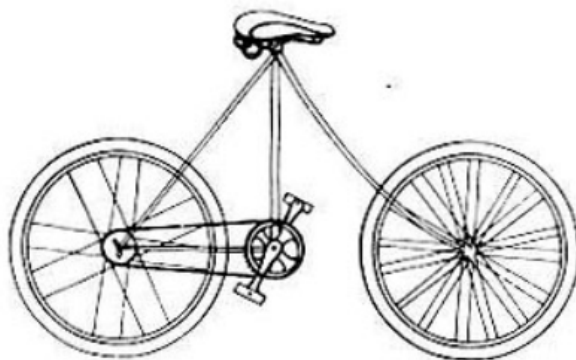


Ais/Design Journal

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).

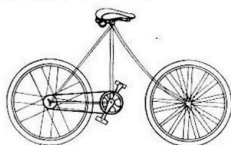
Ais/Design Journal

Storia e Ricerca

72

CATALOGUE D'OBJETS INTROUVABLES

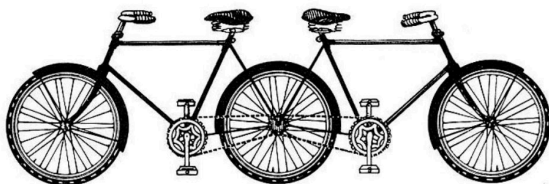
CYCLES



K1 — Tandem convergent. Modèle pour fiancés.



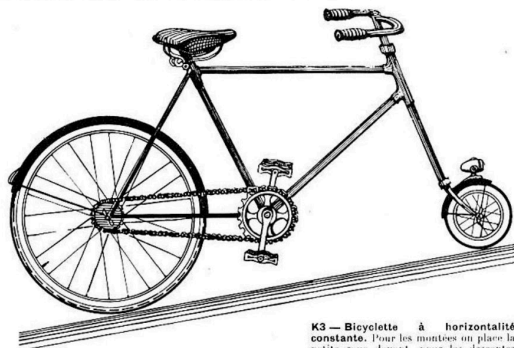
K2 — Tandem divergent. Modèle pour couple en instance de divorce.



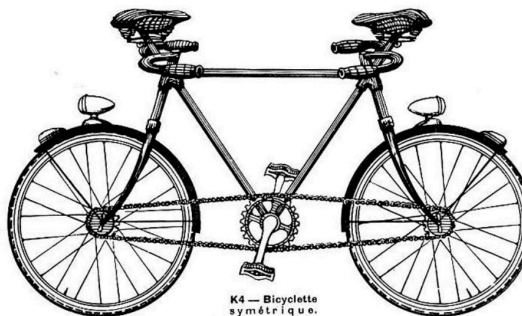
mots en n'importe quelle langue, selon l'individu. Modèle à réservoir. En prime, un

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

Dal testo grafico alla scrittura: le intersezioni fra semiotica e grafica in Italia negli anni ottanta

ANDREA LANCIA

Università Iuav di Venezia
andrealancia7@gmail.com

Se è possibile quantomeno identificare dei filoni del rapporto tra semiotica e design del prodotto, architettura e arte, e del più recente fra semiotica e marketing-pubblicità, appare meno studiata l'interazione fra semiotica e quello che attualmente definiamo design della comunicazione. Attraverso una ricostruzione filologica e un'analisi dei testi fondamentali, l'articolo indaga gli interessi reciproci che negli anni ottanta si sviluppano fra grafica e semiotica in Italia, ricostruendo gli albori del rapporto fra le discipline e il suo sviluppo durante il decennio. Si evidenzia, infine, l'apporto che tale ricostruzione può dare nel chiarire alcune questioni epistemologiche tutt'oggi problematiche nel mondo della progettazione grafica.

If it is at least possible to identify strands of the relationship between semiotics and product design, architecture and art, and the more recent one between semiotics and marketing-advertising, the interaction between semiotics and what we currently call communication design appears less well studied. Through a philological reconstruction and analysis of fundamental texts, the article investigates the mutual interests that developed between graphic design and semiotics in Italy in the 1980s, reconstructing the beginnings of the relationship between the disciplines and its development during the decade. Finally, it highlights the contribution that this reconstruction can make in clarifying certain epistemological questions that are still problematic in the world of graphic design.

1. Introduzione

Dopo essersi concentrata principalmente sul design in generale e sull'architettura¹, è durante gli anni ottanta che in Italia la disciplina semiotica inizia a interessarsi attivamente e specificatamente alla grafica, partecipando e contribuendo al suo processo di posizionamento disciplinare. Per la grafica italiana l'inizio degli anni ottanta rappresenta un momento di riconsiderazione dei fondamenti della professione che si erano consolidati dal secondo dopoguerra.

PAROLE CHIAVE

grafica, semiotica, testo grafico, scrittura, progetto.

KEYWORDS

graphics, semiotics, graphic text, writing, design.

Questo frangente è caratterizzato da almeno due processi che si sviluppano parallelamente. Anzitutto la diffusione degli assunti di Albe Steiner (1978) sul ruolo del grafico emancipato dalla dimensione artistico-pubblicitaria, con la conseguente affermazione della grafica di pubblica utilità² (Piscitelli, 2020; Torri, 2020). In secondo luogo la riflessione storico-teorica interna alla grafica stessa, che prende coscienza del ritardo rispetto al panorama internazionale, in cui – a differenza della situazione italiana – già dagli anni cinquanta si era assistito a una fase di consolidamento disciplinare (Anceschi, 1981).

Nella riflessione semiologica italiana dello stesso periodo è difficile individuare un interesse nei confronti di una grafica che non fosse considerata né arte né pubblicità. Lo sguardo era infatti diretto prevalentemente alle arti figurative (Calabrese, 1977), o altrimenti interessato alle dinamiche pubblicitarie, sulla scia di quella semiotica della pubblicità che guardava ancora ai lavori di Roland Barthes (1964) e di Umberto Eco³ (1968). Si era tutt'al più sviluppato, a metà degli anni settanta, il dibattito sull'iconismo fra Tomás Maldonado (1974) e Eco (1975), che si articolava però come uno scontro di posizioni e approcci fra il convenzionalismo di Eco in linea con la semiolinguistica italiana (Anceschi, 2009) e la semiotica per il design di eredità ulmiana, senza prendere in esame questioni legate strettamente alla grafica⁴.

L'inizio di un approccio inedito alla grafica da parte della semiotica italiana si può fare partire dal contributo di Omar Calabrese dal titolo "Una posologia progettuale" del 1981, a cui si affiancheranno in prima battuta delle considerazioni che arrivano da un libro fondamentale dello stesso anno, cioè *Monogrammi e figure* di Giovanni Anceschi, per poi trovare uno sviluppo dell'incrocio di questi due lavori nel saggio del 1982 di Cettina Lenza dal titolo "Scrittura come Immagine". La triangolazione fra i testi di Calabrese, Anceschi e Lenza appare come un vero prologo teorico di una delle esperienze chiave nel percorso di posizionamento disciplinare della grafica in Italia, e cioè *Grafica. Rivista di Teoria, Storia e Metodologia*. Per rintracciare uno sviluppo concreto delle questioni prodotte da questo scambio fra semiotica e grafica, bisogna arrivare all'articolo "La grafica è scrittura" proposto da Giovanni Lussu nel 1991, che sembra risolvere la fitta rete di ragionamenti che intercorre fra Calabrese, Anceschi, Lenza e *Grafica*.

Ricostruire la storia del contributo della semiotica al posizionamento disciplinare della grafica in Italia può essere utile per capire come mai risulti complicato rintracciare e delineare, attualmente, un filone chiaro in cui la semiotica si occupa di design della comunicazione. Si ha la sensazione che questo scambio produttivo, dissipatosi dagli anni novanta in poi, abbia ancora senso di essere ripreso e approfondito, restando ovviamente consapevoli di nuove categorie e considerazioni che si sono accumulate negli ultimi trent'anni.

Fig. 1 — pagina interna dell'articolo di Omar Calabrese "Una posologia progettuale" per *Rassegna. (Il campo della grafica italiana)*, anno III, n. 6, aprile 1981. Università luav di Venezia, Archivio periodici.



Esso può quindi rappresentare una traiettoria di ricerca efficace per chiarire questioni epistemologiche irrisolte ancora evidenti nel settore della progettazione grafica.

2. 1981. Calabrese e Anceschi: il testo grafico e l'artefatto comunicativo

A differenza di quello che era solita proporre la semiotica italiana nel campo specifico delle comunicazioni visive⁵, Calabrese nel 1981 sviluppa sulla rivista *Rassegna* di Vittorio Gregotti una riflessione sulla grafica che si allontana sia dall'arte sia dalla pubblicità. Nello stesso anno Anceschi pubblica *Monogrammi e Figure*, considerato "il primo vero punto di riferimento scientifico per un'intera generazione di professionisti" (Grimaldi, 2020, p. 90). Se è una novità la modalità con cui un semiologo come Calabrese si interessa alla progettazione grafica, lo è forse ancor di più che un progettista grafico come Anceschi proponga un ragionamento così fortemente semiotico, che lui stesso arriverà addirittura a definire "una criptosemiotica, nel senso di una semiotica che per timore dei semiotici di professione, non fa outing" (Anceschi, 2009, p. 213). Mentre Anceschi conia la fortunata locuzione di "artefatto comunicativo", Calabrese introduce il "testo grafico" nel dibattito della semiotica italiana. In tal senso entrambi toccheranno, anche se con due punti di vista diversi, temi comuni offerti da uno sguardo attento ai fenomeni della progettazione grafica, ed è per questo che risulta interessante istituire una serie di confronti e parallelismi fra le considerazioni che vengono poste nei due contributi. Calabrese assume una posizione concessiva nello scrivere con "qualche banalizzazione rispetto alle discipline semiotiche, ma con qualche audacia per quel che pertiene ad un campo come quello della grafica" (Calabrese, 1981, p. 22). Il punto di vista di Calabrese è quello di uno specialista ben disposto, come dimostra il sostantivo "posologia" presente nel titolo e preso in prestito dal mondo medico. Seguendolo in questa metafora, possiamo dire che sembra voler regolarizzare quella che definisce "una stantia e perniciosa attitudine", cioè la tendenza di utilizzare la metafora della lettura per trattare questioni non verbali nel campo della progettazione grafica.

Per iniziare utilizzando proprio le categorie anceschiane, possiamo dire che il testo di Calabrese si inserisce nel filone delle "teorizzazioni analitico-interpretative" sui fenomeni della grafica, di cui la semiotica dovrebbe essere una delle discipline protagoniste (Anceschi, 1988). Attraverso tale tipo di approccio l'autore legittima una riflessione sul testo grafico, partendo con un allineamento dei rapporti di generazione-interpretazione fra i testi verbali e quelli non verbali⁶. L'analisi si incentra sul giornale e sull'orario ferroviario. Già in questa scelta si evidenziano due dati fondamentali: prima di tutto vengono presi in esame due *tipi* di artefatti comunicativi e non due oggetti specifici,

come a voler ragionare più su delle categorie di testi che su un singolo testo; inoltre è evidente il distanziamento dal mondo pubblicitario: parlare di un orario ferroviario è ben diverso dall'analizzare un manifesto, un annuncio, o la copertina di una rivista. In quest'ultimo aspetto la scelta di Calabrese è pionieristica rispetto a una questione che anche all'interno della grafica stessa doveva ancora essere completamente digerita⁷.



Fig. 2 — cover, *Rassegna*. (*Il campo della grafica italiana*), anno III, n. 6, aprile 1981. Università Iuav di Venezia, Archivio periodici.

Tutta la prima parte del saggio ruota intorno alla doppia natura del testo grafico, che, a differenza di quello verbale, prevede due lettori Modello⁸, uno per il testo-in-quanto-tale e uno per il *testo come struttura di un altro testo*. L'unico modo di capire questa doppia valenza, e qui sta il dato significativo, è rifarsi all'appartenenza del testo grafico al processo progettuale. Ma, se guardiamo alla storia della grafica dal punto di vista di Anceschi (1988), dobbiamo considerare come esista da molto prima di iniziare a essere intesa come operazione progettuale. In quest'ottica quello di cui parla Calabrese è in realtà il *testo grafico progettato*, e non il testo grafico in generale. Spia di questa approssimazione di senso è il modo in cui il semiologo durante il saggio usa senza eccessiva discrezione sia il termine "progetto grafico" sia il termine "testo grafico". Per avvalorare la sua tesi sulla doppia valenza del testo grafico, Calabrese deve ricorrere infatti a un paragone proprio con altri esempi di progettazione: il progetto grafico non è l'unico ad avere valenza di testo, perché allo stesso modo possono essere intesi un progetto architettonico o un piano urbanistico; in tal senso, ciò che li differenzerebbe è il "diverso grado di trasparenza superficiale":

Mentre, ad esempio, un progetto architettonico o un piano urbanistico si costituiscono come descrizione strutturale di un oggetto secondo (indipendentemente dalla sua attuale o futura esistenza), nella cui concreta (possibile) realizzazione però non appariranno se non come forma dell'espressione o come forma del contenuto, il progetto grafico invece sembra spesso costituirsi come prototipo di una serie di realizzazioni "identiche", o per lo meno come modello di una serie di attualizzazioni variabili, che però manterranno parti concrete del modello stesso. (Calabrese, 1981, p. 23)

Quello che mette in luce la riflessione di Calabrese è che nel caso del testo grafico sembra esistere un'ambivalenza del *progetto come testo* e del *testo come progetto*, come se nel testo finale rimanessero degli indizi della progettazione, una struttura di invarianti, di cui l'esempio più efficace è proprio la griglia di impaginazione nel caso del giornale.

A tal proposito, Anceschi parla, in riferimento ai procedimenti di raffigurazione, di "riutilizzabilità semantica (cioè del motivo complessivo o delle sue parti)" (1988, p. 77).

Per Anceschi è semantico, in un ragionamento tecnico-riproduttivo, un processo di riutilizzo che punta a conservare il significato, e quindi appunto il "motivo complessivo", nonostante delle modificazioni specifiche di alcune componenti elementari; per Calabrese, in chiave esplicitamente semiotica,

questa possibilità del testo grafico è proprio quella che lo caratterizza in quanto tale, all'interno di un processo di replica che mantiene "parti concrete" rispetto al testo-progetto (o quello che lui chiama modello).

A questa caratteristica specifica del progetto grafico si affianca il tema della sua funzione, in quanto, invece di definire soltanto le regole per la produzione (come nel caso, ad esempio, del progetto architettonico), "entra nel vivo dell'azione del lettore nei confronti di un altro testo, e non la prevede soltanto, ma la determina" (Calabrese, 1981, p. 22).

Di nuovo, quando Anceschi parla di "ambito *rematico* della raffigurazione" che comprende "tutto il settore della rappresentazione progettuale, cioè oltre che la raffigurazione di ciò che potrebbe fantasticamente essere, anche i disegni che sono prefigurazione di ciò che potrà essere fabbricato" (1988, p. 60), si riferisce sostanzialmente alle "regole per la produzione" che esistono nei progetti di cui discute Calabrese. In questo caso Anceschi sembra legittimare il valore di testo grafico anche dei testi-progetto che non appartengono alla progettazione grafica. Calabrese invece connota un testo grafico specificatamente all'interno dell'intero suo processo progettuale, diventa cioè "grafico" proprio per le caratteristiche che si instaurano nel rapporto fra il testo-progetto e il testo finale, lasciando esclusi gli altri casi di progettazione. Ancora sul tema specifico della funzione, una congruenza forte è rintracciabile in quello che Anceschi scriverà nel 1986 sul rapporto tra grafica e contenuto:

Se, dal punto di vista di chi lo fa, il giornale può essere inteso come un'esecuzione musicale, per chi lo legge esso è invece, oltre che un agglomerato di notizie da consumare, la mappa che mette in grado di farlo, che consente cioè al lettore di orientarsi al suo interno e di 'recarsi' là dove c'è ciò che interessa.

(Anceschi, 1988, p. 235)

Con questo egli disegna esattamente l'anello di congiunzione fra i due casi studio analizzati da Calabrese, ovvero il giornale e l'orario ferroviario. In base a queste considerazioni, e ai parallelismi con i ragionamenti di Anceschi, il metodo di analisi di Calabrese somiglia, in realtà, più a una semiotica generale del progetto o, meglio, del processo progettuale. Nei continui paragoni tra il progetto grafico e i progetti 'altri', come quello architettonico, urbanistico o di prodotto, ci si interroga sulle proprietà non dell'artefatto-testo finito, compiuto, realizzato, non di un manifesto, di una tazza, o di un edificio, ma del rapporto fra questi e la loro progettazione, e il loro testo-progetto. È proprio nel momento in cui è inserito all'interno del processo progettuale che il testo grafico ha per Calabrese, nel suo valore di trasparenza superficiale, una specificità rispetto agli altri.

Tale specificità sembra avvicinarlo bruscamente al campo delle arti visive, tema a cui Calabrese decide di dedicare la seconda parte del saggio, che apre domandandosi se un testo grafico possa essere bello. Concentrandosi sulla differenziazione fra il valore semantico e il valore estetico⁹, Calabrese nota come il valore estetico del testo grafico si annidi proprio in quegli elementi caratteristici del *testo come progetto*, che Anceschi definiva, come abbiamo visto, riguardanti una “riutilizzabilità semantica”.

L'utilizzo dell'aggettivo “semantico” nel parallelo fra Anceschi e Calabrese, in questa precisa questione dell'individuazione della componente estetica, dimostra la peculiare ambiguità del rapporto fra i due valori nel testo grafico; sembra questa una delle questioni rimasta problematicamente inaffrontata e in cui la semiotica potrebbe trovare nuovi sviluppi nell'interesse per il design della comunicazione.

L'ultima riflessione sull'estetica del testo grafico porta Calabrese a chiudere il contributo con una sorta di dietro-front. Dopo la scelta audace che potremmo definire *steineriana* della prima parte dell'articolo, finisce aprendo un paracadute, con un apparentamento della grafica alle arti visive d'avanguardia: “Ogni testo estetico contemporaneo, nel campo delle arti visive, si caratterizza sovente per il suo essere ad un tempo progetto, opera ed esplicito manifesto critico di sé stesso” (Calabrese, 1981, p. 25). Quindi il testo grafico per l'autore è contemporaneamente un testo progettato e un testo estetico, che ha nel suo grado di trasparenza superficiale la proprietà che lo distingue da altri testi-progetto, e manifesta proprio negli elementi che permettono questa proprietà la sua valenza estetica, rischiando di esaurirsi in un'appartenenza silenziosa al mondo delle arti visive contemporanee.

Più che una conclusione soddisfacente, quella che lascia Calabrese è una traccia, un invito, che, come anticipato, verrà colto nell'anno successivo da Lenza.

3. 1982. Lenza e il ruolo del *graphein* nel testo grafico

Il primo fruttuoso incrocio fra i ragionamenti di *Monogrammi e figure* di Anceschi e “Una posologia progettuale” di Calabrese è rintracciabile in Lenza (1982), nel suo articolo dal titolo “Scrittura come Immagine”, che appare nel numero 11-12 della rivista Campo curato da Pino Grimaldi e Gelsomino D'Ambrosio. Lenza esordisce notando che, se si vuole constatare la specificità dei testi grafici nel loro grado di trasparenza superficiale, occorre allora individuare, passando per il concetto di “replica” di Eco (1979), “quei tratti sostanzialmente pertinenti che li definiscono in quanto occorrenze concrete, e in particolare in quanto artefatti comunicativi” (Lenza, 1982, p. 9).

Cos'è, per riassumere, che nel testo grafico finale rimane uguale al testo-progetto? Secondo l'autrice la risposta va cercata nella natura verbo-iconica del

testo grafico, riconoscendo proprio nel rapporto fra immagine e testo quella specifica ricchezza di possibilità semantiche, e annettendo così definitivamente al dibattito la scrittura. A differenza di Calabrese, che non citava mai direttamente Anceschi, Lenza parte proprio dalla monogrammaticità, intesa come spiegazione del percorso evolutivo e discretivo della scrittura rispetto lo stato ancora indistinto fra notazione e raffigurazione che indicava il termine *graphiein* (Anceschi, 1988).

Ci si pone allora “sul versante della scrittura, al grado zero della figura” per “integrare in qualche modo lo schema proposto da Anceschi” (Lenza, 1982, p. 10), mettendolo alla prova col fine di comprendere se l’assenza dell’immagine compromette l’eventuale specificità del testo grafico. L’autrice, dopo aver preventivamente messo in chiaro la sua posizione critica verso il paradigma fonocentrico, procede analizzando fenomeni di vario tipo, presentando in prima battuta la scrittura nel suo valore di iconizzazione del messaggio verbale, sia sul piano della condizione spaziale all’interno della pagina, che su quello del singolo monogramma alfabetico, la lettera.

La successiva parte del saggio si pone l’obiettivo di indagare l’attribuzione di un senso iconico al carattere tipografico, apparentemente considerabile al contrario come “immagine in cui il livello analogico è assente” (Lindekens, 1971, p. 130). Passando per le “proprietà evocative ed espressive” che assume il testo scritto nel paroliberoismo futurista, e ribaltando il ragionamento verbo-iconico nel caso specifico del rebus,

Lenza arriva al riferimento alla storia del libro, interpellando Petrucci (1980) e il concetto di scrittura come rappresentazione, che risolve la questione della “convenienza fra senso verbale e senso iconico” (Lenza, 1982, p. 14).

Ultimo spunto di riflessione per cui passa sono le capitali epigrafiche latine quattrocentesche come esempio di imitazione e invenzione (Petrucci, 1980), nella loro razionalizzazione geometrica basata su proporzioni vitruviane e architettoniche. Con una spaziatura di paragrafo in cui il lettore può espirare dopo questo concitato percorso di casi-studio, il saggio si conclude sottolineando come l’analisi di questa serie di “fenomeni-spia” porti a una concreta “possibilità della scrittura di porsi come rappresentazione di un’immagine, o come un’immagine della rappresentazione” (Lenza, 1982, p. 14).

Prima di tutto va evidenziato che il modo in cui Lenza si appoggia a *Monogrammi e Figure* serve a segnalare forse il principale valore di questo testo fondamentale di Anceschi: l’allargamento del campo disciplinare della grafica fino alla storia della scrittura, con tutti i possibili sviluppi di ricerca che si porta dietro¹⁰. In seconda battuta, il parallelo forse azzardato che sembra manifestarsi con il ragionamento di Calabrese è l’equiparazione fra il testo grafico e la scrittura; quel valore specifico del testo grafico che avevamo definito del *testo come*

progetto è rintracciabile anche nel testo lineare-verbale, mentre, ricordiamo, la premessa del semiologo era proprio di interrogare i testi non verbali. È da notare inoltre come Lenza interpellò due scritti in particolare da affiancare all'analisi di Calabrese e Anceschi, che vale la pena esplicitare: si tratta di "La scrittura tra ideologia e rappresentazione", saggio del paleografo Armando Petrucci del 1980, che Grimaldi e D'Ambrosio definiscono "un lavoro che dischiude orizzonti nuovissimi per molti grafici che non avevano mai pensato ad una storia del nostro mestiere, prima della rivoluzione industriale" (1994, p. 20), e una specifica analisi semiotica dei caratteri tipografici fatta da René Lindekens nella sua *Semiotica della fotografia* del 1971. È utile sottolineare questo aspetto perché anticipa l'impostazione multidisciplinare che caratterizzerà proprio la rivista *Grafica*, che rappresenta l'esplicitazione editoriale dell'approccio alla grafica che stiamo indagando, e fa dello sguardo grafico-semiotico verso la scrittura uno degli elementi fondamentali del suo canale genetico.

Fig. 3 — Invito all'inaugurazione di *Grafica. Rivista di Teoria, Storia e Metodologia*, presso la Sala del Grechetto del Palazzo Sormani, giugno 1985. Credits: Archivio Aiap, Milano.



4. 1985. La rivista *Grafica*: la multidisciplinarietà e la componente semiotica

Grafica, che "di quegli anni è stata forse la cosa più importante" (Lussu, 1999, p. 161), ha il merito di rendere leggibile e analizzabile la fase che sta vivendo la progettazione grafica in Italia nel suo periodo di posizionamento disciplinare. *Grafica* nasce a Salerno nel 1985, dalla collaborazione dello Studio Segno, formato da Grimaldi e D'Ambrosio, con Lenza e con Maria Antonella Fusco (Grimaldi, 2020); si costituisce in un forte legame con l'Aiap (Associazione italiana creativi comunicazione visiva¹¹), che è l'istituzione in primo piano in quella fase della grafica italiana, e sotto il cui patrocinio si sviluppa la rivista.

È significativo come a presentare pubblicamente la rivista nel 1985 a Milano sia proprio Calabrese¹², a testimonianza del suo forte interessamento alla grafica in quel periodo. Saranno poi fondamentali nel loro ruolo all'interno della rivista proprio Anceschi (coordinatore di direzione dal 1985 al 1989) e Lussu (nel comitato di direzione dal 1989 al 1991). Ci interessano qui in particolare i presupposti e gli obiettivi che portano alla nascita di *Grafica*:

Essa apre infatti uno spazio che tenta di coinvolgere al dibattito disciplinare studiosi di differente formazione e impiegati nelle aree più prossime: dalla storia del libro alla critica d'arte; dall'estetica alla semiologia, alla teoria dell'informazione. (Piozzi, 1985, p. 5)

Un'impostazione multidisciplinare dichiarata, da affiancare alle parole spese dai fondatori nel numero zero del 1985: "Grafica ha l'obiettivo di rilanciare il dibattito su di un'identità disciplinare controversa e, a tutt'oggi, priva di un adeguato sostegno teorico" (D'Ambrosio, Grimaldi, Lenza, 1985, p. 7).

Il dato fondamentale è l'ingresso ufficiale della semiotica nel dibattito interno alla disciplina, che ne conferma la partecipazione attiva nella produzione di un apparato teorico nel campo della grafica. In *Grafica* la componente semiotica è esplicita e caratterizzante, soprattutto nei primi dieci numeri, come si nota ad esempio nei lavori della stessa Lenza (1987, 1988), di Rino Mele (1985, 1987, 1993), Paolo Apolito (1986), René Lindekens (1987) e Manfredo Massironi (1988), ed è centrale il tema della scrittura in rapporto alla grafica, come in Atiyah Issa Khassaf (1987a, 1987b, 1988), Francois Lissarrague (1987), Claude Frontini (1987) e Matteo D'Ambrosio (1987).

Nonostante il fervore interdisciplinare che contrassegnerà *Grafica* per i suoi dieci anni di pubblicazioni, l'incontro fra la componente semiotica e quello che, proprio in quegli anni, sta diventando design della comunicazione¹³, risulta dissiparsi lentamente a partire dagli anni novanta, con la simbolica chiusura della rivista nel 1995.

Più che scomparire, questa intersezione sembra piuttosto trasformarsi. Se l'apporto semiologico è orizzontale e investe gran parte dei contributi in *Grafica*, un discorso diverso va posto per alcuni articoli nello specifico, come quelli di Antonio Perri (1989), di Giovanni Lussu (1987, 1989) e di Antony Page (1988) (tradotto proprio da Lussu).

In questi testi si annida il germe dello sviluppo più concreto sulla modalità di intendere la scrittura in rapporto alla grafica in Italia negli anni successivi. Riconosciamo infatti una sorta di preludio della collana "Scritture", che sarà curata proprio da Lussu a partire dal 1996, in cui la grafica opera la sua meiosi dalla disciplina semiotica, ma conservandone delle tracce.



GRAFICA

La Prima rivista che guarda dentro la superficie

Sommarrio

Gelsomino D'Ambrosio, Pino Grimaldi, Cettina Lenza, *Sulla definizione di Grafica.*
Renato De Fusco, *La Grafica è design.*
Giovanni Aneschi, *Onomastica grafica.*
Aldo Colonetti, *Il valore estetico e il valore semantico nelle comunicazioni visive: l'attualità della riflessione kantiana.*
Vincenzo Trombetta, *Vanvitelli grafico. L'alfabeto figurato per l'edizione delle "Antichità di Ercolano".*
Angelo Trimarco, *Il pensiero della somiglianza. A proposito di Magritte e la pubblicità.*
Mario Cresci, *Frammenti di metodo.*
Paolo De Robertis, *L'immagine della Prima Biennale della Grafica di Cattolica.*
Giovanni Lussu, *Il caso della stella a dodici punte. Un'esperienza metaprogettuale.*
Rino Mele, *Il calendario drammatizzato. (IVECO 1985).*

Arte Tipografica - Napoli

Abbonamento a 2 numeri di GRAFICA

Vi prego di mettere in copia un abbonamento a 2 numeri della rivista a L. 28.000 a partire dal primo numero raggiungibile

Forma di pagamento prescelta:
 Unito alla presente, in contanti
 Assegno
 Versamento sul c/c postale n. 15544844 intestato a:
 Cooperativa Editrice 10/17

COGNOME E NOME _____
 PROFESSIONE _____
 AZIENDA/SCUOLA _____ CAP _____
 CITTÀ _____ VIA _____ PARTITA IVA _____
 VIA _____ TELEFONO _____

Fig. 4 — Pieghevole pubblicitario del n. 0 di *Grafica. Rivista di Teoria, Storia e Metodologia*, febbraio 1985. Credits: Archivio Aiap, Milano.

5. 1991. Lussu e la grafica nel suo valore di scrittura

Lussu aveva rassegnato le sue dimissioni da *Grafica* già nel 1991, lamentando l'eccessivo accademismo a cui stava tendendo la rivista (Lussu, 1992), e già dal 1989 stava curando "Il Progetto Grafico", una collana di quattro volumi in cui si vede l'intenzione di far essere i protagonisti della produzione teorica i progettisti stessi, distanziandosi da *Grafica*, in cui solo un terzo degli articoli erano scritti da professionisti (Lancia, 2023). In "Scritture", questo allontanamento diventa sostanziale.

Quella di Lussu è una proposta che incarna effettivamente la riconsiderazione storico-epistemologica dell'importanza del rapporto fra la grafica e la scrittura che abbiamo visto emergere nella prima parte di questo articolo, ma che, a differenza di quello che propone *Grafica*, ridireziona completamente il dibattito in un campo interno al progetto della comunicazione, con un forte e connotativo indirizzamento alla tipografia, in cui la semiotica, se ancora presente, lo è tutt'al più in forma latente e sottintesa.

Nell'articolo "La grafica è scrittura" di Lussu, proprio del 1991, possiamo trovare la sintesi del paradigma su cui si fonda l'esperienza di "Scritture".

Lussu conduce un ragionamento per punti, sottolineando da subito come la grafica sia prima di tutto "il lavoro sui codici visivi" (Lussu, 1991, p.14), indicando di questi la scrittura alfabetica come il più flessibile; decostruisce poi puntualmente, con Goody (1977), il paradigma fonocentrico sassuriano (come aveva già tentato Lenza), per arrivare a dire che "la scrittura alfabetica e il linguaggio verbale sono cose diverse", in quanto "la scrittura alfabetica organizza il linguaggio verbale nello spazio" (Lussu, 1991, p.15).

Presenta successivamente le alternative di scrittura non alfabetiche, riportando il caso della scrittura cinese, e sottolineando anche come la stessa scrittura alfabetica sia intrisa di segni grafici non linguistici (come i numeri), per poter affermare che "non tutte le scritture sono orientate al linguaggio verbale". Avendo in questo modo esteso il concetto di scrittura a "qualunque insieme finito di segni grafici convenzionalmente usato per rappresentare, conservare e trasmettere informazioni (Lussu, 1991, p.18)", può chiudere il cerchio con l'assunto commutativo per cui non solo "qualunque scrittura è di competenza della progettazione grafica", ma effettivamente la grafica stessa è scrittura (Lussu, 1991, p. 19).

Questo cambio di prospettiva ha evidentemente una linea di collegamento con ciò che dieci anni prima scrivevano Calabrese, Lenza e Anceschi, con la differenza che è diventata completamente silenziosa la presenza della semiotica; quando Lussu pone la domanda retorica "quale migliore, privilegiato e metalinguistico oggetto d'indagine per la semiotica?" (Lussu, 1991, p. 19) riferendosi alla grafica nel suo valore di scrittura, sembra infatti incrociare proprio l'intuizione che aveva portato Calabrese a proporre il suo saggio sul testo grafico, che non era altro che la *lettura* dei testi non verbali, e appunto, grafici.

È probabilmente per questo passaggio dal testo grafico alla scrittura che risulta così complicato isolare un filone chiaro di una possibile semiotica del design della comunicazione in Italia.

6. Una semiotica della grafica, della scrittura o del progetto?

Considerando che il periodo preso in esame è così denso di riflessioni, è utile fare un punto della situazione per apprestarsi alla conclusione.

Si è partiti dal testo di Calabrese del 1981 per presentare un nuovo approccio semiotico alla progettazione grafica, incrociandolo con i ragionamenti che nello stesso anno propone Anceschi nel suo *Monogrammi e Figure*, per poi trovarli affiancati definitivamente nell'articolo di Lenza del 1982, che raccoglie i frammenti delle due esperienze precedenti per farne una riflessione sul rapporto tra grafica e scrittura.

Passando per Lenza si è arrivati alla rivista *Grafica* del 1985, che ha una sorta di valore metonimico nella confluenza dei temi, intenzioni, modalità di quegli anni, che hanno tutti in comune il punto di arrivo (o di partenza) a cui sono rivolti: il posizionamento disciplinare della grafica in Italia.

Proprio dalla partecipazione di Lussu alla rivista *Grafica* si è arrivati all'individuazione nella successiva esperienza di "Scritture" del filone più strutturato in cui riconoscere, anche se non presenti in modo esplicito, i risultati delle questioni che si erano costruite all'inizio degli anni ottanta negli scambi fra grafica e semiotica, riassunte nell'articolo "La grafica è scrittura" del 1991. Risulta sensato concludere questo percorso cronologico, più che dando delle risposte, ponendo delle questioni con un occhio postumo.

Calabrese, che esplicita nella sua introduzione, quasi ingenuamente, in modo concessivo, di voler *leggere* la grafica, sembra essersi accorto proprio del valore della grafica come scrittura.

Allo stesso modo, quando Lenza propone la sua intensa diegesi sul valore iconico del testo verbale, sta sottolineando in realtà il valore della grafica come scrittura. *Monogrammi e Figure*, con il suo allargamento storico-teorico fino alle origini della rappresentazione e della notazione ancora assimilate sotto il concetto di *graphein*, guarda evidentemente al valore della grafica come scrittura. Sembra che, nel momento in cui la semiotica tenti di partecipare a una teorizzazione nel campo della progettazione grafica, se riesce a superare il facile apparentamento con le arti visive o con la pubblicità, debba inevitabilmente ragionare sul rapporto tra grafica e scrittura.

Tentiamo allora di allargare la portata di questa riflessione, in un'ottica epistemologica che guarda all'attuale condizione disciplinare del design della comunicazione in Italia, per capire in quale direzione l'eredità di questo dialogo fra grafica e semiotica avrebbe ancora motivo di essere approfondito.

Si potrebbe asserire che il paradigma per cui la grafica è progetto non vada rintracciato soltanto nell'aumento di possibilità tecnico-economiche e merceologiche date dall'invenzione della stampa (Anceschi, 1988), quanto piuttosto in certe caratteristiche propriamente semiotiche degli artefatti comunicativi. E, sviluppando tale nuovo approccio, che diventi fuorviante legare la nascita della progettazione grafica soltanto alla questione storico-tecnica gutenberghiana, e rendere questa sola constatazione il presupposto dell'inserimento della grafica nel mondo del design (Lenza, Grimaldi, D'Ambrosio, 1983; De Fusco, 1985a, 1985b), considerando come "il suo centro è la scrittura e i token (contrassegni in argilla) mediorientali di diecimila anni fa ce lo confermano" (Piazza, 2020). E se, come è stato sottolineato, quella semiotica del testo grafico di Calabrese assume le sembianze di una specifica semiotica *ex-novo* della progettazione in generale, forse l'autore fiutava, intravedeva,

gli albori delle ragioni per cui non solo la grafica è scrittura, ma “non c’è progetto senza scrittura” (Lussu, 1991, p. 19). Che non sia allora il design stesso, magari con l’aiuto proprio della semiotica, a dover cogliere nella progettazione grafica, intesa nel suo valore di scrittura, gli indizi degli sviluppi del concetto stesso di progetto. D’altronde, nell’ottica di quanto ricostruito, non diventa così assurdo pensare che ogni progetto sia, prima di tutto, un testo grafico.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANCESCHI, G. (1981). *Il campo della grafica italiana, storie e problemi*. In *Rassegna*, 6, pp. 5-19.
- ANCESCHI, G. (a cura di) (1984). *Prima Biennale della Grafica. Propaganda e cultura: indagine sul manifesto di pubblica utilità dagli anni Settanta ad oggi*. Milano: Arnoldo Mondadori
- ANCESCHI, G. (1988). *Monogrammi e Figure, teorie e storie della progettazione di artefatti comunicativi*. (prima edizione 1981) Firenze-Milano: La casa Usher.
- ANCESCHI, G. (2009). *Maldonado semiotico*. In *E/C - Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici* (AISS), 3-4, pp. 207-214.
- APOLITO, P. (1986). *Contesti d'uso delle immagini sacre*. In *Grafica*, 2.
- BARTHES, R. (1964). *Rhétorique de l'image*. In *Communications*, 4, pp. 40-51.
- BARTHES, R. (1973). *Variations sur l'écriture*, trad. it. In C. OSSOLA (a cura di) (1999) *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*. Torino: Einaudi.
- CALABRESE, O. (1977). *Arti figurative e linguaggio*. Firenze: Guaraldi.
- CALABRESE, O. (1981). *Una posologia progettuale*. In *Rassegna*, 6, pp. 22-25.
- COLONNETTI, A. (1985). *Il valore estetico e il valore semantico nelle comunicazioni visive: attualità della riflessione kantiana*. In *Grafica*, 0, pp. 31-36.
- D'AMBROSIO, G., GRIMALDI, P. (1994). *Docere movere delectare*. In *Grafica*, 13-14, pp. 12-43.
- D'AMBROSIO, G., GRIMALDI, P., LENZA, C. (1983). *E se Gutenberg fosse un designer?* In *Op. Cit.*, 58, pp. 5-20.
- D'AMBROSIO, G., GRIMALDI, P., LENZA, C. (1985). *Sulla definizione di grafica*. In *Grafica*, 0, pp. 7-14.
- D'AMBROSIO, M. (1987). *Scripto. Arte come Scrittura*. In *Grafica*, (3).
- DE FUSCO, R. (1985a). *Storia del design*. Roma-Bari: Laterza.
- DE FUSCO, R. (1985b). *La Grafica è Design*. In *Grafica*, 0, pp. 15-20.
- ECO, U. (1968). *La struttura assente*. Milano: Bompiani.
- ECO, U. (1975). *Chi ha paura del cannocchiale?* In *Op. Cit.*, 35, pp. 5-32.
- ECO, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- GRIMALDI, P. (2020). *Il design della comunicazione. La grafica è finita, il design non sta tanto bene. Il marketing non c'è*. Napoli: Artem.
- FRONTINI, C. (1987). *L'image prise aux mots*. In *Grafica*, 3.
- GOODY (1977). *The Domestication of the Savage mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KHASSAF, A. I. (1987a) *Retorica delle lettere, l'alfabeto arabo*. In *Grafica*, 3.
- KHASSAF, A. I. (1987b). *Lo specchio e il labirinto, l'alfabeto arabo*. In *Grafica*, 4.
- KHASSAF, A. I. (1988). *Il calligrafo Massoudy*. In *Grafica*, 5.
- LANCIA, A. (2023). *Un tentativo rivoluzionario. "Grafica: rivista di teoria storia e metodologia": la prima rivista dentro la superficie*. Tesi di laurea, Università Iuav di Venezia, Dipartimento di Culture del progetto, Corso di laurea magistrale in design del prodotto, della comunicazione e degli interni. Relatrice Fiorella Bulegato.
- LENZA, C. (1982). *Scrittura come immagine*. In *Campo*, 11-12, pp. 9-15.
- LENZA, C. (1987). *Scrittura e architettura*. In *Grafica*, 3.
- LENZA, C. (1988). *L'utopia della trasparenza*. In *Grafica*, 5.
- LINDEKENS, R. (1971). *Éléments pour une sémiotique de la photographie. Aimav/Didier*. trad. it. *Semiotica della fotografia*, Laboratorio Edizioni, 1980.
- LINDEKENS, R. (1987). *Analisi dell'iconicità di 'Un coup de dés'*. In *Grafica*, 3.
- LISSARRAGUE, F. (1987). *Graphein, scrivere e disegnare*. In *Grafica*, 3.
- LUSSU, G. (1987). *E che dire del linguaggio delle piante? Frammenti di tradizioni in lingua inglese*. In *Grafica*, 3.
- LUSSU, G. (1989). *Introduzione a Tschichold. La parola ben composta*. In *Grafica*, 8.
- LUSSU, G. (1991). *La grafica è scrittura*. In *LineaGrafica*, 5, pp. 14-19.
- LUSSU, G. (1992, 17 febbraio). [Lettera di G. Lussu a R. Pieraccini]. Archivio Aiap, Milano.
- LUSSU, G. (1999). *La lettera uccide: storie di grafica*. Roma: Stampa Alternativa & Graffiti.
- MALDONADO, T. (1974). *Avanguardia e razionalità: articoli, saggi, pamphlets 1946-1974*. Torino: Einaudi.
- MALDONADO, T. (2015). *Reale e virtuale*. (prima edizione 1992) Milano: Feltrinelli.
- MARRONE, G. (2001). *Panzani e Camay, due testi esemplari nell'analisi della pubblicità*. In *Atti del XXIX. Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici* (AISS).
- MASSIRONI, M. (1988). *Il problema del contesto nella comunicazione grafica*. In *Grafica*, 5.
- PAGE, A. (1988). *Disegnami un pensiero*. In *Grafica*, 5.
- PERRI, A. (1989). *Eстетica e cognizione nella scrittura Azteca*. In *Grafica*, 8.
- PETRUCCHI, A. (1980). *La scrittura tra ideologia e rappresentazione*. n AA.VV., In *Storia dell'arte Italiana*. Torino: Einaudi.
- PIOZZI, V. (1985). *Editoriale*. In *Grafica*, 0.
- PIAZZA, M. (2020). *Una cronaca per una storia da scrivere*. In TORRI, G. *Lampi di grafica*. Roma: Stampa Alternativa & Graffiti. pp. 10-11
- PISCITELLI, D. (2020). *La stagione della Grafica di Pubblica Utilità: what else?* In *AIS/Design Journal*, 7(13-14), pp. 138-158.
- STEINER, A. (1978). *Il mestiere del grafico*. Torino: Giulio Einaudi.
- TORRI, G. (2020). *Lampi di grafica. Diari degli anni Ottanta: dalla Biennale del manifesto di pubblica utilità alla Carta del progetto grafico*. Roma: Stampa Alternativa & Graffiti.

NOTE

- ¹ Si fa riferimento in particolare al dibattito sviluppatosi sulla rivista *Op. Cit.* di Renato De Fusco, a partire dalla metà degli anni sessanta.
- ² Un dato a testimonianza di questo passaggio è il cambio di nome dell' *Aiap*, che proprio nel 1980 passa da "Associazione italiana artisti pubblicitari" a "Associazione italiana creativi comunicazione visiva".
- ³ Per un approfondimento sulla semiotica della pubblicità in relazione all'eredità lasciata da questi due scritti, si veda Gianfranco Marrone (2001).
- ⁴ La parola finale fu posta da Maldonado nella terza edizione di *Reale e Virtuale* del 2015, in cui sottolinea l'utilità che ha avuto quel dibattito nel rivedere alcune sue posizioni sul tema dell'iconicità, ma anche come le stesse non siano più di reale interesse a distanza di quarant'anni.
- ⁵ Il termine è utilizzato nell'accezione che ne dà Calabrese (1977).
- ⁶ La definizione di "testo" a cui Calabrese fa riferimento durante tutto l'articolo è quella di Eco (1979).
- ⁷ Basta notare come l'effettivo allontanamento storiografico della grafica dalla pubblicità si concretizzi in occasione della Prima Biennale della Grafica del 1984, quando il catalogo offre una bibliografia separata per la grafica e la pubblicità (Anceschi, 1984).
- ⁸ Si fa riferimento alla definizione di "lettore modello" data da Eco (1979).
- ⁹ Questo ragionamento di Calabrese sul rapporto tra valore estetico e valore semantico anticipa ciò che qualche anno dopo scriverà a riguardo Aldo Colonetti (1985), proprio nella rivista *Grafica*.
- ¹⁰ Tre dei casi eclatanti in cui questi sviluppi si concretizzano, oltre la rivista *Grafica* di cui si parlerà esplicitamente nel saggio, sono: la collana *Scritture* diretta da Giovanni Lussu a partire dal 1996; il ragionamento sulla neografia introdotto, appoggiandosi a Barthes (1973) da Sergio Polano nel suo *Abecedario* del 2002; l'impostazione della rivista *Progetto Grafico* dal momento dell'inizio delle pubblicazioni nel 2003.
- ¹¹ Si è scelto di riportare il nome che l'*Aiap* aveva nel momento della nascita della rivista, in quanto dato storiografico significativo. Attualmente è denominata "Associazione Italiana design della comunicazione visiva".
- ¹² In occasione della presentazione ufficiale di "Grafica" il 25 giugno 1985 alla Sala del Grechetto di Palazzo Sormani a Milano.
- ¹³ Si fa riferimento in particolare alla scelta di De Fusco (1985a, 1985b), di far partire la sua storia del design da Gutenberg, sulla scia proprio del saggio proposto da D'Ambrosio, Grimaldi e Lenza su *Op. Cit.* nel 1983.

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 Ilaria 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 Ilaria 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.

Ilaria Ventura Bordenca

Ilaria 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.

*Ilaria 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
