



Allestimenti

Le performance dell'abitare di Alessandro Mendini

testo di/text by Isabella Giola

Politecnico di Milano

Exhibitions. The performance of living by Alessandro Mendini The *mise en scène* devised by Alessandro Mendini together with Studio Alchimia at the end of the 1970s succeeded, more than other well-known and award-winning works by the Milanese architect, in synthesising an identity design vision based on the domestic dimension of interior spaces and consequently, on human living: a series of eclectic and visionary installations capable, however, of initiating a frank confrontation with the banality of everyday reality. Mendini's alchemic performances are to be understood as unique and unrepeatable experiences in that the initial astonishment, the atmosphere that an object creates around it, the impact of an interior, and the sensations that the spectator feels, last for a moment are ephemeral and therefore cannot be recreated: they persist in the beauty of that moment, and that is all. The collaboration with the post-radical avant-garde group, which began in 1979, is undoubtedly one of the most propulsive experiences in Mendini's professional and intellectual career, as it allowed him to investigate and deepen his creative research into spatial articulation. In fact, for him, Alchimia mainly represents a place of investigation into design through the contamination of architectural, poetic and literary languages. The young artist takes up these cultural references as a responsibility to be fulfilled towards a tradition to which he has variously rebelled during those years: an approach, therefore, always aimed at

Le *mise en scène* ideate da Alessandro Mendini assieme a Studio Alchimia alla fine degli anni Settanta riescono, più di altri lavori noti e pluripremiati dell'architetto milanese, a sintetizzare un'identitaria visione progettuale fondata sulla dimensione domestica degli spazi interni e, di conseguenza, sull'abitare umano: una serie di allestimenti eclettici e visionari in grado però di avviare un confronto schietto con la banalità della realtà quotidiana. Le performance mendiniane, di matrice alchemica, sono da intendersi come esperienze uniche e irripetibili in quanto lo stupore iniziale, l'atmosfera che un oggetto crea attorno a sé, l'impatto di un interno, e le sensazioni che lo spettatore prova, durano un attimo, sono effimere e perciò non possono essere ricreate: persistono nella bellezza di quel momento e basta. La collaborazione con il gruppo d'avanguardia post-radical, avviata nel 1979, è indubbiamente una delle esperienze più propulsive della carriera professionale e della vicenda intellettuale di Mendini, poiché gli ha permesso di investigare e approfondire la sua ricerca creativa sull'articolazione spaziale. Infatti, per lui Alchimia rappresenta specialmente un luogo di indagine sul design attraverso la contaminazione di linguaggi architettonici, poetici e letterari. Tali riferimenti culturali vengono assunti dal giovane artista come una responsabilità da ottemperare nei confronti di una tradizione a cui si è variamente ribellato nel corso di quegli anni: un approccio, pertanto, sempre teso a esaltare la sintesi delle arti come ibridazione eclettica, il cui mezzo espressivo diviene per forza la comunicazione. Ed è per tale ragione che l'allestimento diventa per lui uno dei campi sperimentali per eccellenza, teso a elaborare teorie e dove «i materiali deboli ed effimeri degli allestimenti riescono ad anticipare i temi e le forme dell'architettura del futuro» (Weiss, 2001, p. 30). Nonostante le esposizioni non costituiscono un concreto spazio reale e abitabile, grazie alle atmosfere allusive che producono attorno a loro, creano nell'insieme uno spettacolo in grado di stimolare non solo discussioni ma aprire anche a dibattiti etici con possibili ricadute nel quotidiano stesso. A riprova di ciò, il termine allestimento si riferisce soprattutto a «un'architettura fatta per comunicare, più che per essere abitata» (Ottolini, 2017, p. 10): generalmente gli allestimenti promuovono conoscenza o sensibilizzano il pubblico rispetto a una determinata tematica, che può essere restituita tramite un progetto visivo teso a rendere «permeabili, associabili, elastiche ed assorbenti le membrane delle varie discipline» (Weiss, 2001, p. 31). L'allestimento si fa, dunque, carico esplicitamente non di un problema dell'abitare, ma «della preminente necessità comunicativa di un altro da sé» (Ottolini, 2017, p. 11). Come ricorda il designer Giovanni Anceschi, l'esposizione costituisce sempre una protesi sia ostensiva (dimostrativa, discorsiva, retorica) sia osservativa (rivelativo-rilevativa): consente, cioè, di «far vedere ad altri ciò che altrimenti non potrebbero vedere» o meglio «ciò che altrimenti non saremmo in grado di vedere» (Anceschi, 1988, p. 134). Il carattere effimero e provvisorio dell'allestimento esibisce un temporaneo rapporto tra un luogo usato per esporre – uno spazio quindi –, una serie di oggetti da esibire e un siste-



exalting the synthesis of the arts as an eclectic hybridisation, whose expressive medium becomes necessarily communication. Moreover, it is for this reason that the exhibition design becomes, for him, one of the experimental fields par excellence aimed at elaborating theories and where 'the weak and ephemeral materials of the exhibitions manage to anticipate the themes and forms of the architecture of the future' (Weiss, 2001, p. 30). Even though the exhibitions do not constitute a real, inhabitable space, thanks to the allusive atmospheres they produce around them, they create, on the whole, a spectacle capable of stimulating discussions and opening up ethical debates with possible repercussions in everyday life itself. As proof of this, the term exhibition design refers above all to 'an architecture made to communicate, rather than to be inhabited' (Ottolini, 2017, p. 10): generally speaking, exhibitions promote knowledge or raise the public's awareness of a specific theme, which can be conveyed through a visual project aimed at making 'the membranes of the various disciplines permeable, associable, elastic and absorbent' (Weiss, 2001, p. 31). The exhibition design thus explicitly takes on not a problem of living but 'the pre-eminent communicative need for another than oneself' (Ottolini, 2017, p. 11). As designer Giovanni Anceschi reminds us, exhibition always constitutes both an ostensive (demonstrative, discursive, rhetorical) and observational (revelatory-detective) prosthesis: that is, it allows us to 'make others see what they might not otherwise see' or rather 'what we might not otherwise be able to see' (Anceschi, 1988, p. 134). The ephemeral and provisional character of the display exhibits a temporary relationship between a place used to exhibit - a space, therefore - a series of objects to be exhibited and an exhibition system, i.e. the ideational act that be-

ma espositivo, cioè l'atto ideativo che diventa fisico. Sono tutte dinamiche progettuali che includono la pratica allestitiva nella più generale architettura di interni (Polano, 1988, p. 46). L'architettura, come ogni altra arte, è anche comunicazione – per l'intrinseco modo materico-formale con cui si presenta alla fruizione sensoriale e alla conoscenza emotiva –, oltre che risposta al programma funzionale che può averla promossa e che essa assume e deve obbligatoriamente trascendere se vuole raggiungere qualità estetica (Cornoldi, 1994, pp. 42-53). Il compito espositivo e comunicativo proprio dell'allestimento deve dunque farsi carico specificatamente di un'esigenza, quella del conoscere. E l'atto stesso del conoscere implica, per definizione, quella contaminazione inizialmente citata di più ambiti culturali e di eterogenei riferimenti che spaziano verso molteplici discipline artistiche (Cornoldi, 1994, pp. 42-53). Procedere in questa strada, all'epoca ma anche oggi, è soprattutto

un bisogno progressivo crescente dell'agire umano. Contaminare significa uscire dai perimetri chiusi e protetti delle discipline, farle reagire assieme al fine di ottenere risultati inaspettati e più completi. Ciò riguarda le arti, il progetto di architettura, di design e tutto lo scenario della rappresentazione visiva (1).

Per tali ragioni, l'architetto adotta un atteggiamento critico, ma sempre molto idealista e poliedrico, per condurre l'osservatore verso «spazi inesplorati» (Radice, 1980, p. 37) inducendolo a riflettere maggiormente sull'odierno disagio del vivere quotidiano. Robot sentimentale, Soli, Interno di un Interno, sono i titoli accattivanti di alcuni esempi appartenenti all'infinita gamma della produzione allestitiva mendiniana-alchemica: ognuno di questi progetti, secondo modalità e contesti differenti, mostra uno spaccato dell'esistenza ordinaria dove, con un tocco di ironia e sarcasmo, si affrontano tematiche che spaziano dall'abitare all'interiorità (Bauer & Kelly, 2019, pp. 13-19). Inoltre, un aspetto che rende tali esposizioni uniche nel loro genere, è la presenza di una performance teatrale che contribuisce a caricare di valore uno scenario già magico in sé. Alessandro Mendini e Alessandro Guerriero (fondatore di Alchimia) architettano anche un'esibizione scenografica chiamando attori e comparse il giorno dell'inaugurazione a recitare, ballare e cantare. La scelta di ricorrere all'espedito dello spettacolo, al di là di restituire una maggiore enfasi e carica emotiva nonché visiva allo spazio circostante, può essere anche letta come un omaggio da parte dei due artisti alla loro grande e comune passione, ovvero quella per il teatro. Il teatro è per loro una parte fondamentale nel processo di elaborazione progettuale degli allestimenti, ma specialmente un rilevante campo di ricerca: la scena è uno degli ambiti più adatti all'elaborazione di teorie perché tutti i suoi elementi dal carattere transitorio riescono a preludere delle questioni che possono generare dibattiti etici e culturali produttivi, con ripercussioni sul quotidiano (Antonelli, 2011, p. 87). Proprio per questo Mendini supporta la ricerca dei gruppi teatrali dell'epoca che tentano di riformulare il linguaggio del teatro e la sua estetica. Ad esempio, con i Magazzini Criminali diretti da Federico Tiezzi, Alessandro Mendini realizza nel 1979 Ebdòmero, tratto dal romanzo di Giorgio De Chirico, definito dalla critica come

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 (2).

L'intento che si prefigge l'intellettuale-poeta è, con questo spettacolo, rendere gli scenari un unico universo visivo sul palcoscenico attraverso il filtro della letteratura: le citazioni letterarie sono viste da Alessandro come un altro efficace espediente di sperimentazione e di evasione dalla realtà. In quest'ottica, per entrambi gli artisti, il teatro rappresenta un'autentica passione, nonché lavoro entusiasmante e soprattutto un diverso campo di ricerca (3): un autentico amore nei confronti di una nuova modalità di espressione artistica, ma anche consapevolezza dell'unica via progettuale praticabile in quel momento a causa dell'infertilità e rigidità produttiva in atto sul fronte architettonico e del design. Scrive a tal proposito Mendini:

Il margine lasciato all'architettura e al design nella definizione fisica del rapporto fra l'uomo, il suo ambiente e i suoi oggetti è oggi minimo, sembra patetica l'insistenza della cultura architettonica tradizionale nell'arrogarsi la capacità di controllo e di definizione solo formale dei processi di trasformazione in atto. La coscienza di questa drammatica situazione induce a due atteggiamenti opposti, quello dell'impegno politico e quello della profezia (1980, p. 21).

"Robot sentimentale" è un allestimento ibrido, a metà tra una mostra a tutti gli effetti e una performance itinerante, presentato nel 1983 per la Mobili Italiani Moderni, un'azienda italiana specializzata nel settore dell'arredamento. All'epoca tale realtà si è focalizzata maggiormente sul settore dei sistemi per ufficio, con l'intento di elaborare e mostrare i primi risultati di una ricerca sull'«ufficio-paesaggio neomoderno» (4). La cooperazione tra Mendini e Studio Alchimia per la MIM propone una rielaborazione critica ed estremizzazione dell'usuale ufficio informatico: in una delle esposizioni vengono mostrate le due polarità

a sinistra/on the left: Occhiomagico, Teoria delle due ombre (Mendini), 1983 / *Occhiomagico, Theory of the Two Shadows (Mendini), 1983*

a destra/on the right: Occhiomagico, Nulla, 1985 / *Occhiomagico, Nothing, 1985*

comes physical. These design dynamics include exhibition practice in the more general interior architecture (Polano, 1988, p. 46). Architecture, like any other art, is also communication - for the intrinsic material-formal manner in which it presents itself to sensorial fruition and emotional awareness - as well as a response to the functional programme that may have promoted it and that it assumes and must obligatorily transcend if it is to achieve aesthetic quality (Cornoldi, 1994, pp. 42-53). Therefore, the expositive and communicative task proper to exhibition design must specifically take on a need, that of knowing. And the very act of getting to know implies, by definition, that initially mentioned contamination of multiple cultural spheres and heterogeneous references ranging towards multiple artistic disciplines (Cornoldi, 1994, pp. 42-53). To proceed along this path, at the time but also today, is above all

a growing progressive need for human action. Contamination means breaking out of the closed and protected perimeters of disciplines, making them react together to achieve unexpected and more comprehensive results. This concerns the arts, architecture projects, design, and visual representation (1).

For these reasons, the architect adopts a critical but always very idealistic and multifaceted attitude to lead the observer into 'unexplored spaces' (Radice, 1980, p. 37), inducing him to reflect more deeply on the malaise of everyday life. Sentimental robots, Soli, and Interno di un Interno are the captivating titles of some examples belonging to the infinite range of Mendini-Alchem's exhibition production: each of these projects, according to different modalities and contexts, shows a cross-section of ordinary existence where, with a touch of irony and sarcasm, themes ranging from living to interiority are addressed (Bauer & Kelly, 2019, pp. 13-19). Moreover, an aspect that makes these exhibitions unique is the presence of a theatrical performance that adds value to a scenario that is already magical in itself. Alessandro Mendini and Alessandro Guerriero (founder of Alchimia) also devised a stage performance by calling actors and extras to act, dance and sing on the opening day. The decision to resort to the expedient of the show, in addition to restoring greater emphasis and emotional and visual charge to the surrounding space, can also be read as a tribute by the two artists to their tremendous and shared passion, that of the theatre. For them, the theatre is a fundamental part of the design process of their productions, but especially a relevant field



che caratterizzano tale ambiente, la natura e l'anti-natura, ovvero la tecnologia. L'ufficio è presentato come un luogo sottomesso a un processo di naturalizzazione, che si trasforma a poco a poco in un ambiente dalle atmosfere quasi da giungla tropicale, con elementi vegetativi che avvolgono le postazioni da lavoro, i computer e perfino le sedute; queste ultime hanno tutte le fattezze dell'iconica poltrona di Proust mendiniana, simbolo di una riproducibilità dell'arte e della tradizione, divenuta segno distintivo dell'artista. Ma la soluzione progettuale più curiosa risiede forse nella scelta di racchiudere ogni singolo spazio lavorativo da pareti in plexiglas trasparente sottolineando in realtà, in contrasto con l'uso del verde, un allontanamento dell'uomo dalla sua dimensione naturale: la plastica è espressione del mondo artificiale, nient'altro che un «multiforme materiale perfetto per risolvere il nostro bisogno di ambiguità e simulazione [...] così privo di identità da averne all'opposto infinite» (5). A enfatizzare tale tematica si è ricorso a una esibizione combinata, messa in scena il giorno stesso dell'inaugurazione, che contribuisce a sovvertire la percezione tradizionale dello spazio d'ufficio e, più in generale, dello spazio vissuto dall'uomo: alcune comparse, con copricapi singolari (delle specie di caschi dalla forma allungata con sembianze marziane dai toni futuristici (Mendini, 1972, p. 13), si muovono nella sala allestita compiendo delle performance di ballo e sedendosi davanti al computer, con movimenti e gesti che richiamano riti tribali quasi primordiali. Si è quindi di fronte a una specie di «ufficio psicotecnologico costituito da abitacoli personalizzati» (6), grazie al quale si sottolinea quanto l'uomo, a causa dello sviluppo del sistema industriale dell'informatica, inevitabilmente stia diventando, a poco a poco, un Robot sentimentale, cioè «un uomo moderno estremamente sensibile ma parzialmente meccanizzato» (Bosoni & Confalonieri, 1988, p. 78). L'argomento appena introdotto può sembrare apparentemente distante dalla tematica principale che si sta affrontando sulla dimensione abitativa e umana dell'allestimento. In realtà, le soluzioni adottate nella mostra sottolineano una profonda volontà di sensibilizzazione del progetto contemporaneo dei sistemi di arredo per ufficio verso l'uomo: la provocazione destabilizzante messa in atto vuole suggerire l'attuazione di scelte maggiormente orientate verso l'individuo e su quello che deve essere realmente il suo habitat naturale, umano e più familiare possibile. Spingendo al culmine il paradosso dell'uomo contemporaneo ridotto ormai a un robot, Mendini indaga come tramite il suo universo neomoderno colorato e irriverente è possibile (oppure no) liberare i prigionieri del XXI secolo da questo tipo di ergastolo. Per Sandro l'informatica è sicuramente espressione di sviluppo tecnologico e di miglioramento funzionale delle condizioni di vita umane, ma non per questo tale fenomeno coincide al contempo con una progressione di tipo culturale e sociale: questa sua velocità provoca solo «l'accelerazione dei tempi, che fa scendere ogni valore nello stesso istante in cui viene proposto, ci dà i connotati del nuovo progetto, ci indica il possibile cinismo positivo, la fantasia limitata dell'oggetto informatico» (Mendini, 1973, p. 32). Per tali ragioni le scienze informatiche e innovazioni tecnologiche, che progressivamente invadono lo spazio della vita umana, sono da intendere, a livello di caratterizzazione personale, solamente come un «artigianato per robot» (Mendini, 1973, p. 31). La persona scompare sempre di più e avviene così

una sorta di semplificazione antropologica, di ritorno alle tribù, alle religioni, al paradiso terrestre, a linguaggi assieme decadenti e a ancestrali, a situazioni di altissimo livello tecnico miscelate con uomini resi nuovamente primordiali, essendo il paradiso terrestre un luogo privo di scopi pratici, e pertanto privo delle necessità di programmi e di lunghe previsioni (Mendini, 1981, p. 21).

«L'uomo del futuro sarà un uomo da ufficio?» (7) è, infatti, la domanda essenziale attorno cui si articola l'intera mostra, a riprova del fatto che il monito principale è la riconsiderazione della sfera umana e dei

in questa pagina/on this page: Magazzini Criminali, Ebdomero, Teatro Affratellamento, Firenze 1979 (© Centro Archivi MAXXI Arte. Fondo Fotografico Documentale Gianni Melotti. Courtesy Fondazione MAXXI) / *Magazzini Criminali, Ebdomero, Teatro Affratellamento, Florence 1979* (© MAXXI Arte Archive Centre. Gianni Melotti Photographic Documentary Fund. Courtesy MAXXI Foundation)



of research: the stage is one of the most suitable areas for the elaboration of theories because all its elements with a transitory character can prelude questions that can generate productive ethical and cultural debates, with repercussions on everyday life (Antonelli, 2011, p. 87). For this reason, Mendini supports the research of the theatre groups of the time that attempted to reformulate the language of theatre and its aesthetics. For example, with the *Magazzini Criminali* directed by Federico Tiezzi, Alessandro Mendini produced *Ebdomero* in 1979, based on Giorgio De Chirico's novel, defined by critics as an itinerary, a repository of images, a catalogue of symbols, a collage of dreams, landscapes, interiors of dwellings, notes of drawings, lit up, all, by a phosphorescence that smacks of memory, of vision (2).

The intellectual poet's aim with this performance is to make the scenarios a single visual universe on stage through the filter of literature: literary quotations are seen by Alessandro as another practical expedient for experimentation and evasion from reality. From this point of view, for both artists, theatre represents an authentic passion, as well as exciting work and, above all, a differ-

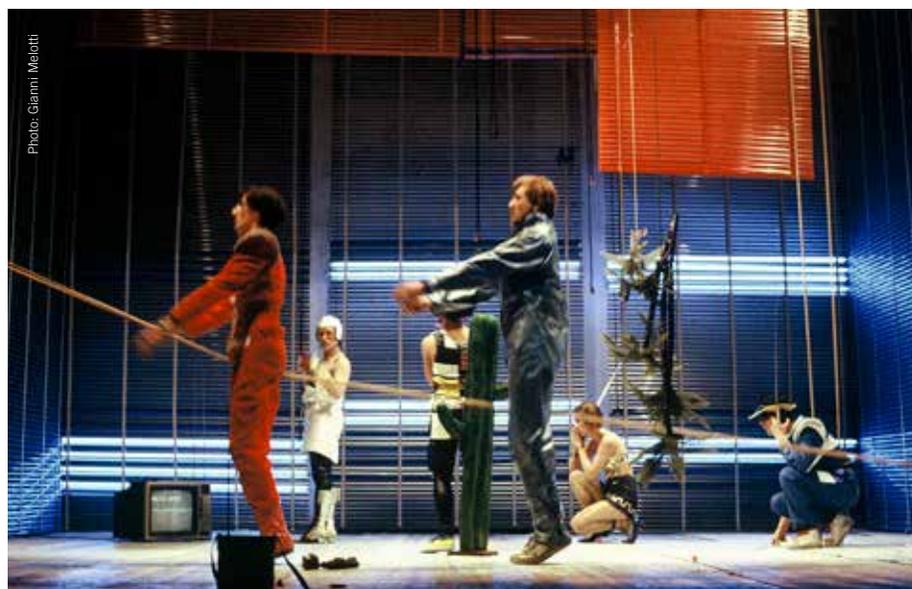
sotto/below: Magazzini Criminali, Crollo Nervoso, Teatro Affratellamento, Firenze 1980 (© Centro Archivi MAXXI Arte. Fondo Fotografico Documentale Gianni Melotti. Courtesy Fondazione MAXXI) / Magazzini

Criminali, Crollo Nervoso, Teatro Affratellamento, Firenze 1980 (© MAXXI Arte Archive Centre. Gianni Melotti Photographic Documentary Fund. Courtesy MAXXI Foundation)

ent field of research (3): an authentic love for a new mode of artistic expression, but also an awareness of the only practicable design path at the time due to the infertility and rigidity of production in place on the architectural and design front. Mendini writes in this regard:

The margin left to architecture and design in the physical definition of the relationship between man, his environment and his objects is minimal today; the insistence of traditional architectural culture in arrogating to itself the ability to control and define only formal processes of the transformation underway seems pathetic. The awareness of this dramatic situation induces two opposing attitudes: political commitment and prophecy (1980, p. 21).

'Sentimental Robot' is a hybrid installation, half-way between a full-fledged exhibition and a travelling performance, presented in 1983 for Mobili Italiani Moderni, an Italian furniture company. This company then focused more on the office systems sector to elaborate and show the first research results on the 'neo-modern office landscape' (4). The cooperation between Mendini and Studio Alchimia for MIM proposes a critical reworking and exaggeration of the usual computer office: in one of the exhibitions, the two polarities that characterise this environment, nature and the anti-nature, i.e. technology, are shown. The office is presented as a place subjected to a process of naturalisation, which is gradually transformed into an environment with an almost tropical jungle-like atmosphere, with vegetative elements enveloping the workstations, the computers and even the seats; the latter has all the features of Mendini's iconic Proust armchair, a symbol of the reproducibility of art and tradition, which has become the artist's hallmark. But perhaps the most curious design solution lies in the decision to enclose every single workspace with transparent Plexiglas walls, actually emphasizing, in contrast to the use of greenery, a distancing of man from his natural dimension: plastic is an expression of the artificial world, nothing more than a 'multiform material perfect for resolving our need for ambiguity and simulation [...] so devoid of identity as to have, on the contrary, infinite identities' (5). A enfatizzare tale tematica si è ricorso a una esibizione combinata, messa in scena il giorno stesso dell'inaugurazione, che contribuisce a sovvertire la percezione tradizionale dello spazio d'ufficio e, più in generale, dello spazio vissuto dall'uomo: alcune comparse, con copricapi singolari (delle specie di caschi dalla forma allungata con sembianze marziane dai toni futuristici (Mendini, 1972, p. 13), move around



relativi ritmi di routine abitativa. Solo così è possibile comprendere quanto effettivamente l'ufficio è lo spazio interno maggiormente vissuto dall'uomo e, di conseguenza, provare a soddisfare quel «bisogno di personalità contro l'anonimato della serie, di identificazione contro il grigiore della funzionalità» (Mendini, 1988, p. 16). Una tematica, quindi, sulla quale l'intellettuale-poeta si è sempre interrogato anche nell'ambito del contesto domestico, quando racconta del suo soggiorno, della propria cucina e, più in generale, di come dovrebbe essere la sua dimora ideale (Mendini, 1988, p. 16). Nonostante il progetto dell'ufficio appare vincolato soprattutto alla produzione di arredi e di spazi da utilizzare e non da vivere, si avverte qui, invece, una crescente importanza di un'architettura delle immagini. La suppellettile e lo stesso espediente del decoro sintetizzano una forma di fruizione quotidiana e di significato simbolico che la produzione, la cultura e la società fatta da uomini gli attribuiscono: si giunge a un «recupero poetico dell'oggetto, recupero dell'oggetto poetico» (Mendini, 1972, p. 32). Questo è uno dei punti cardine del lavoro mendiniano, in cui è visibile anche l'importanza della spettacolarizzazione del progetto: l'atteggiamento di tipo performativo è lo strumento che permette di non relegare il design italiano nella tristezza di uffici industriali milanesi, ma gli concede un prezioso momento di riscatto. Egli contamina così la cultura progettuale, con la libertà della creazione, «invertendo e scambiando i punti di vista di prassi operative opposte e inventando felici paradossi concettuali» (8). Con tale chiave interpretativa, l'architetto milanese e il gruppo Alchimia – nel pieno splendore dell'economia postmoderna – riescono ad accompagnare, o quasi sostituire, l'attività progettuale attraverso la performance: una serie di esibizioni basate sull'utilizzo di variegate modalità di espressione (scenografia, danza, pittura), senza lasciare nulla di intentato per uscire dai ristretti confini della progettazione tradizionale. L'aspetto progettuale adottato è «in grado oggi di illuminare in modo unitario l'universo dei manufatti e la logica che lo connette con altri universi» (9). L'analisi dell'arte industriale permette appunto di descrivere un altro luogo della produzione dell'immaginario che banalmente, e solo nelle sue forme deteriori, viene interpretato secondo i termini della cultura consumistica. Non che il consumismo sia estraneo alla cultura dei design, tutt'altro, dato che è stato più volte definito, anche da esponenti del gruppo Archizoom, come «disegno del consenso della merce prodotta industrialmente» (Rovatti, 2019, p. 112). Tuttavia, a esso fanno riferimento nuovi parametri estetici, oltre che una propria autonomia disciplinare. Il carattere di merce delimita quelle che possono definirsi come aree di mercato culturale, che riescono a raggiungere anche livelli artistici molto alti, come molti pezzi unici che, pur non essendo diventati prodotti industriali, permettono comunque di comprendere la cultura progettuale del design di quell'epoca. Tale operazione di sublimazione può essere narrata proprio seguendo gli itinerari del progetto, laddove le stesse capacità tecniche di manipolazione assumono un significato emblematico (Pietropaolo, 2014, pp. 220-228). Il senso di Robot sentimentale è allora proprio quello di cogliere il processo di costruzione logica di questo specifico linguaggio attraverso l'esame dei complessi parametri progettuali, che vanno dalla gestualità dell'idea all'interpretazione del gusto: una manipolazione vera e propria del gusto stesso che conduce all'apparente semplicità e ovvietà del prodotto industriale nei confronti dell'uomo contemporaneo.



the set room performing dances and sitting in front of the computer, with movements and gestures that recall almost primordial tribal rituals. We are thus confronted with a kind of 'psycho-technological office made up of personalised cockpits' (6), through which it is emphasised how man, due to the development of the industrial system of information technology, is inevitably becoming, little by little, a sentimental robot, i.e. 'an extremely sensitive but partially mechanised modern man' (Bosoni & Confalonieri, 1988, p. 78). The topic we have just introduced may seem distant from the central theme being addressed on the living and human dimensions of the exhibition. In reality, the solutions adopted in the exhibition underline a profound desire to sensitise the contemporary design of office furniture systems towards man: the destabilising provocation enacted is intended to suggest the implementation of choices more oriented towards the individual and towards what should be his or her natural, human and most familiar habitat. Pushing the paradox of contemporary man reduced to a robot, Mendini investigates how, through his colourful and irreverent neo-modern universe, it is possible (or not) to free 21st-century prisoners from this kind of life sentence. For Sandro, information technology is undoubtedly an expression of technological development and functional improvement of human living conditions, but this does not mean that this phenomenon coincides with a cultural and social progression at the same time: its speed only provokes 'the acceleration of time, which makes every value expire at the same instant in which it is proposed, gives us the connotations of the new project, shows us the possible positive cynicism, the limited imagination of the computer object' (Mendini, 1973, p. 32). For these reasons, the computer sciences and technological innovations, which progressively invade the space of human life, are only to be understood, at the level of personal characterisation, as a 'craft for robots' (Mendini, 1973, p. 31). The person increasingly disappears, and anthropic simplification takes place.

a sort of anthropological simplification, a return to tribes, to religions, to the earthly paradise, to languages that are both decadent and ancestral, to situations of the highest technical level mixed with men rendered primordial once again, the earthly paradise being a place devoid of practical purposes, and therefore devoid of the need for programmes and lengthy forecasts (Mendini, 1981, p. 21).

'Will the man of the future be an office man?' (7) is, in fact, the essential question around

which the entire exhibition is articulated, proving that the main admonition is the reconsideration of the human sphere and the related rhythms of living routines. Only in this way is it possible to understand to what extent the office is the interior space most experienced by man and, consequently, to try to satisfy that 'need for personality against the anonymity of the series, for identification against the greyness of functionality' (Mendini, 1988, p. 16). A theme, therefore, on which the intellectual poet has always wondered, even in the domestic context, is when he talks about his living room, his kitchen and, more generally, what his ideal home should be like (Mendini, 1988, p. 16). Although office design is tied to the production of furniture and spaces to be used and not lived in, an increasing importance of architecture of images can be perceived here. The furnishings and the very expedient decoration synthesise a form of everyday use and the symbolic meaning that production, culture and society made by men attribute to it: there is a 'poetic recovery of the object, recovery of the poetic object' (Mendini, 1972, p. 32). This is one of the pivotal points of Mendini's work, in which the importance of the spectacularisation of the project is also visible: the performative attitude is the instrument that allows Italian design not to be relegated to the sadness of Milanese industrial offices, but grants it a precious moment of redemption. He thus contaminates design culture with the freedom of creation, 'inverting and exchanging the points of view of opposing operative practices and inventing happy conceptual paradoxes' (8). With this interpretative key, the Milanese architect and the Alchimia group - in the full splendour of the postmodern economy - succeed in accompanying, or almost replacing, design activity through performance: a series of exhibitions based on the use of varied modes of expression (set design, dance, painting), leaving no stone unturned to break out of the narrow confines of traditional design. The design aspect adopted is 'capable today of shedding light on the universe of artefacts and the logic that connects it with other universes' (9). The analysis of industrial art makes it possible precisely to describe another locus of the production of the imaginary that banally, and only in its deteriorating forms, is interpreted according to the terms of consumer culture. Not that consumerism is extraneous to design culture, far from it, since it has been repeatedly defined, including by exponents of the Archizoom group, as the 'consensus design of industrially produced goods' (Rovatti, 2019, p. 112). However, new aesthetic parameters and its own disciplinary autonomy

a sinistra/on the left: Alessandro Mendini e Alchimia, Robot Sentimentale. Il paesaggio dell'ufficio informatico, Allestimento con Eulero System, Allestimento-Performance presso MIM, Piazza Augusto Imperatore 35-39, Roma 19 Maggio 1983. A cura di Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna - Presentazione di Costantino

Dardi, Fotostampa, 18x24 cm (Courtesy: FFMAAM | Fondo Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna - ©Eredi Alessandro Mendini; Gabriel Vaduva | Archivio FFMAAM) / *Alchimia, Sentimental Robot. Il paesaggio dell'ufficio informatico, Allestimento con Eulero System, Allestimento-Performance*

at MIM, Piazza Augusto Imperatore 35-39, Rome 19 May 1983. Curated by Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna - Presentation by Costantino Dardi, Photostrip, 18x24 cm (Courtesy: FFMAAM | Fondo Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna - ©Eredi Alessandro Mendini; Gabriel Vaduva | Archivio FFMAAM)

sotto/below: Occhiomagico, Robot Sentimentale (fotomontaggio), 1981 / *Occhiomagico, Sentimental Robot (photomontage), 1981*

refer to it. The character of merchandise delimits what can be defined as cultural market areas, which also reach very high artistic levels, such as many unique pieces that have not become industrial products, allowing us to understand the design culture of that era. This operation of sublimation can be narrated precisely by following the itineraries of design, where the technical skills of manipulation take on an emblematic significance (Pietropaolo, 2014, pp. 220-228). The sense of Sentimental Robot is then precisely that of capturing the logical construction process of this specific language through the examination of the complex design parameters, ranging from the gesturality of the idea to the interpretation of taste: a proper manipulation of taste itself that leads to the apparent simplicity and obviousness of the industrial product towards contemporary man.



References

- Aloï, R. (1960). *Esposizioni: Architetture, allestimenti*. Milano: Hoepli.
- Anceschi, G. (1988). *Monogrammi e figure*. Lucca: La casa Usher.
- Antonelli, P. (2011). *Critical Design*. Domus, 949, 87.
- Bauer, D., & Kelly, M. (2019). *The Imagery of Interior Spaces*. Santa Barbara: Punctum Books.
- Celant, G. (1982). *Una macchina visuale. L'allestimento d'arte e i suoi archetipi moderni*. Rassegna. *Allestimenti/Exhibition Design*, 10, 6-11.
- Confalonieri, F. (1988). *Il paesaggio del design italiano 1972-1988*. Milano: Edizioni di Comunità.
- Confalonieri, F. (2006). *Il modo italiano: Italian Design and Avant-Garde in the 20th Century*. Milano: Skira.
- Concari, C., & Marcatti, R. (2017). *Alessandro Guerriero. Al diavolo Alchimia!*. Milano: H2O.
- Cornoldi, A. (1994). *Architettura dei luoghi domestici: Il progetto del Comfort*. Milano: Jaca Book.
- De Chirico, G. (1971). *Ebdòmero*. Milano: Longanesi & C.
- Finessi, B. (2009). *Mendini*. Mantova: Corraini.
- Finessi, B. (2016). *Stanze: Altre filosofie dell'abitare / Rooms: Novel Living*. Catalogo mostra XXI Triennale di Milano. Milano: Marsilio.
- Forino, I. (1998). *Interno e interiorità*. Op. cit. *Selezione della critica d'arte contemporanea*, 102, 18-27.
- Guenzi, C. (1985). *Le Affinità elettive: Ventuno progettisti ricercano le proprie affinità*. Catalogo mostra XVII Triennale di Milano. Milano: Electa.
- Guerriero, A. (1989). *Collezione Soli*. Milano: Alchimia.
- Khosravi, H. (2020). *The Elusive Modernist. Gabriel Guevrekian*. Berlino: Hatje Cantz.
- Marras, N. (1982). *Una logica della rappresentazione. Gli elementi della struttura espositiva*. Rassegna. *Allestimenti/Exhibition Design*, 10, 12-13.
- Manzella, G. (1985). *Magazzini Criminali. Nascita della Visione*. Milano: Ripostes.
- Mendini, A. (1972b). *Radical Design*. Casabella, 367, 32.
- Mendini, A. (1972a). *Galleggiando nel vuoto*. Casabella, 370, 13.
- Mendini, A. (1973b). *Nuovo Design*. Casabella, 383, 32.
- Mendini, A. (1973a). *Oggetto informatico*. Casabella, 384, 31.
- Mendini, A. (1980). *Visione come progetto*. *Modo*, 26, 21.
- Mendini, A. (1981). *Epoca informatica*. *Modo*, 39, 21.
- Mendini, A. (1982b). *Il mio arredato. Interno di un Interno*. Domus, 624, 1.
- Mendini, A. (1982a). *Il nuovo arredatore*. Domus, 625, 1.
- Mendini, A. (1984). *Abito sonoro*. Domus, 653, 1.
- Mendini, A. (1988). *Olio. Olio rivista senza messaggio*, 1, 1.
- Mendini, A., & Parmesani, L. (2004). *Gli scritti*. Milano: Skira.
- Morpungo, G. (1982). *Lo spettacolo da visitare. Allestimento e comunicazione visiva*. Rassegna. *Allestimenti/Exhibition Design*, 10, 64-66.
- Moschini, F. (1980). *Progetto e costruzione*. Domus, 611, 20.
- Ottolini, G. (2017). *L'architettura degli allestimenti*. Firenze: Altralinea.
- Pansera, A. (1995). *Dizionario del design italiano*. Milano: Cantini.
- Pasca, V. (1983). *Il letto racconta: Lo spazio della notte nella cultura dell'abitare*. *Manuali d'arredamento*, 4, 18-19.
- Pasca, V., & Zangrandi, E. (2011). *Mendini Architetti Tessitori*. Milano: Arca.
- Petroni, M. (2016). *Interni italiani*. Domus, 1002, 82.
- Pettena, G. (2004). *Radical Design. Ricerca e progetto dagli anni '60 a oggi*. Firenze: Maschietto.
- Pasquinelli, C. (2009). *La vertigine dell'ordine: Il rapporto tra sé e la casa*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.
- Polano, S. (1988). *Mostrare: L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*. Milano: Lybra Immagine.
- Polano, S. (1997). *Malcelate esibizioni. Nuovo allestimento italiano*. Milano: Edizioni Lybra Immagine, 8.
- Radice, B. (1980). *Elogio del banale*. Milano: Studio Forma Alchimia.
- Rovatti, A. (2019). *Confini del Design*. Milano: ADI-Associazione per il Disegno Industriale.
- Sambonet, G. (1986). *Alchimia 1977-1987*. Torino: Umberto Allemandi & C.
- Sato, K. (1988). *Alchimia. Contemporary Italian Design*. Berlino: TACO.
- Weiss, P. (2001). *Alessandro Mendini. Cose, progetti, architetture*. Milano: Electa.

NOTE

- (1) Cfr. A. Mendini, *La Scena del Mondo*, intervento in occasione della mostra Cinquant'anni di design italiano tedesco, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2000, in L. Parmesani (a cura di), *Scritti. Alessandro Mendini, Skira, Milano 2004*, p. 370. / See A. Mendini, *La Scena del Mondo, speech on the occasion of the exhibition Cinquant'anni di design italiano tedesco, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2000*, in L. Parmesani (ed.), *Scritti. Alessandro Mendini, Skira, Milan 2004*, p. 370.
- (2) G. Manganelli, recensione in G. De Chirico, Ebdòmero, Longanesi & C., Milano 1971, p. 1. / G. Manganelli, *review in G. De Chirico, Ebdòmeros, Longanesi & C., Milan 1971*, p. 1.
- (3) Cfr. S. Cattiodoro, Gio Ponti. *Scena e design, un unico modo*, in *Edibus, Venezia 2017*, pp. 121-126. / Cf. S. Cattiodoro, *Gio Ponti. Scena e design, un unico modo, in Edibus, Venice 2017*, pp. 121-126.
- (4) C. Dardi, *Il paesaggio dell'ufficio informatico*. Allestimento con Eulero System, progetto di Alessandro Mendini e Alchimia, comunicato stampa MIM e AAM - Coop Architettura e Arte Moderna Piazza Augusto Imperatore 35/39, Roma 19 maggio 1983, s.p. / C. Dardi, *Il paesaggio dell'ufficio informatico. Allestimento con Eulero System, project by Alessandro Mendini and Alchimia, press release MIM and AAM - Coop Architettura e Arte Moderna Piazza Augusto Imperatore 35/39, Rome 19 May 1983*, s.p.
- (5) A. Mendini, *Artforum. Column 3*, in L. Parmesani (a cura di), op. cit., p. 469. / A. Mendini, *Artforum. Column 3*, in L. Parmesani (ed.), op. cit., p. 469.
- (6) C. Dardi, op. cit., s.p.
- (7) Cfr. intervista di I.G. ad Alessandro Guerriero, Milano, 29 giugno 2022. / See I.G. *interview with Alessandro Guerriero, Milan, 29 June 2022*.
- (8) I. Quaroni (a cura di), intervento in occasione della mostra Arduino Cantafora, Alessandro Mendini. *Cose, Case, Città*, Galleria Antonio Colombo Arte Contemporanea, Milano aprile-maggio 2016. / I. Quaroni (ed.), *speech on the occasion of the exhibition Arduino Cantafora, Alessandro Mendini. Cose, Case, Città*, Galleria Antonio Colombo Arte Contemporanea, Milan April-May 2016.
- (9) V. Gregotti, cit. in C. Dardi, op. cit.