

Comparatismi 9 2024

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20242685>

Il 'cinismo abitativo' nelle architetture sussurranti di Alessandro Mendini

Guglielmo Bottin

Abstract • Secondo Alessandro Mendini, la dimensione privata dell'abitare è uno dei contesti in cui si manifesta maggiormente la contraddittorietà insita nella società e nella cultura post-moderna di massa, che egli preferisce chiamare 'neo-moderna'. Nel 1983, Mendini pubblica la raccolta *Architettura Sussurrante*, un disco che raccoglie brani musicali e di *sound art* creati a partire dai suoi scritti sul 'cinismo abitativo' e sulla 'infelicità' del progetto domestico. Prendendo spunto da questa singolare operazione discografica, si ripercorre l'evoluzione del pensiero critico del designer milanese, con particolare attenzione alla progettazione e al valore degli spazi abitativi e degli oggetti domestici. Il primo brano del disco, *Casa Mia*, include frammenti di *Casa non casa*, un editoriale pubblicato per la rivista "Modo" nel 1979. L'album, realizzato in collaborazione con i Matia Bazar, la compagnia teatrale Magazzini Criminali e altri artisti, viene ristampato nel 2019 con l'aggiunta del compact disc *Extrasussurrante*, contenente versioni precedentemente inedite e nuove rielaborazioni. Attraverso un'analisi storica e culturologica del percorso progettuale di Mendini e dei suoi scritti messi in musica, si offre una prospettiva critica sul rapporto tra la dimensione intima dell'ascolto e la messa in dubbio della funzione della casa che, da asset familiare, simbolico e di rifugio, si rivela portatrice di un minaccioso disincanto rispetto alla sfera privata dell'abitare. In anni recenti, Mendini tornerà nuovamente su questi temi cercando di offrire soluzioni per una casa più 'emozionale'.

Parole chiave • popular music; sound art; Italian design; radical design, cinismo

Ledizioni 

Il 'cinismo abitativo' nelle architetture sussurranti di Alessandro Mendini

Guglielmo Bottin

I. Cinismo abitativo, positivo, strategico.

Il titolo di questo saggio rimanda all'album *Architettura Sussurrante* e al brano *Cinismo Abitativo*, entrambi riconducibili a scritti e progetti di Alessandro Mendini. Secondo il teorico e designer milanese, la dimensione dell'abitare è uno dei contesti in cui si manifesta maggiormente la contraddittorietà insita nella società e nella cultura postmoderna di massa, che egli preferisce chiamare 'neomoderna'.

Nato a Milano nel 1931 e laureatosi presso il politecnico cittadino nel 1959, Mendini lavora presso lo Studio Nizzoli Associati fino al 1970, anno in cui assume la direzione di "Casabella". Sempre nei primi anni Settanta, in un periodo di forte critica dell'oggetto di design come elemento di autocelebrazione della casa "come souvenir di sé stessa" (Mendini, 1981, p. 69) e di chi la abita, Mendini fa costruire alla divisione Bracciodiferno di Cassina alcuni mobili "teatrali" e palesemente disfunzionali, come la lampada Letargo, immersa nel fango, la sedia *Terra*, un guscio di plexiglas riempito con sughero e terriccio, e il tavolo *Voragine*, crepato al centro. L'azione più eclatante è quella di *Monumentino da casa* (conosciuto anche come *Lassù*): una sedia in legno posta in cima a una scala, con cui costituisce un corpo unico. La sedia/scultura offre a chi la possiede un punto di osservazione insolitamente alto e consente al piccolo borghese di elevarsi e darsi un'aura mitologica. Mendini fa realizzare l'oggetto con lo scopo principale di darlo alle fiamme e di pubblicare l'immagine del logo sulla copertina della rivista da lui diretta.

Si mette così in scena la morte del 'bel design' condannato per aver aderito troppo al mondo del commercio e per aver alimentato desideri di consumo edonista e autocelebrativo. Secondo alcuni, il modernismo architettonico del dopoguerra si era distaccato dalla sua missione progressista, sposando acriticamente il funzionalismo industriale e lo sviluppo tecnologico (Adamson e Pavitt, 2011). In un saggio per il catalogo della mostra *Italy: The New Domestic Landscape*,¹ Mendini lamenta l'assenza in Italia di scuole e percorsi educativi espressamente rivolti alla progettazione di oggetti, una lacuna che avrebbe condannato il design italiano a essere percepito all'estero come un veicolo di 'italianità' stereotipata, qualcosa di più estetico che funzionale o di legato alla qualità materiale degli oggetti (Mendini 1972)

Qualche anno più tardi, muovendosi nell'alveo del *radical design*, corrente che si contrapponeva al design italiano degli anni Sessanta (Raggi, 1973; Rossi 2013), "popolare e populista" nel soddisfare i bisogni e il gusto della borghesia (Casciani, 1991, p. 36), Mendini dichiara la fine del progetto per come era stato concepito fino a quel momento: "Addio progetto ideologico: all'uomo cinico vanno fatte architetture non impegnative" (Mendini,

¹ La mostra del 1972 al Museum of Modern Art di New York ebbe ampie ripercussioni sugli ambienti dell'architettura e del design in America e in Europa. Per approfondimenti, si rimanda il lettore al numero speciale della rivista "Ais/Design Journal" (Irace, 2023).

1981, p. 13.). Questa impostazione porterà a realizzare “architetture evanescenti, oggetti ad uso spirituale, privi di funzione, privi di intenzione estetica” (Rinaldi, 1983, p. ix).

Secondo De Fusco, la postura apparentemente post-ideologica del design radicale rappresenta, oltre che una continuazione della “contestazione totale” sessantottina, anche la delusione per il mancato connubio tra progettisti e società civile, a ulteriore riprova della sostanziale incomunicabilità tra il mondo ideale della cultura e il mondo reale della società (De Fusco 1985).

Dopo aver partecipato alla fondazione del gruppo Global Tools (1973-1975), collettivo che metteva in discussione il ruolo e i metodi dei progettisti alla luce di questioni ecologiche, educative e di comunicazione, nel 1977 Mendini crea la rivista “Modo” con l’intento di “contaminare la purezza asettica del discorso sul progetto elitario, tipica della storia delle riviste di architettura, facendola reagire con l’energia del profitto di massa” (Mendini, 1977). In quel periodo, insieme a Studio Alchimia, lavora sul tema della banalità: “la progettazione banale e la amoralità stilistica [...] danno luogo, infatti, a una radicale inversione di tendenza nel concepire il progetto, perché rappresentano l'accettazione non consenziente, coraggiosa e contraddittoria delle condizioni concrete e limitate della realtà” (Mendini, 1981, p. 70). Percorrendo la strada che parte dalla democratizzazione del progetto e giunge al rifiuto del gusto, si opera così la negazione dei valori tipologici e funzionali tramandati dalla tradizione e dall'accademia, senza paura di sconfinamenti nel kitsch:

Proponiamoci un obiettivo che sembra assurdo: quello cioè, di ottenere in un progetto il “massimo possibile di cattivo gusto”, come dire il minimo possibile di qualità estetica. Cerchiamo di raggiungere questo obiettivo antierico, applicando tecniche e metodi rigorosi, critici e raffinati, una sorta di impossibile qualità alla rovescia. Pensiamo, per esempio, di progettare una casa [...] applichiamo allora certe norme tratte dall'analisi del kitsch: come l'uso spregiudicato dei materiali finti (tipico il marmo), l'uso romantico dei materiali naturali (la fioriera in corteccia d'albero), la retorica della tradizione e del dinamismo (la base della casa in sasso, il camino aerodinamico), l'estraniamento dei significati (soggiorni che sembrano taverne) [...] la nostra casa risulterà come una specie di crostaceo, i cui pezzi e il cui insieme saranno coscientemente incoerenti [...] Lo stile raggiunto nel progettare la casa banale, la casa come souvenir di se stessa, sarà cinicamente caotico, esuberante, ironico, psicologico, impotente e pessimista [...] tipico di quell'uomo di massa che sa di non poter più perseguire il miraggio proletario (Mendini 1981, pp. 69-70).

La mostra *L'Objetto Banale* alla Biennale di Venezia del 1980 (con Paola Navone e Daniela Puppa) consta di trenta oggetti di uso comune come scarpe, fornelli elettrici e bottiglie spray, solitamente estranei alla cultura del ‘bel progetto’. Reperiti in grandi magazzini o negozi di vicinato, questi oggetti vengono ‘arricchiti’ esternamente con semplici moduli decorativi o applicazioni posticce, secondo la pratica del re-design, aspramente criticata da Gert Selle:

As theoretician of the Italian avant-garde, Mendini maintains that a sort of redesign of the everyday beauties creates things that are ‘meaning-charged’ instead of ‘meaning void’. This is an error due to a practical misassessment of design for all. These things have already for a long time revealed their density of meaning in socially differentiating use. A reshaping of their image would at best be disturbing; it is superfluous (Selle, 1989, p. 58).

Nelle pagine del catalogo della mostra, sintomaticamente intitolato *Elogio del Banale* (Radice, 1980), Mendini pubblica il disegno *Nomadismo Stazionario* (p. 19): stanze ideali ed essenziali, denominate “sala per dormire”, “sala per pensare”, “sala per mangiare”, “sala per lavorare”, “sala per curare il corpo”, per un “rapporto con la casa stazionario,

vagabondo, sedentario, possidente” (*ibid.*). Si tratta di cinque schizzi minimalisti che contrastano con altrettante fotografie di ambienti reali “soggiorno nella casa di un operaio”, “camera da letto nella casa di un artigiano”, “cucina nella casa di un manovale”, “soggiorno nella casa di un impiegato” (*ivi*, pp. 20-21).

Alla luce del lavoro sugli allestimenti teatrali realizzati per la compagnia Magazzini Criminali e il performer Antonio Syxty, Flora Pitrolo ha messo a fuoco i riferimenti di Mendini all’idea di classe sociale e i processi di sublimazione e desublimazione legati al desiderio consumistico ed edonista. Secondo la studiosa, il designer milanese si collocherebbe in un particolare filone di pensiero critico che vuole rispondere al problema del *cruel optimism* del dopoguerra, tema individuato e discusso da Lauren Berlant. L’ottimismo crudele è un meccanismo di frustrazione sistematica che spinge molte persone a cercare la ‘bella vita’ imperniando però tale ricerca su progetti e azioni che costituiscono essi stessi l’ostacolo ad un suo possibile ottenimento. Da un lato, l’atteggiamento di ottimismo desiderante genera idee concrete sugli elementi e le caratteristiche della ‘good life’; dall’altro, il perseguimento di questi desideri si articola in comportamenti ‘crudeli’ e dannosi (oggi si direbbe ‘tossici’): “Optimistic relations [...] become cruel only when the object that draws your attachment actively impedes the aim that brought you to it initially ... the fraying relation between post-Second World War state/economic practices and certain postwar fantasies of the good life endemic to liberal, social democratic, or relatively wealthy regions”. (Berlant, 2011, pp. 1-15).

Consapevole del momento storico in cui scriveva, Mendini ha ben chiaro che il concetto di ‘classe’ non è semplicemente un prodotto del consumismo postbellico. Le persone hanno invece rinunciato all’idea di mettere in discussione il proprio sfruttamento, preferendo accettarlo ‘con educazione’, considerandolo in definitiva come la strada per il perseguimento di un interesse individualistico, tanto legittimo quanto ingenuo: il diritto a non essere infelici (Pitrolo, 2017, p. 181). Dedicandosi all’indagine degli ambienti domestici, Mendini sa di puntare il dito su spazi ‘ideologici’ in cui il desiderio proprio dell’ottimismo (auto)crudelmente viene covato, sperimentato, assecondato e infine consumato: “Penso che sia un dovere evidenziare il dramma dell’ambiente quotidiano Piccolo Borghese, allora faccio cose per esasperare questa situazione di vita infelice” (Mendini, 1981, p. 79). Oltre a questo, Mendini sembra proporre una strategia positiva di consapevolezza; indicando con sarcasmo gli aspetti più ambivalenti e ipocriti della vita domestica dell’uomo neo-moderno,² egli invita a sottrarsi alle trappole del desiderio attraverso un cinismo perfettamente volontario:

Il disincanto dell’uomo neo-moderno, il suo pessimismo, la sua coscienza infelice lo garantiscono ormai dal rischiare fantasie troppo intense, drammatiche o impossibili. Sono finiti i tempi dei messaggi e delle rivoluzioni radicali: l’accelerazione dei tempi, che fa scadere ogni valore nello stesso istante in cui viene proposto, ci dà i connotati del nuovo progetto, ci indica il possibile cinismo positivo (Mendini in Rinaldi, 1983, pp. 3-7).

2. Architetture Sussurranti e ideologie della casa neo-moderna

² Utilizzando ‘neo-moderno’ in luogo di ‘postmoderno’ Mendini sembra addirittura anticipare di due anni il pensiero di Habermas (1985), secondo il quale il postmodernismo sarebbe una forma di neoconservatorismo, e di trentacinque quello di Mordacci (2017) a proposito della ‘condizione neo-moderna’. Forse Mendini aveva semplicemente intuito che non vi è una vera cesura tra moderno e postmoderno, ma che il postmoderno era qualcosa di simile a un proseguimento aberrante o a un accrescimento neoplastico dell’afflato modernista.

Nel 1983, alcuni degli editoriali pubblicati da Mendini su “Modo” verranno messi in musica e pubblicati in un LP. I suoi discorsi teorici sul cinismo abitativo e sull’infelicità del progetto domestico si trasformano in canzoni, testi recitati con musica e opere di sound art. Non sono molti i designer e gli architetti italiani ad aver partecipato in prima persona a pubblicazioni discografiche.³ Vi è stata tuttavia, a partire dagli anni Sessanta, una certa attenzione da parte dei progettisti per le evoluzioni della popular music, al punto da strutturare le collaborazioni tra progettisti (ma anche, com’è noto, tra i collettivi di *optical art* e di arte programmata) in termini di ‘gruppi’, scelta lessicale che rimanda proprio al mondo delle *rock band*: “Già il fatto di definirsi gruppi riprendeva il modello musicale, allora infatti nella professione non si usava” (Branzi, 2017, p. 476).

Piuttosto che come opera musicale, il disco di Alessandro Mendini va interpretato innanzitutto alla luce di un programmatico rifiuto dei confini tra le discipline. Quando, nel 1985, lascia la direzione di “Domus” (assunta nel 1980), Mendini comunica le ragioni dell’addio con una lettera pubblicata sulla rivista “L’architettura” di Bruno Zevi. Il testo illustra e conferma l’approccio meta- e transdisciplinare di Mendini:

In quanto essere vivente, non è il progetto che mi interessa: io uso la realtà progettuale non al fine di progettare, ma al fine di comunicare [...] Per cui, analizzando me stesso, mi ritrovo indifferente alle tecniche: non ho la fortuna di avere una tecnica che prevale sull’altra. Allora il disegno, la parola, l’oggetto, una rivista (Casabella), un’altra (Modo) e ancora un’altra rivista (Domus), la mostra, la lezione, la poesia, l’installazione, sono possibili e provvisori materiali attraverso i quali sviluppare questa idea ossessiva di esprimermi. È una specie di mossa tragica, una specializzazione alla rovescia, la specializzazione nel dilettantismo [...] non mi interessano le discipline quando sono considerate all’interno delle loro regole. Anzi, è importante indagare nei grandi spazi liberi esistenti fra di esse. Non occorre sapere se si sta facendo scultura, architettura, arte applicata, teatro o altro ancora (Mendini 1985).

Prima del disco *Architettura Sussurrante, Architetture Sussurranti* (al plurale) è il titolo di un fascicolo pubblicato da Studio Alchimia, presentato come un “catalogo per realizzare mostre di architettura e design” (Irace 1981). Mendini vi partecipa con vari contributi, tra cui *Città Ideale in Vitro*: un progetto di tre edifici (fig. 1), dal primo dei quali il volume prende nome:

Nessuna infrastruttura, nessun edificio pubblico, o municipio, o parco, o chiesa, o scuola, o centro sociale. Solo tre case con tetto a falde. Tre case che rappresentano il dramma urbano della situazione umana. La prima, una ‘Architettura sussurrante’, ha i muri che sospirano al visitatore, emette una nenia senza fine, è impregnata dal dolore delle generazioni che ci hanno vissuto. La seconda, una ‘Architettura di uomini nudi’, è fatta da persone usate come elementi costruttivi, è il segno del peso innaturale che l’architettura esercita sull’uomo. La terza è la ‘Casa del terrorista’ [...] nel soggiorno, una piccola pianta grassa (unico elemento naturale) poggia su un mobiletto da scarpe in finto legno [...] Sul cartello giallo che dovrebbe indicare la qualità della pianta è scritto: “ogni architettura nasconde un terrorista”. Terrorista è il potere, il sistema, il capofamiglia, lo stesso architetto: cresce e si annida nella casa qualunque (Mendini in Irace, 1981, p. 9).

³ Oltre al *long playing* di Mendini, è nota la partecipazione di Ettore Sottsass all’album del gruppo *new wave* I Nipoti del Faraone (1987). Tra i componenti della band padovana c’è Massimo Giacon, a sua volta illustratore, grafico e designer. Sottsass contribuisce recitando il testo del brano *Prendi l’osso e corri* che apre il secondo lato del disco.

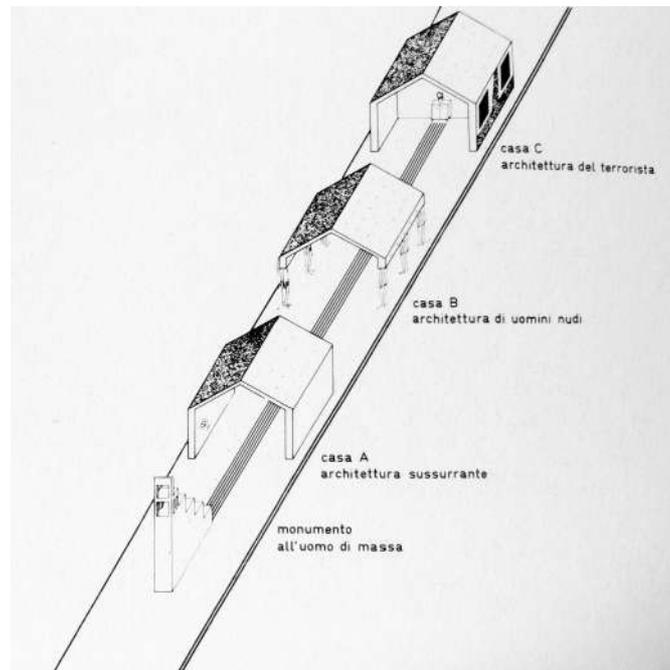


Fig. 1 – A. Mendini, *Città Ideale in Vitro*, Archivio Fondazione La Triennale di Milano. Di fronte al primo edificio si vede la sedia/scultura *Monumentino da casa*.

Il tema dei muri che sospirano e quello del 'terrorista' riprendono un editoriale per "Modo" intitolato *Casa non casa* (Mendini, 1979, p. 17), poi parzialmente rimaneggiato e incluso nell'antologia *Addio Architettura* (1981) con il nuovo titolo di *Cinismo Abitativo*:

La casa ha il pavimento vischioso come il miele, i piedi ci si attaccano e non si riesce più a uscire. La casa è uno zaino così enorme e gonfio sopra alle nostre spalle, che ogni movimento diventa impossibile. La casa è il rifugio ipocrita per quelli che temono le intemperie della vita. La casa è un corpo estraneo che si sostituisce al corpo di chi la abita [...] La casa è una banca dove persone accumulano il loro prestigio [...] La casa è ostile alla rivoluzione del nostro comportamento [...] *La casa nasconde sempre un terrorista* [...] La casa non è onesta perché i mattoni rendono troppo denaro [...] La casa non ha fantasia perché è priva di ali. La casa non ha mai di fronte un tramonto sconosciuto. La casa non ha mai una stanza così accogliente come le sale d'aspetto alla stazione. La casa non ha mai un corridoio simile a una landa deserta, dove credersi vagabondi. La casa ha sempre il vizio di essere arredata [...] La casa è l'inventario della nostra attitudine a ripetere gesti uguali. La casa è il catalogo del nostro personale egoismo. La casa è quella scuola dove si insegna l'esclusione. La casa è un signore severo che sgrida i bambini con la sua tradizione. La casa è sempre fatta di stanze [...] La casa ha sempre un gabinetto troppo simile a un obitorio. La casa ha sempre una sveglia per mandarci a lavorare. La casa ci permette di essere pigri solo al sabato mattina. La casa è come un lenzuolo dove qualcuno ha già dormito. La casa ha pochi cuscini e troppi fantasmi. La casa è un insieme di intonaci, che *ci impauriscono sussurrando la vita di chi è morto fra loro*. La casa contiene sempre una dose di rimorso e una dose di morte. La casa è quel cadavere dal quale usciremo cadaveri. La casa sta ferma mentre la vita si muove. (Mendini, 1981, pp. 20-22, corsivi aggiunti).

3. Mendini nella popular music e nella sound art

La trasformazione dell'editoriale di Mendini *Casa Non Casa/Cinismo Abitativo* nel brano *Casa Mia* dei Matia Bazar si realizza al culmine di un percorso più ampio condiviso tra la band, l'atelier di progettazione Studio Alchimia (inaugurato da Mendini con Alessandro e Adriana Guerriero) e il fotografo 'surrealista' Giancarlo Maiocchi, conosciuto con il nome d'arte Occhiomagico. All'inizio degli anni Ottanta, Occhiomagico diventa una sorta di *art director* dei Matia Bazar, realizzando anche la copertina per l'album *Parigi Berlino Londra* (1981) in cui ritrae "i cinque membri del gruppo come angeli che sorgono da un cielo nuvoloso, portando in dono all'ascoltatore bianchi oggetti metafisici" (Spampinato, 2021). L'album seguente, *Tango*, è trainato dal successo di *Vacanze Romane* (quarto posto e premio della critica al 33° Festival di Sanremo). Le scenografie del tour e del videoclip del singolo *Il video sono io* (Raffanini, 1983) vincitore del premio Myfest 83 a Rimini, sono di Mendini, che vi include anche la sua famosa sedia di Proust su cui siede la cantante Antonella Ruggiero (fig. 2).

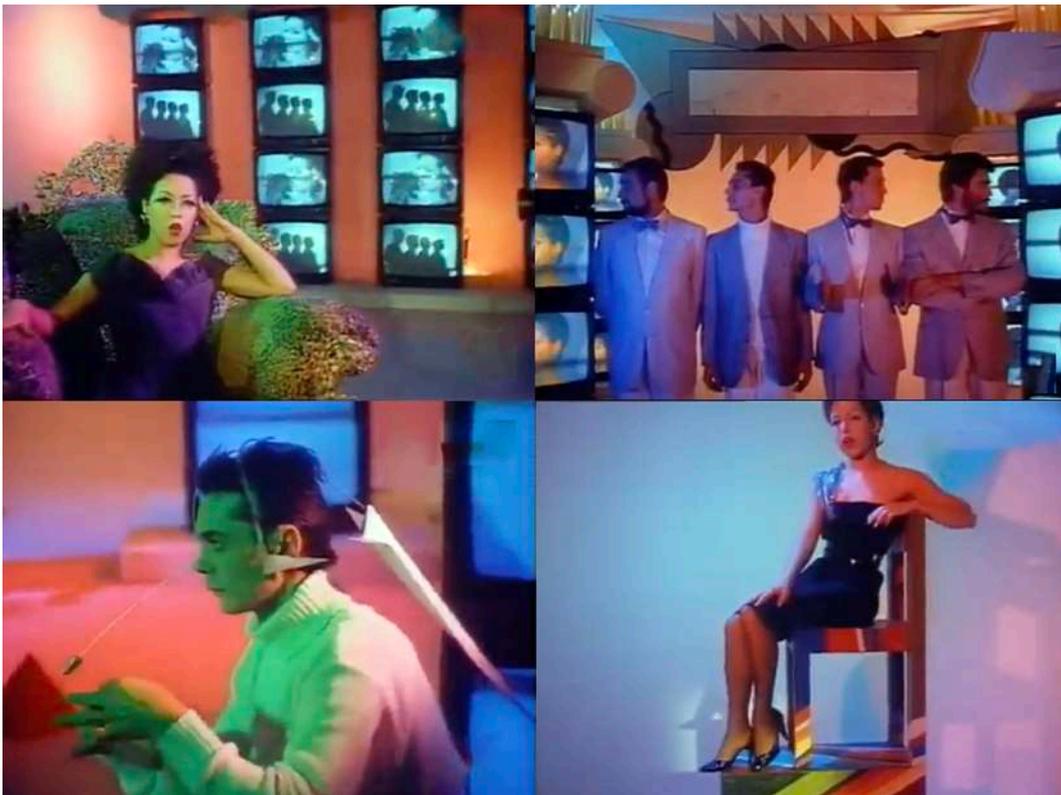


Fig. 2 – fotogrammi dal videoclip *Il video sono io*, con scenografie e oggetti di Mendini e Studio Alchimia. In alto, Antonella Ruggiero sulla poltrona *Proust*, in basso su *Monumentino da casa*.

Mauro Sabbione, tastierista e programmatore specializzato in sintetizzatori e batterie elettroniche, è tra i principali responsabili di un nuovo approccio all'arrangiamento delle

canzoni, grazie al quale il gruppo si emancipa dalle sonorità acustiche *hippie rock* degli anni Settanta per abbracciare quelle della *new wave* e del *synth pop* degli Ottanta.

Nel 1983, grazie all'etichetta Ariston che pubblica gli album dei Matia Bazar, Mendini riesce a realizzare il proprio progetto discografico. Un'operazione che, sotto ogni evidenza, appare più raccoglitrice che ragionata. Si tratta, infatti, di un'antologia di canzoni, brani di sound art e tracce *spoken word* in larga parte riconducibili a lavori e alle collaborazioni precedenti, registrati da musicisti e performer tra cui Maurizio Marsico, Luca Mayer, Marco Di Castri, Daniele Vineis, il gruppo teatrale Magazzini Criminali, oltre che dallo stesso studio Alchimia. Mendini spiega il progetto nelle note di copertina:

L'architettura trasmette sé stessa prevalentemente attraverso lo "spazio": da percorrere, da guardare, da usare. Ma quando chiudiamo gli occhi e cerchiamo di percepire l'architettura in maniera più totale, più antropologica che geometrica, ecco l'odore, il tatto, il calore, il buio dell'architettura. Eccone anche il suono, l'architettura come fenomeno panteistico. Se poi avviciniamo l'orecchio alle mura di una stanza, esse ci parlano, ci dicono il loro messaggio, la loro architettura sussurrante, la nenia accumulata dalle generazioni che fra quelle mura hanno avuto vita e morte, gioia e dolore. Questo è il senso della raccolta di canzoni, dizioni e rumori di questo disco: di essere cioè il suono "elemento costitutivo", "decoro auditivo" di progetti e architetture, di essere la componente sonora di esperienze architettoniche complesse (Mendini, 1983).

Per *Casa Mia*, il brano di punta con i Matia Bazar, Sabbione decide di affidare la lettura dell'editoriale di Mendini a uno dei primi sintetizzatori vocali disponibili sul mercato, il sistema a 8-bit SAM (Software Automatic Mouth), sviluppato nel 1982 da Mark Barton. La memoria dell'Apple II Europlus usato da Sabbione era di appena 64 kilobyte e non fu possibile far 'recitare' al computer l'intero testo. Ad ogni modo, l'asetticità della voce robotica restituisce pienamente (e forse moltiplica) la provocazione cinica dell'editoriale mendiniano. Il ritornello del brano, costituito dalle frasi: "La casa è senza fantasia/la casa è senza ali/la casa è un punto immobile/mentre la vita fuori s'agita" viene interpretato da Antonella Ruggiero in uno stile freddo e declamatorio. Nel deposito Siae, parte del testo è attribuita ad Aldo Stellita, bassista e paroliere del gruppo. In effetti, nella canzone compaiono due versi estranei al testo precedentemente pubblicato da Mendini: "casa mia casa mia/per piccina che tu sia", una sorta di inciso introduttivo che precede le strofe. La parte musicale è attribuita a Sabbione. La canzone sarebbe dovuta entrare a far parte dell'album *Hotel Mister Kappa* dei Matia Bazar, ispirato alle opere di Franz Kafka, un progetto teatrale e multimediale che non vide mai la luce a causa dell'opposizione della casa discografica, che, dopo il successo di *Tango*, voleva evitare un cambiamento di rotta (Pietra, 2020).

Al gruppo teatrale Magazzini Criminali, per cui Mendini aveva realizzato le scenografie di *Crollo Nervoso*, *R Polaroid*, *Zone Calde* ed *Ebdomero*, è affidata un'interpretazione parossistica del *Catalogo degli Addii*. L'introduzione del brano contiene un frammento di dialogo prelevato dal film *Rapporto confidenziale* (1955) in cui Orson Welles esclama "i criminali non sono mai molto divertenti!". Dopodiché le voci di Julia Anzilotti e Marion D'Amburgo iniziano a centellinare il manifesto mendiniano con sussurri e deflagrazioni che evitano ogni drammaturgia, producendo una ripetuta alternanza di pianissimi e fortissimi. Il testo, con riferimenti alla banalità della progettazione per l'uomo neo-moderno, era già stato pubblicato con il titolo *Manifesto degli Addio (Atlantide)*:

Addio progetto retorico: perché la vita scorre in modo antieroico e amorale / addio progetto di gusto: perché la qualità si ottiene solo alla rovescia / addio progetto intellettuale: perché la ragione è vinta e la rivoluzione consiste nella banalità della fantasia / addio progetto d'élite: perché il quotidiano appartiene al piccolo borghese / addio progetto della casa: perché essa è

solo un souvenir di sé stessa / addio progetto trascendente: perché ogni oggetto è la risonanza banale di ipotesi inaccessibili / addio progetto autentico: perché qualsiasi realtà è autenticamente finta / addio progetto costruito: perché costruire vuole dire distruggere / addio progetto ideologico: perché all'uomo cinico vanno fatte architetture non impegnative (Mendini, 1981, pp. 11-13)

Arredo Vestitivo di Maurizio Marsico rimanda all'omonima performance del 10 febbraio 1982 al Fiorucci Store di Galleria Passarella. Qui Mendini e Alchimia uniscono moda e design d'interni, progettando mobili per la casa che possano essere indossati: “Erano i tempi delle ‘performance di design’, nel mio caso si trasformavano in immagini per la rivista *Domus* (Magazzini Criminali, Antonio Syxty, Matia Bazar). *Arredo Vestitivo* fa parte di quel clima [...] il suo analogo era il ‘vestito arredativo’ di legno e carta” (Mendini in Alemani *et al.*, 2018, p. 303).

La raccolta del 1983 contiene anche tre brevi tracce della durata di 1'34", 1'02" e 1'00", in cui si sente la voce di Mendini “lallare e vocalizzare con fare ora ludico ora babèlico” (Spampinato 2021, p. 18). Si tratta delle registrazioni utilizzate nell'installazione *Architettura Sussurrante* del 1979 alla Triennale di Milano (fig. 4): “Una piccola costruzione che emette dai suoi muri tenui lamenti umani senza fine. Dodici piccoli altoparlanti sono nascosti dentro alle quattro pareti a quota dell'orecchio del visitatore, che assieme può vedere e ascoltare questa piccola architettura parlante. Essa gli sussurra un lieve suono all'infinito, una triste nenia a nastro continuo” (Mosconi 1979). La descrizione del progetto corrisponde infatti a quella del primo edificio del ‘trittico’ *Città ideale in vitro* (Irace 1981).



Fig. 3 – *Architettura Sussurrante*, indicata nel catalogo generale della Triennale di Milano come “Casa Parlante di Alessandro Mendini” (La Pietra, 1982, p. 73)

L'anno seguente, una di queste nenie infantili viene pubblicata nel 45 giri *Time On Your Head* (Ya Mama, Mendini, Alchimia 1984) distribuito in Spagna dalla rivista *On Diseño*. Mendini è ringraziato nelle note di copertina (“A Mendini, director de *Domus* que nos ha prestado su candorosa voz y sus susurros de arquitectura”). Il lato b del disco contiene *Non lo so*, altro brano estratto dalla raccolta del 1983 e accreditato a Studio Alchimia. In copertina viene inoltre riprodotto il testo tradotto in spagnolo con l'originale italiano a fronte. Come per *Casa Mia*, si tratta di frammenti di un editoriale di Mendini per “*Modo*”, contenuto anch'esso nell'antologia *Architettura Addio* (Mendini 1981, pp. 62-63). La voce

recitante, registrata più volte sovrapponendo nel missaggio toni e registri eterogenei, è dell'attrice Magda Guerriero:

Non so se mettere sul tavolo un vaso di fiori [...] Non so se spostare un poco quel divano. Non so se accendere la lavastoviglie [...] Non so se disturbare quella quiete. Non so se colorare rosa o azzurro quell'oggetto. Non so come definire la parola architettura. Non so se stia bene il tappetino accanto al letto [...] Non so se usare marmo oppure materia plastica. Non so se preoccuparmi di imbiancare le pareti. Non so se la vita sia del tutto banale [...] Non so se io stessa sia una terrorista. Non so se comperare pareti componibili. Non so se progettare un luogo per la morte. Non so se aumentare il grado di cinismo [...] Non so se le facciate debbano avere le finestre [...] Non so se sia necessario un letto per gli ospiti [...] Non so se mettermi un poco in poltrona [...] Non so se in camera vadano messe le tende [...] Non so se occorra ancora una caverna. Non so se sia solo questione di morale. Non so se eliminare l'anticamera. Non so se visitare il Goetheanum di Steiner.

In seguito Mendini lavorerà ancora ad architetture, se non sussurranti, certamente sonore. Particolarmente significativa la collaborazione del 1986 con Alchimia e Davide Mosconi per la Torre Civica di Gibellina,, un edificio dotato di un sottile guscio in calcestruzzo concepito come cassa armonica. Oltre a svolgere una funzione monumentale, la torre emette infatti anche segnali sonori piuttosto sofisticati:

Il progetto musicale prevede che per cento anni i suoni emessi dalla torre saranno sempre diversi ... 'polvere sonora' vocale e corale di pescatori, venditori ambulanti, contadini, canti religiosi e pagani. Gli altoparlanti sulla cima emettono i suoni principali udibili a cinque chilometri, quelli dentro la torre emettono suoni 'di compagnia' udibili solo sulla piazza e usati solo di festa, quelli ad altezza umana scandiscono in continuazione l'ora esatta e la parola 'uno', udibili solo quando si avvicina l'orecchio alla torre (Mosconi, 1986).

Mosconi si occuperà anche della 'colonna sonora' per la Paradise Tower realizzata da Mendini nel Memorial Park di Hiroshima. In questo caso si sperimenta con la spazializzazione degli altoparlanti e con l'olofonia, una tecnica di registrazione binaurale che consente di riprodurre i suoni in modo più immersivo rispetto alla normale stereofonia. Come nel caso precedente, la composizione, di tipo generativo, sarebbe dovuta durare un secolo. L'etichetta Cramps ne pubblica un estratto di un'ora, *Musica del Paradiso*, con note di copertina dello stesso Mendini (Mosconi, 1989).

4. Il ritorno di *Architettura Sussurrante* e il sogno della 'casa emozionale'

Nel 2019, l'etichetta Industrie Discografiche Lacerba di Paolo Cesaretti e Lapo Belmestieri, attiva nel circuito post-punk e art rock sin dai primi anni Ottanta, decide di ristampare *Architettura Sussurrante*, riproducendo fedelmente i contenuti del disco del 1983⁴ ormai

⁴ L'edizione del 2019 presenta importanti differenze nel packaging. La copertina del 1983 mostrava un pattern fotografato da uno schermo a tubo catodico; nella riedizione il medesimo pattern mendiniano è stato ridisegnato vettorialmente e stampato in rilievo. Il retro è caratterizzato da un *cut-out*, i cui contorni omaggiano lo stile di Mendini, che incornicia le note di copertina e i nomi degli artisti. Infine, il disco è in vinile trasparente (anziché nero) e anche le etichette e la busta interna hanno grafica diversa da quella originale. L'effetto (e l'obiettivo) del restyling, realizzato da Lapo Belmestieri, è di impreziosire un oggetto destinato al collezionismo e pubblicato in soli 300 esemplari

introvabile (fig. 5). Parallelamente viene pubblicato anche *Extrasussurrante*, con il sottotitolo *more songs about whispering buildings*, probabile ammiccamento a *More Songs about Buildings and Food* dei Talking Heads (Lacerba, 2019). Il CD contiene le versioni complete di alcuni pezzi ‘mendiniani’ che, nell’album del 1983 erano stati accorciati, e una *mash-up* che combina intertestualmente frammenti sonori e vocali presi da diverse tracce del disco del 1983. È presente anche una nuova versione *Cinismo Abitativo*, realizzata dal solo Mauro Sabbione (2019). L’ex tastierista dei Matia Bazar si serve qui di un sintetizzatore vocale dal timbro ben più realistico di quello usato per *Casa Mia*; soprattutto, ha finalmente la possibilità di includere tutte le frasi/strofe dell’editoriale di Mendini. Il nuovo brano ha un arrangiamento ‘spigoloso’, spiccatamente kraftwerkiano, ed è inoltre privo dei ritornelli ‘umani’ cantati da Ruggiero, tanto da risultare meno ridanciano e più *uncanny* rispetto alla canzone del 1983.



Fig. 4 – Edizione del 2019 del disco *Architettura Sussurrante*.
Per gentile concessione di Industrie Discografiche Lacerba.

Pochi anni prima della morte, avvenuta nel febbraio del 2019 in seguito a una lunga malattia, Mendini sembra tornare sui propri passi, almeno per quanto riguarda il ‘cinismo abitativo’ e l’infelicità del progetto domestico. Presenta infatti nuovi argomenti di segno, se non opposto, certamente più ottimista rispetto al passato. Questi pensieri sono raccolti in un saggio dal titolo rivelatore: *La casa emozionale* (Mendini, 2016). Mendini spiega che, considerando la casa esclusivamente in termini funzionali, come un’architettura da vivere in modo desemantizzato, privando così la dimensione dell’abitare di ideali e ambizioni, si rischia di perdere il nocciolo della questione, ossia l’aspetto sentimentale e ‘poetico’ della

numerati (nel 1983 le copie erano 2000: poche per un prodotto discografico commerciale, troppe per un’edizione da collezione).

casa intesa come dimora: “è quel qualcosa che manca in questa epoca anche agli scenari più vasti e generali rispetto a quello del design. Non è detto che tutto debba diventare politica o scienza o anche (più in piccolo) che tutto debba diventare design. Ma invece tutto deve diventare utopia” (p. 57).

Invitato come relatore al festival Dialoghi sull'Uomo di Pistoia nel 2015, Mendini dedica buona parte del proprio intervento al rapporto tra corpo, psiche e spazio abitativo, con un forte investimento affezionale sugli oggetti domestici, fino a considerare l'abitazione come uno spazio primariamente psichico. Mendini rintraccia l'idea di casa come desiderio di alterità rispetto al mondo esterno. Partendo da *nova insula Utopia* di Thomas More, Mendini ricorda che, per esempio, nell'epoca vittoriana le forme dei tavoli non erano direttamente accessibili ma veicolate da una serie di tovaglie, come anche il contorno delle finestre era 'mediato' da tendaggi multipli. Queste convenzioni non riflettevano solo, com'è noto, la morale vittoriana, ma contribuivano anche a rendere la percezione della vita domestica come ovattata rispetto alla spigolosità del reale (Giannoni, 2015). Mendini mostra poi le case e le stanze di artisti autori e intellettuali, tra cui Proust, Freud, Jung, Lucien Freud, sottolineando come vi sia un sistema di oggetti che circonda e influenza (secondo lui) la qualità delle loro opere: “luoghi intensissimi, perché sono i generatori della loro creatività, sono la cuccia dove questi autori lavorano ... la stanza ha sempre, dovunque e per chiunque la possibilità di trasformarsi in un progetto” (Mendini, 2015).

Dopo aver bruciato negli anni Settanta gli oggetti del 'bel design' nel nome di un cinismo strategico, aver ridisegnato i classici e decorato gli 'oggetti banali' del design anonimo, il Mendini negli anni Dieci si accorge che “se un oggetto non viene sacralizzato non assurge a dignità di cosa, non si omologa con l'anima (e con l'eleganza) della natura” (Mendini, 2016) e ancora “l'oggetto anche dentro le nostre case è simbolo e, se noi e lo capiamo sotto forma di simbolo, capiamo la ritualità che possiamo compiere nel nostro vivere spicciolo e quotidiano” (Mendini, 2015). Egli intravede così una via d'uscita dall'atarassia della vita contemporanea, oltre che dal tramonto della produzione industriale, immaginando un mondo non più neo-moderno bensì neo-artigianale, in cui ciascuno produce da sé, secondo una pratica più decorativa, personale e 'spirituale' rispetto all'autoprogettazione proposta da Enzo Mari nel 1974, scabra e 'secolare' (Mari, 2002; Rossi, 2013):

Una grande qualità la cui catena inizia dall'istinto fattuale dei singoli. Progettisti-cittadini-autoproduttori, mini-eccellenze culturali. Autori: fabbri, falegnami, cesellatori, tessitori, laccatori, decoratori, vasai, meccanici, stampatori, promotori, progettisti ... Oggetti: arredi, casalinghi, vasi, ricami, scarpe, tappeti, soprammobili, lampade ... Portato al limite, questo concetto condurrebbe a un mondo partecipato dove tutto ciò che si vede è fatto a mano da coloro che usano tutte le cose ... La 'casa emozionale' si avvicina ai linguaggi, ai materiali, ai colori, ai simboli, ai metodi e ai territori dell'arte, della psiche e dell'antropologia ... È un atto di panteismo (Mendini, 2016, p. 58).

L'autore ringrazia Paolo Cesaretti e Lapo Belmestieri di Industrie Discografiche Lacerba, Francesco Bergamo, Marco Sammiceli e l'archivio della Fondazione La Triennale di Milano per le immagini.

Bibliografia

- Adamson G., Pavitt J. (2011), *Postmodernism: Style and subversion*, in Ead. (eds), *Postmodernism: Style and subversion 1970-1990*, London, V&A, pp. 12-97.
- Alemanì C. et al (2018), *Epoca Fiorucci*, Venezia, Consorzio Museum Musei.
- Berlant L. (2011), *Cruel Optimism*. London, Duke.
- Branzi A. (2017). *Ettore Sottsass e il Nuovo Design Italiano*, in Degli Esposti L. (a cura di), *Milano Capitale del Moderno*, New York, Actar Publishers, pp. 476-483.
- Casciani S. (a cura di) (1991), *Design in Italia 1950-1990*, Milano, Politi Editore.
- De Fusco R. (1985), *Storia del design*, Bari, Laterza.
- Giannoni M. (2015), *Vi racconto i segreti della casa emozionale che ci migliora la vita*, "Il Tirreno", 22 maggio 2015.
- Irace F. (a cura di) (1981), *Architetture Sussurranti*, Milano, Idea Books.
- Irace F. (a cura di) (2023), *Italy: The New Domestic Landscape*.
I Primi Cinquant'anni, numero speciale di "Ais/Design Journal", 10, 18.
- Habermas J. (1985), *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt, Suhrkamp;
trad. it. di Agazzi E. (1987), *Il discorso filosofico della modernità*, Bari, Laterza.
- La Pietra U. (a cura di) (1982), *Lo spazio audio-visivo*, in *Catalogo Generale XVI Triennale di Milano*, Firenze, Alinari, pp. 70-75.
- Mari E. (2002) [1974], *Autoprogettazione?*, Mantova, Corraini.
- Mendini, A. (1972), *The land of good design*, in Ambasz E. (ed.), *Italy: The New Domestic Landscape*, New York: MOMA, pp. 370-379.
- Mendini A. (1977), *Design dove vai: in che modo nasce Modo*, "Modo" 1, p. 7.
- Mendini A. (1979), *Casa e non casa*, "Modo" 18, p. 17.
- Mendini A. (1981), *Architettura Addio*, Milano: Shakespeare and Company.
- Mendini A. (1983), *Architettura Sussurrante*, LP, Milano, Ariston Music.
- Mendini A. (1985), *Perché ho lasciato Domus*, "L'Architettura", 1 Ottobre 1985.
http://www.ateliermendini.it/index.php?mact=News,cntnt01,print,0&cntnt01articleid=239&cntnt01showtemplate=false&cntnt01lang=en_US&cntnt01returnid=185
- Mendini A., Weiß, P. (a cura di) (2001), *Cose, Progetti, Costruzioni*, Milano, Electa.
- Mendini A. (2005), *Mendini: il pensiero negli oggetti*, in Duva D., Invitti M., Milia E., Pirola M. (a cura di), *Maestri del Design*, Milano, Paravia Bruno Mondadori, pp. 116-155.
- Mendini A. (2015), *La casa emozionale*, intervento al festival Dialoghi sull'uomo, Pistoia, Teatro Bolognini, 24 maggio 2015 https://www.youtube.com/watch?v=65K4_TDNvLM
- Mendini A. (2016), *La casa emozionale*, in Augé M. et al, *Le Case dell'Uomo*, Milano, UTET, pp. 57-68.

- Mendini A. (2019), *Architettura Sussurrante*, LP, Firenze: Industrie Discografiche Lacerba. <https://www.discogs.com/release/13456023-Various-Architettura-Sussurrante-Di-Alessandro-Mendini>
- Mordacci R. (2017), *La condizione neomoderna*, Torino, Einaudi.
- Mosconi D. (1979), *Sonorizzazione di Architettura Sussurrante 1979*, “Archivio Mosconi”, <https://www.davidemosconi.it/architettura-sussurrante/>, ultimo accesso: 9 marzo 2024.
- Mosconi D. (1986), *Torre di Gibellina*, “Archivio Mosconi”, <https://www.davidemosconi.it/torre-di-gibellina/>, ultimo accesso: 29 giugno 2024.
- Mosconi D. (1989), *Musica del Paradiso*, CD, Milano, Cramp Records <https://www.davidemosconi.it/musica-del-paradiso/> ultimo accesso: 22 luglio 2024.
- Pietra E. (2020), *L'apocalisse elettropop della musica italiana. Il tango dei Matia Bazar*, “In Esergo”, 30 Agosto 2020, <https://www.inesergo.it/tango.html>
- Pitrolo F. (2014), *What Was Before isn't Anymore: Image, Theatre and the Italian New Spectacularity 1978-1984*, London, University of Roehampton.
- Raffanini P. (1983), *Il video sono io*, videoclip, Milano, Ariston Records. <https://www.youtube.com/watch?v=DwyzfrvZHRk>
- Raggi F. (1973), *Radical story. Storia e destino del pensiero negativo nella pratica del Radical Design dal '68 ad oggi – Il ruolo delle avanguardie tra evasione e impegno disciplinare*, “Casabella” 382, ottobre 1973, pp. 37-45.
- Rinaldi A. (a cura di) (1983), *Alessandro Mendini: Progetto Infelice*, Milano, RDE.
- Rossi C. (2013), *From Mari to Memphis: the role of prototypes in Italian radical and Postmodern design*. in Valentine L. (a cura di) *Prototype: design and craft in the 21st Century*. London: Bloomsbury Academic, pp. 29-44.
- Sabbione M. et al. (2019), *Extrasussurrante* [CD], Firenze: Industrie Discografiche Lacerba. <https://www.discogs.com/release/14186090-Various-Extrasussurrante>
- Sabbione M. (2021), *Alessandro Mendini. I video degli anni '80 tra Magazzini Criminali e Matia Bazar*, intervista del 20 maggio 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=OFVagTfbyd4>
- Selle G. (1989), *There is no kitsch, there is only design!*, in Margolin B. (ed.), *Design Discourse*, Chicago: University of Chicago Press, Chicago, pp. 56-58.
- Spampinato F. (2021), *Universo Alchimia: metafisica del quotidiano e intermedialità postmoderne*, “Palinsesti” 10, pp. 1-32.
- Ya Mama, Mendini A., Alchimia (1984), *Time On Your Head, disco 7"*, Barcelona, On-Diseño, <https://www.discogs.com/release/8491146-Ya-Mama-3-Alessandro-Mendini-Alchimia-ON-Dise%C3%B1o-Time-ON-Your-Head>