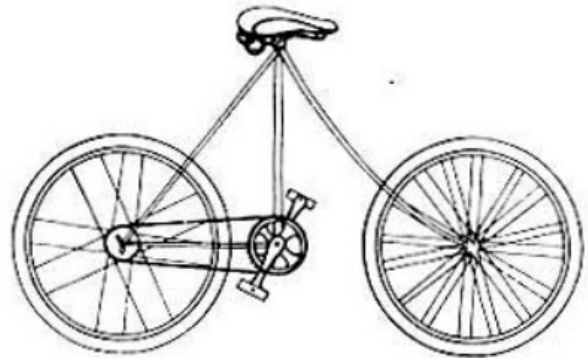


Ais/Design Journal

Storia e Ricerche

STORIE DI SEMIOTICA E DESIGN



K1 — Tandem convergent. Modèle pour fiancés.



K2 — Tandem divergent. Modèle pour couple en instance de divorce.

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

Rivista online, a libero
accesso e peer-reviewed
dell'Associazione Italiana
degli Storici del Design
(AIS/Design)

VOL. 11 / N. 20
SETTEMBRE 2024

STORIE DI SEMIOTICA E DESIGN

a cura di Dario Mangano
e Ilaria Ventura Bordenca

ISSN

2281-7603

PERIODICITÀ

Semestrale

SEDE LEGALE

AIS/Design
Associazione Italiana
degli Storici del Design
via Candiani, 10
20158 Milano

CONTATTI

caporedattore@aisdesign.org

WEB

www.aisdesign.org/ser/



This work is licensed under a
Creative Commons Attribution-
NonCommercial-NoDerivatives 4.0
International License.

Creative Commons
NonCommercial-NoDerivates 4.0
international License
(CC BY-NC-ND 4.0).

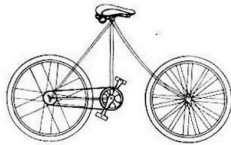
Ais/Design Journal

Storia e Ricerca

72

CATALOGUE D'OBJETS INTROUVABLES

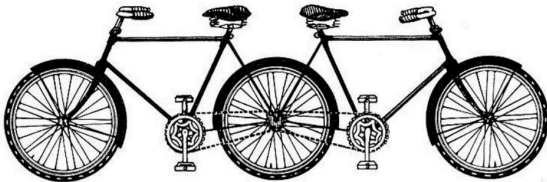
CYCLES



K1 — Tandem convergent. Modèle pour fiancés.



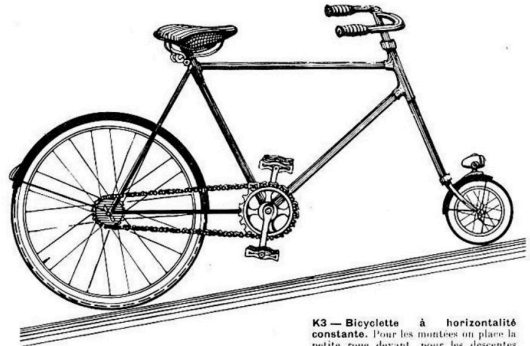
K2 — Tandem divergent. Modèle pour couple en instance de divorce.



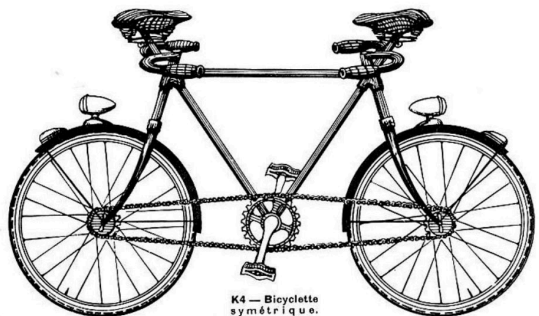
mots en n'importe quelle langue, selon l'individu. Modèle à réservoir. En prime, un

CATALOGUE D'OBJETS INTROUVABLES

73



K3 — Bicyclette à horizontalité constante. Pour les montées on place la petite roue devant, pour les descentes il suffit de la placer à l'arrière.



K4 — Bicyclette symétrique. Conçue spécialement pour marcher indifféremment dans les deux sens.

flacon de liquide pour écrire. Coloris au choix (Pierré Dac) - Si vous voulez

DIRETTORI

Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Jeffrey Schnapp, Harvard University
direttore@aisdesign.org

COMITATO DI DIREZIONE

Imma Forino, Politecnico di Milano
Antonio Labalestra, Politecnico di Bari
Ramon Rispoli, Università degli Studi di Napoli Federico II
Marco Sironi, Università degli Studi di Sassari
Davide Turrini, Università degli Studi di Ferrara
editors@aisdesign.org

COMITATO SCIENTIFICO

Giovanni Anceschi
Paola Antonelli, Dipartimento di Architettura e Design, MoMA, New York
Helena Barbosa, Universidade de Aveiro
Alberto Bassi, Università Iuav di Venezia
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano
Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia
Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino
Kjetil Fallan, University of Oslo
Silvia Fernandez, Nodo Diseño América Latina
Imma Forino, Politecnico di Milano
Antonio Labalestra, Politecnico di Bari
Grace Lees-Maffei, University of Hertfordshire
Priscila Lena Farias, Universidade de São Paulo
Fabio Mangone, Università Federico Secondo, Napoli
Jonathan Mekinda, University of Illinois at Chicago
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia
Ramon Rispoli, Università degli Studi di Napoli Federico II
Catharine Rossi, Kingston University
Susan Yelavich, Parsons The New School
Jeffrey Schnapp, Harvard University
Marco Sironi, Università degli Studi di Sassari
Davide Turrini, Università degli Studi di Ferrara
Carlo Vinti, Università di Camerino

GRAFICA

Francesco E. Guida, Politecnico di Milano
Marco Sironi, Università degli Studi di Sassari
Giacomo Girocchi, Politecnico di Torino

REVISORI

Sergio Pace, Michela Rosso, Dario Scodeller, Marco Scotti, Angelo Maggi,
Mauro Mussolin, Ali Filippini, Francesca Picchi, Giampiero Bosoni,
Elena Dellapiana, Carlo Bonfanti, Massimiliano Savorra, Andrea Maglio,
Ramon Rispoli, Aurosa Alison, Eleonora Trivellin.

EDITORIALE	SENSO E PROGETTO Dario Mangano	7
<hr/>		
SAGGI	WHY IS A LATOURIAN APPROACH TO DESIGN RELEVANT TODAY? FIVE STATEMENTS Albena Yaneva	31
	UNA LUNGA E DISCONTINUA STORIA. TRE EPISODI DALLA STORIA DELLE RELAZIONI SEMIOTICA-DESIGN E ALCUNE RIFLESSIONI PER LA SUA STORIOGRAFIA Alvise Mattozzi	51
	ATTRAVERSO L'ARTEFATTO. OVVERO: CHE COSA HA FATTO LA SEMIOTICA PER IL DESIGN? Salvatore Zingale	72
	MANUTENZIONE SIMBIOTICA. IL RUOLO PROGETTUALE DELLA CURA MATERIALE DELLO SPAZIO Gianluca Burgio	86
	UN'ARCHEOLOGIA DEL FUTURO DELLA MODA: TRAME SEMIOTICHE E ANTICIPAZIONI ESTETICHE DALLA SPACE AGE ALL'ORIZZONTE POSTDIGITALE Michela Musto	99
	DAL TESTO GRAFICO ALLA SCRITTURA: LE INTERSEZIONI FRA SEMIOTICA E GRAFICA IN ITALIA NEGLI ANNI OTTANTA Andrea Lancia	117
<hr/>		
DOCUMENTI	NOTE SU SEMIOTICA E DESIGN (1984) Renato De Fusco con introduzione di Alessandro Castagnaro - <i>Renato De Fusco e la semiotica</i>	134
<hr/>		
POSTFAZIONE	SEMIOTICA E DESIGN, AL FUTURO Ilaria Ventura Bordenca	144
<hr/>		
BIOGRAFIE AUTORI		163

saggi

Un'archeologia del futuro della moda: trame semiotiche e anticipazioni estetiche dalla Space Age all'orizzonte Postdigitale

MICHELA MUSTO

Università degli Studi della
Campania "Luigi Vanvitelli"
michela.musto@unicampania.it
Orcid ID: 0000-0003-0700-8024

Il contributo si propone di sviluppare un'investigazione relativa ai meccanismi con cui la moda esercita la sua capacità predittiva e anticipatoria, analizzando l'incidenza dei segni e dei simboli vestimentari in due periodi storici distinti: la Space Age degli anni Sessanta e l'avvento del FashionTech agli albori del nuovo millennio. Attraverso i fondamenti della semiotica classica, il contributo si prefigge di elaborare un'interpretazione sistemica della moda, evidenziando l'importanza di strumenti, tecnologie e meccanismi di comunicazione che hanno modellato il suo significato nel tempo e nella percezione del tempo futuro. Pur essendo un fenomeno intrinsecamente legato al presente e ai suoi segni contemporanei, la moda si proietta costantemente verso ciò che sarà, fungendo da medium per esplorare e riflettere sulle visioni emergenti come immaginario culturale collettivo. La Space Age Couture degli anni Settanta, influenzata dai progressi tecnologici e da un clima di ottimismo, ha visto pionieri come Pierre Cardin e Paco Rabanne creare un'estetica futuristica con materiali sintetici e forme geometriche. Con il nuovo millennio, il FashionTech ha introdotto tecnologie indossabili e nuovi materiali, trasformando l'abito in un'entità ibrida. Designer come Iris van Herpen e Anouk Wipprecht superano i confini tra moda, arte e tecnologia, ponendo le basi per un sistema semiotico rinnovato caratterizzato da forme ibride che trascendono le dicotomie tra spazio e terra, tra presente e futuro.

The contribution aims to develop an investigation into the mechanisms through which fashion exercises its predictive and anticipatory capacities by analyzing the impact of sartorial signs and symbols in two distinct historical periods: the Space Age of the 1960s and the advent of FashionTech at the dawn of the new millennium. Drawing on the foundations of classical semiotics, the study seeks to formulate a systemic interpretation of fashion, highlighting the importance of tools, technologies, and communication mechanisms that have shaped its meaning over time and in the perception of future time. Although fashion is intrinsically linked to the present and its contemporary signs,

PAROLE CHIAVE

archeologia del futuro, space age couture, fashion studies, postdigitale, fashiontech.

KEYWORDS

archaeology of the future, space age couture, fashion studies, postdigital, fashiontech.

it constantly projects itself towards what will be, acting as a medium to explore and reflect on emerging visions as a collective cultural imaginary. The Space Age Couture of the 1970s, influenced by technological advancements and a climate of optimism, saw pioneers like Pierre Cardin and Paco Rabanne create a futuristic aesthetic with synthetic materials and geometric shapes. With the new millennium, FashionTech introduced wearable technologies and new materials, transforming clothing into a hybrid entity. Designers such as Iris van Herpen and Anouk Wipprecht transcend the boundaries between fashion, art, and technology, laying the foundations for a renewed semiotic system characterized by hybrid forms that transcend the dichotomies between space and earth, between present and future.

1. Introduzione

Per affrontare un discorso attorno le rappresentazioni del tempo futuro attraverso la “forma vestimentaria” (Barthes, 1967, p.7) è indispensabile fare luce su quale sia il concetto di temporalità che caratterizza la moda, introdurre il tema dell’anticipazione e svelare come questi abbiano influito nella progressiva generazione di segni e dei suoi impatti sociologici.

La semiologia linguistica, sviluppata nella prima metà del Novecento, ha mostrato fin dagli albori della sua esistenza un profondo interesse per l’ambito della moda e i fenomeni di costume ad essa associati, riconoscendovi meccanismi di opposizione interna e variazioni sistematiche assimilabili a quelle del linguaggio. Per quanto risulti arduo individuare un *fil rouge* storiografico relativo alle rappresentazioni di scenari futuri, o futuribili, attraverso l’evoluzione dell’abito, come testimonia anche la posizione di Barthes che apre il volume *Il senso della moda* (1967), negando l’esistenza stessa di una storiografia ad essa associata a favore invece di un’ “archeologia antica” che ne identifica i segni; dall’altro lato pensatori come Lotman prevedono la possibilità di delinearne chiaramente i connotati identificando il tempo futuro e la sua percezione come rappresentazioni culturali e sociali di ogni epoca, influenzando la creazione di abiti e la loro evoluzione in quanto manifestazione tangibile di un immaginario condiviso.

Considerata in quanto fenomeno culturale, la moda agirebbe nella sua prospettiva come barometro delle trasformazioni sociali, riflettendo e spesso anticipando i cambiamenti nella società (Lotman, 1992). La posizione di Lotman sottolinea come il mutare della moda sia dunque indicativo di una cultura in continuo movimento, il che la pone come agente attivo nel processo di cambiamento, interpretando il tempo presente e quello a venire attraverso la creazione di segni inediti in grado di generare nuovi significati. Secondo MacIver (1962), la moda si fa manifestazione tangibile di un desiderio di innovazione

nella pratica sociale, sottolineando il suo ruolo di agente innovatore attraverso i segni di cui si fa portatrice. Questo desiderio di novità, o “neomania”, come la definisce Ludmila Kybalova (1988, p. 9), è particolarmente evidente nel campo dell’abbigliamento, dove la ricerca costante del nuovo diventa un fattore spesso determinante. Edward Sapir (1935) mette in luce la complessità di questo sistema, evidenziando come la comprensione dei codici comunicativi legati alla moda richiedano una conoscenza approfondita dei simboli inconsci legati a forme, colori, tessuti e altri elementi espressivi che variano significativamente tra culture diverse: “L’ostacolo principale alla comprensione della moda nei suoi apparenti capricci è la mancanza di una conoscenza precisa dei simboli inconsci [...] di una data cultura” (Sapir, 1935, p. 41). Questa osservazione sottolinea in maniera inequivocabile la natura multidimensionale della moda, che incorpora e comunica valori culturali specifici attraverso i suoi artefatti in relazione al sostrato geografico-sociologico in cui si iscrive. In questo contesto, la moda e il tempo si articolano attraverso una dialettica performativa, in cui il sistema moda funge da agente di anticipazione e modellazione delle tendenze emergenti.

Attraverso i suoi caratteri estetici e segni distintivi, incarnati nelle morfologie dell’abbigliamento, la moda si erge a medium interpretativo che non solo specula sulle evoluzioni future ma le codifica attivamente, inserendosi come attore influente nel discorso culturale e sociale. In tal modo, la concezione dell’abito si configura come un prisma attraverso il quale si riflettono e si influenzano reciprocamente le dinamiche di cambiamento culturale e sociale, operando come un campo semiotico dinamico in cui i segni e i significati sono costantemente negoziati e ridefiniti.

Come suggerisce Jurji Lotman il mutare della moda è sintomo di una cultura sociale dinamica (Lotman, 1992), che riesce a tradurre “il desiderio di novità in pratica sociale” (MacIver, 1962, p. 184). Secondo Landowski, la moda non solo funge da fonte di continuo rinnovamento, producendo continui cambiamenti formali e stilistici, ma comporta al tempo stesso trasformazioni nei soggetti che ne usufruiscono, poiché, adottando nuovi punti di vista sugli artefatti che ne scaturiscono, essi stessi ne sono inequivocabilmente trasformati (Landowski, 1995). Dal punto di vista storico queste prospettive eterogenee forniscono una chiave di lettura sulla dialettica esistente tra presente e l’immaginario legato al tempo futuro.

Dalla corsa allo spazio al superamento del concetto di corpo, il contributo ripercorre due tappe fondamentali della storiografia del costume contemporaneo in grado di ricreare una narrativa coerente sull’evoluzione dei significanti associati all’abito da entità statica a interfaccia dinamica, da manifestazione scultorea a *device* interattivo.

2. Temporalità ed anticipazione nella moda

Nell'esplorare il concetto di temporalità e analizzando le visioni future che i designer di moda intendono comunicare attraverso il medium dell'abbigliamento, emerge l'impellente necessità di interrogarsi sulla complessa essenza della temporalità all'interno del dominio moda. Tale riflessione invita a una disamina critica delle modalità in cui essa, in quanto sistema semiotico, negozia e rappresenta il fluire del tempo attraverso l'inesco di processi performativi, non solo quindi riflettendo, ma anche costruendo attivamente le narrazioni temporali attraverso la tessitura di segni e simboli vestimentari. Secondo l'analisi dello strutturalista francese Roland Barthes, la questione della temporalità nella moda si presenta con una complessità notevole sotto molteplici aspetti. Un elemento fondamentale è l'interazione tra un processo ricorsivo, che attinge alla storicità e agli archetipi immutabili del costume, e la concezione tradizionale di un'evoluzione storica di natura lineare.

L'esistenza di paradigmi statici è in antitesi con l'idea di evoluzione nel senso più comune del termine: "Quando un indumento cambia veramente?" (Greimas, 1949; Lundquist, 1950). Raramente la moda cerca di mutare la strutturata organizzazione morfologica che la caratterizza; per la produzione di senso nell'abbigliamento, essa agisce piuttosto sulla differenza lessicale delle sue possibili configurazioni "Quel che fa è indicare o addirittura prescrivere le varianti all'interno di una tipologia" (Vulli, 2020, p. 122).

L'anticipazione è strettamente legata al cambiamento: introduce nel presente le potenzialità della trasformazione, in modo tale da identificare le problematiche a venire e la loro possibile soluzione. Giocare d'anticipo equivale a prendere decisioni prima che un futuro previsto si manifesti in modo conclamato. Tale affermazione arriva al suo climax nella visione di Colas, vicina a quella di Barthes, che arriva a negare totalmente l'esistenza della storia del costume: "Sin dall'inizio del XIX secolo non c'è stata, in senso stretto, nessuna storia del costume, ma soltanto [...] inventari di abiti ricostruiti sulla base della loro qualità." (Colas, 1932, p. 1412).

Che sia impossibile concordare una cronologia sociale con una la creazione di abiti traspare in maniera evidente anche dalla visione di Foucault che associa all'arte vestimentaria il concetto di eterocronicismo: "la temporalità di moda può essere definita anche eterocronico perché spesso crea una frattura con il tempo tradizionale [...]" (Foucault, 1984, p.96).

Non a caso Alessandro Michele, a quel tempo direttore artistico della maison Gucci, ha scelto di imprimere sui capi ed accessori della collezione PE2020 la parola "eterotopia" dichiarando che "la moda installa non solo tempi ma anche spazi "altri", prodotti dalla cultura, che persistono per un certo periodo." (Terracciano, 2020, p. 20).

Alla luce di questa breve disamina, emerge chiaramente che delineare un percorso evolutivo del costume rappresenta un'impresa quantomai complessa, pertanto, questo studio si concentra dunque in modo specifico su due epoche storiche nelle quali le proiezioni verso il futuro hanno manifestato un portato particolarmente innovativo: quella della Space Fashion e l'avvento del Fashion-Tech nei primi decenni del Duemila, ponendo in evidenza come, in questi periodi, i segni distintivi che mediano la relazione tra forma e società nell'immaginario di un futuro prossimo abbiano assunto una rilevanza strategica dal punto di vista semiotico.

3. The Space Age Couture

Nel contesto culturale degli anni Sessanta e Settanta, la corsa allo spazio e i rapidi progressi scientifici tecnologici hanno favorito la genesi di un ambiente in cui l'innovazione non solo era accettata, ma decisamente celebrata (Fabbri, 2021). Il successo del programma spaziale americano, culminato con l'allungaggio dell'Apollo 11 nel 1969 diviene l'emblema di un'epoca caratterizzata da un fervente ottimismo tecnologico e da aspettative rivolte a un futuro promettente. Lo stilista Pierre Cardin incarna a pieno lo spirito del suo tempo, emergendo in questo contesto storico come un precursore: i suoi abiti diventano la manifestazione materiale di un messaggio rivolto al futuro, un simbolo potente di progresso e avanguardia (Silverman, 1986).

Il film del 1966 "Qui êtes-vous, Polly Maggo?" di William Klein, con la sua satira pungente del mondo della moda, presenta una scena memorabile che riflette *in toto* l'estetica spaziale celebrata dallo stilista francese.

Le modelle, vestite in abiti scolpiti in lamiera, sfilano in un ambiente che evoca le illusioni di Escher, che evocano ambientazioni dal carattere surrealista. Cardin cattura l'immaginazione con le sue collezioni "Duemila e Oltre", nelle quali l'uso di tessuti artificiali come la "Cardinette", le geometrie accentuate e i colori metallici diventano simboli di un futuro avveniristico, nel quale l'orpello è bandito (Lobenthal, 1990). Il suo approccio pionieristico si manifesta nella creazione di gonne *parabolique* e nel celebre "Bubble Dress", entrambi esempi emblematici della capacità dello stilista di inventare nuove forme e silhouette (Hesse & Pelegry, 2022). L'uso di materiali sintetici, le forme rigidamente squadrate e i colori iridescenti fungono da codici semiotici la cui dialettica si articola tra senso di avanzamento e una forte rottura con il passato: "Gli abiti che preferisco sono quelli che ho inventato per una vita che ancora non esiste, per il mondo di domani" (Cardin, cit. in Sciola, 2018). La collezione "Cosmocorps" del 1967 incarna in modo esemplare la fusione tra moda e segno significante: gli abiti *cut-out*, le tute aderenti e i maglioni con maniche a pipistrello non sono solo indumenti, ma segni di un futuro immaginato, veicoli

di un messaggio che parla di esplorazione, di nuovi orizzonti e di un'umanità in movimento verso l'ignoto. Le sue creazioni sono intrise di una dialettica che va oltre l'estetica, l'uso di cerchi, triangoli e linee rette rappresenta una rottura con le convenzioni della moda tradizionale, suggerendo un senso di modernità che partecipa attivamente al discorso culturale del suo tempo. Nel cuore dell'approccio di Cardin c'è la convinzione che "ciò che è nuovo colpisce la mia immaginazione, le cose che si conoscono già non possono dare emozioni" (Cardin, 2019, p. 68). Ciò comporta una ricerca incessante del nuovo che si traduce in un linguaggio estetico che sfida la sperimentazione semi-otica, dove ogni elemento, dalla forma al materiale, è impregnato di significato e di intenzionalità. In un'epoca di boom economico, la moda spaziale di Pierre Cardin emerge come un dialogo con il futuro, un'espressione di aspettative e sogni collettivi. La Space Age Couture viene presentata al pubblico a ridosso dello sbarco di Neil Armstrong sulla Luna, ispirando profondamente l'operato dello stilista.

Fig. 1 — Pierre Cardin, Abiti in jersey bicolore con stivali in vinile, 1969



Tuttavia a dimostrazione che la vocazione sperimentale e divinatoria della moda di questo tempo sia una tendenza storica e non di un episodio isolato, concorrono le figure di Paco Rabanne e Michele Courrège.

Lo stilista spagnolo Paco Rabanne, noto per le sue sperimentazioni con materiali non convenzionali, fonda la sua casa di moda nel 1966. Contrariamente alle tecniche tradizionali di cucito, Rabanne impiegava per la prima volta strumenti decisamente non appannaggio delle maisons di moda tradizionali: utilizzava pinze invece di aghi e sostituiva i tessuti con placche di metallo. I tubini svelti e snelli da lui disegnati, in cui l'orpello è severamente abbandonato, sono realizzati con tessere di plastica, pezzi di carta e materiali fino ad allora lontani dal mondo degli atelier.

I tessuti morbidi e flessibili considerati fino ad allora simboli di comfort e grazia, lasciano spazio all'uso del metallo rigido e lucente veicolando un messaggio di innovazione, industrializzazione e la tendenza verso un'estetica postmoderna. Rabanne ha contribuito in questo modo al processo di significazione nella moda: il valore di un capo non è più solo nella sua estetica o funzionalità, ma nella sua capacità di trasmettere messaggi e nuove idee attraverso l'uso dei materiali.

Quello di questi anni è un frangente in cui il domani appare radioso, promettente e a portata di mano; la nostalgia non esiste. Gabrielle Chanel definì Rabanne "non un couturier, ma il metallurgico della moda" - destinato con la sua forza a influenzare i decenni a seguire (Calò & Scudero, 2015).

Come Terracciano specifica: "Non si tratta solo di prevedere, anticipare e simulare le tendenze, ma di permettere la visualizzazione di mondi e scenari possibili su larga scala facendo confluire varie micro-identità" (Terracciano, 2020, p. 20).

A contribuire a questo scenario di euforia collettiva emerge l'opera del francese André Courrège, ingegnere per formazione e stilista per vocazione. Con i suoi abiti Courrège contribuisce in maniera definitiva alla creazione di un nuovo lessico formale: abiti fatti di plastica, illuminati da colori fluo, che non prevedono l'uso di corsetti e reggiseni costrittivi. Insomma la divisa per una donna futuribile (quasi) pronta per la rivoluzione sessuale.

Le sue creazioni sono progettate minimizzando la distinzione di genere, suggerendo un approccio progressivo all'identità e all'uguaglianza.

Per Courrège, nello spazio ci si veste di bianco, di argento e di nero, anche gli accessori sono ispirati a quelli indossati dagli astronauti: occhiali a mascherina, cappelli a casco, stivali piatti.

La moda dell'era spaziale, quindi, non si limita a rappresentare una tendenza estetica, ma diventa un mezzo attraverso il quale si esprimono e si negoziano concetti di tempo, progresso e identità.

4. Decodificare il Tessuto del Tempo: dal post strutturalismo all'avvento del postumano

A partire dagli anni Settanta si inizia ad affermare un percorso di massificazione della moda che perde definitivamente la sua *allure* e il suo *flare* elitario. Questi sono i decenni in cui il codice della moda vestimentaria evolve progressivamente da una strutturata iper-codificazione verso una ipo-codificazione “dando vita ad un sistema sfumato di segni dove impercettibili sfumature di significato possono dar luogo a rilevanti scarti nell’universo semantico” (Baldini, 2003, p. 89). La moda transita da un ambito di sperimentazione in cui la semantica associata al tempo futuro lascia spazio al presente generando una iper produzione in termini di linguaggi che dà luogo ad uno scenario estremamente frammentato (Pezzini & Terracciano, 2020).

Si verifica così un crescente scollamento tra le dinamiche sociali e la loro rappresentazioni semantiche facendo emergere una moltiplicazione dei linguaggi e un’atomizzazione dei significanti ad esse associati.

Questo periodo segna anche un’epoca di transizione dallo strutturalismo al post-strutturalismo, un’era caratterizzata dall’impatto significativo di intellettuali come Roland Barthes e Jacques Derrida sulla decostruzione dei discorsi relativi alla moda, al corpo e alla società. Barthes, attraverso opere seminali quali *Le Système de la mode* (1967) e *Il Piacere del Testo* (1973), indaga la moda quale sistema semiotico, analizzando i capi di abbigliamento come un complesso reticolo di segni. Derrida d’altra parte, con la sua teoria del decostruzionismo, presuppone la fissità del significato all’interno delle strutture linguistiche, un’indagine che si estende con rilevanza anche al campo della moda, evidenziando la natura intrinsecamente fluida e polisemica dei segni vestimentari (Derrida, 1967). Il post-strutturalismo rifiuta le nozioni di posizioni soggettive fisse e di verità universali, sottolineando invece la persistenza di un’instabilità del linguaggio e del significato (Mangano, 2008). Questo approccio ha portato a una visione dell’identità come fluida e flessibile, influenzata dalle dinamiche della moda e del consumo, come discusso da Gilles Lipovetsky e Jean Baudrillard. Lipovetsky, in particolare, sottolinea come la moda e il consumo abbiano sostituito le grandi narrazioni della modernità con una logica di perpetua risignificazione del concetto di identità (Lipovetsky, 1987). La critica alla centralità del linguaggio nel “linguistic turn” ha portato gli studi di moda a integrare approcci sociologici, come quelli di Simmel, Goffman, Bourdieu e Latour, per comprendere la moda non solo come sistema di segni ma anche come pratica incarnata (Rorty, 1967). In questo contesto, la moda emerge come un campo cruciale per esaminare le questioni di identità, potere e cambiamenti sociali, riflettendo le tensioni tra individualità e collettività, tra stabilità e cambiamento, e tra significati imposti e auto-espressi.

Gli anni Ottanta e Novanta sono segnati da una serie di trasformazioni culturali, sociali e tecnologiche durante le quali gli studi legati alla semiotica ampliano il loro interesse verso discipline eterogenee, dando vita ad una fase di profonda riflessione sul ruolo dei segni e dei simboli che caratterizzano anche la moda contemporanea. Il postmodernismo, le cui teorie guadagnano maggiore rilevanza proprio in questi anni, pone l'accento sulla decostruzione dei grandi racconti e sull'ibridazione dei generi e degli stili destinati ad incidere notevolmente sul comparto vestimentario. Fred Davis nel suo testo *Fashion, Culture, and Identity* (1992) riconsidera la moda come un sistema di segni attraverso cui individui e gruppi comunicano la propria identità e il proprio status sociale. Parallelamente, l'espansione della globalizzazione e l'intensificarsi delle dinamiche consumistiche portano ad una maggiore accessibilità e diffusione di abiti, sollevando questioni legate all'omogeneizzazione culturale e alla perdita di autenticità. In questo contesto, opere come *The Empire of Fashion* di Gilles Lipovetsky (1994) offrono una riflessione critica sul consumismo e sull'impatto della moda nelle società contemporanee.

L'avvento di nuove tecnologie e la crescente importanza dei media trasformano il modo in cui la moda viene prodotta, distribuita e consumata, rendendo i media un potente veicolo per la diffusione di tendenze e stili. Opere come *Bodies of Subversion* di Margot Mifflin (1997) analizzano la moda come vettore di espressione e resistenza per gruppi marginalizzati, evidenziando come le questioni inerenti all'identità di genere, classe ed etnia si configurino come un terreno fertile per la sua esplorazione semantica (Davis, 1992).

La moda in questo frangente si afferma dunque come un linguaggio culturale complesso; la globalizzazione e la diffusione del *world wide web* portano a una maggiore interconnessione culturale, che influisce sulla moda e sulla sua espressione materiale (Beyaert-Geslin, 2017). Gli studiosi iniziano a esaminare come la sua diffusione e capacità di adattamento alle diverse culture, vengano reinterpretate in contesti locali, sollevando questioni di autenticità, appropriazione e ibridazione culturale. L'interesse accademico per i *fashion studies* si intensifica, la critica culturale e la teoria della moda emergono come campi di studio distinti portando alla luce numerosi studiosi tra cui Joanne Entwistle con il suo testo *The Fashioned Body* (2000) nel quale la moda viene descritta non solo come fenomeno estetico o commerciale, ma come sistema culturale denso di implicazioni sociali. Il crescente interesse per le questioni di genere e identità sessuale nell'abbigliamento, enfatizzando il ruolo della moda come strumento di esplorazione identitaria, facilita l'indagine sulla complessa relazione tra moda e corpo, mettendo in luce come gli abiti non solo plasmino, ma siano a loro volta plasmati dal corpo umano, e influenzino profondamente le pratiche di costruzione dell'identità personale e sociale. (Wilson, 2003).

5. La ri-ontologizzazione del sistema corpo-abito nello scenario postdigitale

In considerazione di quanto precedentemente affermato, attraverso l'abbigliamento viene messa in causa una certa idea della significazione del corpo: il vestito, rendendo il corpo significante, permette di passare dal sensibile alla significazione (Barthes, 1975). Alla luce di questa riflessione, emerge con chiarezza l'imprescindibile necessità di indagare il vestiario in quanto entità materiale intrinsecamente connessa al corpo umano, sottolineando come la sua perpetua riconfigurazione sia legata a un dialogo simbiotico costantemente in essere (Kawamura, 2005).

Storicamente si assiste all'avvento di un elemento inedito, partecipe di questa relazione e in grado di posizionarsi tra soggettività e mondo, tra corpo ed ambiente: quello della tecnologia, che si fa spazio nella pratica corporea e vestimentaria come un nuovo abitare (Iaconesi, 2015; Carbone, 2016).

Con l'introduzione di questo elemento, la nozione di corpo umano e con essa, quella dell'abito, viene ridefinita alla luce delle pratiche semiotiche e modaistiche contemporanee (Fontana, 2020). Mentre Fontana descrive i corpi umani come soggetti a smontaggio, deformazione e denudamento, la Haraway mette in discussione le dicotomie entro cui essi coesistono: mente e corpo, organismo e macchina, uomo e donna (Haraway, 2018). Secondo Marchesini, la tecnologia, mediata dalla moda, ha la capacità di supportare il corpo umano compensandone le limitazioni intrinseche (Marchesini, 2017). Le tecnologie indossabili, o *wearable technologies* rappresentano un esempio concreto di questa interazione, in quanto trasformano il vestiario in un'enclave tecnologica capace di potenziare le facoltà umane e generare nuove dinamiche estetiche nel contesto della moda contemporanea (Wakkary, 2020).

Questi dispositivi integrano l'organismo umano con l'ambiente circostante in una relazione interattiva, contribuendo così alla costruzione del significato dei corpi umani contemporanei, e futuri, e dei dispositivi destinati a vestirli (Braddock Clarke & Harris, 2012). La ri-ontologizzazione del sistema corpo trova la sua manifestazione non solo attraverso un rinnovato concetto di fisicità, ma anche attraverso la definizione di una terza dimensione corporea, ossia quella mediata dall'uso dei nuovi media e delle tecnologie *embedded* (Mancuso, 2023). L'essere umano del futuro non si accontenta di immaginarsi in altri ambienti geografici come avviene negli anni Sessanta, ma mira a ristabilire nuovi rapporti comunicativi con il contesto che lo circonda.

Emblematico di quella porzione del sistema moda che lavora sulla creazione di scenari presumibili legati al divenire, è il lavoro di Iris Van Herpen, che spicca come testimonianza pionieristica di una reinterpretazione olistica della dialettica tra moda, corpo e tecnologia.

Le sue collezioni, i cui nomi sono caratterizzati da peculiari neologismi come "Syntopia", "Aeriform" o "Biopiracy", indicano una tendenza a superare i dualismi tra biologico e artificiale, tra organico e inorganico (Smelik, 2020). Questo atteggiamento è caratteristico del postumanesimo, che sancisce una nozione dinamica della vita in cui l'essere umano è inestricabilmente intrecciato al non-umano - in questo caso fibre, tessuti, stoffe e sensori.

Rosi Braidotti e Maria Hlavajova sottolineano nel testo *Posthuman Glossary* che l'atto di inventare nuove parole o coniare nuovi concetti rivela il tentativo di produrre costantemente rappresentazioni adeguate delle nostre condizioni di vita reali in un mondo in rapido cambiamento (Braidotti & Maria Hlavajova, 2018). Iris van Herpen, attraverso le sue creazioni, si fa così promotrice della nascita di un nuovo vocabolario semantico, visivo e materiale (Lamontagne, 2017). L'immagine di Miss Fame che indossa l'abito "Frozen Fall" durante la Paris Haute Couture Week (collezione Autunno/Inverno 2019), impone una vera e propria sfida alle proporzioni classiche del corpo umano, introducendo un elemento di distorsione che va oltre la mera estetica per interrogarsi sui confini dell'identità umana (Bolton, 2016). La cancellazione del volto, elemento fondamentale per l'identificazione personale, insieme alla presenza di spalle tatuate che lasciano intravedere un corpo maschile, sottolineano un'intenzionale ambiguità (Van Herpen et al., 2023). Questo aspetto mette in discussione i codici tradizionali, proponendo una visione dell'essere umano del futuro *espansa*¹, ibrida e non binaria (Cauvin et al., 2012). Le forme e le silhouette della stilista olandese esprimono un "incontro tra un corpo umano e oggetti in un processo di reciproco divenire" (Ruggerone, 2017, p. 580). Da un lato, la Space Age Couture è caratterizzata da un'estetica iconica, scultorea e statica; dall'altro, l'epoca contemporanea associa al futuro l'idea di interattività e comunicazione del corpo umano con la tecnologia e il non organico. Queste dicotomie i cui confini appaiono sempre più sfumati, incarnano la visione contemporanea dell'essere umano, non più come unico attore, ma parte integrante dell'ingranaggio dell'esistente. Dai casi studio analizzati è semplice dedurre che il linguaggio utilizzato per rappresentare scenari futuri nella prospettiva della moda è caratterizzato dai concetti di ibridazione, interazione e mutamento, principi che trovano una delle loro espressioni più alte nella produzione artistica della designer olandese Anouk Wipprecht, promotrice del neo concetto di FashionTech. Le sue opere "Spider Dress" e il "Synapse Dress" incorporano tecnologie che reagiscono ai movimenti e alle emozioni dell'indossatore, essi sono il risultato di sofisticate operazioni collettive che fanno convergere la modellazione computazionale, la stampa 3D e l'integrazione di tecnologie indossabili, indagando il rapporto tra azione progettuale e produzione di abiti come espressione di identità e di interazione con ciò che si trova al di fuori di esso.

Fig. 2 — Iris Van Herpen, *Frozen Fall*, 2012



Coerentemente con la sua produzione, la designer afferma che “la moda del futuro non sarà puramente estetica, ma espanderà la nostra consapevolezza agendo come una seconda pelle intelligente. [...]” (Bolton, 2016, p.92). In questo contesto l’abito diventa il mediatore per eccellenza tra forma e funzione, facendosi segno mutevole e comunicativo e abbreviando, se non totalmente annullando, il passaggio tra significante e significato (Seymour, 2008). Incarna perfettamente questo pensiero il lavoro multidisciplinare dell’architetta, biologa e designer Neri Oxman. Sebbene la sua produzione non si concentri esclusivamente sulla moda, i principi che la guidano possono essere applicati per comprendere come i nuovi materiali e le tecnologie stiano ridefinendo il modo in cui la moda comunica identità, valori e relazioni sociali. I modelli della sua collezione “Imaginary Beings” rappresentano forme di vita immaginate collocate in ambienti estremi dalle geografie incerte. Ogni capo è un racconto visivo di adattamento e sopravvivenza, che spinge ad una riflessione sulla diversità della vita e le possibilità future dell’evoluzione umana (Oxman, 2012). Tra le sue creazioni emerge per coerenza e originalità la collezione “Wanderers” che impiega processi biologici per la creazione di artefatti e strutture che non solo emulano, ma anche integrano materiali organici.

Fig. 3 — Fig. 3 - Neri Oxman, *Wanderers: An Astrobiological Exploration*, 2014.



Negli abiti della collezione, dedicati ognuno ad un diverso pianeta del sistema solare, la designer esplora la coesistenza di materiali sintetici e biologici, generando luce e nutrimento attraverso simbiosi microbiche, trasformando

l'oggetto in un segno complesso che regola l'interconnessione tra forma e funzione (Oxman, 2015). Tale approccio suggerisce un'interpretazione del futuro della moda come un'estensione della natura umana, i cui confini con l'artificiale diventano sfumati e permeabili (Oxman, 2016). Il suo lavoro offre una prospettiva unica per esplorare la moda attraverso una lente semiotica che sfugge alla significazione, sovvertendone la leggibilità. Nuovi segni si fanno strada introducendo forme e strutture originali generate attraverso processi computazionali (Oxman et al., 2012). A tal proposito Ceriani afferma che:

Per poter sostenere, come noi crediamo, che la moda resta nonostante tutto un laboratorio privilegiato dell'anticipazione, e dunque esprime tendenza in senso forte, come visione, occorre allora considerare la diversa peculiarità testuale di queste manifestazioni, che scelgono di costruire una relazione con il destinatario potenziale del messaggio anticipatorio su livelli non più banalmente vincolati all'aderenza.

(Ceriani, 2020, p. 113)

6. Conclusione

L'arduo proposito di individuare un fil rouge nell'indagine storiografica della semiotica della moda nella creazione di un immaginario legato al tempo futuro dischiude un orizzonte complesso e riccamente articolato, nel quale il vestiario si erge a veicolo preminente di comunicazione culturale e sociale, profondamente intrecciato con la dimensione temporale, nel suo incessante divenire e nella rappresentazione di esso. Analogamente a come "il costume vive in continua simbiosi con il suo ambiente storico, molto più della lingua" (Barthes, 2006, p.19), anche gli scenari predittivi e, di conseguenza, la moda che vuole rappresentarli, sono inevitabilmente soggetti a trasformazioni. Numerosi sono gli stilisti, oltre a quelli citati, che si sono cimentati attraverso le loro creazioni, ciascuno dalla propria prospettiva temporale, nell'invenzione di realtà future e latenti, verosimili ma ancora inesistenti, poste in quel limbo tra ciò che è e ciò che sarà, o anzi, potrebbe essere.

Poiché l'ambiente storico in cui operano è in costante mutamento, anche le visioni del futuro a esso associate subiranno inevitabilmente delle trasformazioni. Così come le forme statiche, rigide e geometriche della Space Age Couture degli anni Sessanta immaginavano un futuro nello spazio, gli stilisti contemporanei come Iris Van Herpen e Anouk Wipprecht creano esseri fluidi, caratterizzati da forme ibride che trascendono la dicotomia tra spazio e terra, tra presente e futuro.

Nell'affrontare il temerario compito di tracciare un'analisi storico-evolutiva delle rappresentazioni del futuro attraverso la moda, l'approccio si concentra

sull'individuazione di tendenze e stili, manifestazioni che fungono da testualità complesse, amalgamando elementi formali diversi. Questo metodo evidenzia le peculiarità che, a un livello più concettuale, posizionano dialetticamente lo stile o la tendenza osservata all'interno del suo contesto culturale e temporale di origine. Attraverso tale processo si intende tracciare una linea tra continuità e discontinuità con il presente, stabilendo un punto di riferimento attorno al quale si sviluppa la visione prospettica della moda, anticipando evoluzioni e rivisitazioni. (Ceriani, 2020).

Fig. 4 — Anouk Wipprecht, *Spider Dress*, 2015



La proiezione costante della moda verso il futuro la rende specchio delle aspirazioni, delle inquietudini e delle visioni di ciascuna epoca, spesso legata alla conquista di nuovi spazi vitali e di nuove connessioni con essi. Considerata il laboratorio di anticipazione per eccellenza, la moda prosegue nell'esplorazione delle sue potenzialità espressive attraverso l'evoluzione delle visioni anticipatorie che si manifestano in un passaggio da un'estetica iconica, basata su forme geometriche e colori vivaci tipici della fine degli anni Sessanta, ad una concezione dinamica e interattiva, dove l'abito dialoga e coesiste in totale simbiosi con il corpo umano.

La moda immaginata del futuro passa dall'incarnare un elementi rigidi e materici, alla sua progressiva dematerializzazione specchio di una concezione dinamica e interattiva dell'abbigliamento (Leach & Farahi, 2017).

Nella storia del costume contemporaneo, l'oggetto vestimentario trascende la sua funzione primaria di protezione per acquisire nuove funzionalità in grado di ampliare le capacità umane, testimoniando la sua intrinseca capacità di dialogare con un ampio spettro di discipline: il corpo non è più inteso solamente come entità biologica o fisica, ma come un sistema aperto, in continua interazione e ibridazione con la tecnologia, gli ambienti virtuali e le reti digitali. *L'estensione* del corpo attraverso la moda associata alla tecnologia porta a una ridefinizione ontologica del concetto di corporeità, in cui il corpo diventa, o si immagina diverrà, un sito di convergenza naturale e artificiale. L'abito che immagina un futuro postdigitale funge da interfaccia dinamica, attraverso la quale si articolano nuove forme di comunicazione, interazione e esperienza. La pelle, i gesti, le espressioni e persino le funzioni biologiche diventano elementi di un linguaggio esteso, che si integra e si sovrappone ai codici digitali e ai flussi di dati (Cipolletta, 2023). In questo senso, il corpo, e la moda con esso, si trasforma in un medium attraverso il quale si esprimono e si negoziano identità, relazioni e significati in un contesto sempre più mediato dalla tecnologia.

Le forme dell'abbigliamento dunque non si limitano più ad anticipare il domani, ma contribuiscono attivamente alla sua definizione, invitando a una riflessione sulle implicazioni culturali, sociali ed etiche delle nostre scelte vestimentarie in un contesto in sempre più rapida evoluzione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALDINI, M. (2003). *L'invenzione della moda. Le teorie gli stilisti la storia*. Roma: Armando.
- BARTHES, R. (1975). *Il piacere del testo*. Torino: Einaudi.
- BARTHES, R. (1967). *Le Système de la mode*. Paris: Éditions du Seuil.
- BEYAERT-GESLIN, A. (2017). *Semiotica del design*. Pisa: Edizioni ETS.
- BRADDOCK CLARKE, S. E. & HARRIS J. (2012). *Digital Visions for Fashion + Textiles: Made in Code*. London: Thames & Hudson.
- BRAIDOTTI, R., & HLAVAJOVA, M. (eds.). (2018). *Posthuman Glossary*. London: Bloomsbury Publishing.
- BOLTON, A. (2016). *Manus x Machina: Fashion in an Age of Technology*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- CALÒ, G., & SCUDERO, D. (2015). *Moda e arte: dal decadentismo all'ipermoderno*. Roma: Gangemi.
- CARBONE, M. (2016). *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*. Milano: Edizioni Raffaello Cortina.
- CARDIN, P. (2019). *Pierre Cardin. Future Fashion*. New York: Brooklyn Museum.
- CAUVIN, J.P., WILSON M., VAN DER ZIJPP, S.-A. (2012). *Iris Van Herpen*. Leuven: Exhibitions Intl.
- CERIANI, G. (2020). *Visione e anticipazione*. In I. PEZZINI & B. TERRACCIANO (a cura di), *La moda fra senso e cambiamento. Teorie, oggetti, spazi*. (pp. 111-117). Milano: Meltemi.
- CIPOLLETTA, G. (2023). *Per un nuovo abitare. Una riflessione sul corpo "sensibile" del dato e una prospettiva estetica sul corpo-dispositivo*. In *Futuri, Rivista italiana di Futures studies*, 19, pp. 49-67.
- COLAS, R. (1932). *Bibliographie générale de costume et de la mode*. Paris: Chez Librairie Colas.
- DAVIS, F. (1992). *Fashion, Culture, and Identity*. Chicago: University of Chicago Press.
- DERRIDA, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Editions de Minuit.
- FABBRI, F. (2021). *La moda contemporanea II. Arte e stile dagli anni Sessanta alle ultime tendenze*. Torino: Einaudi.
- FONTANA, F. (2020). *C'era una volta il Post-Human. Jeffrey Deitch e una mostra di 20 anni fa*. <https://inanimanti.com/2020/07/13/cera-una-volta-il-post-human-jeffrey-deitch-mostra-1992/>. (Consultato Dicembre 2023)
- FOUCAULT, M. (1984). *Des espaces autres*. In D. DEFERT & F. EWALD (a cura di), *Dits et écrits 1954-1988* (Vol. 4, pp. 752-762). Paris: Gallimard.
- GREIMAS, A. J. (1949). *La mode en 1830*. Paris: Puf.
- IACONESI, S. (2015). *Il terzo infospazio*. In S. ARCAGNI (a cura di), *I media digitali e l'interazione uomo-macchina*. Roma: Aracne editrice.
- HARAWAY, D. (2018). *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano: Feltrinelli.
- HESSE, J.-P. & PELEGRY, P. (2022). *Pierre Cardin. Making Fashion Modern*. Paris: Flammarion.
- KAWAMURA, Y. (2005). *La moda*. Bologna: Il Mulino.
- KYBALOVA, L. (1988). *Enciclopedia illustrata del costume*. La Spezia: Fratelli Melita.
- LAMONTAGNE, V. (2017). *Performative Wearables: Bodies, Fashion and Technology*. [Tesi di dottorato]. Concordia University, <https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/982473/>.
- LANDOWSKI, E. (1995). *Il capriccio e la necessità: moda politica e cambiamento*. In G. CERIANI & R. LEACH, N. & FARAH B. (a cura di) (2017). *3D-Printed Body Architecture*. Hoboken (NJ): John Wiley & Sons Inc.
- LIPOVETSKY, G. (1987). *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*. Paris: Gallimard.
- LOBENTHAL, J. (1990). *Radical Rags: Fashions of the Sixties*. New York: Abbeville Press.
- LOTMAN, J. (1992). *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità ed imprevedibilità*. Milano: Feltrinelli.
- LUNDQUIST, E.R. (1950). *La mode et son vocabulaire*. Göteborg: Wettergren & Kerber.
- MACIVER, R.M. (1962). *Society. An Introductory analysis*. Austin (TX): Rinehart and Winston.
- MANCUSO, M. (2023). *Chimera*. Milano: Mimesis.
- MANGANO, D. (2008). *Semiotica e design*. Roma: Carocci.
- MARCHESINI, R. (2017). *Possiamo parlare di una filosofia postumanista? Limiti e confini del postumano*. In *Lo Sguardo, Rivista di Filosofia*, 24, pp. 27-50.
- MIFFLIN, M. (1997). *Bodies of Subversion: A Secret History of Women and Tattoo*. Sheffield (UK): Juno Books.
- OXMAN, N., ANTONELLI P., BURCKHARDT, A. (2012). *Neri Oxman: Material Ecology*. New York: Museum of Modern Art.
- OXMAN, N. (2012). *Imaginary Beings: Mythologies of the Not Yet*. Cambridge: MIT Media Lab.
- OXMAN, N. (2015). *Wanderers: An Astrobiological Exploration*. Cambridge: MIT Media Lab.
- OXMAN, N. (2016). *Age of Entanglement*. In *Journal of Design and Science*, 1.
- PEZZINI, I. & TERRACCIANO, B. (a cura di) (2020). *La moda fra senso e cambiamento. Teorie, oggetti, spazi*. Milano: Meltemi.
- RORTY, R. (1967). *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*. Chicago: University of Chicago Press.
- RUGGERONE, L. (2017). *The Feeling of Being Dressed: Affect Studies and the Clothed Body*. In *Fashion Theory*, 21(5), pp. 573-593.
- SCIOLA, G. (2018). *Pierre Cardin, lo stilista che ha viaggiato nel futuro*. In *Esquire*. <https://www.esquire.com/it/style/moda-uomo/a20937127/pierre-cardin-biografia/> (consultato dicembre 2023).
- SAPIR, E. (1935). *Fashion*. In *Encyclopaedia of the Social Sciences*, VI (p. 141). London: Collier MacMillan.
- SILVERMAN, R. (1986). *Space Age Fashion*. New York, Exeter Books.
- SEYMOUR, S. (2008). *Fashionable Technology: The Intersection of Design, Fashion, Science, and Technology*. Berlin: Springer.
- SMELIK, A. (2020). *Fractal Folds: The Posthuman Fashion of Iris van Herpen*. In *Fashion Theory*, 26(1), pp. 5-26.
- TERRACCIANO, B. (2020). *Introduzione*. In I. PEZZINI & B. TERRACCIANO (a cura di), *La moda fra senso e cambiamento. Teorie, oggetti, spazi*. (p. 23). Milano: Meltemi.
- VAN HERPEN, I., PITIOT, C., SWINTON T. (2023). *Iris Van Herpen: Sculpting the Senses*. Berlin: Lannoo publishers.
- VOLLI, U. (2020). *Moda e abbigliamento*. In I. PEZZINI & B. TERRACCIANO (a cura di), *La moda fra senso e cambiamento. Teorie, oggetti, spazi* (pp.75-110). Milano: Meltemi.
- WAKKARY, R. (2021). *Things we could design: for more than human-centered worlds*. Cambridge: MIT Press.
- WILSON, E. (2003). *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.

NOTE

- ¹ Il concetto di *corpo espanso* formulato dallo studioso Marco Mancuso descrive il corpo umano come una entità in costante evoluzione, strettamente interconnessa con la tecnologia e l'ambiente. Questo concetto supera i tradizionali dualismi material-semiotici, promuovendo nuove relazioni tra esseri umani e non umani.

biografie degli autori

Gianluca Burgio

PhD, professore associato di Progettazione architettonica presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università Kore di Enna. In precedenza ha insegnato presso l'Universitat Politècnica de Catalunya a Barcellona. È uno degli organizzatori dei "Diálogos en torno a los STS: Diseño, investigación y el desafío de lo más que humano", tenutosi presso la Real Academia de España a Roma nel 2022. Interpreta l'ambiente come una rete di attori umani e non umani i cui relazioni danno forma allo spazio. Ha partecipato alla 17a Biennale di Architettura di Venezia 2021 - Padiglione Italia.

PhD, Associate Professor of Architectural Design at the Department of Engineering and Architecture of the Kore University of Enna. Previously, he taught at the Universitat Politècnica de Catalunya in Barcelona. He is one of the organisers of the "Diálogos en torno a los STS: Diseño, investigación y el desafío de lo más que humano" held at the Real Academia de España in Rome in 2022. He interprets the environment as networks of human and non-human actors whose relationships shape space. He participated in the 17th Venice Architecture Biennale 2021 - Italian Pavilion.

Andrea Lancia

Andrea Lancia ha conseguito nel 2021 una laurea triennale in Design all'Università La Sapienza di Roma sul rapporto fra il design e il multiculturalismo, con relatore Carlo Martino, e nel 2023 una magistrale in Design della comunicazione all'Università Iuav di Venezia, indagando il ruolo della componente teorica nella grafica attraverso l'analisi specifica della rivista salernitana *Grafica. Rivista di Teoria, Storia e Metodologia*, con relatrice Fiorella Bulegato e correlatrice Daniela Piscitelli. Attualmente sta approfondendo gli studi sul tema dell'interdisciplinarietà nel graphic design e dell'istituzionalizzazione del design della comunicazione. Durante il periodo universitario ha svolto attività di ricerca nell'ambito della grafica di pubblica utilità nel web design, all'interno del progetto EDU (Ecosistema Digitale Universitario).

*Andrea Lancia obtained a Bachelor's degree in Design at La Sapienza University of Rome in 2021 on the relationship between design and multiculturalism, with supervisor Carlo Martino, and a Master's degree in Communication Design at Iuav University of Venice in 2023, investigating the role of the theoretical component in graphic design through the specific analysis of the Salerno-based magazine *Grafica. Magazine of Theory, History and Methodology*, with supervisor Fiorella Bulegato and co-supervisor Daniela Piscitelli. He is currently furthering his studies on the topic of interdisciplinarity in graphic design and the institutionalisation of communication design. During his time at university, he carried out research activities in the field of public utility graphics in web design, as part of the EDU (Ecosistema Digitale Universitario) project.*

Dario Mangano

Dario Mangano è professore ordinario di Semiotica all'Università di Palermo dove insegna Semiotica del Brand e tiene un Laboratorio di Teoria e tecniche del linguaggio audiovisivo nei corsi di Laurea in Comunicazione. Nella stessa università dirige inoltre il Laboratorio di Comunicazione del Dipartimento Culture e Società. È presidente dell'Associazione Italiana Studi Semiotici (AISS). I suoi interessi di ricerca sono rivolti al design, alla pubblicità, alla fotografia e alla gastronomia. Ha pubblicato diversi libri e articoli fra cui *Ikea e altre semiosfere* (Mimesis, 2019), *Che cos'è la semiotica della fotografia* (Carocci, 2018) *Che cos'è il food design* (Carocci, 2014) e *Semiotica e design* (Carocci, 2008). Con Iliaria Ventura Bordenca ha curato il libro di Bruno Latour, *Politiche del design* (Mimesis, 2021).

*Dario Mangano is full professor of Semiotics at the University of Palermo, where he teaches Brand Semiotics and conducts a Laboratory of Theory and Techniques of Audiovisual Language in Communication programs. At the same university he also directs the Communication Laboratory of the Department of Culture and Society. He is president of the Italian Association for Semiotic Studies (AISS). His research interests include design, advertising, photography and gastronomy. He has published several books and articles including *Ikea e altre semiosfere* (Mimesis, 2019), *Che cos'è la semiotica della fotografia* (Carocci, 2018) *Che cos'è il food design* (Carocci, 2014) and *Semiotica e design* (Carocci, 2008). With Iliaria Ventura Bordenca he edited Bruno Latour's book, *Politiche del design* (Mimesis, 2021).*

Alvise Mattozzi

Alvise Mattozzi è un sociologo che lavora con metodo semiotico sugli oggetti di design e le pratiche progettuali nell'ambito degli Studi Sociali della Scienza e della Tecnologia (STS) attraverso la cornice dell'Actor-Network Theory. Dopo molti anni passati a insegnare scienze sociali a studenti e studentesse di design, la maggior parte dei quali presso la Facoltà di Design e Arti della Libera Università di Bolzano, è ora professore associato di Studi Sociali della Scienza e della Tecnologia al Politecnico di Torino, dove lavora nel Dipartimento di Ingegneria dell'Ambiente, del Territorio e delle Infrastrutture e dove coordina l'Area di Ricerca Pratiche tecnologiche e processi socio-culturali.

Alvise Mattozzi is a sociologist working with the semiotic method on design artifacts and design practices within the field of Social Studies of Science and Technology (STS) through an Actor Network Theory framework. After many years spent in design schools teaching social sciences to design students, most of which at the Faculty of Design and Art of the Free University of Bozen-Bolzano, he is now Associate Professor of Social Studies of Science and Technology at the Politecnico di Torino, where he works within the Department of Environment, Land and Infrastructure Engineering and where coordinates the Research Area Techno-scientific Practices and Socio-cultural Processes.

Michela Musto

Michela Musto, architetto e accademica, fondatrice del progetto The Spark Creative Hub e phd candidate presso l'Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli. Docente a contratto e assegnista di ricerca, precedentemente docente e codirettrice del laboratorio di fabbricazione digitale presso la UAL, University of Art of London. La sua esperienza come progettista e ricercatrice abbraccia l'ambito della sperimentazione in architettura (Foster+Partners, Massimo Pica Ciamarra), così come nella moda (Beijing Fashion Week), attraverso il design computazionale la fabbricazione digitale. Autrice di diversi papers scientifici, lavora da freelance come consulente e designer per aziende italiane ed estere.

Michela Musto, architect and academic, is the founder of The Spark Creative Hub and a PhD candidate at the University of Campania Luigi Vanvitelli. She is an adjunct professor and research fellow, and was previously a lecturer and co-director of the digital fabrication lab at UAL, University of the Arts London. Her experience as a designer and researcher encompasses experimentation in architecture (Foster+Partners, Massimo Pica Ciamarra) as well as in fashion (Beijing Fashion Week), utilizing computational design and digital fabrication. She is the author of several scientific papers and works as a freelance consultant and designer for Italian and international companies.

Iliaria Ventura Bordenca

Iliaria Ventura Bordenca è ricercatrice in Semiotica all'Università di Palermo, dove insegna "Semiotica" e "Teorie e tecniche della comunicazione pubblicitaria" presso il corso di laurea in Scienze della Comunicazione. Tiene inoltre, presso la stessa Università, l'insegnamento di "Design e packaging alimentare" e un laboratorio di "Progettazione comunicativa" presso i corsi di laurea magistrali in Comunicazione. È vicedirettore di E|C, rivista dell'AISS-Associazione Italiana di Studi Semiotici. Ha scritto i volumi *Pulito! Pubblicità, branding e culture dell'igiene* (con G. Costanzo, FrancoAngeli, 2024), *Food Packaging* (FrancoAngeli, 2022), *Essere a dieta. Regimi alimentari e stili di vita* (Meltemi, 2020), *Che cos'è il packaging* (Carocci, 2014). Si occupa di teoria sociosemiotica nei campi del branding, del design e della gastronomia.

*Iliaria Ventura Bordenca is a researcher in Semiotics at the University of Palermo, where she teaches 'Semiotics' and 'Theories and Techniques of Advertising Communication' at the degree course in Communication Sciences. She also teaches 'Food Design and Packaging' at the same University and a workshop on 'Communicative Design' at the master's degree course in Communication Sciences. She is co-editor of E|C, the class-A journal of the AISS-Associazione Italiana di Studi Semiotici. She wrote the volumes *Pulito! Pubblicità, branding e culture dell'igiene* (with G. Costanzo, FrancoAngeli, 2024), *Food Packaging* (FrancoAngeli, 2022), *Essere a dieta. Regimi alimentari e stili di vita* (Meltemi, 2020), *Che cos'è il packaging* (Carocci, 2014). Her research interests are on sociosemiotic theory in the fields of branding, design and gastronomy.*

Albena Yaneva

Albena Yaneva è una teorica dell'architettura la cui ricerca attraversa i confini degli studi scientifici, dell'antropologia cognitiva, della teoria architettonica e della filosofia politica. È professore ordinario presso il Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino e professore a contratto presso la GSAPP - Columbia University. Yaneva è autrice di otto libri che esplorano le condizioni attuali della pratica architettonica e la portata politica del design. I suoi libri più recenti sono *Crafting History: Archiving and the Quest for Architectural Legacy* (Cornell University Press, 2020), *Latour for Architects* (Routledge, 2022) e *Architecture After Covid* (Bloomsbury, 2023). Il suo lavoro è stato tradotto in tedesco, italiano, spagnolo, francese, portoghese, thailandese, polacco, turco e giapponese. Ha ricevuto il premio del Presidente del Royal Institute of British Architects (RIBA) per l'eccezionale ricerca universitaria.

Albena Yaneva is an architectural theorist whose research crosses the boundaries of science studies, cognitive anthropology, architectural theory, and political philosophy. She is a Full Professor at the Department of Architecture and Design at the Politecnico di Torino and Adjunct Professor at GSAPP - Columbia University. Yaneva is the author of eight books that explore the current conditions of architectural practice and the political outreach of design. Her most recent books are Crafting History: Archiving and the Quest for Architectural Legacy (Cornell University Press, 2020), Latour for Architects (Routledge, 2022), and Architecture After Covid (Bloomsbury, 2023). Her work has been translated into German, Italian, Spanish, French, Portuguese, Thai, Polish, Turkish and Japanese. She is the recipient of the Royal Institute of British Architects (RIBA) President's award for outstanding university-based research.

Salvatore Zingale

Salvatore Zingale è professore associato presso il Dipartimento di Design del Politecnico di Milano e insegna Semiotica del Design alla Scuola del Design. Si interessa in particolare dei processi cognitivi e inventivi dell'attività progettuale e della dialogicità nelle interazioni culturali. Autore di molti saggi sul design, è autore di *Interpretazione e progetto. Semiotica dell'invettiva* (2012) e di *Relazioni dialogiche. Un'indagine sulla comunicazione e la progettualità* (2023).

Salvatore Zingale is an associate professor at the Design Department of the Politecnico di Milano and teaches Design Semiotics at the School of Design. He is particularly interested in the cognitive and inventive processes of design activity and dialogicity in cultural interactions. Author of many essays on design, he is the author of Interpretazione e Progetto. Semiotica dell'invettiva (2012) and Relazioni dialogiche. Un'indagine sulla comunicazione e la progettualità (2023).

AIS/DESIGN JOURNAL
STORIA E RICERCHE

Rivista online, a libero
accesso e peer-reviewed
dell'Associazione Italiana
degli Storici del Design
(AIS/Design)

VOL. 11 / N. 20
SETTEMBRE 2024

STORIE DI SEMIOTICA E DESIGN

a cura di Dario Mangano
e Ilaria Ventura Bordenca

ISSN
2281-7603
