

## Alessandro Mendini, estetica e poetica del colore

### *Alessandro Mendini, aesthetics and poetics of colour*

di/by: Cristina Boeri

Alessandro Mendini è nato a Milano nel 1931 e nel 1959 si è laureato in architettura. Dal 1970 al 1976 ha diretto la rivista *Casabella*, nel 1977 ha fondato la rivista *Modo* e nel 1979 Gio Ponti gli ha lasciato la direzione di *Domus*. Accanto all'impegno teorico, che gli è valso nel 1979 il Compasso d'oro per il design, una volta entrato a far parte dello Studio Alchimia progettata con ironia oggetti di "redesign" reinventando con colori e materiali nuovi poltrone e sedie classiche. L'opera più famosa di questo processo di re design è la poltrona *Proust*, 1979, una classica poltrona imbottita che diventa oggetto postmoderno mediante una decorazione per macchie di colore, divisionista. Nel 1982 vince un altro Compasso d'oro per il design. È stato professore di design alla Hochschule für Angewandte Kunst a Vienna. Ha ricevuto le più svariate onorificenze internazionali e i suoi lavori si trovano in vari musei e collezioni private. Nel 1989 ha aperto a Milano con il

Alessandro Mendini was born in Milan in 1931 and in 1959 he graduated in architecture. From 1970 to 1976 he was the editor of *Casabella* magazine, in 1977 started *Modo* magazine and in 1979 Gio Ponti left him the editing of *Domus*. Together with the theoretical commitment, which won him the "Compasso d'Oro" award for design in 1979, once he joined Studio Alchimia he designs with irony objects of "redesign" reinventing armchairs and classic chairs with new colours and materials. The most famous work of this redesign process is the *Proust* armchair in 1979, a classic padded armchair which becomes a post modern object by means of a decoration with splashes of colour, pointillist. In 1982 he wins another "Compasso d'Oro" award for design. He was a design professor at the Hochschule für Angewandte Kunst in Vienna. He received several international honours and his works are in various museums

fratello, Francesco Mendini, l'Atelier Mendini, progettando, tra altro, le Fabbriche Alessi a Omegna, la nuova piscina olimpionica a Trieste, alcune stazioni di metropolitana e il restauro della Villa Comunale a Napoli, il Byblos Art Hotel-Villa Amistà a Verona, i nuovi uffici di Trend Group a Vicenza in Italia; una torre ad Hiroshima in Giappone; il Museo di Groningen in Olanda; un quartiere a Lugano in Svizzera; il palazzo per gli uffici Madsack ad Hannover, un palazzo Commerciale a Lörrach in Germania.

**Vedendo i suoi lavori di design e di architettura non si può fare a meno di pensare che Alessandro Mendini ami molto i colori... e che il colore costituisca una componente fondante dei suoi progetti.** I colori sono un materiale fondamentale del mio lavoro sia di architetto che di designer che di artigiano, ossia di tutte quelle cose che faccio con varie tecniche e misure e con varie funzionali-

and private collections. In 1989 he opened in Milan with his brother, Francesco Mendini, the Atelier Mendini where he designed, among other things, the Alessi factories in Omegna, the new Olympic-size swimming pool in Trieste, some underground stations and the restoration of the town hall in Naples, the Byblos Art Hotel-Villa Amistà in Verona, the new offices of Trend Group in Vicenza, Italy; a tower in Hiroshima, Japan; the Groningen Museum in the Netherlands; a district in Lugano, Switzerland; the building for Madsack offices in Hannover, a commercial building in Lörrach, Germany.

**If we look at his works of design and architecture we cannot help but think that Alessandro Mendini loves colours very much... and that colour is an essential part of his design.**

Colours are a fundamental material in my job both as architect, as a designer and as a crafts-





Nella pagina precedente:  
Alessandro Mendini, Mobili per Uomo,  
produzione Bisazza, 2005.

Da sinistra a destra:  
Alessandro e Francesco Mendini,  
Centro natatorio Bruno Bianchi, Trieste,  
2000.

Atelier Mendini, Groninger Museum,  
Groningen, Olanda.  
Architetti invitati: Michele De Lucchi  
(progetto degli interni del padiglione  
di Archeologia e Storia), Philippe  
Starck (progetto degli interni del  
padiglione di Arti Decorative), Frank  
Stella (Padiglione di Arte dal 1500 al  
1950, progetto non realizzato), Coop-  
Himmelblau (Padiglione di Arte dal  
1500 al 1950).

On previous page:  
Alessandro Mendini, Furniture for Men,  
Bisazza production, 2005.

From left to right:  
Alessandro and Francesco Mendini,  
Bruno Bianchi swimming centre,  
Trieste, 2000.

Atelier Mendini, Groninger Museum,  
Groningen, The Netherlands.  
Architets invited: Michele De Lucchi  
(interior project of the Archeology  
and History pavilion), Philippe Starck  
(interior project of the Decorative Arts),  
Frank Stella (Art pavilion from 1500 to  
1950, unaccomplished project), Coop-  
Himmelblau (Art pavilion from 1500  
to 1950).

tà. Certamente vedo il mondo dei miei oggetti come un mondo legato alle colorazioni, quasi come se dovessi dire che si tratta di *fiore mineralizzati* nel senso che i fiori hanno delle gradazioni, non sono mai completamente monocromi, e a me piace trattare i miei oggetti, appena possibile, con più di un colore e con più di una materia.

**Recentemente Atelier Mendini ha curato la nuova linea di colori per Seves Glassblock, analogamente nel corso della lunga collaborazione con Bisazza Mosaici, accanto ad un progetto di rivisitazione dell'immagine del mosai-**

man, that is everything I do with various techniques and sizes and with various functionalities. I definitely see the world of my objects as something linked to colouring, as if I said it were a matter of *mineralized flowers* in the sense that flowers do have some gradations, they are never entirely monochrome, and I like treating my objects with more than one colour and more than one material when it is possible.

**Recently Atelier Mendini supervised the new line of colours for Seves Glassblock, analogously during the long-lasting collabo-**

**co, vi siete occupati anche di studiare nuovi colori e decorazioni. Il colore quindi non è solo un'importante componente dei suoi progetti ma diventa, come in questi casi, occasione stessa di progetto.**

Abbiamo progettato colori in varie occasioni. Un progetto piuttosto interessante è stato quello per *Sikkens* che in tre anni successivi ha editato tre libri di collezioni di colori: il primo era mio, il secondo di Norman Foster e il terzo di Rem Koolhaas, caratterizzati proprio dai nostri diversi approcci al colore. Io avevo studiato dei colori, a cui avevo dato anche un nome

**ration with Bisazza Mosaici, alongside a revisiting project of the image of mosaic, you were also active in studying new colours and decorations. Therefore colour is not only an important part of your projects but it becomes, like in these cases, an occasion of project itself.**

We designed colours in several occasions. A rather interesting project was the one made for *Sikkens* which on three consecutive years has edited three books of colours collections: the first one was mine, the second one was Norman Foster's and the third one was Rem Koolhaas', characterized precisely

simbolico, in cui c'erano lucidezze diverse, una tattilità opaca e una lucida e anche una specie di granulato. In quell'epoca mi ero detto "finalmente ho fatto 30 colori che userò tutta la vita", in realtà credo di non averne mai usato uno, e non perché rinnego quei colori, ma perché ogni situazione richiede una reinvenzione della caratteristica coloristica, piccole sfumature, lievi varianti.

**Quindi vuol dire che ogni progetto ha dei colori che nascono per quel progetto...**

Sì, se è grande, se è piccolo, se è rotondo, tutto cambia, anche per

by our different approaches to colour. I had studied some colours to which I had also given a symbolic name, in which there were a different brightness, a dull and polished tactility and also a kind of grainy. At that time I said to myself "finally I made 30 colours I will use for life", in reality I think I have never used one, not because I disown those colours, but because every situation needs a reinvention of the colour characteristic, slight shades and changes.

**So it means that every project has colours which are born for that project...**

via delle ombre, e a che cosa è destinato. In generale mi piacciono i lilla, i rosa, i colori salmone, i gialli, ma soprattutto mi interessa che messi insieme i colori non si presentino armonici ma creino un certo grado di stridore.

Quando il rapporto tra due colori è legato alla logica si ha una percezione un po' addormentata, quando faccio un oggetto mi interessa che quell'oggetto produca attenzione e pertanto produca pensiero, che ogni oggetto esprima una comunicazione che fa pensare, che sia produttore di pensiero o di spiritualità. Se uso due colori che stanno un po' male invece che be-

If it is big or small or round everything changes, also because of shades and to what it is designed for. In general I like lilac, pink, salmon pink, yellowish, but most of all I want colours to be put together without looking well-proportioned yet creating a certain degree of screech.

When the relationship between two colours is connected to logic, you have a half-dull perception, when I make an object I want that object to generate interest and therefore generate a way of thinking, I want every object to express a message which makes people think, to be a thought and

ne induco chi guarda a domandarsi che cosa stia succedendo, a scuotersi. Sono aspetti legati al mio interesse per il kitsch, cioè al fatto che un oggetto comunichi un genere di estetica sentimentale legata alla memoria, al romanticismo della persona, piuttosto che a una estetica fredda. Il kitsch ha delle regole: l'estraneazione dell'oggetto dalla funzione primitiva, il suo rimpicciolimento, l'errore nei colori ... ecco queste cose se usate da un progettista colto, con la coscienza di quello che vuole fare, si trasformano in ingredienti che rendono l'oggetto un racconto. E a me interessa che i miei oggetti raccontino.

Un altro colore speciale molto interessante è l'oro, un altro sistema di colori assolutamente fantastici è quello delle pietre preziose, la natura nel momento della sua massima purezza.

**Nel suo rapporto con il design e con l'architettura, come ha messo in evidenza, prevale un approccio poetico, artistico e spirituale con l'oggetto rispetto ad una caratterizzazione tecnicista e funzionalista. Anche per il colore l'aspetto che le interessa di più è quello comunicativo, rispetto alle valenze psicologiche, fisiologiche, ergonomiche o funzionali del colore?**

La capacità dell'oggetto di mettersi in rapporto psicologico con la persona mi interessa molto, per esempio in un ambiente mi interessa che la persona che vi entra abbia una reazione psichica più che geometrico spaziale e questo lo si ottiene anche attraverso il colore, ma non con un colore ergonomico bensì con un colore visto *sub specie estetico*. In definitiva i colori di Goethe ma non i colori dello spettro ottico.

Lavoro sull'estetica del colore, come un pittore, tanto è vero che un

spirituality maker. If I use two colours which do not match well I persuade who is watching to ask himself/herself what is happening, in order to be moved. These are aspects connected with my interest in kitsch, that is to the fact that an object conveys a kind of emotional aesthetics linked to memory, to the romanticism of man, rather than linked to cold aesthetics. Kitsch has got its own rules: the alienation of the object from its primary function, its shrinking, the mistake in colours... well, if these things are used by an educated designer, who is fully aware of what he wants to do, they turn into ingredients which make the object a story. And I want my objects to tell a story.

Another special and very interesting colour is gold; another system of absolutely fantastic colours is that of precious stones, nature at its moment of greatest purity.

**In your relationship with design and architecture, as you have pointed out, a poetic, artistic and spiritual approach prevails rather than a technical and functionalist characterization. Even in the field of colour are you more interested in the communicative aspect rather than the psychological, physiological, ergonomic or functional values of colour?**

I am really interested in the object ability to relate to somebody else psychologically, for example I want a person who goes into an environment to have a psychic reaction rather than a geometrical-spatial one; you can get that through colour, but not with an ergonomic colour, rather with a colour seen *sub specie aesthetica*. In the end I am talking about Goethe's colours but not those of the visible spectrum.

I work on colour aesthetics like a painter, so much so that I consid-

er my objects painted as well as e così anche una mia facciata anche se poi è fatta di piastrelle industriali.

Mi piace molto il pixel o la pennellata di tipo impressionista perché dal punto di vista ottico è molto coinvolgente, si tratta di una comunicazione quasi psicoanalitica nel senso che ci fa entrare in rapporto con un certo tipo di movimento dell'atmosfera, quello che si chiama pulviscolo. Io sono attratto dai pulviscoli anche perché sono dimostrativi del mio modo di lavorare per piccoli elementi che interagiscono tra di loro e non per visioni grandi, io vado sempre dal piccolo al grande.

**Come interagisce il decoro con il colore...**

Il colore contiene implicita la decorazione, magari "micronica", il solo fatto che una plastica abbia una lieve opacatura vuol dire che vi sono dei granellini e quei granellini sono una decorazione, ingrandendoli ci si ritrova a fare dei giochi di decoro e di colore oppure anche di lucido e opaco all'interno di uno stesso colore.

Il mio approccio al colore è sempre stato di tipo pittorico, se non esistessero le avanguardie storiche io non esisterei, sono debitore a Depero, al Futurismo, a Oskar Schlemmer, alla Secessione Viennese.

Continuo in una specie di sperimentazione che riguarda anche la decorazione. Certamente quando dico che ho lavorato molto con le avanguardie e le neo avanguardie parlo di cose che hanno a che fare con la pittura, oggi la decorazione è legata a materiali molto diversi da quelli usati venti e trenta anni fa. I nuovi decoratori, inglesi o olandesi, fanno dei pattern che talvolta sono una specie di ritorno all'immagine della natura, per esempio la foglia ingrandita oppure "scheletrificata", su plastiche

er my objects painted as well as one façade of mine even though it is made of industrial tiles. I am very fond of the pixel or the impressionist-like stroke because it is very fascinating from the optical point of view. It is a matter of a communication almost psychoanalytic, in the sense that it let us get in contact with a certain kind of movement in the atmosphere, what we call dust particles. I like them also because they are an example of my way of working for small elements which interact with each other and not for big pictures, I always go from the small to the great.

**How decoration interacts with colour...**

Colour implicitly contains decoration, maybe "micronic", the only fact that plastic is slightly dull means that there are some grains and those ones are a decoration, and enlarging them we can play with the decoration and the colour or also with the gloss and the dull inside the same colour. With regard to colour I have always had a pictorial approach, if historical avant-garde did not exist I would not exist, I am indebted to Depero, to Futurism, to Oskar Schlemmer, to the Vienna Secession.

I keep working on a kind of testability which affects decoration as well. Obviously when I say I worked hard with avant-gardes and neo-avantgardes I am talking about things which deal with painting. Today decoration is connected with materials far from those used twenty or thirty years ago. New decorators, English or Dutch, make patterns which sometimes are a return to the image of nature, for example a magnified or a "skeleton" leaf, on hyper glossy plastics, are very interesting things on which I make a certain kind of job.





Nella pagina precedente:  
Alessandro Mendini, Poltrona di Proust, 1978.

Da sinistra a destra:  
Alessandro Mendini, Anna G, produzione  
Alessi, 1994-1996.

Mendini Collection, Seves, 2008.

On previous page:  
Alessandro Mendini, Proust armchair, 1978.

From left to right:  
Alessandro Mendini, Anna G, Alessi  
production, 1994-1996.

Mendini Collection, Seves, 2008.

iperlucide, sono cose molto interessanti sulle quali faccio un certo tipo di lavoro anche io. In questo momento stiamo lavorando a delle pellicole autoadesive di rivestimento per una grossa società della Corea che vengono sovrapposte al mobilio, agli elettrodomestici di vario genere. Si tratta di un materiale estraniante che sembra rimandare a uno strano senso di metallo vagamente cangiante, quando lo si guarda non si sa proprio cosa sia, e questo lo rende interessante.

**Il progetto della Metropolitana di Napoli ha visto il coinvolgimento di diversi progettisti e di molti artisti dando luogo ad una operazione estetica frutto di una riuscita integrazione tra arte e architettura. Come lei ha avuto occasione di osservare il successo di questa operazione è dovuto al fatto che le opere intimamente integrate agli spazi sono state studiate e posizionate fin dall'inizio insieme ai progettisti. Mi pare che il rischio in questo tipo di operazioni sia che l'architettura si debba fare in qualche modo "discreta" per valorizzare i più puntuali interventi artistici; e in effetti nella stazione Materdei (2003) firmata da Atelier Mendini il colore degli spazi interni appare stranamente misurato...**

Sì è vero, in certi punti di queste stazioni c'è una sorta di messa in sordina dello spazio rispetto all'opera che viene presentata. Il progetto della Metropolitana di Napoli è una formula che vede legato un architetto ad un artista oppure un architetto a più artisti e pertanto ho avuto il compito insieme a Achille Bonito Oliva di scegliere gli architetti e gli artisti. In certe stazioni è proprio un binomio, cioè un artista con un architetto. Nel caso delle due stazioni che abbiamo progettato noi, quel-

Now we are working on covering self-adhesive films for a big Korean company which are used to cover furniture and all kinds of electrical appliances. It is a strange material which seems to remind of a strange sense of vaguely iridescent metal: when you look at it you do not know what it is and this makes it interesting.

**The Naples Underground project has seen the participation of various designers and many artists giving rise to an aesthetic operation as a result of integration between art and architecture. As you could see, the success of this operation is due to the fact that works, closely related to spaces, have been studied and positioned from the beginning together with the designers. I think that the risk in these kinds of operations is that architecture must be done in a "discrete" way in order to set the most accurate artistic interventions off; and actually in Materdei station (2003) by Atelier Mendini the colour of interiors seems strangely sparing...**

Yes, it is true. At some points of these stations there is a sort of use of the space on the sly in comparison with the work which is presented. In the Naples Underground project every architect is linked to one or more artists and I had the task with Achille Bonito Oliva of choosing architects and artists. In some stations there is precisely a couple, i.e. an architect with an artist. In the two stations designed by our team, in that of Salvator Rosa there is the participation of about thirty artists. Many. The station is extremely complex from the point of view of the distance of the exits, of the ground articulation and of the squares which form around. Therefore it is like a patchwork



la di Salvator Rosa vede la presenza di una trentina di artisti. Tutti. La stazione è estremamente complessa dal punto di vista della distanza delle uscite, dell'articolazione del terreno, delle piazze che si formano attorno, pertanto si presenta come un patchwork e non è possibile considerarla come un elemento sintetico. L'abbiamo quindi trasformata in punti, cosa che non mi dispiace, caratterizzata dalla presenza di diversi artisti. Il tentativo, che ogni tanto è vero e ogni tanto è solo teorico, di far lavorare l'artista fin dall'inizio ha richiesto in certi casi un "intorno calmo" mentre in altri la dialettica ha potuto essere più forte. È un po' come succede all'interno di un museo. Adesso per esempio stiamo facendo con Karim Rashid, sempre a Napoli, la sta-

and it is not possible to consider it as a terse element. For that reason we have transformed it into points—a thing I rather liked—characterized by the presence of various artists. The bid—that every now and then is true and sometimes is just theoretical—to put the artist to work from the beginning has requested in certain cases a "calm surrounding", while in other cases dialectics could have been stronger. It is like what happens inside a museum. For example, now we are designing with Karim Rashid, always in Naples, the station Università. In this case the project has been done without the intervention of an artist since we could not set anything else above Karim Rashid's work, who is considered an architect and an artist

zione dell'uscita Università, in questo caso il progetto è stato fatto senza intervento di artista poiché non si poteva sovrapporre altro al lavoro di Karim Rashid che è considerato architetto-artista. Pertanto è un gioco di rapporti molto complesso fra architetti e artisti di varia estrazione, con vari linguaggi, con varie ideologie, che nella sua generalità si presenta come la metropolitana dell'arte, di fatto è un grande patchwork di scultura, di pittura, di performance, di interni, di arredo urbano e di elementi che escono come architettura. Nella stazione di Materdei, c'è una guglia con dentro un grande mosaico di Sandro Chia, di fianco c'è un'opera purista bianca e nera, fredda, di Ettore Spalletti, poi c'è, nella discesa, una grande quadratura ceramica di Luigi On-

at the same time. So it is a very complex play on relationships between architects and artists of different backgrounds, with different languages, with different ideologies, which in its universality it looks like the underground of art, in fact it is a big patchwork of sculpture, painting, performance, interiors, street furniture and elements which come out as architecture. In Materdei station there is a spire with inside a big mosaic by Sandro Chia; next to it there is a purist work in black and white, cold, by Ettore Spalletti, and then, on the way down, there is a big ceramic grid by Luigi Ontani. Well, there you can see our element of unification of works so different from each other: we used a mosaic with a mimetic colouring, military-like,



Da sinistra a destra:  
Atelier Mendini, Metropolitana di Napoli,  
Stazione Materdei, 2007.

Atelier Mendini, Metropolitana di Napoli,  
Stazione Salvator Rosa.

From left to right:  
Atelier Mendini, Naples Underground,  
Materdei station, 2007.

Atelier Mendini, Naples Underground,  
Salvator Rosa station.

tani, ecco lì il nostro elemento di unificazione di opere così diverse tra loro è stato usare del mosaico con una testurizzazione mimetica quasi militare, abbiamo usato un bianco-marrone-verde con una texture mimetica.

E ancora ci sono i rilievi in ceramica che rivestono l'ascensore esterno di Lucio Del Pezzo, una specie di viale pedonale con i giochi per terra di Luigi Serafini... lavori veramente molto complessi.

**Sembra quindi ricorrere l'idea del patchwork non solo come mi-**

we used a white-brown- green with a mimetic texture.

There are also reliefs in ceramic which face the lift by Lucio Del Pezzo, a kind of pedestrian walk with games on the ground by Luigi Serafini... really complex works.

**So it seems there is the idea of patchwork not only as a mixture of colours, materials, decorations, but, like in this precise case, as different contributions of different artists whose work is organised as it were a direction.**

My surname derives from "ram-

**scela di colori, materiali, decori, ma, come in questo caso, di contributi di diversi artisti il cui lavoro viene organizzato o diretto come se fosse un regia.**

Il mio cognome deriva da "rammendini" che nella Valle di Fiemme in Trentino nel Medioevo era un mestiere secondario: il rammendatore di abiti vecchi, questo è il mio mestiere, io rammendo. Ottenere immagini molto nuove dall'esistente...

**È un periodo quanto mai propizio per parlare di colore, decoro...**

mendini" [darnar] which was a secondary craft during the Middle Ages in Val di Fiemme in Trentino Alto Adige, Italy: the darnar of old clothes, this is my job, I darn. Get very new images from what exists...

**It is the most suitable time for talking about colour, decoration...**

On the one hand these special fields –also due to the huge possibilities of technology– run the risk of becoming an excess of information and possibilities which create redundancy, while on the

Queste specialità dovute anche all'enorme possibilità sopravvenuta delle tecniche, rischiano da un lato di diventare un eccesso di informazione e di possibilità che creano ridondanza e dall'altro di deviare dai contenuti, ci si fissa sulle possibilità della tecnologia e si perde di vista magari completamente l'ecologia. È lo stesso problema della quantità di notizie che può arrivare ad un cervello, se uno non è capace di sfrondare e di assumere una direzione annega nell'informazione. Siamo in un eccesso di progetto, il mio

other hand they risk of getting off the point, you focus on the possibilities of technology and maybe you completely put ecology on one side. It is the same problem of the quantity of news which can get to your brain, if you are not able to prune it and to take a direction you drown in the information. There is an excess of design, my patchwork is trying to have on the one hand an aesthetic content and on the other hand a moral one. A patchwork untied by morality and by the sense of direction of future scenarios is very harmful.



Alessandro Mendini, Alessandro M. cavatappi, produzione Alessi, 2005.

Nella pagina accanto:  
Alessandro Mendini, Cucine Agreste,  
Geometrica, Sinuosa, Trasparente,  
produzione Alessi Valcucine, 2006.

A pagina 52:  
Atelier Mendini, Metropolitana di Napoli,  
Stazione Materdei, 2007.

Alessandro Mendini, Alessandro M.  
cavatappi, Alessi production, 2005.

On the next page:  
Alessandro Mendini, Kitchens: Agreste,  
Geometric, Sinuous, Transparent,  
Alessi Valcucine production, 2006.

On page 52:  
Atelier Mendini, Naples Underground,  
Materdei station, 2007.

patchwork tenta di avere da un lato un contenuto estetico dall'altro morale. Un patchwork slegato dalla morale, slegato dal senso della direzione degli scenari del futuro è dannosissimo.

**Questa possibilità di giocare, di dimenticare la funzione, di osare con il colore, può diventare rischiosa...**

Quando facevo il Politecnico l'unico insegnamento che ho ricevuto era quello di Ponti che diceva "diventerai un bravo architetto se fai tutto l'opposto di quello che ti di-

**This possibility of playing, of losing the purpose, of daring with colour, can become risky...**

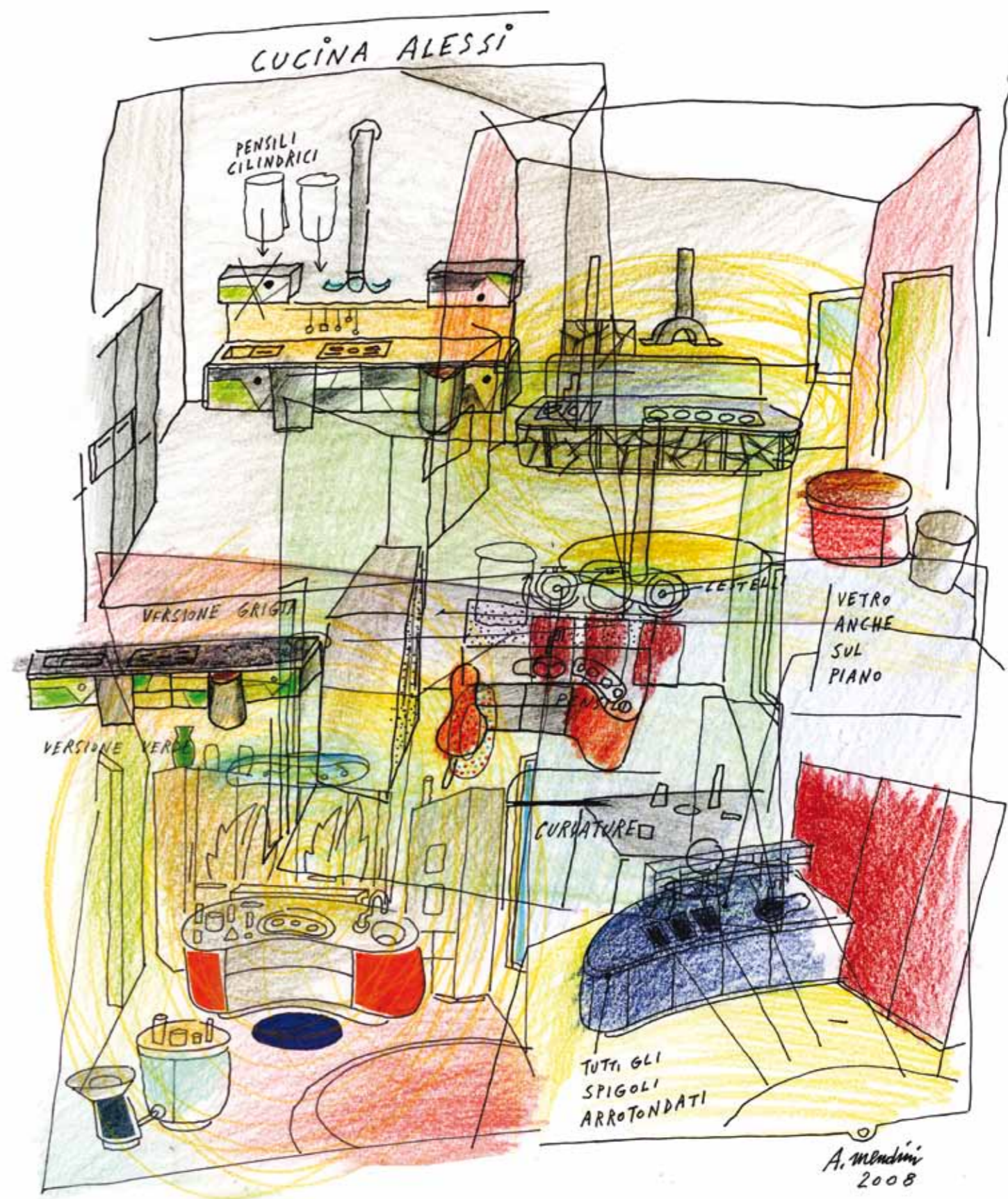
When I was attending the Politecnico the only teaching I received was that of Ponti who said: "you will become a good architect if you do the exact opposite of what they ask you".

I am not referring to a moralism linked to functionality. If one takes three years to ergonomically engineer a chair and then the person who is seated does it across, so the backbone curve is of little avail. There are unneces-

sono di fare".

Io non mi riferisco ad un moralismo legato alla funzionalità. Uno passa tre anni a ingegnerizzare ergonomicamente una sedia, dopodiché la persona che ci si siede lo fa di traverso, allora il famoso diagramma della spina dorsale serve a poco. Ci sono dei virtuosismi inutili nel precisare la funzionalità o l'ergonomia degli oggetti, io credo che gli oggetti stiano bene anche se un pó si rompono, se sono un pó scomodi, se hanno quello che io chiamo contenuto. Mi riferisco invece all'eccesso

sary virtuosities when you specify objects functionality and ergonomics. I think that objects are suitable even if they break down, if they are a little uncomfortable, if they have what I call content. On the contrary, I am referring to the excess of information, the excess of possibility, this is very harmful because it is like hyper democracy, when democracy becomes so dilated it becomes fog and in this way is no longer able to communicate; over a certain limit you enter in a kind of fog because of an excess of information.





di informazione, l'eccesso di possibilità, questo è molto dannoso perché è come l'iperdemocrazia, quando la democrazia diventa dilatissima diventa nebbia cioè non comunica, oltre un certo limite si entra in una specie di nebbia per eccesso di comunicazione.

**Negli anni i colori che contraddistinguono i suoi progetti sono cambiati oppure esiste una sorta di identità cromatica?**

Sono molto aperto a lavorare in gruppo anche quando si tratta del colore.

Quando ho fatto il museo di Groningen abbiamo affidato a Peter Struycken, un artista che lavora anche come specialista di colori, una palette di colori da usare nelle pareti interne con l'intenzione, e viene fatto, a seconda della mostra di ridipingere le pareti. Si tratta di sei colori, molto belli, che si adattano ai diversi allestimenti e alle opere che vengono esposte, e noi talvol-

**Over the years have you changed the colours which mark your projects out or do you have a sort of chromatic identity?**

I am very open to working in groups even when colour is involved. When I designed the Groningen Museum we entrusted Peter Struycken –an artist who works also as colour engineer– with a palette of colours to be used on the inside walls with the intention of redecorating them according to the exhibition. It is about six colours, very beautiful, which adapt to different mountings and works which are exhibited, and we occasionally have used them somewhere else too.

There is also a historical precedent, during the 19<sup>th</sup> century or in the days of Morris, baroque and Flemish paintings were exhibited in museums against red or blue walls, the historical painting was often hung on walls with golden or striped tapestry. Afterwards

ta li abbiamo usati anche altrove. Esiste anche un precedente storico, nell'Ottocento oppure all'epoca di Morris, nei musei venivano esposti quadri barocchi oppure fiamminghi contro pareti rosse o blu, il quadro storico spesso è stato poggiato su pareti di tappezzeria dorata o a righe. Poi c'è stata questa sublimazione dello spazio bianco che ha avuto e ha le sue ragioni. Questa adattabilità del colore in funzione dell'opera è stata voluta anche per creare novità nel visitatore, poiché in una piccola città non è facile richiamare nello stesso museo le persone tre o quattro volte all'anno. Ogni volta che scelgo dei colori per me sono diversi, ogni progetto ha un progetto di colore, la sua palette, in un certo senso è un progetto di colori per un progetto. Chi li guarda da fuori però dice "quelli lì sono i colori di Mendini", per cui non so proprio rispondere a questa domanda.

**Bibliografia / Bibliography**

Annicchiarico S., a cura di, *Pulviscoli. Disegni e parole di Alessandro Mendini*, La Triennale di Milano- Charta, Italia, 2005.

Casciani S., Haks F., Bonito Oliva A., *Alessandro Mendini*, Politi, Milano, 1988.

Mendini A., *Design Interviews. Alessandro Mendini*, Corraini, Mantova, 2008.

there has been this sublimation of white space which has had and still has its own reasons.

This flexibility in the use of colour, depending on the work, was desired in order to create a changeable environment for the visitor, because in a small town it is not easy to find people returning to the same museum three or four times per year.

Every colour scheme I choose is different, every project has a colour plan, its palette, in a sense it is a plan of colours for a plan. However who looks them from the outside says "those are Mendini's colour", so I really do not know how to answer to this question.

Andrea Moscardi, AM07 [IKB] (particolare), 2009, 70 x 50 cm.

