

ISSN PRINT 1824-1301
ISSN ONLINE 3103-5876

23 (42) 2026

International Journal
of Communication Design

Progetto Grafico

DESIGN UNDER ATTACK POLITICS, VALUES AND RESPONSIBILITY PRINCIPLES



AIAP EDIZIONI

DESIGN UNDER ATTACK POLITICS, VALUES AND RESPONSIBILITY PRINCIPLES



Progetto Grafico

N. 42, V. 23, Maggio • May 2026

International Journal
of Communication Design

Semestrale pubblicato da AIAP,
Associazione italiana design
della comunicazione visiva
*Half-yearly published by AIAP,
the Italian Association of Visual
Communication Design*

> pgjournal.aiap.it

ISSN print: 1824-1301
ISSN online: 3103-5876

Registrazione del Tribunale di Milano
n. 709 del 19/10/1991. Periodico
depositato presso il Registro Pubblico
Generale delle Opere Protette.
*Milan Court Registration No. 709 of
October 19, 1991. Periodical filed with the
General Public Register of Protected Works.*

Progetto Grafico adotta il sistema
di revisione del double-blind peer review.
*Progetto Grafico adopts a double-blind peer
review system.*

INDICIZZAZIONE INDEXING

Progetto Grafico è stata inclusa nella
lista ANVUR delle riviste di classe A
per l'area O8 e i settori O8/C1, O8/D1,
O8/E1, O8/F1.

*Progetto Grafico has been included in the
Italian ANVUR list of Class A Journals
for area O8 and sectors O8/C1, O8/D1,
O8/E1, O8/F1.*

EDITORE PUBLISHER

AIAP
Associazione italiana design
della comunicazione visiva
via Amilcare Ponchielli, 3
20129 Milano
+39 02 29520590
> aiap@aiap.it
> www.aiap.it

AIAP



CONSIGLIO DIRETTIVO AIAP 2025–2028
AIAP BOARD 2025–2028

PRESIDENTE
PRESIDENT
Francesco E. Guida

VICE PRESIDENTESSA
VICE PRESIDENT
Fabiana Ielacqua

SEGRETARIA GENERALE
GENERAL SECRETARY
Ilaria Montanari

CONSIGLIERI
BOARD MEMBERS
Isabella Battilani
Matteo Carboni
Gaetano Grizzanti
Maria Loreta Pagnani

COLLEGIO DEI PROBIVIRI
PANEL OF ARBITRATORS
Laura Bortoloni *Presidente President*
Simonetta Scala *Segretaria Secretary*
Stefano Tonti *Past President*
Giangiorgio Fuga
Claudio Madella

REVISORE DEI CONTI
AUDITOR
Dario Carta

SEGRETERIA E AMMINISTRAZIONE
SECRETARIAT AND ADMINISTRATION
Elena Panzeri

PAST PRESIDENT
PAST PRESIDENT
Marco Tortoioli Ricci

CENTRO DI DOCUMENTAZIONE SUL PROGETTO GRAFICO DI AIAP
AIAP GRAPHIC DESIGN DOCUMENTATION CENTRE
> www.aiap.it/cdpg/

RESPONSABILE ARCHIVIO, RICERCHE E BIBLIOTECA
ARCHIVE, RESEARCH AND LIBRARY MANAGER

Lorenzo Grazzani
> biblioteca@aiap.it

DIRETTORE SCIENTIFICO & RESPONSABILE

SCIENTIFIC & MANAGING DIRECTOR

Carlo Martino *Sapienza Università di Roma*

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

INTERNATIONAL SCIENTIFIC COMMITTEE

José Manuel Allard *Pontificia Universidad Católica de Chile*

Andreu Balius *EINA, Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona*

Helena Barbosa *Universidade de Aveiro*

Letizia Bollini *Libera Università di Bolzano*

Mauro Bubbico *Abadir Accademia di Design e Comunicazione Visiva*

Valeria Bucchetti *Politecnico di Milano*

Fiorella Bulegato *Università Iuav di Venezia*

Paolo Ciuccarelli *Northeastern University*

Vincenzo Cristallo *Politecnico di Bari*

Federica Dal Falco *Sapienza Università di Roma*

Davide Fornari *ECAL/Haute école d'art et de design de Lausanne*

Rossana Gaddi *Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara*

Stuart Medley *Edith Cowan University*

Francesco Monterosso *Università degli Studi di Palermo*

Matteo Moretti *Università degli Studi di Sassari*

Luciano Perondi *Università Iuav di Venezia*

Daniela Piscitelli *Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*

Emanuele Quinz *Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis*

Chiara Lorenza Remondino *Politecnico di Torino*

Elisabeth Resnick *Massachusetts College of Art and Design*

Fiona Ross *University of Reading*

Dario Russo *Università degli Studi di Palermo*

Gianni Sinni *Università Iuav di Venezia*

Michael Stoll *Technische Hochschule Augsburg*

Davide Turrini *Università degli Studi di Firenze*

Carlo Vinti *Università degli Studi di Camerino*

DIRETTORI DEL COMITATO EDITORIALE

EDITORS-IN-CHIEF

Alessio Caccamo *Sapienza Università di Roma*

Vincenzo Maselli *Sapienza Università di Roma*

COMITATO EDITORIALE INTERNAZIONALE

INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD

Roberta Angari *Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*

Carlotta Belluzzi Mus *Sapienza Università di Roma*

Laura Bortoloni *Università degli Studi di Ferrara*

Josefina Bravo *University of Reading*

Fabiana Candida *Sapienza Università di Roma*

Dario Carta *CFP Bauer Milano*

Francesca Casnati *Politecnico di Milano*

Leonardo Gómez Haro *Universidad Politécnica de Valencia*

Pilar Molina *Pontificia Universidad Católica de Chile*

María Griñán Montealegre *Universidad de Murcia*

Cristina Marino *Università degli Studi di Parma*

Fabiana Marotta *Università degli Studi di Napoli "Federico II"*

Chris Nuss *University of Birmingham*

Giulia Panadisi *Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara*

Dario Rodighiero *Universiteit Groningen*

Francesca Scalisi *Università degli Studi di Palermo*

Alessandro Spennato *Università degli Studi di Firenze*

Anna Turco *Sapienza Università di Roma*

Annapaola Vacanti *Università Iuav di Venezia*

MAIL DI CONTATTO & SOCIAL MEDIA

CONTACT MAILS & SOCIAL MEDIA

Director > director.pgjournal@aiap.it

Editorial > editors.pgjournal@aiap.it

Instagram @progetto_grafico_journal

LinkedIn @Progetto Grafico Journal

PROGETTO GRAFICO EDITORIALE

EDITORIAL DESIGN

Anna Turco

IMPAGINAZIONE

EDITING

Claudia Cecchi

COPERTINA

COVER

Si ringrazia Caterina Servadio, vincitrice della call for cover, per aver progettato e donato gratuitamente la copertina del numero 42 di Progetto Grafico.

We thank Caterina Servadio, winner of the call for cover, for designing and generously donating the cover of issue 42 of Progetto Grafico.

CARATTERI TIPOGRAFICI

TYPEFACE

Calvino by Andrea Tartarelli • Zetafonts

Atrament by Tomáš Brousil • Suitcase Type Foundry

PER LE ATTIVITÀ SVOLTE NEL 2026 RELATIVE AL DOUBLE-BLIND PEER REVIEW PROCESS, SI RINGRAZIANO I SEGUENTI REVISORI
AS CONCERN THE DOUBLE-BLIND PEER REVIEW PROCESS DONE IN 2026
WE WOULD THANKS THE FOLLOWING REFEREES

Roberta Angari *Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*

Giovanni Baule *Politecnico di Milano*

Elena Caratti *Politecnico di Milano*

Ivo Caruso *Università degli Studi di Napoli "Federico II"*

Giulia Cordin *Libera Università di Bolzano*

Vincenzo Cristallo *Politecnico di Bari*

Veronica De Salvo *Università degli Studi di Palermo*

Daniela Dispoto *Sapienza Università di Roma*

Mario Fois *ISIA Roma Design*

Alvise Mattozzi *Politecnico di Torino*

Bruno Morello *ISIA Roma Design*

Marco Quagiotto *Politecnico di Milano*

Raimonda Riccini *Università Iuav di Venezia*

Chiara Scarpitti *Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*

Raffaella Trocchianesi *Politecnico di Milano*

Elisabetta Trincherini *Università degli Studi di Ferrara*

Eleonora Trivellin *Università degli Studi di Ferrara*

DIRITTI

COPYRIGHTS

La rivista è pubblicata in open access. Tutto il materiale scritto dai collaboratori è disponibile sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-NonCommerciale - Condividi allo stesso modo 4.0. Significa che può essere riprodotto a patto di citare Progetto Grafico, di non usarlo per fini commerciali e di condividerlo con la stessa licenza. *This is an open access publication. All material written by the contributors is available under Creative Commons license Attribution-NonCommercial- Share Alike 4.0 International. It can be reproduced as long as you mention Progetto grafico, do not use it for commercial purposes and share it with the same license.*



Le immagini utilizzate in Progetto Grafico rispondono alla pratica del fair use (Copyright Act 17 U.S.C. 107) recepita per l'Italia dall'articolo 70 della Legge sul Diritto d'autore che ne consente l'uso a fini di critica, insegnamento e ricerca scientifica a scopi non commerciali. *The images used in Progetto Grafico comply with fair use practices (Copyright Act 17 U.S.C. 107), implemented in Italy by Article 70 of the Copyright Law, which allows their use for criticism, teaching, and scientific research for non-commercial purposes.*

RINGRAZIAMENTI

AKNOWLEDGEMENTS

Progetto Grafico ringrazia Zetafonts per aver gentilmente concesso l'uso gratuito di uno dei suoi caratteri tipografici per la realizzazione di questa rivista. *Progetto Grafico thanks Zetafonts for kindly providing the complimentary use of one Calvino typefaces for this journal.*

ZETAFONTS™

Editoriale
Editorial

COMPLICI O AVVERSARI MILITANTI?

EDITORIALE PGJ412

di **Carlo Martino**

ACCOMPLICES OR MILITANT ADVERSARIES?

PGJ42 EDITORIAL

12 – 29

Inquadrare
Frame

ATTACCO AL DESIGN

VALORI, POLITICA, RESISTENZA

di **Valeria Bucchetti & Gianni Sinni**

DESIGN UNDER ATTACK

VALUES, POLITICS, RESISTANCE

30 – 55

Ricerca
Research

PUNTO, LINEA E DISINFORMAZIONE

O SE IL PROGETTO GRAFICO PUÒ INFLUENZARE
LA PERCEZIONE NEL GIORNALISMO POLITICO

di **Jim Pieretti**

POINT AND LINE TO DISINFORMATION

OR IF GRAPHIC DESIGN CAN INFLUENCE
THE PERCEPTION OF POLITICAL JOURNALISM

56 – 81

IL SONNO DELLA VISIONE GENERA MOSTRI

Costruzione dello sguardo
e politiche dell'immaginario

di **Lucia Lamacchia**

THE SLEEP OF VISION PRODUCES MONSTERS

CONSTRUCTING THE GAZE
AND POLITICS OF IMAGINATION

82 – 101

LE IMMAGINI DEL CONSENSO

Simboli, miti e propaganda
nelle copertine de la rivista *Illustrata*
del popolo d'Italia (1923-1943)

di **Raissa D'Uffizi**

THE IMAGES OF CONSENT

Symbols, myths, and propaganda
on the covers of the magazine *Illustrata*
del popolo d'Italia (1923-1943)

102 – 133

SEGNI & SIMBOLI FRA DESIGN, RESISTENZA & COLLETTIVITÀ

La disobbedienza semiotica
come atto civico di progetto

di **Alessio Caccamo, Alessandra Carrubba,
Mirko Bonfiglio & Caterina Vettriano**

SIGNS & SYMBOLS AMONG DESIGN, RESISTANCE & COLLECTIVITY

Semiotic disobedience
as a civic act of design

134 – 167

Ricerca
Research

LA TERRA È UNA GRANDE MEMORIA

IL DESIGN DELLA COMUNICAZIONE
COME ATTO DI RESISTENZA MNESTICA

di **Clorinda Sissi Galasso & Anna Contro**

THE EARTH IS A GREAT MEMORY

COMMUNICATION DESIGN
AS AN ACT OF MNESTIC RESISTENCE

168 – 193

DESIGN ANTIDISCIPLINARE COME FORMA DI RESISTENZA EPISTEMICA

AGENCY CRITICA E POLITICA NELLA FORMAZIONE
IN DESIGN DELLA COMUNICAZIONE

di **Francesco E. Guida, Enrico Isidori
& Claudia Tranti**

ANTIDISCIPLINARY DESIGN AS EPISTEMIC RESISTANCE

CRITICAL AND POLITICAL AGENCY
IN COMMUNICATION DESIGN EDUCATION

194 – 217

DESIGN ACTIVISM FOR QUEER FUTURES

OPEN DESIGN, CO-DESIGN E PEDAGOGIE CRITICHE
PER PROCESSI PARTECIPATIVI DI INNOVAZIONE
SOCIALE E TRASFORMAZIONE CULTURALE

di **Irene Fiesoli, Denise de Spirito,
Eleonora D'Ascenzi & Gabriele Pontillo**

DESIGN ACTIVISM FOR QUEER FUTURES

OPEN DESIGN, CO-DESIGN AND CRITICAL
PEDAGOGIES FOR PARTICIPATORY PROCESSES
OF SOCIAL INNOVATION AND CULTURAL TRANSFORMATION

218 – 235

LA PISCINA IN CUI TUTTI NUOTIAMO

PROGETTARE CONTROCORRENTE TRA
NEOLIBERALISMO E INFRASTRUTTURE COLLETTIVE

di **Teresa Pedretti, Pietro V. Ambrosini
& Letizia Bollini**

THE POOL IN WHICH WE ALL SWIM

DESIGNING AGAINST THE TIDE FROM
NEOLIBERALISM TO COLLECTIVE INFRASTRUCTURES

236 – 255

RENDERE VISIBILE IL CONFLITTO

IL DESIGN DELLA COMUNICAZIONE VISIVA
COME PRATICA CRITICA, PEDAGOGICA E POLITICA

di **Diletta Damiano**

MAKING CONFLICT VISIBLE

VISUAL COMMUNICATION DESIGN
AS A CRITICAL, PEDAGOGICAL, AND POLITICAL PRACTICE

256 – 271

Ricerca
Research

OLTRE IL WHITE CUBE

VALORI, LINGUAGGI E RESPONSABILITÀ DELLA
COMUNICAZIONE VISIVA NEGLI SPAZI ESPOSITIVI

di **Carlotta Belluzzi Mus & Gaia Casaldi**

BEYOND THE WHITE CUBE

VALUES, LANGUAGES AND RESPONSIBILITIES
OF VISUAL COMMUNICATION IN EXHIBITION SPACES

272 – 293

Visualizzare
Visualize

IL RUOLO DELLE COOPERATIVE NEL DESIGN DELLA COMUNICAZIONE IN ITALIA

di **Luciano Perondi, Tommaso Guariento
& Giampiero Dalai**

THE ROLE OF COOPERATIVES IN COMMUNICATION DESIGN IN ITALY

294 – 319

CROMATOFORI

IL MIMETISMO DELLE MINORANZE,
CODE-SWITCHING E COMUNITÀ QUEER

di **William Graziani**

CHROMATOPHORES

THE MIMICRY OF MINORITIES,
CODE-SWITCHING AND THE QUEER COMMUNITY

320 – 329

Scoprire
Discover

POST-DIGITAL PRINT

LA MUTAZIONE DELL'EDITORIA DAL 1894

di **Alessandro Ludovico**
recensione di **Alessandra Clemente**

330 – 333

ON DESIGN, FEMINISM, AND FRIENDSHIP

di **Briar Levit**
recensione di **Monica Pastore**

334 – 339

Copertina
Cover

COVER N.42

di **Caterina Servadio**

340 – 341

COVER PROPOSALS


di **Giacomo Bocchini & Margherita Criseo,**
Sabrina D'Amicis & Domenico Piro - Studio Nosce,
Mattia Alfio Garozzo, Roberto Ingargiola, Daniel Lavrano,
Isotta Perugini, Elena Roccaro e Paola Tuccillo

342 – 343

LA TERRA È UNA GRANDE MEMORIA IL DESIGN DELLA COMUNICAZIONE COME ATTO DI RESISTENZA MNESTICA

168 – 193

Clorinda Sissi Galasso

 [0000-0001-7432-8701](https://orcid.org/0000-0001-7432-8701)

Politecnico di Milano

clorindasissi.galasso@polimi.it

Anna Contro

 [0009-0006-9882-0147](https://orcid.org/0009-0006-9882-0147)

Università degli Studi di Genova

anna.contro@edu.unige.it

Resistenza Mnestica • Design della Comunicazione
Mnemotopo • Mnemofoto • Fototesto

[10.82068/pgjournal.2026.23.42.07](https://doi.org/10.82068/pgjournal.2026.23.42.07)

Il design della comunicazione si confronta oggi con un ecosistema saturo e accelerato e che ne indebolisce la capacità critica di agente culturale. Condivide questa vulnerabilità sistemica con la memoria, soprattutto quella individuale, sovrascritta dall'iper-visibilità e dalla delega del ricordo a dispositivi tecnici, generando forme di marginalizzazione e atrofizzazione della rappresentazione del sé. Il testo indaga come questa disciplina possa diventare una pratica di *resistenza mnestica*, capace di riconoscere, tradurre e rimediare alla vulnerabilità in un'azione condivisa, considerando l'innesto interdisciplinare come una risorsa. La nozione di *mnemotopo*, intesa come luogo del ricordo non istituzionale in cui tracce, emozioni e vissuti si intrecciano, offre un quadro interpretativo per comprendere la memoria come fenomeno situato e relazionale. In questa prospettiva si colloca *Mnemofoto*, progetto fototestuale che raccoglie, fotografa e restituisce i luoghi del ricordo individuali. Il progetto riattiva narrazioni intime e restituisce autorialità ai soggetti coinvolti, trasformando il designer in mediatore della relazione tra luogo, memoria e testimonianza. La successiva esposizione *La terra è una grande memoria*, allestita presso l'Archivio Vincenzo Agnetti, amplifica queste dinamiche mettendo in dialogo i fototesti con la poetica e le opere dell'artista, in particolare con il suo concetto di "dimenticato a memoria".

La mostra diventa un invito a riflettere su come la memoria plasmi e venga plasmata dai luoghi, e su come il progetto possa scavare, incarnare e ri-performare la memoria attraverso immagini, parole ed esperienze spaziali partecipative. L'esposizione genera un *dispositivo resistente* che valorizza frammenti personali esclusi dalla rappresentazione convenzionale, generando uno spazio di risonanza collettiva. Il design della comunicazione, in dialogo con pratiche artistiche, emerge come strumento capace di riattivare la memoria, rallentare la percezione e costruire condizioni di ascolto profondo, contrastando le forme contemporanee di oblio.

169

Contro la "damnatio memoriae" contemporanea

Il design della comunicazione si confronta oggi con una pressione crescente, generata da trasformazioni che travalicano il piano epistemico per investire le dimensioni culturali, sociali e politiche. È un vero e proprio "design under attack", come suggerisce il tema di questo numero, minacciato da forze che ne intaccano il ruolo critico e la capacità di agire come dispositivo performativo e trasformativo. L'emergenza non riguarda soltanto il perimetro disciplinare, ma investe l'intero ecosistema comunicativo sempre più configurato come spazio di «spectacle, surveillance and simulacra» (Mitchell, 2005, p. 32), attraversato da obsolescenze tecniche e concettuali, da forme pervasive di profilazione, da logiche produttive incessanti, «contraddistinto da una vera e propria overdose di comunicazione» (Fabris, 2006, p. 32) alimentata dall'avanzamento dell'intelligenza artificiale. In questo scenario instabile, il design si confronta con la crisi dei propri presupposti morali. Emerge come reazione un diffuso bisogno di

etica della comunicazione (*ibid.*) o dell'*agire comunicativo* (Habermas, 2017), capace di orientarne pratiche più consapevoli. La questione non riguarda più che cosa e con quali strumenti il design possa comunicare, ma *come* possa assumere una posizione attiva, o ancora meglio *attivista* (Julier, 2013; Bieling, 2019; Fuad-Luke, 2009) dentro un ambiente opaco, che genera isolamento anziché inclusione, saturazione anziché significato. Il problema non è l'ampliamento dei dispositivi (Agamben, 2006), ma la possibilità stessa di esercitare un ruolo critico in un determinato contesto e di riappropriarsi delle proprie responsabilità. «L'atto del design non è un boicottaggio, uno sciopero, una protesta, una manifestazione o qualche altro atto politico, ma trae il suo potere di resistenza proprio dall'essere un modo tipicamente *progettuale* di intervenire nella vita delle persone» (Markussen 2013, p. 38, trad. dell'autore) e «come intervento, si muove all'interno delle sfide poste dalle circostanze preesistenti, cercando al contempo di riorientarle» (Julier, 2013, p. 226, trad. dell'autore).

Parallelamente, assistiamo a un indebolimento strutturale della memoria, un *disincantamento* (Tarpino, 2005) tanto individuale quanto collettivo. L'accelerazione sociale che conduce all'alienazione (Rosa, 2015), la colonizzazione dell'attenzione (Citton, 2014) e la delega crescente del ricordo a piattaforme algoritmiche e archivi automatizzati (Hoskins, 2017) creano un ambiente che moltiplica gli stimoli e li rende immediatamente sostituibili. La *protesizzazione della memoria* (Stiegler, 1994), ovvero la sua esternalizzazione in apparati tecnici che archiviano, filtrano, riorganizzano l'esperienza, produce una fragilità sistemica del ricordare. Viviamo in un'epoca segnata da vuoti di memoria e da un'erosione continua del ricordo, che genera un *presente onnipresente e ipertrofico* (Hartog, 2012, p. 11). Da un lato domina la "furia delle immagini" (Fontcuberta, 2016), dall'altro la rapida dissolvenza del loro valore narrativo. La memoria non è più un deposito stabile, ma un campo di forze anch'esso sotto attacco (Tarpino, 2005).

Design e memoria condividono quindi una vulnerabilità prettamente contemporanea che ne sta intaccando la messa in atto. Se ogni tecnica è una forma di creatività che modella il nostro rapporto con il mondo e con il tempo (Montani, 2017) e nasce anzitutto dalla consapevolezza di una mancanza, dalla coscienza dei propri limiti e delle proprie carenze (Fabris, 2018, p. 19), allora i dispositivi e gli artefatti comunicativi e gli stessi designer non possono oggi limitarsi a conservare la memoria. Devono intervenire su questa vulnerabilità: possono riconoscerla, ridurla, tradurla, agire per rimediarla.

In questo quadro, la marginalizzazione della memoria individuale non è un effetto collaterale, ma un esito. Le memorie minori sono al tempo stesso le prime a essere prodotte e le prime a essere dimenticate, dall'individuo stesso che le perde nei suoi nuovi, spesso inconsapevoli, archivi digitali e dalla società che le trascura perchè troppe, troppo generiche, troppo ordinarie o troppo specifiche (Turri, 1998, p. 41). Come osservano Smith e Watson (2010), le autobiografie ordinarie sono le forme narrative più vulnerabili nelle società ipermediate. La circolazione globale di *temporal objects* (Crary, 2013, p. 52), immagini, video, feed aggiornati in tempo reale, costruisce un ecosistema in cui l'esperienza viene costantemente sincronizzata su un'attualità senza memoria.

Il progetto *Mnemofoto* (2020) e la conseguente mostra *La terra è una grande memoria* (Archivio Vincenzo Agnetti, 2025), al centro dell'articolo, esemplificano questo

approccio in una dimensione che riconosce nell'innesto interdisciplinare una risorsa generativa. Attraverso pratiche fototestuali, costruiscono un *contro-archivio* (Merewether, 2006) di memorie marginalizzate e restituiscono voce e autorialità ai singoli soggetti. In questa prospettiva, il design della comunicazione può diventare una forma di *resistenza mnestica*, per contrastare le contemporanee forme di *damnatio memoriae* e sostenere, attraverso la responsabilità progettuale, una memoria capace, come scrive Agnetti (1978), di «muovere le nostre braccia e le nostre gambe» (in Boragina, 2024, p. 158).

Marginalizzazione e atrofizzazione delle memorie individuali

La fragilità del ricordo individuale è inscritta nella natura stessa della memoria: selettiva, intermittente ed esigente. *Esigente* perché richiede cura e continui esercizi di riattivazione. Perennemente soggetta allo scorrere del tempo, la memoria personale, quando non viene esternalizzata o ancorata all'alterità, arrugginisce velocemente e può scomparire nel battito di un'esistenza. La sua molteplicità intrinseca, potremmo dire la sua infinità, è attraversata da processi che ne determinano il decadimento. Al tempo stesso, questo inevitabile sgretolamento produce un substrato mnestico di *dimenticato a memoria* (Agnetti, 1978; Verzotti, 2008, pp. 27-36), una forma di oblio attivo che permette al ricordo di trasformarsi in energia cerebrale.

Questo tipo di dinamica riguarda anche la memoria collettiva. Come sostiene Maurice Halbwachs (1950), ogni memoria di gruppo è composta da una pluralità di ricordi individuali sedimentati nel tempo che ne costituiscono la voce e garantiscono la continuità. Persino all'interno di quelle che Halbwachs (1925) definiva *quadri sociali*, le strutture che orientano, custodiscono e organizzano ciò che una società ricorda, la vitalità del ricordo dipende dai frammenti prodotti dall'incontro tra singolo ed esperienza plurale.

Oggi, nell'interazione tra oblio necessario e sedimentazione condivisa, la memoria individuale e quella collettiva si configurano come sistemi porosi, nei quali i processi e gli apparati comunicativi assumono un ruolo decisivo nel determinarne forme, sviluppi e persistenze. È un ambiente caratterizzato da una sovrapproduzione e sovracondivisione di immateriali ricordi dell'io che ne fermenta la scrittura portando verso un regime di iper-visibilità: «oscena è l'iper-visibilità, a cui manca ogni negatività del nascosto, dell'inaccessibile e del segreto. Sono osceni anche i flussi piatti dell'ipercomunicazione, libera da ogni negatività dell'alterità» (Han, 2014, p.16). Questi processi non si limitano a modificare la memoria individuale e i suoi processi di manifestazione e conservazione,

ma producono una vera e propria *atrofizzazione dell'io* e soprattutto della sua rappresentazione, indebolendo la capacità di articolare un racconto di sé e riducendo il soggetto a una presenza intermittente nel flusso informativo. La memoria del singolo, in quanto lenta, corporea, multiforme, complessa e vulnerabile si sfinisce davanti alla logica pervasiva della *costrizione iconica* (*ibid.*) e cerca pratiche che ne sostengano la cura.

Da questa constatazione emerge la necessità di sviluppare pratiche progettuali di *resistenza mnestica*, capaci di contrastare il declino della multispecietà delle storie individuali. In questo framework si colloca la nozione di *mnemotopo* (Galasso, 2024a) inteso un luogo di memoria amplificato, che apre il ricordo all'alterità della sua dimensione spazializzata. Il mnemotopo è uno spazio-soglia in cui si intrecciano percezioni, tracce, vissuti ed emozioni.

A differenza dei *lieux de mémoire* di Nora (1984), non si limita a custodire il passato, ma lo riattiva. Dialoga con la *topofilia* di Tuan (1974), con la *fenomenologia del luogo* di Casey (1997) e con le poetiche dello spazio di Bachelard (1957), offrendo un modello interpretativo per comprendere la memoria come fenomeno situato, relazionale e incarnato. È un'entità che diventa un appiglio esistenziale nel senso quotidiano del termine, una molteplicità di forze mnestiche che collegano memoria individuale e collettiva, facendo dialogare simbolo, immaterialità e fisicità del territorio.

171

Una visione che guarda anche al più recente *placemory* (Hubner & Dirksmeier, 2023), considerato un organismo vivente in cui la società, l'osservatore individuale, i modelli commemorativi tramandati dal passato e lo spazio materiale sono intrecciati in modo relazionale (p. 107). Da qui il ruolo del designer che, riconoscendo il mnemotopo, coltiva il *genius loci*, ascoltando le voci dei luoghi, le loro storie, le presenze e le assenze (Turri, 2004). Queste dinamiche rendono evidente l'urgenza di dare valore alla memoria individuale, riconoscendo che la natura sociale del ricordo non sopprime la sua dimensione personale, ma al contrario la presuppone. Come sostengono Smith & Watson (2010), le *life narratives* possono richiamare l'attenzione su cose dimenticate, tempi irrimediabilmente perduti e sulla posta in gioco personale e collettiva di tale dimenticanza; sono registrazioni di atti di interpretazione da parte di soggetti inevitabilmente inseriti nel tempo storico e nella loro relazione con il proprio passato in continuo movimento (p. 24). Restituire spazio ai frammenti e alle storie individuali significa preservare non solo un patrimonio intimo, ma la stessa possibilità di un ricordo condiviso.

Dal punto di vista del *design activism* il valore del mnemotopo è duplice. Da un lato offre ai soggetti la possibilità di riappropriarsi della propria narrazione e comunicarla, sottraendola alla logica impersonale e algoritmica del digitale. Dall'altro amplifica il raggio d'azione del luogo di memoria tradizionale, accogliendo memorie che eccedono i confini dell'istituzionalità.

Mnemofoto. Una mappatura intima del territorio

Sulla nozione di *mnemotopo*, nella sua declinazione individuale, si fonda *Mnemofoto*, progetto fototestuale per sua natura incompiuto, in dialogo costante tra riflessione accademica e pratica artistica. Nato nel 2020 nell'ambito del dottorato in Design della Comunicazione presso il Dipartimento di Design del Politecnico di Milano, e sviluppato dall'autrice del presente contributo in collaborazione con il fotografo Stefano Scagliarini, il progetto invita le persone a raccontare i propri mnemotopi come luoghi emotivamente carichi, veri e propri *posti delle fragole* alla Bergman (1957), custoditi nella memoria e spesso mai narrati.

Il processo partecipativo si articola in tre fasi:

Raccolta mnemotopica - Testimonianza:

i partecipanti, compilando un form online (<https://forms.gle/RvnyEL9deMu3fnj67>), raccontano un loro mnemotopo, indicano la sua posizione e descrivono il ricordo che conserva. Sono chiamati quindi a lasciare una *testimonianza* del loro passaggio sul territorio. Non vengono date limitazioni a livello di distanza né indicazioni riguardo la tipologia di ricordo da condividere.

Ricerca mnemotopica - Reportage fotografico:

ogni mnemotopo viene geolocalizzato andando a costituire un itinerario, una *mappatura intima del territorio*. Quindi ogni luogo viene fotografato, solitamente senza la presenza umana. L'obiettivo è quello di rappresentare il ricordo del partecipante lasciando spazio anche all'interpretazione e alla progettualità del fotografo/designer.

Restituzione mnemotopica - Ritratto:

Le fotografie dei luoghi vengono stampate su un supporto rigido di dimensioni 30x40 cm e viene realizzato un ritratto a ciascun partecipante nella propria abitazione con in mano il mnemotopo ©.

La selezione dei partecipanti avviene attraverso la circolazione del form digitale (ancora attivo) in contesti di prima diffusione del progetto, quali conferenze e seminari accademici, così come in ambiti artistici, tra cui spazi espositivi indipendenti, residenze artistiche e collettivi di produzione culturale, e in contesti non ufficiali, quali comunità locali e reti informali di



①

Angela e il suo mnemotopo (Castello d'Aviano, Italia). Esempio di restituzione mnemotopica attraverso il ritratto nell'abitazione del partecipante. *Mnemofoto*, 2022.

Foto di Clorinda Galasso e Stefano Scagliarini.
Angela and her mnemotope (Castello d'Aviano, Italy).
Example of mnemotopic restitution through portrait in the participant's home. Mnemofoto, 2022.
Photo by Clorinda Galasso and Stefano Scagliarini.



conoscenze personali. Tale modalità aperta e inclusiva favorisce l'emergere di memorie non istituzionalizzate, principale obiettivo del progetto, e consente di mantenere un approccio multigenerazionale e trasversale rispetto al genere, evitando l'imposizione di rapporti gerarchici nel valore attribuito ai racconti.

La raccolta delle testimonianze non è tuttavia priva di criticità. In primo luogo, emerge la difficoltà, da parte dei partecipanti, di selezionare un solo mnemotopo a discapito di altri luoghi significativi; in secondo luogo, la reticenza di molti nel condividere memorie intime ed emotivamente dense; infine, in alcuni casi, l'incapacità di operare una scelta univoca. Nonostante queste complessità e la stratificazione temporale del progetto, fin dalle prime fasi di raccolta sono emersi pattern ricorrenti nei luoghi condivisi riconducibili a specifiche tipologie di luogo (luoghi di incontro sociale, luoghi d'origine etc.), a determinate oggettualità (porte, panchine, etc.), e a diffuse componenti emotive (appartenenza, radicamento, nostalgia, conforto, etc.).

In questo quadro metodologico, il progetto non prevede un autore centrale incaricato di selezionare la memoria altrui. Ogni partecipante è responsabile della scelta del luogo e della narrazione mnemotopica che lo accompagna. Questa preliminare decentralizzazione dell'autorialità costituisce già una forma di attivismo. Ribalta il rapporto di potere tipico degli archivi convenzionali, sottraendo la scelta di ciò che merita di essere conservato alle logiche selettive dell'istituzione e restituendola direttamente ai soggetti coinvolti.

Il ruolo del designer si manifesta poi in ognuna delle tre fasi in maniera differente. Nella prima, progetta l'ambiente entro cui condividere e raccontare i mnemotopi, in questo caso un form digitale, scelto per facilitare la diffusione del progetto e la raccolta delle testimonianze. Nella seconda realizza una mappatura e porta a rappresentazione i luoghi messi in comune: fotografare il luogo significa incontrarlo, nella maggior parte dei casi per la prima volta; riattraversarlo, accompagnati dalle parole dei partecipanti; inscrivere il proprio corpo nello spazio che è stato anche lo spazio dell'altro (Zingale, 2022); riconnettere un frammento di vissuto in spazi temporali differenti. Nella terza, il designer sceglie il formato di stampa in modo da enfatizzare anche il lato aptico dell'esperienza, e si occupa della "regia" del momento dello svelamento del mnemotopo (il partecipante vede il luogo solo un attimo prima dello scatto), e in quella del momento fotografico. Se da una parte il soggetto è libero di decidere la posizione e la relazione con il suo artefatto, dall'altra il designer/fotografo rende effettiva la *scrittura di luce*. Questa è la parte più sensibile del progetto. Si entra nelle case, si conoscono i partecipanti e si assiste a due tipi di

restituzione. La prima è quella del mnemotopo che torna (uguale, modificato, azzerato, aumentato...), nelle mani del partecipante, la seconda è quella emotiva.

Ognuno rivela al designer una risposta emozionale diversa: si versano lacrime, si aprono sorrisi, si aggiungono dettagli inediti e all'apparenza perduti, si raccontano storie che la vista e il tocco della fotografia riattivano.

Il designer, quindi, non è né passivo né neutrale. Diventa un traduttore (Baule & Caratti, 2016) della relazione tra ricordo, immagine, luogo e parola e costruisce le condizioni favorevoli affinché la testimonianza possa emergere e la memoria individuale possa farsi vedere attraverso un *atto di cura*. La decisione di realizzare il ritratto in casa, uno dei principali mnemotopi individuali, non è casuale. Rende la rappresentazione stessa un *safe mnemotope* (Galasso, 2024b) ovvero un luogo della memoria che sembra lasciare da parte la grande monumentalità per fare spazio a uno spazio più intimo e contenuto, favorevole all'espressione intima e alla condivisione del ricordo.

Il risultato, a livello di artefatto progettuale, è un fototesto tripartito. Un sistema ibrido che mette in relazione costante e indissolubile due linguaggi: l'immagine e la parola. Le pratiche fototestuali non solo sfidano lo statuto canonico della fotografia e della scrittura, nella loro natura bidimensionale, ma creano una nuova formazione narrativa e di senso in cui i due linguaggi, interagendo, danno vita a un racconto complesso, inedito, un *terzo oggetto* (Chiocchetti, 2019), o come direbbe Sergej Ejzenstejn, un *terzo concetto* (Montani, 1986) che si configura come la rappresentazione di due mezzi diversi, foto e testo, in qualcosa che prima della loro fusione non esisteva, un *nuovo medium* che vive ed esiste solo nell'incontro con la mente del lettore/spettatore.

174

La fotografia ancorata al luogo/mnemotopo restituisce materialità e corporeità al ricordo. Il testo introduce una temporalità ulteriore interpretando, evocando e infine esplicitando ciò che l'immagine non riesce a dire nell'immediato. Il ritratto unisce questi due livelli in un meta-racconto che fa entrare consequenzialmente in diverse soglie: la porta di casa, la porta del luogo, la porta del ricordo. Fa entrare nel mnemotopo. Il fototesto diventa così un dispositivo comunicativo relazionale analogico e in un contesto digitale dominato dallo scroll infinito e dalla sovrapproduzione e sovrascrittura di contenuti visivi, introduce un gesto etico di rallentamento. Ogni fototesto richiede attenzione, sospensione, un tempo di lettura e di visione parallela che contrasta l'*erranza degli occhi* (Han, 2012, p. 25).

Mnemofoto produce infine un *contro-archivio*, «un dispositivo alterato (per l'espressione del sincretismo e della riparazione come possibilità di ricostruzione del sé), performativo (per il lavoro della memoria e dell'immaginazione, che consentono il processo di riappropriazione culturale), affettivo (per l'economia carnale di affetti che le cose incarnano nei loro bisbigli)» (Grechi, 2021, p. 121). Ogni fototesto è una testimonianza che sfugge alle narrazioni dominanti: memorie minori, intime, nella maggior parte dei casi legate a luoghi marginali, che acquisiscono visibilità attraverso il dispositivo comunicativo. Ogni frammento ha lo stesso peso; ogni voce è trattata con la stessa cura; ogni ricordo contribuisce alla costruzione di una storia collettiva. Non produce un'unica narrazione, ma molte narrazioni che convivono. Lontano dai dispositivi istituzionali del ricordo, il fototesto spazializzato diventa un *gesto resistente*.

La terra è una grande memoria

Nel febbraio 2025, *Mnemofoto* diventa il fulcro progettuale della mostra *La terra è una grande memoria*, allestita presso l'Archivio Vincenzo Agnetti a Milano e curata da Anna Contro, storica dell'arte e co-autrice di questo articolo, insieme a Guido Barbato, nipote ed erede dell'artista. L'esposizione nasce come un dialogo interdisciplinare tra pratica fototestuale, arte concettuale e design della comunicazione, modellato in relazione diretta con l'eredità di Vincenzo Agnetti (1926-1981) e con lo spazio stesso del suo ex studio, «spazio di vita e di creazione, archivio denso di materie e di pensiero» (Zuliani, 2014), oggi archivio e luogo della memoria, un *mnemotopo*. Si trova in via Machiavelli 30, in un ex capannone costruito su un terrapieno che costeggia le ferrovie nord della città. Pur ridimensionato dalle esigenze della famiglia, lo spazio conserva la natura di *archivio d'artista*: un particolare *archivio di persona* che «con costante impegno di aggiornamento e organizzazione, raccoglie la più completa documentazione sulla figura e sull'opera di un artista, con un duplice scopo: incentivare lo studio e favorire la conoscenza della figura e dell'opera di un artista, promuovendo ricerche e iniziative direttamente o in collaborazione con altri organismi pubblici e privati; catalogarne la produzione autentica nella massima trasparenza di metodo e rapporti» (Manghetti, 2022, p. 12).

Vincenzo Agnetti nasce il 14 settembre del 1926 a Milano e muore nella città natale nel 1981, ed è comunemente considerato uno dei principali esponenti dell'arte concettuale italiana. Tra i temi affrontati nel corso della sua produzione, la memoria ha un ruolo fondamentale, ed è accostata, in un rapporto di apparente ossimoro, alla dimenticanza. Il concetto del *dimenticato a memoria* sviluppato a partire dagli inizi degli anni Settanta in più di un ciclo di opere, dai *feltri*, agli *assiomi*, fino ai suoi *libri dimenticati* (Meneguzzo,

2017) ritornerà lungo l'arco di tutta la sua produzione. In un apparente paradosso, per Agnetti la memoria è l'*arte del dimenticare* (Agnetti, 1978) e tutto ciò che viviamo viene dimenticato per poi stratificarsi dentro di noi. La memoria dimenticata, carburante cerebrale, è quella che ci costituisce: le idee dimenticate, interiorizzate, si stratificano dentro di noi, dentro i luoghi che abitiamo (Agnetti G., 2024).

La storia e le scelte curatoriali dell'Archivio molto hanno a che fare con la biografia e con la poetica dell'artista. Nel 1972 dirà: «Le mie opere attuali sono solo un segnale per volgarizzare quello che ho a monte cioè le mie ricerche teoriche e critiche. Io scrivo delle cose dalle quali ricavo i miei quadri che a loro volta mi sono di stimolo per altri scritti» (Agnetti in Perazzi, 1972 in Boragina, 2024). Fin dalla riapertura, l'Archivio ha voluto ritrovare lo spazio primitivo in cui negli anni si sono sedimentati "a memoria" il lavoro e l'opera di Agnetti, volendo continuarne l'operazione culturale, strutturando il proprio progetto di mostre in dialoghi con altri artisti, prendendo spunto dal *modus operandi* suggerito dallo stesso Agnetti, dove il pensiero critico si concretizza in opere a loro volta stimolo per altre riflessioni.

175

È in questo contesto che prende forma la mostra *La terra è una grande memoria*. Qui Mnemofoto non è semplicemente esposto come progetto di design, ma entra in dialogo con le opere e i testi di Agnetti. Mnemofoto per sua natura un *non finito*, accoglie l'apparato critico di Agnetti e la sua riflessione sulla memoria. Il progetto trova nella poetica di Agnetti un punto di riferimento, un *argine intellettuale*, un perimetro entro cui collocarsi. «Porto cioè il riguardante a pensare che la terra è una grande memoria», dice Agnetti a Mario Perazzi in un'intervista al Corriere della Sera del 1972, «che tutto ciò che facciamo si stacca da noi e viene registrato dalla terra» ②.

Questa citazione diventa titolo e fondamento curatoriale dell'esposizione e funge da portale: un varco attraverso cui passare per assicurarsi il giusto sguardo critico sull'intera operazione. In tutto il progetto espositivo ogni opera selezionata è *arte e parla d'arte*, immagine e testo insieme, facendo eco al modello fototestuale. Assume il ruolo di guida per il visitatore, diventando strumento di accompagnamento teorico, vera e propria *didascalia*, promuovendo, una «dilatazione del concetto» (Agnetti in Boragina, 2024).

Non è un caso che lo stesso Agnetti, nel manifesto a corredo dell'opera *Mass Media* (1977) ③, anch'essa esposta in mostra, definisca la didascalia «strumento di penetrazione» (ivi, pp. 208-211).

Opere come *Libro dimenticato a memoria* ④ e i celebri *feltri* ⑤ ⑥ sono state scelte per incorniciare le narrazioni spazio-mnestiche di Mnemofoto, divenute per l'occasione un'installazione corale. A livello allestitivo, si è deciso di porre il focus su una parete in particolare dell'archivio, al piano terra vicino all'ingresso, che è diventata il centro concettuale della mostra attraverso i ritratti e le loro storie.

Un mosaico topografico di memorie individuali, una cartografia affettiva in cui ogni mnemotopo trova posto accanto agli altri ④. I fototesti, così come nel processo di raccolta delle testimonianze, non sono organizzati secondo criteri gerarchici o tematici, ma lasciati in relazione aperta, in un sistema che permette alle storie di risuonare per analogia, contrasto o semplice vicinanza emotiva. Un'unica opera plurale, composta da tanti individui e dal loro personale legame mnestico con il territorio, che entra in relazione con un *feltro* (1971) ⑤ che recita "Ovunque lo accompagnava il racconto", a sottolineare l'importanza della narrazione nella costituzione identitaria. La parete dialoga inoltre con una selezione di tre fototesti presentati come opere fotografiche autonome ⑥, ⑦. Di dimensioni maggiori, incorniciati ma privi di vetro, consentono al visitatore di coglierne con maggiore nitidezza i dettagli e, soprattutto, di percepirla come elementi centrali di un'esposizione in uno spazio d'arte. Questa scelta allestitiva favorisce una fruizione attenta di ciascuna storia, ribadendo che, sebbene la dimensione condivisa emerga dalla compresenza di narrazioni individuali, ciò non comporta una perdita di centralità o di valore del singolo.

In questo modo, il processo espositivo ha innescato un passaggio di risonanza collettiva e l'allestimento ha invitato il visitatore a costruire un proprio percorso di incontro con il ricordo, sollecitando la memoria individuale attraverso la combinazione di sguardo, lettura e partecipazione, in un luogo che è esso stesso deposito e attivatore di memoria. Inoltre, il fototesto nel suo costante rimando tra apparato testuale e apparato visuale, come detto precedentemente, induce un rallentamento dell'esperienza dell'artefatto, entrando in contrasto con una percezione sempre più frammentata e dispersa, e incentivando la "facoltà di ascoltare" basata su un'attenzione quasi contemplativa (Han, 2012, p. 24). Un accenno alla *noia profonda*, quell'indugiare che ci permette di immergerci nelle cose in contrasto con la società della stanchezza (ivi, p. 25). La mostra diventa così un *gesto attivista*. Ha reso primariamente condivisibili e poi visibili memorie che convenzionalmente non avrebbero uno spazio di esposizione. Chi incontra i fototesti entra in un movimento di identificazione in cui guardare la memoria altrui significa confrontarsi con la propria.



②

"Non dipingo i miei quadri. Il concettuale Agnetti cerca di spiegarsi" di M. Perazzi in *Corriere della Sera*, 20 febbraio 1972, *La terra è una grande memoria*, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano, febbraio 2025. Foto di Stefano Scagliarini. Per gentile concessione dell'Archivio Vincenzo Agnetti. "Non dipingo i miei quadri. Il concettuale Agnetti cerca di spiegarsi" by M. Perazzi, in *Corriere della Sera*, February 20, 1972, exhibited in "The Earth is a Great Memory", Archivio Vincenzo Agnetti, Milan, February 2025. Photo by Stefano Scagliarini. Courtesy of Archivio Vincenzo Agnetti.

L'incontro tra la pratica artistica - esemplificata dal lavoro critico delle opere agnettiane e situata all'interno dello specifico mnemotopo/archivio ©, © - e la pratica di design - manifesta nel processo fototestuale di raccolta e rappresentazione delle testimonianze - si configura quindi come un terreno di riflessione metodologica. Questa convergenza consente di delineare un approccio replicabile, fondato sulla messa in relazione tra memoria individuale, spazio e dispositivo progettuale, applicabile anche a contesti di minore scala e durata. Tale impostazione risulta infatti adattabile a realtà circoscritte, come quelle delle comunità locali o delle pratiche di artisti emergenti.

La raccolta dei mnemotopi individuali si configura come uno strumento capace di scalfire le logiche di potere che spesso intervengono nei processi di sedimentazione e legittimazione del ricordo, non attraverso una critica frontale al modello archivistico, ma mediante una sua espansione in senso umanizzante. Il progetto si distingue anche dalle forme di conservazione digitale plurima e indifferenziata, poiché invita i partecipanti a operare una scelta consapevole, rendendo esplicito un singolo ricordo e assumendosene la responsabilità narrativa. La memoria collettiva, così intesa, non si sovrappone all'individuo né lo assorbe, ma lo include e lo ospita.

177

La pratica fototestuale si configura come un processo privilegiato per la traduzione progettuale degli artefatti mnemotopici, in quanto capace di tenere insieme, nell'interazione componente visuale e componente verbale, la complessità stratificata dei processi rimemorativi. In particolare, la *didascalia*, elemento fondante del fototesto, assume un ruolo critico rendendo l'oggetto artistico parte integrante del processo di design.

Al di là delle specificità che *La terra è una grande memoria* porta con sé, il progetto propone un *dispositivo resistente*, utile a interrogare il modo in cui la memoria singolare plasma e venga a sua volta plasmata dai luoghi. In quest'ottica, la metodologia proposta a partire da *Mnemofoto* - fondata sulla decentralizzazione dell'autorialità nella conservazione della testimonianza, sulla selezione consapevole del ricordo, sull'uso del fototesto come strumento di rimediazione e traduzione del sé - può essere applicata e testata in altri contesti progettuali, come lente operativa per sviluppare pratiche di design orientate alla riattivazione critica, interdisciplinare, situata e partecipata della memoria.

Progettare oltre il disincanto della memoria

Il *disincanto della memoria* interroga direttamente il lavoro dei progettisti della comunicazione chiamati a costruire, a livello interdisciplinare, inedite condizioni di ascolto, di relazione, rappresentazione del ricordo. Preso atto della vulnerabilità sistemica che accomuna nel presente da un lato la disciplina progettuale e dall'altro i processi mnemotopici, bisogna offrirsi mutuo soccorso, nella declinazione più nobile del termine. Occorre prendersi cura della memoria.

In particolare, rivolgere lo sguardo alle memorie del singolo, permette a ogni uomo e donna di riconoscersi come essere unico che è esistito e continuerà ad esistere (Tadié, J. & Tadié, M., 2000). Significa accompagnare i processi di riemersione delle storie individuali, proteggere ciò che rischia di scomparire e rendere possibile la condivisione di esperienze altrimenti destinate all'oblio istituzionalizzante. La testimonianza, manifestata in *Mnemofoto*, diviene atto con cui la memoria si espone, si offre all'ascolto dell'altro. Il pensiero sui *mnemotopi*, rende evidente che ricordare è sempre un processo situato, localizzato (Galasso, 2024a). Il design può farsi mediatore di questi luoghi espansi e plurimi della memoria, costruendo progetti che ne restituiscono la profondità umana e concettuale e che permettono alle storie di emergere nella loro complessità. La rimediazione (Erlil & Rigney, 2011), assume qui una connotazione favorevole al progetto. Rimediare diventa atto di ri-evidenza, ma anche di responsabilità rispetto al passato.

In questo senso, progetti come mostra *La terra è una grande memoria* rappresentano esempi concreti di come il design possa offrire dispositivi in cui le memorie marginalizzate si fanno visibili e trovano un contesto per emergere. La relazione dialogante tra immagine e parola, centrale nei fototesti e nella poetica di Agnetti, mostra inoltre come la memoria non sia un'infrastruttura di dati, ma un processo narrativo. L'allestimento diventa così attivismo che contrasta le logiche selettive e gerarchiche delle memorie istituzionali. Dare luogo fisico a storie intime, quotidiane e potenzialmente effimere significa riposizionare la memoria come bene comune, come territorio condiviso. In questo intreccio, il design della comunicazione agisce come pratica di *resistenza mnemotopica*. Non si tratta di opporsi alla dimenticanza in sé, ma di ricollocare il singolo in una condizione progettata che gli consenta di selezionarla consapevolmente e di riappropriarsene, senza delegarla fino a perderne ogni traccia.



⑥

Trittico fototestuale, "Simone e il dente giallo".

La terra è una grande memoria, Archivio
Vincenzo Agnetti, Milano, febbraio 2025.

Foto di Stefano Scagliarini.

*Phototextual triptych, "Simone e il dente giallo",
exhibited in "The Earth is a Great Memory",
Archivio Vincenzo Agnetti, Milan, February 2025.*

Photo by Stefano Scagliarini.

⑦

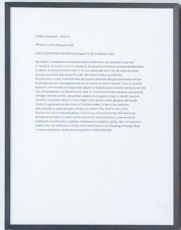
Trittico fototestuale, "Lo Shocking era casa".

La terra è una grande memoria, Archivio
Vincenzo Agnetti, Milano, febbraio 2025.

Foto di Stefano Scagliarini.

*Phototextual triptych, "Lo Shocking era casa",
exhibited in "The Earth is a Great Memory",
Archivio Vincenzo Agnetti, Milan, February 2025.*

Photo by Stefano Scagliarini.



THE EARTH IS A GREAT MEMORY COMMUNICATION DESIGN AS AN ACT OF MNESTIC RESISTANCE

Mnestic Resistance; Communication Design; Mnemotope; Mnemofoto; Phototext

Abstract

Communication design today faces a saturated and accelerated ecosystem that weakens its critical capacity as a cultural agent. It shares this systemic vulnerability with memory, especially individual memory, now overwritten by hyper-visibility and the delegation of recollection to technical devices, generating forms of marginalization and atrophy in the representation of the self. This text investigates how the discipline can become a practice of *mnestic resistance*, capable of recognizing, translating, and remedying such vulnerability through a shared action, considering interdisciplinary exchange as a resource.

180

The notion of the *mnemotope*, understood as a non-institutional place of memory where traces, emotions, and lived experiences intertwine, offers an interpretive framework for understanding memory as a situated and relational phenomenon. Within this perspective lies *Mnemofoto*, a phototextual project that gathers, photographs, and restores places of individual memory.

The project reactivates intimate narratives and restores authorship to the subjects involved, transforming the designer into a mediator of the relationship between place, memory, and testimony. The subsequent exhibition *The Earth Is a Great Memory*, held at the Vincenzo Agnetti Archive, amplifies these dynamics by placing the phototexts in dialogue with the artist's poetics and works, particularly with his concept of *dimenticato a memoria*, "forgotten by heart". The exposition becomes an invitation to reflect on how memory shapes, and is shaped by places, and on how design can excavate, embody, and re-perform memory through images, words, and participatory spatial experiences. The exhibition generates a *resistant device* that gives value to personal fragments excluded from conventional representation, creating a space of collective resonance. Communication design, in dialogue with artistic practices, emerges as a tool capable of reactivating memory, slowing perception, and constructing conditions for deep listening, countering contemporary forms of oblivion.

Against contemporary forms of "damnatio memoriae"

Communication design today faces increasing pressure generated by transformations that extend beyond the epistemic plan to affect cultural, social, and political dimensions. It is truly "design under attack," as suggested by the theme of this issue, threatened by forces that undermine its critical role and its ability to act as a performative and transformative device. The emergency does not concern the disciplinary perimeter alone, but impacts the entire communication ecosystem, which is progressively configured as a space of «spectacle, surveillance, and simulacra» (Mitchell, 2005, p. 32), traversed by technical and conceptual obsolescence, pervasive forms of profiling, incessant production logic, «marked by a veritable overdose of communication» (Fabris, 2006, p. 32, trans. by the author) further amplified by the advancement of artificial intelligence. In this unstable scenario, design is confronted with a crisis of its own moral assumptions.

In response, a widespread need for an ethics of communication emerges (*ibid.*) or for an ethics of *communicative action* (Habermas, 2017), capable of orienting more conscious practices. The issue no longer concerns *what* design can communicate, or through which tools, but rather *how* it can assume an active or, more aptly, an *activist position* (Julier, 2013; Bieling, 2019; Fuad-Luke, 2009) within an opaque environment that generates isolation rather than inclusion, saturation rather than meaning. The problem lies not in the expansion of apparatuses (Agamben, 2006), but in the very possibility of exercising a critical role within a given context and reclaiming one's own responsibilities. «The design act is not a boycott, strike, protest, demonstration, or some other political act, but lends its power of resistance from being precisely a *designerly* way of intervening into people's lives» (Markussen, 2013, p. 38), and «as intervention, it moves within the challenges of pre-existing circumstances, while also attempting to reorientate these» (Julier, 2013, p. 226).

In parallel, we are witnessing a structural weakening of memory, a form of *disenchantment* (Tarpino, 2005, trans. by the author) that is both individual and collective. Social acceleration leading to alienation (Rosa, 2015), the colonization of attention (Citton, 2014), and the increasing delegation of remembering to algorithmic platforms and automated archives (Hoskins, 2017) produce an environment that multiplies stimuli while rendering them immediately replaceable. The *prostheticization of memory* (Stiegler, 1994) - its externalization into technical apparatuses that archive, filter, and reorganize experience - generates a systemic fragility of remembering. We live in an era marked by forms of memory loss and the continuous erosion of remembrance, resulting in an *omnipresent*,

hypertrophic present (Hartog, 2012, p. 11). On the one hand, the “fury of images” (Fontcuberta, 2016) prevails; on the other, the rapid fading of their narrative value. Memory is no longer a stable repository but a field of forces that is itself under attack (Tarpino, 2005).

Design and memory therefore share a contemporary vulnerability that is undermining their enactment. If every technique is a form of creativity that shapes our relationship with the world and with time (Montani, 2017), and if it arises from an awareness of lack, from a consciousness of one’s own limits and constraints (Fabris, 2018, p. 19), then communicative devices and artifacts, as well as designers themselves, can no longer be confined to the mere preservation of memory. They are called upon to intervene in this vulnerability: to recognize it, reduce it, translate it, and act to remediate it.

Within this framework, the marginalization of individual memory is not a side effect but an outcome. Minor memories are both the first to be produced and the first to be forgotten, by individuals themselves, who lose them within their new, often unconscious, digital archives, and by society, which neglects them because they are too numerous, too generic, too ordinary, or too specific (Turri, 1998, p. 41, trans. by the author). As Smith and Watson (2010) observe, ordinary autobiographies are the most vulnerable narrative forms in hypermediated societies. The global circulation of *temporal objects* (Crary, 2013, p. 52) – images, videos, and real-time updated feeds – constructs an ecosystem in which experience is constantly synchronized with a memoryless present.

Mnemofoto project (2020) and the subsequent exhibition *La terra è una grande memoria*, “The Earth is a Great Memory”, (Archivio Vincenzo Agnetti, 2025), which lie at the core of this article, exemplify this approach within a framework that recognizes interdisciplinary convergence as a generative resource. Through phototextual practices, they construct a *counter-archive* (Merewether, 2006) of marginalized memories, restoring voice and authorship to individual subjects. From this perspective, communication design can become a form of *mnestic resistance*, aimed at addressing contemporary forms of *damnatio memoriae* and, through project-based responsibility, sustaining a memory capable, as Agnetti writes (1978), of «moving our arms and our legs» (in Boragina, 2024, p. 158, trans. by the author).

Marginalization and atrophy of individual memories

The fragility of individual remembrance is inscribed in the very nature of memory: selective, intermittent, and demanding. *Demanding* because it requires care and continuous exercises of reactivation. Perpetually exposed to the passage of time, personal memory, when not externalized or anchored to alterity, rusts quickly and may disappear within the span of a lifetime. Its intrinsic multiplicity, one might say its infinitude, is traversed by processes that determine its decay. At the same time, this inevitable disaggregation generates a mnestic substratum of *dimenticato a memoria*, “forgotten by heart”, (Agnetti, 1978; Verzotti, 2008, pp. 27-36), a form of active oblivion that allows memory to be transformed into cerebral energy.

This type of dynamic also concerns collective memory. As Maurice Halbwachs (1950) argues, every group memory is composed of a plurality of individual memories sedimented over time that constitute its voice and ensure its continuity. Even within what Halbwachs (1925) defined as *social frameworks* – the structures that orient, preserve, and organize what a society remembers – the vitality of memory depends on the fragments produced through the encounter between the singular and plural experience.

Today, in the interaction between necessary forgetting and shared sedimentation, individual and collective memory take shape as porous systems, in which communicative processes and apparatuses play a decisive role in determining their forms, developments, and persistence. This environment is characterized by an overproduction and oversharing of immaterial memories of the self, which ferment their inscription and push it toward a regime of hypervisibility: «hypervisibility is obscene; it lacks the negativity of what is hidden, inaccessible, and secret. Smooth streams of hypercommunication are also obscene; hypercommunication is free of the negativity of Otherness» (Han, 2015b, p. 12). These processes do not merely alter individual memory and its modes of manifestation and preservation but produce a veritable *atrophy of the self*, and of its representation, weakening the capacity to articulate a personal narrative and reducing the subject to an intermittent presence within the informational flow. The memory of the individual, being slow, embodied, multiform, complex, and vulnerable, is exhausted by the pervasive logic of iconic coercion (*ibid.*) and seeks practices capable of sustaining its care.

From this observation emerges the need to develop design practices of *mnestic resistance*, capable of responding to the decline of the multispecies of individual stories. Within this framework lies

the notion of the *mnemotope* (Galasso, 2024a), understood as an amplified place of memory that opens remembrance to the alterity of its spatialized dimension. The mnemotope is a threshold-space in which perceptions, traces, lived experiences, and emotions intertwine. Unlike Nora's *lieux de mémoire* (1984), it does not merely preserve the past but actively reactivates it. The mnemotope relates to Tuan's *topophilia* (1974), Casey's phenomenology of place (1997), and Bachelard's poetics of space (1957), offering an interpretative model for understanding memory as a situated, relational, and embodied phenomenon. It is an entity that becomes an existential foothold in the everyday sense of the term, a multiplicity of mnemonic forces that connect individual and collective memory, bringing into dialogue symbol, immateriality, and the physicality of territory.

This perspective also resonates with the more recent notion of *placemory* (Hubner & Dirksmeier, 2023), conceived as a living organism in which society, the individual observer, commemorative models inherited from the past, and material space are relationally intertwined (p. 107).

From this standpoint emerges the role of the designer, who - by recognizing the mnemotope - cultivates the *genius loci*, listening to the voices of places, their histories, presences, and absences (Turri, 2004). These dynamics make evident the urgency of attributing value to individual memory, acknowledging that the social nature of remembrance does not suppress its personal dimension but, on the contrary, presupposes it.

As Smith and Watson (2010) argue, *life narratives* can draw attention to forgotten matters, irretrievably lost times, and to what is personally and collectively at stake in such forgetting; they are records of acts of interpretation by subjects inevitably situated within historical time and in relation to their continuously shifting past (p. 24). Restoring space to fragments and individual stories thus means preserving not only an intimate heritage, but the very possibility of shared remembrance.

From the perspective of *design activism*, the value of the mnemotope is twofold. On the one hand, it offers subjects the possibility of reclaiming their own narratives and communicating them, withdrawing them from the impersonal and algorithmic logic of the digital realm. On the other hand, it expands the scope of the traditional site of memory embracing memories that exceed the boundaries of institutionalization.





③
 Progetto *Mnemofoto*, ritratti dei partecipanti proiettati in dialogo a destra con l'opera *Mass Media* (1977) di Vincenzo Agnetti. *La terra è una grande memoria*, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano, febbraio 2025. Foto di Stefano Scagliarini. Per gentile concessione dell'Archivio Vincenzo Agnetti. *Mnemofoto project, portraits of participants projected in dialogue on the right with Vincenzo Agnetti's work Mass Media (1977) exhibited in "The Earth is a Great Memory", Archivio Vincenzo Agnetti, Milan, February 2025. Photo by Stefano Scagliarini. Courtesy of Archivio Vincenzo Agnetti.*



④

Il mosaico fototestuale di *Mnemofoto* in dialogo col feltro *Ritratto di scrittore* (1971) di Vincenzo Agnetti. *La terra è una grande memoria*, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano, febbraio 2025. Per gentile concessione dell'Archivio Vincenzo Agnetti.

Mnemofoto phototextual mosaic in dialogue with the felt Ritratto di scrittore (1971), exhibited in "The Earth is a Great Memory", Archivio Vincenzo Agnetti, Milan, February 2025. Photo by Stefano Scagliarini. Courtesy of Archivio Vincenzo Agnetti.

Mnemofoto. An intimate mapping of the territory

Grounded in the notion of *mnemotope*, in its individual configuration, *Mnemofoto* is a phototextual project, inherently unfinished, sustained by an ongoing dialogue between academic research and artistic practice. Initiated in 2020 within the PhD program in Communication Design at the Design Department of Politecnico di Milano, and developed by the author of this contribution in collaboration with photographer Stefano Scagliarini, the project invites participants to narrate their own mnemotopes as emotionally charged places - true *smultronstället*, “wild strawberries”, in the Bergmanian sense (1957) - preserved in memory and often never previously shared.

The participatory process unfolds in three phases:

Mnemotopic Recollection - Testimonies:

participants, by completing an online form (<https://forms.gle/RvnnvEL9deMu3fnj67>), recount one of their mnemotopes, indicate its location, and describe the memory it holds. They are thus invited to leave a testimony of their passage through the territory. No limitations are imposed in terms of distance, nor are there any prescriptions regarding the type of memory to be shared.

185*Mnemotopic Research - Photographic reportage:*

each mnemotope is geolocated, contributing to the construction of an itinerary, an *intimate mapping of the territory*. Each place is then photographed, usually in the absence of human presence. The aim is to represent the participant's memory while leaving space for the photographer/designer's interpretation.

Mnemotopic Restitution - Portrait:

the photographs of the places are printed on rigid supports measuring 30*40 cm, and a portrait of each participant is produced in their own home, depicting them holding their mnemotope ①.

Participants are selected through the circulation of the digital form (still active) within contexts of the project's initial dissemination, such as academic conferences and seminars, as well as within artistic settings, including independent exhibition spaces, artist residencies, and cultural production collectives, and in informal contexts such as local communities and personal networks. This open and inclusive approach fosters the emergence of non-institutionalized memories - the primary objective of the project - and makes it possible to maintain a multigenerational and gender-transversal perspective, avoiding the imposition of hierarchical relations in the value attributed to the narratives.

The collection of testimonies, however, is not without critical issues. First, participants often experience difficulties in selecting a single mnemotope at the expense of other meaningful places; second, many exhibit reluctance to share intimate and emotionally dense memories; finally, an inability to make a definitive choice emerges. Despite these complexities and the project's temporal stratification, recurrent patterns have surfaced since the early phases of data collection. These patterns relate to specific typologies of place (such as sites of social interaction or places of origin, etc.), particular objects (doors, benches, stairs, etc.), and recurring emotional components (belonging, rootedness, nostalgia, comfort, etc.).

Within this methodological framework, the project does not rely on a central author responsible for selecting the memories of others. Each participant is responsible for choosing the place and the mnestic narrative that accompanies it. This preliminary decentralization of authorship already constitutes a form of activism. It overturns the power relations typical of conventional archives by removing the selection of what deserves to be preserved from institutional logics and returning it directly to the subjects involved.

The role of the designer then unfolds differently across each of the three phases. In the first phase, the designer conceives the environment within which mnemotopes are shared and narrated, in this case a digital form, chosen to facilitate the dissemination of the project and the collection of testimonies. In the second phase, the designer produces the itinerary and brings the shared places into representation: to photograph a place means to encounter it, in most cases for the first time; to traverse it again, guided by the participants' words; to inscribe one's own body into a space that has also been the space of another (Zingale, 2022); and to reconnect a fragment of lived experience across different temporal layers. In the third phase, the designer selects the print format to emphasize the haptic dimension of the experience and takes charge of the “direction” of the moment of revelation of the mnemotope - the participant sees the place only an instant before the shot is taken - as well as of the photographic moment itself. While, on the one hand, the subject is free to decide their posture and relationship with the artifact, on the other, the designer makes the photographic act effective. This is the most sensitive phase of the project. It involves entering participants' homes, getting to know them, and witnessing two forms of *restitution*. The first is that of the mnemotope returning, unchanged, altered, diminished, or amplified, into the participant's hands; the second is emotional. Each participant reveals a different response to the designer: tears are shed, smiles emerge, previously unspoken or seemingly lost

details are added, and stories are told that the sight and touch of the photograph reactivate.

The designer, therefore, is neither passive nor neutral, but becomes a translator (Baule & Caratti, 2016) of the relationship between memory, image, place, and word, and constructs the conditions under which testimony can emerge, and individual memory can become visible through an act of care. The decision to produce the portrait within the domestic space, one of the primary individual mnemotopes, is not incidental. It configures representation itself a *safe mnemotope* (Galasso, 2024b), a place of memory that sets aside monumental scale to make room for a more intimate and contained space, conducive to personal expression and the sharing of memory.

At the level of the design artifact, the outcome is a tripartite phototext. A hybrid system that establishes a constant and inseparable relationship between two languages: image and word. Phototextual practices not only challenge the canonical status of photography and writing, in their bidimensional nature, but also generate a new narrative and semantic formation in which the two languages, through their interaction, give rise to a complex and unprecedented account, a *third object* (Chiocchetti, 2019), or, as Sergei Eisenstein would put it, a *third meaning* (Montani, 1986).

186

This emerges as the representation of two different media, image and text, into something that did not exist prior to their fusion, a *new medium* that lives and exists only in the encounter with the mind of the reader/viewer.

Photography anchored to the place/mnemotope restores materiality and corporeality to memory. Text introduces an additional temporality by interpreting, evoking, and ultimately making explicit what the image is unable to convey immediately. The portrait brings these two levels together in a meta-narrative that sequentially guides the viewer across different thresholds: the door of the home, the door of the place, the door of memory. It grants access to the mnemotope. The phototext thus becomes a relational, analog communicative apparatus and, within a digital context dominated by infinite scrolling and the overproduction and overwriting of visual content, introduces an ethical gesture of slowing down. Each phototext demands attention, suspension, and a time of parallel reading and viewing that counters *the unsteadiness of the eye* (Han, 2015a, p. 15).

Mnemofoto ultimately produces a *counter-archive*, «an altered device (for the expression of syncretism and repair as possibilities for the reconstruction of the self), performative (for the labor of memory

and imagination that enables processes of cultural reappropriation), and affective (for the carnal economy of affects embodied by things in their whispers)» (Grechi, 2021, p. 121, trans. by the author).

Each phototext constitutes a testimony that escapes dominant narratives: minor, intimate memories, in most cases tied to marginal places, which acquire visibility through the communicative practice. Each fragment carries the same weight; each voice is treated with the same care; each memory contributes to the construction of a collective story. Rather than producing a single narrative, it generates a plurality of coexisting narratives. Removed from institutional devices of remembrance, the spatialized phototext becomes an act of *resistance*.

The Earth is a Great Memory

In February 2025, Mnemofoto became the central project of the exhibition *La terra è una grande memoria*, “The Earth is a Great Memory” held at the Archivio Vincenzo Agnetti in Milan and curated by art historian Anna Contro, co-author of this contribution, together with Guido Barbato, the artist’s nephew and heir. The exhibition was conceived as an interdisciplinary dialogue between phototextual practice, conceptual art, and communication design, shaped in direct relation to the legacy of Vincenzo Agnetti (1926-1981) and to the space of his former studio itself, «a space of life and creation, an archive dense with matter and thought» (Zuliani, 2014, trans. by the author), which today functions as both an archive and a site of memory, a mnemotope. Located at via Machiavelli 30, in a former warehouse built on an embankment running alongside the city’s northern railway lines, the space, although reduced in scale to meet family needs, maintains the character of an artist’s archive: a particular form of personal archive that «through constant efforts of updating and organization, gathers the most comprehensive documentation on the life and work of an artist, with a dual aim: to encourage scholarly study and promote knowledge of the artist’s figure and oeuvre, by fostering research and initiatives both independently and in collaboration with public and private institutions; and to catalogue the artist’s authentic production with the utmost transparency of method and relationships» (Manghetti, 2022, p. 12, trans. by the author).

Vincenzo Agnetti was born in Milan on September 14, 1926, and died in his native city in 1981. He is commonly regarded as one of the leading figures of Italian conceptual art. Among the themes addressed throughout his artistic production, memory plays a fundamental role and is paired, in an apparently oxymoronic relationship, with forgetting. The concept of *dimenticato a memoria*, “forgotten by heart,” developed from the early 1970s onward across multiple cycles of works – from the *felts*



to the *axioms*, up to his forgotten books (Meneguzzo, 2017) - recurs throughout his entire life. In an apparent paradox, for Agnetti memory is the *art of forgetting* (Agnetti, 1978): everything we experience is forgotten only to stratify within us. Forgotten memory, as cerebral fuel, is what constitutes us, forgotten and internalized ideas sediment within us, and within the places we inhabit (Agnetti G., 2024).

The history and curatorial choices of the Archive are closely intertwined with the artist's biography and poetics. In 1972, Agnetti stated: «My current works are merely signals that popularize what lies upstream - my theoretical and critical research. I write things from which I derive my paintings, which in turn inspire further writings» (Agnetti in Perazzi, 1972, in Boragina, 2024, trans. by the author). Since its reopening, the Archive has sought to recover the original space in which Agnetti's work and practice have sedimented "by memory" over the years, with the intention of continuing his cultural operation. It has structured its exhibition program as a series of dialogues with other artists, drawing inspiration from the *modus operandi* suggested by Agnetti himself, whereby critical thought materializes into works that, in turn, become stimuli for further reflection.

It is within this context that the exhibition "The Earth is a Great Memory" takes shape. Here, Mnemofoto is not simply presented as a design project, but enters into dialogue with Agnetti's works and texts. By its very nature unfinished, Mnemofoto absorbs Agnetti's critical apparatus and his reflection on memory. The project finds in Agnetti's poetics an *intellectual reference point*, a perimeter within which to situate itself. «I bring the observer to think that the earth is a great memory», Agnetti stated in an interview with Mario Perazzi published in *Corriere della Sera* in 1972, «that everything we do detaches from us and is recorded by the earth» ②. This quote becomes both the title and the curatorial foundation of the exhibition, functioning as a portal, a threshold through which one must pass to adopt the appropriate critical gaze on the entire operation. Throughout the exhibition project, each selected work is *art that spoke about art*, image and text together, echoing the phototextual model. Each work assumes a guiding role for the visitor, becoming an instrument of theoretical accompaniment - a true caption - thus fostering what Agnetti himself described as a «dilation of the concept» (Agnetti in Boragina, 2024, trans. by the author). It is no coincidence that Agnetti himself, in the manifesto accompanying the work *Mass Media* (1977) ③, also included in the exhibition, defines the caption as a "instrument of penetration" (ibid., pp. 208-211, trans. by the author).

⑤

Feltro *Ritratto di scrittore* (1971) di Vincenzo Agnetti fotografato in mostra in dialogo con *La terra è una grande memoria*, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano, febbraio 2025. Foto di Stefano Scagliarini. Per gentile concessione dell'Archivio Vincenzo Agnetti. *Feltro Ritratto di scrittore* (1971) by Vincenzo Agnetti photographed in the exhibition. "The Earth is a Great Memory", Archivio Vincenzo Agnetti, Milan, February 2025. Photo by Stefano Scagliarini. Courtesy of Archivio Vincenzo Agnetti.





⑧

Trittici fototestuali di *Mnemofoto* in dialogo con il *Libro quasi dimenticato a memoria* (1970) e il *Feltro-Paesaggio* (1973) di Vincenzo Agnetti. *La terra è una grande memoria*, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano, febbraio 2025. Foto di Stefano Scagliarini. Per gentile concessione dell'Archivio Vincenzo Agnetti.

Mnemofoto phototextual triptychs in dialogue with Vincenzo Agnetti's Libro quasi dimenticato a memoria (1970) and Feltro-Paesaggio (1973), exhibited in "The Earth is a Great Memory", Archivio Vincenzo Agnetti, Milan, February 2025. Photo by Stefano Scagliarini. Courtesy of Archivio Vincenzo Agnetti.

Works such as *Libro dimenticato a memoria* ⑧ and the well-known *felt* ⑤, ⑥ were selected to frame the spatial-mnemonic narratives of *Mnemofoto*, which for the occasion took the form of a choral installation. In terms of the setting, the focus was a specific wall of the archive, on the ground floor near the entrance, that emerged as the conceptual core of the exhibition through the portraits and their stories.

A topographic mosaic of individual memories, an affective cartography in which each mnemotope finds its place alongside the others ④. The phototexts, as in the process of collecting the testimonies, are not organized according to hierarchical or thematic criteria, but are instead left in an open relational configuration, in a system that allows stories to resonate through analogy, contrast, or simple emotional proximity. A single plural work, composed of many individuals and their personal mnemonic relationship with the territory, connected with a *felt* ⑤ bearing the phrase *Ovunque lo accompagnava il racconto*, “Everywhere, the story accompanied him”, underscoring the central role of narration in the constitution of identity. The wall further engages in dialogue with a selection of three phototexts presented as autonomous photographic works ⑥, ⑦. Larger in scale, framed yet without glass, they allow visitors to perceive their details with greater clarity and, above all, to recognize them as central elements within an exhibition situated in an art space. This choice encourages an attentive engagement with each individual story, reaffirming that while the shared dimension emerges from the coexistence of multiple individual narratives, this does not entail a loss of centrality or value of the singular.

In this way, the exhibition triggered a shift toward collective resonance, while the installation invited the visitor to construct a personal pathway of encounter with memory, stimulating individual remembrance through the combined acts of looking, reading, and participation, within a site that is itself both a repository and an activator of memory. Moreover, the phototext, through its constant oscillation between textual and visual apparatuses, as previously discussed, induces a deceleration of the experience of the artifact.

In doing so, it stands in contrast to an increasingly fragmented and dispersed mode of perception, fostering instead a “gift of listening” grounded in an almost contemplative form of attention (Han, 2015a, p. 13).

This gestures toward a form of *deep boredom*, an act of lingering that enables immersion in things, in opposition to the burnout society (*ibid.*).

The exhibition thus becomes an activist operation. It first renders shareable, and then visible, memories that would conventionally lack a space of exhibition. Those who encounter the phototexts enter a process of

identification in which engaging with the memory of others entails a confrontation with one's own. The encounter between artistic practice - exemplified by the critical work of Agnetti's artworks and situated within the specific mnemotope/archive ⑧, ⑨ - and design practice - manifested in the phototextual process of collecting and representing testimonies - emerges as a site of methodological reflection. This convergence outlines a replicable approach, grounded in the relational articulation of individual memory, space, and the design apparatuses, and applicable also to contexts of smaller scale and duration. Such a framework proves adaptable to circumscribed realities, such as local communities or the practices of emerging artists.

The collection of individual mnemotopes is a tool capable of undermining the logic of power that often intervenes in the processes of sedimentation and legitimization of memory, not through a frontal critique of the archival model, but through its expansion in a humanizing sense. The project also differs from forms of multiple and undifferentiated digital preservation, as it invites participants to make a conscious choice, making a single memory explicit and taking narrative responsibility for it. Collective memory, understood in this way, does not overlap with or absorb the individual, but includes and hosts them.

190

The phototextual practice emerges as a privileged process for the design-based translation of mnestic artifacts, as it can hold together, through the interaction of visual and verbal components, the stratified complexity of processes of remembrance. In particular, the *caption*, as a foundational element of the phototext, assumes a critical role by making the artistic object an integral part of the design process.

Beyond the specificities of "The Earth is a Great Memory", the project offers a *resistant device* for interrogating the ways in which singular memory both shapes and is shaped by places. From this perspective, the methodology developed through *Mnemofoto* - grounded in the decentralization of authorship in the preservation of testimony, the conscious selection of memory, and the use of the phototext as a tool for remediation and self-translation - can be applied and tested in other design contexts. It thus operates as an analytical lens for developing design practices oriented toward the critical, interdisciplinary, situated, and participatory reactivation of memory.

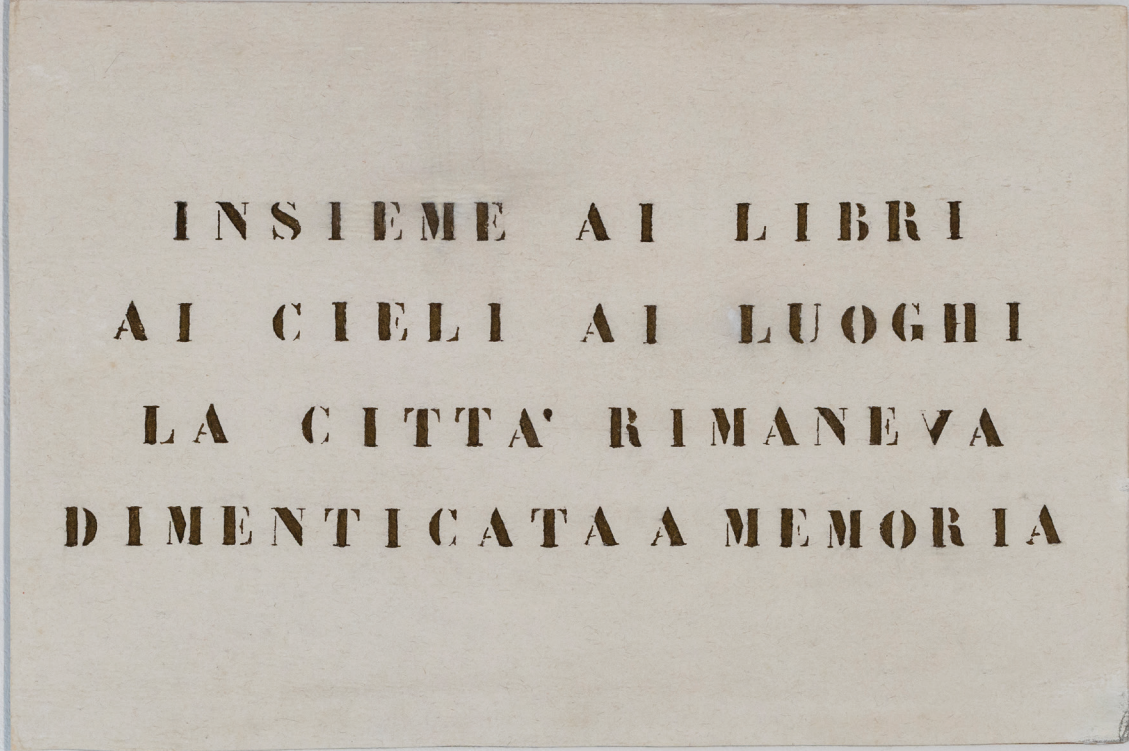
Design beyond the disenchantment of memory

The *disenchantment of memory* directly challenges communication designers who are called upon to construct, at an interdisciplinary level, unprecedented conditions for listening, relating, and representing memory. Given the systemic vulnerability that currently unites design discipline on the one hand and mnestic processes on the other, we must offer mutual assistance, in the noblest sense of the term. We must take care of memory.

In particular, turning one's attention to individual memories enables each man and woman to recognize themselves as unique beings who have existed and will continue to exist (Tadié, J. & Tadié, M., 2000). It means accompanying the processes of re-emergence of individual stories, protecting what is in danger of disappearing, and making it possible to share experiences that would otherwise be destined for institutionalized oblivion. The testimony expressed in *Mnemofoto* becomes an act through which memory is exposed and offered to the listener.

Reflection on mnemotopes makes it clear that remembering is always a situated, localized process (Galasso, 2024a). Design can act as a mediator of these expanded and plural places of memory, constructing projects that restore their human and conceptual depth and allow stories to surface in their full complexity. Remediation (Erl & Rigney, 2011) takes on a connotation here that is favorable to the project. To remediate becomes an act of re-evidence, but also of responsibility towards the past.

In this sense, projects such as the exhibition "The Earth is a Great Memory" represent concrete examples of how design can offer devices in which marginalized memories become visible and find a context in which to emerge. The dialogical relationship between image and word, central both to the phototexts and to Agnetti's poetics, further demonstrates how memory is not a data infrastructure, but a narrative process. The exhibition thus becomes activism that contrasts the selective and hierarchical logic of institutional memories. Giving physical space to intimate, everyday, and potentially ephemeral stories means repositioning memory as a common good, as shared territory. In this intertwining, communication design acts as a practice of *mnestic resistance*. It is not a question of opposing forgetfulness itself, but of relocating the individual in a designed condition that allows them to consciously select and appropriate it, without delegating it to the point of losing all trace of it.



INSIEME AI LIBRI
AI CIELI AI LUOGHI
LA CITTA' RIMANEVA
DIMENTICATA A MEMORIA



Feltro-Paesaggio (1973) di Vincenzo Agnetti
fotografato in mostra in dialogo con
La terra è una grande memoria, Archivio
Vincenzo Agnetti, Milano, febbraio 2025.
Foto di Stefano Scagliarini. Per gentile
concessione dell'Archivio Vincenzo Agnetti.
Feltro-Paesaggio (1973), exhibited in "The Earth
is a Great Memory", Archivio Vincenzo Agnetti,
Milan, February 2025. Photo by Stefano Scagliarini.
Courtesy of Archivio Vincenzo Agnetti.

REFERENCES

- Agamben, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo?*. Nottetempo.
- Agnetti, V. (1978). *Libro dimenticato a memoria (1969)* in *Libro (particolare)*. Artra Studio.
- Agnetti, G. (2024). Searching for the hidden memory. In Galasso, C. S., *Mnemotopes. Designing the memory of places*. FrancoAngeli.
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France.
- Baule, G., & Caratti, E. (a cura di). (2016). *Design è traduzione*. FrancoAngeli.
- Bieling, T. (2019). *Design (&) Activism. How designers engage with social issues*. Design Mimesis International.
- Boragina, F. (a cura di). (2024). *Scritti d'arte 1959-1981*. Abscondita.
- Casey, E. (1987). *Remembering: A Phenomenological Study*. Indiana University Press.
- Chiocchetti, F. (2019). What is a Photo-Text Book?. *The Photobook Review OI6*. Aperture Magazine. <https://aperture.org/editorial/pbr-photo-text-book/>.
- Citton, Y. (2014). *Pour une écologie de l'attention*. Seuil.
- Crary, J. (2013). *24/7: Late capitalism and the ends of sleep*. Verso.
- Erl, A. & Rigney, A. (Eds.). (2009). *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory*. Walter de Gruyter.
- Fabris, A. (2006). *Etica della comunicazione*. Carocci.
- Fabris, A. (2018). *Etica per le tecnologie dell'informazione e della comunicazione*. Carocci.
- Fontcuberta, J. (2018). *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*. Einaudi.
- Fuad-Luke, A. (2009). *Design activism: Beautiful strangeness for a sustainable world*. Earthscan.
- Galasso, C. S. (2024a). *Mnemotopes. Designing the memory of places*. FrancoAngeli.
- Galasso, C. S. (2024b). Mnemotope as a Safe Place: The Wind Phone in Japan. *Open Cultural Studies*, vol. 8, no. 1, pp. 20240034. <https://doi.org/10.1515/culture-2024-0034>
- Grechi, G. (2021). *Decolonizzare il museo. Mostre, dispositivi, pratiche*. Mimesis.
- Habermas, J. (2017). *Teoria dell'agire comunicativo*. Il Mulino.
- Halbwachs, M. (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Alcan.
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. Albin Michel.
- Han, B.-C. (2012). *La società della stanchezza*. Nottetempo.
- Han, B.-C. (2014). *La società della trasparenza*. Nottetempo.
- Hartog, F. (2012). La temporalizzazione del tempo. Un lungo cammino. In Maj, B. (a cura di). *Discipline filosofiche. Tempo e temporalità storica*, XXII I. Quodlibet.
- Hoskins, A. (2017). *Digital memory studies: Media pasts in transition*. Routledge.
- Hubner, E., & Dirksmeier, P. (2023). Geography of placemories: deciphering spatialised memories. *Cultural Geographies*, 30 (1), 103-121. <https://doi.org/10.1177/14744740221123564>
- Julier, G. (2013). From design culture to design activism. *Design and Culture*, 5(2), 215-236.
- Manghetti, G. (2022). Funzione e ruoli dell'archivio d'artista. In Donati A. & Tibertelli De Pisis F. (a cura di), *L'archivio d'artista: Principi, regole e buone pratiche*. Johan & Levi.
- Markussen, T. (2013). The disruptive aesthetics of design activism: Enacting design between art and politics. *Design Issues*, 29 (1), 38-50.
- Meneguzzo, M. (a cura di). (2017). *Agnetti. A cent'anni da adesso. Catalogo della mostra*. Palazzo Reale, Milano, 4 luglio - 24 settembre 2017. Silvana editoriale.
- Merewether, C. (2006) (Ed.). *The archive*. MIT Press.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. University of Chicago Press.
- Montani, P. (a cura di). (1986). *Sergej M. Ejzenstejn. Il montaggio*. Marsilio.
- Montani, P. (2017). *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*. Cronopio.
- Nora, P. (1984). *Les lieux de mémoire* (Vols. 1-3). Gallimard.
- Perazzi, M. (1972). Non dipingo i miei quadri. Il concettuale Agnetti cerca di spiegarsi. In *Corriere della Sera*, 20 febbraio 1972, Milano.
- Rosa, H. (2015). *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*. Einaudi.
- Smith, S., & Watson, J. (2010). *Reading autobiography: A guide for interpreting life narratives*. University of Minnesota Press.
- Stiegler, B. (1994). *La technique et le temps. I. La faute d'Épiméthée*. Galilée.
- Tadié, J.-Y., & Tadié, M. (2000). *Il senso della memoria*. Dedalo.
- Tarpino, A. (2005). Memoria e crisi della società del ricordo. In *MEMORIA E RICERCA*, 10/2002.
- Turri, E. (1998). *Il paesaggio come teatro. Una storia del paesaggio in Italia*. Marsilio.
- Turri, E. (2004). *Il paesaggio e il silenzio*. Marsilio.
- Tuan, Y.-F. (1974). *Topophilia: A study of environmental perception, attitudes, and values*. Columbia University Press.
- Verzotti, G. (2008). Vincenzo Agnetti. In *Vincenzo Agnetti Retrospettiva 1967-1980, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva e Giorgio Verzotti* (Mart, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 23 febbraio -1 giugno 2008), Skira.
- Zingale, S. (a cura di). (2022). *Design e alterità. Comprendere l'Altro, pensare il possibile*. FrancoAngeli.
- Zuliani, S. (2014). Aprire lo studio. Una premessa. In Zuliani, S. (a cura di), *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*. Mimesis.

BIO

Clorinda Sissi Galasso

Assegnista di ricerca post-doc presso il Dipartimento di Design del Politecnico di Milano. Si occupa di sistemi di comunicazione e rappresentazione della memoria, con particolare attenzione alla valorizzazione dei documenti custoditi negli archivi. La sua ricerca esplora il rapporto tra memoria e luoghi, approfondendo il concetto di *mnemotopo* e le pratiche fototestuali. È autrice di *Zone di memoria. Il design per gli archivi del territorio* (2018) e di *Mnemotopes. Designing the memory of places* (2024), entrambi pubblicati nella collana Design della Comunicazione di FrancoAngeli.

Postdoctoral Research Fellow at the Department of Design, Politecnico di Milano. Her research focuses on communication and representation systems of memory, with particular attention to the valorisation of archival documents. She investigates the relationship between memory and place, with a specific emphasis on the concept of the mnemotope and on phototextual practices. She is the author of Zone di memoria. Il design per gli archivi del territorio (2018) and Mnemotopes. Designing the Memory of Places (2024), both published in the Design della Comunicazione series by FrancoAngeli.

Anna Contro

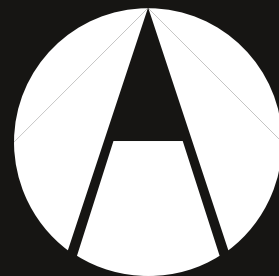
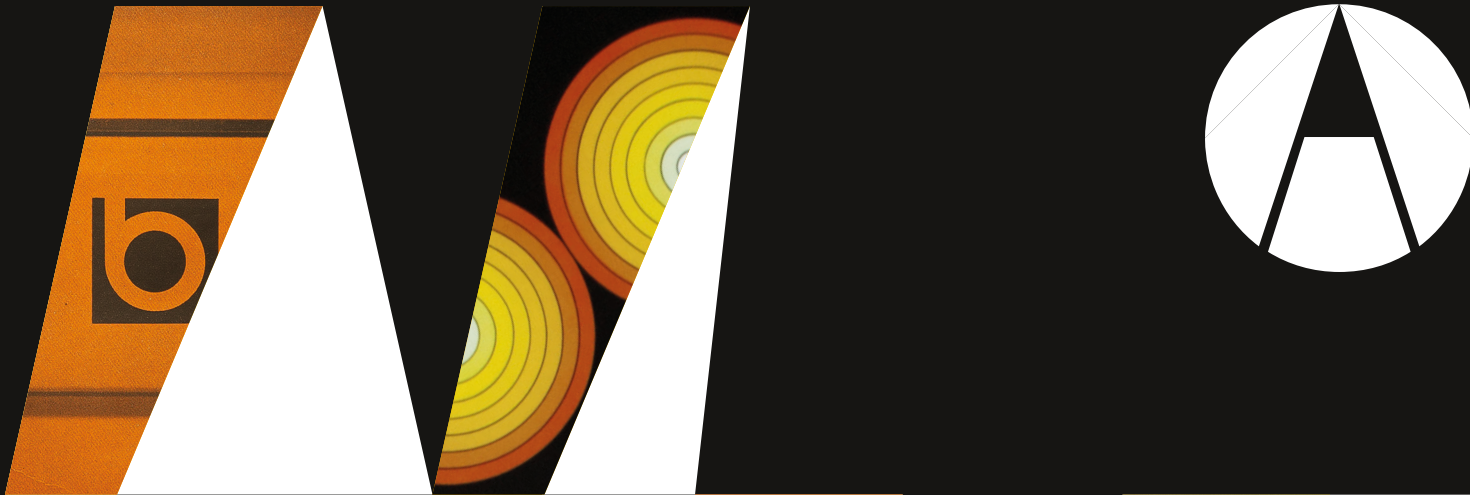
Dottoranda in museologia presso l'Università degli studi di Genova, dopo avere svolto i suoi studi magistrali e di Specializzazione in Storia e Critica dell'Arte presso l'Università degli Studi di Milano. La sua ricerca dottorale si concentra sulla gestione dell'arte pubblica nel nord Italia durante gli anni della Seconda guerra mondiale. È funzionaria storica dell'arte presso la Soprintendenza Archeologia Belle arti e Paesaggio per la Liguria e da quattro anni collabora con l'Archivio Vincenzo Agnetti, per il quale cura l'archivio storico e svolge ricerche nel ruolo di direttrice esecutiva ai fini della pubblicazione del catalogo ragionato dell'artista.

PhD candidate in Museology at the University of Genoa, following her graduate and postgraduate studies in Art History and Art Criticism at the University of Milan. Her doctoral research focuses on the management of public art in Northern Italy during the years of the Second World War. She is an art historian and public official at the Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio for Liguria, and for the past four years she has collaborated with the Archivio Vincenzo Agnetti, where she curates the historical archive and conducts research in her role as Executive Director for the preparation of the artist's catalogue raisonné.

ACKNOWLEDGEMENTS

Le autrici desiderano ringraziare il fotografo Stefano Scagliarini per l'apparato iconografico del presente contributo e l'Archivio Vincenzo Agnetti, nelle persone di Germana Agnetti e Guido Barbato, per aver autorizzato la pubblicazione delle opere dell'artista e per la generosa disponibilità dimostrata nel corso della realizzazione della mostra.

The authors would like to thank photographer Stefano Scagliarini for the images included in this article, and the Vincenzo Agnetti Archive—specifically Germana Agnetti and Guido Barbato—for authorizing the publication of the artist's works and for their generous cooperation throughout the preparation of the exhibition.



**AIAP CDPG > CENTRO
DI DOCUMENTAZIONE
SUL PROGETTO GRAFICO
AIAP CDPG > GRAPHIC
DESIGN DOCUMENTATION
CENTRE**



**PIÙ DI UN ARCHIVIO
MORE THAN AN ARCHIVE**

WWW.AIAP.IT > AIAP.IT/CDPG/

The new AIAP CDPG digital platform is a project funded by the European Union – Next Generation EU within the framework of the PNRR (National Recovery and Resilience Plan) in accordance with Directorial Decree No. 385 dated 19/10/2022 – Sub-investment 3.3.2 – Support to cultural and creative sectors for innovation and digital transition. Project Ref. No. TOCC 0001515, COR 15905620, CUP C87J23000580008.



**Co-funded by
the European Union**



**MINISTERO
DELLA
CULTURA**



Aiap Women in Design Award

2026

(sixth edition)

**Biennial prize
for women* in the
creative field.**

**Deadline 30 June
aiap-awda.com**

AWDA

BACK THEN IS BACK NOW

DESIGN HISTORY AND EDUCATION IN THE AGE OF AI

Il design della comunicazione visiva ha storicamente fondato la propria legittimità su una pratica consapevole: un'attività culturale radicata in processi riflessivi, competenze incarnate e responsabilità etiche nei confronti dei sistemi sociali, economici e tecnologici in cui opera. Oggi assistiamo a una trasformazione sistemica: l'intelligenza artificiale generativa svuota progressivamente queste fondamenta, delegando ad algoritmi imperscrutabili quella mediazione critica che era il cuore della disciplina.

Questo numero interroga cosa rimane del designer quando la produzione visiva si automatizza. Non si limita a registrare l'impatto tecnologico sugli artefatti, ma scandaglia le conseguenze epistemologiche e formative che questa trasformazione produce sulla pratica progettuale – mappando il valore metodologico della storia del design come risorsa critica, la dimensione artigianale del processo come conoscenza incarnata, e le possibilità di trasmissione di queste competenze nei contesti educativi. Designer, storici e formatori documentano come il recupero critico delle pratiche storicamente radicate nella comunicazione visiva possa restituire agency e autorialità al designer nell'era dell'IA, interrogando come la conoscenza del passato possa diventare strumento per immaginare un futuro in cui l'intenzionalità progettuale non venga semplicemente consegnata a un sistema automatizzato.

Visual communication design has historically grounded its legitimacy in conscious practice: a cultural activity rooted in reflective processes, embodied competencies, and ethical responsibility toward the social, economic, and technological systems it operates within. Today we are witnessing a systemic transformation: generative artificial intelligence progressively hollows out these foundations, delegating to inscrutable algorithms the critical mediation that once lay at the heart of the discipline.

This issue interrogates what remains of the designer when visual production becomes automated. It does not merely document technology's impact on artifacts, but probes the epistemological and educational consequences this transformation produces on design practice – mapping the methodological value of design history as a critical resource, the craft dimension of process as embodied knowledge, and the possibilities for transmitting these competencies within educational contexts.

Designers, historians, and educators document how the critical recovery of historically rooted practices in visual communication can restore agency and authorship to the designer in the age of AI, questioning how knowledge of the past might become a tool for imagining a future in which projective intentionality is not simply surrendered to an automated system.

Progetto Grafico

International Journal
of Communication Design

ISSN PRINT 1824-1301
ISSN ONLINE 3103-5876