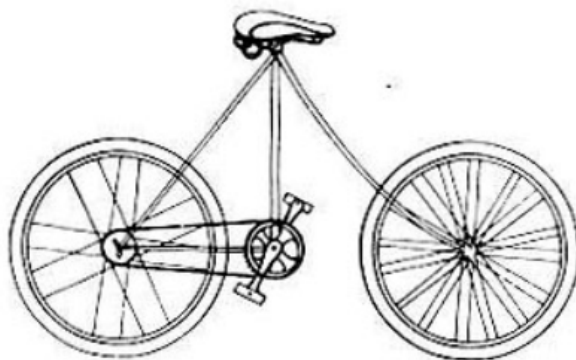


Ais/Design Journal

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

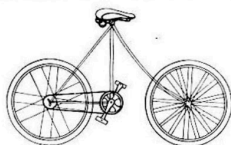
Journal

Storia e Ricerca

72

CATALOGUE D'OBJETS INTROUVABLES

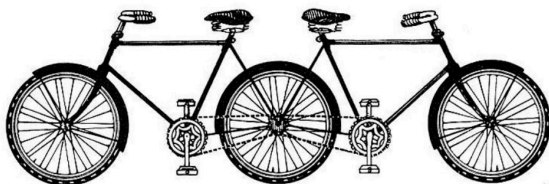
CYCLES



K1 — Tandem convergent. Modèle pour fiancés.



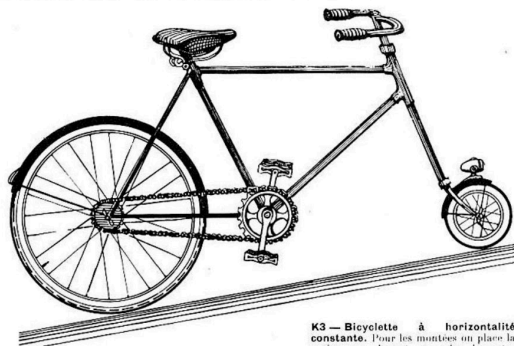
K2 — Tandem divergent. Modèle pour couple en instance de divorce.



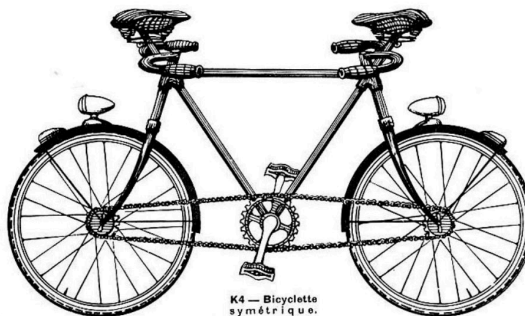
mots en n'importe quelle langue, selon l'individu. Modèle à réservoir. En prime, un

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

documenti

Renato De Fusco e la semiotica

ALESSANDRO CASTAGNARO

Università degli Studi di Napoli

Federico II

alessandro.castagnaro@unina.it

Orcid ID: 0000-0001-7142-2145

L'interesse storiografico per la semiotica viene affrontato da Renato De Fusco, assieme ad un gruppo di studiosi, a partire dalla seconda metà degli anni 60 con una serie di significativi contributi pubblicati sulla rivista *Op. Cit.*, da lui fondata nel 1964 e diretta per sessant'anni fino alla sua scomparsa nel 2024. L'esordio si ebbe con *Note per una semiologia figurativa* a cura sua assieme a Niclo Palmieri, Vanni Pasca Raymond pubblicata sul n. 7 del 1966.

Il punto di partenza fu legato ad un forte interesse per la linguistica e per gli studi sviluppati attorno al pensiero di de Saussure, che definiva il linguaggio un sistema di segni atti a comunicare idee e che collocava la linguistica all'interno di una scienza generale nominata *semiotica*. Nei primi anni del secolo la linguistica diventa protagonista di una vera e propria rivoluzione paradigmatica che ha come pionieri prima Ferdinand de Saussure - sulle cui direttive nacque, in seguito, la scuola di Praga - e, in particolare, Roman Jakobson. Una visione d'insieme sulle teorie e la metodologia che si sono andate configurando sulla base degli studi di de Saussure viene, poi, preconizzata da Lévi-Strauss con quello che verrà definito *strutturalismo* e che troverà applicazione in campi sempre più vasti del sapere.

Questa rivoluzione linguistica nel tempo rappresenterà per De Fusco uno dei capisaldi del suo metodo storiografico. Infatti in merito al legame tra lo strutturalismo e la semiologia, scrive:

Il "modo di pensare" strutturalista precede il modo dello strutturalismo contemporaneo; esso può considerarsi autonomo e distinto dalla semiologia; esso si collega allo storicismo risolvendo, [...] molti nodi e aporie della storiografia.

(De Fusco, Lenza, 1991, p. 201)

Al di là dei contributi affrontati, e solo in parte citati, De Fusco tra la fine degli anni 60 e gli inizi degli anni 70 del secolo scorso, costituisce una sorta di cenacolo sulla tematica con incontri settimanali dove personaggi come Elina Sara Sepliarsky, Roberto Vinograd, Rosanna Cioffi, Agata Piomallo, Maria

Luisa Scalvini, Benedetto Gravagnuolo ed altri ancora, affrontavano dal punto di vista semiologico l'architettura, l'urbanistica, le arti figurative e il design soffermandosi su analisi e letture di opere. Tra i contributi che segnano in modo determinante questa stagione culturale vanno citati il saggio del 1967 di Roland Barthes *Semiologia e urbanistica*, quello di Umberto Eco *Chi ha paura del cannocchiale?* pubblicato sul numero 32 del gennaio 1975 incentrato proprio sulla semiotica contemporanea.

E, poi, il saggio di Giovanni Klauss Koenig *Il disegno industriale e la critica del testo* pubblicato su un numero speciale per i vent'anni della rivista nel 1984.

In questo lungo arco temporale De Fusco con la sua metodologia affronta letture semiologiche dell'architettura e dell'urbanistica pubblicando nel 1973, per i tipi di Laterza, il volume *Segni, storia e progetto dell'architettura* che rappresenta una sorta di sintesi degli studi semiologici.

Il design rimane escluso da questo ambito di ricerca fino al saggio *Note su semiotica e design* pubblicato nella rivista da lui diretta nel numero 65 del maggio 1985, che di seguito ripubblichiamo. Qui ribadisce e sottolinea il suo forte interesse per la semiotica.

Note su semiotica e design

RENATO DE FUSCO

Testo pubblicato originalmente su Op.Cit. Selezione della critica d'arte contemporanea, 63, maggio 1985, pp. 15-23.

Il proposito di riprendere dopo qualche anno di assenza (e non solo personale) un discorso sulla semiotica – che intanto ha sempre sostenuto metodologicamente i miei studi «sul campo» di storia e di critica delle arti – mi sembra quasi impedito dalla quantità di temi e problemi via via sorti e dalle stesse cose da me pensate e non espresse in questi ultimi tempi. Avvertendo tali difficoltà e rimandando ad altra occasione e sede una trattazione unitaria e sistematica, di più approfondita teoria, qui voglio svolgere e raccogliere alcune riflessioni, magari slegate, provvisorie ed ipotetiche, nell'intento di richiamare, e con una certa urgenza, l'attenzione sull'approccio semiotico al design. E ciò sia perché i contributi in tal senso sono stati modesti anche quantitativamente, sia perché ritengo il campo del design uno dei più interessanti da inquadrare nella prospettiva semiologica. Prima di entrare nel vivo dell'argomento è necessario accennare ad alcuni aspetti dell'attuale situazione generale di detta prospettiva, almeno per quanto concerne l'architettura, le arti visive e appunto il design.

Che la semiotica attraversi un momento di crisi è indubbio; viceversa le cause di questa crisi pongono numerosi dubbi ed interrogativi: i mancati risultati pratici del metodo semiotico-strutturale sono dovuti ad errori di impostazione teorica? Al disaccordo fra gli autori? Alla reciproca disinformazione e impermeabilità delle loro tesi? Al loro feticismo scienziata? Alla difficoltà del loro stesso linguaggio? Certo, tutto ciò ha avuto il suo peso nella crisi suddetta, ma non vi sono altre cause oltre quelle della sfera teorica? Probabilmente alcune sono da ricercare in una interpretazione, per così dire, ideologica della semiologia applicata ai campi sopra menzionati. Infatti, da molti operatori, anche se in maniera non esplicita, la semiotica non è stata intesa come un metodo di analisi idoneo a spiegare tutte o quasi le linee di tendenza dell'architettura e delle arti pure o applicate, affrancandole da quella ineffabilità

ad esse conferita dal pensiero idealistico-romantico, ma piuttosto come una «poetica» da affiancare ad alcune correnti operative meglio che ad altre. Ad appannare l'ottica semiologica non è stata una diversa proposta teorico-critica, che nessuno ha avanzato, bensì qualcosa; di più facile «comprensione» e accattivante pubblicità, che è nato negli ateliers degli artisti, negli studi degli architetti e designers, nell'ambito del mercato d'arte, negli allestimenti delle mostre, nella pubblicistica delle riviste e dei rotocalchi. E questo qualcosa ha legato la prospettiva semiotica alla sezione «razionale» dell'avanguardia intanto che veniva affermandosi, con maggiore successo in ogni campo, la sezione «viscerale» della stessa. Insomma, nonostante qualche scritto che smentirebbe la mia tesi, nei fatti il Post-modernismo in architettura, tutti gli «ismi» successivi all'arte concettuale, il Radical design e il Neo design hanno costituito il maggiore ostacolo agli sviluppi della semiologia, richiamando su di sé l'intero dibattito. Beninteso, non mi meraviglia che una metodologia critica sia associata ad un gruppo di poetiche, né è la prima volta che capita nella storia delle arti: basti pensare al Purovisibilismo fiedleriano, da considerarsi il fondamento teorico di tutte le tendenze conformative e costruttive dell'arte contemporanea ma totalmente inadatto a spiegarne altre: quelle illustrative, contenutistiche, surrealiste, dadaiste, ecc. Ma, se nell'associazione suddetta c'è qualcosa di vero, diventa allora legittimo, estendendo il discorso, pensare ad un'altra. Come tutto il «Moderno», per dirla con Habermas, anche la semiologia - relegata a torto o a ragione nel versante «razionale» dell'avanguardia non risulta un fenomeno definitivamente archiviato, bensì «un progetto incompiuto».

Un terzo ordine di cause della crisi semiotica è da ricercare nella erronea politica culturale condotta dai semiologi. Se gli scopi principali della nuova scienza erano la razionalità, la chiarezza, lo scoprire le strutture nascoste nelle confuse forme dei fenomeni, lo svelare i loro significati, il definire codici e norme operative, soprattutto il ricondurre la vita sociale nell'ordine oggettivo dei segni di ogni specifico e pertinente campo, tutto ciò non poteva sostenersi su cavillose e bizantine dispute, ma richiedeva la più vasta conoscenza e il più ampio consenso degli operatori e dei fruitori di artefatti e di segni.

In altre parole, se la semiologia voleva porsi come una scienza nuova dei segni e in particolare dei segni nuovi di una società industrializzata e tecnologica, doveva inevitabilmente venire incontro alle istanze della cultura di massa, adottare una forma di politica e di divulgazione che altrove e in più occasioni ho definito «riduzione culturale». Sono persuaso che senza questa logica conseguenza, strutturalismo e semiologia sono inevitabilmente condannati al fallimento. Se qualche risultato pratico c'è stato (e non a caso in settori nuovi quali il cinema, il fumetto e altri mass media), esso si deve agli scritti di coloro che

sono passati per divulgatori (qualcuno considera tale anche Roland Barthes), mentre gli altri, gli «scienziati» scrupolosi quanto ermetici, hanno finito per ricondurre la semiotica nel suo originario alveo della filosofia e della logica. Dopo questi cenni su una ricognizione generale che, come s'è detto, sono tutti da rivedere e approfondire in un apposito saggio, veniamo alle considerazioni sul rapporto semiotica e design, che costituiscono il tema centrale delle presenti note. Diciamo subito che il design non è un'appendice dell'architettura (in un certo senso è vero il contrario) e pertanto la sua semiotica non va impostata con gli stessi strumenti usati per l'architettura, così come ha fatto la gran parte degli studiosi che si sono occupati dell'argomento. Il che non vuol dire che qualche caposaldo della semiologia architettonica non possa valere per il design, così come io stesso ho tentato di mostrare in altre occasioni e segnatamente nel libro *Le Corbusier designer, i mobili* del 1929. Il corpus disciplinare del design, interessando la produzione di ogni genere di artefatto industriale, è tanto più ampio, vario, eterogeneo e complesso rispetto all'architettura e alle arti, che ha smentito ogni tentativo di una sua definizione. Nella mia di prossima pubblicazione, non mi sono basato su una definizione ma sulla fenomenologia del design, non su cosa esso è ma su come si manifesta con i suoi quattro momenti invarianti: il progetto, la produzione, la vendita e il consumo, ognuno indissolubilmente legato agli altri come le parti di un quadrifoglio. Ma se la concezione del design così espressa mi ha consentito di riconoscere appunto che non si dà design in assenza di uno solo di questi momenti, la complessità di una simile fenomenologia mi ha confermato nella convinzione che per studiarla occorre uno scandaglio ancor più acuto di quelli adottati per l'architettura e le arti, in ogni caso già corredate di un loro tradizionale armamentario teorico-critico. Viceversa, è assai probabile che il fallimento di tante teorie e definizioni del design si debba al fatto che per esso si sono presi a prestito strumenti da altre discipline o esperienze, e non si è individuata una logica appositamente concepita o adattabile ad esso nel migliore dei modi. È evidente a questo punto che alludo alla logica semiotica come la più idonea alla comprensione dei temi e problemi, della teoria e della pratica della disciplina di cui ci occupiamo. Il primo nodo del design che forse solo la semiologia è in grado di sciogliere è quello relativo al contrasto fra una visione monistica e una pluralistica di esso. È noto che per alcuni autori tutti i settori del design possono affrontarsi con un'ottica unitaria, segnatamente metodologica, così come vuole il famoso aforisma «dal cucchiaino alla città». Per altri autori viceversa, considerati appunto i differenti modi di progettare, produrre, vendere e consumare le varie tipologie di prodotti, non vi sarebbe un solo design, ma tanti quanti sono i settori merceologici. Ora, per quanto, ad essere realistici, si possa propendere per la seconda

concezione, è tuttavia innegabile che qualcosa deve pur legare automobili e macchine da ufficio, elettrodomestici e mobili, macrocosmo e microcosmo dei prodotti industriali, altrimenti l'idea stessa di design verrebbe a cadere. Cosicché, sia pure per ragioni diverse, c'è del vero tanto nella visione monistica quanto in quella pluralistica del design; e, come anticipavo, l'approccio semiotico è forse il più adatto per riconoscere nella congerie di tante tipologie quei prodotti che sono da distinguere e quelli che sono da accomunare. Quanto ad una semiotica che serve per distinguere, essa va ben oltre l'empirica differenziazione dei settori: nessuno certo confonderà il visual design con il *furniture design*, i prodotti della meccanica con quelli dell'elettronica, ecc.; ma questo non basta. Se è vero che l'enunciato fondamentale della semiologia è quello per cui ogni sistema di prodotti è un linguaggio o può essere visto come un linguaggio, il metodo semiotico aggiunge ed integra agli scandagli empirici, tecnici, economici, estetici, ecc. quello appunto linguistico: serve a farci riconoscere i segni, le regole combinatorie, le valenze semantiche, lo spessore storico di ciascun tipo di prodotti.

Chi può negare che esista un linguaggio, non solo delle grandi categorie di manufatti, ma anche delle più particolari produzioni? Che accanto al linguaggio dei mobili, poniamo, esista anche quello più particolare delle sole sedie? Di conseguenza, visti gli esiti deludenti nell'analizzare sedie e macchine da scrivere come se fossero quadri o sculture, ognuno dovrebbe convenire sulla necessità di concepire, realizzare e descrivere uno specifico tipo d'oggetto riportandolo ad una sua propria entità segnica, ad un determinato codice, ad una specifica comunicazione semantica, ovvero a tutti i fattori che danno luogo ad un linguaggio.

Ancor più interessante risulta la prospettiva semiotica nel compito di unificare. Essa accomuna prodotti appartenenti a categorie diverse, aventi diverse forme, funzioni e modalità d'uso; e intanto li accomuna in quanto si basa su invarianti strutturali soggiacenti alla estrema variabilità delle produzioni particolari. Per dimostrare questa tesi è necessario indicare almeno una di tali invarianti; e la più emblematica di tutte è l'invariante segnica.

Ma si può individuare un segno basilare, il più unificante possibile i vari prodotti del design? A tal fine, senza la pretesa di estendere alla semiotica di quest'ultimo quella dell'architettura, procedimento che, come s'è detto, va considerato erroneo, utilizzo tuttavia la definizione del segno architettonico almeno come provvisorio modello di quello del design.

Altrove ho definito il segno architettonico un'unità minima dotata di spazio interno fruibile a scala umana, per esempio una camera. Le componenti «significato» e «significante» di tale segno sono rispettivamente lo spazio interno e quello esterno, più esattamente l'«invaso» e l'«involucro».

La liceità di chiamare «significato» il primo e «significante» il secondo sta in ciò che l'invaso costituisce il luogo dove si vive, la ragion pratica del costruire, il senso dell'operazione, mentre l'involucro costituisce il fattore che conforma e realizza materialmente quel luogo; tutto questo in una analogia abbastanza simile al rapporto esistente tra «concetto» e «suono» di una parola, ovvero alle componenti del segno linguistico.

Ora, l'aver assunto questo provvisorio modello di segno mi pare che contribuisca all'individuazione di quello più ricorrente e unificante i segni dei vari settori del design. Infatti, ogni prodotto di design può sempre ricondursi alla dicotomia interno/«significato»-esterno/«significante» (un'automobile, una poltrona, persino una tavola di un ripiano con le sue facce superiore e inferiore), laddove questo interno è talvolta un vuoto (e in questo caso l'analogia col segno architettonico è maggiore) e talaltra un pieno (e qui l'analogia non esiste affatto, ma ciò serve positivamente a differenziare i due sistemi semiotici), costituito molto spesso da un meccanismo, mentre l'esterno è sempre un involucro, ovvero qualcosa che conforma, protegge, fissa l'immagine, la «bella» apparenza delle cose.

Si può obiettare: perché insistere tanto sul noto binomio linguistico? e perché ostinarsi a volerlo rintracciare «fisicamente» in ogni singolo oggetto-segno?

Unifico i due interrogativi in una sola risposta: perché nella mia concezione del segno, quale che sia il sistema cui appartiene (ma sempre, beninteso, riferendomi ai campi dell'architettura, delle arti visive e del design), - una concezione che non discende solo dalla linguistica saussuriana ma anche dalle teorie formalistiche e purovisibiliste, proprie della tradizione critica delle arti figurative - il segno non è qualcosa che sta per un'altra, ma una conformazione che contiene in sé tutto quanto basta alla sua significazione, almeno a livello sintagmatico.

Al tempo stesso non ignoro una diversa concezione semiotica che afferma essere esattamente il contrario, ossia che il segno è segno di qualcos'altro, ma considero vera questa diversa visione solo sul piano associativo.

Più chiaramente, scusandomi con gli esperti di richiamare nozioni ampiamente note, c'è un «significato» interno al segno avente valore sintagmatico, avvertibile cioè *in presentia* e riguardante tutti gli aspetti percettivi, ottici, tattici, gestaltici, ecc. e c'è un «significato» fuori dal segno, *in absentia*, associativo e riguardante tutti i possibili rinvii, le valenze simboliche, i condizionamenti eteronomi, la vita sociale, le stratificazioni storiche, ecc.

Non è chi non veda quale contributo alla migliore conoscenza della fenomenologia del design possa ricavarsi da queste nozioni semiotiche.

Se è vero che il segno-design - non importa se qui provvisoriamente mutuato da quello architettonico, perché è la logica di almeno un «precedente» ciò che conta - significa se stesso, la sua forma, la sua tecnica, la sua funzione, ecc.

e in pari tempo significa pure altro, denota altre «cose», connota altri valori semantici e simboli, il tanto invocato ecc. si comprende bene come un sistema formato da segni così ricchi e pregnanti dia luogo ad un codice ancor più vasto e complesso di tante altre esperienze; anzi come tale sistema dia luogo ad una serie di codici, ove si osserva che il design non è solo progetto, ma in solido anche produzione, vendita e consumo.

Questa pluralità di codici, anche se comporta alcune difficoltà «tecniche» - chi si occupa di design non può ignorare la semiotica e quindi il codice degli strumenti produttivi di ogni settore merceologico, oppure la semiotica e quindi il codice della pubblicità necessaria alla vendita dei prodotti, ecc. - conferisce al design una tale abbondanza di strati e di sensi, da richiamare, sia pure a suo modo, la nozione di «codice multiplo».

Nel libro ponevo il quesito del perché l'arte di oggi non viene capita come quella del passato e trovavo una risposta nel fatto che ogni tendenza artistica moderna ha elaborato codici singoli e specializzati, donde tante chiavi di lettura accessibili solo ad una élite particolarmente informata. I codici singoli (del Cubismo, del Futurismo, dell'Astrattismo, del Dadaismo, ecc.) hanno segnato la fine del «codice multiplo», proprio dell'arte del passato e con essa la perdita di popolarità. Infatti, fino all'Ottocento l'arte si caratterizzava per una molteplicità di livelli di lettura: la pittura, ad esempio, presentava un racconto, tratto dalla vita, dai testi sacri, dalla letteratura; una scena, tratta dal teatro, dalle sacre rappresentazioni, da varie altre forme di spettacolo; un ordine compositivo, tratto dalle regole proporzionali, dalle armonie musicali, dall'architettura; un simbolismo, tratto dai miti e dalle credenze; soprattutto una mimesi dei referenti naturali, ecc. Insomma il codice multiplo dell'arte del passato consisteva in tanti strati di conoscenze e in tanti sistemi semiotici tali che ogni singola opera, per questo o quel motivo, dal più ingenuo al più sofisticato, poteva essere compresa dal maggior numero di persone, quale che fosse il livello della loro informazione culturale. Questa eredità è passata oggi al cinema, un linguaggio il cui codice principale ne contiene altri particolari, grazie ai quali lo spettacolo filmico risulta tra le arti più popolari del nostro tempo.

Qualcosa di simile è avvenuto anche per alcuni momenti della storia del design. Lo Styling, ad esempio, da considerarsi una delle fasi più significative del design, presenta il caso più emblematico di ciò che può dirsi un codice multiplo. In esso può riconoscersi l'aerodinamica, tratta dalla scienza; la plasticità dei materiali, tratta dalla tecnologia; il gusto della velocità, tratto dal mondo delle arti, segnatamente dal Futurismo; il simbolismo dinamico, tratto da tanta letteratura sul modernismo, l'efficientismo, l'organicismo americano, ecc.. Certo, ritornando al più generale discorso, non è detto che l'analisi semiotica di un determinato settore del design comporti obbligatoriamente quella dei

vari codici e sotto-codici che esso contiene, ma nemmeno che se ne debba volutamente trascurare qualcuno perché in definitiva con il design siamo in presenza di un sistema di sistemi semiotici, donde la sua ricca fenomenologia e la sua popolarità, ovvero la sua comprensione da diversi livelli di cultura; una comprensione necessaria per la comunicazione linguistica di un prodotto ma addirittura indispensabile ove si pensi che è il consumo degli oggetti ciò che ne garantisce in definitiva il successo.

La conclusione riprende alcuni temi iniziali. Quali che siano le cause dell'attuale crisi semiotica, per il futuro rapporto tra design e semiologia possono avanzarsi tre ipotesi. Nel caso, non improbabile come mostrano alcuni sintomi, di un ritorno al design «classico», arricchito ovviamente delle esperienze più recenti, questa fine della vacanza della ragione farà sì che la prospettiva semiotica valga sia come teoria d'indagine che come poetica appunto del razionale. Nel caso che permanga la presente situazione di stallo con punte tendenti all'irrazionale, la semiologia per sopravvivere dovrà dimostrare tutto e solo il suo potenziale analitico. Nel caso infine di un completo e generalizzato declino del teorico, essa non varrà in alcun modo, ma c'è chi non esclude che anche quella della deriva sia comunque una maniera di navigare.

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
