembre 1998, Teatro Parenti, Milano), sull'onda del successo ottenuto al fianco di Robert Wilson, l'architetto debutta con un altro spettacolo: il balletto tratto dalla novella di Verga *La lupa* danzato da Luciana Savignano, con i costumi di Kean Etro. Alessandro Mendini si inserisce, dunque, nel folto gruppo di architetti che, a partire dalla metà degli anni Novanta del Novecento, collaborano con coreografi e registi all'indagine sul rapporto, eminentemente teatrale, tra individuo e città.
- 13 Alla progettazione del *Teatro del Mondo* nel 1979-80 collaborò anche il fotografo Giancarlo Maiocchi, collega di Mendini a Studio Alchimia.



13



14

NELLA PAGINA PRECEDENTE

FIGG.8-9: Alessandro Mendini (con Paola Navone, Daniela Puppa e Franco Raggi), scenografia per *Crollo Nervoso*, regia di Federico Tiezzi per Magazzini Criminali, Firenze, 1980. Premio Ubu per la migliore scenografia.

FIG. 19: Gio Ponti, *La finestra arredata*, X Triennale di Milano, 1954.

FIG. 11: Alessandro Mendini, scenografia per *Ebdòmero*, regia di Federico Tiezzi Magazzini Criminali, Firenze, 1979.

FIG. 12: Alessandro Mendini con Studio Alchimia, *Letto di morte apparente*, Casa per Giulietta, Verona, 1982.

FIGG. 13-14: Alessandro Mendini, scenografia per il VI atto di *Seventy Angels on the facade*, regia di Robert Wilson, Piccolo Teatro, Milano, 1998.



10



11



12

