

Per "ideografia" intendiamo una qualsiasi espressione grafica di idee per mezzo di segni convenzionali o analogici, tipicamente figure materiali o simboliche...

– UIP (Ufficio per la Immaginazione Preventiva), 1975

## AUTONOMIARTEPOVERARCHIZOO- MEMPHISUPERSTUDIOPERAIAMO

pagina 1

### 1. Una storia di due o tre segni

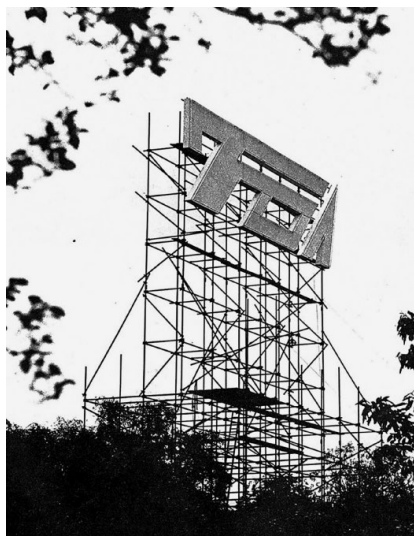
Mentre indagavamo uno dei temi che da tempo portiamo avanti nella nostra pratica (un tema che può essere descritto come il rapporto tra segno e città), ci siamo sentiti in dovere di prendere in considerazione anche un certo contesto italiano. Un contesto che ha sempre esercitato su di noi una fascinazione quasi magica, che può essere riassunta in un unico slogan:

**AUTONOMIARTEPOVERARCHIZOO-  
MEMPHISUPERSTUDIOPERAIAMO**

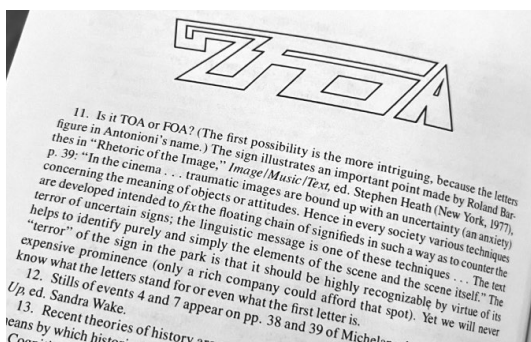
In effetti la nozione di "design radicale" italiano ha sempre sollecitato il nostro interesse, e lo stesso si può dire delle numerose, complesse (e spesso paradossali) relazioni e connessioni tra avanguardie e sinistra italiana. Però abbiamo dovuto in qualche modo restringere il nostro campo di ricerca e razionalizzare i nostri pensieri. E così ci siamo resi conto che all'interno di questa "sfera italiana" coesistevano due segni (o, più precisamente, due tipi di approccio al segno) che ci sembravano particolarmente interessanti.

#### 1.1

Il primo è il logo al neon (o meglio, il non-logo) che compare in una sequenza di *Blow-Up* (1966) di Michelangelo Antonioni.



Si tratta di un segno che ci ha sempre incuriosito. Nella letteratura sull'opera di Antonioni in generale (e su *Blow-Up* in particolare) si pone spesso l'accento sull'"insignificanza traumatica" del segno. Per esempio nella nostra copia del libro *Antonioni, or, The Surface of the World* (University of California, 1985), di Seymour Chatman, questo segno è descritto come segue:



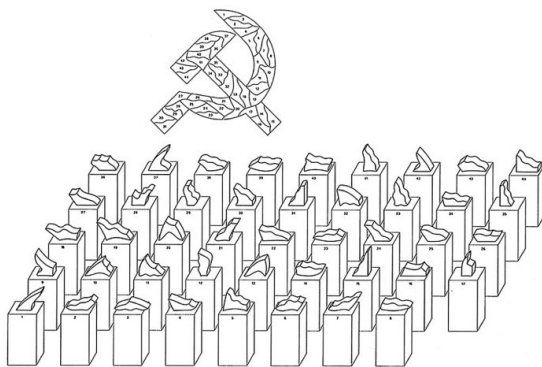
In questo caso, il segno (che Chatman interpreta come TOA o FOA, mentre altri studiosi nei quali ci siamo imbattuti hanno letto l'acronimo come MA o, ipotesi più interessante, come la raffigurazione di una pistola o di un fucile) viene spiegato in modo vagamente strutturalista, alla Roland Barthes. Se è vero che il segno in sé non significa nulla (un'incertezza che Barthes definisce "traumatica"), esso acquista significato attraverso il ruolo svolto all'interno del film. Non ha un significato intrinseco: ne acquisisce uno all'interno della struttura del film.

Non è importante COSA il segno significhi, ma solo COME lo fa.

L'idea di un segno grafico che svolge un ruolo specifico all'interno di un film fa tornare alla mente quanto scritto da Susan Sontag nel 1970, all'interno del saggio "Poster: Advertisement, Art, Political Artefact, Commodity", dove si legge che "negli ultimi anni, l'occhio dei cineasti si è rivolto sempre più ai manifesti. Essi appaiono come riferimenti magici e in parte opachi; si pensi all'uso dei manifesti, intesi come oggetti chiave, in quasi tutti i film di Godard. Essi sono citati come eloquenti e precise testimonianze sociologiche e morali; un esempio recente è il tour tra i cartelloni pubblicitari di Los Angeles effettuato da Antonioni nella parte iniziale di *Zabriskie Point...*". Artefatti grafici tanto magici e opachi quanto esatti e sociologici: siamo al cospetto di un bel paradosso. A ogni modo, abbiamo trovato estremamente interessante e degna di essere approfondita l'idea del "segno non significante".

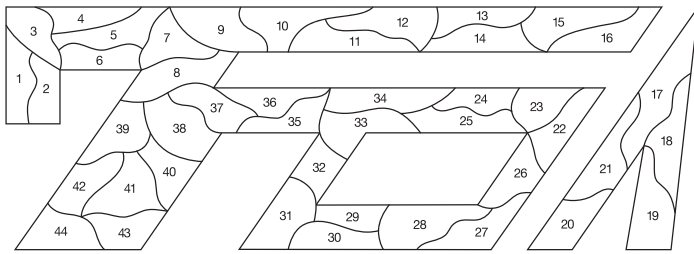
#### 1.2

Il secondo segno che troviamo interessante (all'interno di questa "sfera italiana") è il simbolo della falce e martello, così come è stato decostruito da Enzo Mari.



La continua indagine di Enzo Mari sulla semiotica della falce e martello è ben documentata. Si tratta di un progetto di ricerca avviato già nel 1954 (quando Mari rese la falce e il martello "alla maniera di" Giotto), che ha portato a un rigoroso re-design del simbolo (1970), a una sua maniacale moltiplicazione (1973) e, infine, a una sua totale decostruzione (1977). Il simbolo, scomposto in quarantaquattro frammenti isolati, indica la fine della significazione.

Se si confrontano i due casi (il neon/non-logo in *Blow-Up* di Antonioni e la falce e martello decostruita di Enzo Mari), non si può sfuggire alla sensazione di trovarsi al cospetto di due forze che si muovono in direzioni opposte: il segno di *Blow-Up* è in sé privo di significato, ma acquista un senso specifico nel corso del film. Il simbolo della falce e martello è pesantemente carico di significato, ma si libera del suo fardello attraverso la decostruzione effettuata da Mari.



In altre parole, da una parte c'è un segno "vuoto" che viene saturato di significato (Antonioni), dall'altra c'è un "segno carico" che viene liberato dal significato (Mari).

L'incontro di questi segni (come in una collisione) provocherebbe di certo una forte esplosione semiotica.

## 2. Design o de-sign

Per quanto riguarda il metodo della decostruzione di Enzo Mari, si può fare riferimento a una citazione molto intrigante, in cui il designer afferma: "la scomposizione e la riorganizzazione modulare delle immagini sono alla base del mio lavoro e della mia visione del mondo...".

Questa citazione è tratta da *Funzione della Ricerca Estetica* (Edizioni di Comunità, Milano 1970), uno scritto di Mari che risale agli stessi anni del suo lavoro sulla falce e martello. Ciò che riteniamo estremamente interessante di questa citazione ("la scomposizione e la riorganizzazione modulare delle immagini") è che sembra corrispondere perfettamente (e fare rima) con quanto abbiamo scritto a proposito della parola "design", ovvero che dovrebbe essere possibile leggerla come "de-sign" (esattamente come nelle parole *un-sign*, o *non-sign* [non segno]).

Come scrivevamo nel 2013 (in un saggio dedicato all'artista/designer tedesco di Fluxus Wolf Vostell):

*Non dobbiamo dimenticare che la parola "design" condivide il prefisso "de-" con parole come "décollage", "decostruzione" e "distruzione". Si tratta di un prefisso che viene utilizzato principalmente per indicare processi di inversione e negazione.*

*(In effetti, la parola olandese "ontwerpen" include il prefisso "ont-", che in maniera simile esprime il concetto di negazione).*

*Quindi forse è interessante ridefinire il "design" nel senso più letterale del termine (l'inversione, o la negazione, del segno).*

*Mettere in discussione il valore del segno, attaccare l'aura dell'immagine: tutto questo può essere visto come de-sign nella sua forma più pura.*

Nei nostri scritti abbiamo rivisitato questo argomento ("design" vs. "de-sign") ancora un paio di volte, con leggere variazioni sul tema. Ma la nostra intenzione era sempre la stessa: suggerire che la parola "design" (e dunque "de-sign") può riferirsi sia a impulsi costruttivisti che decostruttivisti.

Va da sé che nel lavoro di Enzo Mari riconosciamo entrambi questi impulsi (costruttivo e decostruttivo). E, inutile dirlo, la citazione di Mari ("la scomposizione e la riorganizzazione modulare delle immagini") sembra descrivere perfettamente anche la trama di *Blow-Up* di Antonioni.

## 3. Contro il neorealismo

Ciò che sembra accomunare Mari e Antonioni è una certa avversione nei confronti del neorealismo italiano. Entrambi gli

artisti si definivano marxisti, ma si mostrarono diffidenti nei confronti del facile pamphletismo, del social-realismo populista, e degli slogan troppo espliciti.

Nel suo manifesto del 1972 "Falce e martello. Tre dei modi con cui un artista può contribuire alla lotta di classe", Mari scrive esplicitamente che il suo progetto dovrebbe essere interpretato come "una reazione contro le forme d'arte in voga in quegli anni, in particolare [...] il neorealismo". Di seguito si legge che è proprio per questa ragione che Mari ha scelto, come oggetto del suo progetto di ricerca, la falce e il martello: "un oggetto celebrativo come quelli prodotti dai neorealisti".

In altre parole: Mari cerca di dimostrare che la dimensione politica del suo progetto non è tanto racchiusa nel messaggio diretto della falce e martello, ma risiede invece nei metodi materiali con cui egli riproduce questo simbolo – attraverso la progettazione, la ricerca e, in seguito, anche la decostruzione. (Detta in altri termini: Mari dimostra che il politico non è racchiuso nel COSA significa il segno, ma nel COME significa).

Lo stesso si può dire di Antonioni. Se nei primi film il regista perseguiva ancora una linea neorealista, nel 1960 (con *L'Avventura*) egli ruppe definitivamente con quella corrente, per non voltarsi più indietro. Continuò a considerarsi un marxista, ma il suo marxismo andò approfondendosi e si fece più astratto e poetico. Per dirla con Marcuse (da *La dimensione estetica*, del 1977), anche il marxismo acquisì una "dimensione estetica":

*L'arte non è rivoluzionaria nella misura in cui è creata per la classe operaia o per "la rivoluzione". L'arte può essere definita davvero rivoluzionaria solo in riferimento a se stessa, in quanto il contenuto è diventato forma. Il potenziale politico dell'arte risiede esclusivamente nella sua dimensione estetica [...]. Quanto più l'opera d'arte è immediatamente politica, tanto più essa riduce il proprio potere d'estraneazione e gli obiettivi radicali e trascendenti del cambiamento. In questo senso, può esserci più potenziale sovversivo nella poesia che nella propaganda didattica.*

È una posizione che ammiriamo molto e riconosciamo in noi stessi. Anche noi vediamo la nostra pratica come politica, ma si tratta di un impegno politico che (più che essere veicolato da messaggi politici manifesti ed espliciti o risolversi in un tipo di utilitarismo positivista) si colloca in un ambito più astratto e poetico.

Non a caso, undici anni fa abbiamo scritto un saggio sul grafico italiano (anzi, romano) Ettore Vitale e sui suoi manifesti realizzati tra il 1973 e il 1991 per il Partito Socialista Italiano (PSI). Come sostenevamo in quel saggio (apparso nel numero 1 della rivista inglese *EP*, pubblicata da Sternberg Press nel 2013), il vero contenuto socialista di quei manifesti non risiede necessariamente nei messaggi politici espliciti, ma nel linguaggio grafico di Vitale, nel suo ricorso a specifiche tecniche materiali o, più precisamente, nella presenza all'interno dei manifesti di metodi grafici (quasi brechtiani).

Questi metodi grafici (impiegati da Vitale) includono tecniche come la piegatura, lo strappo, la sovrastampa e la ripetizione. (In effetti, a pensarci bene, il "blow-up", l'ingrandimento, è un metodo di questo tipo).

Publicato in occasione della mostra  
**AUTONOMIARTEPOVERARCHIZOOMEMPHISUPERSTUDIOPERAISMO**  
 tenutasi dal 20 settembre 2023 al 18 febbraio 2024  
 al MACRO – Museo d'Arte Contemporanea di Roma.

È stato fatto ogni tentativo per contattare gli autori e i proprietari delle immagini e dei testi, per ottenere il permesso di riprodurli. Il Museo si scusa per eventuali errori o omissioni e chiede ai titolari dei diritti, che ritengono di non essere stati adeguatamente riconosciuti, di contattare il MACRO – Museo d'Arte Contemporanea di Roma.

#### 4. Blow-Up, Zero, Lavoro Zero

Vorremmo fare ancora qualche osservazione a margine sulla nostra inesauribile fascinazione per il film *Blow-Up*. Più volte, in passato, nel corso di alcune interviste, ci è capitato di parlare del nostro amore per il film di Antonioni (si vedano, per esempio, gli stralci di interviste inclusi nella nostra monografia *Statement and Counter-Statement: Notes on Experimental Jetset*, Roma Publications, Amsterdam 2015). Nel 2007, inoltre, abbiamo progettato un paio di stampe (come contributo a una piccola mostra collettiva), nelle quali si faceva esplicito riferimento al film.



Di per sé, questi manifesti non sono così interessanti. Ma ci sono tornati improvvisamente in mente leggendo *Images of Class: Operaismo, Autonomia, and the Visual Arts (1962-1988)*, di Jacopo Galimberti (Verso Books, New York, Londra 2022). Nel libro è possibile vedere alcune copertine della rivista autonomista italiana *Lavoro Zero* (risalenti agli anni 1975-76), e le grafiche mostrano un effetto molto simile (un graduale “ingrandimento” [blowing up] delle immagini).



L'aspetto interessante, come osserva Galimberti in *Images of Class*, è che molte di queste riviste autonomiste (tra le quali *Zero Work*, la versione inglese di *Lavoro Zero*) erano disegnate da artisti che facevano parte del Gruppo N, la sezione italiana del Gruppo Zero internazionale.

Persone come Manfredo Massironi, Alberto Biasi, Ennio Chiggio, tra gli altri, avevano una doppia vita molto interessante: di giorno (per così dire) erano completamente dediti all'astrazione totale e impegnati a costruire oggetti Op-Art, di notte si occupavano dell'impaginazione e della tipografia di riviste della sinistra radicale. Si tratta di una affascinante compartimentazione delle competenze, che dimostra due modalità di impegno politico diverse (e apparentemente opposte): quella poetica e quella pratica.

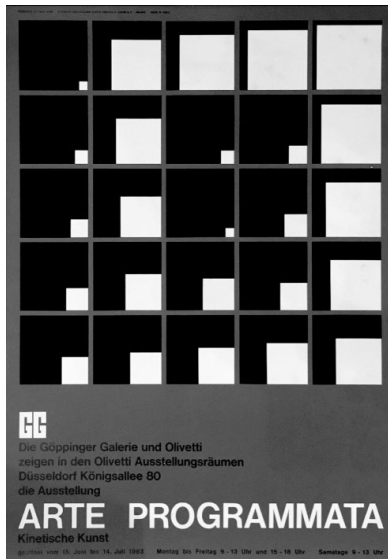
**Curatore**  
 Luca Lo Pinto  
**Coordinamento curatoriale**  
 Vasco Forconi  
**Coordinamento mostra**  
 Sara Cattaneo

**Stagista**  
 Marco Lo Giudice  
**Traduzione**  
 Vincenzo Santarcangelo  
**Graphic Design**  
 Experimental Jetset

**Stampa**  
 Gimax, Roma

Con il sostegno di  
**creative industries fund NL**

In ogni caso, molti dei membri del Gruppo N furono coinvolti nella fondamentale mostra itinerante *Arte Programmata* (1962-1963), con un manifesto che ci riporta al tema grafico del “blow-up”.



Il designer del manifesto? Enzo Mari. Sembra dunque che la storia si ripieghi su se stessa.

#### 5. L'intero e il frammento

La decostruzione del simbolo della falce e martello di Enzo Mari è spesso considerata un gesto cinico e disilluso, un'opera che segna “la morte dell'ideologia”. E in effetti, dieci anni dopo *44 valutazioni* (1977), Mari ha realizzato *Allegoria della morte* (1987), un'installazione composta da tre lapidi, su ciascuna delle quali era inciso un simbolo: la falce e il martello, la svastica, e la croce. La fine della storia per come la conoscevamo. Tuttavia, crediamo che il simbolo decostruito della falce e martello sia in fin dei conti un'opera completamente utopica – ciascun frammento porta con sé un potenziale rivoluzionario più vitale rispetto a quello evocato dalla falce e martello nella sua interezza. Essendo astratti, questi frammenti si liberano dalla tirannia della rappresentazione e diventano puri oggetti, in sé e per sé. Significanti fluttuanti, capaci di catturare la nozione di utopia più di quanto una qualsiasi immagine scolpita (come la falce e il martello) sia in grado di fare.

L'idea di un potenziale utopico da recuperare nei frammenti astratti richiama inoltre alcune parole del filosofo tedesco Ernst Bloch (1885-1977) tratte da *Il principio speranza* (1938-1947). Bloch insiste sul fatto che, sebbene il sogno utopico sia andato in frantumi, è ancora possibile rinvenire alcuni suoi frammenti nell'arte e nella cultura popolare: nell'architettura, nella danza, nella moda, nella musica, nel cinema, nei viaggi, nelle barzellette, nelle fiabe. Ciascuno di questi frammenti è dotato di un potenziale utopico, di un barlume di speranza. Ogni pezzo del puzzle racchiude ancora il puzzle nel suo insieme.

#### 6. Il simbolo della mela

Approfondendo il progetto della falce e martello di Mari, ci siamo imbattuti anche nella litografia che ha realizzato nel 1970 (insieme all'apprendista Giuliana Einaudi). Si tratta sostanzialmente di una tipologia di centosessantotto falci e martelli, fotografati e riprodotti da fonti e contesti realmente esistenti.



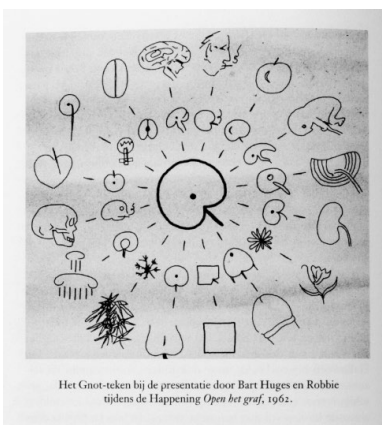
La dedizione maniacale di Mari è degna di ammirazione: collezionare un enorme numero di campioni e riflettere sui contesti grafici relativi a questi simboli.

La tipologia di Mari ci ha ricordato anche il cosiddetto “segno Gnot”, un simbolo simile a una mela utilizzato come “logo” di Provo, un movimento anarchico con sede ad Amsterdam (e ramificazioni anche in altre città del mondo, incluse Milano e Roma) attivo dal 1965 al 1967.

Riportiamo le parole con cui abbiamo descritto il simbolo qualche tempo fa:

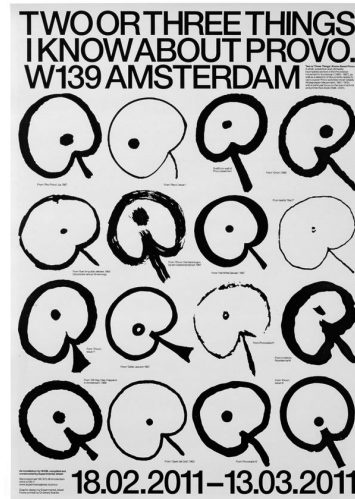
*La mela di Gnot è stata concepita intorno al 1962 dai pionieri pre-Provo Bart Huges e Robert Jasper Grootveld, entrambi alla ricerca di un segno che simboleggiasse l'idea di Amsterdam come “Magies Sentrum” (Centro della Magia). Il simbolo fu presentato nel corso di Open het Graf (Scoperchiare la tomba), evento leggendario che ebbe luogo il 9 dicembre 1962. Co-organizzato dal poeta Simon Vinkenoog (che ricopri un ruolo importante rispetto a numerosi movimenti olandesi del dopoguerra), Open het Graf è da molti considerato il primo “vero” happening svoltosi nei Paesi Bassi. In origine, il simbolo racchiudeva una vasta gamma di possibili significati: dal terzo occhio al feto, dal teschio al buco del culo. Nel 1965, quando il segno fu adottato dal movimento Provo, il suo significato si restrinse all'idea della mela come rappresentazione di Amsterdam – una mappa astratta della città, tale per cui il contorno circolare rappresenta i canali, il gambo corto (o piccolo) il fiume Amstel, e il punto lo Spui (la piazza in cui si svolgevano la maggior parte degli eventi legati a Provo). Da quel momento in avanti, il segno Gnot divenne il logo non ufficiale del movimento Provo, comparando spesso su materiali stampati e sui muri. In un certo senso, è il marchio perfetto per Provo: una micro-mappa psicogeografica che radica il movimento Provo nell'ambiente materiale di Amsterdam. Sembra naturale che Provo (movimento così dedito all'esplorazione della città intesa come piattaforma per i segni grafici) abbia utilizzato come firma principale un simbolo grafico che rappresenta la città.*

Non a caso, quando questo simbolo è stato utilizzato per la prima volta, nel 1962, si presentava già sotto forma di tipologia, ovvero di un diagramma di possibili significati. In questo senso, la mela di Gnot è il “segno aperto” per eccellenza, un segno pronto a essere rivestito di differenti significati.



Het Gnot-teken bij de presentatie door Bart Huges en Robbie tijdens de Happening *Open het graf*, 1962.

Siamo sempre stati affascinati da questo simbolo e, nelle mostre che abbiamo curato incentrate su Provo (ad Amsterdam nel 2011, a Brno nel 2012, e a Lipsia nel 2016), abbiamo cercato di proporre delle tipologie del segno Gnot (non diversamente da quanto Enzo Mari aveva fatto nella carta con le falci e i martelli).



C'è anche un'interessante coincidenza: il segno Gnot (1962) è stato sviluppato nello stesso periodo dell'iconica stampa *Uno, La Mela* di Enzo Mari (1961). In qualche modo, sembra esserci un significato nascosto in tutto ciò.



Per tornare ancora una volta a *Blow-Up*: guarda caso, una delle prime (e probabilmente uniche) canzoni inglesi dedicate al movimento Provo (*My White Bicycle* del 1967) è stata scritta e registrata dai Tomorrow, un gruppo beat inglese che contribuì con due brani (tra cui *Am I Glad to See You*) anche alla colonna sonora del film di Antonioni.

## 7. Una foresta di simboli

Un'altra idea degna di nota (rispetto alla nostra ricerca) è la nozione di “città come foresta di simboli”, citazione di volta in volta attribuita a scrittori diversi (Benjamin, Barthes, Baudelaire).

Rispetto al presente saggio, ciò che è particolarmente interessante (a proposito di tale nozione) è il fatto che la scena del crimine in *Blow-Up* è in effetti una foresta (o per meglio dire, un parco – ma cos'è un parco se non una foresta all'interno di una città?). In questo senso, la foresta è il luogo in cui potrebbe essere (o non essere) avvenuto un omicidio. È anche il luogo in cui si trova l'insegna al neon. In conclusione, l'immagine che emerge è molto affascinante: un omicidio nella foresta di simboli.

E così ci aggiriamo in questa foresta di simboli, cercando segni come fossero mele e finendo per diventare i testimoni di un occasionale omicidio semiotico.