

in

Argomenti e immagini di design
n. 8 novembre-dicembre 1972
Moda e società



hanno collaborato ai numeri precedenti

Vincenzo Agnetti
Raymund Abraham
Archizoom Associati
Archigram Group
Franco Basaglia
Cesare Blasi
Jim Burns
Maurizio Calvesi
Silvio Ceccato
Germano Celant
Giuseppe Chiari
Gillo Dorfles
Jacques Famy
Street Farmer
Gilberto Finzi
Heinz Frank
Ernesto L. Francalanci
Guido Guarda
Coop. Himmelblau
Hans Hollein
Giancarlo Iliprandi
Charles Jencks
Jörg Mayr
Fernando Montes
Leonardo Mosso
Achille Bonito Oliva
Daniela Palazzoli
Marc Pariente
Max Peintner
Gianni Pettena
Gian Luigi Pieruzzi
Franco Quadri
Pierre Restany
Salz der Erde
Leon von Schaik
Gianni-Emilio Simonetti
Angelo Sordi
Ettore Sottsass jr.
Gruppo Strum
Superstudio
George J. Sowden
Tommaso Trini
Ufo

redazione
Pierpaolo Saporito, direttore
Ugo La Pietra, redattore capo
Gilda Bojardi, redattrice
Vincenzo Ferrari, redattore
Andrea Branzi, collaboratore

bimestrale, un numero: L. 900
(estero L. 2.000)
abbonamento annuale (6 numeri)
L. 5.000 (estero L. 10.000)
autorizzazione n. 280 - 14 luglio 1970
Tribunale di Milano
spedizione in abbonamento postale
gruppo IV
copyright S.E.R.T. S.r.l. Milano
conto corrente postale n. 3/23937
intestato a S.E.R.T.

prima e quarta di copertina
Enrico Granata, Angelo Margutti
fotografia
F. Biganzoli, F. Colangelo, Falchi
direzione, redazione, pubblicità,
amministrazione
S.E.R.T. viale Majno 9, Tel. 780223/9
20122 MILANO
distribuzione Italia:
Sapere distribuzione

Monografia

MODA E SOCIETÀ

coordinata da Gillo Dorfles

GILLO DORFLES

Preferenza ma non migliorata nella
moda 4/5

LAMBERTO PIGNOTTI

Avvicinamenti di gusti 6/7

VINCENZO FERRARI - LAURA AL- VINI

Il vestito è... linguaggio 8/13

OLIVIER BURGELIN

L'avanguardia e la moda 14/15

CARL e HEIDI BUCHER

Gli spettri che noi saremo, le ombre
che noi siamo 16

UGO LA PIETRA

Camuffarsi 17/23

GIANNI-EMILIO SIMONETTI

Il lato debole 24/33

ROMAN CIESLEWICZ

La moda in Francia negli anni 60-70

34/37

UGO NESPOLO

Nel ventre del pavone 38/42

SUPERSTUDIO À LA MODE

43/47

JACQUELINE HALL

La donna accessorizzata 48/49

ETTORE SOTTASS JR.

Vestiti e svestiti cioè tutti sono vestiti
50/55

ARCHIZOOM ASSOCIATI

Dressing design 56/59

MARIO TERZIĆ

Visita nel Rinascimento 60

La logica del Potere

61

ANTONIO PARADISO

Migliaia di poteri in miliardi di giorni,
migliaia di uomini in un milione di anni
62/63

JORGE GLUSBERG

Arte de Sistemas 64/74
premessa di Gillo Dorfles

Product Design

75

PIERPAOLO SAPORITO

Italian Styling 76/81

Design quiz 82/85

XV Triennale 86/87

in

Argomenti e immagini di design
n. 8 novembre-dicembre 1972

Moda e società



PREFERENZA MA NON MIGLIORITA' NELLA MODA



La futilità del mutamento per il mutamento, e la sua indispensabilità; il trionfo dell'«essere in», e l'avvilimento dell'essere «out» e il loro rapido invertirsi e naufragare; l'abito come simbolo dell'onnipresenza della moda (in pace e in guerra, nel film e in politica, nello sport e nei voli spaziali), e la moda che rimane onnipresente anche senza l'abito (o senza abiti: il nude look e anche il nudo totale non eliminano ma pungolano le trovate della moda): Queste immagini si presenteranno al lettore nelle pagine che seguono, abilmente didascalizzate (per esempio da Simonetti), allargate alla poesia visuale (da Pignotti), alla linguistica e alla storia (da Burgelin), commentate lepidamente da Nespolo, con graffianti interventi dei Superstudio e degli Archizoom; attraverso le mitologie morali di Sottsass e i riferimenti politico sociali di La Pietra e Ferrari-Alvini e la brillante rassegna diacronica di Cieslewicz. A dimostrare quanto il fenomeno della moda sia onnipresente e onnipotente e quanto meriti di essere esaminato e studiato per es-

sero poi possibilmente svalutato e superato. Ma, nelle poche righe che seguono, cercherò anche, di accennare, per sommi capi, al fatto che la moda non è solo quella dell'abito, della haute couture e del prêt-à-porter, ma è quella che s'infiltra nei mobili, nelle case, nei gusti artistici o an-artistici, fino a diventare la vera padrona persino delle nostre ideologie: politiche economiche sociologiche linguistiche.

La moda cioè esprime meglio d'ogni altra cosa, l'efficacia, il peso e anche i limiti d'una preferenzialità portata alle sue ultime conseguenze. Con la peculiarità che, in questo caso, la preferenza non sta solo dalla parte del consumatore (o solo da quella del creatore) ma è una situazione di costante alternativa. Si può affermare che la moda incarna quasi allo stato puro la preferenzialità. Anche se non la «migliorità» (la betterness) d'una determinata situazione. Quest'ultimo è un punto su cui non dobbiamo sorvolare: non esiste una «migliorità» vera e propria

quando si parla di moda; perché il metro di paragone è sempre incostante e arbitrario. È questo fatto che costituisce la caratteristica di solito giudicata negativa della moda: il suo non avere una motivazione che sia radicata su seri principi stilistici. Eppure, e lo vedremo, è proprio questa la ragione per cui, oggi - in un'epoca mutevole, consumistica e agnostica - la moda riveste un ruolo più importante e forse più determinante che in altri tempi.

Quando diciamo: «è di moda la linguistica, lo strutturalismo, la psicanalisi, il marxismo», ecc. riconosciamo, in fondo, che queste «poderose dottrine», questi solenni indirizzi di pensiero, si possono ricondurre a livello di fugaci momenti preferenziali, e che, una volta assaporati, sviscerati, sbandierati, verranno rapidamente sostituiti da altri. Questo significa, allora, dare più importanza alla moda che a un sistema filosofico, a una imposizione tecnica, ad una disciplina scientifica? Certamente no. Ma significa ricono-

scere che, - oggi, più di ieri - esistono dei fattori preferenziali che si avvicinano e minano certe posizioni apparentemente granitiche, sostituendole con altre, migliori o peggiori, ma che hanno il merito di «essere di moda».

In questo senso la moda costituisce qualcosa di più sottile, di più diabolicamente gratuito di quanto non sia l'arte, che pure viene accusata di superficialità, di inutilità, di casualità. O, forse, la moda è, tutto sommato, la sola forma ancora vitale che è venuta sostituendo le diverse forme artistiche ormai fossilizzate e desuete.

Così intesa, la moda si traduce in quello per cui di solito nessuno la riconosce: la più autentica forza propulsiva capace di spingere l'uomo alla scelta di alcunché per una ragione di pura preferenza, non per motivi razionali, né etici, e neppure, tutto sommato, estetici.

Per questo mi sembra che oggi si possa, invece di ricondurre le espressioni migliori della moda a quelle dell'arte, far confluire nella moda molte espressioni un tempo riferite alle dimensioni del costume, del rituale, del cerimoniale e finalmente dell'arte e della società. Esistono due poli opposti attorno a cui si potrà veder ruotare il fenomeno modale: quello dello stile e quello dello «styling».

Il polo dello stile è quello per cui la moda s'accosta di più ai diversi fenomeni artistici, e in certo senso li ingloba. Ma oggi è possibile ancora parlare di stile? Dove comincia lo stile e finisce la moda?

Non parleremo più di «stile» a proposito, poniamo, di mobili danesi o di elettrodomestici italiani, ma piuttosto di moda e di styling. Se, dunque, possiamo considerare lo stile come qualcosa di molto più serio e impegnativo della moda - perché legato ai fattori epocali più autentici - vediamo cosa si debba intendere per styling. Come è noto questa parola inglese, applicata soprattutto agli oggetti dell'industrial design, vale: cosmesi, adornamento e abbellimento d'una forma utilitaria per renderla più attraente e appetibile al consumatore. Si potrà, allora, estendere il concetto di styling a tutti i settori della moda e identificato addirittura col Kitsch, con quel «cattivo gusto» che, come abbiamo spesso affermato, è un fenomeno tipico della nostra epoca; anzi, meglio, dell'affermarsi e trionfare della società borghese. Se il Kitsch è un fenomeno tipico dei nostri giorni, sarà facile comprendere come anche la moda possa accettarlo e rivalutarlo. Non solo; ma si vedrà come possa esistere addirittura una moda del Kitsch accanto a un Kitsch della moda.

Nell'abbigliamento questo fatto è costante: la linea di demarcazione tra l'abito di moda che è Kitsch e l'abito Kitsch che può diventare di moda, è sottile come la lama d'un rasoio.

Il problema dell'«essere in e out», a questo punto, rientra in pieno in una scelta modale. Questo tipo di differenziazione, squisitamente sociologica, che corrisponde

all'essere accettati o rifiutati socialmente a un livello snobistico, ha trovato il suo primo territorio sacro in Inghilterra e si è poi diffuso ovunque.

Le numerose indagini rivolte a questo fenomeno hanno dimostrato come queste regole siano estendibili ai più disparati settori: dal modo di pronunciare le parole, al modo di tenere la forchetta, dal modo di vestirsi a quello di salutare; ecc. ma non intendo certo addentrarmi nei meandri di questo «codice» d'un galateo formalistico e precario.

Già che ho parlato di «codice» tuttavia vorrei ricordare come molti abbiano accostato il problema della moda a quello della linguistica e della semiotica.

La cosa, in effetti, non presenta difficoltà (e lo ha dimostrato nel suo libro Roland Barthes) salvo che per il verificarsi, in questo caso, di un'eventualità che non mi pare sia stata considerata abbastanza: quella d'una istituzionalizzazione a priori, anziché a posteriori, degli elementi linguistici (semiotici), relativi a questo preteso codice. È questa, forse, la caratteristica più tipica: il linguaggio della moda ha la peculiarità di istituzionalizzarsi «d'emblée», non per gradi, quasi per un'affermazione e una proliferazione spontanea e di risultare decriptabile prima ancora d'essere stato del tutto formulato e formalizzato. Il che non mi sembra avvenga per nessun altro linguaggio. Il creatore di moda decide un determinato schema di vestiario prima che questo sia apparso, basandosi quasi esclusivamente sulla sua preferenza, e lo impone, in maniera misteriosa, quando è in vigore un codice modale del tutto diverso. Questo fenomeno, dall'abito si estende al mobile, alla decorazione all'architettura, e fa sì che, al posto di motivazioni razionali, funzionali, causali si pongano e s'impongano quasi esclusivamente quelle irrazionali, capricciose, arbitrarie.

La moda, in questi casi, presenta tutte le pecche del gusto eterodiretto e la maggioranza è pronta a soggiacervi. Abbiamo visto così, per dare qualche esempio riferito all'arredamento, il pubblico precipitarsi sulle cucine componibili, sul pranzo-soggiorno scentrato, sul materasso a molle, sul mobile in resina acrilica, in polistirolo espanso, sull'insieme per pik-nik, sulle seggioline per campeggio, sul mangiadischi; e, a un livello più «elevato» (non certo per quanto riguarda il gusto!), sulla roulotte (con tendine quadrigliate), sulla «Barca» (con finiture in ottone), sul condominio in montagna (con salottino rustico in legno chiaro), sulla casetta al mare (a chiocciola, stile Costa Smeralda), sull'appartamento in città, (con moquette persino nel bagno), sulle poltrone e seggiole in vimini (d'autore) o in guscio di materie plastiche o addirittura a mo' di sacchi informi; sulle lampade a biscia, a monogolfiera, a strumentario dentistico; a insetto... Naturalmente, nel corso di pochi anni, di pochi mesi, una nuova moda del mobile, dell'arredamento, avrà cancellato tutto e sostituito di sana pianta quanto è stato descritto.

Ci sono, però, molti altri aspetti, in cui la moda entra in gioco di soppiatto minando molte nostre convinzioni e creando delle vere e proprie inadeguatezze semantico-estetiche di cui di solito non si tiene il dovuto conto. Chiunque, ad es. osservi oggi un celebre film degli anni trenta avrà notato, spesso con stupore, come l'aspetto «démodé» di questo, per quanto riguarda gli abiti indossati dagli attori e gli atteggiamenti degli stessi, l'arredamento degli ambienti, la sagoma delle automobili, ecc; renda precaria e sfasata la stessa qualità del film, anche se questo viene riconosciuto generalmente come un buon prodotto dell'epoca. Il nostro giudizio, per quanto ci si possa sforzare di essere obiettivi, finisce per aggrapparsi al sincronico, e giudica ingiustamente alcune distorsioni dovute essenzialmente ad un fatto di moda. Non si riesce a distinguere, altro che con uno sforzo notevole, l'aspetto «artistico» da quello «modale», i valori autentici dai disvalori legati a fenomeni epocali. Non solo, ma mentre per la maggior parte delle opere di altre arti (teatro, poesia) questo sfasamento e invecchiamento dovuto alla moda, non viene avvertito perché riusciamo a surrogare indistintamente con il nostro modo di essere e di comportarci quello descritto dal romanzo o dall'opera teatrale, nel caso del cinema (come nella fotografia) questo non è più possibile. Messi di fronte al «documento dal vero», di un vero ormai alterato dal tempo, ecco che risaltano nettamente gli elementi legati alla moda, al costume, e riescono a sopraffare altre valenze estetiche. Il che ci dimostra come il fenomeno della moda sia tutt'altro che di poco conto; anzi sia stato spesso sottovalutato proprio per il fatto che in passato l'impossibilità «tecnica» di presentare ai posteri una documentazione veramente fedele rendeva meno evidente e stridente il contrasto tra l'ieri e l'oggi.

Ecco, allora, per concludere, come il fenomeno della moda viene ad essere ai nostri giorni qualcosa di molto più importante e decisivo di quanto non fosse in passato. La moda, oggi, deve essere considerata come una molla determinante per molte situazioni, non solo di costume, di vestiario, ma sociali, politiche, esistive, e si riallaccia a un altro fenomeno, quello dell'ideologia. Esiste davvero una moda ideologica? O meglio: anche l'ideologia può essere considerata talvolta come una moda, presentando i caratteri di effimerità, di mutevolezza, della stessa? Ebbene: accade davvero che, da parte di molti - anche con la migliore buona volontà - si soggiaccia a schemi ideologici, proprio perché questi schemi sono divenuti di moda; senza rendersi conto che il gergo impiegato, gli atteggiamenti assunti, il disprezzo per quelle stesse impostazioni - etiche, estetiche politiche - fino a ieri abbracciate, siano dovuti soltanto o prevalentemente ad un'accettazione supina di slogan ideologici divenuti di moda. Il che è un po' più grave che portare le scarpe con la punta quando usano arrotondate, o avere le spalle imbottite quando vanno cascanti.

AVVICENDAMENTI DI GUSTI

Il quadro estetico e culturale odierno, lungi ormai dal prospettare una «universalità del gusto» sembra caratterizzato da una compresenza e interazione di gusti compresi, nel più grande disordine, fra la tecnologia più raffinata e l'artigianato più primordiale, fra la cibernetica e l'impulso sensoriale, fra il il consumismo e la religiosità, fra la cronaca e il mito. Ma oltre che di questi margini sincronici (e non solo di questi), per una comprensione del quadro in questione, si deve tener conto della dimensione diacronica: stili, mode, gusti del passato prossimo e remoto (magari combinati) sono sentiti, recuperati e rivissuti come attuali. Avventura estetica e istinto filologico paiono oggi coniugarsi per generare non soltanto lo sporadico esperimento artistico d'avanguardia ma anche i più diversi aspetti e comportamenti della vita quotidiana.

Il processo, pur nella sua caotica complessità, può indurci a supporre che nel campo estetico si sia di fronte non proprio, o non più, come direbbe Gillo Dorfles, a oscillazioni del gusto ma più precisamente ad avvicendamenti di gusti. Non si tratta di impostare il problema sulla base di una mera variante terminologica. Intanto porre l'accento sulla concomitanza di più gusti, anziché sul predominio di un unico gusto, quale caratteristica della nostra epoca, può voler dire una maggiore possibilità di affrancamento da parte dell'arte da precisi condizionamenti, vuoi estetologici, vuoi politici, vuoi mercificanti, ecc. Sappiamo tutti quanto può incidere sull'andamento dell'arte il monopolio di un'estetica (a tutt'oggi l'Italia non si è sottratta risolutamente a quella crociana), l'oppressione di un regime, l'egemonia di pochi editori e di qualche galleria.

Inoltre l'espressione «oscillazioni del gusto», incorporando quella di obsolescenza, di rapido consumo di ogni manifestazione artistica, e accettando come male necessario una usura perenne delle forme, sembra dare per scontato che l'arte sopravvivrà in futuro soltanto nel ruolo fisso di «nata morta», ruolo che guarda caso calza a perfezione nell'etica di chi è preposto ai consumi («Ti scopro, ti compro a poco, ti lancio, ti vendo a prezzi altissimi, ti faccio passare di moda, ti sostituisco»).

Una tale etica consumistica risponde anche a esigenze di informazione: le comunicazioni di massa abbisognano (la loro presenza non consente vuoti) di rapidi ricambi di gusti e di mode: se essi non si verificano vanno inventati. Anzi, meglio inventarli a scadenza fissa: le oscillazioni del gusto devono essere «isocrone» come quelle del pendolo per ricavarne un pacifico e soddisfacente sfrutta-



mento. È un giochetto questo in cui gli industriali, i programmatori e i cronisti dell'arte fanno cadere spesso anche gli storici dell'arte: è un giochetto che soprattutto mira e svillire e a rendere inefficaci quelle forme di arte che non vogliono integrarsi, omogeneizzarsi, finalizzarsi (e qui si dovrebbe aprire un grosso discorso sull'abisso che separa oggi un'arte d'avanguardia come aristocrazia da salotto, sostanzialmente nostalgica e quindi da respingere, e un'arte d'avanguardia come aristocrazia dell'opposizione, tuttora misconosciuta perfino dalla cultura progressista). Il fatto che negli ultimi anni si sia verificata sempre più consapevolmente una simulta-

neità operante di gusti in diverse direzioni e ai più vari livelli temporali, va naturalmente messo in rapporto intanto a una reazione nei confronti del rapido consumo (si parte dalla pacifica asserzione: «Anche ciò che non è di moda è attuale», per arrivare oltranzisticamente a quest'altra: «Proprio ciò che è di moda non è attuale») ma anche a una reazione più mediata - e più significativa - nei confronti dello stesso oscillare del gusto. Il recupero di forme lontane e passate di arte e di cultura all'insegna del «qui e ora», lungi dal significare una rivalutazione dell'arte in senso tradizionale, sembra prefigurare l'avvento di forme di arte e di cultura dalla base

relativamente più stabile, dai tempi di elaborazione e maturazione più lunghi, e che non vivano nell'ansia della propria immotivata destituzione.

Nessuno può dire certamente se un passaggio del genere avverrà in modo tranquillo. Tutto lascia supporre il contrario: forse le odierne oscillazioni del gusto non sono altro che i

sia; gli addetti ai lavori della pittura affermano che l'oggetto in questione non è pittura. A chi dunque il compito di giudicare tali esperienze?

D'altronde, come dice il proverbio, il male voluto non è mai troppo; e la poesia visiva i guai se li è andati cercando fin dalla sua nascita. Intanto rinunciando a un preciso stato

linguistica cioè che oltre all'aspetto puramente verbale del linguaggio, tenga anche conto, per dirla con Barthes, di «sostanze non linguistiche».

Così non è impensabile che la poesia visiva proseguendo la sua strada incontri un giorno il semiologo. In attesa dell'evento un avvertimento per il lettore-visore (brutto ma corretto termine) di poesie visive.

Esse presuppongono un nuovo tipo di fruizione. Non contemplare, posto che ciò vi salti in mente; non sforzatevi di afferrarle subito nella loro portata estetica. Sfogliatele come fate con le notizie politiche del vostro giornale; non dedicategli l'attenzione che riservate agli avvenimenti sportivi o a quelli di cronaca. È giusto, come rileva Benjamin, che l'arte oggi sia fruita nella disattenzione: non c'è alternativa, e del resto forme egegre d'arte come l'architettura sono sempre state fruita in questa chiave.

L'essenziale è che esse entrino in circolo; se devono agire, agiranno poi; se devono parlare, parleranno poi. Perciò non vi affrettate a emettere giudizi di valore.

Questa dieta potrà magari dar luogo a un effetto abbastanza curioso: vi potrà capitare per esempio di imbattervi in poesie visive (o quasi) guardando un cartellone pubblicitario, o la copertina di un rotocalco, o la pagina di un fumetto. Allora la poesia visiva c'era già prima della poesia visiva, direte.

Verissimo (o quasi), ma voi non ve ne eravate accorti. E qui risiede in fondo il segreto della scoperta (perché di scoperta si tratta, non di invenzione) artistica. Anche i tramonti esistevano prima del romanticismo, anche gli alberi fronzuti esistevano prima di Corot, anche le vecchie strade di Parigi esistevano prima degli impressionisti. Non so se mi spiego. Stando a Hegel gli artisti dell'antica Grecia, si meravigliano della naturalezza della natura. E cercavano di capirla, di darle un ordine, di interpretarla. Per analogia, si può affermare che i poeti si meravigliano (si sono meravigliati in senso estetico, fra i primi) della naturalezza della tecnologia (o seconda natura, o natura costruita dall'uomo). E cercano di capirla di darle un ordine, di interpretarla. Così nella poesia visiva trovate la frase fatta, lo slogan, la didascalia, la foto della diva, l'auto di serie, il volto dell'uomo politico, il fumetto. Copia, trapianto, citazione? No. Lo scopo è di impostare e portare avanti il discorso in modo da dare un nesso in chiave artistica a ciò che realmente ci circonda, ci riguarda, entra in noi, ma in modo perlopiù caotico. I pezzi del mondo tecnologico vengono smontati, classificati, ricostruiti: essenziale è capire le regole del funzionamento. Certo non si tratta di un giochetto. Non è facile lottare contro il caso, non è facile passare dal casuale al casuale. A rischio di essere fastidiosamente esplicito: non è facile mantenersi su un tale filo del rasoio. Già; «bisogna essere assolutamente moderni» non equivale certo a «bisogna assolutamente stare in cronaca». Si può fallire per non essere di moda, si può sballare per esser troppo di moda.

segni premonitori di un imminente violento terremoto del gusto. Un discorso così generale sul gusto e sulla moda, almeno per non apparire sbadatamente (o astutamente) al di sopra della mischia, può sempre trovare una sua concreta corrispondenza almeno in uno dei diversi aspetti artistici «di moda» (mettiamo: la poesia visiva) tratteggiato alla larga con una delle varie metodologie «di moda» (mettiamo: la semiologia).

Le bellicose metafore si addicono perfettamente alla poesia visiva, una poesia che stada qualche tempo in zona di operazioni, nella terra di nessuno. Quelli che si intendono di poesia dicono che questa roba non è poe-

civile. Saltato il confine di quella regione che si chiama Letteratura non ha voluto chiedere l'asilo politico alla confederazione delle Arti Figurative.

La posta in gioco è grossa e l'asso della manica non manca: esso si chiama «il futuro». La civiltà della parola e quella dell'immagine, come universi di comunicazione a sé stanti, appaiono già concezioni anacronistiche, e la poesia visiva si profila quale simbolo artistico di una non lontana civiltà verbale e iconica a un tempo. Per meglio e meno settorialmente comprendere i fatti culturali e artistici relativi al presente si parla di semiologia, di scienza generale dei segni, di una

IL VESTITO E'... LINGUAGGIO

Il vestito comunica il ruolo
Il vestito comunica la mansione
Il vestito comunica l'ideologia
Il vestito comunica la condizione sociale
Il vestito comunica la generalizzazione
Il vestito comunica la generazione
Il vestito comunica l'integrazione
Il vestito comunica l'emarginazione
Il vestito comunica ecc. ecc.



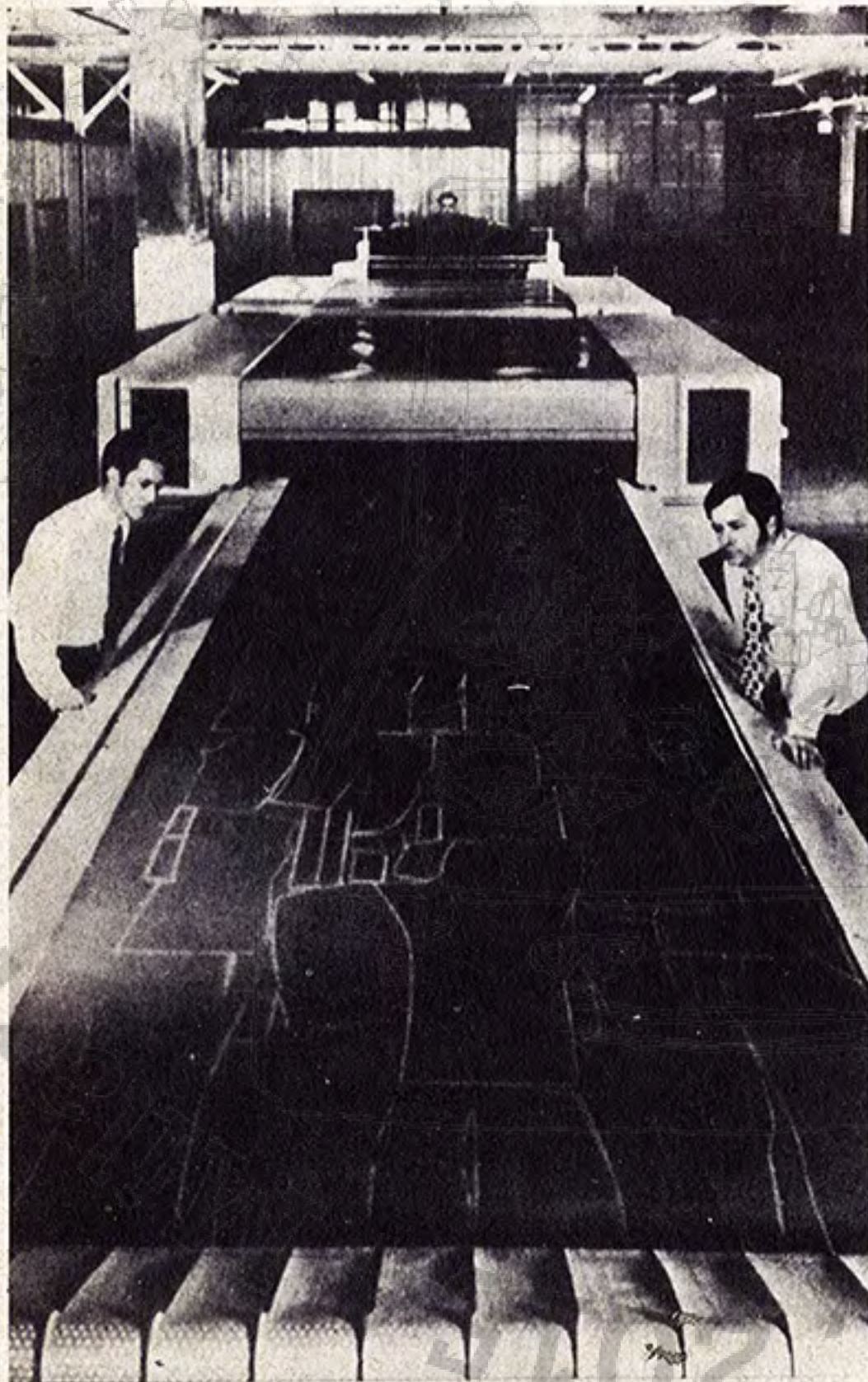
La moda é... calcolo

La moda favorisce...
l'inconsapevolezza e i miti

Vieni da Miss Up
e vesti le tue idee



La moda é... economia



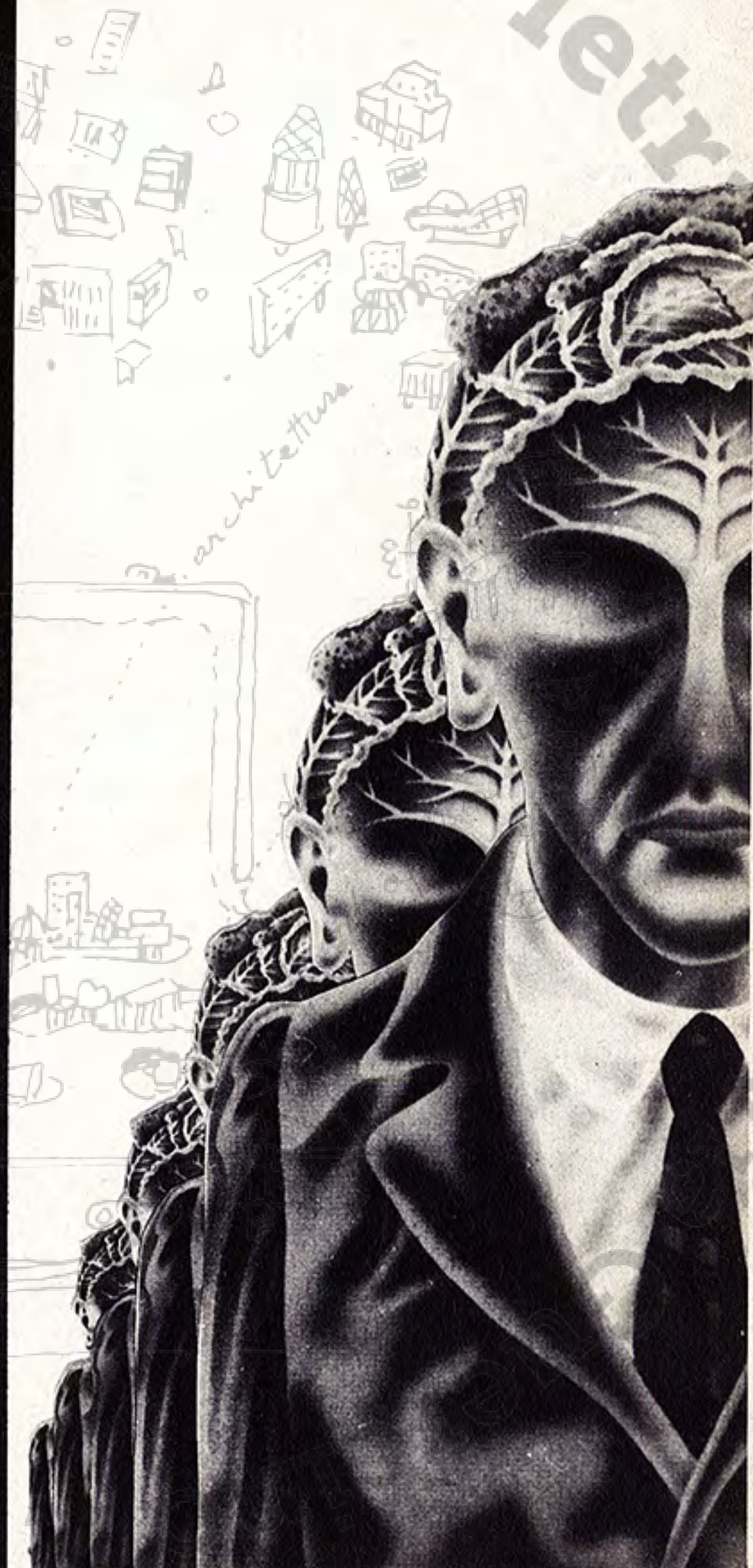
La moda favorisce...
l'aspirazione classista



La moda é... negazione
della creatività individuale



La moda favorisce...
il conformismo



La moda é...
contaminazione



1 ▼



2 ▼



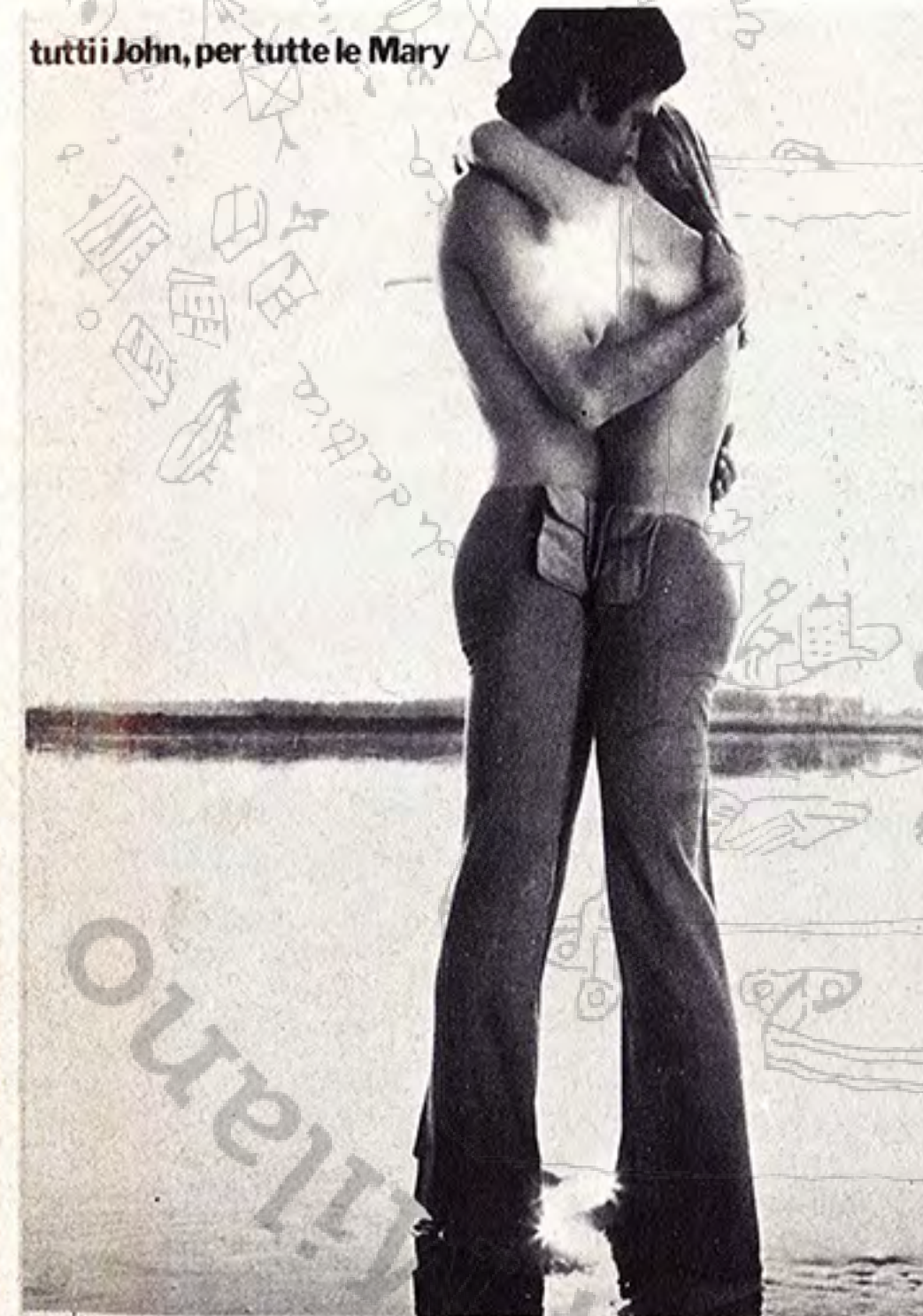
3 ▼

La moda favorisce...
la falsa coscienza



La moda é...
un tranquillante

tutti i John, per tutte le Mary



John & Mary
il pantalone col taschetto

Un tranquillante...
non elimina un problema



collaborazione fotografica: Enrico Granata, Angelo Margutti

L'AVANGUARDIA E LA MODA

Facis ha le misure di tutti.



La moda è sempre stata oggetto di conflitto. Ciascuna moda ha i suoi seguaci e i suoi non-seguaci, e ciascuno di questi due clans ha, ed ha sempre avuto, i suoi ideologi e i suoi critici, in particolare, certo, il clan degli avversari della moda. Tuttavia il perpetuarsi di questa situazione non deve dissimulare che un cambiamento radicale si è operato recentemente in ciò che concerne lo **statuto ideologico** della moda: gli attori del conflitto, di cui la moda costituisce l'oggetto, hanno in effetti, in una certa misura almeno, modificato le loro posizioni. Né gli avversari, né i difensori della moda si collocano nelle stesse posizioni di un secolo fa. Nel XIX secolo, ed ancora nella prima metà

del XX secolo, è chiaro che la denuncia della moda era essenzialmente un fatto delle correnti di pensiero più tradizionaliste. Per dire le cose in modo brutale, era allora un tema di **destra**. L'argomentazione contro la moda è apertamente reazionaria, nel senso proprio del termine: si limita in generale a mostrare nella moda la fonte cosmopolita d'innovazioni nefaste, sovente d'origine straniera, che vogliono minacciare la tradizione. Questi attacchi emanano dal partito dell'ordine, dalla Chiesa, o dai gruppi apertamente legati alla difesa della religione, della famiglia, della patria. L'ordine morale e sociale si sente visibilmente minacciato dalla moda. Niente di strano se, in un tal contesto, gli ambienti d'avanguardia dopo la loro com-

parsa come un gruppo consistente, durante la seconda metà del XIX secolo, manifestano una grande apertura ai fenomeni di moda. Nell'universo di convenzione codificata, che è quello delle prime generazioni della borghesia trionfante, la moda porta un elemento di rinnovamento, d'inquietudine, di sovversione. Nel campo estetico in particolare, va in senso contrario all'immagine tradizionale e per così dire, ufficiale della bellezza, concepita come l'aspetto eterno dell'arte; in breve, capovolge la tradizione e, a questo titolo, non può che interessare l'avanguardia, che da Baudelaire a Mallarmé non cessa di manifestarle interesse.

In generale il problema del funzionamento di quello che noi oggi chiamiamo il sistema capitalista, non è in tal caso direttamente messo in causa nelle discussioni sulla moda. Nondimeno dopo il XIX secolo, ma soprattutto a partire dall'inizio del XX secolo, vediamo di frequente ritornare sotto la penna degli avversari tradizionalisti della moda un argomento che concerne, nel fatto, il funzionamento del capitalismo, in quanto sottomesso alla legge del profitto. Il vero motore della moda è, si vede di frequente scritto, questa ricerca sfrenata del profitto che conduce dei mercanti senza scrupoli a proporre senza tregua del nuovo, spinti da uno spirito di lucro.

È dunque la civiltà del profitto che mette la tradizione in pericolo e, per questo, costituisce l'oggetto di una condanna essenzialmente morale.

Potremmo sinceramente ritrovare, oggi, ancora delle tracce di questa argomentazione tradizionalista e moralizzante, presso questo o quel cronista. Nondimeno quello che era testé l'ideologia di forze sociali attive, non suona più oggi che come il discorso di uomini anziani, superati da un movimento in cui non trovano più posto. La moda nel suo insieme, non è più attaccata direttamente, se non episodicamente, e non costituisce che l'oggetto, da questo punto di vista, di una critica spiritosa.

E l'ottica d'insieme è cambiata, bisogna sottolinearlo. Dopo la seconda guerra mondiale, il capitalismo stesso non ha più molti nemici a destra. Nell'insieme le ideologie del sistema «occidentale», ammettono la necessità di una certa apertura politica, ideologica, e culturale, e difendono il capitalismo precisamente per quello che sarà, più degli altri sistemi politici, capace di dare prova di una tale apertura.

Evidentemente il capitalismo deve oggi iniettarsi regolarmente una certa dose di innovazioni tecniche, economiche, sociali, culturali e i suoi dirigenti come i suoi ideologi lo comprendono bene. Ma in una società così altamente differenziata come la società occidentale contemporanea, questa esigenza d'innovazione non può essere soddisfatta

se non esiste un'avanguardia di ricercatori, d'artisti, di scrittori, di operatori differenti, che siano liberi dalle preoccupazioni della produzione per consacrarsi all'elaborazione dell'innovazione.

Tuttavia questi gruppi incaricati dell'elaborazione dell'innovazione non si accontentano sempre, soprattutto se si tratta dell'avanguardia letteraria ed artistica, di adempiere saggiamente alla funzione che è stata loro demandata. Si potrebbe d'altronde contestare che sia possibile adempiere saggiamente a una tal funzione. Qualunque cosa sia, l'avanguardia, almeno nella sua frazione più attiva ideologicamente, si oppone energicamente alla sovversione, che le è devoluta come una **funzione** all'interno del sistema dominante; non vuole considerare la sovversione che come sovversione del sistema è la sua attività come volta unicamente verso la distruzione del sistema capitalista; in breve si considera non funzionale ma rivoluzionaria.

Questa antinomia dell'avanguardia e del sistema che le ha dato origine non è evidentemente risolvibile teoricamente. Ma praticamente non si rivela incompatibile con un certo funzionamento - un po' caotico - dei sistemi sociali e culturali, a condizione che l'avanguardia sia parzialmente isolata, cosa a cui concorrono ogni sorta di meccanismi sociali, politici, culturali, nelle diverse società industriali contemporanee. Ma questo isolamento dell'avanguardia non può essere totale: perché sia in grado di svolgere effettivamente una funzione d'innovazione, sono necessari evidentemente dei meccanismi di passaggio e di scelta che facciano in modo che le innovazioni elaborate dall'avanguardia possano, a certe condizioni, diffondersi all'interno dell'insieme della cultura.

La moda è il primo di questi meccanismi di passaggio. La sociologia americana, non si è certamente interessata direttamente alla moda. Ma ha fornito un grosso lavoro d'inchiesta e di analisi sulle condizioni della **diffusione dell'innovazione**, facendo per l'appunto risaltare queste condizioni di passaggio, di scelta, di selezione, di livello (cf. i concetti di **gate Keeper**, di **leader d'opinione**, di **two-step flow** della comunicazione).

Questi studi sono largamente applicabili alla moda.

La moda seleziona e diffonde innovazioni elaborate dall'avanguardia. Delle invenzioni tecniche (come il magnetofono), delle teorie (come lo strutturalismo), dei concetti (come quello di contaminazione), degli insiemi formali (come il funzionalismo) conducono in seno all'avanguardia (dando a questo termine il senso più largo) un'esistenza oscura. E, bruscamente costituiscono l'oggetto di un'infatuazione. Cioè, per accontentarsi di descrivere oggettivamente il fenomeno, si diffondono nello stesso tempo spontaneamente e massivamente in seno a strati sociali molto numerosi; essi acquistano diritto di citazione tra i mass-media; i ricercatori, gli artisti, gli specialisti, che li hanno pro-

moisi, divengono delle vedettes, talvolta a titolo postumo.

L'invenzione, l'idea o la forma iniziale non è certo diffusa massivamente tale quale. Alcuni elementi sono venuti ad aggiungersi. Altri sono scomparsi. Qualche cosa si è dunque perduta per la strada, ma qualcosa è rimasto. E quando, nel giro di qualche tempo, l'infatuazione cade e la moda passa, l'invenzione o l'idea nuova è ormai un acquisto definitivo della cultura borghese, e in quanto tale, priva di ogni valore agli occhi dell'avanguardia.

L'avanguardia non può essere pienamente soddisfatta di questo processo. In primo luogo perché l'idea o la forma diffusa massivamente non lo è in genere esattamente sotto la forma elaborata in origine: tutto un lavoro d'adattamento talvolta primitivo, talvolta professionale, è operato, e l'avanguardia lo sente come svilimento, edulcorazione, evirazione della sua pratica. D'altra parte l'avanguardia non si considera mercante di mode, né pure mercante d'idee o di forme, ma forza rivoluzionaria. Per essa è dunque insopportabile vedersi ridotta allo stato di funzione del sistema attraverso l'intermediazione della moda. Denuncia dunque vigorosamente la moda come ingranaggio del sistema capitalista, ed il sistema capitalista attraverso la moda.

Tale è dunque il rincorrersi ideologico spettacolare al quale noi abbiamo assistito. Ormai è l'avanguardia che denuncia la moda finché, nel suo insieme, la borghesia se ne appropria completamente o la considera lucidamente come una necessità del sistema sociale contemporaneo.

La critica della moda è oggi diventata una critica di **sinistra**.

È vero che la moda fornisce un buon strumento d'analisi e di riflessione sul sistema capitalista di cui è contemporaneamente un settore (un «sotto-sistema» direbbero i sociologi) e, eventualmente, un simbolo.

Come numerosi settori del sistema capitalista (l'economia, la politica, i mass-media), la moda definisce in effetti un quadro al cui interno circola un sistema di segni, sistema del prestigio sociale, in se stesso omologo della moneta, del potere o del dominio. Si può descrivere questo sistema come «automatizzato» nella misura in cui il suo funzionamento non richiede che un minimo d'interventi e di controlli; e d'altra parte anche le crisi sono istituzionalizzate in modo tale che si sviluppano all'interno del sistema senza metterlo in pericolo - il miglior esempio di una tale istituzionalizzazione della crisi è evidentemente il cambiamento stagionale della moda del vestiario. In breve la moda costituisce una sorta di microsistema del sistema capitalista, ciò che autorizza l'avanguardia ad utilizzarla come emblema o come **metafora** del capitalismo. Ma l'avanguardia non pensa solamente al capitalismo come a un sistema che funziona o, se lo si vuole, che funziona troppo bene. Lo considera ugualmente come un sistema

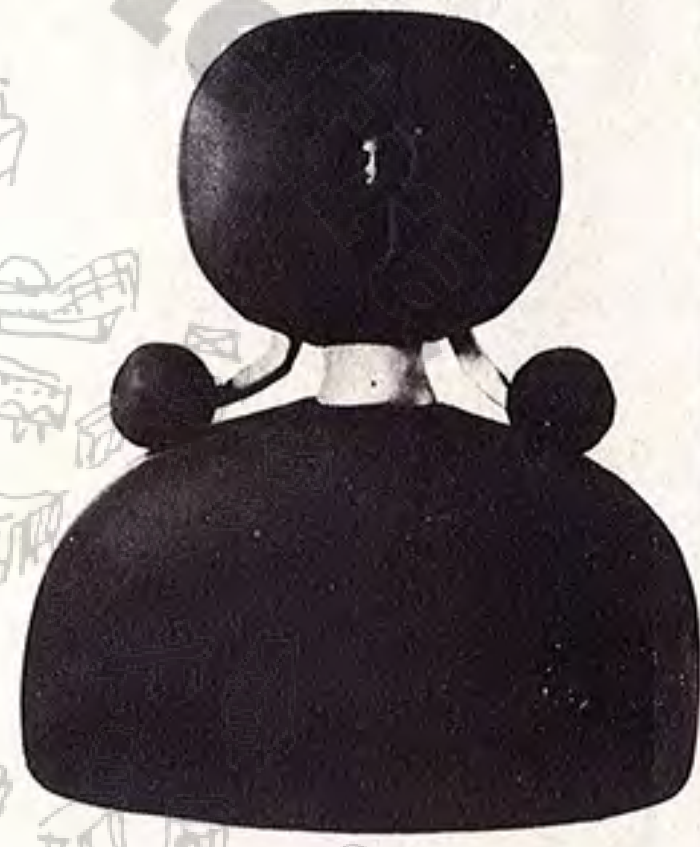
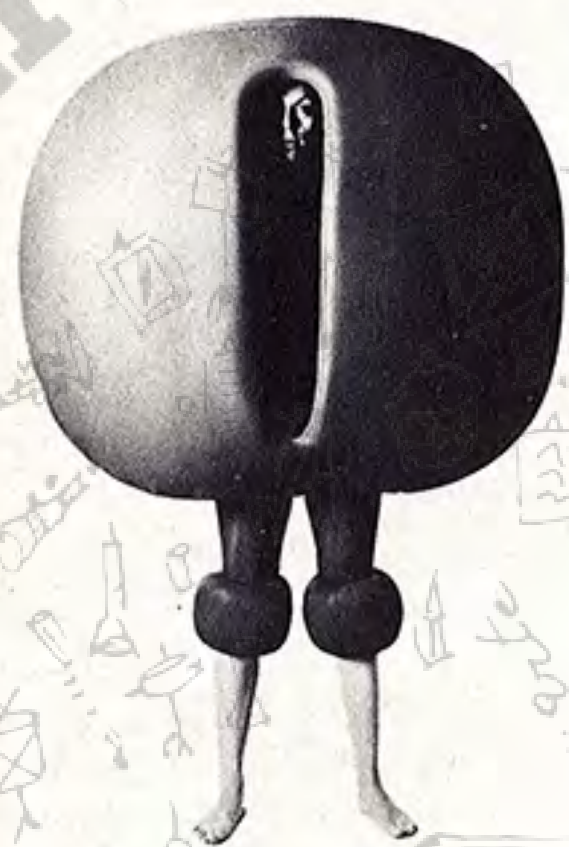
che contiene in se stesso il germe della propria distruzione, e anche di ciò, la moda fornisce un'immagine, quella di un sistema in perpetua **inflazione**: a uno stadio «avanzato» del capitalismo, la cultura dominante, la cultura borghese, avrà una sete instinguibile di novità. Dovrà in effetti, per mantenere il suo dominio a un tempo tecnologico e ideologico, fare senza tregua appello all'innovazione, ma ricevendo sempre più l'innovazione unicamente sotto la forma deteriorata della moda, non ne trarrà che un profitto sempre meno durevole e sarà portata a descrivere una sorta di spirale inflazionistica il cui indicatore sarà la famosa **accelerazione delle mode**.

Notiamo tuttavia che questa tesi dell'accelerazione delle mode - tesi già molto vecchia - non è minore e nel senso che qui ci interessa, non ha mai costituito oggetto di una vera dimostrazione.

Alcuni di coloro che parlano di accelerazione delle mode intendono semplicemente un'accelerazione della diffusione delle mode attraverso diversi strati sociali: all'inizio del XIX secolo, la provincia poteva avere 10 anni di ritardo sui grandi centri, oggi questo ritardo è praticamente ridotto a zero e diminuisce in alcuni campi. Ma questa accelerazione, in se stessa un po' dubbia, della **diffusione** di ciascuna moda, non implica affatto un'accelerazione della **successione** delle mode. Difatti è probabile che la successione della mode conosca dei periodi di accelerazione e dei periodi di rallentamento ma queste accelerazioni e questi rallentamenti non sono certo decelerabili che in breve termine e nulla, fino a prova contraria, autorizza a sostenere che, a lungo termine, il regime capitalista o la società occidentale conoscerà un'accelerazione più o meno costante della moda. In breve, se il capitalismo è minacciato, è poco probabile che lo sia per il progredire di una sete instinguibile di rinnovamento che lo travolgerà dall'interno e lo trascinerà irresistibilmente sulle vie della decadenza.

Infatti quello che è cambiato da un secolo a questa parte non è forse tanto la moda in se stessa (ancorché sia, essa pure, sottomessa alla storia) quanto la situazione dell'avanguardia in rapporto al sistema sociale, e dunque in rapporto alla moda. Dato che l'avanguardia non si componeva che di un quarto di scrittori, d'artisti od anche di «studiosi» più o meno «maledetti», non vedendosi assegnato alcuno spazio in una società rigidamente conservatrice, la moda le è apparsa come una maglia attraverso la quale eventualmente introdursi in un universo troppo codificato. A partire dal momento in cui questa stessa avanguardia si è vista riconoscere una funzione in un sistema sociale, che ammetteva facilmente la necessità della propria evoluzione, non ha più visto nella moda che la caricatura di ciò che costituiva la sua ragione d'essere, e allo stesso tempo, lo strumento della sua alienazione.

GLI SPETTRI CHE NOI SAREMO LE OMBRE CHE NOI SIAMO



Il gesto del creatore riflette adeguatamente l'ambiente e la nostra maniera di reagire a questo entourage.

Se in un'epoca non ancora molto lontana le regole dell'arte, della grande arte, si definivano attraverso l'ordine e l'equilibrio, le tendenze attuali delle differenti espressioni plastiche si traducono attraverso il disordine e il disequilibrio.

La fiducia e la contemplazione sono divenute gridi e choc.

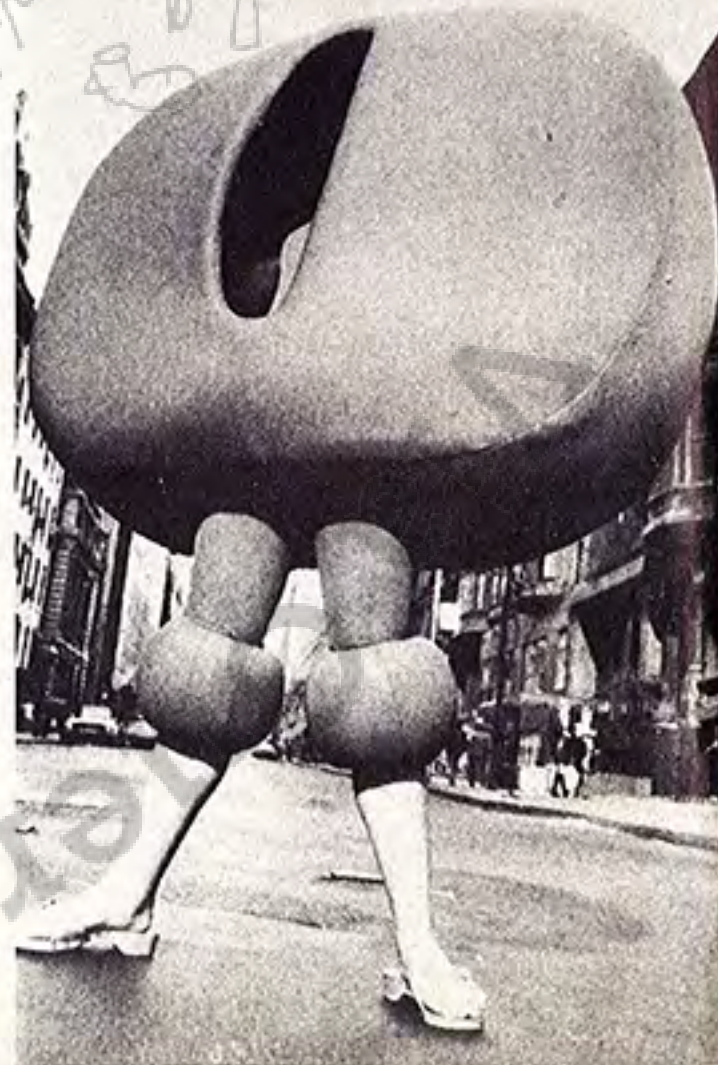
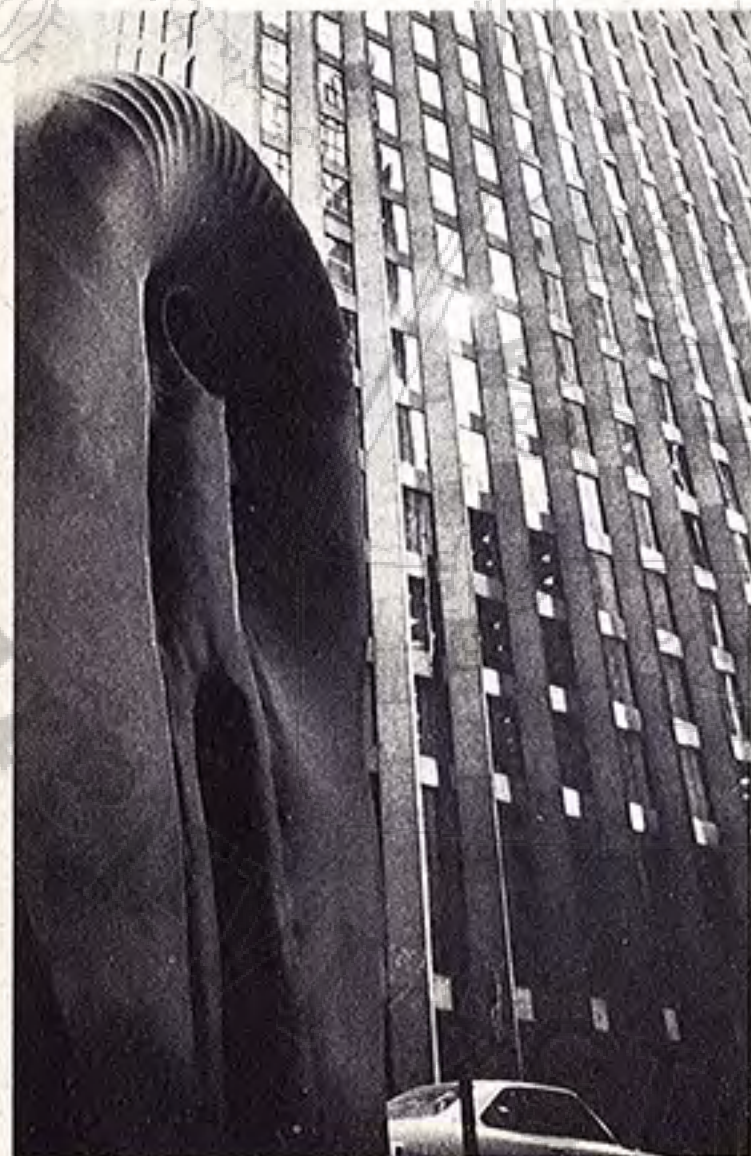
L'arte di Carl Bucher è illustrazione del concetto di mobilità statica per giungere al linguaggio scientifico.

Se prima Carl Bucher ha stabilito una distanza tra le sue opere e il pubblico, l'essere umano è ora parte costituente dell'opera. Io non parlo dell'essere umano che voi siete e che io sono, ma del guscio che ci circonda, dello spettro che noi siamo o dell'ombra di noi stessi.

Notiamo che l'artista svizzera Heidi Bucher, moglie di Carl ha partecipato attivamente all'elaborazione delle sue recenti opere e le «Apparel Sculptures» sono state ispirate a Carl dalle ricerche di Heidi sui materiali teneri. E l'arte di Carl Bucher ne è radicalmente trasformata. Non assistiamo più da lontano, felici o terrorizzati, a qualcosa che si sta producendo. Si è invitati ora a carezzare, a conoscere l'opera attraverso il tatto ed evitando le false direzioni della moda attuale, l'oggetto diventa significativo unicamente quando tra esso e il pubblico si stabilisce di fatto un legame psichico diretto.

Gli spettri che noi saremo, le ombre che noi siamo e la proposta di questo artista sensibile. Nulla di macabro tuttavia; tutto al contrario è affascinante e meraviglioso, e le opere recenti di Carl e Heidi Bucher sono degli inviti perfetti a giocare ed a meditare.

(Henri Barras)

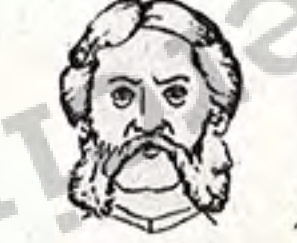


UGO LA PIETRA

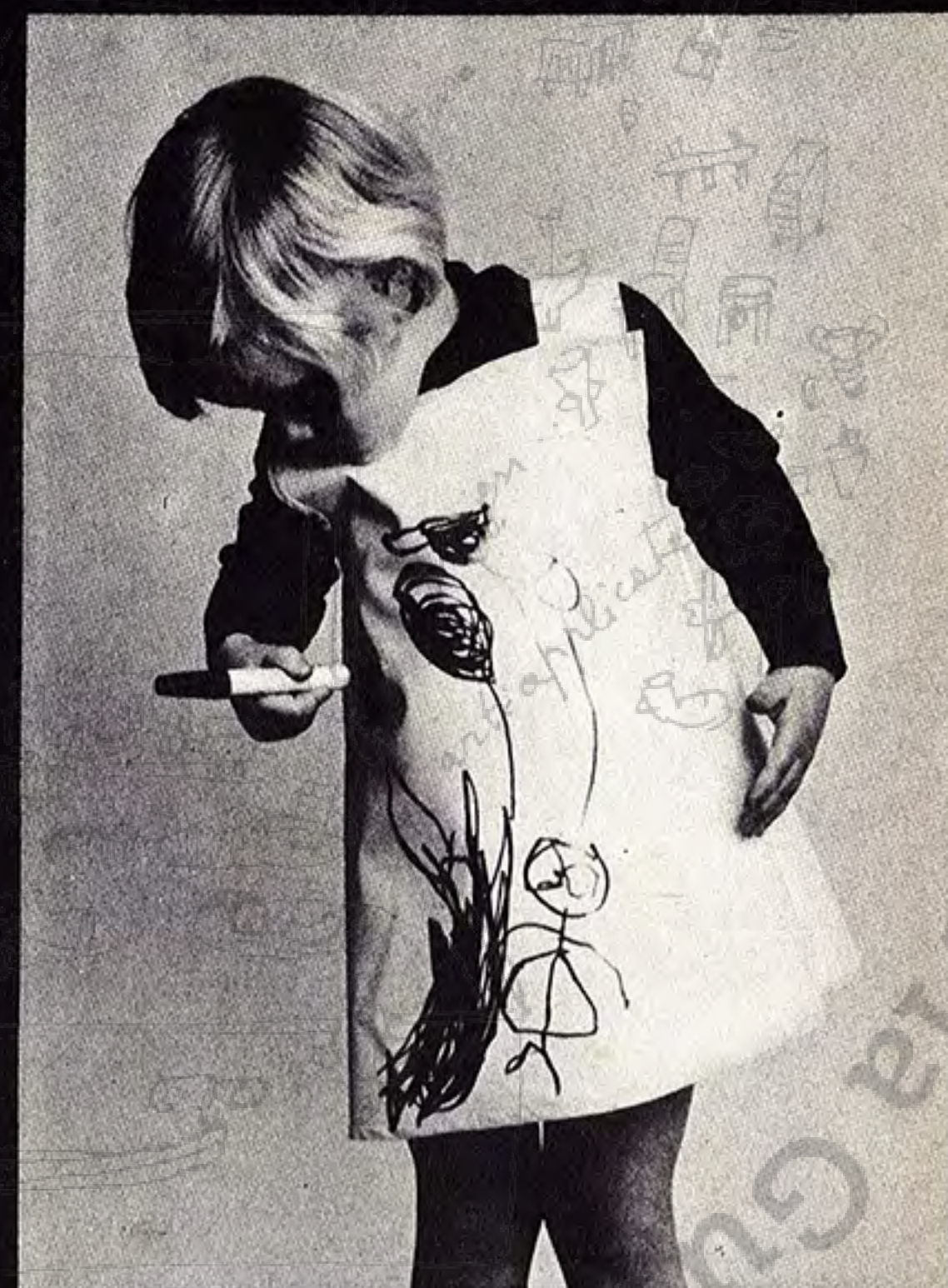
CAMUFFARSI

L'aspirazione dell'uomo, che tende a riaffermare la necessità della vita attraverso la partecipazione e l'uso dello spazio, si scontra ogni giorno con i rigidi sistemi all'interno dei quali si trova ad operare; l'impossibilità di agire direttamente sulla realtà che lo circonda si esprime ormai in tentativi disorganici e contraddittori.

La ricerca disperata di nuovi ambiti di agilità e creatività dovrebbe portare l'individuo verso la manipolazione e quindi trasformazione dei propri atteggiamenti comportamentistici. In effetti spesso egli si limita ad interventi riduttivi, come quelli di trasformare il proprio aspetto fisico usando il camuffamento.



camuffarsi = nascondersi dietro false immagini · camuffarsi = travestirsi · camuffarsi =



Ci si camuffa per recuperare nel sistema una posizione che in realtà come individuo non si avrebbe il diritto nè la possibilità di raggiungere (effetto sugli altri)

Ci si camuffa per evitare (una volta stabilita la propria incapacità o impossibilità ad entrare all'interno delle situazioni codificate dagli strati sociali e dagli ambiti di competenza) di entrare nel sistema e, in alcuni casi, per superarlo (effetto su se stesso)

Ci si camuffa per recuperare nel sistema una posizione che in realtà come individuo non si avrebbe il diritto nè la possibilità di raggiungere (effetto sugli altri)

Ci si camuffa per evitare (una volta stabilita la propria incapacità o impossibilità ad entrare all'interno delle situazioni codificate dagli strati sociali e dagli ambiti di competenza) di entrare nel sistema e, in alcuni casi, per superarlo (effetto su se stesso)

approntare particolari meccanismi per la imetizzazione·camuffarsi = inventare ogn



Ci si camuffa per recuperare nel sistema una posizione che in realtà come individuo non si avrebbe il diritto nè la possibilità di raggiungere (effetto sugli altri)



Ci si camuffa per evitare (una volta stabilita la propria incapacità o impossibilità ad entrare all'interno delle situazioni codificate dagli strati sociali e dagli ambiti di competenza) di entrare nel sistema e, in alcuni casi, per superarlo (effetto su se stesso)



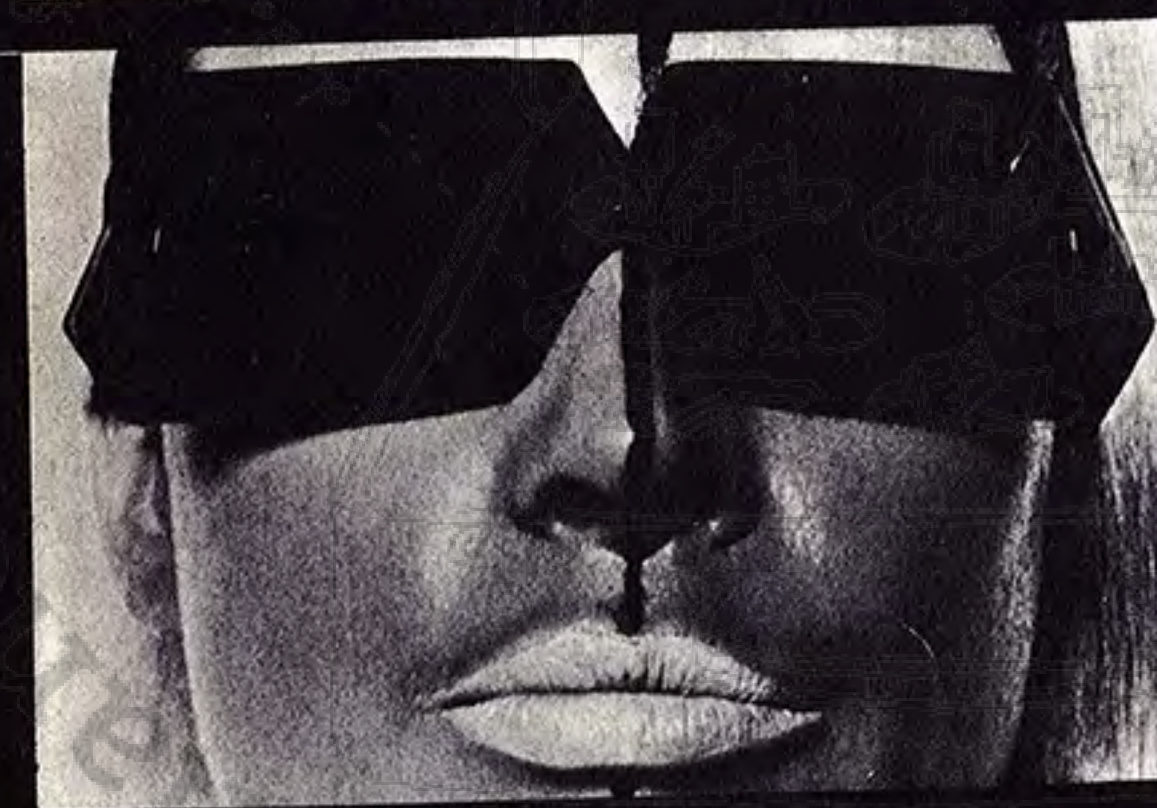
si si camuffa per recuperare nel sistema una posizione che in realtà come individuo non si avrebbe il diritto nè la possibilità di raggiungerlo (effetto sugli altri)

1. Mario Merlino, aprile 1966, davanti alla facoltà di lettere a Roma, poco prima degli incidenti che porteranno alla morte di Paolo Rossi.
2. Alcuni anni dopo, Merlino vestito da anarchico



Ci si camuffa per evitare (una volta stabilita la propria incapacità o impossibilità ad entrare all'interno delle situazioni codificate dagli strati sociali e dagli ambiti di competenza) di entrare nel sistema e, in alcuni casi, per superarlo (effetto su se stesso)

giorno un personaggio diverso·camuffarsi·stabilire un rapporto fisico con il contest



Ci si camuffa per recuperare nel sistema una posizione che in realtà come individuo non si avrebbe il diritto nè la possibilità di raggiungere (effetto sugli altri)

Ci si camuffa per evitare (una volta stabilita la propria incapacità o impossibilità ad entrare all'interno delle situazioni codificate dagli strati sociali e dagli ambiti di competenza) di entrare nel sistema e, in alcuni casi, per superarlo (effetto su se stesso)



GIANNI-EMILIO SIMONETTI

IL LATO DEBOLE

«Si tratta di una differenza importante, e si potrebbe convenire di chiamare, ogni volta che sarà necessario, **indumento** la forma strutturale, istituzionale dell'abito - che corrisponde alla **langue**, e **toilette** questa forma attualizzata, individualizzata, portata - che corrisponde alla **parole**».

(Roland Barthes, Sistema della moda. Parigi 1967).



«Toilette (des dames). Trouble l'immagination».

(Gustave Flaubert, Le dictionnaire des idées reçues. Parigi 1853)

1 Debolezze da ogni lato. Gli astuti commercianti di Grenoble che dalle soglie delle loro **boutiques** osservavano i voli delle rondini sulla geometria di **Place Grenette** suggerivano al giovane Stendhal deliziose allusioni sulla provvisorietà delle tecniche di copertura di quelle superfici sensibili che sono il vanto delle femmine: la pelle. Del resto come dimostra anche Sade, ciò che neppure William James può negare alla moda (1) è l'esistenza psicologica di un tale interesse, cosicché noi possiamo, ma veramente, guardare allo spirito più che alla lettera di un simile **affaire**: guardare alla nostra nudità. Nudità come fine pratico, lungi da noi l'incantesimo naturista, ma mezzo che riflette in sé, con le parole di Horkheimer il trionfo dell'artigianato, il primato della miseria a cavallo fra lo sprovveduto appetito sessuale e la finzione oggettiva delle ragioni climatiche ed igieniche.

Il punto di partenza è il coniglio di Alice che guardando l'orologio osserva: non è l'individuo, ma l'**io vestito** che affronta le vicende del domani, o come si dice a Francoforte, la fuga di Thoreau nei boschi fu concepita da uno studioso della polis greca più che da un contadino. L'originale, biblico antagonismo fra l'individualità del soggetto e le condizioni reali dell'esistenza, fra il proprio essere in sé e l'essere come gli altri oggi viene risolto con il condizionamento della coscienza che spinge l'uomo a desiderare di adattarsi alla realtà, come dire è stato risolto «dai» più che «a» **Bon-Marché** con la forza, nel senso che inevitabilmente ogni desiderio umano che diventa bisogno deve, per essere mediato dalla storia, acquisire i caratteri del discorso sistematico. Le **boutiques** di Larimer Street e di Fulton Road a Denver concedono molto di più all'**american dream** di quanto Kerouac abbia concesso alla strada. Infatti, oggi più che mai, al potere sugli individui si arriva con il potere sulle cose che costituiscono lo stato sociale dell'individuo, con la conse-

guenza che quanto più le cose lo dominano tanto più egli perde il controllo su di esse, quel rapporto topologico che le nomina e le fa essere funzione del comportamento: strumenti.

2 Nella logica dei rapporti di produzione tesi a perpetuare la degradazione degli inferiori, l'infelice e torbido processo di acculturamento attraverso l'effimero fa sì che per il proletariato sia la moda altrui ad impedire di pensare, per i padroni la propria. Di fronte all'infantile esclamativo di Roland Barthes che «la descrizione di moda non ha solo la funzione di proporre un modello alla copia reale, ma anche e soprattutto di diffondere la moda come un **senso**» la perdita di un «senso» sta proprio lì dove compare il rifiuto a considerare come la permanente qualità della moda banalizza le ragioni che le sono proprie, quelle della transitorietà. La permanenza del fenomeno in sé. L'aurea **corny** dell'abitino da **cocktail-party**, non nasce certo dalla conservazione di un senso quanto dal fatto che la **society** è improntata dal principio economico, le cui ragioni sono tanto totalitarie da considerare la perdita del ritmo di adeguamento come la **perdita di senso**. Al contrario delle conclusioni di Barthes per cui il nuovo è, in un modo affatto istituzionale, un **valore che si compra**, la nostra analisi ci porta a concludere che in realtà il nuovo è un **valore che ci compra**. Come potrebbe essere diversamente dal momento che il **sistema Barthes** consiste nel «fermare» la ragazza «Elle» e trascinarla in un Commissariato di Pubblica Sociologia fidando nella ingenua illusione che i metodi di polizia nel complessa quanto lo è, anche a questo livello far cantare i tipi sospetti, rapidi ed efficienti quanto sommari, siano sufficienti a conoscere

i mandanti: una condizione antropologica minimale, il fenomeno dei rapporti di produzione legati al consumo spettacolare dell'effimero. In termini tecnici ciò che nell'analisi di Barthes non convince e di fatto, dopo aver sollevato sospetti politici, arriva ad annoiare è la riduzione di ogni cosa a **subject matter**, così si perde dell'insieme la prospettiva ed ogni problema confluisce nel successivo secondo un ordine gerarchico che nega l'ordine dialettico, in termini meccanici rende gli elementi del discorso simili fra di loro, sequenze traenti di uno spettacolare tiro alla fune, svilendo il loro **status** a semplice relazione di causa ed effetto, nel quale si arrischia tutt'al più come premio la classica torta di mele.

3 Il miraggio che l'abitino di serie e non la **couture** di alta moda diventi lo **standard**, il privilegio di tutti, non è solo la realizzazione del miracolo della democrazia, ma qualcosa di più: la sua natura (2). Dietro questo segno incombe, però, la ragione dello scambio egualitario, la dottrina dell'appagamento al giusto prezzo.

La soddisfazione per il lusso che diventa **gadget** è pari alla soddisfazione del superfluo che diventa economia. Le **performances** verbali che ci permettono di denunciare la rapina invisibile che la moda pratica nelle tasche del proletario, di scoprire l'elemento nascosto e il senso segreto di questa strategia della repressione smascherano allo stesso tempo la coerenza profonda dell'ideologia dominante: là dove riesce ancora una volta a salvare il concetto di utilità contro lo spreco, additando quest'ultimo al disprezzo: la falsa coscienza del razionale appare allo stesso tempo come denuncia dell'irrazionale, e mentre astutamente chiede le ragioni di questo evita di doversi giustificare: si può discutere sulla qualità, ma non sul carattere di feticcio della merce. Questi passi nel buio che riducono ulteriormente la distanza fra la polisemia dell'intero concetto di moda e i possibili sensi unici interpretativi non possono che ricondurci alla contraddizione generale fra la logica dello sviluppo della società borghese e l'irrazionalità del controllo totalitario nonostante la razionalità dei suoi mezzi. Assunto come dimostrato dalla teoria radicale e dalla storia che la borghesia e per essa la sua ideologia porta in sé tutta per intero l'umanità delle sue origini, così come il proletario ha in sé il progetto dell'uomo realizzato non possiamo non vedere anche nella moda quel segmento di quell'universo spettacolare che incita più imperativamente alla violenza di quanto possa fare la stessa rabbia anarchica. Del resto, per quanto attiene allo stile di questa faccenda, all'ideologia dominante che rimprovera al proletario i metodi della volgarità non possiamo non ricordare l'uso quotidiano che essa fa della volgarità dei suoi principi.

4 L'abbigliamento (3) ha perso le sue caratteristiche civili ed è diventato moda con il crollo della morale e la nascita della società borghese, con il sorgere violento della dicotomia fra privato e pubblico, fra società di uomini e stato, con l'arricchirsi delle forme e degli aspetti della nuova società mercantile e con la sua vocazione alla massificazione. Ciò che prima apparteneva alla dialettica dei rapporti umani, o se si preferisce alla loro essenza, si trasforma in una struttura eterna ed immutabile, l'abbigliamento diventando moda è allo stesso tempo epifenomeno dei rapporti di produzione, apparato cui l'ideologia dominante riserva il compito di riattivare i suoi strumenti repressivi nella sfera dei rapporti intersoggettivi, paralizzando il contatto alla logica spettacolare delle apparenze, in maniera che, usando loro malgrado le parole di Barthes, l'indumento di moda, anche se restasse puramente immaginario, costituirebbe un elemento indispensabile della cultura di massa. In realtà la finzione che simili **clichés** sono nati dal bisogno dell'individuo non è più neppure una preoccupazione formale dell'industria culturale, lo stereotipo teologico dell'unità del sistema si difende da sé. «Automobili, bombe e film, scrive Adorno, tengono insieme il tutto finché il loro elemento livellatore si ripercuote sull'ingiustizia stessa a cui serviva».

5 L'odierno apparente fallimento del sistema della moda è, in realtà, il successo di una società disposta a perdonare gli eccessi e in queste trappole le classi giovanili ci sono cadute con maggiore facilità degli stipendiati funzionari del perbenismo. Del resto l'ideologia dominante è abbastanza sicura da ostentare una subdola benevolenza verso coloro che si consegnano inermi al suo spettacolo. Il giovanile entusiasmo di Roland Barthes per il **sistema algebrico** scopre nella moda quello che i ragionieri della miseria hanno sempre saputo. Il metodo della sua ricerca non fa altro che orecchiare ciò che i grandi settimanali femminili fanno da lungo tempo: compilati gli schedari a base di domande - dice Adorno - addizionati i punti negativi e positivi, la lettrice saprà se deve abbandonare il fidanzato, e qual'è il suo tipo ideale. Più che le risacche del linguaggio, complice ed agente dello stato di cose, l'analisi sulla moda deve portare a smascherare quella **allgemein menschlich** dalla quale dobbiamo ritrarci il più velocemente possibile.

Il gesto d'intesa che il sorriso borghese ostenta sull'abbigliamento dei **révoltés** e dell'**hippy** è in realtà il segno smaccato della repressione di oggi e di sempre. Certamente non è solo Karl Marx a pensare che Veruschka non è la più bella ragazza di Treviri. I giochini pornografici di Mc Luhan sulla pagina tipografica dicono la stessa cosa: la moda non vuole essere presa sul serio, la sua ideologia

è al servizio del cliente con tutti gli annessi del caso. Il privilegio di vivere le miserie della democrazia borghese non tende come si strilla nell'alcova parlamentare, a godere della vera liberazione, ma ad insegnare agli uomini a sopportare la falsa, a godere della frustrazione. La finta modestia del sistema della moda, favorisce la sua popolarità e l'aiuta a svolgere il suo ruolo nella produzione di beni di consumo, come nei miti cattolici, che affliggono ancora la pur penosa vita del proletario, la moda realizza l'**en plein** dell'infamia la dove riesce ancora a convincere l'ignara ragazzina che l'oltraggio ricevuto è una grazia. Là dove la **fête** interrompe a braternal renvoyé à toutes les angouises, à tout les phantasmes de la stase, il sorriso idiota della commessa della Rinascente riconduce alla narcosi della sopravvivenza. Addenda al punto 4. Il passaggio dall'abbigliamento al sistema della moda contiene in sé anche gli elementi di un'apologia della menzogna. La moda, infatti, assolve al compito di **agit-prop** di un modello di umanità che non esiste, copre e dissimula le reali miserie della società spettacolare attraverso il condizionamento consolatore dei desideri alienati che il consumo suscita e così facendo fornisce un alibi di sopravvivenza allo stato di cose esistenti. La menzogna reale che si cela sotto la logica dei rapporti di produzione diventa in questo modo ideologia delle strutture sociali e viene a frantumare la lapalissiana verità contenuta nell'asserto che il tutto esistente e il suo significato sono contenuti nella sua genesi, che la sua cattiva coscienza non è altro che la prova scandalosa del suo vizio originale. Ancora, nella fattispecie, la cultura di massa, di cui la moda è un aspetto, è così profondamente legata alla natura delle cose che inevitabilmente ogni momento di critica reale di questo **status** contiene anche in sé la distruzione di quell'ombra di verità su cui fonda le sue capacità repressive agli occhi del proletario, tutto ciò che è falso in questo progetto è destinato ad essere eliminato con ciò che sembra, nonostante tutto, ancora vero. Questo **embarras** fa indugiare la mano capace di tagliare alla base l'intero problema e così, per colmo d'ironia, il massacro evitato in nome della barbarie, aumenta lo spettacolo miserabile della barbarie a cui siamo destinati. Ne consegue che inevitabilmente la nudità, come limite linguistico dell'abbigliamento, perde per sempre la sua innocenza. Mai come su questo tema il passaggio di Marx a Freud denuncia tutto per intero la sua regressione. In questo modo la morale si riduce a scrupolo filologico e la lunghezza della gonna femminile diventa sulle porte della «galera vaticana» il rispetto per la verità.

6 Ciò che rende sospetta la critica sociologica della moda è la facilità con la quale questa liquida i punti che stanno più in là rispetto

ai protocolli artodossi della abitudini e delle tecniche di valutazione positivisticheggianti. Il pericolo del cattivo uso del **non-sense**, invece, è più reale e pressante delle invocazioni che si nascondono sotto la facile **routine**. Che il posto dei moralisti e dei sociologi sia quello dell'opposizione fa sì che inevitabilmente la loro critica dell'ideologia è destinata prima e poi a diventare apologia dell'interesse privato. Cattiva coscienza a parte. Quello che l'ideologia dominante teme in questo particolare momento di «regresso» sociale, non è certamente il pericolo connesso alla discussione intorno ai protocolli della moda quanto il fatto che il proletario è oggi nelle condizioni di avvertire quello che sta loro oltre, la possibilità di scavalcarli e di interiorizzare l'incessante appello alla liberazione che il **non-sense** diventato creatività contiene. La **défaillance** in questo caso sta nel non avvertire i pericoli che si corrono nel sottovalutare la coerenza profonda del mondo borghese, la verifica puntuale del rapporto dialettico fra pensiero e realtà non è in grado di coprire il rapporto generale, i singoli elementi non danno nella sommatoria la totalità e il suo verso. Totalità intesa non come astrazione, ma nei termini marxiani di interpretazione storica.

7 Il ritmo che la società spettacolare imprime alla moda è direttamente connesso all'apologia ideologica fra «vecchio» e «nuovo». In realtà la reificazione del vecchio è già contenuta in ogni ipotesi di novità e viceversa, nella misura in cui questa nel mondo borghese non ha nulla a che spartire con il concetto di **conoscenza**. In quanto riflessiva è vittima di se stessa. Il rapporto dialettico di conoscenza ed interesse non può ammettere la **negazione** come tale, ma in quanto apologia, cioè - facendo il verso al neopositivismo - di **novelty**. Di fronte alla hegeliana separazione «senza concetto» di vecchio e nuovo crolla anche il sospetto di un'analisi che pare dichiarare apertamente la propria volontà di avere ragione, in fondo di un tentativo di ideologizzare una possibile «Weltanschauung». La mancanza di una qualunque «neutralità» è la denuncia della mancata neutralità della moda, del sospetto reale del suo fine pratico, della sua pericolosità. Il dominio sulla natura, i colori del maschio, diventano nella moda i sintomi della repressione, del dominio sull'uomo. L'avvento della società di classe, che ha modificato i primitivi termini della condizione umana, ha sconvolto anche gli aspetti sovrastrutturali di questa fidando sulla capacità della ragione soggettiva di corrompere la natura umana e convincerla ad adattarsi a qualunque occasione, perdita di significato compresa, infine «l'ossessione del dandy si è trasformata nell'hobby di Babbitt». (agosto 1972)



(1) Ciò che noi chiamiamo moda è innanzi tutto l'apparato propositivo di una condizione, analogamente all'investigazione sul linguaggio considereremo epifenomeno l'ordinarietà come aggettivazione dell'oggetto che descrive. In questo senso qui noi parliamo della parola moda stabilendo un collegamento tra essa e la grammatica della parola «acculturamento», così come allo stesso tempo daremo ragione di questo collegamento.

(2) Il miraggio dell'abitino pret-à-porter non solo si banalizza, come abbiamo visto, grazie alla miseria delle sue aspirazioni democratiche, ma sottende anche un più clamoroso misfatto: la vocazione tecnologica della sua natura che collabora alla finzione scientifica del nostro secolo. Questa meravigliosa ruota, la tecnologia, giustifica la

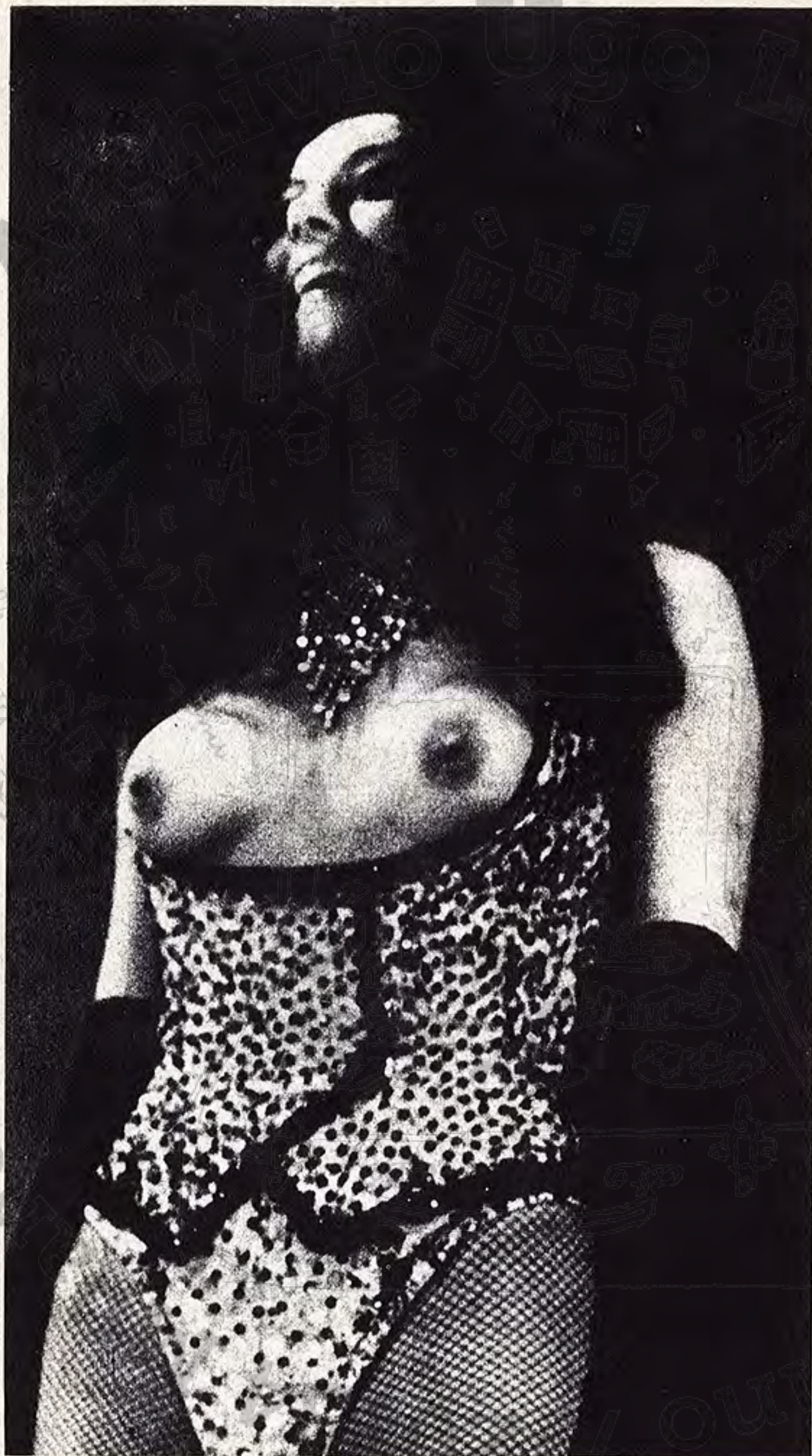
pacchianeria del suo stile e l'irrazionalità, in chiave sociologica, della sua origine che resta pur sempre artigianale. La stessa antropologia spicciola, quella dei grandi settimanali illustrati, può dare utili indicazioni su l'apparente contraddizione fra la qualità umana degli indumenti e l'irrisorietà capitalista dei redditi di quei paesi contenuti nell'eufemistica classificazione di «in via di sviluppo». In questo modo lo sfacelo della personalità e della individualità - di cui la perdita del rapporto tattile con gli strumenti e il loro risultato è conseguenza ed origine - trova anche nell'abbigliamento la sua apologia. Di contro, questa tesi sullo standard dell'abbigliamento, non contiene un giudizio positivo sul suo elemento dialettico, noi stiamo lavorando sulla persistenza di un fenomeno, il rimando che esso contiene è

limitato al campo della memoria, si significa soltanto per la presenza di un certo numero di supporti, in realtà esprimiamo un giudizio negativo sull'intero arco dell'esperienza dell'abbigliamento borghese, il rafforzamento dell'individualità dell'ideologia dominante non consegue alla standardizzazione dell'everymen, i padroni fascisti di oggi, come dice Adorno, non sono tanto superuomini quanto funzioni dello stesso apparato pubblicitario. Non è tanto la propaganda l'anima creatrice del commercio, quanto il fatto che è il commercio stesso ad avere creato l'anima che ci preoccupa.

(3) L'abbigliamento inteso in senso tecnico, come in questo caso, contiene come limite anche il concetto di nudità, questi viene assunto come «un essere se stessi con il mondo».



Milano, giugno 1972. (Nella foto il sostituto procuratore della Repubblica Guido Viola con una «Colt» infilata nei pantaloni). La frontiera della coscienza ha raggiunto nella società borghese il territorio dello spettacolo. Ciò che essa pretende «c'est la liberté des acteurs et des figurants dans un spectacle organisé, non plus par Dieu, ses flics et ses pretres, mais par les lois naturelles et économique, lois capricieuses et inexorables, au service desquelles nous trouvons encore une fois des flics et des spécialistes». Se da una parte tutto ciò che i delegati dello stato di cose presenti fanno, e lo stile con cui lo fanno, ricade sotto la ferrea logica dello spettacolo quotidiano, del suo linguaggio e dei suoi sistemi di controllo positivisti, dall'altra, proprio in virtù dei pregi di questo inverosimile balletto, tutte le violazioni degli usi, e delle consuetudini vengono perdonate perché, al pari della calcolata scorrettezza, non fanno che rafforzare la traballante validità storica e generale dell'ideologia dominante. La legge e la politica della società borghese, al pari della tecnologia, «rendono» le mosse brutali e precise, e così gli uomini. Eliminano dai gesti ogni esitazione, ogni prudenza, ogni garbo... non si fa giustizia al proletariato senza la coscienza di ciò che subisce continuamente, sin nelle fibre più riposte, dalle cose (e dai protocolli) del mondo circostante». Così, alla lunga, si rischia il dramma finale che tanto acutamente Adorno intravede nel castello kalfiano: «l'arresto è un'aggressione, il giudizio un atto di violenza».



Genova 1972, Teatro «Alcione», (Tamara Baroni in un momento dello spettacolo «Stripstriphurra.»). «Come faccio a conservare il mio seno così? Senza considerare che ho 25 anni ecco i miei tre segreti: primo: la pastasciutta; secondo: la pillola sì, la famigerata pillola anti-bébé; terzo: questo è il punto più delicato. Il maschio italiano, mammista com'è, scambia ogni seno per quello materno - e sembra quasi convinto che abbia le stesse funzioni - di conseguenza il seno della donna italiana in genere è - come dire? - sottoposto ad un **allattamento continuo**. Bisogna pertanto, anche se gradatamente, svezzarlo...» (da una lettera di Tamara Baroni al settimanale «Panorama», Milano 14 settembre 1972). Ingenuità e calcolo intellettuale sono, nella società spettacolare, la stessa cosa, questo è precisamente quello che s'intende quando si dice che l'industria culturale è corrotta. Del resto l'«ingenua» Tamara ha compreso perfettamente come «le spectateur s'intellectualise à mesure que le spectacle assèche le réservoirs de la culture», adeguandosi ai suoi ritmi e ai suoi meccanismi che assolvono alla necessità di equilibrare gli scompensi della produzione materiale e ideologica e della menzogna quotidiana. Da molto tempo la dolce parmigiana ha perso l'aria della segretaria d'azienda che vince al concorso di bellezza, grazie alle spintarelle locali, una crociera premio ed è diventata un'astuta donna d'affari del proprio **charme**. La formula cinematografica della **perfetta somiglianza e assoluta differenza**, non a caso, è il modello ossessivo del mascolino **amusement**, tanto lontano dalla «cara immagine» che svilisce il desiderio di cui è costretto a circondarsi - nella società borghese - l'individuo.

Nella foto la starlet Tamara Baroni in una inquadratura del film: «Le nipoti della colonnella». Una storia d'amore e di caccia ambientata nella bassa Baviera.

Questo film realizzato a Monaco nel 1968 da una casa di produzione specializzata per il mercato tedesco e mediorientale, fu importato in Italia dopo lo scandalo Bormioli, il cosiddetto «giallo di Parma». Purtroppo è stato stupidamente censurato fino a travisarne le reali intenzioni, trasformando così un film pornografico in una novella da «Famiglia Cristiana». Il **leit motiv** di questa opera è legato al sospetto kantiano che l'apatia è tuttosommato il presupposto indispensabile della virtù. In nessun altro lavoro Tamara si è avvicinata tanto alla Juliette di Sade con altrettanta efficacia, anzi, su questa ha anche l'ingiusto vantaggio che le deriva dal potere usare un **medium** - com'è il cinema - che



rende una giustizia fin troppo evidente allo spettacolo e alla sua mitologia. Di fronte all'**exploit** intellettuale di Juliette che conversa col papa e gli racconta dei suoi desideri, Tamara fa sua la lezione nietzschiana della zoologia sessuale, in questo film ella dimostra - con tutta la grazia del caso - come non è l'ingiusta tenerezza, ma la crudeltà della virtù a decidere della direzione dello scontro amoroso; come in fondo dietro il tiepido amore delle cose familiari alberghi in tutta la sua crudezza la ragione profonda dell'attrazione fra i sessi: l'odio mortale, la guerra senza quartiere. In anni in cui il contestionismo è giunto al punto di **partorire** perfino i movimenti di liberazione femminile, Tamara dimostra, ancora una volta, come sia facile confondere la **totalità del desiderio con il terrorismo totalitario**.

Francoforte, giugno 1972. Cattura del com-

pagno tupamaro Holger Meins della **Roten Armee Fraktion**, sono le 6,45 del mattino, siamo nel cortile interno di uno stabile sulla Hofeckweg. Andreas Baader, ferito, è già stato trascinato via, ammanettato alla brandina dell'autoambulanza e guardato a vista dai cecchini della polizia tedesca, gli stessi che si renderanno famosi di lì a qualche mese con la strage premeditata di Monaco di Baviera. Una delle condizioni poste per la resa era che i fuggiaschi dovevano spogliarsi completamente dopo aver gettato le armi, così sotto lo sguardo delle numerose telecamere e cineprese si chiudeva la prima parte di quel dramma tedesco definito dallo «Stern» come la **Baader Story**. La trasmissione in diretta della cattura ha permesso di esaltare la spettacolarità dell'**amusement**, scrivendo le prime pagine di quel **best-seller**, almeno per quello che riguarda la retorica dell'industria culturale, che troverà sull'aeroporto di Fürstenfelbruck il suo stupefacente **clou**. Attraverso le compagnie televisive di mezza Europa la produzione di massa di spettacolo, cultura e repressione ha raggiunto qui finalmente la sua nuova dimensione: quella del **thrilling**. In questo modo i modelli obbligati

di condotta sono inculcati nell'individuo non solo con l'artificio della loro naturalezza e decorosità, ma anche attraverso il campanello pavloviano dell'**excitement**. Il fine dell'autoconservazione e della banalizzazione dell'individuo è realizzato simultaneamente fino all'orizzonte di questo palcoscenico mondiale. La criminalità, secondo l'etica borghese, diventa allo stesso tempo, in virtù del potere del medium elettrico, un oggetto di consumo. Quella improvvisa **Aufklärung** che faceva un tempo balenare di fronte agli occhi degli uomini la propria condizione è definitivamente sepolta trovando il suo corrispettivo nella miseria totalitaria dello spettacolo che ne regola i tempi al pari dei **magic-moments** della pubblicità televisiva. L'odore di cordite, la sensazione del fuoco che può scoppiare da un istante all'altro è sospesa grazie allo stordimento dello spettacolo, a tempo indeterminato: il proletariato attende «che il mondo senza uscita sia messo in fiamme da una totalità che essi stessi sono» e sulla quale nulla possono finché la prospettiva radicale di rovesciare lo stato di cose esistenti non avrà fatto vacillare i democratici miraggi della sopravvivenza e della falsa vita.



Take a pill is easy! Non è certo una surprise lo scambio linguistico che non fa più arrossire le ragazze del college quando nel lapsus della più ingenua si confonde ancora il pomo di Adamo con il gozzo di Adamo.



Londra 1970. Gli «ex» John Lennon e Yoko Ono durante una delle loro farse a cavallo fra naturismo e caramelle d'orzo. Con loro il pacifismo idiota ha trovato finalmente i suoi profeti ideali, vittime, allo stesso tempo, di un'esaltazione paranoica dell'edonismo dell'essere e dello spettacolo pubblicitario della loro impotenza. La variante introdotta da John e Yoko è tipicamente femminile: rendere il proprio abbigliamento metafora puntuale della propria reale miseria.



Nello spettacolo il sesso è concepito più come un principio che come un processo pratico. L'apologia della sensualità, il cui fine reale è la soppressione del desiderio, tradisce i suoi progetti là dove tragicamente appare il suo rovescio: la sovranità assoluta dell'impotenza che diventa amusement. Del resto

la sazietà sessuale non si addice ad una cultura borghese che ha fatto della «fame» qualcosa di assolutamente ordinario. Là dove una volta il disgusto denunciava all'ospite la propria appagazione, nello spettacolo borghese stabilisce soltanto la soglia della falsa immanenza del piacere.

Parigi, maggio 1968. Fare dei propri desideri la realtà è un modo pratico per cominciare ad incidere la superficie di quel mondo borghese che predica da qualche secolo a questa parte la sporca e malinconica dottrina di uno sviluppo possibile delle condizioni umane a partire da qualunque punto del reale esistente, banalizzando l'oscurità dell'esistenza con i suoi pregiudizi mortali. Gli arrabbiati

che al culmine del gioco saccheggiano le sartorie dell'Odeon - soltanto chi non vuol vedere non capisce il senso profondo di questo saccheggio la cui parola d'ordine: quando un'assemblea nazionale diventa un teatro borghese, tutti i teatri borghesi devono diventare un'assemblea nazionale, è già prassi - sono la prova manifesta della miseria della borghesia che hanno assalito; infatti,

nella società borghese la vita è trasformata a forza nell'ideologia della reificazione, cioè in fondo «in maschera di ciò che è morto».

Così allo spettacolo della sopravvivenza spacciata per vita, si è opposta, armi alla mano, la festa dei desideri che riconducono attraverso l'immaginazione e la creatività al piacere.



LA MODA IN FRANCIA NEGLI ANNI 1960-1970



2



4



5



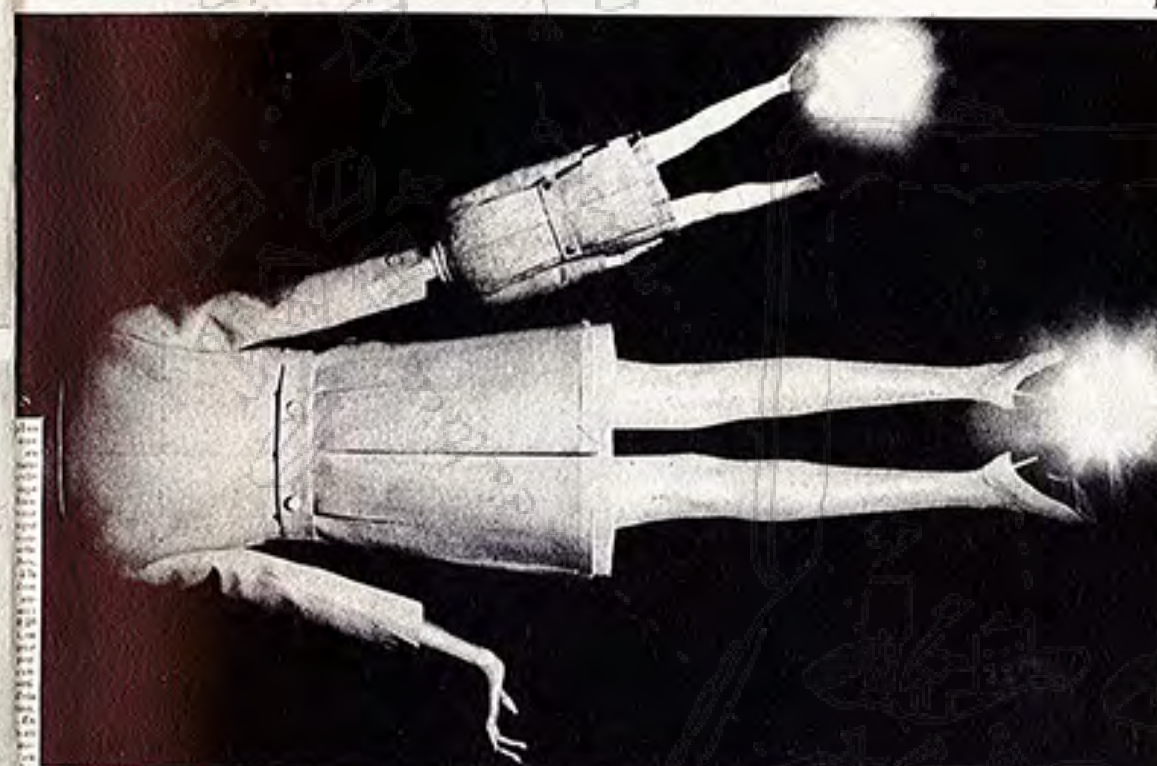
7



8



6



10



11



9

Courrèges, Ungaro, Cardin, Y.S. Laurent, Paco Rabanne, Dior, Khan, Chanel, Cacharel,...

Stilisti: Sonia Knapp, Michel Rosier, Maime Arnodin, Karine Granval, Emanuelle Khan; Annie Rivemal, Krystyna Buczkowska, Balaban, J. Delahaye.

VOGUE

Redattori capo: Edmonde Charles Roux, Françoise De Langlade
Direttori artistici: Jacques Faure, Antoine Kieffer
Fotografi: R. Avedon, J. L. Sieff, N. Parkinson, H. Clarc, B. Klein, A. Penn, D. Bailey, G. Bourdin, H. Newton, Kent
Redattrice di moda: Francine Crescent
Indossatrici: Veruschka, Donyale Luna, Marisa Berenson, Dona Mitschell, Kyra, Mercedes Tzankoff, Jean Shrimpton, Maud Wikstrom, Sunny, Gunnilla, Sandra Peterson
Redattrice di bellezza: Françoise Mohrt
Grafico: Griaux
Trucco e pettinature: Sasoon, J. L. David

Distribuzione d'élite

Trucco e pettinature: Sasoon, J.L. David
a Parigi: Rue St. Honoré, Boutiques Rive Droite
in provincia: negozi specializzati

VOGUE

1. 4. 6. 8. Donyale Luna vista da Guy Bourdin; 2. cosmetica: l'occhio di notte Lip Gloss; 3. l'occhio; 5. trucco delle labbra; (foto Guy Bourdin); 7. bijoux Van Cleff, Parigi, foto: P. Knapp (Vogue 1966); 9. moda: jour estate, foto: R. Traeger (Vogue 1967); 10. moda: collezione Dior, tweed pure laine; 11. moda: collezione Cardin, foto R. Traeger, collages: R. Cieslewicz (Vogue 1966).



Courrèges, Ungaro, Cardin, Y.S. Laurent, Paco Rabanne, Dior, Khan, Chanel, Cacharel,...

Stilisti: Sonia Knapp, Michel Rosier, Maime Arnodin, Karine Granval, Emanuele Khan; Annie Rivemal, Krystyna Buczkonwsna, Balaban, J. Delahaye.

ELLE

Redattore capo: Hélène Gordon-Lazareff
 Direttori artistici: Peter Knapp, Roman Cieslewicz
 Fotografi: Ronald Traeger, Marc Hispard, Fouli Elia Kazan, Duffy, Peccinotti, A. Carrara, G. Bourdin, H. Newton, D. Bailey, Knapp, Kent, Joinville, Miralda
 Redattrici di moda: Claude Brouet, Peggy, Roche, Annie Rivemal, Nina Dausset, Cristine Riedberger,
 Indossatrici: Nicole De Lamarge, Mickey, Marie Hélène Sauer, Rita Scherer, Twiggy, Maudie James, Birgit Larsen, Ines Kumermus, Suzanne Schönborn, Cheryl Tiegs
 Redattrice di bellezza: Martine Comper-Morel
 Grafici: A. Le Foll, Folon, Antonio, Urs Landis, Pascalini, Quarez, Philippe Castle, J.P. Goude, Gallardo, Liz Bijl
 Trucco e pettinature: Sasoon, J.L. David

Distribuzione di massa

a Parigi: Prisunic, Grandi Magazzini, Boutiques del Quartiere Latino
 in provincia: catena commerciale

ELLE

1. moda: costumi da bagno brillanti in Dropnyl-Helena, Etam, Nylon, decor: Ray Lichtenstein, foto: John Stewart (Elle 1967); 2. moda: costumi da bagno Dropnyl-Helena, Etam, Nylon, decor: R. Cieslewicz, foto: A. Carrara; 3. moda Y.S. Laurent, decor: H. Newton, foto: H. Newton; 4. moda: juniors per l'inverno, decor: R. Cieslewicz, foto: A. Carrara (Elle 1968); 5. moda: collezione Cardin, foto: Just Jackin (Elle 1969); 6. moda: collezione Y.S. Laurent, linea dandy, foto: Guy Bourdin (Elle 1967); 7. moda: mantelli da sera, decor: J. Kujawski, foto: H. Newton; 8. trucco del viso, foto: A. Carrara (Elle 1968); 9. cosmetica: le unghie, foto: P. Berdoy; 10. moda: Talon-Socle, Roger Vivier per Y.S. Laurent, foto: Guy Bourdin (Elle 1967); 11. i punti della collezione d'inverno, foto: P. Knapp (Elle 1969); 12. moda: Y.S. Laurent, decor: H. Newton, foto: H. Newton; 13. moda Montreal, foto: H. Newton; 14. moda: zona blu cobalto, decor: R. Cieslewicz, foto: A. Carrara; 15. moda: vestiti in Jersey, Etam, Rodier, Galerie Lafayette, decor: R. Cieslewicz, foto: A. Carrara; 18. moda: Y.S. Laurent, decor: H. Newton, foto: H. Newton (Elle 1968); 19. moda: OP per l'estate, foto: P. Knapp, collage: R. Cieslewicz (Elle 1964); 20. moda: collezione Dior, decor: R. Cieslewicz, foto: H. Newton (Elle 1969); 21. Twiggy di Guy Bourdin, moda: Y.S. Laurent; 22. 23. moda: gli accessori dei Grandi Magazzini di Parigi, Fried, ecc. (Elle 1967).

NEL VENTRE DEL PAVONE



Si tratta di un'ipotesi che intende - né potrebbe altrimenti forse - restar tale e di proposito non presupporre risvolti fondatamente socio-culturali, di quelli, intendo dire, provati con la scientifica certezza che, dicono, dovrebbe reggere un tal modo di supporre né, tanto meno, seguire un iter tutto cronostorico come parrebbe forse utile a chi intendesse presentare un quadro logicamente comprensibile e scorrevole di questa tesi decisamente «campata in aria» ma che a ben guardare un suo fondamento al di là della superficiale adesione emotiva - tutta mia s'intende - deve pure avere.

Non vedo perché non dovrebbe esser lecito - d'altronde - seguire se pure con sobbalzi e saltelli un filo conduttore che altro non appare poi se non l'alternanza continua e sempre nuova dell'abbigliamento e della sua funzione già «chez le Roi Soleil» del tutto ed esemplarmente soporifera, per dir poi che il progressivo funzionalismo altro non pare se non un modo di sollecitare - invocare quasi - l'efficienza lavorativa tecnico-industriale,

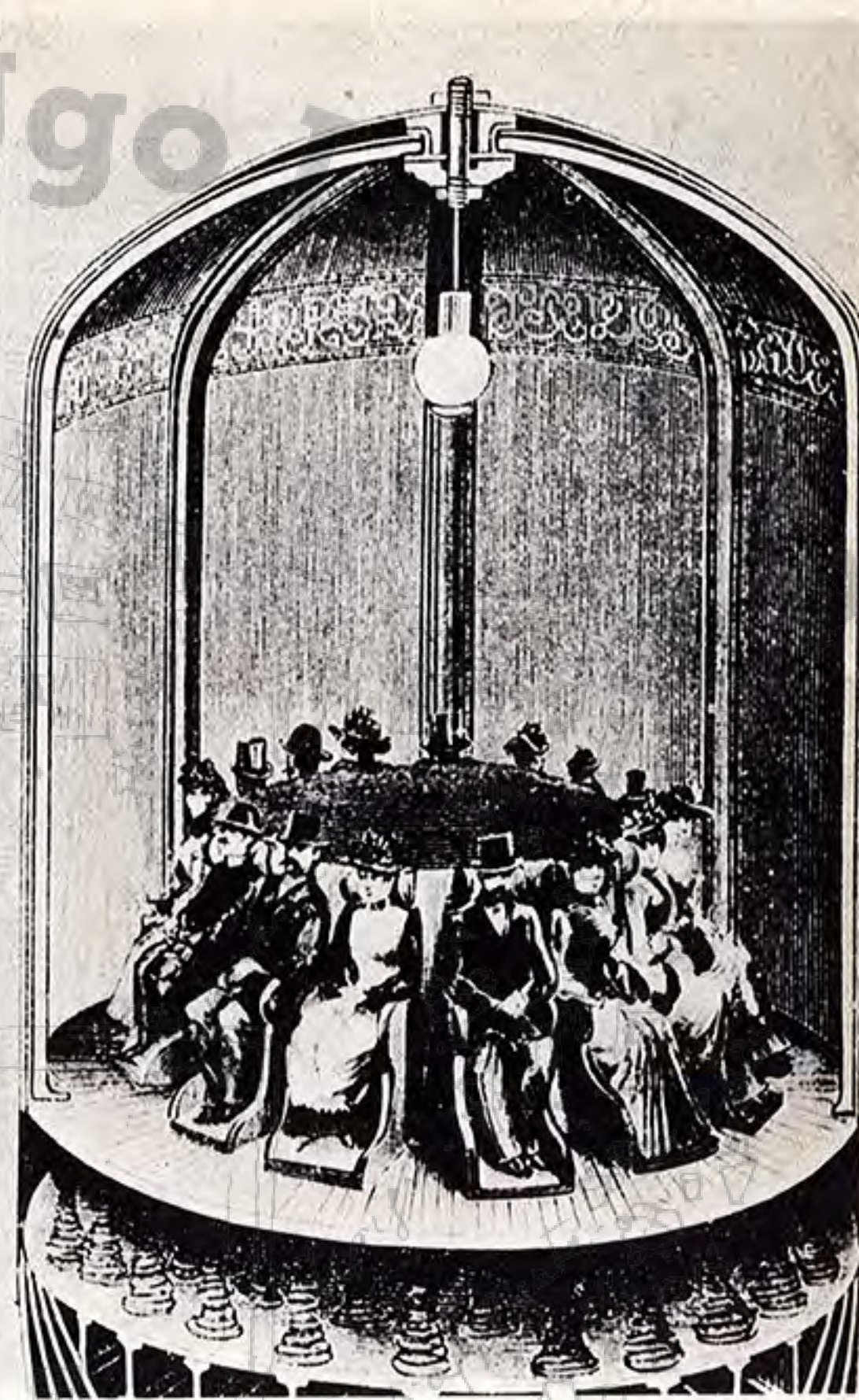
all'ipotesi conclusiva di una moda del tutto e decisamente antifunzionale (al di là di quella vissuta e presto commercializzata dell'abito detto-povero) che, prendendo a prestito dalle ricerche figurative dell'avanguardia internazionale alcuni raggiungimenti, possa rovesciare la proporzione corrente «funzionalità per non far pensare» in «Antifunzionalità per pensare».

Nec pluribus impar

«Regardez moi cela suffit» disse Luigi Quattordici saldamente piantato sulla sua sedia pieghevole e puntando con atto di sfida tutti quanti intorno - modo, questo, come un altro, si sa, per condurre un'originale, personale ma ferrea prise du pouvoir. Ironia, avvedutezza, faccia di merda, il re polarizza sulla propria persona - unico incontrastato modello - l'attenzione, la noia, lo stimolo emulativo del mastodonte che è la sua corte che campa riunita, drappeggiando,

piumeggiando, incipriando, rincogliendo. Raro documento storico-estetico, 72 anni di moda e potere, di abbigliamenti senza pari, di estetismi mai più visti, udiamo il cronista: «.....C'est l'ère des fêtes, spectacles, carrousels, ballets, plaisir de toute sorte; belles dames et jeunes seigneurs rivalisent de luxe, de folle prodigalité et la profusion de dentelles, des plumes, des rubans, atteint un tel point que notre grand rieur satirique, Molière, en stigmatise à jamais le grotesque dans le Marquis de ses comédies. Le Roi a trente ans. Entouré des plus grands capitaines, roi absolu, victorieux partout, il est à l'apogée de la gloire, représentation triomphale et imposante du soleil au zénith, image grandiose de l'Autorité, de la Majesté. La Mode se fait militaire, le justacorp s'allonge, le baudrier devient énorme, les bottes monumentales. La perruque, véritable crinière de lion, invraisemblable, écraserait la taille humaine sans la hauteur prodigieuse des talons.»

(Toudouze-Leloir/Le Roy Soleil/Boivin e C.ie Paris)



Voyageurs pressés

«Ma prego, dopo di lei, signora...»

«Grazie, sì, ma... dove si va?»

«Ma... al centro della terra, no!»

La tecnica è appena appena un'ipotesi. È una storia di dagherrotipi, di alpinisti con Roscoffe catena massiccia, di arditi manovratori di mongolfiere e palloni in tacchetti e panciotti, cilindri e madreperle. La moda ancora non molla, segue senza fretta in attesa di semplificazioni a venire con l'industrializzazione ed il ritmo produttivo, quando «moda e produzione si faran l'occhiolino».

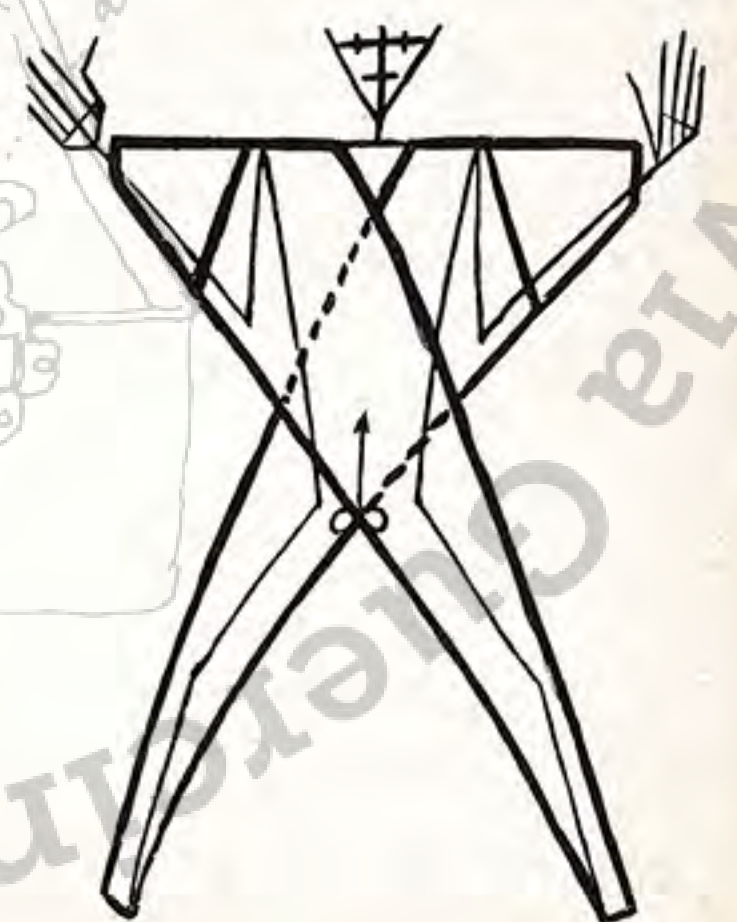
Il vestito antineutrale

L'uso che il fascio-futurismo fa dell'ipotesi sulla moda (abiti appunto) è tutto politico; si tratta insomma di un'altra occasione per peggiorare quell'interventismo che d'Annunzio aveva battezzato «evento lirico».

Come si sa, l'operazione era tutta tipicamente piccolo e medio borghese diretta intanto

dalla grossa borghesia industriale e finanziaria, dalla corte e dalla burocrazia militare e civile (che faceva capo al liberalismo di destra) per i propri obiettivi imperialisti.

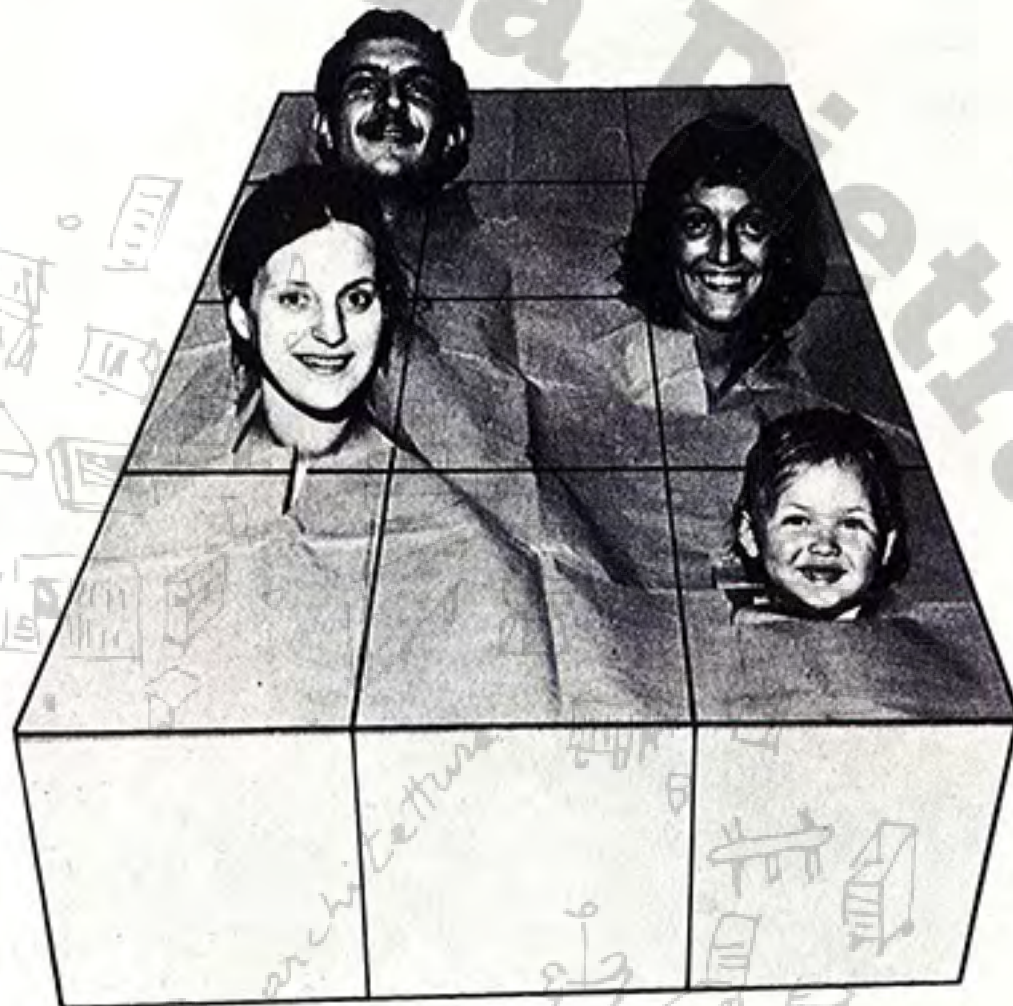
«D'altra parte furono apertamente interventisti e lo furono tra i primi e tra i più accesi i rappresentanti della piccola e media borghesia, già inserita nel tessuto sociale dello stato borghese..... essi parlavano in termini ottocenteschi di nazionalità quando ormai la lotta era tra imperialismi contrapposti».



Modello Duchamp



Modello Andre



Modello De Maria



Modello Lewitt



Modello Fontana



Modello Christo



Modello Manzoni



Modello Merz



Modello Kosuth



Modello Dine



Lavorerei se potessi ma penso

Pare evidente come la progressiva «semplificazione» dell'abbigliamento sia venuta dalla necessità (interessata volontà?) di dotare l'uomo di una sempre crescente efficienza sul piano del lavoro (e del conseguente sfruttamento). Processo che si è sviluppato a tutti i livelli dall'operaio al colletto bianco (con le debite differenze) su e giù attraverso gli strati sociali ed i blocchi internazionali. Funzionalità per non far pensare. (vedi foto 7-8-9) Deciso dunque che l'abbigliamento corrente (nonché tutti i risvolti commercializzati di certi abbigliamenti free) è direttamente proporzionale al lavoro, sposando per l'occasione una tesi ancora tutta marcusiana che contrappone al lavoro, il gioco, vien quasi spontaneo il proporre per l'abbigliamento un insieme di canoni ludici e liberatori tali da negare in pari tempo il funzionalismo e la commercialità (ipotesi vana) per l'affermazione in blocco di un **abbigliamento per non lavorare** e di conseguenza il raggiungimento dell'ambita **antifunzionalità per pensare**.

«.....visto nell'insieme dell'esistenza umana, il gioco non ha durata né costanza: si svolge per sua essenza - temporaneamente - tra i tempi di un altro agire che domina stabilmente e continuamente l'esistenza umana. E il modo in cui la vita avviene nel gioco, non costituisce un avvenimento compiuto in sé e per sé, ma un avvenimento essenzialmente eteronomo ed indipendente, che rinvia automaticamente ad un altro fare». Il gioco rappresenta un distrar-si, un rilassarsi, un ritemperarsi da uno stato di concentrazione, di tensione, di travaglio, di intensa percezione di sé, ecc. ed è un distrar-si un rilassarsi, un ritemperarsi con lo scopo di una nuova concentrazione, una nuova tensione ecc...» (Marcuse - *Cultura e Società* - Einaudi)

E l'ipotesi è allora quella di prolungare il gioco durante tutto il tempo del giorno (il non lavorare è già giocare?) portandoselo dietro a mo' d'abito, dove il gioco però consiste nell'abbigliamento medesimo, ma è quest'ultimo che impedendoci ogni funzione produttiva, ci costringe ad una concentrazione su di noi. È un invito al trionfo del pensare, del fantasticare anche, ecc....

Please help me

Il signor Boccioni Umberto in abito da sera monopezzo in cui era poco prima entrato a viva forza di calzatore da scarpe, urla all'intervento proprio come il bottegaio suo vicino (la differenza è tutta nella magistrale, invisibile cucitura del monofrac sul di dietro); il signor Cangiullo parolibero intanto ha i risvolti della giacchetta con punte aguzzissime e nulla più.

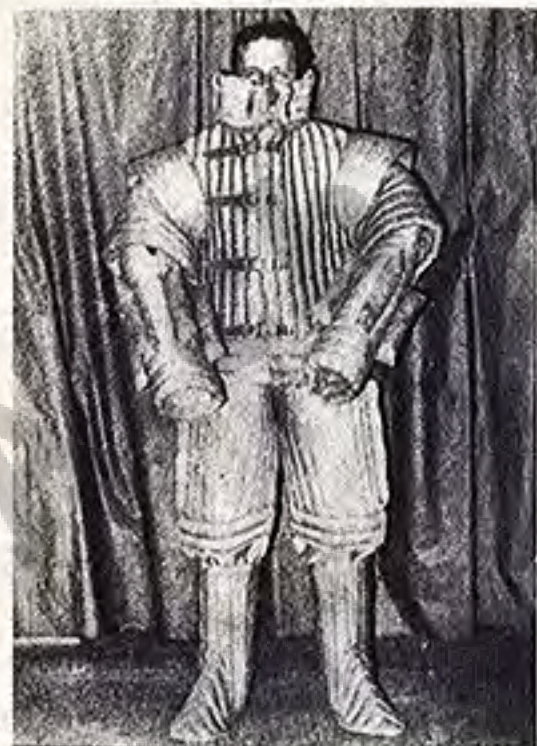
(siamo al 12 Dicembre 14)

Le avanguardie di poi hanno pensato ad altro. Chissà piegare le correnti (avanguardie dico) ai cannoni voluti ed esposti. Grazie signor Kosuth.



SUPERSTUDIO A LA MODE





1 Vêtement spécial pour dressage de chien à l'attaque - constitué de 2 ou 3 pièces, soit veste à col très ample, manches renforcées bas de manche amovibile et interchangeable



avec forts bourrelets verticaux, pantalon 1/2 long à bretelles confectionné en toile de jute très forte croisée capitonnée de feutre épais, doublée toile plus légère. Peut se fournir



avec protège-tête en grillage fiable ou col de la veste.

Fabriqué par S.té Roger Leconte-Paris



«Qualche anno fa l'architetto era di moda, ora poveretto campa occupandosi di moda...» (Frammento di conversazione salottiera).

L'unica cosa da dire intorno alla moda è che è un problema inesistente, un altro dei problemi inesistenti intorno a cui si costruiscono castelli di carta.

Non si tratta di analizzarla sociologicamente né semiologicamente, né è importante proporre nuove linee o colori: l'unica cosa sensata è smettere di occuparsene del tutto e convincere tutti gli altri a far altrettanto. Lasciamo che ne parli qualcun altro; la moda è un sistema, ma «Appena sorto, il sistema si rende autonomo, ligio soltanto alle leggi della sua struttura interna come qualsiasi altro sistema di segni. Da tale punto di vista la moda si presenta quindi come un linguaggio vero e proprio, un'ideologia creata e imposta a tutti dalla dinamica del capitalismo... Barthes osserva come il carattere segnaletico del vestito fosse più innocente nelle società precedenti alla nostra...; il vestito era apertamente riconosciuto come un sistema di segni, a volte anche codificato da leggi suntuarie. Ciò ha indotto qualcuno a credere che il passaggio dalla moda storica a quella attuale rappresenti il progresso da un sistema di rigida codificazione sociale a uno stato di emancipazione, in armonia con l'attenuarsi di talune disuguaglianze sociali: non più strumentalizzato a fini classisti, l'abbigliamento moderno avrebbe acquistato la libertà di svilupparsi a livello estetico-funzionale, diventando così sempre più bello e più razionale. È vero semmai il contrario: la mo-

da contemporanea determina, sia pure a livelli nuovi e diversi, una costrizione tanto più rigorosa quanto meno dichiarata.

...l'acquistare gli oggetti di moda assumerà valore di... partecipazione; ...la moda cosiddetta sportiva può surrogarsi allo sport medesimo mentre la moda beat e anticonformista, dal significato squisitamente anarchico e personale, può facilmente prendere il posto di una effettiva libertà.»

(M. Kunzle «Prefazione e Enciclopedia Illustrata della Moda» Ed. La Pietra, Milano 1969)

Riportiamo l'analisi di Barthes:

«Per l'indumento portato, la Moda si può infatti definire con il rapporto fra due ritmi: un ritmo di usura (u)... sul piano esclusivo dei bisogni materiali; e un ritmo d'acquisto (a) costituito dal tempo che separa due acquisti dello stesso capo... La Moda reale è opposizione tra (a) e (u).

Se (u) = (a), se l'indumento si acquista in quanto si usa, non c'è Moda;

Se (u) (a), se l'indumento si consuma più di quanto non si acquisti, c'è pauperizzazione (!);

Se (a) (u), se l'indumento si compra più che consumare, c'è Moda, e più il ritmo di acquisto supera il ritmo di usura, più forte è l'assoggettamento alla moda (talvolta la Moda scritta può fare della stessa usura un valore - vedi moda jeans, cuoi, etc.)» (p. 302) «La Moda fa indubbiamente parte di tutti i fatti di neomania che sono apparsi nella nostra civiltà probabilmente con la nascita del Capitalismo: il nuovo è... un valore che si compra. Ma il nuovo di Moda sembra avere

nella nostra società una funzione antropologica ben definita, dipendente dalla sua ambiguità: a un tempo imprevedibile e sistematico, regolare e sconosciuto, aleatorio e strutturato, congiunge fantasticamente l'intelligibile senza cui gli uomini non potrebbero vivere e l'imprevedibilità associata al mito della vita. (p. 305)

Per obnubilare la coscienza contabile del compratore è necessario stendere davanti all'oggetto un velo di immagini, di ragioni, di sensi... creare un simulacro dell'oggetto reale, sostituendo al tempo greve della usura un tempo sovrano, libero di distruggersi da solo in un atto di potlatch annuale. L'origine commerciale del nostro immaginario collettivo (soggetto dovunque alla moda, ben al di là dell'indumento) non può quindi far mistero per nessuno.» (p. XVI)

(R. Barthes: «Sistema della Moda» Einaudi 1970)

In un vecchio film di Alec Guinness («Il Vestito Bianco») uno scienziato scopre la fibra indistruttibile e con questa si costruisce un abito bianco, assai elegante, che lo salva da diverse pericolose situazioni: dopo due settimane, però, l'abito si autodistrugge improvvisamente lasciando lo scienziato in mutande in mezzo alla strada. Questo mi pare il traguardo ultimo della Moda oggi: un abito indicibilmente bello, che ci copra in ogni situazione aumentando il nostro potere di penetrazione nel mondo e si autodistrugga rapidamente e improvvisamente, rigenerando quindi continuamente la sua necessità di acquisto. Penso che in laboratori segreti truccati da sartorie in tutto il mondo, scien-



2 Blouson et pantalon en vinyl argent avec support en jersey. Design Michèle Rosier Vendu par Maraut-Eves



3 Sur-vêtement chaleur rayonnante pour ensemble d'intervention moyenne température: comportant cagoule plastron, ventilée avec bisier relevable à écran doré... ensemble



completé par une sous combinaison isolante ventilée, couplée à une microgénérateur de froid, permettant d'envoyer de l'air refroidi pour la respiration et la ventilation; se fa-

ziati e fashion designers siano al lavoro su un qualche abito con alti fattori di degradabilità.

Nel frattempo, gli stracci di tutti gli eserciti del mondo finiscono a Prato. Qui vengono selezionati e riprocessati fino a diventare perfetti tessuti in lana made in England. Oppure i cascami vengono sparsi sui campi come fertilizzante.

I cascami di lana sparsi sui campi sono bellissime macchie di colore o grigie, monticelli fumanti (autocombustione).

Che sia questo il re-cycling di cui tanto si parla?

Un discorso sulla Moda non può essere altro che un discorso banale. Se la Moda propone utopie consumistiche, sogni di false identificazioni, ambigui transfert e blande sollecitazioni sessuali, possiamo contrapporre una semplice attività decondizionante tesa ad abolire l'iperconsumo, i travestimenti sottili e le civili e solleticanti gratificazioni. Possiamo proporre una non-attività: la cessazione di ogni interesse verso un campo di non-problemi e di non-eventi...

Chiede allora l'interlocutore: e allora come mi vesto? (è lo stesso signore che chiedeva all'architetto: ma se lei smette di disegnare case, a me chi me la disegna?)

Beh, vestiti come ti pare, per ripararti dal freddo e dal caldo almeno finché i tuoi meccanismi di termoregolazione non siano diventati più efficienti, per coprirti pudicamente (se ha questa nozione o se ce l'ha ancora chi ti sta vicino e non vuoi offenderlo), e magari anche per farti identificare senza parlare.

Mettiti dei vêtements fonctionnels se fai il

palombaro il pompiere il meccanico, metti addosso un'etichetta col nome e indirizzo se hai paura di sperierti per strada, metti una coperta o un pellicione se nevicata e un cencio o perizoma se fa caldo da crepare. È il ritorno al sogno artigianale (do-it-yourself, bricolage) per i maniaci dell'identificazione (per i maniaci individualisti), perché in fondo è una buona terapia per il ritorno a un discorso piano e sommo, il recupero del divertimento più infantilmente scoperto dal travestimento.

Ma naturalmente nessuno penserà che siete pellirosse anche se portate le penne mentre adesso qualcuno può pensare che siete un industriale, playboy, artista, impiegato se ne vestite i panni.

Tutto questo, naturalmente, è solo una strategia transitoria, un'indicazione di cosa fare immediatamente, non un progetto a lungo raggio né tantomeno un'utopia.

Cominciamo col dire: d'ora in poi il vestito mi deve costare cento lire al giorno, poi cinquanta, poi dieci... poi niente.

Questa è la progressione della moda. Che non è nemmeno il recupero della povertà pittoresca né l'ostentazione del jeans strappato (ché tanto lo sappiamo tutti che l'hai comprato a Londra alla Jean Machine o alla Rag Machine o che te lo sei strofinato con pomice e acqua bollente, etc.).

Che poi della moda non ce ne importi proprio nulla, questo è un altro fatto di cui il lettore può fare il conto che crede...

Ma tenga presente che quando la libidine progettuale si scatena sulla progettazione vestimentaria nel vano tentativo di controllare totalmente l'environment questo è l'ulti-

mo segno della nevrosi dell'architetto...

La progettazione vestimentaria diventa l'ultimo tentativo in una lunga serie di tentativi abortiti per il controllo totale dell'environment. È chiaro che la moda fa parte di questo environment.

La moda è (o può essere) la decorazione della città (lo dicevano anche gli Smithsonian una Triennale fa) o può essere l'ultimo sofisticato tentativo di instaurare una comunicazione sociale laddove questa non esiste.

Un'altra operazione di cosmesi, dunque, cosmesi necrofila per di più (ti ricordi the American way of death?)...

Chi si ricorda cos'era Londra nel '68-'69 in King's Road, ritrova in una delle più grandi città del mondo un istituto civile ma ormai relegato alla provincia: la passeggiata. La passeggiata diventava un modo di comunicazione sociale: la gente s'inventava un'immagine, di se stessa e dei propri sogni, e la trasmetteva agli altri in uno dei punti nodali della città, diventava insieme decorazione della città. La gente ricominciava a comunicare coi propri gesti, col proprio corpo, diventando segno e supporto insieme. Questo era solo l'inizio di un processo di decontaminazione dal medium elettronico. Questo è un ritorno al valore magico degli oggetti, un ritorno all'oggetto stesso, come totemismo e non più feticismo.

Questo rientra in un processo generale di ritorno agli atti primari, di ritorno alla comunicazione elementare: ricominciare a parlare col corpo con gli sguardi e con le mani. Ora che abbiamo scoperto che possiamo far



9 *brique en tissu amiante ou verre alluminisé avec très fort pouvoir réfléchissant. Fabriqué par Sté Remco - St. Quentin*

4 *Vêtement de pénétration spécial anti-feu permettant d'évoluer dans les flammes mêmes à des températures extrêmement élevées, constitué par deux pièces: - bourgeron à cagoule alternante avec ca-*

sque anti-choc à serretête auto-ajoustable et grand visier en verre de sécurité traité superficiellement à l'or pur.

- pantalon à chausse attenantes, vêtement en sept épaisseurs de matériaux constituant trois éléments.

Fabriqué par Sté Roger Leconte - Paris

5 *Guru indiano*

6 *Monaco nepalese*

7 *Astronauta*

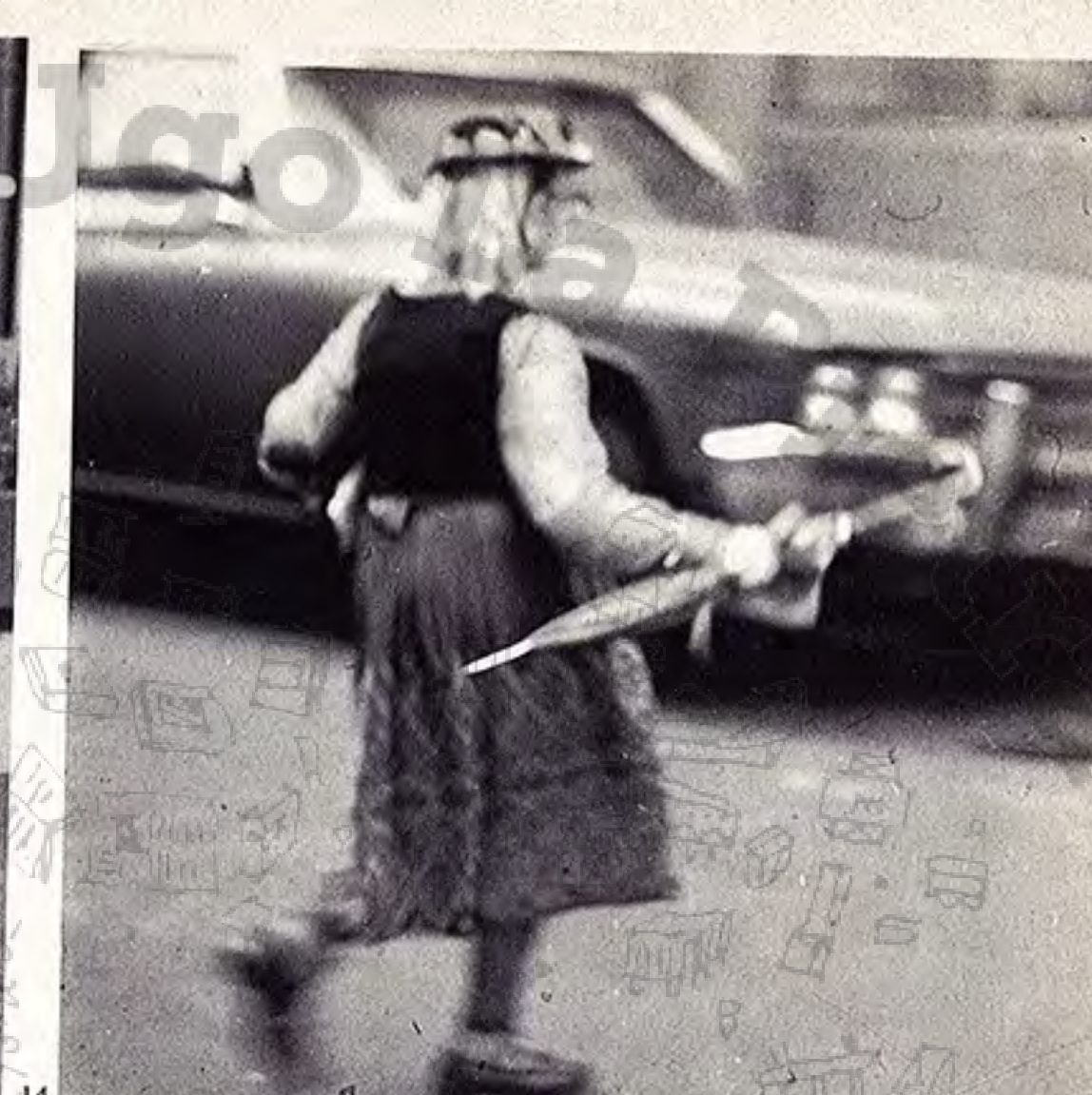
8 *Drag*

9 *Un gruppo di amici*

10 *Un gruppo elegante - Papa rather set up in his way*

11 *Un gruppo di astronauti - This is a clone, a group of genetic carbon copies*

12 *Un gruppo alla moda - Leopard look*



a meno dell'architettura possiamo far a meno di ogni progettazione (vestimentaria compresa). Possiamo far a meno della Moda che è solo un'altra sovrastruttura.

Il problema non è vestirsi in un modo invece che in un altro: il problema è non vestirsi affatto, e far a meno di questo bisogno indotto.

In questo modo si elimina automaticamente un certo bisogno di denaro e quindi di lavoro; e tutto questo rientra nel processo generale di scomparsa del lavoro!

Il problema è quindi quello di eliminare noi stessi come facitori di immagini, di eliminare noi stessi come sostenitori di questo sistema di violenze che è la progettazione.

La svolta decisiva nella storia della cultura avviene nel momento preciso in cui la classe che propone modelli di comportamento od immagini, si rende conto della propria totale irrilevanza e scompare. Ma prima di questo occorre un grosso lavoro sull'educazione, in questa strategia degli stati intermedi: un processo di decontaminazione, tendente a mostrare come non esistendo alcuna sostanziale differenza tra progettista e fruitore non esiste alcun bisogno del progettista stesso, non occorre che ci sia alcuno che disegni cose per gli altri, che gli dica cosa fare etc.

L'unico progetto è disegnare noi stessi, l'unico oggetto della progettazione è la nostra vita. E allora:

Adoperare gli abiti come abiti reali: indossarli come e quanto serve e fintanto che non sono rotti;

riutilizzare vecchi vestiti, scambiarseli, trasformarli da soli;

riscoprire i costumi, le uniformi, le mascherate, solo per farla finita coi travestimenti una volta per tutte;

adoperare il banale e il quotidiano. Adoperare il vestito funzionalmente e usare la testa e il linguaggio per la comunicazione lasciando stare le etichette e le bandiere indossate... (i cinesi mi pare siano gli unici ad aver risolto il problema)

(Quindi l'unico progetto è andarsi a comprare i vestiti dove costano meno, almeno finché non troveremo il modo di non comprarli affatto: per esempio in America ai Family Thrift Shops della Salvation Army, o a Petticoat Lane a Londra, in via Taddea a Firenze... e così via.)

Il Fantozzi è il più elegante di tutti col suo spigato siberiano sulle spiagge d'Italia. sono elegantissimi i barboni, i filosofi da strada, gli astronauti o gli addestratori di cani in tenuta di lavoro: per tutti quanti l'abito è l'identificazione e l'uso.)

L'unico progetto possibile per ora è la cessazione totale di ogni attività relativa alla moda, e la sua riduzione a una semplice produzione di «vestimenti» fondamentali, razionali, di basso o nessun costo, anonimi.

Se poi qualcuno se li vuol far da sé, fatti suoi, ma almeno questo sarà un incentivo alla creatività personale e non più uno scambio alienante lavoro/denaro/merce.

E allora:

Fatevi tatuare

Tingetevi il viso e anche tutto il corpo

mettetevi in testa piume, cenci, fiori, erba

mettetevi quel che trovate e quel che vi pare:

scambiatevi regali, aiutatevi a farvi i vestiti e le decorazioni, se non avete voglia di vestirvi e basta, giocateci pure, ma meglio ancora non pensateci, tanto siete tutti belli, meravigliosi, bellissimi, se solo siete in grado di pensare.

Se siete in grado di inventarvi il vostro tempo e di progettare la vita siete già bellissimi. Contenti?

Abbiamo tutti una gran voglia di volerci bene e di dircelo in continuazione, abbiamo una gran voglia di guardarci l'un l'altro nudi o vestiti non importa, ma sempre padroni di noi e dell'erba e delle nuvole e del nostro spazio mentale.

Ogni gesto (coprirsi, scoprirsi, scambiare, dare, ricevere) diviene naturalmente un gesto d'amore: questo è l'unico oggetto della Moda che vi diciamo: voi stessi e le vostre relazioni con gli altri.

13 *Un vichingo in 5th Ave., NY*

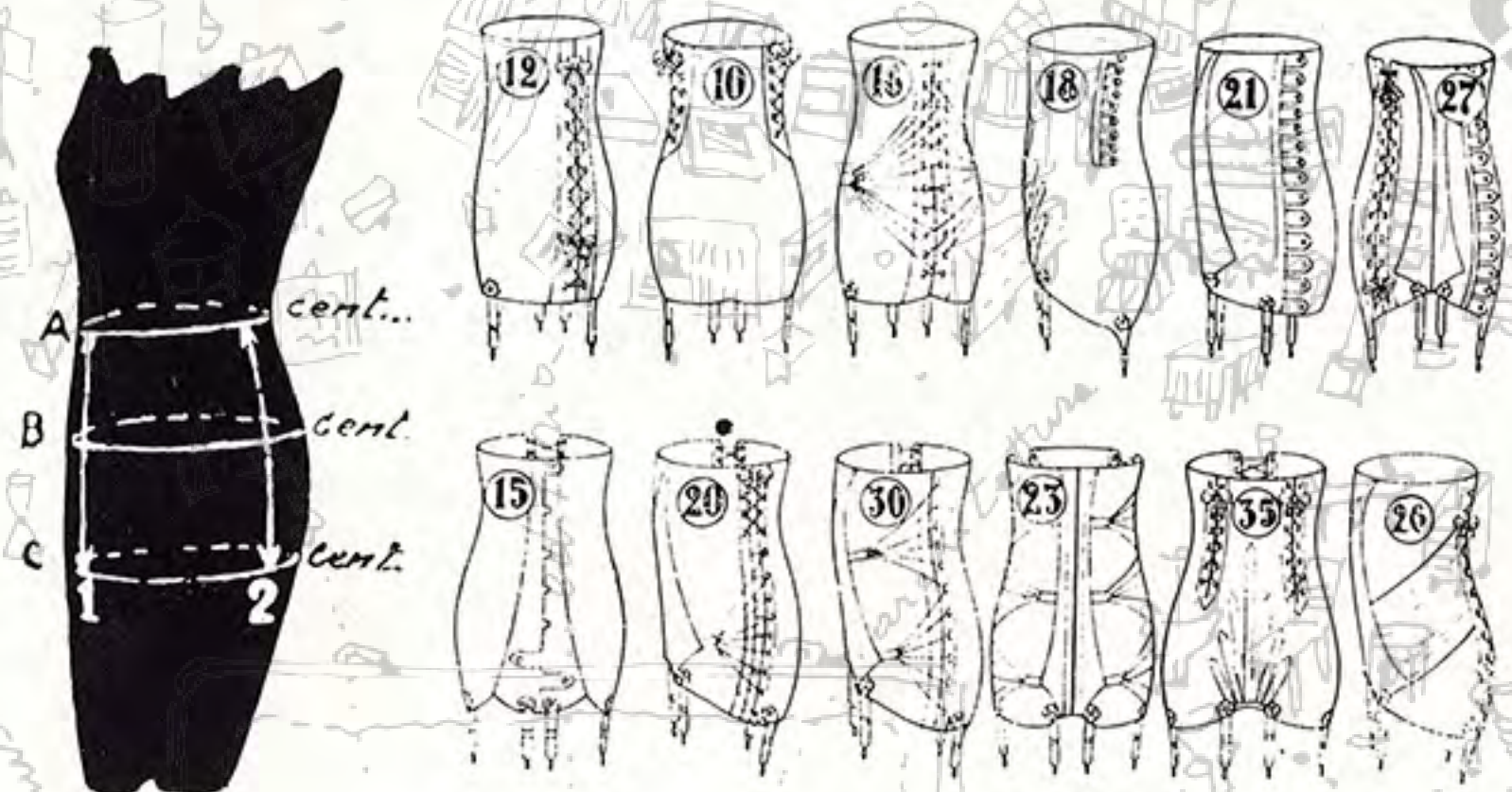
14 *Una vecchia sulla 44th St, NY*

15 *Mr. Snowy*

16 *Mutanda per astronauti*



LA DONNA ACCESSORIZZATA



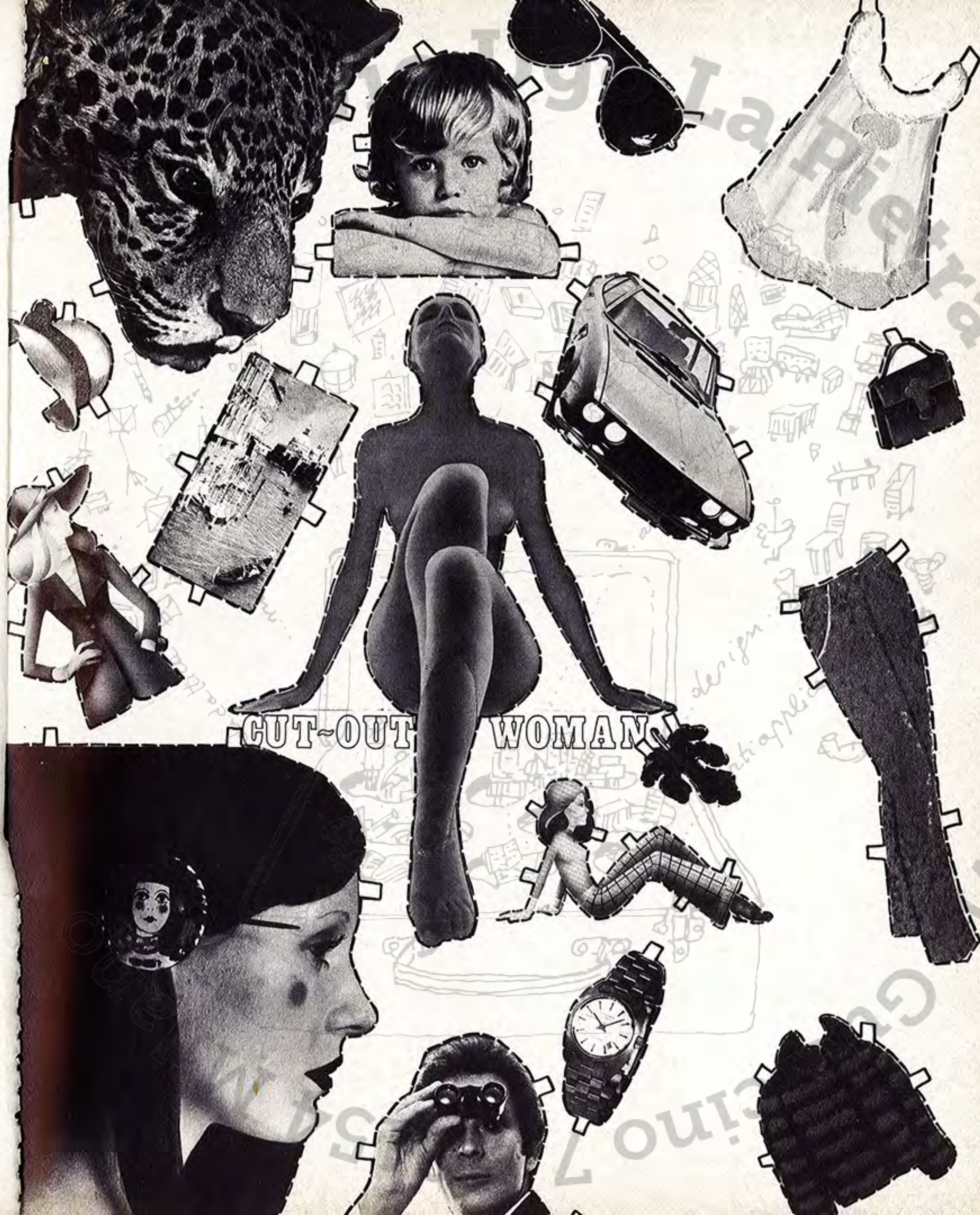
Dato come presupposto che la donna copre certe parti del corpo per soddisfare esigenze di salute, di tranquillità emotiva e norme della società, tutto quello che aggiunge in sovrappiù diventa accessorio. E solo nelle sfilate di moda la donna è vista senza accessori, perché non è più una persona ma un attaccapanni; darle degli accessori sarebbe animarla, con conseguente svilimento dei vestiti.

La gamma dei suoi accessori è larga: dai cosmetici, i gioielli, i foulards, le cinture, le borse e le pellicce, agli animali, gli uomini, i bambini, i mobili, le case, le macchine - la donna è capace di trasformare tutto in accessorio, persino una malattia o una città. Si serve di loro in due modi diversi. Prima, per enfatizzare una qualità sua: come si serve di un ombretto per mettere in rilievo il colore e la bellezza degli occhi, la sposa continua ad entrare nella chiesa sul braccio del padre, utilizzandolo per enfatizzare la sua freschezza, fragilità e femminilità; e nel passato, le grandi signore portavano con sé nani o negretti per mettere in rilievo la loro bellezza, ricchezza, potere e posizione. Nella stessa categoria ci sono anche quegli accessori che servono a mascherare un difetto:

il fondotinta per la pelle brutta, il foulard per il collo rugato, il bel giovane per la vecchiaia. Il secondo modo in cui si serve degli accessori è quello più antico. Come l'uomo primitivo si metteva una pelle di animale, credendo così di acquistare le virtù di quell'animale, la donna prende degli accessori per acquistare le virtù di questi accessori, in accordo con un codice che, per quanto mascherato dell'apparente novità degli accessori, è sempre tradizionale. Dal Kohl può acquistare dell'esotismo orientale, dalle pietre preziose la loro rarità e valore, da un foulard la raffinatezza della seta o la classe della sua firma, dall'uomo la sua posizione e prestigio, e così via. Eleanor Glyn si serviva di una pelle di tigre per enfatizzare la sua sessualità aggressiva o per acquistarla?

Ma per sentirsi sicura di queste nuove virtù, divenendo così (anche se soltanto per un attimo) ciò che desiderava divenire, ha bisogno di verificarle attraverso una reazione-riflettente, cioè deve trasmettere la sua nuova immagine ad uno spettatore, che deve riflettere precisamente l'immagine quindi per confer-

marla alla donna. Senza la conferma, l'immagine sparisce e la donna rimane, nonostante gli accessori, come prima, come se, cioè, lo specchio non riflettendo nulla, nulla esistesse. Jacqueline Kennedy, avendo perso il suo accessorio più raro - il Presidente - ha dovuto sostituirlo con gli occhiali scuri in modo di riattivare la reazione-riflettente per confermarsi intoccabile, quasi sovraumana: virtù che Onassis non è in grado di darle. Questa reazione-riflettente può avvenire anche contro la volontà della donna. Se lei si mette degli accessori non adatti alla sua personalità (reale o voluta) si trova molto a disagio anzi ferita se in quel momento succede la reazione-riflettente. Prendete per esempio qualunque donna, con pretese non solo casalinghe, che venga sorpresa con la gonna vecchia e il fazzoletto in testa. Può benissimo andare in giro così senza provare alcun disagio; basta che non ci sia nessuno «che conta» a riflettere la sua immagine. La moda cambia ma gli accessori rimangono pressoché gli stessi. Sarebbe interessante sapere se nel futuro la donna potesse farne a meno, ritrovando così la persona che è alla base. O non ci sarebbe nessun riflesso dallo specchio?



ETTORE SOTTASS JR.

**vestiti e svestiti
cioè
tutti sono vestiti
1972**

(TIGER PINXIT)

1. Uomo senza vestito



2. Uomo poco vestito



6. Donna (temporaneamente)
vestita con 2 mani



7. Donna vestita dalla
natura



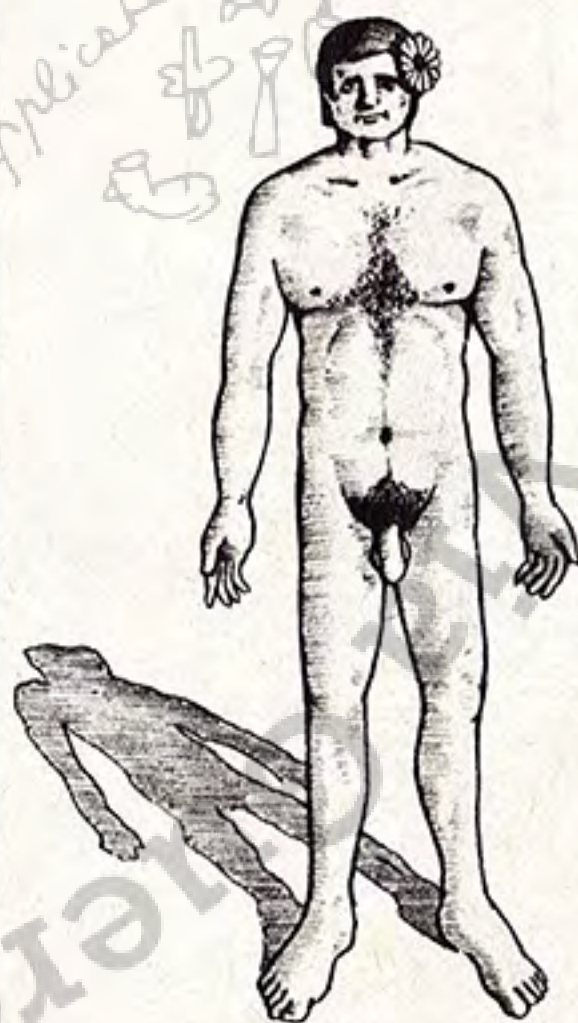
8. Donna senza alcun
vestito



3. Uomo con vestito
essenziale



4. Uomo vestito con
una mano



5. Uomo vestito con
un fiore



9. Donna nuda



10. Uomo vestito di
dietro



11. Donna vestita con
falso vestito



12. Donna "costretta" a vestirsi



13. Uomo di razza nera vestito di nero



14. Donna tutta vestita meno l'anima



18. Uomo vestito con tutto il cosmo



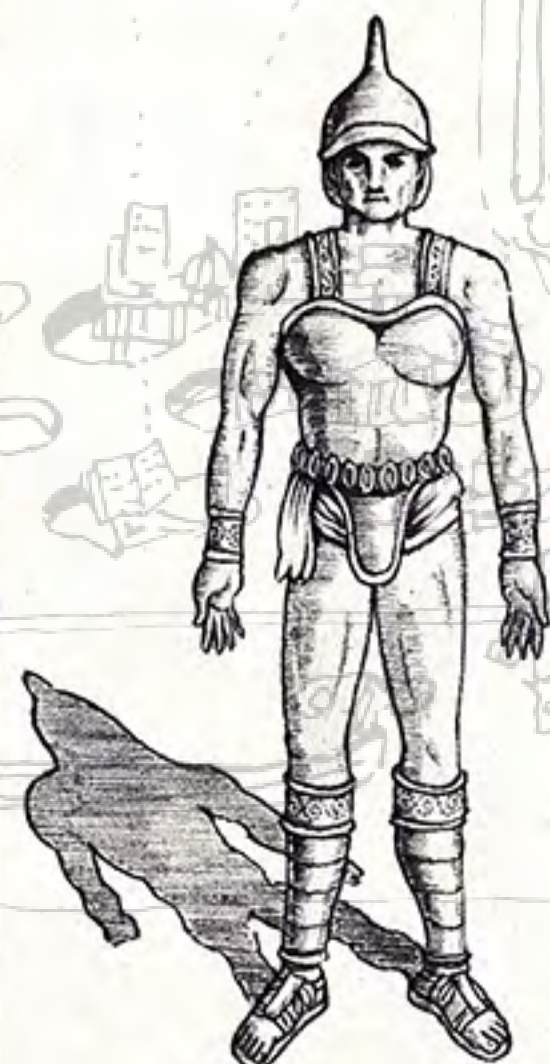
19. Uomo vestito di paura



20. Uomo vestito di solitudine



15. Uomo sparito nel vestito



16. Uomo antico vestito da assassino



17. Uomo moderno vestito da assassino



21. Uomo vestito di alienazione



22. Uomo vestito di alibi



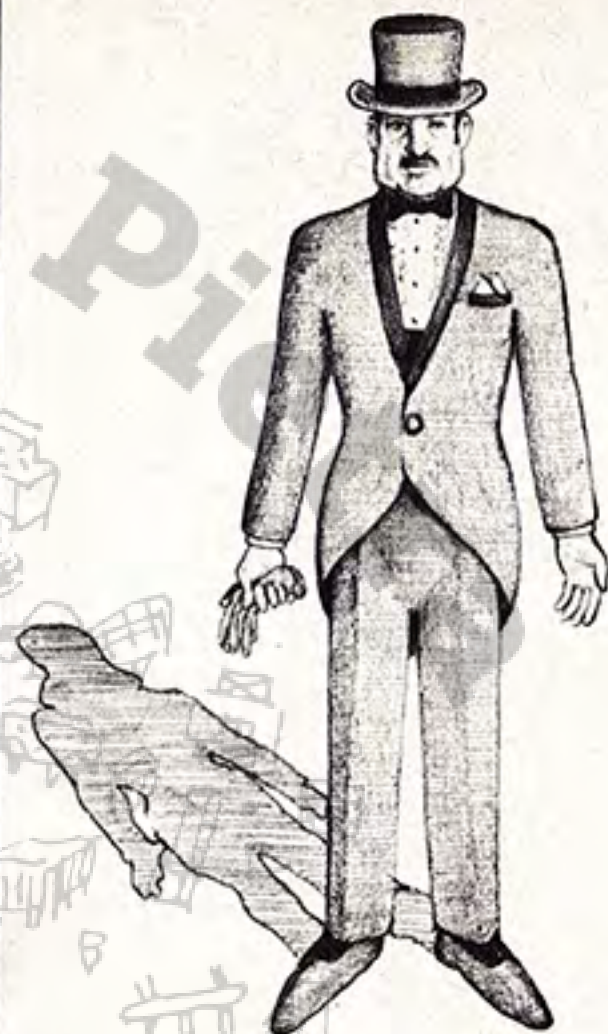
23. Uomo vestito da generale



24. Uomo vestito da utopista



25. Uomo vestito di morte



26. Uomo vestito da ladro



30. Ragazzo vestito da angelo (caduto)



31. Uomo con completo da politico



32. Uomo vestito di patria



27. Donna vestita per un rito



28. Uomo vestito col complesso della legge di gravità



29. Uomo vestito da monumento



33. Uomo vestito di impotenza

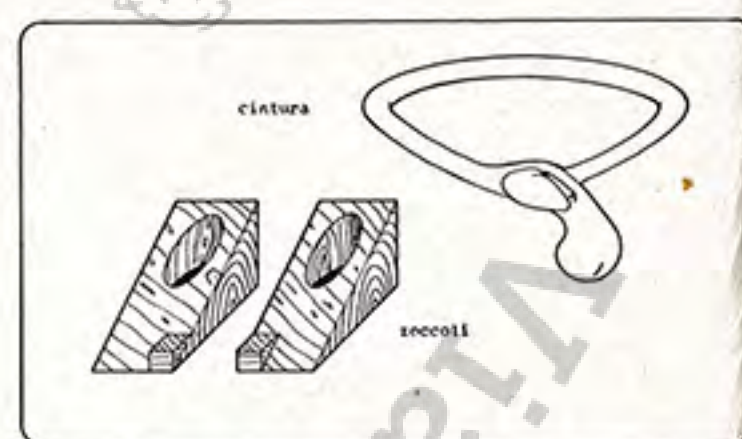
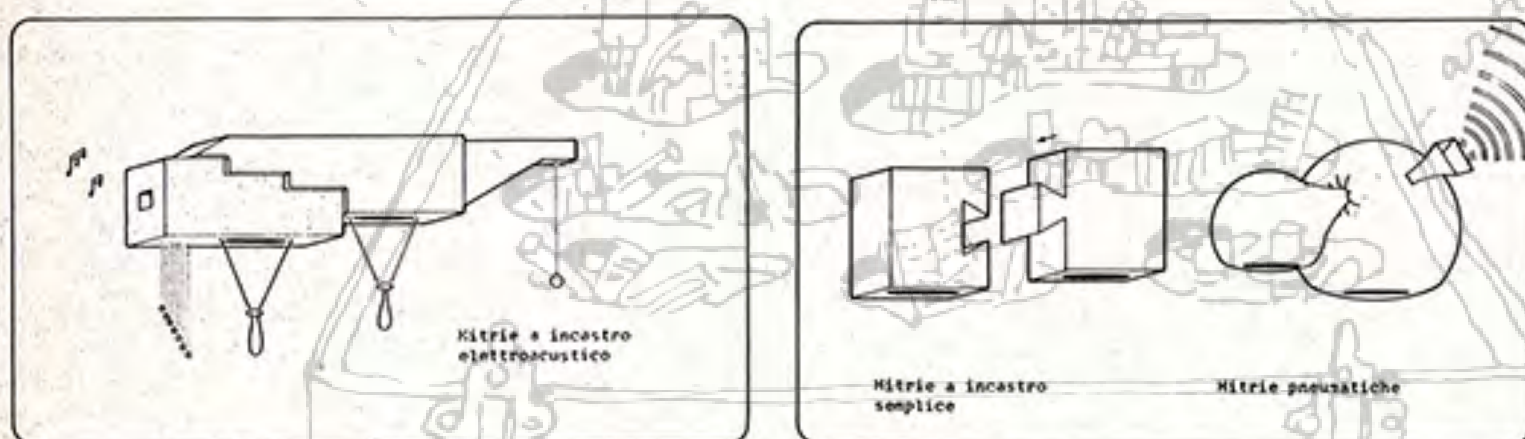
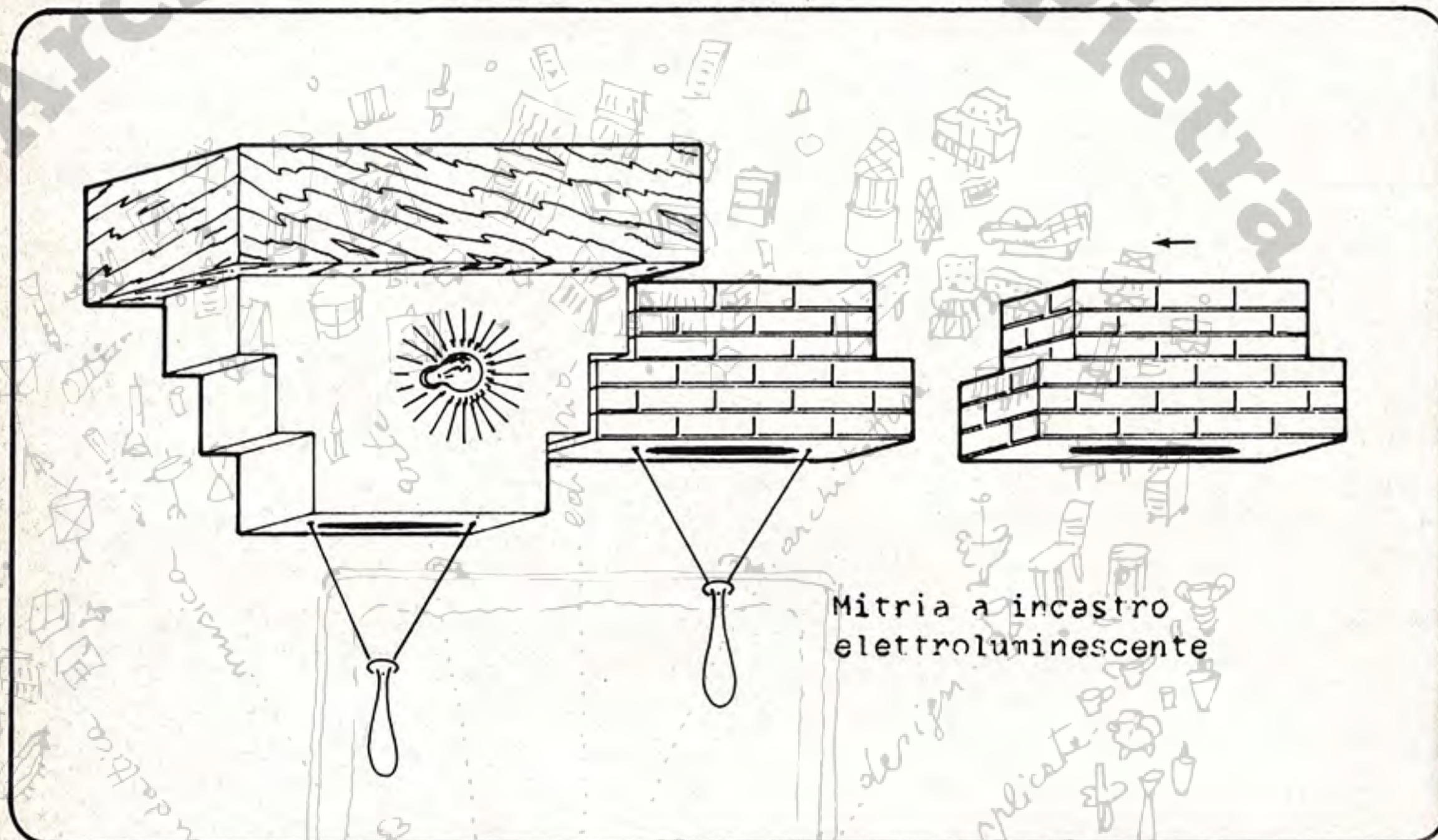


34. Uomo vestito con la sua pelle (e bottoni)



35. Uomo vestito da pessimista

DRESSING DESIGN



Le prime esperienze di progettazione di «super-oggetti» per l'abbigliamento risalgono agli anni del terrorismo trionfalistico (1968): mitrie, cioè cappelli da cerimonia, per coppie. Tali mitrie, se incastrate tra di loro al momento in cui i partners si accostano o si accoppia-

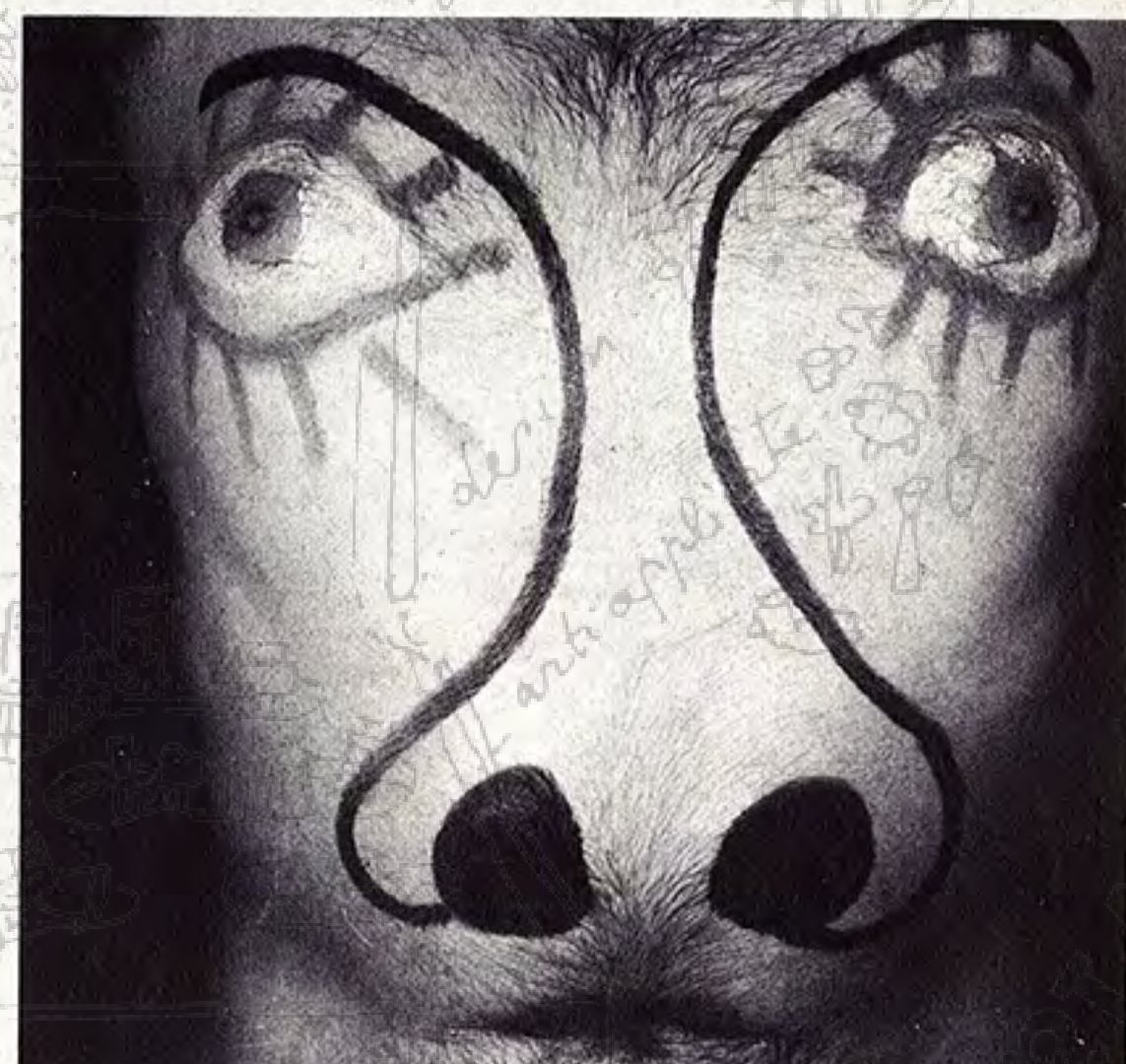
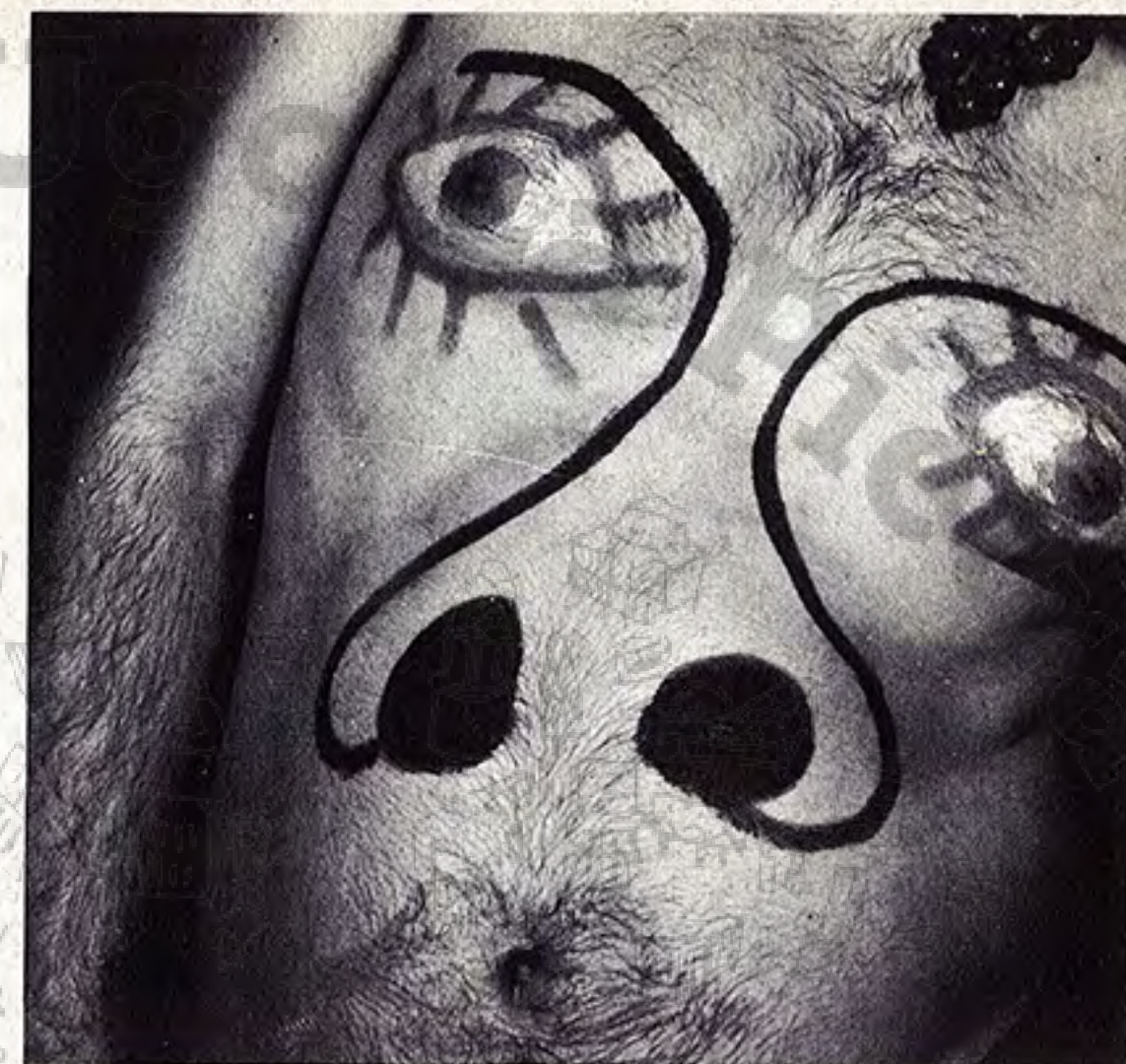
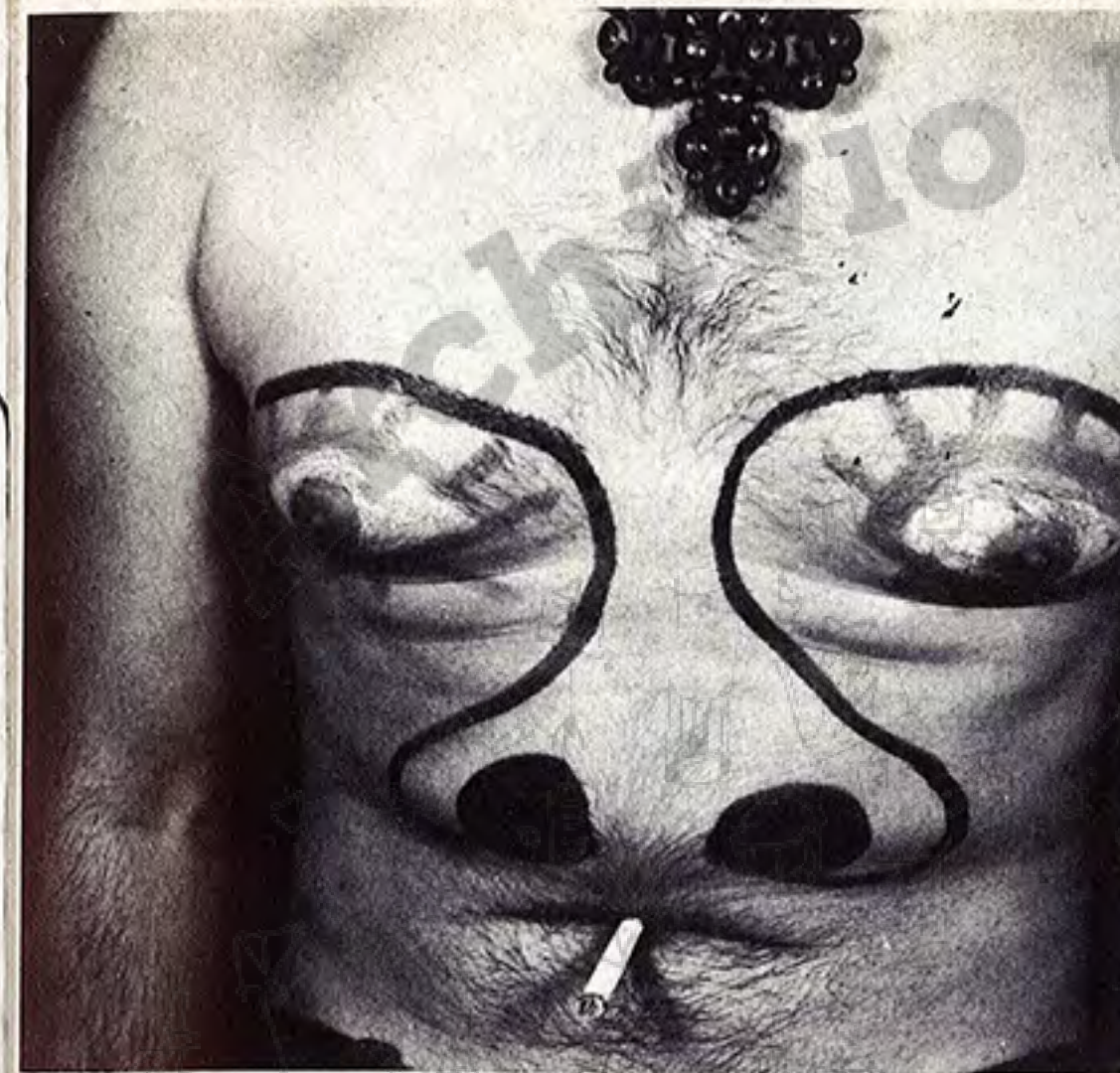
no, emettono, in un caso un sibilo prolungato e modulato (generato da cellule sensibili che trasformavano la luce in suono), e nell'altro l'illuminazione di una lampadina che dall'altra mitria riceve la corrente necessaria. Tali monotipi, realizzati in occasione di un

matrimonio collettivo sono attualmente in pessimo stato di conservazione. I problemi molto complessi di equilibrio e stabilità erano risolti sperimentalmente con corpi pesanti, tipo sassi, introdotti dentro alle mitrie stesse.

Gli esperimenti di espressività fisionomica del corpo, come maschera mediata dal viso, furono fatti per il secondo numero di *Pianeta Fresco*, che è stata la prima rivista underground italiana, fatta da Ettore Sottsass e Fernanda Pivano, nel 1968. Le possibilità mimiche e ironiche del torso umano in questo caso sono sottolineate da

un trucco figurativo che semplifica la comunicazione rendendola più immediata. Che il corpo umano, anche se privo della espressione del volto, comunichi spontaneamente non è del resto una nostra scoperta: le osservazioni di Wilhelm Reich sulla morfologia sessuale sono note a tutti. Se mai, potrebbe anche essere interessante,

se tale forma di comunicazione esiste, riuscire a controllarla e modificarla secondo la propria intenzione: superare la fatalità con cui il proprio corpo, sia come forma che come espressione, viene accettato comunemente per farne, come la propria faccia, uno strumento in più per comunicare e auto-verificarsi.





Quando gli architetti si sono accostati al problema dell'abbigliamento lo hanno sempre fatto applicando una metodologia già sperimentata nel campo del design classico hanno cioè sempre pensato «oggetti» dotati di una propria forma, di una propria figurazione, preoccupati più di ridurre il corpo umano a elementi strutturali semplici, che a immaginare una metodologia di progettazione più complessa e originale.

Tale atteggiamento rivela un rapporto quasi esclusivamente «figurativo» con l'abito, diremmo quasi costumistico, se non addirittura repressivo.

Per cercare i primi elementi di una più corretta impostazione di una metodologia propria del *dressing design*, dovremmo secondo noi tenere presente almeno due generi di fattori: il primo riguarda il rapporto tra la creatività individuale, che tende ad usare l'abito come principale strumento di auto-comunicazione e di dichiarazione ideolo-

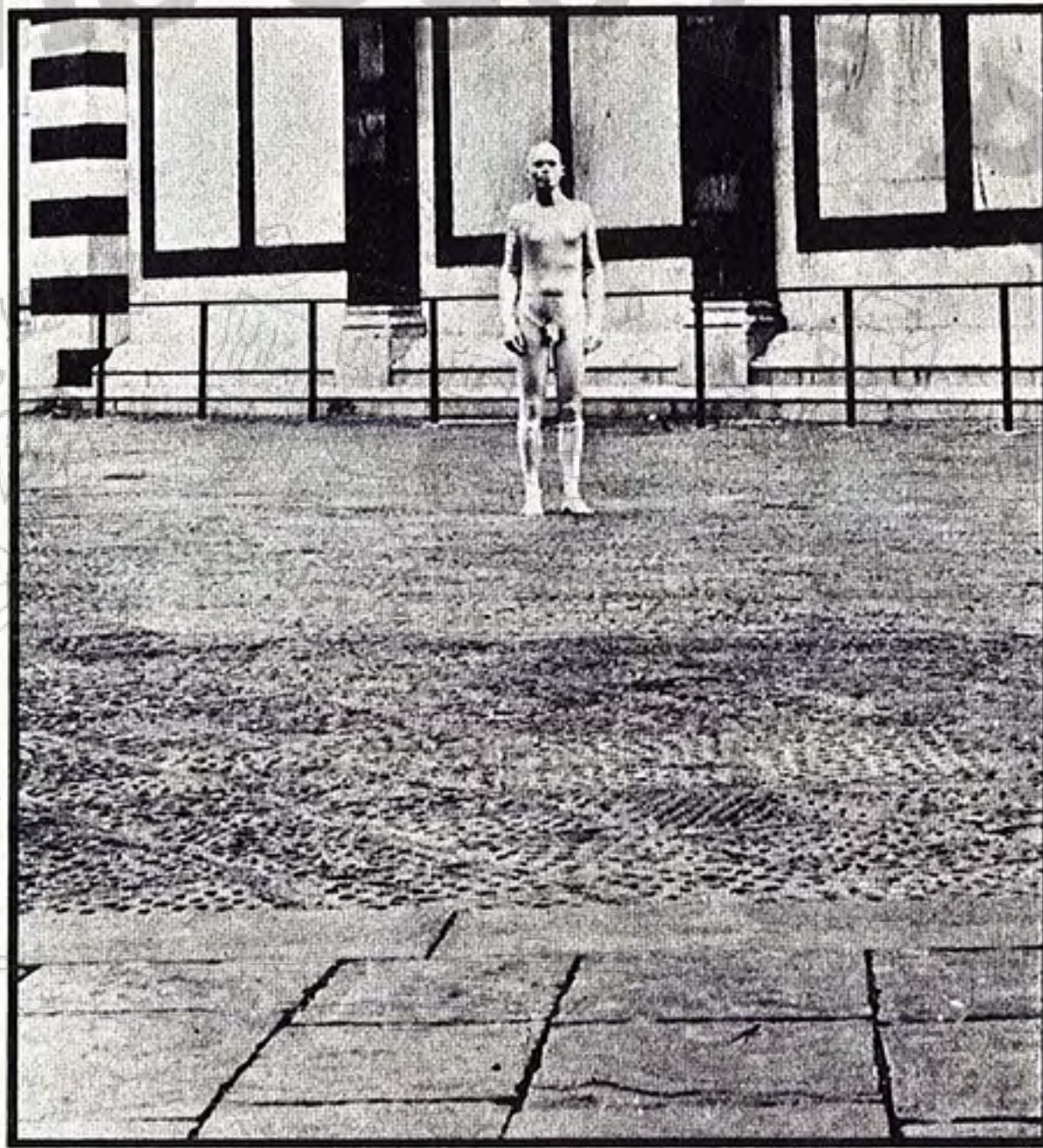
gica (lasciamo stare quanto spontanea), ed un oggetto che in qualche maniera è «progettato» da uno specialista, stilista o designer, che lavora sempre a monte delle singole individualità e che quindi deve fornire un prodotto flessibile ad un uso, specializzato e indifferenziato contemporaneamente. Il sogno di riuscire a progettare l'abito che tutta la società può indossare, indipendentemente da classi e censo, è un po' il sogno segreto di qualsiasi operatore, anche se l'altra utopia, cioè quella di fornire uno strumento stimolante alla fantasia dell'utente che recuperi l'abito non come montura ma come strumento creativo, è l'altro vettore della ricerca del *dressing design*.

L'altro fattore da tenere presente è quello di una corretta impostazione di tutti i fattori industriali e tecnologici della produzione dell'abbigliamento. Faremo un esempio: il grande patrimonio tecnologico co-

stituito dalle fibre sintetiche e artificiali, attualmente è inutilizzato, dal momento che tali fibre vengono utilizzate solo come imitazione del lino e della lana. Né potrebbe essere diversamente, stando così le cose: infatti gli stilisti, «esterni» al mondo dell'industria e alla sua logica, progettano abiti che non hanno niente a che vedere con le tecnologie più avanzate che il livello produttivo potrebbe raggiungere. Non solo, ma l'intera industria dell'abbigliamento si trova ad assolvere un ruolo esclusivamente imitativo di tecniche e figurazioni artigiane.

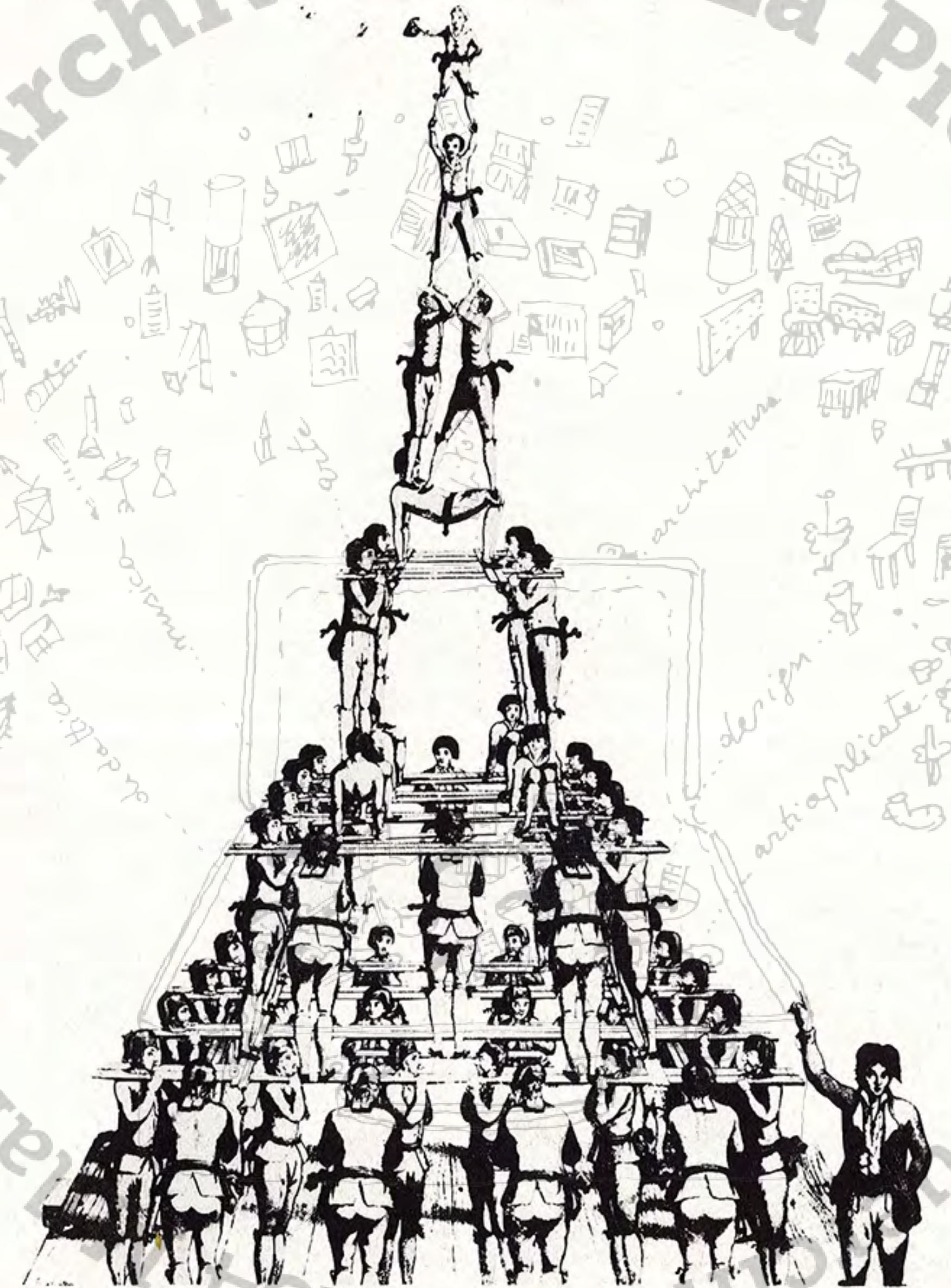
La sperimentazione sul *dressing design*, sulle sue tecniche, sul suo ruolo ecc. è una delle tante cose che potrebbero essere seriamente fatte: l'errore da parte dell'industria sarebbe quello di credere il *dressing design* solo una nuova frontiera culturale, dove combattono solo gli intellettuali e gli artisti, e da parte dei designers l'errore sarebbe quello di farglielo credere.



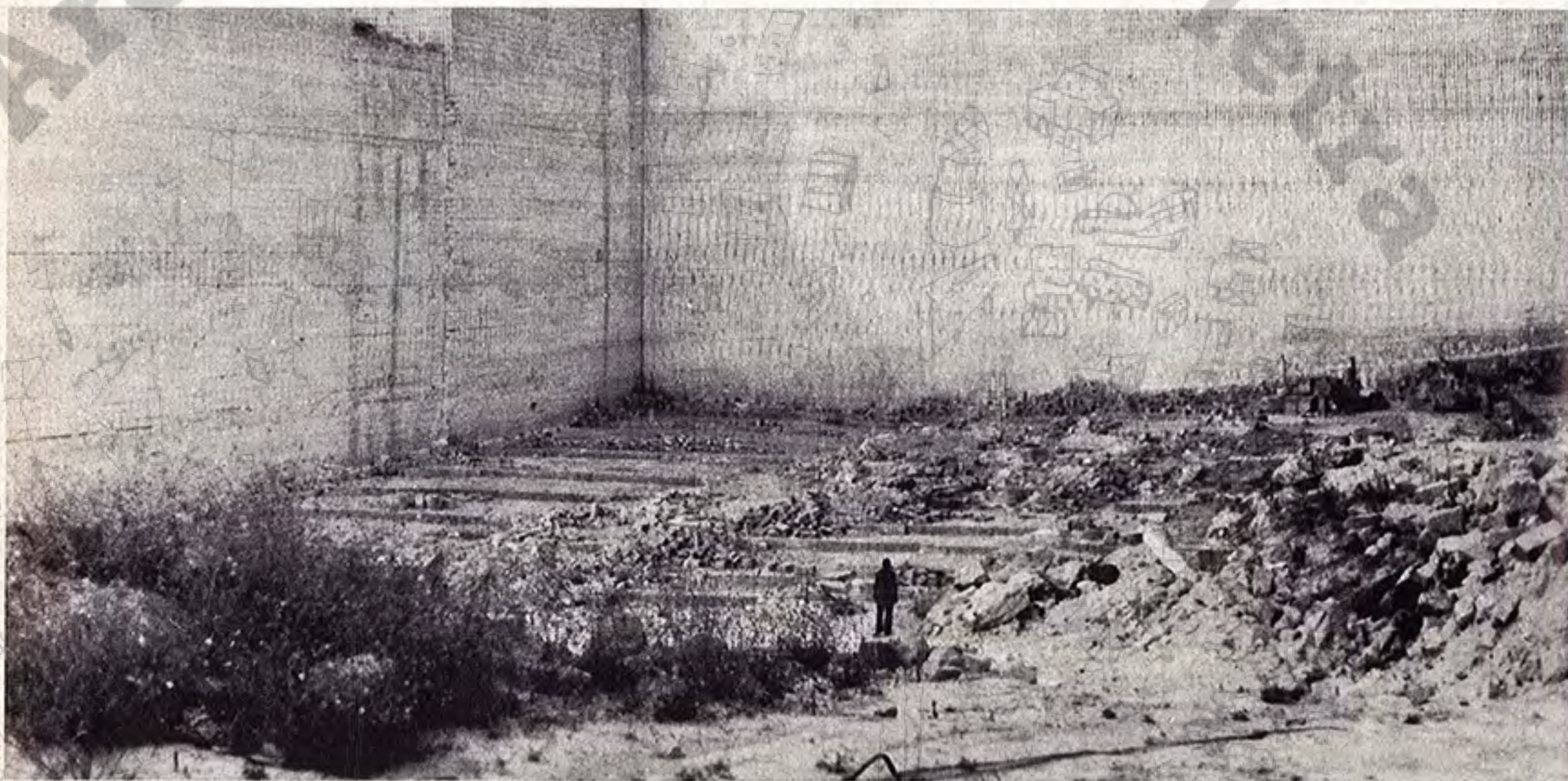


VISITA NEL RINASCIMENTO vestito classico in seta pura, Firenze 1972

LA LOGICA DEL POTERE



MILIARDI DI UOMINI IN UN MILIONE DI ANNI MIGLIAIA DI POTERI IN MILIARDI DI GIORNI



Uno dei punti cruciali per cui l'arte concettuale latino-americana si diversifica profondamente da quella europea e statunitense è nella preminenza dei suoi contenuti ideologici. Anche se alcuni artisti europei (Beuys) hanno dato molta importanza, negli ultimi tempi, all'elemento politico, rimane il fatto che una differenza sostanziale tra le espressioni recenti del «primo mondo» e quelle del «terzo mondo» consiste proprio nell'aspetto intellettualistico ed elitario delle prime e nell'aspetto molto più socialmente impegnato delle seconde. Ecco perché crediamo che le opere che qui vengono riprodotte (e che fanno parte d'un'importante mostra organizzata dal Caye bonariense, e dal suo animatore e direttore Jorge Glusberg, col nome di «Arte de sistemas»,) costituiscano per noi europei un singolare messaggio e un preciso avvertimento: proprio l'arte concettuale - quest'arte che ha forse per la prima volta, come afferma Glusberg, «trasformato i signifiants tradizionali della visualità» ottenendo anche una trasformazione dei relativi signifiés, - viene ad acquistare una funzione nuova e diversa, quale le arti visuali non riuscivano più ad ottenere attraverso l'esibizione della tela dipinta o della statua-monumento. E fa sì che in alcune di queste opere il piano del contenuto (per dirla con Hjelmslev) possa risultare autonomo rispetto a quello che tradizionalmente costituiva il piano dell'espressione dell'arte visuale. Questa autonomia del piano del contenuto apparirà evidente anche dalle poche opere qui riprodotte, nelle quali è facile intravedere come i diversi operatori artistici e culturali si siano serviti di mezzi svariati e variamente articolati, ricorrendo ai più eterodossi sistemi semiologici, ma sempre col preciso intento di offrire allo spettatore un'immagine diretta ed efficace della loro volontà di impostare una lotta contro le ingiustizie sociali della loro patria e contro la situazione di disagio economico-politico in cui si dibattono molti paesi dell'America latina. Gillo Dorfles

JORGE GLUSBERG

VERSO UN'APPROSSIMAZIONE STRUTTURALE DELL'«ARTE DE SISTEMAS»

III Biennale d'arte Coltejer, Medellin

Ho deciso di definire Arte di Sistemi i procedimenti e le esperienze che concernono gli artisti che lavorano in quest'ultimo terzo del ventesimo secolo. Comprendo in questo termine l'arte come idea, l'arte politica, l'arte ecologica, l'arte di proposizione o arte cibernetica. Invero non ritengo si possano ridurre questi fenomeni della creazione a strutture matematiche o linguistiche tuttavia utilizzerò modelli della semiologia e la linguistica strutturale. Non svilupperò qui una teoria completa ma voglio presentare, attraverso alcuni dati empirici appartenenti alla mostra «Arte de Sistemas» che organizzerò, un possibile cammino metodologico che chiarifichi il potenziale rivoluzionario di queste posizioni.

Voglio sottolineare che per me anche questo è un cammino sperimentale; l'obiettivo fondamentale degli sviluppi che seguono corrisponde ad una approssimazione per tentativi all'opera d'arte nei suoi aspetti strutturali, partendo da alcune delle categorie semiologiche che considero adeguate per la loro generalità e per il fatto che permettono di concettualizzare metodologicamente i fenomeni artistici. In questo modo tutte le analisi effettuate devono intendersi come oggetto di esemplificazione, una utilizzazione possibile dei concetti applicati e non come criteri definitivi. Questa proposizione iniziale potrebbe a mio avviso, costituire un principio di interpretazione critica del fatto artistico mediante uno sviluppo previsto a lungo termine.

Devo menzionare specialmente nella realizzazione di questo lavoro l'aiuto che mi ha portato Armando Sercovich e gli studi di Jack Burnham che indaga in *The Structure of Art* modelli semiologici. «Contrariamente a Wölfflin che tende a considerare la funzione visiva indipendentemente dalle altre funzioni intellettuali - dice Francastel in *Pintura y Sociedad* - è necessario studiarla in relazione alla attività totale dell'uomo in una determinata epoca». Francastel d'accordo con Levy Strauss concepisce l'opera d'arte come una organizzazione di elementi significativi in relazione con la totalità.

«La forma - dice in *La realidad figurativa* - non è la somma di particolari integrati nell'insieme che costituisce l'opera, non appartiene al livello degli elementi e dei contenuti bensì al livello dei principi ovverosia delle strutture. Si identifica con lo schema di organizzazione che suggerisce il montaggio degli elementi scelti come significativi non in ragione della loro conformità a modelli eterogenei scelti dal di fuori bensì in considerazione dei rapporti con le leggi proprie dello schema organizzativo».

Le strutture non sono gratuite, costituiscono sistemi che si elaborano attraverso una condotta, non logica nell'accezione usuale del termine, bensì cosciente, o quanto meno controllata dall'artista, qualunque essa sia. Il carattere generale e non finito della creazione artistica che Francastel dichiara e le sue indagini profonde per porre in relazione le strutture sociali e le strutture artistiche, una volta spiegata l'arte come mezzo di conoscenza, come linguaggio, rafforza la mia scelta a definire gli esperimenti e le attività della mostra in questione come arte di sistemi.

L'arte è per Francastel un mezzo di azione e di conoscenza perché oggettivizza le strutture e i modelli umani, e pertanto ci permette una conoscenza dello spirito umano e dei possibili modi di relazione. L'arte ci informa in maggior misura sui modelli mentali di un gruppo sociale che sugli accadimenti e sulla cornice materiale della vita di un'artista e del suo ambiente.

Per tutto questo, riferendomi strettamente agli artisti che si apprestano ad entrare nel secolo ventunesimo, credo che i linguaggi attuali creati dall'uomo nella sua necessità di comunicare, abbiamo un denominatore comune che io propongo di chiamare «Sistemas».

Già la sua definizione nel *Diccionario de la Real Academia* ci permette una approssimazione efficace: «insieme di regole o principi sopra una materia organizzata al suo interno. Insieme di cose che relazionale con ordine entro se stesse formano un determinato oggetto». Non ho dubbi che con queste

nozioni di sistemi potremo iniziare una spiegazione di alcuni fatti corrispondenti a «Arte di Sistemi».

In *il crudo e il cotto* Levy Strauss spiega che il mito, la cui funzione è quella di costituire un operatore di equilibrio sempre instabile, ha molte delle caratteristiche del fatto artistico.

Nello studiare l'ambiente dell'uomo primitivo e nel classificarlo Levy Strauss si avvicina al creatore di fatti artistici. per il primitivo il totemismo esprime la totalità delle relazioni fra cultura e natura. Intendendo per totemismo il sistema di classificazione, la definizione che in una tribù primitiva si dà alla materializzazione del sistema ideologico e culturale della tribù, cioè le maglie mentali (= categorie del pensiero) per comprendere la sua realtà. D'accordo con Levy Strauss i sistemi totemici sono sistemi di metafora che unificano l'ambiente naturale con la società. Il totemismo come l'arte non si misura con regole prestabilite, la sua funzione è di «garantire lo scambio di idee fra i differenti livelli della realtà sociale».

La dicotomia fondamentale sviluppata nelle forme mitiche costituisce le categorie del naturale e del culturale giacché potremmo definire il mito come elemento mediatore fra natura e cultura. Levy Strauss intende per natura i contenuti rifiutati dall'uomo, quei valori non incorporati alla sua attività sociale e per cultura quei contenuti assunti dall'uomo cioè, tutte le categorie create per suo mezzo. Questa definizione di differenziazione naturale-culturale ci servirà per lo studio del fatto artistico. Così come Levy Strauss deduce attraverso il suo triangolo culinario il naturale nel crudo e il culturale nel cotto, possiamo analizzare il processo o l'esperimento estetico attraverso un insieme di categorie binarie derivate dalla linguistica.

NATURALE/CULTURALE
NON SEGNATO/SEGNATO
SIGNIFICANTE/SIGNIFICATO
SINTAGMA/PARADIGMA
DENOTAZIONE/CONNOTAZIONE

MOTIVATO/NON MOTIVATO
TEMPO CONTINUO/
TEMPO DETERMINATO
PIANO DELL'ESPRESSIONE/
PIANO DEL CONTENUTO
METONIMIA/METAFORA

Forma/Sostanza

Analizzo adesso valendomi del labirinto di Benedit esposto in Arte de Sistemas l'applicazione di alcune di queste categorie binarie.

Nel «labirinto invisibile» si organizza uno esperimento di conoscenza per tentativo ed errore. Lo sperimentatore deve arrivare alla fine di un percorso a labirinto senza commettere errori. Gli ostacoli sono invisibili, però reali e sono determinati da un fascio di luce che si riflette in specchi. Quando si interrompe il fascio di luce, suona una sirena che indica gli errori di percorso e che simultaneamente registra lo sbaglio.

Queste informazioni si applicano ad un sistema di coordinate e si ottengono «curve di livello di comportamento». Può partecipare una persona alla volta ed effettuare tanti tentativi quanti siano necessari per terminare il percorso senza nessun errore. La

ricompensa consiste nel privilegio di poter osservare l'aspetto e il comportamento di un «oxolote mejicano» (anfibia che si suppone legato alla nostra origine).

L'opera, oltre all'intenzione lucida che si nota a prima vista e all'esperimento di conoscenza che permette di misurare il comportamento del partecipante, è interessata al percorso, e sottolinea efficacemente la dicotomia naturale-culturale, allo stesso modo dei microzoi e dell'alveare di api che l'artista inviò alla Biennale di Venezia.

L'artista seleziona un sistema naturale e lo combina con un apparato tecnologico. Come la mitologia, l'arte tradizionale non permetteva il cambio o la trasformazione come caratteristica permanente di un'opera; da queste limitazioni l'artista è impedito originariamente nel realizzare le sue opere temporalmente finite. Orbene Benedit rompe con questa attitudine e si coinvolge nel processo. Avrebbe anche potuto evidentemente avere esposto una serie di fotografie del labirinto scegliendo diverse azioni dei partecipanti, però in tal caso il cambio, la trasformazione, il divenire non sarebbe sorto come ciclico e naturale.

Benedit istanza la omologia fra l'attività del partecipante (uomo) e gli effetti dell'am-

biente creatore (dialettica fra l'essere fisico e la realtà). Proseguendo con le categorie binarie possiamo definire il piano dell'espressione con Hjemstev come quello cui corrispondono i significanti di un codice (campo semantico secondo Prieto). Questo è l'universo dei fatti immediatamente percepibili e hanno caratteristiche organolettiche definite. Sono i veicoli del significato organizzati in strutture.

In Benedit si convertono in significanti tutti quei fatti che compiono una funzione di orientamento per percorrere il labirinto; specchi, suono, circuito e fasci di luce.

Il piano del contenuto è quello cui appartengono i significati di un codice (cioè che corrisponde ai significanti). Questi significati come nel piano - sono anche loro organizzati in strutture semantiche.

La sostanza dell'espressione, in questo esempio, sarebbe visiva e auditiva (luce e suono) di spettro variabile con un intervento alternativo (quando si taglia la luce c'è il suono e viceversa). La forma dell'espressione, prendendo in considerazione la sintassi programmata di sostituzione di una distanza con un'altra, consiste nelle traiettorie luminose e la loro relazione temporale con il suono della sirena.

La sostanza del contenuto è data dall'egualianza: permanenza delle condizioni iniziali = percorso positivo (sostanza del contenuto) suono della sirena = percorso negativo (sostanza del contenuto). La forma del contenuto è l'organizzazione dei significati tra di loro.

In questo caso è:

suono = rilevanza
silenzio = non rilevanza

È la presenza del suono *versus* assenza di suono. Pertanto si contano nel labirinto di Benedit tutte le condizioni formali di struttura di un sistema semiologico.

La **marca semantica** è la presenza di una caratteristica di cui il suo opposto correlato manca.

Per proseguire con l'applicazione di queste categorie binarie possiamo dire che solo uno è l'elemento denotativo in questo sistema connotativo.

La nota istruttiva per realizzare l'esperimento di conoscenza per «tentativo ed errore» denota la possibilità di reazione del sistema di fronte alle operazioni del partecipante. Tutti gli altri elementi costituiscono un sistema globale connotativo.

Quando il partecipante fa suonare elettro-

nicamente la sirena nel forzare il labirinto, il primo significato indica la messa in moto del meccanismo. Un secondo significato denota quindi l'errore, un terzo significato può denotare la fine per ottenere il premio della visione dell'«oxolote» mejicano.

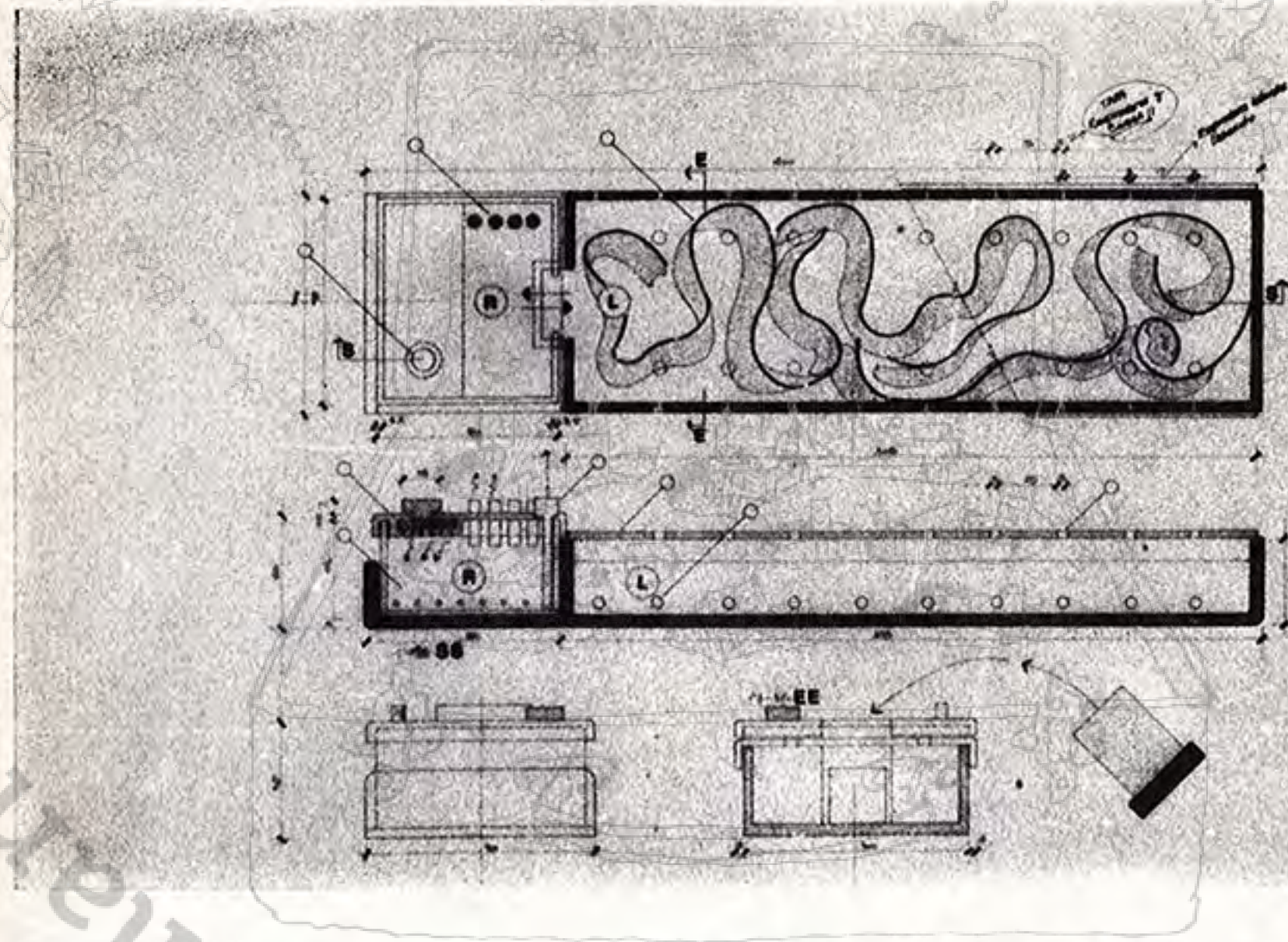
In relazione con la categoria tempo, possiamo differenziare il tempo continuo del processo compiuto in forma soddisfacente, con la discontinuità provocata dall'errore. L'istantaneità espressa dai suoni si riferisce alla rottura temporale e al reinizio del processo (tempo individuato). Nel labirinto ci sono due ordini di combinazioni: la giustapposizione di elementi che agiscono come significanti (specchi, luci, suono) e la combinazione di sequenze di azione del partecipante (paradigma). Il primo è l'ordine di combinazione della continuità e del temporale (sintagma). Passate così in rassegna le caratteristiche di questa opera presa come modello in termini di decodificazione dei distinti messaggi che compongono il labirinto, possiamo passare all'analisi critica della significanza globale che assume l'opera in relazione con a) il partecipante e b) con altre realizzazioni dello stesso genere. La sua relazione, includendo l'azione del partecipante, determina un insieme di effetti di rilevanza e di accumula-

zione di significati dal principio del percorso fino all'obiettivo finale.

Il primo messaggio (denotativo) costituito dalle indicazioni stampate, costituisce il punto di accesso al codice dell'opera come artificio sintattico (sequenziale, in base a segnali) e la sua correlazione con un sistema di significati in costante processo di ristrutturazione. Il processo di adattamento della condotta rispetto all'errore (curva di apprendimento) costituisce un meccanismo ovvio di retroazione (feed-back) che permette progressivamente al partecipante di conformarsi alla meccanica del sistema fino a confondersi con esso. Il tentativo e l'errore obbliga a memorizzare e registrare le alternative del percorso esatto positivo. Il punto finale (perfetto adeguamento al codice) è la entropia del sistema, perché il partecipante si è impadronito della traiettoria corretta del labirinto.

«Arte di Sistemi» di Alberto Pellegrino

- Analizza il processo tra il 1871-1971
- Analizza il tuo processo
- Stabilisci una relazione tra A e B
- Progetta un possibile processo tra 1971-2071



Labirinto invisibile

Si organizza un'esperimento di conoscenza per «tentativo di errore». Il partecipante deve arrivare alla fine (o ricompensa) del percorso a labirinto senza commettere errori. Gli ostacoli sono invisibili, però reali e sono

determinati da un fascio di luce che si riflette in specchi. Quando si interrompe il fascio di luce suona una sirena che segnala gli errori di percorso e che simultaneamente registra lo sbaglio. Queste informazioni si applicano a un sistema di coordinate e si ottengono «curve di livello di comportamento». Può

partecipare una persona alla volta ed effettuare tanti tentativi quanti siano necessari per determinare il percorso senza nessun errore. La ricompensa consiste nel privilegio di poter osservare l'aspetto e il comportamento di un «oxolote mejicano» (anfibia che si suppone legato alla nostra origine).



L'atomo M

L'atomo M è un ricco avaro che durante la sua vita non si gode il denaro (energia). Nel testamento lascia la sua fortuna ai suoi due figli M' e M'' a condizione che ne diano una piccola parte alla comunità, meno di un millesimo della somma totale (energia o massa). I figli insieme avevano quindi

meno di quello che aveva il padre. La somma delle masse di M' e di M'' è un poco più piccola della massa M dell'atomo radioattivo. Però la parte concessa alla comunità, dunque relativamente piccola è anche tanto enormemente grande se considerata come energia cinetica, che porta con sé una grande minaccia

di distruzione. Avvertire questa minaccia è il problema più urgente della nostra epoca (Albert Einstein).

Proposta

Inviare una lettera con questo testo a dieci persone, chiedendo a ciascuna di esse di fare altrettanto.

E. Progetta un tuo processo tra 1971-2071
F. Stabilisci una possibile relazione tra D e E
G. Tenta di stabilire una relazione tra C ed F, deducine un pensiero, scrivilo e comunicalo.

In forma analoga a quella di Bénédict, Pellegrino propone sette punti come domande di un processo da realizzare, però questa volta con una natura assolutamente concettuale, giacché ognuno dei punti si costituisce in una proposizione esplicita. Anche qui come in Bénédict l'azione del ricevente (lettore

che decodifica) determina una somma di significanze, tuttavia in questo caso il prodotto ultimo è puramente riflesso ed interno ed è diretto alla sua oggettivazione. Anche qui l'elemento di entrata al codice è denotato attraverso il discorso linguistico che funziona come indicatore dell'itinerario e a partire da questo individuiamo l'analogia maggiore o il meccanismo strutturale comune ad entrambe le realizzazioni: la connessione tra i punti, B, E e G dell'opera (attività del ricevente riferita ai suoi avvenimenti interni) e la se-

rie A e D, che si riferiscono allo sviluppo di accadimenti esterni nel tempo. Questo è un equivalente - rispetto all'opera anteriore - fra stimoli esterni (significanti) e successive rettificazioni da parte del partecipante. In entrambi i casi si promuove un adeguamento tra esterno e interno, tendenti ad una interiorizzazione del codice da parte del lettore. Questo adeguamento è denotato nelle proposte di Pellegrino nei punti C e F che sono analoghi al percorso esatto nel labirinto e alla sua realizzazione finale.

Regime di somiglianze e definizioni nelle varie sale

Bénédict

Pellegrino

Comune

Proposizione linguistica di iniziazione al codice
Interazione tra interno ed esterno

L'esterno è empirico

L'esterno è concettuale

Il processo è attuale

Il processo è passato e futuro

L'attuale = adeguamento per tentativo ed errore

L'attuale = adeguamento fra esterno e interno



Pietra
Trovata in Buenos Aires
Chimicamente costituita in maggior parte di asfalto, con un 30% approssimativamente di granito e in minor proporzione di sabbia. Quando la percentuale di bitume d'asfalto è maggiore, suole impiegarsi come fonte di calore. Con bruciatori adatti si può utilizzare

per diversi tipi di caldaie, per macchine industriali e di guerra.

Si impiega anche come elemento che genera una attitudine alla libertà nell'uomo. Nel luglio del 1807 il suo uso fu massiccio nella città di Buenos Aires. Nei tempi attuali è stata usata in Córdoba, Rosario e Tucumán

In conclusione l'itinerario concettuale proposto da Pellegrino oltrepassa il tempo reale dell'esperienza e determina l'adeguamento ad una temporalità immaginaria. In Bénédict il tempo fisico necessario per un percorso esatto non oltrepassa il tempo interno del partecipante, però in entrambi i casi, il processo di accumulazione di significanze costituisce un sistema autonomo che corrisponde all'esistenza del fatto estetico. Ambedue le opere inseriscono lo spettatore decodificante nelle leggi della propria temporalità strutturale.

Per esemplificare due altre coppie di categorie (motivato-non motivato, metonimia-metфора) utilizzeremo l'opera di Jorge Gonzales Mir.

La pietra esposta costituisce un elemento che, in quanto significante, è **motivato** tenendo presente la sua definizione tecnica, però quello che segue (contenuto politico) la trasforma in un significante, la cui motivazione dipende da circostanze fortuite: determinati usi accidentali, e di conseguenza in una relazione arbitraria (immotivato). La relazione tra l'oggetto (pietra) esposto e

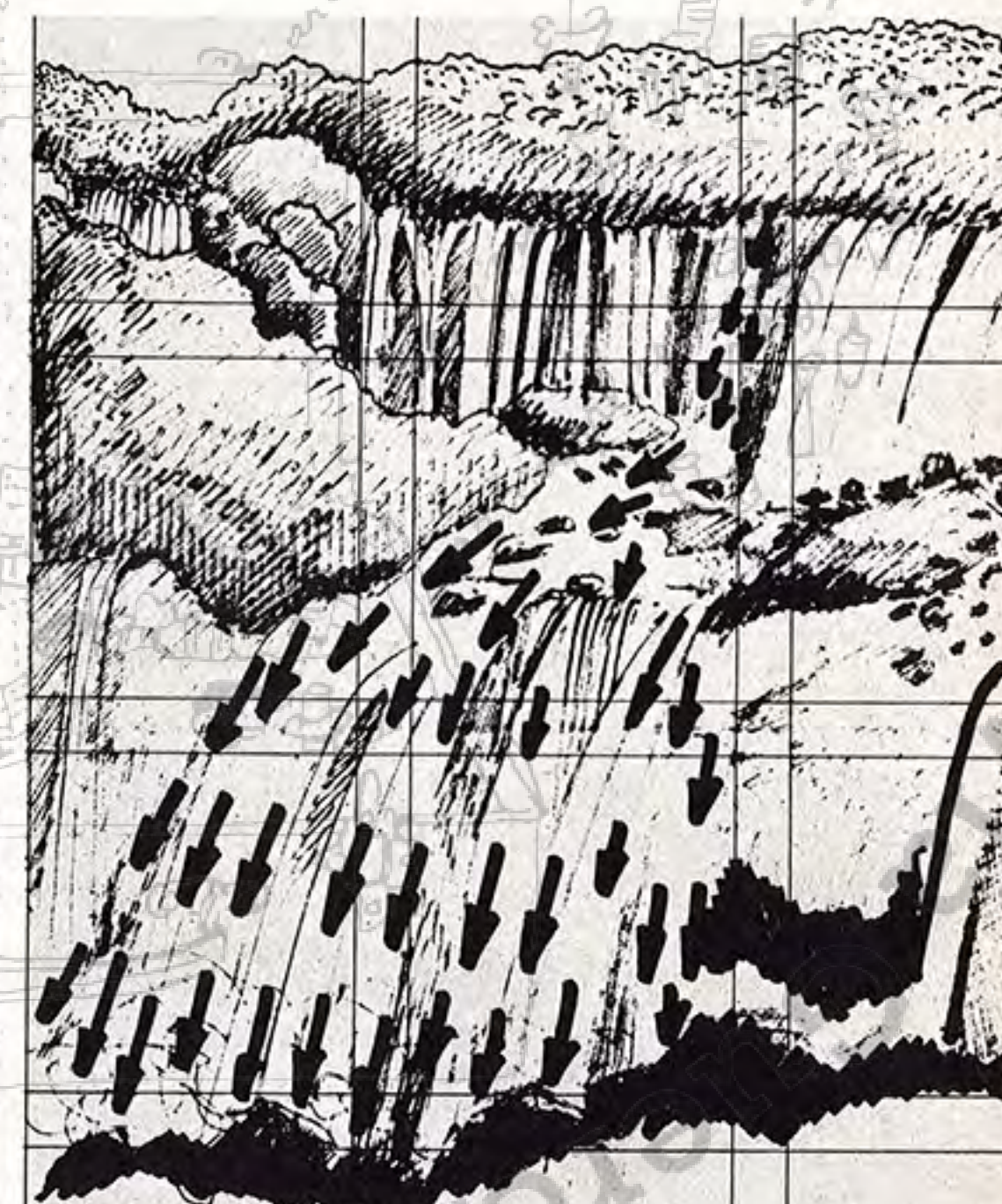
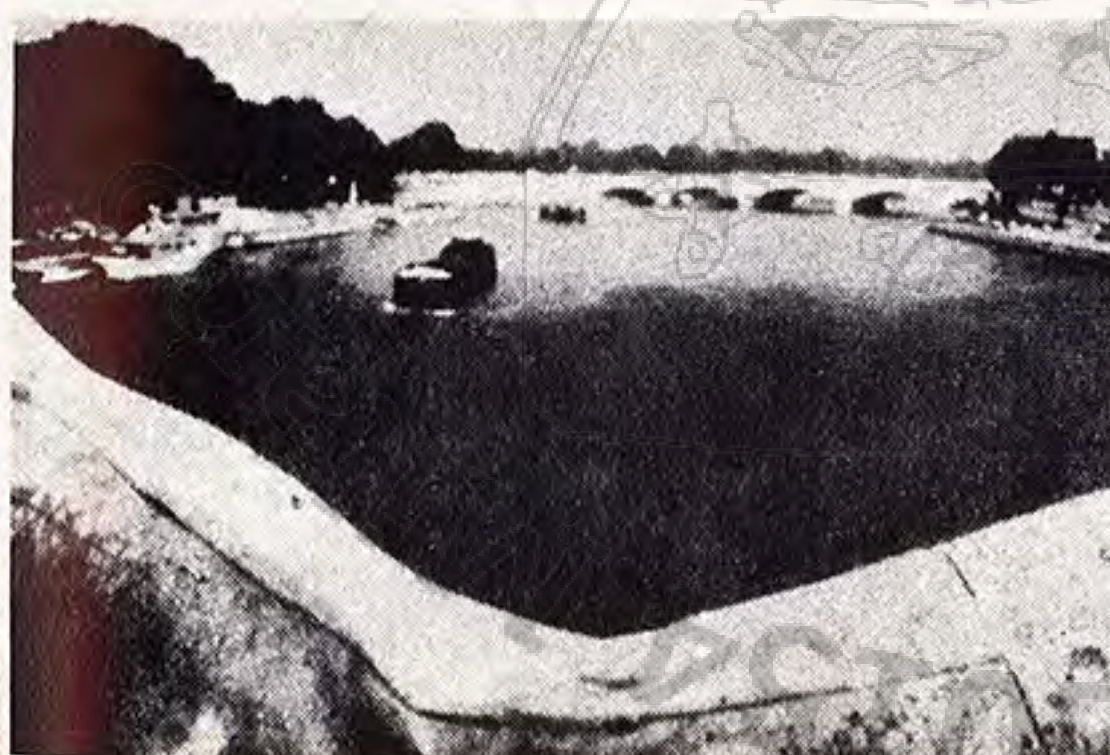
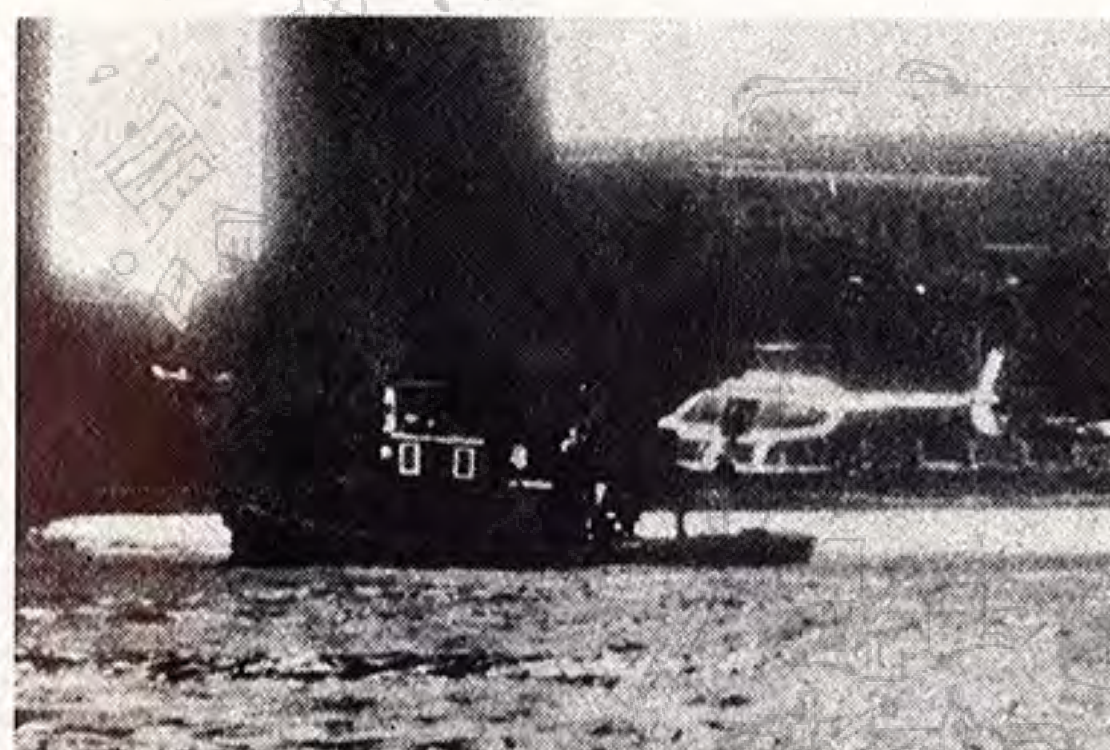
i valori impliciti nelle ultime frasi, è diretta. La pietra si usa anche come elemento che, genera un'attitudine di libertà nell'uomo. Nel luglio del 1807 il suo uso fu massiccio nella città di Buenos Aires. Attualmente è stata impiegata a Córdoba, Rosario e Tucumán. Il testo è principalmente simbolico. L'oggetto si converte così in segno metaforico (ordine di sostituzione) di valori sociopolitici, vale a dire in segno ideologico. La pietra esposta è la metafora della liberazione. Evidentemente l'oggetto solo assume la sua significanza prevista in concomitanza con il testo che l'accompagnò originariamente, e nel momento della rottura metonimica (per eliminazione del testo come conseguenza della censura imposta) si produce un vuoto semantico che lo converte in semplice oggetto. Il testo compiva una funzione di ancoraggio di alcuni dei molteplici significati potenziali della pietra (o molteplici sensi connotativi; la sua rilevanza come segno politico-ideologico). Da questo punto di vista potremmo proporre un'identificazione su alcuni aspetti formali fra l'opera di Renzi e la lampada di Gonzales

Mir: varie utilizzazioni per il conseguimento di significanze politiche, attraverso una manipolazione di elementi connotativi e una forma di contenuto ideologicamente comune (evidente) rispetto ad altre opere concettuali.

Anche l'opera di Marotta, *Progetto per una repubblica democratica*, quantunque impregnata di un orientamento tecnologico, si colloca nello spettro della denuncia critica - satira o ironia - trasformando i significati estetici in proposte di cambiamento.

Nicolas Garcia Uriburu

Nicola Garcia Uriburu è passato da un realismo post-pop a colorare i canali di Venezia, la Senna di Parigi, l'Hudson di New York e il Riachuelo argentino. Queste opere rappresentano un'attività nuova per questo artista-architetto che intende modificare così il proprio paesaggio urbano incorporandosi a quello che è chiamato arte ecologica. La sua presentazione per Arte di Sistemi è il primo progetto di una colorazione verticale: le cascate di Iguazú (Argentina).



PROJECT: VERTICAL COLORATION
WATER FALL COLORATION
PLACE: IGUAZÚ - ARGENTINA

artista: URIBURU
opera: VERTICAL COLOR

Fiume-cascata
(sintagma) (naturale)
Colore del Pigmento
(significante)
Tempo continuo dello scorrere naturale (continuo)

non vi sono mutamenti di contesto

Metonimia
Unisce acqua e colore

Combina acqua e colore a elementi naturali

Juan Carlos Romero

Unisce il museo di Arte Moderna della città di Buenos Aires, dove ha luogo l'esposizione, con il Museo Provinciale de Bellas Artes, di La Plata. Divide la retta in 10 parti uguali (5,3 km ciascuna) e proietta queste misure so-

Per la Plata: ABCDEFGHIJ
Per Buenos Aires: CDEFGHIJB
Per La Plata e Buenos Aires: C'D'E'F'G'H'
I'J'; C'I'D'I'E'I'F'I'G'I'H'I'I'J'I'
Il quadrato è diviso dalle diagonali in quattro parti uguali:

ABO = 1 Buenos Aires, 2 La Plata, 3 Luyán, 4 Brandsen, 5 Gral. Las Heras, 6 Cañuelas, 7 Lobos, 8 Roque Pérez, BCO = 9 Chascomús, 10 Lezama, 11 Gral. Belgrano, 12 Las Flores, 13 Rauch, CDO = 14 Azul, 15 Tapalqué, 16 Gral. Alvear, 17 Saladillo, DAO = 18-9 Luglio, 19-25 maggio, 20 Bragado, 21 Alberti, 22 Chivilcoy, 23 Rawson, 24 Mercedes, 25 Carmen de Areco, 26 San Antonio de Areco, 27 Capitán Sarmiento

La relazione sistematica sarà:

1° ABO = 8; BCO = 5; CDO = 4; DAO = 10.
2° ABO + BCO = 8+5; BCO + CDO = 5+4; CDO + DAO = 4+10; DAO + ABO = 10+8.
3° ABO + BCO + CDO = 8+5+4; BCO + CDO + DAO = 5+4+10; CDO + DAO + ABO = 4+10+8; DAO + ABO + BCO = 10+8+5.
4° ABO + CDO = 8+4; BCO + DAO = 5+10.
5° ABO + BCO + CDO + DAO = 8+5+4+10

Colora il fiume

(paradigma) (culturale)

Colora l'acqua (contenuto)

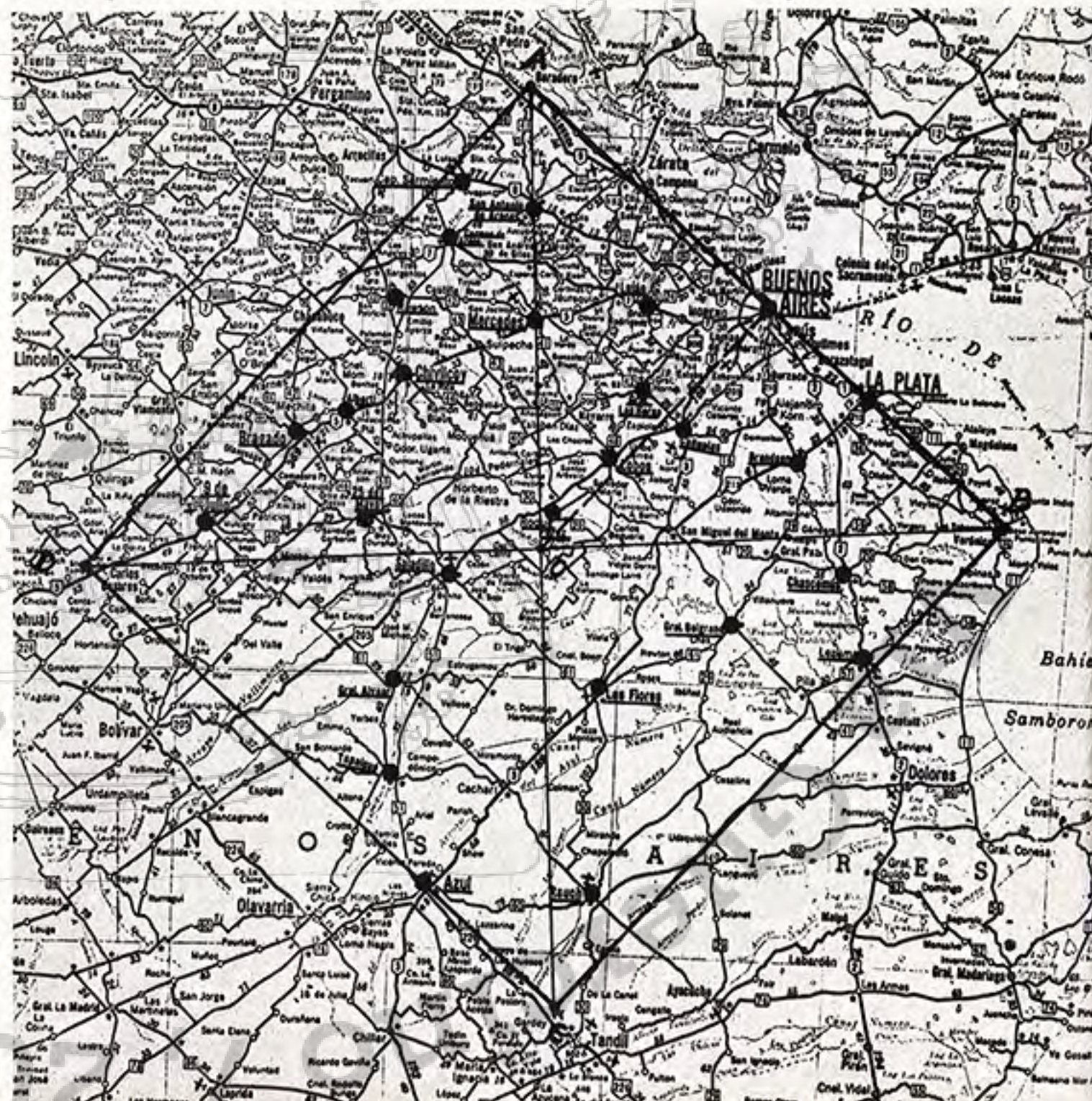
È una trasgressione alla naturale trasformazione culturale del naturale
Rottura del flusso naturale cromatico prodotto dal colore del pigmento (individuato)

Il cambio di contesto si produce metalinguisticamente: la foto nel museo denota il fatto naturale culturizzato

Metafora

Fatto estetico

Il metalinguaggio fotografico è di ordine metaforico quando entra al Museo



questo perimetro di 1120 km. con 7.200 m² di superficie, Romero traccia le diagonali del quadrato e determina il numero di città incluse in ognuno dei quattro triangoli che lo

formano. Con questi numeri stabilisce una serie di relazioni che gli permettono di sviluppare il suo esperimento. Ciò che ha esposto in «Arte de Sistemas» è lo studio delle

Percorso reale e luoghi reali

(naturale)

Località reali (ogni 5 km.)

Cartografia come metodo e come stimolo percettivo

La fotografia come linguaggio mimetico e come dato percettivo

Significato statistico (le foto non si muovono)

Tempo reale del percorso durante i due viaggi (continuo)

Spazio continuo (distanze fra i 2 musei)

Metonimia

Giustapposizione di foto nello spazio della mostra

Precedente pratica cartografica

(culturale)

Segni cartografici

Inclusione dell'elemento cartografico nel contesto di una mostra

Foto di un luogo doppiamente relazionato (doppio metalinguaggio): la relazione di ogni coppia di foto con il segno cartografico e il luogo reale

Significato dinamico (lo spostamento dello spettatore è immaginario)

Le istantanee determinano pause temporali; tempo seriato (individualizzato)

Scelta degli intervalli da registrare

Metafora

Sostituzione di segnali cartografici a località reali

AL	BOTONAZO	3	X	X	X
	MASAJE		X	X	X
	CACHADO		X	X	X
UN	ENCANADO	2	1	2	X
	MILICO		3	1	X
	BIABASO		2	3	X
EL	AMASLJO	1			
	CHAPADO				
	MANCADOR				

Giustapposizione di fotografie e diagramma cartografico

Simbiosi dell'artista con l'ambiente reale

Combinazione di un diagramma cartografico con una critica sociale

Carlos Ginsburg

Ginsburg ha collocato un cartello di m. 12 x 2 nel terreno, nella strada di fronte al Museo di Arte Moderna di Buenos Aires dove si svolge la mostra. «Qui dentro si sta svolgendo un inatteso esperimento estetico. Però... in che cosa con-

siste? Per conoscere il lavoro dissimulato sei pregato di salire al nono piano del Museo d'Arte Moderna, Corientes 1530, (qui di fronte) e di scoprire dalla finestra quello che c'è effettivamente nel terreno. Idea di Carlos Ginsburg inclusa nella mostra "Arte di si-

stemi" organizzata dal Centro Arte e Comunicazione a partire da 1 luglio 1971».

Una volta nel Museo, lo spettatore attraverso grandi finestre poteva osservare la parola TERRA dipinta di bianco ricoprire la superficie del terreno e illuminata con 5 proiettori al quarzo.

Terreno incolto (naturale)

Percorso fino al nono piano del Teatro St. Martin: Museo d'Arte Moderna

Azione dello spettatore, cioè spostamento: significante dinamica

Tempo continuo dello spostamento, cioè tempo del significante (include il corpo stesso dello spettatore)

Sostituzione di foto a località reali

Separazione fra la retta cartografica e le due proiezioni (ferrovia e strada)

Scelta degli oggetti o luoghi in funzione di un contenuto sociale

Annuncio dello sviluppo di una opera nella via Corientes, su di un terreno incolto (culturale)

Azione di movimento dello spettatore come partecipante di un fatto artistico da consumarsi

Significato statico: la terra (come fatto ecologico) è statica; non si muove, è dipinta, il suo significato è statico

Tempo individuato del significato (tempo segnalizzato) tempo sequenzialmente diviso in segnali che rinviano gli uni agli altri in una catena di interpretanti (secondo Pierce) Effetto metalinguistico differito

Metonimia

Combinazione di segnali, cartelli, frecce, spazi fisici differenti in cui si sviluppano i segnali. L'opera è metanimitica e sviluppa una caratteristica comune in elementi diversi: terreno, strada, edificio, ascensore, Museo

Combinazione di due sostanze significanti: calce e terra

Rivocazione del punto di partenza del processo: quando lo spettatore osserva dal nono piano i cartelli in strada, leggendoli egli vede se stesso e conferisce significanze ai lettori che osservano. In questo momento si produce la valutazione dell'opera

Analisi comparativa del pamphlet n. 3 di Juan Pablo Renzi e dell'opera 5w in 200w di Jorge Gonzales Mir

La Nuova Moda

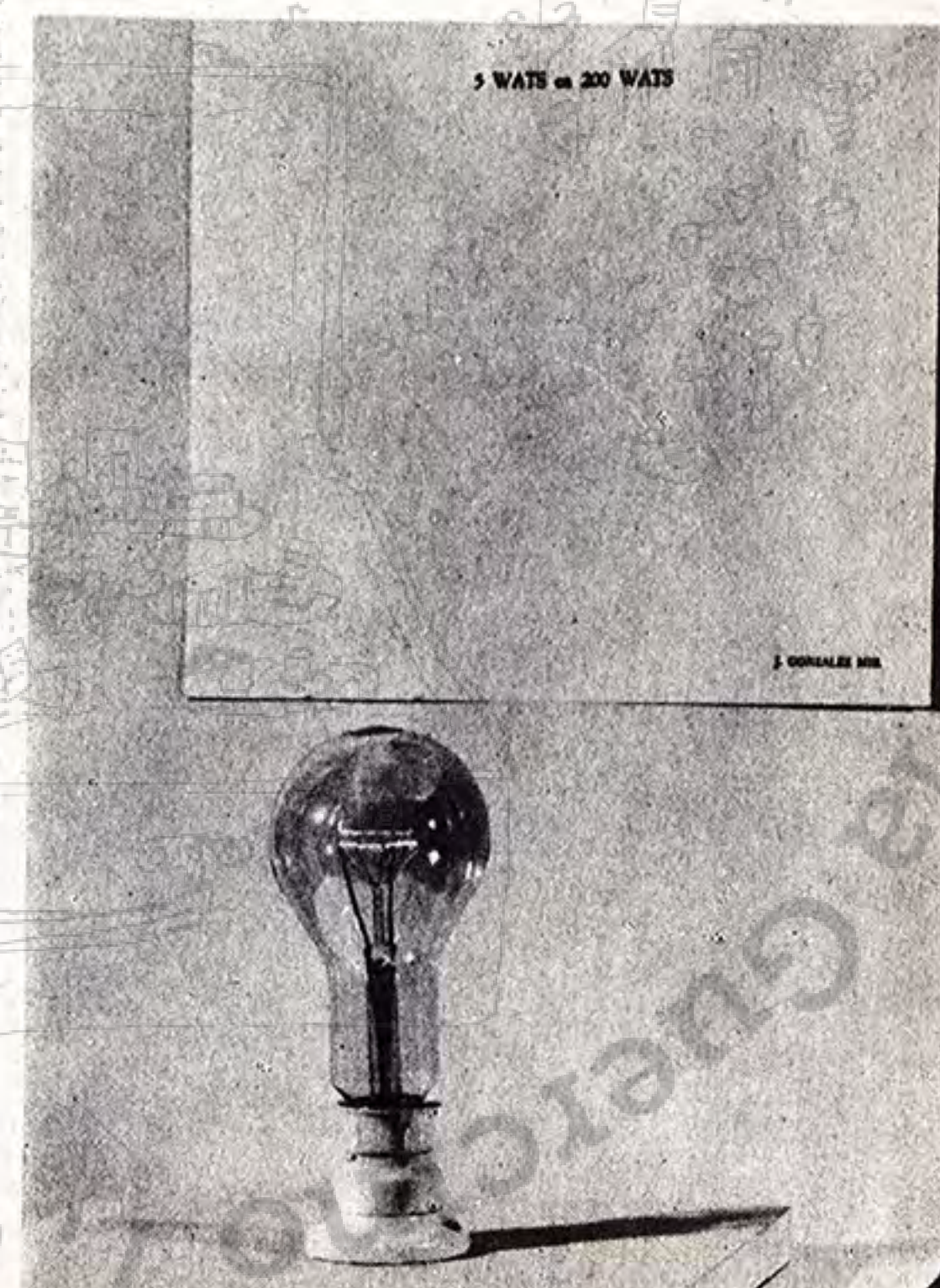
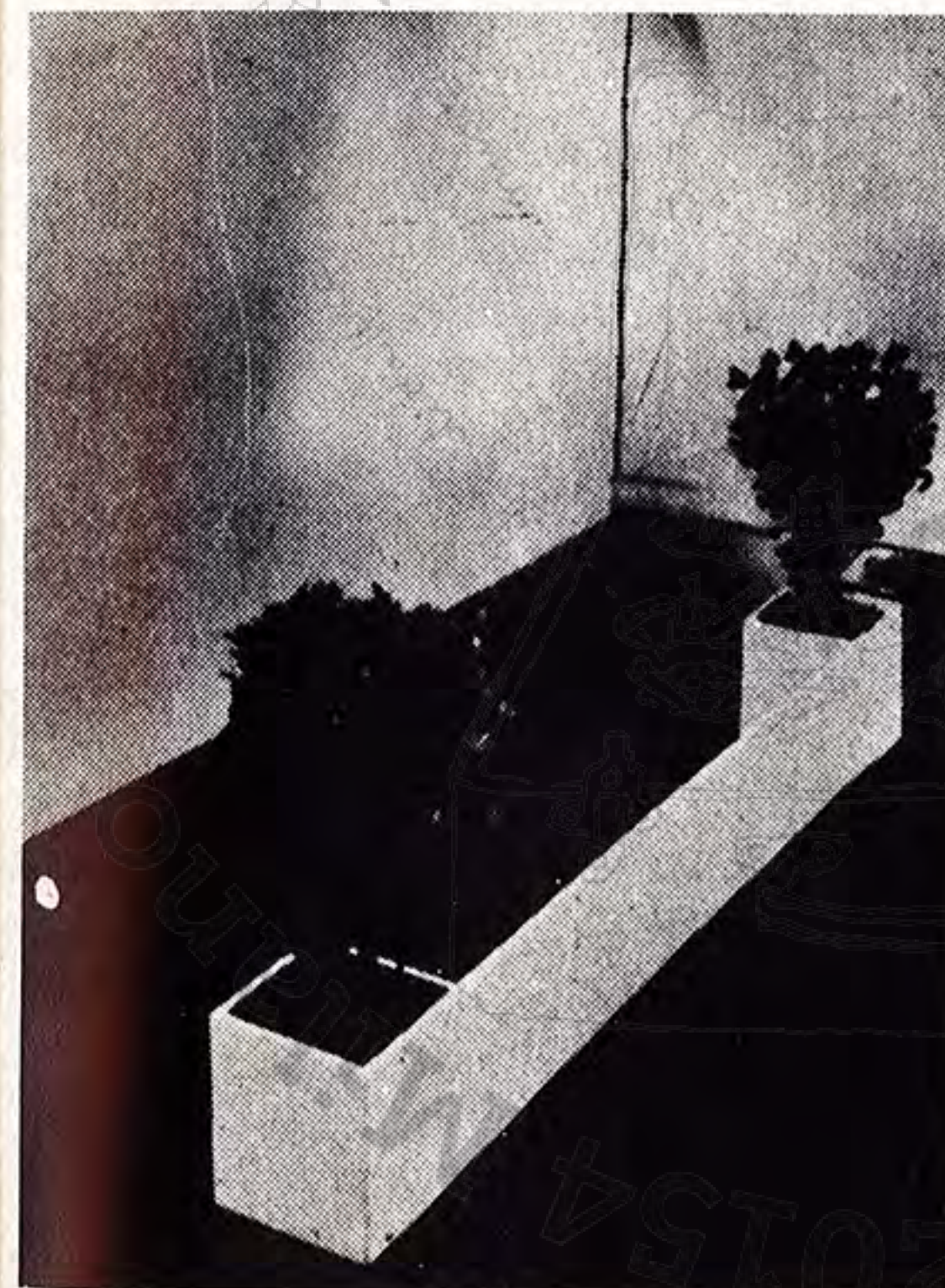
«Adesso è di moda l'Arte concettuale (uno dei sistemi che caratterizzano la cultura borghese, è rinnovare lo stock, periodicamente, per incrementare la vendita della sua mercanzia, che tra l'altro è sempre la stessa) e risulta che io sono (almeno per alcuni critici come Lucy Lippard e Jorge Glusberg) uno dei responsabili dell'inizio di questo feno-

meno (insieme con i miei compagni degli ax gruppi di artisti rivoluzionari di Rosario e Buenos Aires degli anni 67-68). Questa affermazione è erronea. Come è erroneo ogni proposito di vincolarsi a detta speculazione estetica. La cultura borghese ha sempre teso a svuotare di contenuto ogni atto di creazione arti-

Metafora

Caratteri linguistici del cartello riferiti a quello che vi è dentro al recinto (un segno di ciò che sta accadendo)

La forma linguistica che denota la sostanza sopra cui si poggia. L'ultimo segnale al nono piano rimanda al terreno: segnale metaforico



zie di coloro che si struggono al fine di trasmettere come messaggi cose che non esistono.

Qui sotto enumero le ragioni che ci differenziano:

- 1) Non ci interessa che siano considerati estetici
- 2) Li strutturiamo in funzione del loro contenuto
- 3) Sono sempre politici e non sempre si trasmettono attraverso canali ufficiali come questo
- 4) Non ci interessano come lavori in se stessi ma come mezzi per denunciare lo sfruttamento».

Juan Pablo Renzi

In Renzi il contenuto politico-ideologico è principale, in Mir è incidentale. Questo si riferisce alle categorie «denotativo» in Renzi è «connotativo» in Mir, entrambe rispetto allo stesso scopo: la critica sociale attraverso l'arte. Mentre in Mir non vi è un abbandono dell'oggetto plastico come significativo di contenuti ideologici, in Renzi l'opera supera l'utilizzazione di ogni veicolo che non sia linguistico. L'estetica continua ad essere fondamento d'entrambe le opere in quanto

veicolo di significanze, ma Renzi viola esplicitamente il codice entro cui si articola il proprio messaggio antiplastico, anticoncettuale.

Per Barthes ogni messaggio (sintagma) viola il codice (paradigma). Ogni sintagma è una materializzazione del sistema e nello stesso tempo ne è una violazione. Per Barthes c'è una violazione dal momento che c'è una creazione.

Per Moles c'è una informazione quando c'è una violazione.

«Domani pioveranno giornali» è la violazione al codice meteorologico ed è nello stesso tempo una maggior informazione riguardo al tempo.

In Renzi succede lo stesso però egli oltrepassa la violazione di Barthes. Quantunque si riferisca a qualcosa di anteriore (l'arte concettuale, in quanto violazione) potremmo arrivare a dire che l'opera costituisce una rottura epistemologica, per dirla con Bachelard, giacché si riferisce ad un mutamento di problematica e non a un mutamento di problema.

In entrambi i casi si potrebbe supporre l'utilizzazione di uno strumento di denuncia, ma Renzi non accetta il valore della propria realizzazione come un fatto estetico ma co-

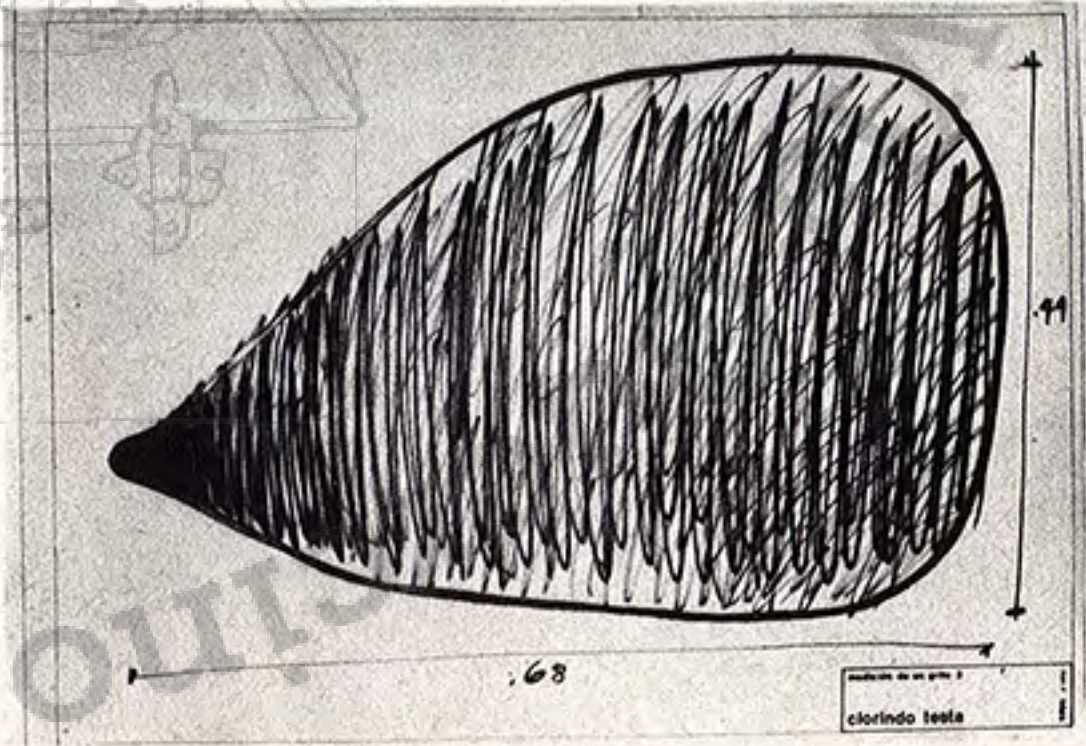
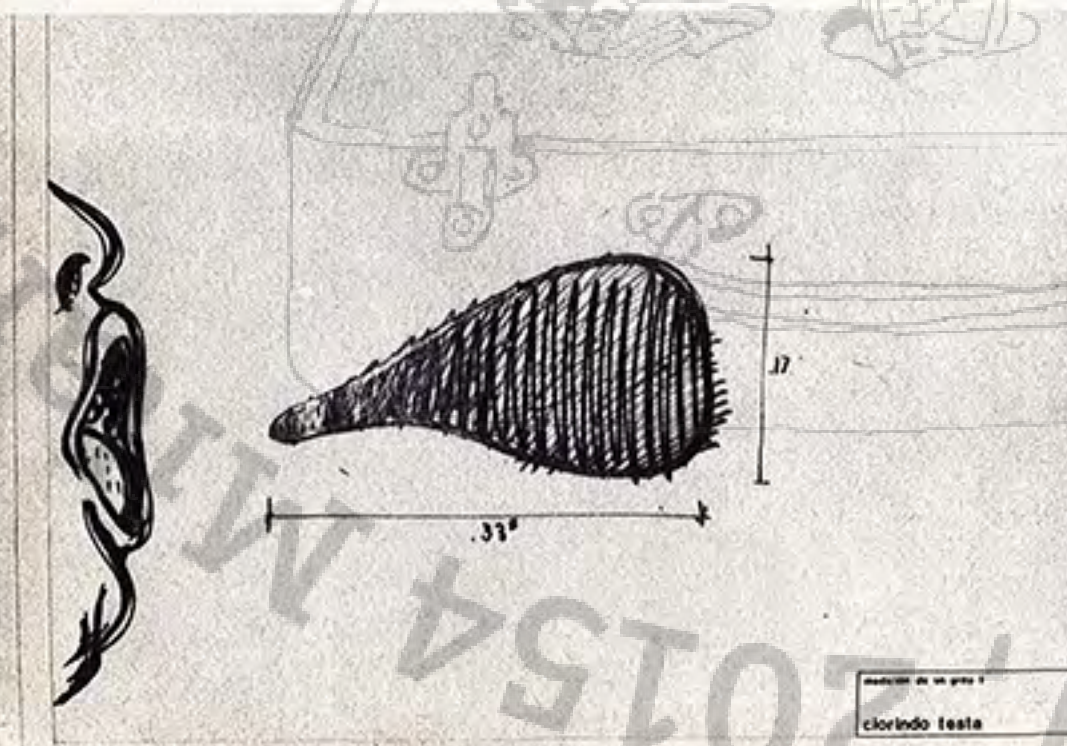
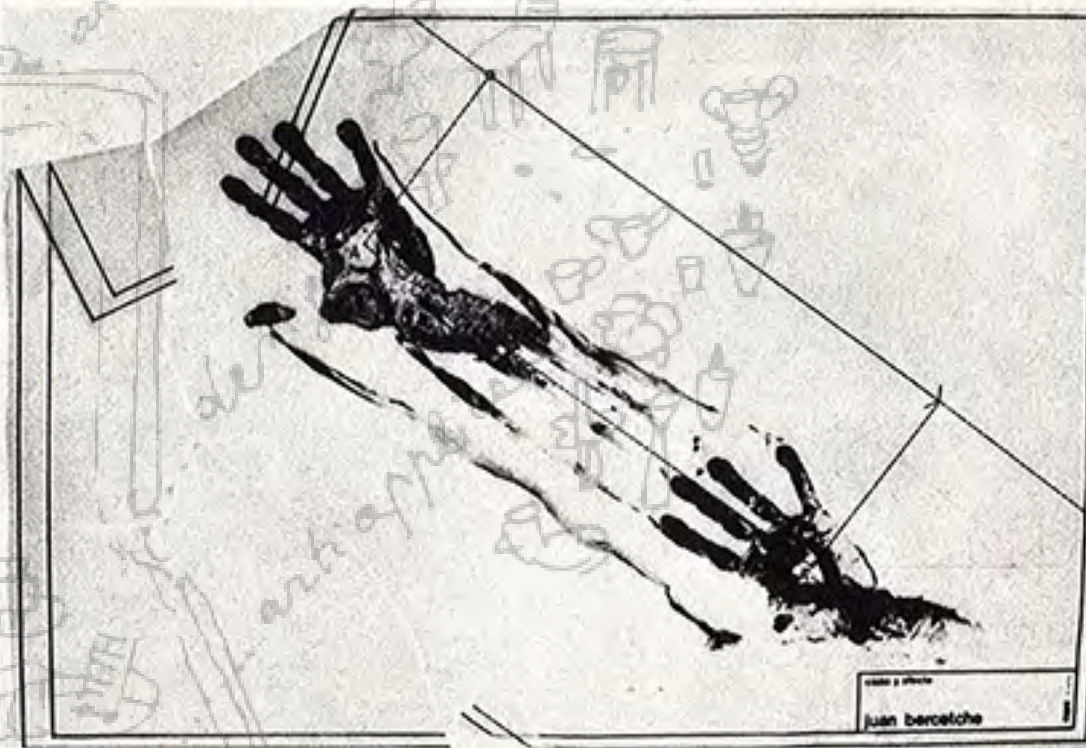
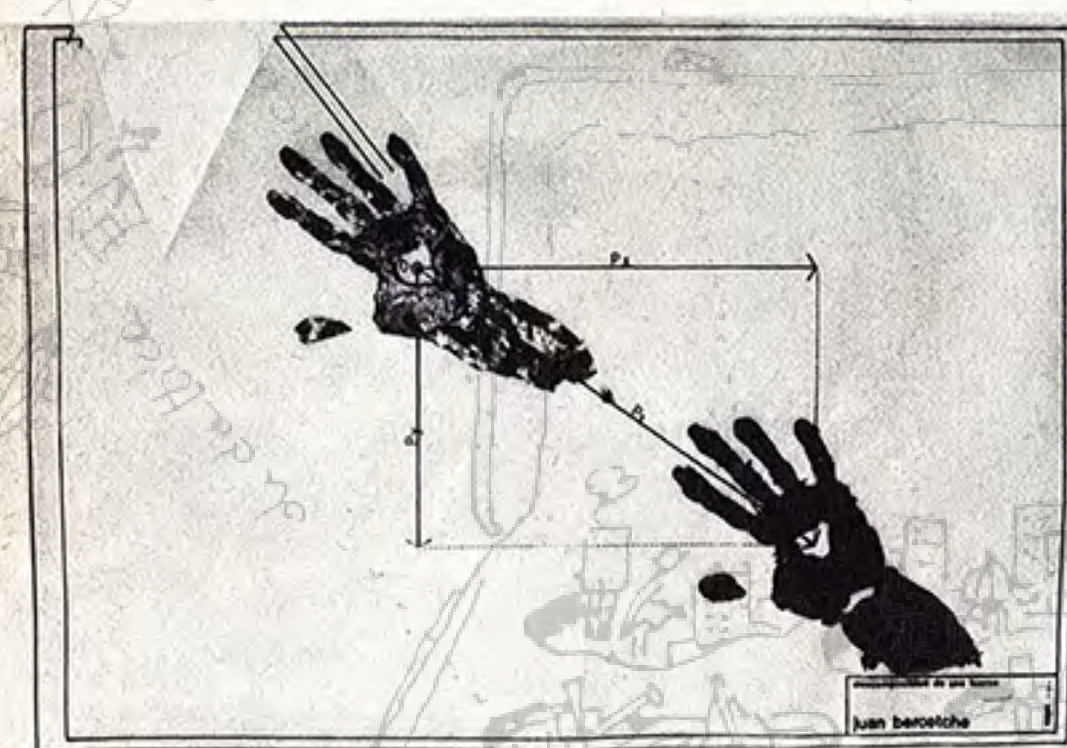
me una funzione politica.

Nel caso di Gonzales Mir, la relazione fra l'oggetto (significante) e il contenuto ideologico denunciato è una chiara metafora, alla stessa maniera che la sua opera con la pietra. Questo lo situa nella pratica artistica di costruzione di simboli visivi di natura motivata. Luce della lampada: capacità reale: realtà nazionale: potenziale possibile del paese.

Quest'omologia (relazione di proporzionalità fra termini) determina una significanza differente nell'opera di Gonzales Mir (sistema connotativo) in contrapposizione alla denominazione de *La Nuova Moda* di Renzi. Senza dubbio è d'uopo notare che questi si riferisce al potere politico dei suoi messaggi e che, ad ogni modo, la sua espressione è autoriflessiva. Non denuncia situazioni reali ma riorganizza la funzione del fatto artistico.

Potremmo sintetizzare la sua proposta con una frase dei formalisti russi «non bisogna poetizzare la rivoluzione, bensì rivoluzionare la poesia». Renzi pone in crisi il suo linguaggio, vuole rivoluzionare il suo strumento (viola il codice rivoluzionandone la sua estetica) mentre Gonzales Mir continua ad utilizzare i suoi oggetti come significanti della rivoluzione, poetizzandola.

PRODUCT DESIGN



ITALIAN STYLING

Uno degli atteggiamenti più equivoci che persistono nel design italiano può essere registrato al recente Salone del Mobile di Milano: e cioè che l'essenza originale del design, nato ricordiamolo da una istanza di razionalizzazione del prodotto industriale e un suo adeguamento alle reali, e non solo estetiche quindi, esigenze della massa, sia stata completamente dimenticata e travisata tanto da mettere in dubbio la stessa nomina di design da applicare a questi oggetti. Le istanze di comunicazione, di abbellimento, di pura e semplice esibizione formale hanno ormai preso il sopravvento: si disegna cioè un nuovo oggetto non più perché è necessario e razionale ma perché dandogli una nuova veste lo si rende più appetibile, più consumabile, l'oggetto di arredamento sembra aver compiuto tutta la sua parabola esi-



stenziale per piombare nel più vieto consumismo; la qual cosa non sarebbe riprovevole se fosse accompagnata da una sapiente reinvenzione anche solo formale dell'oggetto stesso; ma appare invece allarmante notare come la costante unica, presente in operazioni siffatte, sia il tanto aberrato styling, sulle cui ceneri proprio il design italiano era nato. Dopo i vari stimolanti passaggi attraverso il funzionalismo, il purismo stereometrico, il redesign, il Kitch, il pop, l'oggetto-comunicazione, quest'anno si manifesta sempre più chiaramente la tendenza allo styling più inespressivo: ciò è dovuto in parte a un fatto congenito interno al fenomeno: nella misura in cui il mercato va consolidandosi e l'industria strutturandosi, sempre meno spazio è concesso alle soluzioni di avanguardia, in

quanto esse notoriamente non fanno fatturato ma solo immagine (di cui poche ditte hanno ormai bisogno). L'esigenza è quindi quella di produrre pezzi di sicuro successo e poiché il modello di larga vendita è secondo le ferree leggi della moda, il modello di punta dell'anno scorso, ecco tutti buttarsi su riedizioni più o meno gonfie di cuscini (che era la tendenza all'avanguardia appunto dello scorso anno) o su accostamenti eleganti di materiali o su una ricercatezza nel rivestimento. Quello che soprattutto lascia perplessi è che il designer progressivamente abdicchi a quella funzione di stimolo che gli era propria; e che si sottometta con sempre maggior accondiscendenza alle più banali esigenze produttive; modelli facili e che si vendano, senza alcun onere di ricerca. Del resto è giusto che sia così in quanto tutte queste ope-



razioni sono prettamente commerciali e il Salone del mobile - specie di Festival di Sanremo dell'imbottito - è un luogo per vendere: quindi le esigenze commerciali devono essere poste innanzi a tutto, solo che così facendo cadiamo nel nostro stesso trabocchetto: dopo aver stupito tutti i mercati con la nostra produzione adesso paghi di quanto abbiamo fatto ci aspettiamo il meritato premio e riposo, senza avvertire che le centrali del design si stanno spostando altrove. È sintomatico infatti notare come proprio la tipologia dei cuscini così tanto in voga in questo Salone sia di preta origine scandinava e prima che in Italia apparve con largo successo a Parigi e a Colonia lo scorso anno. Non ci rimane quindi che attendere le novità proprio da questi saloni.

- 1 "Le bambole" di Bellini per C & B
- 2 "Le mura" di Bertini per Cassina
- 3 "Down" di Bartoli per Rossi di Albizzate
- 4 "Maxi Jumbo" di Rosselli per Saporiti
- 5 "Bounty" di Forges Davanzati per Elam
- 6 "Programma C" di Bartoli per Citterio
- 7 "Terzo movimento", Archstudio per MC di Verano
- 8 particolare stand Gommagomma



Queste immagini hanno lo scopo di documentare in modo positivo alcune delle tendenze apparse al recente Salone del mobile:

- l'approfondimento tecnologico e la conseguente banalizzazione dell'immagine sostenuta però da un forte intervento pubblicitario (C&B, le bambole)
- varianti più o meno raffinate sulla tipologia dei cuscini (Rossi di Albizzate ecc.)
- ricercatezza in nuovi accostamenti di materiali in una ritrovata rigidità formale (Elam, ecc.)
- la persistente fortuna del cromo e cristallo (MC di Verano, ecc.)
- il tuttora ricco mercato dei mobili in stile
- i virtuosismi scompositivi delle cucine (Alberti, ecc.) e la svenevole ricercatezza di nuove maniglie
- sedie nei più svariati materiali e sempre di buon livello
- l'oggetto scultura (Simon)
- su tutto ciò lo sfondo ciabattone e trasandato dei padiglioni della Fiera.

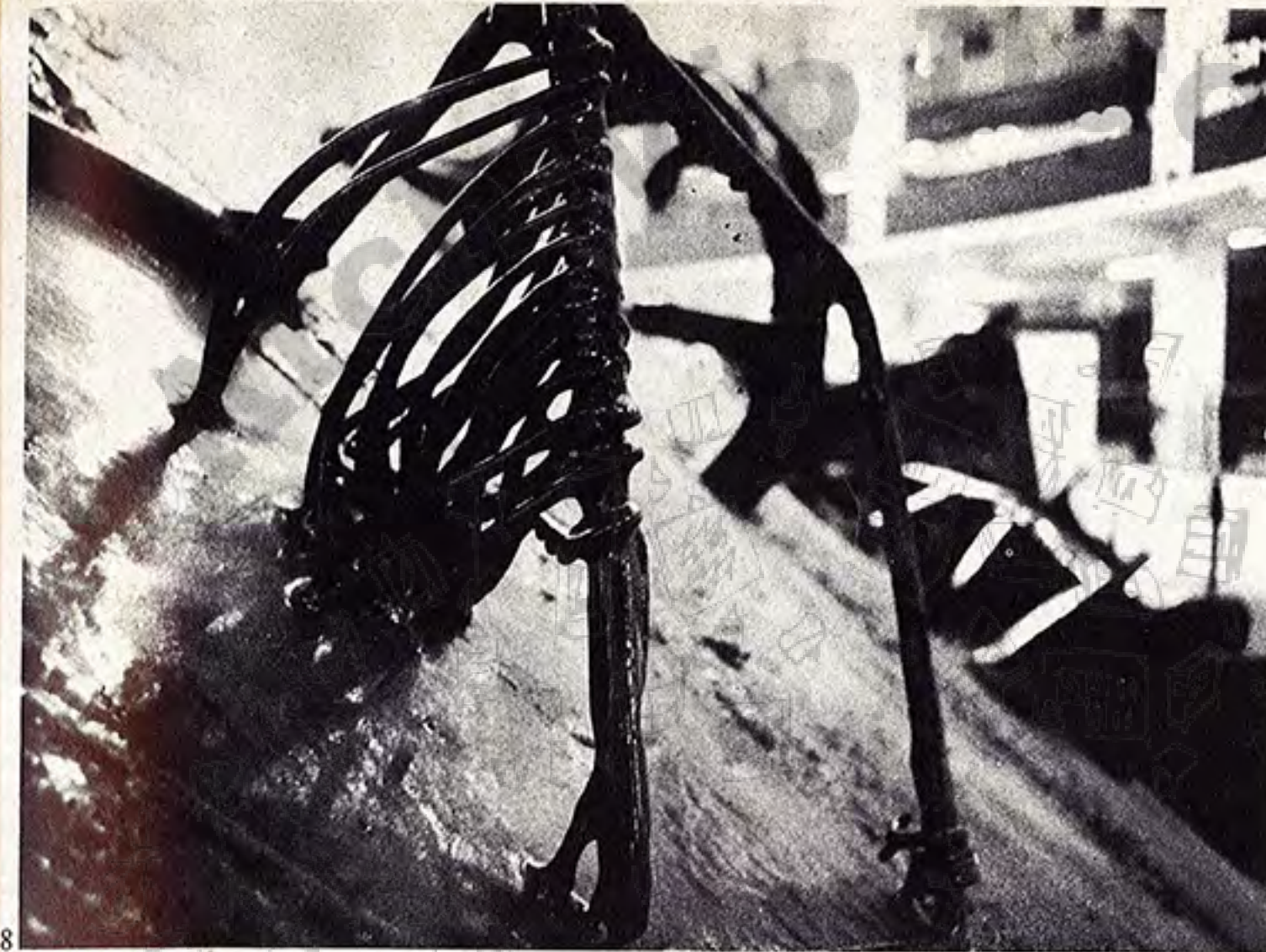
- 9 "Lausi", Archstudio per Minotti
10 "Elementi Arcipelago" di Iliprandi per RB
11 "Cucina S 102" di Salocchi per Alberti
12 "Margherita" di Matta per Simon



6



7



8



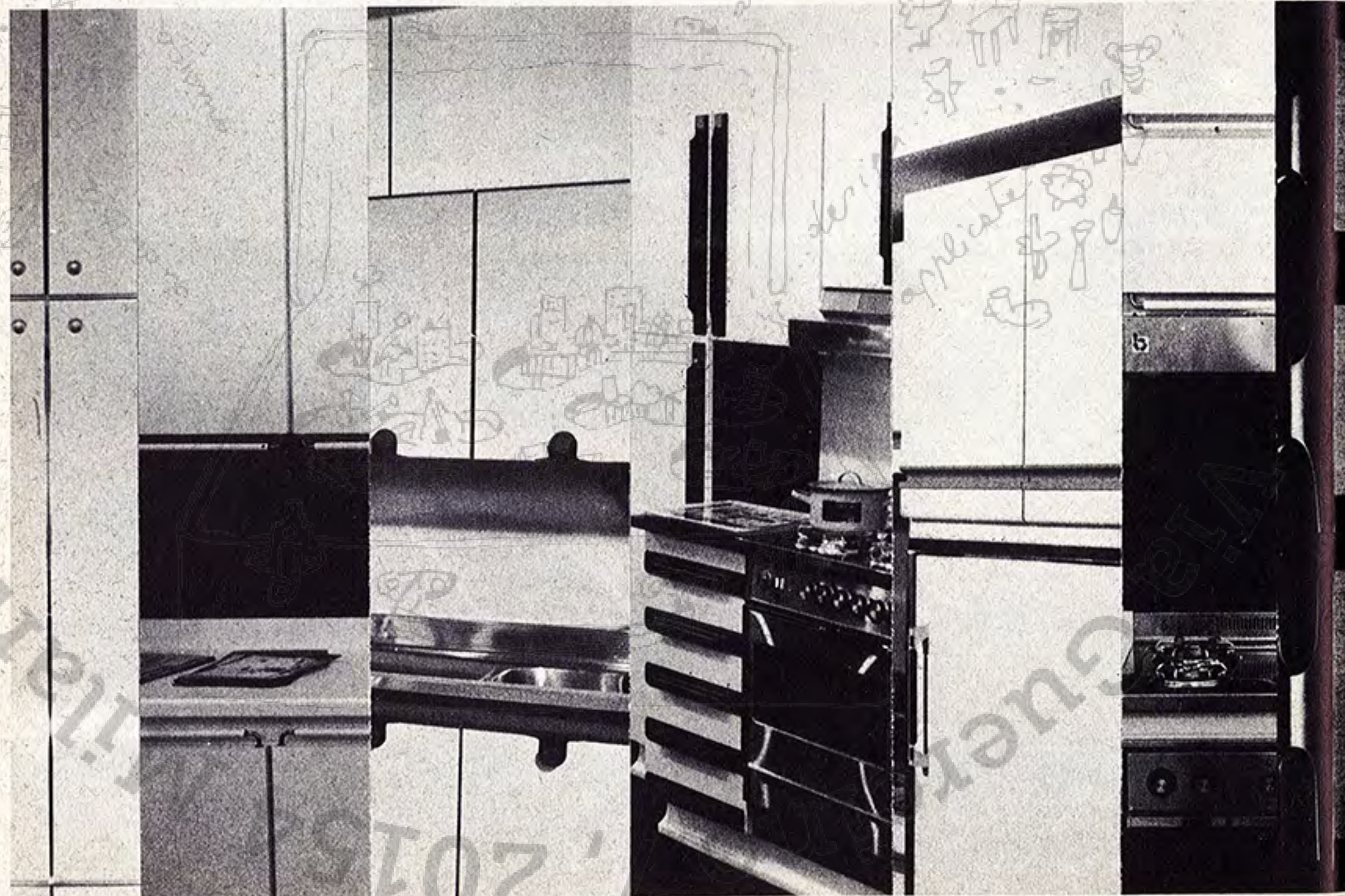
9



10



11



12



USCITA

DESIGN QUIZ

Conoscete veramente tutto sulla produzione di design?

Quale grado di gusto avete?

Fate questo test con la massima sincerità, sarete sorpresi di scoprire la vostra vera collocazione all'interno del processo che lega l'uomo massificato ai beni di consumo.

1 AGUZZATE LA VISTA

Queste due immagini rappresentano lo stesso modello?

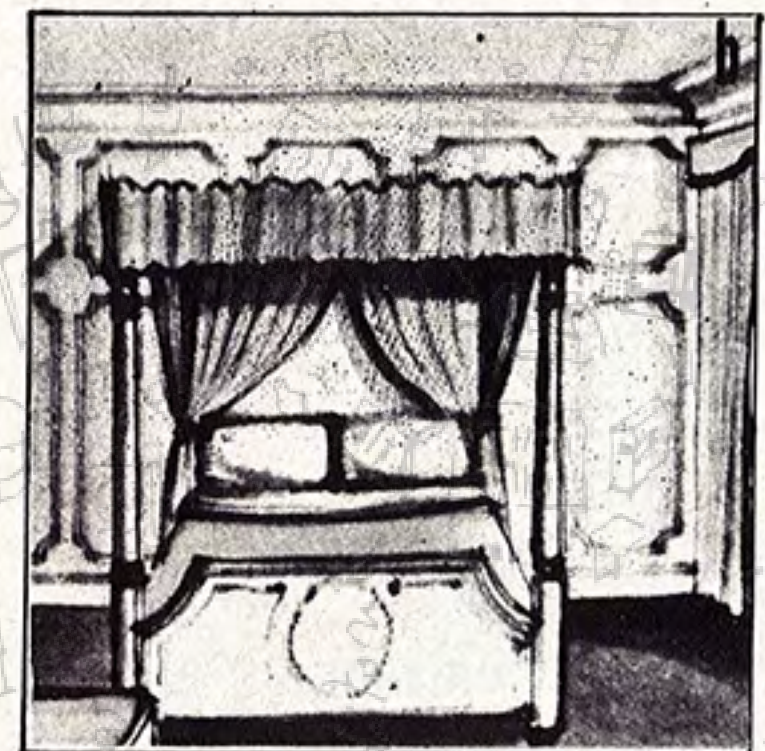


2 L'ESTRANEO

Tra questi personaggi vi è qualcosa in comune tranne con uno: quale? e perchè?
Pierre Cardin, Andreotti, Elsa Martinelli, Ken Scott, Ringo Starr, Valentino.

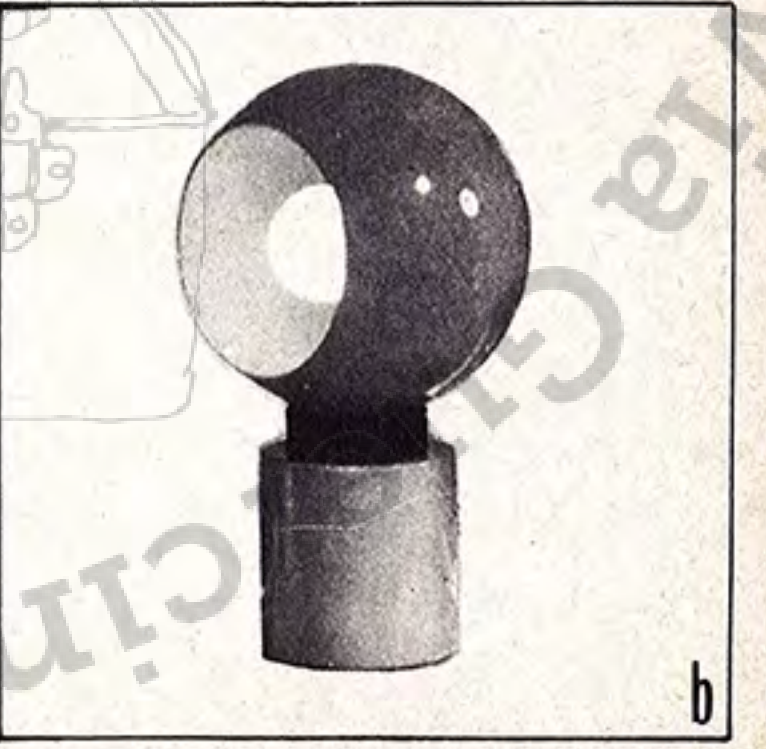
3 IL CONCORSO

Abbinare il modello giusto all'ambiente giusto (da Ideal Home, maggio '72)



4 IL PRIMO

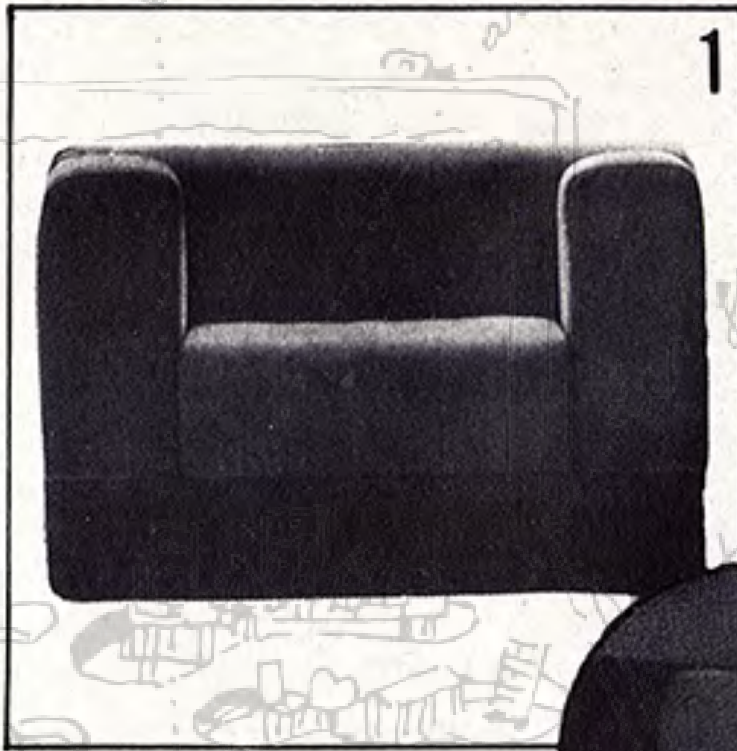
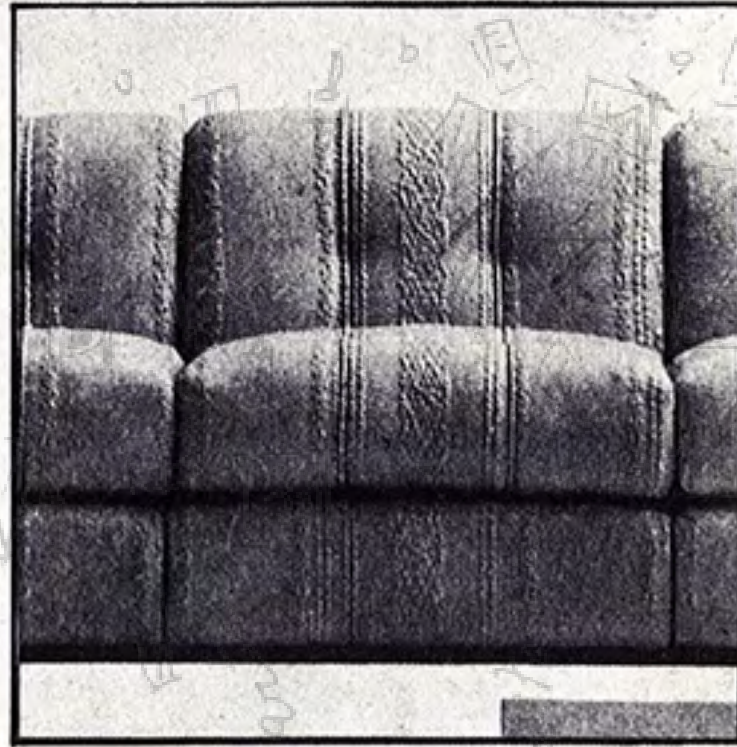
Quale di queste due lampade è nata prima?





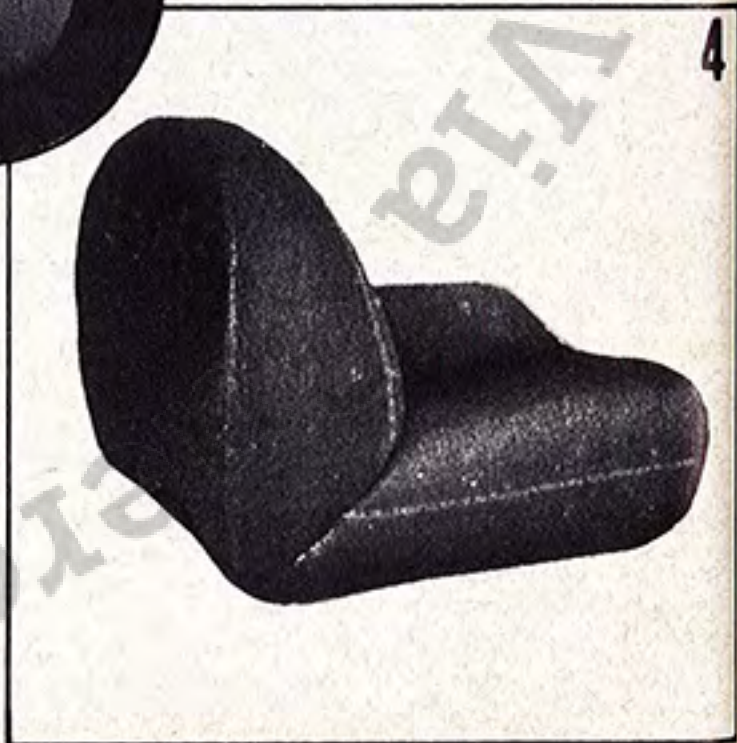
5 BUON GUSTO

Quale di questi braccioli
va bene per questa poltrona?



6 IL PIEDINO

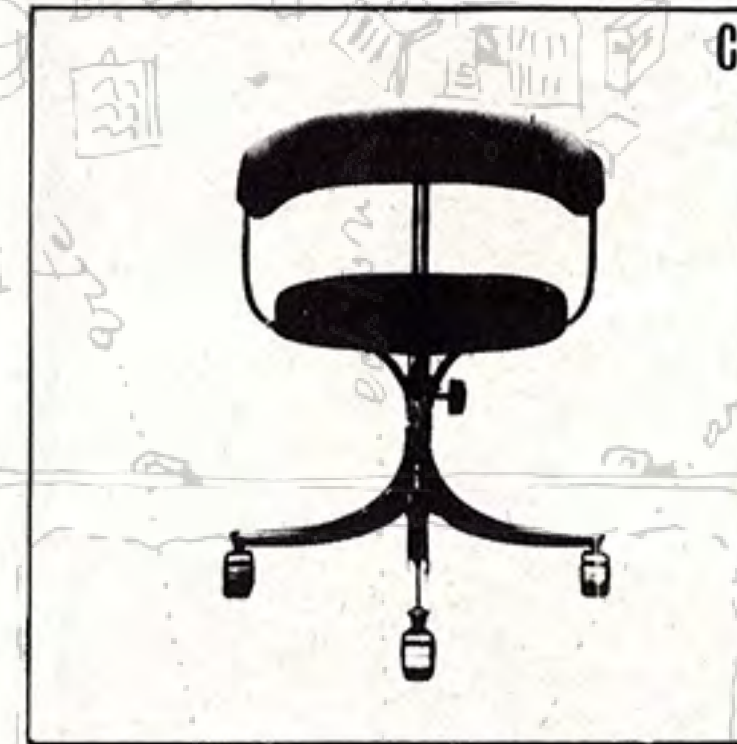
A quale poltrona appartiene
il piedino?



7 ITALIAN DESIGN

Sapreste individuare la
nazione di appartenenza
per ciascuna sedia?

- 1 - Germania
- 2 - Francia
- 3 - Italia
- 4 - USA



8 STYLING

Quale di questi due oggetti è un'operazione di styling?



Iniziamo con questo numero ad occuparci di quello che sarà l'avvenimento più importante del prossimo anno: la quindicesima Triennale di Milano.

È ancora vivo il ricordo della passata edizione, contestata ed occupata, che già si delineano le linee programmatiche delle sezioni in cui si articola questa edizione: la italiana, coordinata dall'arch. Vittoria, e le due internazionali, per l'architettura, arch. Rossi, e per il design, arch. Sottsass.

È sul programma di quest'ultima che abbiamo registrato una serie di opinioni. Allargheremo in seguito il nostro intervento alle altre sezioni e a tutta la problematica che una Triennale comporta.

PROGRAMMA SOTTASS

1) Negli ultimi tempi si sono avute molte mostre e sono uscite molte pubblicazioni nelle quali si è tentato di documentare la produzione degli ultimi anni, senza che queste documentazioni riuscissero, quasi mai, a comunicare al pubblico in profondità la vera realtà dei problemi sociali, culturali, industriali ed economici che stanno alla base dei processi secondo i quali oggi si opera nel campo del design. D'altra parte è chiaro che una mostra di design oggi e nella sede della Triennale non può semplicemente riproporre la documentazione (che già viene data con continuità da pubblicazioni professionali e non professionali, da mostre generali o particolari), di quanto si sta facendo nel campo della produzione considerata come attività avulsa da quelle premesse che invece, come sappiamo, la condizionano.

Perciò la proposta è che la Triennale non documenti tanto, ancora una volta, «quello che è stato fatto» quanto quello che nel mondo i più avanzati rappresentanti di queste problematiche pensano «ci sia da fare» e documenti, nei limiti del possibile, dove, quanti e quali siano i condizionamenti nei quali si opera. In altre parole la proposta è che la Triennale documenti soprattutto le idee, le crisi, i dibattiti, le critiche, le problematiche che riguardano il design sui vari piani, che vengano da quelli più strettamente culturali a quelli tecnologici, da quelli industriali a quelli politici e così via.

Resta inteso che il campo della documentazione riguarderà soprattutto le problemati-

che del design per la casa: ma poiché oggi non si può immaginare la casa se non come uno degli aspetti di una storia molto più ampia che è quella della vita dell'uomo come si svolge nell'ambiente più largo della società e del mondo fisico e non fisico che la società produce intorno a sé, è chiaro che potranno essere toccati aspetti del design che non si riferiscono precisamente alla casa ma possono riguardare il lavoro, le comunicazioni, il commercio, il tempo libero.

2) Poiché si tratta di documentare idee, si pensa che il supporto più adatto possa essere il mezzo audiovisivo (films, diapositive, di-
scorsi, ecc.).

Si propone di costruire un certo numero di salette cinematografiche avvicinate tra di loro in cerchio e divise l'una dall'altra da tende afone: così sarà possibile, per il pubblico, una circolazione periferica e anche passaggi tra saletta e saletta evitando la confusione dei suoni. Al centro di questo anello di salette per proiezioni sono collocati i proiettori necessari.

In ogni saletta, durante le 7 ore circa di apertura giornaliera della mostra, si dovrebbero proiettare tre o quattro comunicazioni di circa 15 minuti ciascuna e che si ripeterebbero in cicli di un'ora. Se le salette sono cinque, questo significa che si dovrebbero proiettare più o meno una ventina di films giornalmente, ma questo non significa che tutti o una parte dei films non possono essere sostituiti da altri, con cicli di tre o quattro giorni o una settimana.

Per fare in modo che il pubblico sia al corrente del tipo e dell'orario delle comunicazioni che verranno presentate giornalmente, deve essere redatto un programma mensile con i titoli e gli orari di presentazione delle varie comunicazioni e con un breve testo illustrativo dei contenuti.

Il tema delle comunicazioni potrebbe riguardare: a), comunicazioni di carattere tecnologico, industriale e commerciale (tecnologie speciali, problemi di mercato, ritratti di industrie particolari ecc.); b), comunicazioni di utopie (progetti utopistici, tecnologie utopistiche, filosofia, ecc.) c), comunicazioni su personaggi (ritratti di designers e artigiani con i loro discorsi, il loro modo di lavorare, i loro studi, il loro modo di vivere e la loro produzione); d), comunicazioni di carattere quasi didascalico sui problemi, sulle tecniche formali e in generale sulla cultura delle immagini (le forme, i volumi, le superfici, i colori, i materiali ecc.); e), comunicazioni sui problemi dell'artigianato, le sue tecniche, scomparse o sopravvissute; f), comunicazioni che riguardano la produzione e i suoi rapporti con la società.

(Redazione: Andrea Branzi redattore capo, Pierpaolo Saporito responsabile relazioni con le industrie, Sergio Lentati e Massimo Magri consulenti cinematografici).

Adelaide Acerbis Astori, grafico

In questo ultimo anno ci sono state molte occasioni di verifica in ordine alla situazione del design: in Italia, Eurodomus, e all'estero, Italian New Domestic Landscape a New York, dove si è tentato di forzare in senso prospettivo le tematiche fin qui elaborate, con risultati, a detta di tutti, scarsi. E in base quindi a questa considerazione che avanzo seri dubbi sulla possibilità da parte di una manifestazione tipo Triennale di promuovere indirizzi e innovazioni che a mio avviso a tutt'oggi non esistono.

Dato inoltre il persistente carattere che essa mantiene di esposizione temporanea, non vedo come ora possa collocarsi funzionalmente in ordine ai propri fini di promozione e avanzamento del discorso del design. Rinnovarla completamente per toglierle quell'impronta così obsoleta di mostra?

E, nell'attesa, rinviarla ancora di un anno?

Mario Bellini, designer

Significativo nella proposta è l'atteggiamento maieutico e liberatorio che si concreta nella rinuncia del tema guida e nel tentativo di creare un quadro situazionale del design. Compito certo difficile in quanto tutta la responsabilità del successo o insuccesso della operazione viene portata a livello di redazione: nella capacità cioè di organizzare i vari temi in una prospettiva significativa e di evitare semplici registrazioni di fatti causali che porterebbero alla formazione di una silloge disorganica di argomenti.

Questo rischio si può riscontrare ancor più nella parte riguardante la presenza dell'industria, la cui stessa composizione potrebbe bloccare l'indagine su posizioni sterili e tautologiche o invece costituire uno stimolante supporto.

Davide Boriani, Giuliano Cesari, Piero De Amicis, Gabriele De Vecchi, Lorenzo Forges Davanzati, Bruno Munari, Piero Ranzani.

Premessa: nonostante la qualità e i contenuti di questa e delle altre relazioni in oggetto, rileviamo che le stesse ripropongono ancora la formula tradizionale di «mostra transitoria» aggiornata solo nei mezzi espositivi. Concordiamo comunque con chi, in sede di Triennale pensa di formare una base critica su ciò che è stato fatto per parlare di ciò che si dovrà fare e con chi considera questo carattere di ricerca preminente rispetto ai fatti di carattere commerciale e professionale. Siamo in pieno accordo sul principio di libera partecipazione di persone o gruppi di persone indipendentemente da criteri di scelta basati su caratteri di notorietà, nazionalità o altro, e infine riconosciamo la necessità di ristrutturazione teorica del fabbricato attra-

verso una griglia il più possibile uniforme e standardizzata.

Premesso questo, dichiariamo quanto pensiamo possa essere argomento base per l'impostazione della mostra: l'abolizione del carattere di transitorietà attraverso la creazione di un centro di documentazione permanente sul design e le sue applicazioni, ampliabile successivamente fino alla formazione di una scuola di specializzazione insediata al Palazzo dell'Arte.

Ennio Brion, industriale

Rispetto alla vecchia formula della Triennale in cui attorno a un'idea guida ruotavano tutti gli interventi con risultati non sempre pertinenti, ritengo che questa proposta sia indubbiamente un passo innanzi verso la comprensione del fenomeno del design, che sta invadendo un po' tutti i settori del quotidiano. La scelta del mezzo in questa prospettiva mi sembra felice in quanto, sgombrando il campo dalla pura esposizione di oggetti in sé conclusi, si potrà veramente tentare l'approfondimento delle problematiche interne ai processi di progettazione e di produzione.

Un rischio c'è tuttavia: che il designer, cui l'audiovisivo viene dato come mezzo di espressione non sia in grado di utilizzarlo e padroneggiarlo in pieno; temo cioè che ottimi formalizzatori di oggetti di fronte a questo mezzo per loro insolito si trovino fortemente handicappati - una telecamera o cinepresa non è una matita - e quindi i risultati potranno non soddisfare appieno le aspettative. L'esperienza della mostra di New York è eloquente: si è notato in molti casi lo stridente contrasto tra la perfezione progettuale dell'environment e l'ingenuità della comunicazione filmica.

Piero Busnelli, industriale

Trovo giusta la scelta del mezzo. Esso permette al ricercatore un maggior ventaglio di informazioni e problematiche. Le uniche perplessità le avverterei nell'impatto che questa mole di films avranno sul pubblico. Sarà difficile infatti dare un'immagine globale e completa della documentazione in quanto è materialmente impossibile che il visitatore possa visionare completamente tutti i contributi. È questo il problema che pongo agli organizzatori.

Cesare Casati, designer e redattore di Domus

La sezione internazionale nelle Triennali precedenti si è sempre rivelata abbastanza scorodata. Ciò è dovuto a mio avviso al fatto che i vari commissari esteri non hanno mai potuto partecipare alla determinazione dei temi nel loro formularsi ma venivano semplicemente invitati a posteriori.

L'unico modo per internazionalizzare veramente la Triennale è quello, a mio avviso, di darle una gestione internazionale, far partecipare cioè i commissari esteri a livello di

giunta esecutiva.

Come intenzionalità intendo anche che la gestione culturale ed economica non sia solo lombarda, come è sempre avvenuto, ma estesa alle forze delle varie regioni italiane. Un problema infine da sottolineare è lo spazio da dare ai giovani, agli artisti e alle università.

Enzo Mari, designer

Una proposta di lavoro come quella di Ettore Sottsass può essere commentata secondo due punti di vista:

a) secondo l'ottica che ritiene distinte le responsabilità tecnico-ideologiche da quelle politiche;

b) secondo l'ottica che non ritiene possibile separare le responsabilità tecnico-ideologiche da quelle politiche.

Se si giudica secondo l'ottica a la proposta è certamente coerente con ciò che potremmo definire la massificazione delle effettive problematiche del design.

Si può solo obiettare che anche tali problematiche sono già ampiamente dibattute in pubblicazioni specifiche, cioè limitate ai tecnici. Pertanto se questi si considerano i soli destinatari della mostra, quest'ultima risulta ridondante e strumento critico più efficace sarebbe un libro. Se, al contrario, destinatario si considera tutto il pubblico ne deriva che:

1) la responsabilità politica di cui al punto a non può essere ignorata;

2) in ogni caso, l'articolarsi dei diversi films, variabili nel tempo, secondo tematiche contrastanti o ambigue, mediate con linguaggi diversi, non faciliterà certo la comprensione delle differenti istanze politiche comunicate. Se si giudica secondo l'ottica b, la proposta non è esplicita. Tale mancanza di chiarezza può essere interpretata in due modi:

1) la proposta è coscientemente funzionale al sistema del quale si vuole comunicare «...quanti e quali siano i condizionamenti...» come momento di critica costruttiva, cioè è funzionale alla sua conservazione;

2) la proposta, al contrario, tenta di mediare messaggi effettivamente eversivi al sistema. Ci si domanda come sia possibile pensare che la gestione della mostra che prevede, fra l'altro, «...che tutti o una parte dei films possano essere sostituiti da altri, ...comunicazioni commerciali, ...ritratti di industrie, ...tecnologie utopistiche, ...forme colori materiali...» possa consentire tale mediazione.

Tommaso Trini, critico

Mi aspetto molto dal progetto di Ettore Sottsass jr. per la prossima Triennale di Milano, progetto che poggia su queste premesse avanzate: 1) non limitarsi a documentare il già fatto ma discutere il da farsi; 2) muovere dal circoscritto tema del design per la casa e investire l'intero orizzonte delle problematiche sociali a cui può andare il contributo del design e dell'architettura. In particolare, come intellettuale, mi aspetto che dai molti

designers coinvolti dalla proposta di Sottsass venga la riconferma di fondamentali impegni culturali in un momento infelice in cui molti di noi sono tentati di smobilitare.

1) È evidente che non c'è contrapposizione tra la realtà di «quello che è stato fatto» e le urgenze di «quello che c'è da fare», né il futuro prevarrà sul presente per semplici scatti evolutivi. Sul da farsi non mancano idee, come ben mostrano le ricerche che si richiamano all'utopia; così pure non mancano precise e pressoché concordi indicazioni su «dove, quanti e quali siano i condizionamenti nei quali si opera». Una volta accertate le previsioni e ribadite le scelte prioritarie su cosa fare, resta da approfondire un pensiero organico che dia continuità e fondo alla pratica operativa, e questo pensiero può solo essere teorico. Non è più tanto questione di avere delle idee, nuove, ferme - ora che tutti sembrano avere le stesse idee, almeno in apparenza - quanto di convincersi che senza teoria non è più possibile dominare il corso delle trasformazioni che si devono attuare. La proposta di Sottsass apre al metodo della critica prospettiva non solo il futuro, e i vuoti di un presente inadempito, ma anche «quello che si sta facendo». Non a caso parla di documentazione: mi auguro che ne risulti un'esplicita critica del già fatto così che il progetto in questione costituisca una lezione di metodo oltre che un censimento di problemi e di analisi.

2) Andare ben oltre le problematiche del design per la casa non vuol solo dire che il design ha superato la produzione di mobili, o la mera produzione di oggetti, ma ribadisce che questa attività progettante deve svolgersi, al pari di altre, alla elaborazione di concetti, di teorie, e di strumenti operativi per realizzare trasformazioni concettuali prima ancora che trasformazioni materiali. È anche chiaro che in tal modo Sottsass muta per cominciare le funzioni già fortemente decadute della Triennale e in genere di ogni altra mostra di questo tipo. Tramite l'occasione della Triennale opera un lavoro collettivo che avrebbe sede appropriata nelle Università, se queste funzionassero, e in altri organismi di sperimentazione e teoria, se esistessero. Penso inoltre che la necessità di ricercare e studiare - raccolta di dati, previsioni, analisi, ecc. - sia in questo caso più importante della preoccupazione didattica. È vero che una mostra è stata fin qui strumento di comunicazione, ma è altresì probabile che la vera didattica provenga ormai prima e quasi totalmente dalla complessità del rapporto - o non rapporto - quotidiano con il mondo. Come i giovani imparano prima dai mass-media che dalla scuola, così i consumatori di prodotti del design sono istruiti anzitutto dalla realtà del mercato e delle mode culturali che veicolano quei prodotti. Noto difatti che qui lo aspetto didattico del progetto è affidato al dato spettacolare, oltre che documentativo, dei mezzi audiovisivi; e questa scelta dovrebbe riservare grande autonomia ed efficacia di pensiero ai realizzatori e ai collaboratori della proposta.



**ALDO
MASPERO** s.r.l.

22060 Novedrate (Como)
strada provinciale per Mariano
telefono (031) 780603

specializzato nella curvatura del legno
massiccio, ed in arredamenti alberghieri



English

Gillo Dorfles

Preference not «betterness» in fashion

The futility of change for change's sake, and the necessity for it; the triumph of being «in» and the bitterness of being «out» and their rapid inversion and death; clothes as the symbol of the omnipresence of fashion (in war and in peace, in films and in politics, in sport and in space) and fashion which remains omnipresent even without clothes (or unclothed: the nude look and the complete nude do not eliminate the inventions of fashion but rather spur them on): In the following pages these concepts are presented to the reader skilfully rendered didactic (by Simonetti, for example), extended to visual poetry (by Pignotti), to linguistics and history (by Burgelin), wittily commented upon by Nespolo, in the penetrating articles of Superstudio and Archizoom, by means of the moral mythologies of Sottsass and the literary digressions of La Pietra and Ferrari, and Crizlievies' brilliant diacronic review, showing to what extent the phenomenon of fashion is omnipresent and omnipotent and how far it deserves to be examined and studied in order, possibly, to be devalued and excelled.

But in the following few lines, I shall try to draw attention summarily to the fact that fashion is not confined to clothes, to haute couture and to prêt-à-porter, but spreads to furniture, houses, into artistic or anartistic tastes, till it becomes the mistress even of our ideologies: political, economic, sociological, linguistic. Fashion, that is to say, expresses better than anything else the efficacy, the importance and also the limits of a preference taken to its extreme consequences. With the peculiarity that, in this case, the preference is not only on the consumer's side (or only on the creator's side) but is in a state of constant alternation. It can be stated that fashion is preference incarnate, although not «betterness», a point which we should not skim over lightly: when speaking of fashion, true «betterness» does not exist, because the unit of comparison is always inconstant and arbitrary. It is this fact which constitutes the characteristic of fashion which is always considered negative: that of not having a motivation springing from serious stylistic principles. Yet, as we shall see, this is the very reason why today - in this agnostic, consumistic, changeable period - fashion has a more important and, perhaps, a more determinative role than it has ever had in the past. When we say: «Structuralism (-or linguistics, psychoanalysis, marxism, etc. etc.) is fashionable», we are admitting that these «mighty doctrines», these solemn trends of thought, can be reduced to the level of fleeting moments of preference which, once they have been relished, gutted and flaunted, are rapidly substituted by others. Does this mean, then, that more importance is given to fa-

shion than to a philosophic system, a technical outline, a scientific discipline? Certainly not. But it means that we must recognize that, in the present far more than in the past, preferential factors exist which alternate and undermine certain apparently impregnable positions, substituting them with others, perhaps better or perhaps worse, which have the virtue of being «fashionable».

In this sense, fashion is something which is more subtle, more diabolically superficial than art, which is accused nonetheless of superficiality, of uselessness, of fortuitousness. Or perhaps, everything considered, fashion is the only vital form left which has come about substituting the various art forms that are now fossilized and obsolete.

Considered in this light, fashion becomes something which usually no-one acknowledges it to be: the most authentic propulsive force capable of driving man to choose anything out of motives of sheer preference, not for rational, nor ethical, nor even, all things considered, for aesthetic motives.

For this reason it seems to me that instead of relating the best expressions of fashion to those of art, one may be able to merge into fashion many expressions which were once assigned to the dimensions of costume, ritual, ceremonial and, ultimately, of art and society.

It will be possible to see the modal phenomenon rotating around two opposed poles: that of style and that of «styling». At the style pole, fashion joins the most varied artistic phenomena and, in a certain sense, engulfs them. But is it still possible to talk about style, today? Where does style begin and fashion finish?

We shall speak no more of style in regard to Danish furniture, for example, or Italian domestic electric appliances, but rather of fashion and styling. If, then, we are to consider style as something which is more important, more serious, than fashion - because it is bound to more authentic period factors - let's see what is meant by styling. As we know, this English word, especially when applied to articles of industrial design, corresponds to: the cosmesis, adornment and embellishment of a utilitarian form in order to render it more attractive and appetising to the consumer. Thus, one can extend the concept of styling to all sectors of fashion and even identify it with Kitsch, with that «bad taste» which, as we have often stated, is a phenomenon typical of our epoch; or, better, of the assertion and the triumph of the middle-class society. If Kitsch is a typical phenomenon of our age, it is easy to understand how even fashion can accept it and revalorize it. In addition, it can be seen how fashionable Kitsch can exist side by side with the Kitsch of fashion. As far as clothes, go, this fact is constant: the demarcation line between a fashionable dress which is Kitsch and a Kitsch dress which could become fashionable is as thin as a razor's edge.

At this point, the problem of being «in» or «out» returns in full in a modal selection.

This type of differentiation, which is exquisitely sociological and corresponds to being socially accepted or refused at a snobbistic level, found its first ground in England and then became diffuse everywhere.

The numerous enquiries into this phenomenon have shown how these rules may be extended to the most diverse sectors: from the way of pronouncing words to the way of holding a fork, from the way of dressing to that of greeting, etc. but I have no intention at the moment of penetrating into the meanders of this formalistic and precarious etiquette.

This etiquette, this «code», reminds me to point out that many have placed the problem of fashion side by side with that of linguistics and semiotics. In effect, this presents no difficulty (as Roland Barthes has demonstrated in his book) except, in this case, of verifying an eventuality which in my opinion has not been considered enough: that of an institutionalization a priori, rather than a posteriori, of the linguistic (semiotic) elements relative to this alleged code. The most typical characteristic is, perhaps, this: the language of fashion has the peculiarity of institutionalizing itself at once, not by degrees, almost as an affirmation and a spontaneous proliferation, and results capable of being stated before it has even been fully formulated and formalized. The creator of fashion decides a certain clothing scheme in advance, based almost entirely on his own preferences, and he mysteriously imposes it while a completely different modal code is still in vigour.

This phenomenon extends from clothing to furniture, decoration and architecture, in such a way that in place of rational, functional and causal motivations, those which are imposed are almost exclusively irrational, capricious and arbitrary.

Fashion in these cases presents all the faults of heterodirected taste and the majority is ready to succumb to it. We have seen, to give an example, the public leap on to kitchen units, open-plan living, spring mattresses, acrylic and foam-padded furniture, picnic sets, camping stools, record-players and, at a rather more «elevated» level though not as regards good taste, caravans (each window nicely curtained), cabin-boats with brass fittings, mountain flats with the sitting-rooms «rustically» lined in pine, seaside villas Costa Smeralda style, town apartments carpeted throughout (even in the bathroom), chairs in wicker (by famous designers) or plastic shells, or even like shapeless sacks, lamps resembling serpents, fire-balloons, dental instruments, insects.....

Naturally, in the course of a few years, a few months, a new fashion in furnishing will have obliterated all of them and have substituted something quite different.

There are, however, many other ways in which fashion creeps in, stealthily undermining many of our convictions and creating very real semantic-aesthetic inadequacies not usually given their just importance. For example, whoever

now sees a famous film of the Thirties will notice – often to his astonishment – how the unfashionable aspect of the film, as far as regards the clothes and attitudes of the actors, the style of furnishing, the shape of the automobiles, etc. unbalances and detracts from the quality of the film itself, even though it may be recognized as an excellent production of its period. Our judgement, as far as we can endeavour to be objective, ends up clinging to the synchronic and judges unfairly distortions arising essentially from the fashion. Without making a noticeable effort, it is not possible for us to distinguish the artistic aspect from the modal, authentic values from worthless ones bound to the phenomena of the era. And this is not all, but while this phase-displacement and dating due to fashion is not usually noticed in other art-works (theatrical, poetical) because we manage instinctively to substitute the way of living and behaving described in the novel or the play with our own own, in the case of the cinema (or photography) this becomes impossible. Confronted with «a document of truth», with a truth which time has since altered, the elements bound to fashion and costume stand out and manage to overwhelm any aesthetic valences. This demonstrates how the fashion phenomenon is anything but of no account; indeed, it may often have been underrated for the reason that in the past the technical impossibility of handing down a faithful documentation rendered the contrast between the past and the present far less evident.

And, to conclude, this is how the fashion phenomenon has come to be in our day far more important and decisive than it was in the past. Today fashion must be considered as a determinant spring for many situations, not only those relating to costume and clothing but also for political and social situations, and it links up with another phenomenon, that of ideology.

Does an ideological fashion really exist? Or rather: can ideology, too, sometimes be considered as a fashion, showing fashion's characteristics of ephemerality and variableness? Well: it actually happens that many people, even with the best intentions in the world, succumb to ideological patterns for the very reason that these patterns have become fashionable; without taking into account that the jargon used, the attitudes taken up, the contempt for these same outlines ethic, aesthetic and political – until yesterday accoladed, may be due only – or prevalently – to a supine acceptance of ideological slogans in fashion. Which is a little more serious than wearing shoes with pointed toes when rounded toes are in fashion, or having padded shoulders when everyone else has theirs sloping.

Lamberto Pignotti

Taste rotation

The current aesthetic and cultural scene,

which is now a long way from formulating a «universality of taste», seems to be characterized by a coexistence and interaction of tastes, covering (in the utmost disorder) highly sophisticated technology and the primordial craftsman, cybernetics and the sensorial impulse, consumerism and religiosity, chronicle and myth. But in order to understand the scene in question, besides these synchronic limits, one must take into consideration the diachronic dimension: styles, fashions, the tastes of the near and distant past (perhaps, combined) are felt, recovered and relived in the same way as actual ones. Aesthetic adventure and philological instinct today seem to combine in order to generate not only the sporadic artistic avant-garde experiment but also the most varied aspects and behaviour of everyday life.

Even in its chaotic complexity the process can induce us to suppose that in the aesthetic field one is faced not exactly or no longer, as Gillo Dorfles would say – with oscillations of taste, but, more precisely, with rotations of tastes. It is not a question of stating the problem on the base of a mere terminological variant. Meanwhile, to put the accent on the concomitance of several tastes rather than on the predominance of one only – the characteristic of our epoch – can signify a greater possibility of liberation on the part of art from precise conditionings – aesthetological, political, mercantile, etc. We all know the monopoly of an aesthetic, the oppression of a regime, the hegemony of a few publishers and a couple of art galleries can incite on art trends.

Moreover, the expression «oscillations of taste», incorporating that of obsolescence, of the rapid consumption of every artistic manifestation, and accepting as a necessary evil a perennial usury of forms, seems to take for granted that art will survive in the future only in the unchanging rôle of «born dead», a part into which it slots perfectly in the ethics of the consumer marketing men («I'll find you, buy you for next to nothing, launch you, sell you dearly, ensure you drop out of fashion, and then-replace you»).

Gianni-Emilio Simonetti

The weaker side

«There is a very important difference, and it might be opportune to refer, whenever necessary, to the structural, institution form of dress as garment, – which will correspond to *langue*, and to this form actualized, individualized and worn as *toilette* – which will correspond to word.»

(Roland Barthes, «The fashion System», Paris, 1967)

«Toilette (des dames). Trouble l'immagination.»

(Gustave Flaubert, «Le Dictionnaire des idées reçues», Paris, 1853)

1 Weakness on every side. The sharp shopkeepers of Grenoble who, from the doorways of their little shops, observed the flight of the swallows over the geometry of Place Grenette, suggested to the young Stendhal delicious allusions to the temporariness of the covering techniques of those sensitive surfaces which are woman's pride: her skin. As for the rest, as Sade, too, points out, what not even William James can deny fashion is 1) the psychological existence of such an interest so that we really can observe the spirit rather than the letter of such an «affaire»: observe our own nudity. Nudity not as a practical end, enchanting naturism is a long way away from us, but as a means which itself reflects, to use Horkheimer's words, the triumph of the craftsman, the victory of misery midway between unsatisfied sexual appetite and the objective hypocrisy of climatic and hygienic reasons.

The starting point is the white rabbit in «Alice» who looks at his watch and remarks: it is not the individual but the clothed self which faces up to the problems of the future, or as they say at Frankfurt, Thoreau's flight into the woods was conceived by a scholar of the Greek *polis* rather than by a peasant. The original, Biblical antagonism between the individuality of the subject and the real conditions of existence, between one's own being and being like all the others is now resolved by conditioning the conscience which urges man to want to adapt himself to reality, which is like saying it has been resolved «by» rather than «at» *Bon-Marché*, using force, in the sense that every human desire which changes to need must, in order to be mediated by history, acquire the features of systematic discourse. The *boutiques* of Larimer Street and Road in Denver concede far more to the *American dream* than Kerouac ever conceded to the road. In fact, now more than ever before, in order to get power over individuals one first gets control over all those things which go to make up the individual's social standing, with the consequence that the more he is dominated by things, the less control he has over, them, that topological relationship which appoints them and makes them a behavioral function: instruments.

Ugo Nespolo

In the Peacock's Belly

This presents a hypothesis which intends – nor, perhaps, could it be otherwise – to remain such, and intentionally refrains from presupposing socio-culturally grounded undertones, like those tested with a scientific certainty which serves to sustain them. Nor does it follow a chrono-historical itinerary which might seem useful to those intending to present a logically comprehensible and fluent picture of this decidedly «far-fetched» proposition – though, on closer examination, and leaving aside all superficial, emotional

adherence on my part, it must rest on a solid base.

However, I don't see why it should not be possible to follow in fits and starts a lead which appears to be nothing else than the continued and renewed alternating of clothing and its function, seeing that everything in the Sun King's Palace is soporific to an exemplary extreme. And end up saying that that progressive functionalism doesn't appear to be anything else but a way of soliciting – almost of invoking – technical industrial working efficiency to the conclusive hypothesis of a fashion entirely and decisively anti-functional (extending beyond that experienced and soon commercialized of the so-called «simple» garment), which, by borrowing some achievement's from the figurative researches of the international avantgarde, may reverse the current theory «functionality to save thinking» to «Antifunctionality to make you think».

Superstudio à la mode

«Several years ago, the architect was in fashion, now poor thing, he scrapes by only by busying himself with fashion...» (A scrap of conversation overheard in a drawing-room)

The only thing one can say about fashion is that it is a problem which does not exist – yet another of those inexistent problems round which vast card castles are built. It's not a question of analysing it sociologically or semiologically, nor is it important to propose new colours or lines: the only sensible thing to do is to stop bothering about it at all and to persuade everyone else to do the same.

Let someone else talk about it: fashion is a system but «The moment the system arises it becomes autonomous, true only to the laws of its internal structures just like any other sign system. Looked at from such a point of view, fashion is thus revealed as a language real and proper, an ideology created and imposed on everybody by capitalism dynamics.....

Barthes observes how the anthropometric character of dress may have been more innocent in the societies which preceded our own...: dress was openly recognised as a system of signs, at times it was even codified by sumptuary laws. Which has induced some people to believe that the passage from historical to present fashion represents the progress from a system of rigid social codification to a state of emancipation, in harmony with the diminishing of some social inequalities: no longer instrumentalized for class purposes, modern clothing would have acquired freedom to develop on a functional and aesthetic level, in this way becoming ever more practical and more beautiful. But, if anything, the opposite is true: contemporary fashion determines, albeit on new and different levels, a constriction as rigorous as it is undeclared.

.....the buying of a fashionable article assumes the value of ... participation: ... the so-called «sporting» outfits can substitute that same sport, while beat and drop-out fashion, beginning with an exquisitely anarchical and personal significance, can easily take the place of an effective freedom».

(M. Kunze «Prefazione e Enciclopedia Illustrata della Moda» La Pietra, Milano, 1969)

Archizoom associati

Dressing design

The first «super-objects» designed for wear date back to the years of triumphant terrorism (1968): matching mitres, i.e. ceremonial head-covering for couples.

When couples met or paired off, these mitres connected and emitted a long drawn-out and modulated hissing sound (generated by sensitive cells which converted light into sound) or, in the second case, light from a bulb receiving the current necessary from the twin mitre.

These monotypes, originally produced for a group wedding, are now in a dreadful state of preservation. Very complex problems of equilibrium and stability were resolved at an experimental stage by the use of heavy weights, like stones, which were introduced inside the mitres.

Experiments in the physiognomic eloquence of the human body as a mask regulated by the face, were made and published in the second issue of «Pianeta Fresco», Italy's first underground magazine, run by Ettore Sottsass and Fernanda Pivano, in 1968.

The mimic and ironic possibilities of the human torso are emphasized in this case by a figurative make-up which simplifies communication, rendering it more immediate. That the human body communicates spontaneously, even without when deprived of facial expression, is not, after all, a new discovery of ours: Wilhelm Reich's observations on sexual morphology are well-known.

If anything, if such a form of communication exists, it might be interesting to attempt to control and modify it intentionally: overcoming the fatality with which one's body is generally accepted, both as form and as expression, and making of it, as one does with one's face, an extra means of communication and self-verification.

Jorge Glusberg

Towards a structural approximation of «Systems Art»

I have decided to define as systems art the processes and the experiences which con-

cern the artists who work in this last third of the twentieth century. I mean this heading to cover art as idea, political art, ecological art, the art of proposition or of cybernetics. I do not really suppose that it is possible to reduce these phenomena of creation to mathematical or linguistic structures, although I shall utilize patterns of semiology and of structural linguistics. I am not going to develop a complete theory here, but, I wish to present, by means of some empirical data from the exhibition «Systems Art», which I organized, a possible methodological way which may clarify the revolutionary potential of these positions.

I wish to emphasize that for me, too, this is an experimental path; the fundamental aim of the developments which follow corresponds to a first trial approach to the work of art in its structural aspects, starting from some of the semiological categories which I consider suitable for their particular data and for the fact that they allow a methodological conceptualization of artistic phenomena. In this way all analyses effectuated should be considered as object of exemplification, a possible utilisation of applied concepts, and not as definitive criteria. In my opinion, this initial proposition could constitute a norm of critical interpretation of artistic accomplishment by means of calculated long-term development.

I must make a special mention of the help given to me in the realisation of this work by Armando Sercovich and the studies of Jack Burnham who examines semiological patterns in «The Structure of Art». «Contrary to Wofflin who tends to consider the visual function independently of the other intellectual functions» – says Francastel in «Pintura y Sociedad» – «it is necessary to study it in relation to the total activity of man in a particular epoch.» Francastel agrees with Levi Strauss in conceiving the work of art as an organisation of elements significant in relation to the whole.

«Form» – he says in «La realidad figurativa» – is not the sum of the particulars integrated in the whole which constitutes the work; it does not belong at the level of elements and of contents but at the level of principles, or rather of structures.

It identifies itself with the scheme of organisation which suggests the editing of elements chosen as significant not because of their conformity to heterogenous patterns chosen from outside but in consideration of the references with the actual norms of the organisative scheme.» Structures are not gratuitous, they constitute systems which are elaborated through behaviour, not logical in the usual sense of the term, but conscious, or at least controlled by the artist, whatever it may be.

**Carl, Bucher
Haeidi**

**Les spectres que nous serons,
Les ombres que nous sommes**

Le geste du créateur reflète adéquatement notre environnement et notre manière de réagir à cet entourage. Si à une époque pas très lointaine encore les règles de l'art, du grand art, se définissaient par l'ordre et l'équilibre, les tendances actuelles des diverses expressions plastiques se traduisent par le désordre et le déséquilibre. La confiance et la contemplation sont devenues cris et chocs.

L'art de Carl Bucher est l'illustration du concept de motilité statique, pour emprunter au jargon scientifique.

Si jusque là Carl Bucher a établi une distance entre ses œuvres et le public, l'être humain est maintenant partie constituante de l'œuvre. Je ne parle pas de l'être humain que vous êtes et que je suis, mais de la carapace qui nous enveloppe, du spectre que nous sommes, ou de l'ombre de nous-mêmes.

Notons que l'artiste suisse Heidi Bucher, femme de l'artiste, a participé activement à l'élaboration de ses récentes œuvres, et les «Apparel Sculptures» ont été inspirées à Carl par les recherches de Heidi sur les matériaux mous.

Et l'art de Carl Bucher en est radicalement transformé. L'on n'assiste plus distant, joyeux ou terrifié à quelque chose qui va se produire. On est invité maintenant à caresser, à apprivoiser l'œuvre par le toucher et évitant les travers de la mode actuelle, l'objet devient signifiant que lorsqu'entre lui et le public s'établit de fait un lien physique direct.

Les spectres que nous serons, les ombres que nous sommes, et le constat de cet artiste sensible. Rien de macabre pourtant; tout est au contraire fascinant et merveilleux, et les œuvres récentes de Carl et Heidi Bucher sont de parfaites invitations à jouer et à se lover. (Henri Barras)

Olivier Burgelin

L'avant-garde et la mode

La mode a toujours été l'objet d'un conflit. Chaque mode a ses pratiquants et ses non-pratiquants, et chacun de ces deux clans a, et a toujours eu, ses idéologues et ses polémistes, en particulier, bien sûr, le clan des adversaires de la mode.

Toutefois la permanence de cette situation ne doit pas dissimuler qu'un changement radical s'est opéré récemment en ce qui concerne le statut idéologique de la mode: les acteurs du conflit dont la mode fait l'objet ont en effet, dans une certaine mesure tout au moins, interverti leurs positions. Ni les adversaires, ni les défenseurs de la mode ne

se situent de la même façon aujourd'hui qu'il y a un siècle.

Au XIX siècle, et encore dans la première moitié du XX siècle, il est clair que la dénonciation de la mode essentiellement était le fait des courants de pensée les plus traditionnalistes. Pour dire les choses brutalement, c'est alors un thème de *droite*. L'argumentation contre la mode est ouvertement réactionnaire, au sens propre du terme: elle se ramène en général à montrer dans la mode la pourvoyeuse cosmopolite d'innovations fâcheuses, souvent d'origine étrangère, qui viennent menacer la tradition. Ces attaques émanent du parti de l'ordre, de l'Eglise ou des groupements ouvertement liés à la défense de la religion, de la famille, de la patrie. L'ordre moral et social se sent visiblement menacé par la mode.

Rien d'étonnant si, dans un tel contexte, les milieux d'avant-garde, dès leur apparition comme un groupe consistant, au cours de la deuxième moitié du XIX siècle, manifestent une grande ouverture aux phénomènes de mode. Dans l'univers de convention figée qui est celui des premières générations de la bourgeoisie triomphante, la mode apporte un élément de renouvellement, d'inquiétude, voire de subversion. Dans le domaine esthétique, en particulier, elle va à l'encontre de l'image traditionnelle et pour ainsi dire officielle de la beauté, conçue comme l'aspect éternel de l'art; bref elle bouleverse la tradition et, à ce titre, elle ne peut qu'intéresser l'avant-garde qui, de Baudelaire à Mallarmé, ne cesse de lui manifester de l'intérêt.

En général le problème du fonctionnement de ce que nous appelons aujourd'hui le système capitaliste n'est pas alors directement mis en cause dans les discussions sur la mode. Toutefois, dès le XIX siècle, mais surtout à partir du début du XX siècle, on voit fréquemment revenir sous la plume des adversaires traditionnalistes de la mode un argument qui vise, en fait, le fonctionnement du capitalisme, en tant qu'il est soumis à la loi du profit. Le véritable moteur de la mode est, voit-on fréquemment écrit, cette recherche effrénée du profit qui conduit des marchands sans scrupule à proposer sans cesse du nouveau, dans un esprit de lucre. C'est donc la civilisation du profit qui met la tradition en péril et, pour cela, fait l'objet d'une condamnation essentiellement morale.

On pourrait certes retrouver, aujourd'hui encore, des bribes de cette argumentation traditionnaliste et moralisante, chez tel ou tel chroniqueur. Toutefois ce qui était naguère l'idéologie de forces sociales actives, ne sonne plus guère aujourd'hui que comme le discours d'hommes âgés, dépassés par un mouvement dans lequel ils ne trouvent plus leur place. La mode, dans son ensemble, n'est plus guère attaquée sur sa droite, si ce n'est épisodiquement, et ne fait plus guère l'objet, de ce côté, que d'une critique d'humeur. C'est que la conjoncture d'ensemble a changé, il faut bien le souligner. Depuis la deuxième guerre mondiale, le capitalisme lui-même n'a plus guère d'ennemis à droite.

Dans l'ensemble les idéologues du système «occidental» admettent la nécessité d'une certaine ouverture politique, idéologique et culturelle, et défendent le capitalisme précisément en ce qu'il serait, plus que d'autres systèmes politiques, capable de faire preuve d'une telle ouverture.

De toute évidence le capitalisme doit aujourd'hui s'injecter régulièrement une certaine dose d'innovations techniques, économiques, sociales, culturelles et ses dirigeants comme ses idéologues le comprennent bien. Mais dans une société aussi hautement différenciée que la société occidentale contemporaine, cette exigence d'innovation ne peut être satisfaite que s'il existe une avant-garde de chercheurs, d'artistes, d'écrivains, de créateurs divers, qui soient libérés des tâches de la production pour se consacrer, précisément, à l'élaboration de l'innovation.

Toutefois ces groupes chargés de l'élaboration de l'innovation ne se contentent pas toujours, surtout s'il s'agit de l'avant-garde littéraire et artistique, de remplir sagement la fonction qui leur est dévolue. On pourrait d'ailleurs contester qu'il soit possible de remplir sagement une telle fonction. Quoiqu'il en soit l'avant-garde, au moins dans sa fraction soit l'avant-garde, au moins dans sa fraction la plus active idéologiquement, se refuse énergiquement à envisager la subversion qui lui est dévolue comme une fonction à l'intérieur du système dominant; elle ne veut envisager la subversion que comme subversion du système et sa propre activité que comme orientée vers la destruction du système capitaliste; bref elle se veut non pas fonctionnelle mais révolutionnaire.

Cette antinomie de l'avant-garde et du système qui lui a donné naissance n'est évidemment pas soluble théoriquement. Mais pratiquement elle ne se révèle pas incompatible avec un certain fonctionnement - quelque peu chaotique - des systèmes sociaux et culturels, à condition que l'avant-garde soit partiellement isolée - ce à quoi concourent, on le sait, toutes sortes de mécanismes sociaux, politiques, culturels, dans les diverses sociétés industrielles contemporaines. Mais cette isolation de l'avant-garde ne peut être totale: pour qu'elle soit en état de remplir effectivement une fonction d'innovation, il faut de toute évidence des mécanismes de passage et de tri, qui fassent en sorte que les innovations élaborées par l'avant-garde puissent, à certaines conditions, se diffuser à l'intérieur de l'ensemble de la culture.

**SEGNALIAMO I SEGUENTI
NEGOZI SPECIALIZZATI:**

AGLIANA

Fantacci Arredamenti
via Palaia, 13

AGRIGENTO

House Wood
via Callicratide, 88/90/92
Mammana
Via Empedocle

ALESSANDRIA

Domus
corso Crimea, 14
Famar
spalto Rovereto, 6

ANCONA

Hobby casa
via Martiri della Resistenza, 22
Ismea
corso Stamira

AOSTA

Shock Mobili
via dei Tillier, 12

AREZZO

Domus
via Veneto, 13
Fratini & Baldini
via Vitt. Veneto, 78

BARI

Golden Side
via Argiro, 9
Misura
via Abate Gimma, 7
Stilfar
via Sparano
Tre ar
corso Vitt. Emanuele, 145

BOLOGNA

Canetoli
via Castiglione, 4
Chirici
galleria Cavour, 9
Gabbia-Sormani
via Santo Stefano, 1
Samu
via Torreggiani, 1
Simon International
via Emilia, 275
Simoncini
via Emilia Levante, 275
S. LAZZARO DI FERRARA
Studio ESSE
piazza Minghetti, 1/A

BRESCIA

Gaeti Luigi
via F. Turati, 10
Pasini
corso Magenta, 43
Stile
via Vitt. Emanuele II, 85

BUSTO ARSIZIO

Tosi
via General Ponti, 6

CAGLIARI

Snam
piazza Giovanni XXIII, 30

CATANIA

Casa Moderna
largo dei Vespri
2D Tito D'Emilio
corso Italia, 165
Il Triangolo
via Umberto, 161
ACIREALE
CATANZARO
Barberio
via Indipendenza, 39

CIVITAVECCHIA

New Shop
via Traiana, 34

FERRARA

Beza Arredamenti
viale Cavour, 135
Levi
via del Saraceno, 20

FIRENZE

Abitare
via F. Baracca, 15/B
Bartolini
piazza San Giovanni, 22/r
Casarredo di Furieri
via Sette Santi, 14
Domus Arredamenti
via delle Belle Donne, 2/r
Habitat
via Baccio da Montelupo, 16
Interforum

via Lamarmora, 35
Franco Pecchioli
viale Belfiore, 30/r
Sarsini
via del Parione, 13/r
Stylform Arredamenti
via G. Alamanni, 23/G
Teorema
Via F. Baracca, 132

GENOVA

Euroarredamento
biavio S. S. 20/28

GENOVA

Berti Paolo
via S. S. Giacomo e Filippo, 19/r
Casa e Giardino
via Cesarea, 37/2
Giamar
via Malta, 2/2
L'Obelisco
piazza Rovere, 1
Sabatino
C.so Europa, 920

LA SPEZIA

Copying
piazza Beverini, 12
Mobilart
via del Carmine
Schiffini
via del Chiodo, 157

LATINA

Key
largo Don Bosco, 4

LISSONE

Galliani arr. Host
via Carducci, 102
Studio Trapezio
via S. Giorgio, 40

LIVORNO

Studio Blu
via Grande, 233
Vannucci
Via E. Majer, 67

MESTRE (VENEZIA)

Quadrifoglio
via Mestrino, 38

MILANO

Ambienti
galleria Passerella, 2
Ar D'In
via Verdi, 6
Artemide
via Canova, 8
Brambilla F.lli
via Bozzi, 39

CORSICO

Cassina
via Durini, 18
Centro Forme
via Durini, 11
De Padova
corso Venezia, 14
Desko Arredamenti
viale Bianca Maria, 20
Elam

Corso Matteotti, 5
Forme Nuove
corso Buenos Ayres, 3
Gabbianelli
via S. Pietro all'Orto, 11
Galliani
galleria Cristoforis, 3

Interior
via Fatebenefratelli, 10
Lips Vago
corso Matteotti, 6
Lux Casa
viale Abruzzi, 16
Maxal Italiana Sas
via Mosè Bianchi, 71

MOBILIA

via Manzoni, 30
MPL
via Borgospesso, 19
Quadrifoglio Design
via Mellerio, 3
Rivolta F.lli
via Gaia, 8

Rosenthal Studio
Hans di Mezzera
corso Matteotti, 8
Turri Giosuè & Figli
viale Maino, 26
Venini
via Montenapoleone, 9

MODENA

Bi Zeta
via Buonarroti, 11
Cavani
via Emilia Ovest, 218
Il Dado-Cattinari
via Emilia Est, 1060
De Soko
via Emilia
Ny Form Mobil
via Giardini, 378

MONZA
F.lli Tanzi
via Mosè Bianchi, 14

NAPOLI
Elisse
via Carducci, 32
Hort di Joria
via Filangeri, 56
Il Punto
via Castellino, 130
Il Quadrante
piazza dei Martiri, 15
International Design
via Carlo Poerio, 7/8
New Style
via Cilea, 315
Nouvelle Gallery
via A. D'Isernia, 72/74
Petri
via Luca Giordano, 17
Standard M.
via Carlo Poerio, 31

NOVARA
Arte Boutique
via Puccini, 2
Galleria l'Incontro
corso Roma, 67

BORGOMANERO
Piantanida
corso Vercelli, 94

PADOVA
Adelphi
corso Milano, 2
Club Quattro
corso Milano, 64
Mazzocato
via Roma, 7
Roberto Silverio
via Novagero, 14
Ventura
via Fiume, 3

PALERMO
Al Trucciolo
Via Sciuti, 9
Barraya
via Ruggero VII, 61/63
B.M.T.
via Villareale, 76
Cincotta
via Macqueda, 92
Fici - Pignatelli
via Aragona, 45
Futura Mobil
via Simone Cuccia, 19/B
Hugony
via Ruggero VII, 78
Il Quadrante
via Notarbartolo, 1
Linea P.
via Notarbartolo, 42/A
Living House
via Agrigento
Migliore
via Domenico Costantino, 37
Samar
via Regione Siciliana, 7472

PARMA
Alinovi & Tanzi

Borgo G. Tommasini, 4
Elisse
via Pini, 2

BAGANZOLINO
Gianni Gabba
Arredamenti

PAVIA
Mazzocato
via Roma, 7

PESARO
Cotignoli
viale della Repubblica, 7
Del Piccolo & Ridolfi
via Pandolfi, 10

PERUGIA
Guerrì
via Angeloni

PESCARA
Ambienti
via Fabrizio, 80
Fiadone arredamenti
viale Marconi, 124
Formenuove
Piazza Duca d'Aosta, 15
Gavina
via Mazzini, 133
Pesce
via Bardet, 35
G. Ricupito
via Trento
Stilmobili
via Caduti del Forte, 34

PIACENZA
A la Ca'Oro
via Felice Frasi, 20
Spertarredamenti
via IV Novembre, 54

POGGIBONSI
Stilodomus
via Montenero, 63

PORTO ERCOLE (GROSSETO)
Studio AR 8
Lungomare Andrea Doria

PRATO (FIRENZE)
Studio B di Piero Brachi
via dei Sei, 5

RAPALLO
De Bernardis
via Mameli, 170

RAVENNA
Berdondini
via Carducci

REGGIO CALABRIA
Arch. In
via Dei Tripedi, 122
Quattrone
via V. Veneto, 69
L'Elefante
via Emilia all'Ospizio, 70

ROMA
Arcon
via della Scrofa, 104
Ar.co Studio Cammistraci
Via Brunetti, 51
Astrolinea

via E. Jenner, 145
Design 2000
via Luisa di Savoia, 15
Forme e Superfici
piazza San Lorenzo in Lucina, 26/8

Gabbianelli
corso Italia, 38/B-E
Habitat di Grilli
via C. Colombo, 88
Home & Novelty
via Orti della Farnesina, 88
Klan
viale Libia, 180/182
L.D.P. Il Punto
via Torino, 48/50
Lenci
Viale Europa, 134/136
Linea di Sciolari
via Milano, 24
Ny Styl Mobil
via Gallia, 19
Pentagono
via Tiburtina km. 20
Simon International
piazza di Spagna, 87
S.K.
viale Rossini, 13
Stildomus
via del Babbuino, 54
Studio Hans Philip Rosenthal
via Condotti, 15
Zamas
via E/Q. Visconti, 6/a-6

SAN BENEDETTO DEL TRONTO (AP)
L'Angolo
viale de Gasperi, 62

SALERNO
Irma Giordano
viale L. Cavaliere, 15/23

SARONNO (VA)
Airolti
via Rimembranze, 24

SASSARI
L.A.M.A.
via Roma, 126
La Casa
viale Italia, 12/B

SAVONA
Albarredo
via L. Corsi, 64/r
Stile
via dei Mille

SESTO SAN GIOVANNI (MI)
Studio Artcasa
via Risorgimento, 43

TARANTO
La Casa d'Oro
via Mazzini, 33

MARTINA FRANCA
Mangelli
via Taranto

TORINO
Amma
piazza Solferino
Architettura d'Interni
corso Orbassano, 236

Marovero arredamenti
corso Belfiore, 45
Cavour Arredamenti
piazza Cavour, 3
Confortmobili
corso Francia, 9
Domus Collezione
via Lagrange, 25/B
Il Quadrante
via Santa Teresa, 15
Imm
via Roma, 86
Leo Arredamenti
via Po, 18/bis
Nuovo Modern Design Brizio
via Belfiore, 8
Residence
via Gobetti, 4/F
Serba Arredamenti
via Des Abrois, 7
Stilform
via Cibrario, 1

TRENTO
Arstile
via Alfieri, 7
Mobili Mosma
via Perini, 54

TRIESTE
Zinelli & Perizzi
via Mazzini, 31

TREVIS
Piovesan
strada Callalta, 21

UDINE
Arredamenti Morena
Reana del Roiale
Erregi
P.le Osoppo Galleria Alpi
Geatti
via Aquilea, 80
Vattolo Franco
via Cavour, 1

S. GIOVANNI AL NATISONE (UD)
Mobil Nord
via Palmaria

VARESE
Cristallerie al Corso
corso Matteotti, 42
Design Line
via Sanvito Silvestro, 32
Elam
via Carcano, 27

VENEZIA
Arred. Boselli
Castello 3540 n. 3496/A
Stilfar
via S.M. Elisabetta
Zinelli & Perizzi
Cannaregio 5768

VERONA
Bocchini Arredamenti
via Stella 17/B
L'Altra casa
via Scipione Maffei, 12
Massignan
via Mantova, 83
Stilart

piazza Nogara
VIAREGGIO (LUCCA)
Diana Interiors
viale Marconi, 20
Nerbi
quart. Duca d'Aosta, 11

e in TUTTE LE EDICOLE e nelle seguenti LIBRERIE

Bologna

Libreria CAPPELLI
via Farini, 6
Libreria FELTRINELLI
piazza Ravegnana, 1
Libreria MINERVA
via Castiglione, 13/15
Libreria PALMAVERDE
via Castiglione, 35
Libreria PAROLINI
via U. Bassi, 14
Libreria RIZZOLI
via Rizzoli, 8
Libreria ZANICHELLI
Portici del Pavaglione
piazza Galvani, 1/h

Firenze

Libreria degli ALFANI
via degli Alfani, 84-86/r
Centro DI
via de' Mozzi, 1/r
Libreria FELTRINELLI
via Cavour, 12
Libreria Editrice FIORENTINA
via Ricasoli, 105-107
LA NUOVA ITALIA BIBLIOGRAFICA
piazza Indipendenza, 29
Libreria MARZOCCO
via Martelli, 22/r
Libreria del PORCELLINO
piazza Mercato Nuovo, 6-7-8/r

Genova

Libreria DI STEFANO
via Ceccardo, 40
Libreria FELTRINELLI ATHENA
via Bensa, 32/r
Libreria universitaria PACETTI
via Cesarea, 69
corso Gastaldi, 147
Libreria SEXTUM
via Sestri, 250/r
Libreria TARDITO
Portici Accademia
piazza De Ferrari
Libreria VALLARDI
via XXV Aprile, 54/r

Macerata

Libreria FRANCESCHETTI
LEOPARDI
piazza della Libertà
Libreria ZANCONI
corso Repubblica, 78

Mantova

Libreria GRECO
via P. Amedeo, 26/a
Libreria MINERVA
portici Broletto, 4/b

Milano

Libreria ALGANI
galleria Vitt. Emanuele
Libreria ALLA PORTA ROMANA
corso di Porta Romana, 51

Libreria BOCCA
galleria Vittorio Emanuele, 12
Libreria E. BORGHI
via Manzoni, 38
Libreria di BRERA
via Fiori Chiari, 1
Libreria CASIROLI
corso Vittorio Emanuele, 1
Libreria internazionale CAVOUR
piazza Cavour
Libreria CELLA
corso di Porta Vittoria, 44
Libreria EINAUDI
via Manzoni, 40
Libreria FELTRINELLI
via Manzoni, 12
Libreria FELTRINELLI EUROPA
via S. Tecla, 2
Libreria internazionale GARZANTI
galleria Vittorio Emanuele, 66
Galleria IL DIAFRAMMA
via Brera, 10
Galleria IL NAVIGLIO
via Manzoni, 45
Studio MARCONI
via Tadino, 5
Libreria MARTELLO
corso Vittorio Emanuele
MILANO LIBRI
via Verdi, 2
Galleria del Libro PUCCINI
corso Buenos Aires ang. Boscovich, 61
Libreria SALTO
via Visconti di Modrone, 18
Libreria S. BABILA
corso Monforte, 2
Libreria TAMBURINI
via Pascoli, 55
Galleria TOSELLI
via Melzo, 34

Napoli

Libreria internazionale DEPERRO
via dei Mille, 17-19-25/r
Libreria internazionale A. GUIDA
port'Alba, 20-21-24
Libreria internazionale MINERVA
via Ponte di Tappa, 5-8
Libreria PELLERANO e DEL GAUDIO
via Mezzocannone, 39
Libreria TREVISAN
via Roma, 249-250

Novara

Libreria DE AGOSTINI
via Rosselli
Casa del libro LAZZARELLI
Teatro Coccia

Parma

Libreria UNIVERSITARIA
via D'Azeglio, 116
Libreria FELTRINELLI
via della Repubblica, 2

Piacenza

Centro Librario ROMAGNOSI
via Romagnosi, 48
Libreria L. SILVIOTTI
Piazza Duomo

Libreria AL FERRO di CAVALLO
via di Ripetta, 67
Libreria del BABUINO
via del Babuino, 143
Libreria BORGHESE
via Fontanella Borghese, 64
Libreria int. DEDALO
viale Rossini, 20
Libreria DONISELLI
via Appia Nuova, 27-29
Libreria FELTRINELLI
via del Babuino, 39/40
Libreria GODEL
via Poli, 46
Piazza Poli, 45
Libreria L'ERMA
via Cassiodoro, 19
Libreria L'OCA
via dell'Oca, 38/38-a
Libreria NARDECCHIA
piazza Cavour, 25
Libreria POLITECNICA
via Cavour, 239
Libreria RINASCITA
via delle Botteghe Oscure
Libreria RIZZOLI
Galleria Colonna - Largo Chigi
SERENDITIPY 54
via Gregoriana, 54
Libreria TOMBOLINI
via IV Novembre
Libreria 146
via Nemorense, 146

Spoletto

Libreria NICOLAI
corso Mazzini, 63

Torino

Libreria DE MATTEIS
via Sacchi, 28 bis
Libreria FOGOLA
piazza Carlo Felice, 19
Libreria HELLAS
via Bertola, 6
Libreria LATTES
via Garibaldi, 3
Libreria STAMPATORI
via Stampatori, 21
Libreria TREVES
via Santa Teresa, 6

Venezia

Libreria Galleria ALFIERI
Calle Larga XXII Marzo, 2882
C.L.U.V.A. Istituto Architettura
Santa Croce, 197
Libreria FIERA DEL LIBRO
via Garibaldi, 1/B Mestre
Galleria IL CAVALLINO
San Marco 1725
Libreria IL FONTEGO
San Bartolomeo, 5361
Galleria NAVIGLIO VENEZIA
San Marco, 1725
Libreria SAN GIORGIO
S. Marco, 2457
Libreria SANSOVINO
San Marco, 84



galleria d'arte
CIOVASSO

via Ciovasso 4, 20121 Milano tel. 870951

AURELIO C.
BITTONI
DIARA
GRANDE
GUALERZI
LA BARBERA
MESSINA L.
MIGLIACCIO
MOCENNI
MORELLO
PAGALLO
PROVINO

