

La società di massa & La propaganda



INTRODUZIONE:

- *La produzione di massa;*
- *La società di massa;*
- *I mass media*

STORIA DELL'ARTE:

- *Pop art;*
- *Andy warhol:*
- *Campell's soup can;*
- *Marylin.*

STORIA:

- *Il ruolo della propaganda:*
 - *La propaganda di Mussolini;*
 - *La propaganda nazista;*
 - *La propaganda nell'Urss;*
 - *La propaganda nella Guerra fredda*

LATINO:

- *La propaganda negli autori latini;*
- *Il "Manifesto" della concezione liviana.*

FILOSOFIA:

- *Psicologia delle folle di Gustav Le Bon;*
- *Psicologia delle masse di Sigmur Freud;*
- *Karl Marx*
 - *Manifesto partito comunista;*
 - *Alienazione del lavoro;*
 - *Dalla rivoluzione alla dittatura del proletariato.*

ITALIANO:

- *Giovanni Pascoli:*
- *La grande proletaria si è mossa;*
- *Gabriele D'Annunzio:*
- *Canto augurale per la nazione eletta;*
- *Eugenio Montale:*
- *Incontro*

INGLESE:

- *Orwell – 1984;*

FISICA:

- *La televisione.*
- *Breve accenno sulla storia della televisione;*
- *Funzionamento della televisione;*
- *Ricevitori televisivi;*

- Televisione a colori

Negli anni compresi tra la fine dell'ottocento e i primi anni del novecento il mondo sviluppato attraversa una nuova fase della Rivoluzione Industriale, quella che è stata definita la Seconda Rivoluzione Industriale, una vera e propria svolta strutturale dell'economia capitalistica caratterizzata non solo da innovazioni sul piano dell' sfruttamento energetico (elettricità e petrolio) e dall'impulso dato da determinati settori produttivi (siderurgia, meccanica, chimica), ma soprattutto da una riorganizzazione dell'intero sistema produttivo.

Tale riorganizzazione interessa l'articolazione del mercato, la natura delle comunicazioni, il modo di produzione e la ricerca tecnico-scientifica, grazie ai contributi offerti dagli statunitensi Taylor e Gilbreth che realizzarono il principio della catena di montaggio applicato per la prima volta da Ford presso la propria fabbrica di Island Park, per riversarsi poi sul terreno politico-istituzionale, attraverso l'attuazione nei singoli stati di misure protezionistiche, e su quello sociale e culturale con atteggiamenti imperialistici da parte degli stati e dei gruppi economici.

La Seconda Rivoluzione Industriale quindi aveva maggiori caratteri scientifici ed era meno dipendente da quelle invenzioni che non avevano o avevano poca base scientifica.

Questa fase non era tanto diretta a migliorare o accrescere i prodotti già esistenti quanto a introdurre dei nuovi. Per questi motivi non poteva più essere chiamata la rivoluzione del carbone e del ferro ma dal 1870 iniziava l'età dell'acciaio, dell'elettricità, del petrolio e della chimica. Grazie ai contributi dei già citati Taylor e Gilbreth, che realizzarono il principio della catena di montaggio, la fabbrica al proprio interno andò rinnovandosi passando da luogo di produzione a quello di macchina di produzione di massa. Il risultato di tutte queste innovazioni è l'aumento di produttività delle aziende. L'attività industriale viene finanziata nelle diverse nazioni dalle banche e le nuove aziende capitalistiche cercano di schiacciare la concorrenza e a tramutarsi in monopolio. Così molti piccoli imprenditori cedono il passo al trust dei grossi imprenditori e finanziari.

PRODUZIONE DI MASSA

Legato al rinnovato sviluppo della seconda rivoluzione industriale è il fenomeno che passa sotto il nome di produzione di massa, per con cui si immette sul mercato una grande quantità di manufatti con buone possibilità di vendita grazie alle accresciute capacità di acquisto dei consumatori.

Cosicché diventa fondamentale per ogni azienda conquistare una fetta consistente di mercato e quindi investire grandi risorse nei settori della pubblicità, delle ricerche di mercato, della commercializzazione e distribuzione dei prodotti. Si crea così il rapporto tra industria e consumatori e nascono le tecniche di persuasione e di controllo caratteristiche della vita di questi ultimi anni.

Questo fenomeno consiste nella trasformazione del modo e della scala di produzione.

Con il termine produzione di massa gli storici dell'economia e gli studiosi di sociologia industriale si riferiscono a due distinti processi. Un primo significato concerne la razionalizzazione dei metodi produttivi secondo una linea implicita fin dall'inizio della tecnologia di fabbrica nell'ambito delle condizioni capitalistiche di produzione, tendenza già pienamente evidenziata da Marx nell'analisi del primo sviluppo industriale. Tale tendenza ha un salto di qualità negli Stati Uniti già anteriormente alla prima guerra mondiale. Alla vigilia del conflitto mondiale le auto uscivano dalla linea al fantastico ritmo di una ogni due minuti, un tempo che fu più tardi dimezzato.

Queste considerazioni ci introducono al secondo significato di produzione di massa, cioè il largo mercato di beni di consumo connesso alla crescita dei redditi nei paesi economicamente progrediti a cominciare dagli Stati Uniti. Ma anche in Europa tra il 1870 e il 1913 si ha un notevole incremento dei redditi pro capite e dei salari reali. Concorsero a questo risultato la caduta dei prezzi alimentari per l'importazione di grano dal Nord America e dalla Russia e delle carni dall'Argentina, la modernizzazione dell'agricoltura in alcune aree europee, la diminuzione del costo dei manufatti per

i miglioramenti tecnologici e per il progresso dei trasporti. Tutto ciò avvenne in un quadro di rapporti sociali nel quale la presenza ormai consolidata di forti organizzazioni di lavoratori impediva di trasformare automaticamente l'abbassamento dei costi in decurtazione dei salari.

LA SOCIETÀ DI MASSA

Per società di massa si intende un aggregato omogeneo in cui i singoli tendono a scomparire rispetto al gruppo. Numerose ed articolate sono le cause che determinano lo sviluppo della società di massa nell'800; i fattori principali sono:

- La rivoluzione industriale. Le industrie rivoluzionano le produzioni artigianali, sviluppando metodi di produzione basati sul Taylorismo e sul Fordismo, con lo scopo di aumentare le quantità e ridurre tempi e costi di produzione.
- La migrazione nei grandi e medi agglomerati urbani crea un più stretto contatto tra le persone, ma è un rapporto privo di radici, anonimo e impersonale. Il sistema delle relazioni sociali non passa più attraverso le piccole comunità tradizionali, ma fa capo alle nuove grandi istituzioni nazionali, i sindacati, i partiti, i servizi sociali.
- La maggioranza dei cittadini esce dalla dimensione dell'auto-consumo ed entra, da produttore o da consumatore, nel circolo dell'economia di mercato.

I MASS MEDIA

Per mass media, o mezzi di comunicazione di massa, si intendono gli strumenti la cui tecnologia permette una diffusione delle notizie e della cultura estremamente più dilatata che in qualsiasi altra epoca della storia. Da un lato quindi tutti gli strumenti tecnologici come la radio, il cinema, la televisione; dall'altro anche linguaggi o canali di comunicazione che si appoggiano a tecnologie antiche come la stampa ma che, per mezzo di innovazioni tecniche e soprattutto per la grande rivoluzione nei meccanismi della distribuzione culturale avvenuta agli inizi del Ventesimo secolo, si sono imposti nel panorama delle moderne comunicazioni: è il caso della stampa a grande diffusione come i giornali, i libri pocket o i fumetti. Tuttavia i mezzi di comunicazione di massa in sé sarebbero inconcepibili se non si comprendesse nel loro studio ciò che li produce, l'industria culturale, e ciò che essi producono, la cultura di massa.

Il fenomeno si può inquadrare nel periodo compreso tra la fine degli anni Venti e la seconda guerra mondiale, nei paesi più industrializzati, dove fecero quasi simultaneamente la loro comparsa molti nuovi strumenti destinati all'informazione e al divertimento: dalla radiodiffusione al cinema sonoro, dalla stampa al libro tascabile. Nasceva un'espressione destinata a larga e duratura fortuna: *mass media*, in italiano mezzi di comunicazione di massa. La più importante e inquietante caratteristica dei nuovi strumenti stava proprio nel loro essere "di massa", nel fatto cioè che essi si rivolgevano ad un pubblico quantitativamente enorme e qualitativamente indifferenziato e anonimo. La "massa" era una nuova misteriosa entità che prescindeva da differenze di ceto, di distruzione o d'opinione.

LA POP ART

Pop(ular) art è stato definito in Inghilterra un fenomeno artistico che ha origine in America intorno al '60 e che di qui si è diffuso rapidamente in tutto il mondo, sconcertando l'opinione pubblica.

La pop-art muove dalla constatazione che viviamo, consapevolmente o no, in mezzo ad oggetti industriali, bombardati da messaggi industriali (auditivi, ma più ancora visivi a causa dello straordinario potere di attrazione che esercita l'immagine), moltiplicati in un numero enorme di copie, ingranditi e occhieggianti dai muri delle vie, stampati sui giornali, trasmessi capillarmente nelle nostre case per mezzo della televisione.

Da tutto ciò siamo condizionati, modificando conseguentemente il nostro modo di vivere e di capire l'immagine.

Pop-art, dunque, o in italiano "arte popolare" perché assume quel linguaggio visivo che è patrimonio di tutti e perché pone al centro dell'attenzione quegli oggetti (nuovi o usati o addirittura di scarto) da cui siamo circondati, i più banali, quelli a cui siamo maggiormente abituati e della cui esistenza quasi neppure più ci accorgiamo.

La critica alla società dei consumi, degli hamburger, delle auto, dei fumetti si trasforma presto in merce, in oggetto che si pone sul mercato (dell'arte) completamente calato nella logica mercantile. Ciò nonostante gli artisti che hanno fatto parte di questo movimento hanno avuto un ruolo rivoluzionario introducendo nella loro produzione l'uso di strumenti e mezzi non tradizionali della pittura, come il collage, la fotografia, il cinema, il video.

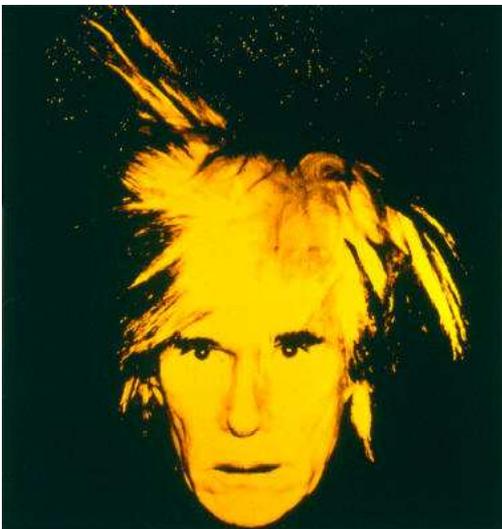
La sfrontata mercificazione dell'uomo moderno, l'ossessivo martellamento pubblicitario, il consumismo eletto a sistema di vita, il fumetto quale unico, residuo veicolo di comunicazione scritta, sono i fenomeni dai quali gli artisti pop attingono le loro motivazioni. In altre parole, la Pop Art attinge i propri soggetti dall'universo del quotidiano – in specie della società americana – e fonda la propria comprensibilità sul fatto che quei soggetti sono per tutti assolutamente noti e riconoscibili.

Con sfumature diverse, gli artisti riprendono le immagini dei mezzi di comunicazione di massa, del mondo del cinema e dell'intrattenimento, della pubblicità. La Pop Art infatti usa il medesimo linguaggio della pubblicità e risulta dunque perfettamente omogenea alla società dei consumi che l'ha prodotta. L'artista, di conseguenza, non trova più spazio per alcuna esperienza soggettiva e ciò lo configura quale puro manipolatore di immagini, oggetti e simboli già fabbricati a scopo industriale, pubblicitario o economico. Questi oggetti, riprodotti attraverso la scultura e la pittura, sono completamente spersonalizzati.

L'oggetto viene "estraniato" dal proprio contesto per meglio far notare la sua "esistenza", concentrando su di essa la nostra attenzione.

Questo movimento, che pure trova corrispondenze nell'arte europea, era esclusivamente americano nello schieramento dei suoi protagonisti. La prima mostra in ordine di tempo fu 'The Popular Image', inaugurata il 18 aprile nella Washington Gallery of Modern Art di Washington: comprendeva opere, tra gli altri di Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Andy Warhol, James Rosenquist, Tom Wesselmann, ovvero già l'intera formazione della **Pop Art** ufficiale.

ANDY WARHOL



Andy Warhol nasce nel 1928 a Pittsburgh, figlio di una coppia di immigranti cecoslovacchi. La grande mela gli offrì subito molteplici possibilità di affermarsi nel mondo della pubblicità, lavorando per riviste come Vogue e Glamour. La sua attività artistica conta tantissime opere, infatti produceva in serie le sue opere con l'ausilio dell'impianto serigrafico. Andy Warhol, fu definito il grande vate della società dei consumi americana degli anni Sessanta. Società della massificazione e della produzione in serie, che sono le prerogative stesse del lavoro dell'artista. I primi anni Sessanta saranno fondamentali per la codificazione della sua produzione artistica, che accusava ed esaltava, al tempo stesso, la società, di cui egli stesso si proponeva come integrato e consumatore, fino a divenire un'autentica star. Il consumo frenetico di

immagini coinvolge infatti anche l'arte la quale, tuttavia, pur emulandone le leggi riesce a

evidenziare i meccanismi di ricezione passiva. Immagini positive della pubblicità o negative della cronaca vengono decontestualizzate e ricreate da Warhol con interventi di colore abbagliante e si presentano allo spettatore con prepotente allegria e sottile inquietudine. È il tema del consumismo il filo che unisce tra loro le immagini proposte da Warhol nei suoi lavori e l'adozione di una tecnica come la serigrafia, con la sua meccanica serialità da prodotto di massa, scaturisce da una logica e diretta conseguenza dell'assunto di base: il consumismo, infatti, con il suo corollario di assoluta massificazione, è inteso come la perfetta negazione dell'atto creativo dell'artista, che quindi si limita a riprodurre immagini del déjà-vu, dei prodotti commerciali di largo consumo e di volti divinizzati dai media, in modo del tutto meccanico e senza alcuna apparente partecipazione personale. Nel 1957 fonda la Andy Warhol Enterprises, un'azienda per la commercializzazione delle sue opere, già basate sulla ripetizione e sulla uniformità seriale di immagini, ampiamente diffuse dai mass-media, riproducenti oggetti di consumo industriale. Nel 1962 Iniziò la serie delle scatolette di zuppa Campbell, delle bottigliette di Coca Cola, e quella dei ritratti di Marilyn Monroe, di Elvis Presley e di altri personaggi dello spettacolo e della politica. La tecnica usata da Warhol fu quella del riporto fotografico, con i violenti colori industriali della stampa in offset, che dissacrava il concetto di unicità dell'opera d'arte, creando un procedimento artistico meccanico. La riproduzione seriale intensifica la presenza dell'immagine, ma al tempo stesso ne svuota i significati e ne annulla la drammaticità, in un livellamento simile a quello stesso della notizia televisiva. La ripetizione allude alla sequenza, propria del film, del racconto televisivo o soltanto dell'indiscriminato succedersi degli avvenimenti; ma blocca contraddittoriamente la sequenza, come un disco incantato, o come una trasmissione sfasata d'immagini, su un fotogramma unico e moltiplicato, spiazzando l'osservatore e sottoponendolo a quel tipo di 'bombardamento' che è caratteristico dei mass-media. La tela diventa simile allo schermo di un film o ad un video, dove trascorrono e si mescolano le più svariate emergenze della cronaca

Egli, inoltre, sarà autore di film e cortometraggi sulla stessa tematica, che realizzerà insieme ai collaboratori del suo studio, la famosa Factory, dove si svolgevano le attività artistiche e mondane del gruppo della Pop Art. Fu proprio in quella sede, a Manhattan, che il 3 giugno del 1968 Valerie Solanis, un'attivista del femminismo, sparò ad Andy Warhol, ferendolo gravemente. Certo il fenomeno Warhol fu molto discusso e criticato per la sua eccentricità e per l'immagine trionfale del consumismo americano che diffondeva, proprio negli anni in cui si cercava di lottare contro di esso.

Campbell's Soup Can



1962

Olio su tela

Cm 182,8 × 132

Buffalo, Albright-Knox Art Gallery

Questo è il lavoro da cui è germinata tutta l'opera di Warhol. Nasce da un'idea che Muriel Latow vendette al pittore per cinquanta dollari nel dicembre del 1961. Questo gruppo di tele venne esposto alla prima mostra individuale dell'artista, che si tenne alla Irving Blum's Ferus Gallery di Los Angeles nel luglio del 1962. Quella mostra, grazie ai grandi spazi della galleria, portò alle sue estreme conseguenze la reiterazione delle immagini. Dal momento che i quadri riempivano interamente la galleria e che ogni esposizione di opere d'arte necessariamente crea un proprio mondo dai confini ben definiti, la mostra in qualche modo

comunicava l'idea terrificante che tutto l'universo visibile era pieno di lattine di minestra Campbell. Quest'opera fu anche la prima delle proiezioni iconiche su larga scala prodotte da Warhol. Il pittore sviluppò un'idea che aveva mutato dai ben noti dipinti delle Bandiere di Jaspers Johns. Scelse un'immagine familiare a milioni di persone e la presentò frontalmente, senza abbellimenti pittorici, e su uno sfondo neutro (come se fosse una sorta di icona sacra). Tuttavia, Warhol andò ben al di là di Johns nel proiettare le proprie icone con assoluto distacco, perché ormai non era più interessato alla relazione tra immagini di massa e trattamento pittorico espressionistico quasi astratto, alla maniera di Johns. Isolò ciascuna delle 32 varietà di minestre Campbell in modo da enfatizzare la sterile apparenza degli oggetti prodotti meccanicamente. Le diverse varietà di minestre, come viene specificato sulle etichette, ci costringono a guardare attentamente le immagini, in modo da coglierne le sottili variazioni, rendendoci così consapevoli di come osserviamo (o dovremmo osservare) da vicino l'opera d'arte. E proprio per il loro soggetto, queste immagini da un lato mettono in discussione il concetto tradizionale di "arte", dall'altro ci costringono a riconoscere che non esistono oggetti che, per il solo fatto di essere familiari o banali, non possano stimolare l'immaginazione di un artista.

Marylin



1967

Cartella contenente nove serigrafie, ciascuna Cm 91,5 × 91,5

New York, The Andy Warhol Foundation for The Visual Arts, Inc



Benchè Warhol avesse realizzato molte serigrafie su carta prima del 1967, era logico che finisse per sfruttare appieno quella tecnica creando una serie di stampe su un unico tema. Questo gli permise di aprire un mercato più ampio e più accessibile da un punto di vista economico di quello dei suoi dipinti. E data la popolarità dei dipinti di Marilyn, l'uso del volto dell'attrice per la prima serie di stampe fu una scelta ovvia da parte dell'artista.

Di nuovo si palesa la tendenza tipica di Warhol a sottolineare l'innata astrazione delle cose, dal momento che le stampe si prestano a una serie di ricerche sulla natura dei rapporti cromatici. Nello stesso tempo diventano anche una riflessione sulle eventuali deformazioni che si producono nella stampa a colori. Oltre alla scelta dei colori che ci è familiare dai dipinti di Marilyn – capelli gialli, palpebre verdi, labbra rubino e carnagione rosa – molti accostamenti cromatici insoliti danno all'immagine una qualità totalmente diversa, se non addirittura sconosciuta, anzi la deformano o la mascherano. Un esempio significativo è rappresentato dalla versione polarizzata del verde, rosa e rosso che confonde i tratti del viso. Queste difficoltà percettive prefigurano le mimetizzazioni di cui Warhol si sarebbe occupato negli ultimi anni di vita.

IL RUOLO DELLA PROPAGANDA

La propaganda è un tipo di messaggio mirato a influenzare le opinioni o il comportamento delle persone. Questo favorito e facilitato dallo sviluppo cinematografico, dalla radio e dalla televisione,

che svolsero e svolgono tutt'oggi un ruolo fondamentale nella società. Il carattere fondamentale della propaganda dei nostri giorni, ma applicabile anche al passato, è che i "media", oltre a "divertire, intrattenere e informare", abbiano il compito di "inculcare negli individui valori, credenze e codici di comportamento atti a integrarli nelle strutture istituzionali della società di cui fanno parte"

La propaganda può essere classificata in base alla fonte.

- La **propaganda bianca** arriva da una fonte chiaramente identificabile.
- La **propaganda nera** pretende di arrivare da fonte amica, ma in realtà è dell'avversario.
- La **propaganda grigia** pretende di arrivare da fonti neutrali, ma in realtà arriva dall'avversario.

LA PROPAGANDA DI MUSSOLINI E LA NASCITA DE L'Unione Cinematografica Educativa

Tramite la propaganda che effettuò un controllo politico su tutti i mezzi di comunicazione, avvenne il processo di fascistizzazione del paese, con lo scopo di orientare l'opinione pubblica, di caricarla, comunicando l'esaltazione della missione nazionale. I messaggi furono rivolti a tutte le categorie della società italiana e vennero diffusi incessantemente attraverso la radio, la stampa e il cinema. In seguito alla nascita dell'impero l'Italia fascista venne celebrata sulla stampa con tutta l'enfasi comunicativa possibile. Le popolazioni furono investite da una emissione continua di messaggi in cui era prevalente il tema dello scontro ideologico. Si cercò di dare una giustificazione alle iniziative di guerra e di conquista dell'impero, qui è evidente l'uso politico che viene fatto della storia e sulla sua riscrittura sulla base dei miti della romanità e delle imprese coloniali riviste in chiave eroica, per la costruzione del consenso al fascismo.

Il monopolio dell'informazione e l'importanza riconosciuta alle tecniche della propaganda furono aspetti tipici delle dittature fascista e nazista: la propaganda su vasta scala, condotta con tecniche nuove, adatta alle caratteristiche della società moderna fu l'arma vincente di queste dittature.

In Italia Mussolini, essendo un giornalista, capì subito l'importanza fondamentale della stampa per affermare il suo potere.

Nei primi anni del regime la stampa fu sottoposta ad un controllo formale. Mussolini acquistò i maggiori giornali italiani per portare avanti il suo progetto teso ad accrescere il consenso intorno al regime. Nonostante il controllo attuato dal fascismo però, alcuni giornali d'opposizione come *La Stampa* e *Il Corriere della Sera* riuscirono a sopravvivere.

Con le "Leggi Fascistissime" e quelle del 31\12\1925 Mussolini dispose che ogni giornale avesse un direttore responsabile inserito nel partito fascista e che il giornale stesso, prima di essere pubblicato, fosse sottoposto ad un controllo. Queste leggi inoltre istituirono "L'Ordine dei Giornalisti" i cui membri dovevano far parte del partito fascista. Mussolini creò inoltre l'Ufficio Stampa, che nel 1937 venne trasformato in Ministero Della Cultura Popolare (Min. Cul. Pop.)

Questo Ministero aveva l'incarico di controllare ogni pubblicazione sequestrando tutti quei documenti ritenuti pericolosi o contrari al regime e diffondendo i cosiddetti "ordini di stampa" (o "veline") con i quali s'impartivano precise disposizioni circa il contenuto degli articoli, l'importanza dei titoli e la loro grandezza.

A capo di questo Ministero c'era Galeazzo Ciano, che poi diventò Ministro degli Esteri e che s'interessò anche dei mezzi di comunicazione di massa, cioè la radio e il cinema. Il Min. Cul. Pop., oltre a controllare le pubblicazioni, si pose come obiettivo quello di suscitare entusiasmo intorno alla guerra d'Etiopia e di esaltare il mito del Duce.

Va sottolineato però come molte adesioni da parte dei giovani intellettuali al Min. Cul. Pop. derivassero spesso dalla frustrazione, dalla miseria, dall'assenza di prospettive professionali e dallo scetticismo politico che condizionava l'animo di coloro che erano costretti a prostituirsi moralmente per vivere.

I "cavalli di battaglia" della stampa di quegli anni riguardavano temi ed argomenti cari al Regime, come il mito della "romanità", quello del giovanilismo dello stato fascista, il corporativismo, il

dopolavoro, le bonifiche, le colonie, il progresso tecnologico, il ritorno alla terra, il turismo, i modelli urbanistici degli anni Trenta, la maternità o la famiglia.

Di notevole importanza per il tempo era anche la radio che trasmetteva i discorsi del Duce, oltre ai notiziari sportivi e ai programmi musicali, e che portava avanti una grande opera di persuasione verso la massa. Questi sono, infatti, i primi anni in cui si può parlare di una società di massa e questa innovazione, come d'altronde il cinema, rivestì grande importanza nella propaganda fascista. Le trasmissioni radio, iniziate nel 1924, assunsero un carattere marcatamente fascista solo nel 1928 ; l'anno successivo venne creato il "Giornale Radio", un radiogiornale che rivisitava i fatti del giorno in ottica fascista e che si ripeteva ad intervalli regolari durante l'intera giornata (celebri divennero le *Cronache del regime* di Forges Davanzati e il *Commento ai fatti del giorno* di Mario Appellius).

MANIFESTI DI PROPAGANDA FASCISTA



LA PUBBLICITA'



Un Balilla per la pubblicità della Balilla, manifesto del 1932.

La Balilla era una vettura utilitaria prodotta dalla FIAT nel 1932 e fu così chiamata in omaggio al regime fascista.

Si voleva così ricordare il leggendario ragazzo, soprannominato appunto "Balilla", che nel dicembre del 1746 avrebbe dato inizio ad una rivolta dei genovesi contro gli austriaci scagliando una pietra contro un loro ufficiale.

La pubblicità durante il fascismo aveva uno stile perentorio, in linea con quello del regime e che si accentuò con le sanzioni e l'autarchia: il prodotto deve essere acquistato perché italiano. La forza del messaggio derivava da una duplice e complementare valenza: quella pubblicitaria del capitale, che traeva profitto dal mercato assistito dallo stato e quella propagandistica del regime totalitario.



la pompa della benzina degli italiani, dal nome bellicosamente augurante, allunga la sua ombra che assume il familiare contorno del fascio littorio.

il filo prodotto Viscosa non sotto lo sforzo di due vigorose



autarchico dalla Snia si spezza sforzo di squadre di

balilla e di giovani italiane.

L'altra innovazione nei mezzi di comunicazione di massa è, come detto, il cinema, che a partire dal 1925 venne posto sotto il diretto controllo dello stato tramite la creazione dell'Istituto LUCE.

Già qualche anno prima della Grande Guerra aveva iniziato a manifestarsi in Europa un vivo interesse per il cinema come mezzo di educazione e di promozione di cultura.

Nel 1919 arrivò la consacrazione con il Duce che affidò al cinema il compito di una vasta operazione educativa e propagandistica. Nacque così il LUCE, ovvero L'Unione Cinematografica Educativa. Nel 1920 iniziò l'attività vera e propria con l'obbligo da parte del LUCE di proiettare i suoi film in tutte le sale cinematografiche, mentre nello stesso periodo si chiudeva il cinema privato UCI.

L'Unione Cinematografica Educativa divenne il fulcro del cinema e venne posto alle dirette dipendenze del Capo del governo con l'obbligo della supervisione diretta di Mussolini sui materiali realizzati. In quel periodo nacque anche la produzione del cinegiornale, un giornale fatto di immagini tipo rotocalco: apertura e chiusura erano dedicate a notizie che riguardavano Mussolini o la Casa Savoia, e all'interno trovavano spazio i documentari dall'estero.

Le sale in Italia erano parecchie ma non coprivano tutto il territorio nazionale; nacque così il Cinemobile che proiettava film nelle piazze. Nel 1931 avvenne il passaggio dal cinema muto a quello sonoro.

Importante iniziativa fu presa per il decennale della rivoluzione fascista nel quale il LUCE produsse il suo primo lungometraggio, "Camicia Nera", che raccontava la storia del fascismo con un misto di cinema, documentari e fiction e mostrando insieme reperti e materiali appositamente girati. Il genere documentario e quello di divulgazione scientifica restarono la punta di diamante del LUCE e, infatti, erano tra i migliori del mondo ed erano molto richiesti. Questo spinse a un maggior impegno sulle immagini e sulla ricerca di nuovi modi per proporre le notizie e la propaganda in maniera più convincente e appetibile al pubblico.

Se prima dell'entrata in guerra nel giugno del 1940 l'interesse del governo per il cinema di fiction era pressoché nullo, in seguito si accorse che gli italiani, quando non erano interessati ai bollettini di guerra, si distraevano con i film del genere detto dei "telefoni bianchi". Così dal 1935 l'istituto LUCE diede vita all'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche. Attraverso Luigi Freddi, passato alla storia come eminenza grigia del cinema di regime, si diede inizio all'opera di propaganda sfruttando il cinema di stato. Nacque l'idea di Cinecittà, che Mussolini inaugurò nel "Natale di Roma" del 1937.

Intanto, il 24 settembre 1936 l'istituto LUCE aveva cessato di essere alle dipendenze del Capo del Governo per passare a quella del Ministero per la Stampa e la Propaganda. Con la guerra il lavoro si nazionalizzò e si specializzò: il LUCE organizzava i servizi con propri operatori di guerra inviandoli sul campo di battaglia, al contrario degli anglo-americani che dotarono ogni reparto di una macchina da presa e apparecchiature fotografiche usate dai soldati stessi.

Si ricorda il caso di Rino Filippini, operatore LUCE, che aveva realizzato filmati con immagini tragiche che mostravano le condizioni di combattenti al limite delle forze, con i vestiti stracciati e senza scarpe, documentari che furono censurati dal Min. Cul. Pop. perché screditavano l'immagine dell'Italia. Il LUCE aveva infatti il compito, impostogli da Mussolini, di mostrare al pubblico immagini di una guerra facile, non traumatica e facilmente sopportabile per le nostre truppe, una guerra ben lontana dalla realtà.





Mussolini, nella sua divisa in orbace e con berretto rigido, si è da poco affacciato dal palazzo di piazza Venezia per annunciare l'entrata in guerra dell'Italia contro le nazioni plutocratiche. L'Istituto Luce riprende l'avvenimento. Gli operatori scattano diverse fotografie a Mussolini durante il suo discorso, ed anche alla folla assiepata nella piazza. Si costruisce l'immagine di un consenso alla guerra, di una popolazione che accorre ad acclamare le decisioni del duce. Ma in alcune fotografie, si intravedono dettagli di volti e sguardi, che lasciano scorgere anche una realtà di dubbi ed incertezze. Un consenso dettato da reale animo belligerante, o forse soltanto la rassegnazione ad una decisione ormai avvertita come ineluttabile, rafforzata dalla speranza che si tratti di un conflitto breve?

LA PROPAGANDA NAZISTA

Il modello fascista di Stato, fu preso a modello, dalla Germania nazista, anche sotto il punto di vista dello strumento che più di ogni altro, con la nascita del cinema e della televisione, venne utilizzato per cementare la diffusione del regime tra le masse, ossia la propaganda, ma, a differenza di Mussolini, il fuhrer del grande reich, fu in grado di avvalersi di quello che può lecitamente e probabilmente definirsi come il più grande talento propagandista del secolo scorso, Joseph Goebbels.

Grazie a questo uomo, minuto e menomato nel fisico, ma di straordinaria intelligenza, l'ideologia nazional-socialista divenne il punto di riferimento nella vita quotidiana di ogni tedesco, il fine a cui ogni ariano doveva immolare la propria esistenza.

Goebbels era uno straordinario oratore e il suo eccezionale talento contribuì non poco alla scalata al potere del nazismo, ossia di una piccola formazione politica che, nel giro di pochi anni, sarebbe stata in grado di conquistare l'indiscussa supremazia, prima sulla Germania, poi sull'intera Europa. Negli anni che precedettero la sua nomina a cancelliere del reich, Adolf Hitler utilizzò sempre con maggior frequenza Goebbels, nell'opera di persuasione delle masse, completamente infervorate ed estasiare dai suoi arditi ed infuocati comizi, incentrati sulla necessità di riportare la Germania umiliata dalle potenze vincitrici, ai fasti di un tempo.

Nominato capo dell'ufficio della propaganda nel 1929, Goebbels concentrò nelle sue mani un potere smisurato, con la nomina a ministro della stessa e con l'assunzione, nel novembre 1933, della guida della neonata camera della cultura, avente l'assoluto controllo su cinema, musica, stampa, teatro, radio, arte e televisione.

Fu comunque la radio, sempre più diffusa nelle case dei tedeschi, lo strumento maggiormente utilizzato, per l'indottrinamento delle masse, da parte del potentissimo ministro, che, prima di ogni altro, colse la grandi potenzialità del nuovo mezzo mediatico.

Con appositi provvedimenti legislativi fu inoltre stabilito che i giornalisti dovessero rispondere, non più ai direttori, ma all'apparato statale, mentre tutte le agenzie di stampa vennero assorbite dall'unica consentita, la DNB (DEUTSCHES NACHRICHTEN BUREAU).

In Germania, tutto funzionava, dunque, sotto l'egida della svastica, che faceva la comparsa in ogni luogo, in ogni angolo della nazione, accompagnata dal motto Ein Volk, Ein Reich, Ein Führer (Un popolo, una nazione, un capo), lanciato dalle righe del giornale "Der Angriff".

Scopo del regime era di creare l'immagine di una potenza destinata al dominio assoluto sotto l'egida del suo fuhrer invincibile, guida e condottiero del supremo popolo ariano; nell'immaginario del ministero della propaganda, Adolf Hitler, doveva apparire, agli occhi dei tedeschi, come una divinità, come una entità al di sopra di tutti e di tutto, cui riservare cieca devozione.

La propaganda nazista produsse documentari e film, volti ad affermare le dottrine codificate nel Mein Kampf e dunque a persuadere i tedeschi circa la necessità di eliminare quelle che venivano considerate le razze etnicamente inferiori, ad inculcare la più totale devozione e fiducia nel proprio fuhrer e ad affermare la grandezza di un reich che sarebbe durato almeno 1000 anni.

Eventi come il drammatico rogo dei libri invisi al regime e come la mostra dell'arte degenerata, elaborata per gettare fango su pittori ebrei, si svolsero sotto l'egida e la regia dell'indiscusso capo del ministero della propaganda.

Goebbels, che fu tra l'altro uno dei più fervidi sostenitori della persecuzione degli ebrei, che ideò la famigerata "notte dei cristalli", organizzò oceanici e sterminati raduni di massa, affidando all'esteta del III reich Albert Speer, l'incarico di creare la giusta ambientazione, le giuste geometrie, improntate a mettere in rilievo l'idea di grandezza e di dominio; da questo punto di vista il raduno di Norimberga del 1934 rappresentò la massima espressione della megalomania e della maestosità voluta dal potentissimo ministro della propaganda.

Nella monumentale arena progettata e voluta da Speer, ispirata all'idea di grandiosità, di fronte ad una folla sterminata, di fronte alle milizie, schierate con i loro stendardi, preannunciato dal suono delle trombe, un unico uomo, Adolf Hitler, idolatrato come un Dio, attraversò quella massa di persone deliranti fino a raggiungere il palco, ove un complesso e particolare gioco di luci contribuì a fargli assumere una dimensione quasi soprannaturale; nulla fu lasciato al caso, ogni particolare, ogni minimo dettaglio fu studiato a tavolino, in maniera quasi maniacale, da Speer e da Goebbels.

Ma l'occasione più ghiotta, per far conoscere, agli occhi del mondo, la potenza e la grandezza del III reich, fu però rappresentata dalle olimpiadi di Berlino del 1936, la cui documentazione venne affidata di nuovo, dal ministero della propaganda, alla grande Leni Riefensthal, che, in quell'occasione, superò sé stessa, creando lo straordinario "Olympia", in cui si evidenziò la morbosa attenzione per ogni particolare volto ad esaltare il culto della perfezione fisica, incarnata nel mito della pura razza ariana.

L'incessante martellamento del ministero della propaganda contribuì, pertanto, in maniera fondamentale, a creare quella sorta di delirio di massa che caratterizzò la Germania prebellica, totalmente asservita e succube di una ideologia che, solo qualche anno più tardi, avrebbe ridotto il paese ad un cumulo di rovine.

Con lo scoppio delle ostilità anche le produzioni di Goebbels cambiarono scenario: se prima della guerra lo scopo primario dell'ufficio della propaganda era quello di affermare l'ideale di grandezza della Germania nazional-socialista e del popolo ariano e di diffondere l'odio contro gli ebrei, ora, l'unico obiettivo era quello di esaltare lo spirito di coraggio e sacrificio di ogni tedesco per la vittoria finale sul nemico ed in particolare sui "barbari" bolscevichi di Stalin.

Ogni occasione era buona per incentivare i figli della suprema razza ariana alla lotta per l'affermazione del reich millenario, alla guerra totale contro le potenze avversarie.

Con la fine della guerra ormai vicina, con la Wehrmacht ridotta ad un manipolo di ragazzini della gioventù Hitleriana, la propaganda continuò, incessante ed incurante della realtà, la propria opera di persuasione di massa, con filmati e discorsi radiofonici incentivanti alla resistenza estrema, alla difesa di una Berlino ormai in ginocchio. Ma ormai, nonostante gli ultimi, sopraccitati, patetici

sforzi di sferzare la popolazione, il sogno di gloria di creare un grande reich millenario era ormai svanito: di fronte ad un' Armata Rossa ormai padrona della capitale, Joseph Goebbels, il grande oratore, colui che più di ogni altro glorificò, con ogni mezzo a sua disposizione, il fuhrer della grande Germania, creando una simbiosi assoluta tra stato e partito, decise, il 1 maggio 1945, di seguire Adolf Hitler nella morte, insieme a tutta la sua famiglia, indegna di proseguire un'esistenza priva di un nazional-socialismo giunto al capolinea e prossimo alla totale dissoluzione.



IL dottor. Goebbels, la sua massima: “la propaganda è come l’arte, non ha bisogno di rispettare la verità”

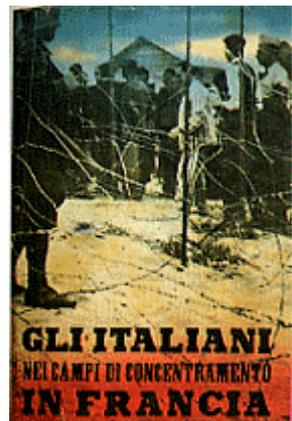
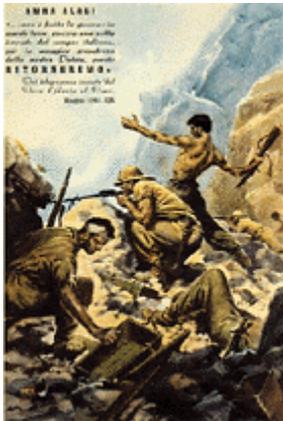
LA PROPAGANDA NELL’URSS

Nell'URSS, invece, l'uso dei mezzi di comunicazione di massa fu portato avanti in una maniera molto più rigida e "fisica": mentre, infatti, nei regimi nazionalfascisti il consenso veniva organizzato in modo rigido ma senza alcuna esagerazione, in Russia si era creata una vera e propria atmosfera di terrore; un esempio significativo di questa sottomissione dei cittadini nei confronti del regime ci viene fornito dallo scrittore Aleksandr Isaevic Solzenisyn autore del libro Arcipelago Gulag: "si sta svolgendo, nella regione di Mosca, una conferenza regionale di partito. La dirige il nuovo segretario del comitato regionale, nominato al posto dell'altro, recentemente arrestato. Alla fine della conferenza viene approvato un messaggio di fedeltà a Stalin. Naturalmente tutti si alzano in piedi. Nella piccola sala è una burrasca di applausi che diventa ovazione. Tre, quattro, cinque minuti: sempre burrascosi sempre in ovazione. Ma già le palme sono indolenzite. Già le braccia alzate sono informicolite. Già gli anziani hanno l'affanno. Sta diventando ridicolo anche per chi adora sinceramente Stalin. Ma chi oserà smettere per primo? Lo potrebbe fare il segretario regionale ma è nominato da poco, al posto di un arrestato, ha paura! Infatti vi sono in sala quelli dell'Nkvd, in piedi ad applaudire, osservano chi smetterà per primo! E gli applausi continuano all'insaputa del grande capo, 6, 7, 8 minuti! All'undicesimo minuto il direttore della cartiera assume un'aria indaffarata e si siede al tavolo della presidenza. Dove è andato a finire il generale entusiasmo? Tutti in una volta, con l'ultimo battito di mani, cessano e si mettono a sedere. Sono salvi! Tuttavia proprio così si riconoscono gli uomini indipendenti. La stessa notte il direttore della cartiera è arrestato. Gli appioppiano senza difficoltà, per tutt'altro motivo, dieci anni." Questa paradossale scenetta ci fa comprendere come l'uso dei nuovi mezzi di comunicazione di massa e l'uso capillare della forza per sopprimere qualsiasi dissenso e incanalare in direzioni precise il consenso e l'appoggio al regime.

La propaganda durante la Guerra Fredda

Sia gli Stati Uniti che l'Unione Sovietica usarono massicciamente la propaganda durante la Guerra Fredda. Da ambo le parti si fece uso di film, televisione e programmi radio per influenzare a

vicenda i propri cittadini, e quelli delle nazioni del Terzo Mondo. L'Agenzia per l'informazione degli Stati Uniti dirigeva la stazione radio Voice of America come stazione ufficiale del governo. Radio Europa Libera e Radio Libertà, in parte supportate dalla CIA, fornivano "propaganda grigia" nei notiziari e nei programmi di intrattenimento rivolti rispettivamente all'Europa Orientale e all'Unione Sovietica. La stazione radio ufficiale del governo sovietico era Radio Mosca, trasmetteva "propaganda bianca", mentre Radio Pace e Libertà trasmetteva "propaganda grigia". Entrambe le parti trasmettevano anche "propaganda nera" in occasione di particolari momenti di crisi. Uno degli autori più rappresentativi della Guerra Fredda fu George Orwell, i cui romanzi La fattoria degli animali e 1984 sono praticamente dei libri di testo sull'uso della propaganda. Anche se non sono ambientati in Unione Sovietica, i loro personaggi vivono sotto un regime totalitario nel quale il linguaggio è costantemente corrotto per scopi politici. Questi romanzi vennero usati per della propaganda esplicita, come quando la CIA commissionò in segreto un adattamento a cartoni animati di "La Fattoria degli Animali" negli anni '50.





LA PROPAGANDA NEGLI AUTORI LATINI

Si può certamente asserire che l'esaltazione della grandezza di Roma, che fa lo storico TITO LIVIO (59 a.C.- 17 d.C.) nella sua celebre opera " AB URBE CONDITA LIBRI ", sia stata di gradimento all'imperatore OTTAVIANO AUGUSTO, il quale voleva dare di sé l'immagine non tanto di erede di Cesare, quanto di restauratore delle istituzioni e custode dei valori della res publica (non dimentichiamo le simpatie repubblicane di Livio, che non erano però di opposizione al principato). Del resto Augusto era fiero di poter, con la sua oculata azione politica, realizzare quell'impero le cui origini si facevano risalire addirittura agli albori della storia di Roma: il grande poeta VIRGILIO (70-19 a.C) le collegava con l'arrivo di Enea, eroe troiano, nel Lazio.

Non per nulla nel libro VI dell'ENEIDE, il padre Anchise, nei campi Elisi, mostra le anime dei futuri grandi ROMANI ad Enea, il quale assolve la missione storica e provvidenziale di gettare le basi del futuro impero romano con la fondazione, nel Lazio, di una nuova città da cui discenderà Roma. Tutti i travagli e le sofferenze dell'eroe e dei suoi compagni, le atrocità della guerra tra TROIANI e LATINI, i lutti dei vincitori e dei vinti, tutto acquista un valore positivo alla luce di un grandioso disegno divino: attraverso la fatica e il dolore si prepara la gloriosa realtà dell'Impero romano, destinato ad apportare al mondo ordine, pace e civiltà. Il punto d'arrivo, la meta conclusiva a cui tende la storia universale è OTTAVIANO AUGUSTO, colui che estenderà l'impero fino ai confini della terra, porrà termine alle guerre e restaurerà nel benessere, nella concordia e nella pace, le condizioni della mitica età dell'oro. Così la celebrazione di Roma e del principe diventa l'elemento unificatore del poema sul piano ideologico.

Ma torniamo a LIVIO. Provinciale di nascita (città natale Padova) e repubblicano di spirito (TACITO ricorda, ANNALES IV-34,3, che Livio aveva esaltato con grandi elogi POMPEO e perciò Augusto soleva chiamarlo " pompeiano ", senza che ciò nocesse alla loro amicizia) è affascinato dal mito di Roma e quindi va ripercorrendo, fin dalle vicende più antiche, i valori che

l'hanno resa veramente grande, il “ primo popolo della terra ”. Sono valori soprattutto collettivi ed i singoli individui ne sono, in qualche modo, semplici portatori: è la VIRTUS immutabile nel tempo, che si manifesta nella parsimonia, nella frugalità degli antichi, nella disciplina dei soldati, nella capacità di sopportare, nella fedeltà alla parola data, nell'obbedienza alla legge umana, nell'ossequio alla legge divina (*mores maiorum*).

In nome di questa VIRTUS, la fortuna ha condotto Roma ai suoi alti destini, ma non una fortuna intesa come capricciosa casualità, ma come FATUM, provvidenza alla maniera stoica, volontà divina, che, attraverso l'operato degli uomini, compie il suo disegno di razionalità e di giustizia.

In questo concetto Livio è molto vicino a Virgilio ed entrambi assolvono, pur nella diversità dei loro generi letterari ed in assoluta autonomia di pensiero e di spirito, alla giustificazione del grande disegno ideologico di Augusto. Per arrivare a quest'ultimo traguardo, alla pacificazione finale, dopo gli anni infausti delle guerre civili, ci sono voluti anche gli umili esempi di virtù degli antichi, la serie infinita di guerre, le giornate oscure delle sconfitte e quelle delle gloriose vittorie. Ma anche in quelle “ oscure ” (“ in hac ruina rerum stetit una integra atque immobilis virtus populi romani ”-“ in questa tragedia, sola restò intatta e salda la virtù del popolo romano ”_XXVI - 41,21).

Malgrado tante sofferenze, nulla sarebbe potuto cambiare per una città “ *in aeternum condita* ” (XXVIII – 28,14).

Sembra, questa, un'orgogliosa e definitiva certezza: eppure, se ci soffermiamo a leggere la pagine della *Prefatio* (prefazione) – che riporterò successivamente – qualche incrinatura di dubbio appare nel pensiero liviano: già la potenza di Roma è divenuta così grande che “ è travagliata dalla sua stessa grandezza ” e le forze di un popolo che per tanto tempo avevano primeggiato, si consumano da se stesse: ormai ricchezze e piaceri hanno introdotto la smania di rovinare ogni cosa. E' per combattere questi semi di degenerazione che Livio ripercorre l'intero arco della storia di Roma, ricercando innanzitutto la vita, i mores, i viri, le artes che l'hanno resa grande e quei valori della patria, della famiglia e della religione che la pax augusta vuole ripristinare (ed è qua, implicita, l'esaltazione dell'operato di Ottaviano).

IL “ MANIFESTO ” DELLA CONCEZIONE LIVIANA

Una solenne “ *PREFATIO* ” apre l'opera di Livio, in cui dice che egli scriverà la storia del popolo romano dall'inizio dell'urbe, anche se nuovi scrittori cercano di accertare la verità dei fatti e di superare, nell'arte dello scrivere, gli scrittori del passato che hanno trattato la nascita dello Stato romano.

“ Comunque sarò lieto di aver contribuito anche io, per quanto è nelle mie facoltà, al ricordo delle gesta del più grande popolo della terra (*principis terrarum populi*). La materia poi è d'immensa mole perché risale ad oltre 700 anni addietro: partita da umili inizi, Roma a tal punto è cresciuta, che è già travagliata dalla sua stessa grandezza...Tanta è la gloria di guerra (*belli gloria*) del popolo romano, che esso ama vantare Marte come padre suo e del suo fondatore; le umane genti dovrebbero sopportare ciò altrettanto di buon animo come ne sopportano l'impero. ”

Per Livio, la grandezza del popolo protagonista della sua opera, consiste, in primo luogo, nella belli gloria, evidente ed indiscutibile.

Ma il popolo romano deve soprattutto la sua grandezza alle sue qualità morali, alla sua virtus.

“ *A questo vorrei che ciascuno guardasse con grande attenzione: con quale genere di vita e quali costumi, con quali uomini e quali virtù in pace e in guerra sia stato creato ed ingrandito l'impero...Questo è soprattutto utile e salutare nello studio della storia: l'aver davanti agli occhi esempi di ogni genere, testimoniati da un'illustre tradizione; di qui potrai prendere ciò che devi imitare per il bene tuo e del tuo Stato, di qui ciò che devi evitare, perché turpe nei moventi e negli effetti...D'altra parte, se non mi tre in inganno l'amore all'opera intrapresa, nessun popolo mai fu più grande o più virtuoso o più ricco di buoni esempi, né dove così grande e durevole onore sia*

stato reso alla povertà ed alla semplicità di vita: com'è vero che quanto minori erano le ricchezze, tanto minore era la cupidigia...Se come per i poeti anche per noi storici vi fosse l'usanza, più volentieri comincerei con buoni auguri e voti e preghiere agli dei e alle dee, perché diano un felice successo a chi si attinge a tanta fatica. ” (Trad. L. Perelli)

Bisogna comunque ricordare che Livio giustifica le guerre imperialistiche. Infatti, per quanto riguarda le imprese militari, l'infittirsi nell'opera delle menzioni della “ Clementia ” dei Romani, della loro generosità nel concedere aiuto agli alleati che lo chiedono, ricavandone, ogni volta, un'espansione del loro dominio, è certo un tentativo di giustificazione di guerre non più così necessarie per la salvezza di Roma, come lo scontro con Cartagine.

Quando Flaminio, sconfitto Filippo di Macedonia, solennemente proclama la libertà della Grecia ai Giochi Istmici del 196 a.C, Livio riferisce in *oratio obliqua*, questi commenti della folla.

“ Vi era al mondo un popolo che, a sue spese, affrontando pericoli e fatiche, faceva la guerra per la libertà altrui...attraversava i mari perché sulla terra non esistesse un dominio ingiusto, ma dappertutto dominassero il diritto, la giustizia, la legge. ” (XXXIII – 33,5)

Come si può notare, nell'opera liviana dominano l'ammirazione incondizionata per la romanità e la tendenza ad idealizzare i tempi antichi. In questo senso il repubblicano Livio si mostrava coerente con il programma della restaurazione augustea, che tendeva a conciliare le esigenze dell'ordine nuovo con un ritorno al passato e alla tradizione. Infatti l'atteggiamento conservatore di Livio, radicato nella concezione di una *res publica*, che con Augusto manteneva solo il nome, divenne ben presto l'esempio di un possibile connubio tra *libertas e imperium*, così difficile da attuare. E si diffuse una “ *opinio communis* ” che le Storie di Livio e l'Eneide di Virgilio fossero destinate a rappresentare il monumento sommo dell'ideologia augustea, una sorta di propaganda implicita all'opera di restaurazione del primo imperatore romano.

PSICOLOGIA DELLE FOLLE



Gustav Le Bon

Gustav Le Bon, nato in Francia nel 1841, fu il primo psicologo a studiare scientificamente il comportamento delle folle, cercando di identificarne i caratteri peculiari e proponendo tecniche adatte per guidarle e controllarle. Per questa ragione le sue opere vennero lette e attentamente studiate dai dittatori totalitari del novecento, i quali basarono il proprio potere sulla capacità di controllare e manipolare le masse.

Sia Lenin che Hitler lessero l'opera di Le Bon e l'uso di determinate tecniche di persuasione nella dittatura nazionalsocialista sembra ispirato direttamente dai suoi consigli, ma Mussolini fu certamente il più fervido ammiratore dell'opera dello psicologo francese. In effetti gli scritti di Le Bon e in particolare la *Psicologia delle Folle* edita nel 1895 erano una vera e propria miniera d'oro per chi voleva comprendere il comportamento della massa, il nuovo soggetto che si affacciava sulla scena politica negli ultimi decenni dell'ottocento e che avrebbe

dominato tale scena nel novecento. La nascita della massa, intesa come "grande quantità indistinta di persone che agisce in maniera uniforme" fu infatti il risultato di un processo storico a cui concorsero una pluralità di cause e che iniziò a prendere forma sul finire del XIX secolo. Nella creazione di una società di massa un ruolo importante fu svolto dall'avanzare del progresso tecnologico, inteso sia come processo di standardizzazione del lavoro sia come modello di produzione di oggetti detti appunto "di massa". La seconda rivoluzione industriale si caratterizzò infatti per una forte razionalizzazione e meccanizzazione dei processi produttivi, i quali tendevano ad omologare e serializzare il lavoro degli operai e degli impiegati. Mentre nella prima rivoluzione industriale l'operaio era impiegato in mansioni che non si discostavano di molto dal lavoro artigianale, a partire dal 1870 il suo lavoro divenne sempre più simile a quello delle macchine. Secondo il classico modello della catena di montaggio, l'operaio doveva semplicemente ripetere infinite volte una serie identica di gesti che non comportava l'intervento di alcuna capacità pratica o tecnica e che finiva per annullare ogni contributo personale nella realizzazione del manufatto. Tale sistema, che finiva per eliminare le differenze tra operai semplici e specializzati e tra operai dotati d'ingegno e semplici esecutori di ordini favorì la creazione di una massa omogenea di lavoratori, i quali non si distinguevano né per genere di impiego, né per capacità, né per reddito e che quindi tendevano a formare un gruppo compatto all'interno della società. L'omologazione dei processi produttivi determinò inoltre l'omologazione degli oggetti creati e venduti, la quale a sua volta generò una standardizzazione dei consumi e dei gusti. L'oggetto di massa, sempre identico a se stesso, tendeva a creare consumatori identici e a modificare in direzione di un uguaglianza anonima i comportamenti collettivi.

L'esistenza della massa fu scoperta e studiata la prima volta a partire da una serie di fatti politici in cui si dimostrò la sua incredibile forza. In Francia ad esempio, la massa divenne oggetto di attenzione all'indomani dei fermenti rivoluzionari del 1789, per affermarsi poi come tema ricorrente della trattazione politica e sociologica dopo gli episodi della Comune di Parigi del 1871. La particolare ferocia dei comportamenti collettivi nel periodo del terrore rivoluzionario e dell'insurrezione della Capitale spinsero molti intellettuali francesi ad interrogarsi e soprattutto a preoccuparsi per i comportamenti della folla, la quale era ritenuta capace delle più spaventose aberrazioni. In questo contesto sociale e intellettuale, carico di curiosità e ancor più di paura verso la massa "nascente" maturò l'opera di Gustav Le Bon. Tuttavia, la *Psicologia delle folle* rappresentò per l'epoca una grande novità e come tale fu accolta sia dai contemporanei ma ancor più dai lettori dei primi del novecento. Le Bon fu il primo ad utilizzare gli strumenti e il linguaggio della psicologia per descrivere i fatti sociali, nella convinzione di poter assimilare il comportamento della

massa a quello di un singolo soggetto, per quanto questo fosse costituito da una pluralità di persone. Per l'autore della "Psicologia della folla" l'esistenza di una massa anonima rappresentava un segno di regresso nella società moderna, che perdeva quella diversità individuale che era la vera ricchezza e il vero patrimonio della società umana. Per Le Bon le grandi folle erano il risultato di un arresto del processo evolutivo. Il fallimento del processo evolutivo tendeva a riportare la società verso gli stadi più antichi della sua evoluzione e quindi l'imporsi delle masse- almeno finché queste fossero rimaste senza controllo e senza guida- era il segno di un ritorno della barbarie che disgregava una cultura formata in una storia bimillenaria. Di tale involuzione Le Bon trovava conferme anche analizzando il comportamento stesso della massa, che era guidato dall'istinto e dall'emotività piuttosto che dalla logica e dalla ragione. La folla gli appariva agire sulla base dei sentimenti più primitivi, quelli che dal punto di vista dell'evoluzione costituiscono le prime tappe dello sviluppo dell'umanità, mentre in questi raggruppamenti ciò che andava smarrita era la più grande

conquista degli uomini moderni, ovvero la razionalità e l'uso delle superiori capacità intellettive. Come molti suoi contemporanei Le Bon era convinto dell'estrema fragilità della ragione che era considerata una conquista recente e pertanto fragile, al contrario dell'istinto, che era invece ritenuto una caratteristica permanente e duratura dell'essere umano. Ma lo smarrimento della ragione nell'aggregazione di massa era, per lo psicologo francese, il presupposto per un ben più importante perdita: la dissoluzione di una identità individuale in una identità collettiva. Senza una ragione autonoma, suggeriva Le Bon, l'uomo regredisce allo stadio animale e in natura gli esseri della stessa specie si somigliano tutti l'uno all'altro: così nella massa l'uomo si fa "animale" e i suoi istinti primitivi lo rendono praticamente identico a chi si trova a condividere con lui questa esperienza di gruppo. Se l'uomo nella folla è un tutt'uno con gli altri uomini - pensava Le Bon- era quindi possibile considerare la folla come un unico soggetto e pertanto era lecito applicare ad essa quell'analisi psicologica che per solito si riservava agli individui



[Hitler parla alla folla](#)

singoli. Mussolini, così si esprime sulla folla e sul proprio ruolo di guida delle masse: "La massa per me non è altro che un gregge di pecore finché non è organizzata. Non sono affatto contro di essa. Soltanto nego che possa organizzarsi da sé." Quello di Mussolini era un pensiero perfettamente aderente a quello di Le Bon, che

riteneva necessario mettere un capo alla guida delle masse. L'autore della *Psicologia delle folle* considerava con disprezzo l'ipotesi di una società pienamente democratica, capace di autogoverno e regolata dai principi della ragione. Per Le Bon le società democratiche erano destinate al fallimento poiché conducono gli uomini verso la mediocrità. Le Bon riteneva impossibile educare l'intera massa ai principi della ragione e al pieno dominio di sé e al tempo stesso pensava che il potere dovesse essere detenuto da uomini eccellenti: perciò l'unica forma di governo possibile era per lui quella delle élite. Tuttavia Le Bon era consapevole che nella sua epoca nessun capo avrebbe potuto governare senza il consenso delle masse: finita l'epoca delle monarchie basate sulla forza economica, militare o sull'autorità dinastica, il vero capo politico avrebbe potuto governare solo guadagnandosi il consenso delle folle. E, quale moderno Macchiavelli, Le Bon si assumerà l'incarico di insegnare al futuro principe come conquistare l'anima e il cuore delle folle. La prima regola che un capo deve seguire per guadagnarsi il consenso della folla è quella di comandare ricorrendo ai sentimenti e non alla ragione; e di questo consiglio di Le Bon fecero ampiamente uso i dittatori totalitari del novecento, che furono l'incarnazione di un potere che si guadagna il consenso della folla senza concederle rappresentanza e distruggendone le libertà. Per essere governate senza che si instauri un regime di pericolosa anarchia le masse devono tornare a credere ed è compito del

futuro *meneur de foules* reintrodurre la fede nella comunità, anche se questa non sarà più di natura trascendente ma terrena. Per Le Bon, le folle non potevano essere guidate dalla ragione, perché l'animo della folla è caratterizzato dal sentire e non dal pensare. Il discorso logico e razionale può servire per convincere un singolo uomo, non certo per guidare una massa. Secondo l'autore della Psicologia l'uomo inserito nella massa ha bisogno di illusioni, di passioni, è animato dalla volontà di credere e questa volontà cresce nel momento stesso in cui le vecchie illusioni sono state messe in crisi dall'illuminismo. I totalitarismi del XX secolo accolsero in pieno la lezione di Le Bon, fornirono agli individui nuove illusioni in cui credere, si preoccuparono di costruire sempre miti sempre nuovi anche se spesso tra loro in contraddizione. Ma oltre ad aver appreso l'insegnamento sulla necessità delle illusioni, Mussolini dimostrava di aver recepito un altro e forse ancora più importante suggerimento proposto da Le Bon: la creazione della fede incondizionata nel capo.

Mentre ogni illusione può essere sostituita da un'altra, ogni credenza prendere il posto di quella precedente anche in aperto contrasto con quanto prima, la fede nel capo deve rimanere sempre inalterata se si vuole mantenere il controllo delle folle. Il capo deve essere trasformato in una vera e propria divinità terrena, sottratto anche al solo dubbio dell'errore e dello sbaglio, fatto oggetto di vera e propria idolatria utilizzando tutte le strategie messe a disposizione dalla propaganda. In tal senso, l'esempio del fascismo italiano, ma ancora più di quello tedesco e di quello sovietico sono dimostrazioni inconfutabili di questa necessità intuita con largo anticipo da Le Bon. In Unione Sovietica il culto della personalità di Stalin fu uno dei principi su cui si resse l'intero apparato totalitario e in Germania nessuno dubitò dell'infallibilità di Hitler anche quando i segnali della sconfitta nella seconda guerra mondiale cominciarono ad essere evidenti. Per un sistema totalitario, il capo costituisce infatti il fulcro dell'intero sistema, perché a differenza di quanto accade nelle semplici dittature, tutto ciò che accade nel paese è sotto la sua responsabilità. In Unione Sovietica e in Germania sia Stalin che Hitler si assumevano la responsabilità di qualsiasi azione compiuta da un loro funzionario, a dimostrazione che solo loro erano l'emanazione del potere e che i burocrati e i sottoposti altro non erano che semplici esecutori della loro volontà. Allo stesso modo, la svolta autoritaria - e per certi aspetti totalitaria - del fascismo italiano si ebbe nel gennaio del 1925, quando Mussolini decise di assumersi la piena responsabilità per l'assassinio Matteotti. Tale assunzione di responsabilità da parte del capo unico fa parte del processo dialettico che nei regimi totalitari si instaura tra chi comanda e chi obbedisce e che non può venire meno se non si vuole mettere in crisi l'intera struttura, perché la convinzione di tutti era che se il capo fosse caduto tutto il sistema



Inizia il fascismo: un manifesto esalta la figura di Mussolini

sarebbe crollato. In un sistema totalitario, a differenza di quanto si può comunemente pensare, il potere non viene infatti detenuto esclusivamente con la violenza, ma è frutto di una reciproca "contrattazione" tra il capo e le masse dominate. Con grande acume Le Bon individuò nel particolare rapporto tra capo e folla il segreto per la conquista del potere nelle moderne società industriali. L'individuo è disposto a rinunciare al proprio Io in favore di un Noi a patto che questo nuovo soggetto sia dotato di una specifica personalità e questa può formarsi solo attraverso l'intervento del conquistatore delle folle. La massa è un'anima collettiva informe, che il *meneur* deve manipolare come argilla nelle sue mani, a cui deve dare forma attraverso il sapiente utilizzo delle emozioni più primitive e perciò più arcaiche e forti. Come un mago, come una divinità, il capo politico è chiamato a dar vita alla folla, a spingerla all'azione e in questo suo compito egli trova l'alleato più prezioso nel bisogno di

credere e nel bisogno di identità dei soggetti massificati. L'individuo disperso nella folla è infatti un soggetto debole, che ha perso la propria capacità di autogoverno e che è alla ricerca di un Io forte a cui appoggiarsi. Il moderno capo politico, spiega Le Bon, è un conduttore di anime, che sostituisce la propria personalità a quella dell'individuo, proponendosi alla folla come un modello con cui

identificarsi e come una guida da seguire. A differenza di quanto avvenuto in passato con le antiche tirannie, l'aspirante dittatore moderno non può conquistare e mantenere il potere soltanto attraverso il principio di autorità o con il puro dominio della forza. Egli non può imporre modelli di comportamento rispondenti esclusivamente alle proprie volontà senza correre il rischio di perdere il consenso della folla che si propone di comandare. Il moderno dittatore, sostiene Le Bon, deve saper cogliere i desideri e le aspirazioni segrete della folla e proporsi come l'incarnazione di tali desideri e come colui che è capace di realizzare tali aspirazioni. Anche in questo caso l'illusione risulta essere più importante della realtà, perché ciò che conta non è portare a compimento tali improbabili sogni quanto far credere alla folla di essere capace: "nella storia - scriveva Le Bon nella *Psicologia delle Folle* - l'apparenza ha sempre avuto un ruolo più importante della realtà". Il tiranno moderno deve però prestare la massima attenzione nell'evitare il confronto con la realtà, perché a parere di Le Bon la massa, per essere controllata, devono essere mantenute in questa scena onirica priva di precisi contorni. Secondo l'autore della *Psicologia delle Folle* il meneur deve far ricorso soprattutto al mito, che per la sua particolare natura è capace di catturare l'emotività delle folle e di sottrarsi ad una verifica razionale. Il mito risulta particolarmente adatto a catturare l'attenzione della folla perché è linguaggio arcaico, appartiene alle fasi iniziali dell'umanità proprio come la folla rappresenta una regressione agli stadi più primitivi dell'organizzazione umana e ha una forza persuasiva molto forte perché si basa principalmente su contenuti inconsci. A differenza di un qualsiasi progetto razionale il mito non prevede nessun controllo a posteriori della sua validità, perché il suo contenuto è sempre abbastanza indefinito da non poter essere verificato e in questo senso fornisce una serie ininterrotta di alibi ai conduttori di folle, che possono continuamente trasformarne i contenuti o modificarne le sfumature potendo sempre evitare di confrontarsi con la realtà. Ancora una volta il discorso di Le Bon trovò una sua applicazione tanto precisa quanto spietata nei totalitarismi del novecento, che proprio sui miti - la razza ariana, la romanità imperiale per fare qualche esempio - fondarono buona parte del proprio potere. La realtà fu effettivamente messa a dura prova dai regimi totalitari, che cercarono di imporre l'onnipotenza della volontà e del desiderio sui fatti e sulla oggettività del mondo. In un regime totalitario pienamente realizzato come quello sovietico degli anni trenta, risultava spesso difficile distinguere il vero dal falso e la fantasia dall'illusione, perché più nulla veniva misurato con questo metro di giudizio. Per quanto potesse apparire folle - ed effettivamente si trattava di episodi di follia collettiva - in Unione Sovietica si portarono avanti processi a migliaia di persone sulla base di complotti semplicemente presunti o immaginati da Stalin, che sempre si conclusero con la condanna a morte o la deportazione degli imputati. In un simile regime totalitario, che aveva annullato la differenza tra vero e falso anche grazie all'attiva collaborazione della massa che si lasciava sedurre dalle lusinghe della fantasia e della volontà onnipotente, circolavano le ipotesi più improbabili su continue congiure contro la rivoluzione e queste diventavano spesso capi d'accusa contro soggetti totalmente innocenti. La polizia segreta sovietica riusciva anzi a convincere molti imputati innocenti della loro colpevolezza, spesso senza ricorrere all'uso di torture fisiche, perché formulava le accuse senza far mai riferimento ad alcun fatto concreto. Ma se il capo deve saper cogliere i desideri delle folle e proporsi come la figura messianica capace di realizzarli, c'è

ancora un altro aspetto centrale nel rapporto con le masse che Le Bon seppe benissimo individuare nella sua *Psicologia delle Folle*. Oltre che essere un

realizzatore dei desideri della massa, l'io del capo deve infatti diventare, dice Le Bon, un oggetto di identificazione per le folle. Emulazione e assoggettamento, spiegava lo psicologo francese, vanno infatti di pari passo, nel senso che l'una è la condizione necessaria per l'altra. Nelle moderne dittature non è infatti consigliabile accontentarsi dell'ubbidienza passiva - che può da un momento all'altro venir meno - ma occorre suscitare la partecipazione entusiastica e volontaria al potere. La massa è perciò invitata continuamente non solo ad obbedire ma ad imitare il capo, ad atteggiarsi come se essa stessa fosse il capo, un comportamento che troverà la sua espressione nella agghiacciante interpretazione nazionalsocialista della morale kantiana: "Agisci in modo che se il *Führer* ti vedesse approverebbe la tua azione". I regimi



[Mussolini parla agli operai della Fiat di Torino \(1930\)](#)

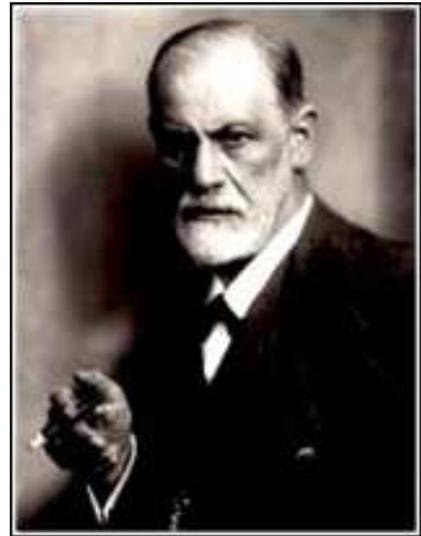
totalitari misero in pratica questi insegnamenti di Le Bon, organizzando continuamente cerimonie atte a facilitare questa immedesimazione tra capo e folla. Lo scopo di tali celebrazioni era quello di far sentire le masse partecipi della potenza e dei progetti del capo, di fornire loro l'impressione di poter magicamente assorbirne la forza, di vedersi riconosciuto un ruolo nella costruzione dello stato totalitario. Allo stesso tempo però quest'esaltazione derivante dall'unione mistica con il capo contribuiva ad assoggettare sempre più la massa al capo, perché ciascun esponente della folla sperimentava l'insignificanza della propria esistenza in rapporto con quella del condottiero. Più il capo era ritenuto una persona eccezionale più il noi, composto di tante soggetti con un io debole, poteva essere sacrificato alla sua causa. La vita di un anonimo appartenente alla massa non solo era sacrificabile per realizzare il progetto del capo, ma addirittura la morte volontaria per la causa era considerata la più grande delle virtù: non a caso quindi il fascismo impose un modello di virtù in cui si lodava principalmente la disciplina, l'obbedienza, il senso del dovere e della necessità di raggiungere uno scopo, l'eroismo, il sacrificio di sé. Lo psicologo francese ha inoltre dimostrato nella *Psicologia delle folle* quanto sia importante per un capo proporre una missione di vita ai suoi sottoposti, uno scopo anche irrealizzabile ma che abbia la capacità di riattivare le energie intorpidite e il loro bisogno di credere. Sempre a Le Bon ha per primo riconosciuto il bisogno delle masse di essere inserite in un mondo condiviso di simboli e di speranze, in una comunità. Infine, ma questa forse è la scoperta più importante e più abusata dai regimi totalitari, Le Bon aveva preannunciato il bisogno delle folle di trovare un proprio rappresentante che sapesse dar vita alle loro speranze e realizzare il loro bisogno di crudeltà e vendetta. All'opera di Le Bon si devono tutte queste scoperte, ai dittatori totalitari la colpa di aver usato con brutalità atroce queste suggerimenti teorici. E l'unico paragone che è possibile fare con altre storie è quello con gli inventori della bomba atomica, ricercatori che non avrebbero sganciato l'ordigno ma l'avrebbero creato: anche Le Bon fornì le basi teoriche per realizzare il totalitarismo, ma lasciò ad altri il compito di applicarle.

PSICOLOGIA DELLE MASSE DI FREUD

Benché Freud non sia particolarmente propenso a riconoscere caratteristiche nuove nel singolo immerso in un gruppo, tuttavia ammette ed individua effetti del tutto particolari.

Sono almeno quattro gli elementi da evidenziare.

Prima caratteristica è che «per l'individuo appartenente alla massa svanisce il concetto dell'impossibile»: «nello stare insieme degli individui riuniti in una massa, tutte le inibizioni individuali scompaiono e tutti gli istinti inumani, crudeli, distruttivi, che nel singolo sonnecchiano quali relitti di tempi primordiali, si ridestano e aspirano al libero soddisfacimento pulsionale»; «non deve quindi sorprendere che nella massa l'individuo compia o approvi cose da cui si terrebbe lontano nelle condizioni di vita normali». «All'interno di una massa e per influsso di questa, il singolo subisce una profonda modificazione della propria attività psichica. La sua affettività viene straordinariamente esaltata, la sua capacità intellettuale si riduce in misura considerevole, entrambi i processi tendendo manifestamente a eguagliarlo agli altri individui della massa; si tratta di un risultato che può venir conseguito unicamente tramite l'annullamento delle inibizioni pulsionali peculiari a ogni singolo e attraverso la rinuncia agli specifici modi di esprimersi delle sue inclinazioni».

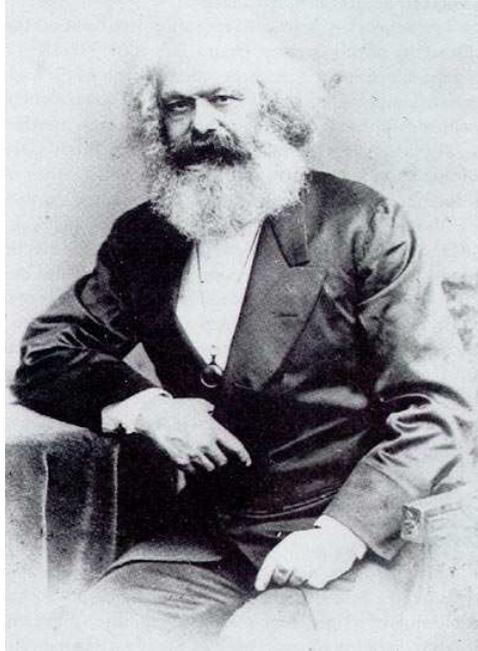


In secondo luogo, ritorna il tema della "alienazione" dell'individuo: «Mentre nell'individuo isolato costituisce quasi l'unico incentivo, nelle masse l'utile personale predomina assai di rado. Si può parlare di una moralizzazione del singolo tramite la massa. Mentre la capacità intellettuale della massa è sempre assai inferiore a quella del singolo, il suo comportamento etico può sia superare di molto il livello di quello del singolo, sia esserne di gran lunga inferiore». Le masse, dunque, sono «anche capaci di realizzazioni più alte, quali l'abnegazione, il disinteresse, la dedizione ad un ideale».

Le altre due caratteristiche sono già emerse, in quanto attraversano trasversalmente i punti precedenti: si tratta dell'"abbassamento/annullamento" ovvero "regressione" del singolo a individuo collettivo, e della "contagiante suggestione del prestigio" operata dalla società. Su questi due aspetti, pressoché inseparabili in quanto dipendenti l'uno dall'altro, il pensiero di Freud è chiaro: «Possiamo dire che gli estesi legami affettivi da noi individuati nella massa bastano a spiegare uno dei suoi caratteri: la mancanza di autonomia e d'iniziativa nel singolo, il coincidere della reazione del singolo con quella di tutti gli altri, l'abbassamento del singolo -per così dire- a individuo collettivo».

Ma, se la consideriamo come un tutto, la massa presenta anche altre caratteristiche. Segni tipici come l'indebolimento delle facoltà intellettuali, lo sfrenarsi dell'affettività, l'incapacità di moderarsi o di differire, la propensione a oltrepassare tutti i limiti nell'espressione del sentimento e a scaricarla per intero nell'azione, forniscono un inequivocabile quadro di regressione dell'attività psichica a uno stadio anteriore, affine a quello che non desta meraviglia trovare nei selvaggi o nei bambini. Questo ci ricorda quanti di questi fenomeni di dipendenza appartengano alla costituzione normale della società umana, quanto poca originalità e quanto poco coraggio personale si trovino in questa, quanto ogni singolo sia dominato dagli atteggiamenti di un'anima collettiva che si manifestano come peculiarità razziali, pregiudizi sociali, [adesione a regimi totalitari](#) e così via».

KARL MARX



Marx era un sociologo-economista convinto che non si può comprendere la società moderna senza riferirsi al funzionamento del sistema economico. Egli non pone al centro del suo pensiero l'antinomia tra le società del passato e quelle moderne ma la contraddizione inerente alla società presente che egli chiama capitalismo. Mentre per i positivisti i contrasti tra operai e capitalisti sono fenomeni marginali da correggere, per Marx sono l'essenza delle società moderne tramite cui si può prevedere lo sviluppo storico.

IL MANIFESTO DEL PARTITO COMUNISTA

Il tema è la lotta di classe. La storia dell'umanità è caratterizzata dalla lotta tra le classi sociali, dall'antagonismo tra oppressori ed oppressi. L'attuale società capitalistica è caratterizzata da alcuni tratti che non hanno precedenti. Innanzitutto la borghesia che è la classe dominante per mantenere il suo potere necessita di rivoluzionare costantemente gli strumenti di produzione mentre per le classi dominanti del passato la prima condizione era quella di lasciare tutto immutato. Inoltre la società capitalistica presenta 2 contraddizioni:

1. La borghesia crea costantemente nuovi mezzi di produzione ma i rapporti di proprietà e la ripartizione dei redditi non si trasformano con lo stesso ritmo, per cui aumenta la ricchezza ma per pochi mentre per la maggioranza vi è miseria;
2. Dalla prima deriva la contraddizione tra l'aumento progressivo della ricchezza e della miseria della maggioranza. Da ciò nascerà la rivoluzione del proletariato che differisce dalle altre rivoluzioni in quanto sarà fatta a vantaggio di tutti. Segnerà la fine delle classi e del carattere antagonistico della società capitalistica.

La rivoluzione che si risolverà nella simultanea soppressione del capitalismo e delle classi sarà opera dei capitalisti stessi. Costoro sono costretti a rovesciare l'organizzazione sociale, impegnati in una concorrenza spietata devono aumentare i mezzi di produzione e il numero del proletariato. Si esprime così la contraddizione suddetta: la crescita dei mezzi di produzione invece che tradursi in un innalzamento del livello di vita degli operai diventa un processo di proletarizzazione e pauperizzazione.

Marx sa che ci sono dei gruppi intermedi tra i capitalisti e i proletari ma dice che non hanno né iniziative né dinamismo storico per questo si afferma la tendenza alla cristallizzazione dei rapporti sociali nei 2 gruppi suddetti.

LA BASE DELLA DOTTRINA MARXIANA : L'ALIENAZIONE DEL LAVORO

Secondo Marx l'uomo dovrebbe realizzare se stesso umanizzando la natura, ovvero rendendola, grazie al proprio lavoro, rispondente ai propri bisogni e necessità. Quindi il lavoro dovrebbe essere autorealizzazione ed ha anche un significato sociale poiché ricade sulla collettività. Ma il Lavoro è divenuto *alienato*, l'uomo non lavora per realizzarsi ma per sopravvivere.

- *Cosa intende Marx per lavoro alienato.*

Dato che l'operaio non dispone dei mezzi di produzione e gli è tutto fornito dal capitalista, allora ne è dipendente ed inoltre il frutto del suo lavoro non gli appartiene; oltre a questo fatto, a causa della *divisione del lavoro* il prodotto non è frutto della creatività di chi lo produce, il lavoro stesso si *disumanizza* dato che è considerato merce di scambio, "forza lavoro" che il capitalista compra.

- *Le conseguenze del lavoro alienato.*

L'operaio non afferma se stesso producendo ma si nega, è come se l'operaio si estraniasse dalla propria essenza (si aliena), si sente al pari di un animale da soma a cui non resta che difendere la sua sussistenza. L'operaio si accorge che l'oggetto prodotto gli è estraneo, ostile; si capovolge il concetto di lavoro, non è l'uomo che col suo lavoro piega la natura ma si finisce col far prevalere gli oggetti sull'uomo. Il parere di Marx è che il lavoro è alienato a causa dalla proprietà privata e del salario. In questa visione Marx vede la storia come collegata al sistema hegeliano, la vede come "il teatro di un'alienazione e di un ritorno a sé dell'uomo".

DALLA RIVOLUZIONE ALLA DITTATURA DEL PROLETARIATO

In quale modo si sarebbe dovuta attuare la società comunista non fu chiarito da Marx che con molto realismo sostenne che non c'è un modo univoco per ogni situazione storico-sociale, ma il problema più importante era sull'uso della violenza nella rivoluzione. Gli obiettivi della rivoluzione erano abbattere lo stato borghese e le sue istituzioni; iniziare la fase di dittatura del proletariato.

Su come sarebbe stata la società comunista Marx non si volle pronunciare, limitandosi a descrivere il nuovo mondo come il superamento della proprietà e della dimensione dell'aver. Un mondo a misura d'uomo in cui si terrà debito conto dei bisogni e delle capacità di ciascuno.

Ci si chiede se la letteratura, come i mass media, possa influenzare l'opinione pubblica e la risposta è affermativa.

Tanti gli esempi, ma io vorrei solo accennare, nel mio lavoro, a due grandi poeti del Decadentismo italiano: Pascoli e D'Annunzio, riferendomi non alle loro più famose opere poetiche, ma a quelle che, grazie all'enfasi, all'eloquenza, alla retorica in esse riversate, costituiscono un esempio dell'influenza che uno scritto riesce ad avere sugli individui.

GIOVANNI PASCOLI (1855-1912) ebbe un'infanzia infelice per l'uccisione del padre e, mentre studiava a Bologna, strinse amicizia con Andrea Costa, capo dell'anarchismo romagnolo, e si iscrisse all'Internazionale, partecipando ai primi moti socialisti.

Nel '79, in seguito a dimostrazioni connesse all'attentato contro il re Umberto I dell'anarchico Passannante, subì alcuni mesi di carcere preventivo.

Ne uscì assolto e con animo mutato, non più disposto ad impegnarsi nella politica attiva, ma rafforzato nel suo umanesimo e convinto che l'amore tra gli uomini potesse essere un conforto al loro oscuro destino.

Notevole è il discorso "**L'era nuova**", allo scadere del sec. XIX (l'era di cui parla è il Novecento), in cui il poeta esprime timore di guerre sterminatrici, rese più sanguinarie dalla nuova potenza delle macchine, e quello di una dura rivolta delle classi oppresse.

Il discorso termina con un'esortazione all'uomo ad abbracciare il suo destino di creatura mortale.

Questa doveva essere la sua nuova religione, congiunta a una rinnovata solidarietà con gli altri nell'amore e nel dolore.

Ne derivava un messaggio di fraternità e di pace, vagamente cristiano, fondato sulla volontà di una giustificazione della vita e su una ricerca ansiosa del divino. E questo messaggio doveva piacere a molti, specialmente a quelle persone di buon senso che detestavano l'odio e la violenza e che credevano nell'amore per il prossimo, convinte che solo l'unione fra gli uomini potesse aiutare questi ultimi a superare le avversità della vita. La retorica pascoliana in questo discorso sembra oscillare continuamente tra determinato (le guerre, le macchine, la rivolta operaia) e indeterminato (gli impulsi ciechi che spingono l'uomo, il mistero che lo circonda).

Tra le opere in prosa del Pascoli che, in quegli anni – i primi del '900 – colpirono buona parte della società di allora, è assai significativo il discorso "**La grande proletaria si è mossa**", pronunciato nel 1911 in occasione dell'impresa libica, ispirato a un vago socialismo umanitario e nazionalistico, che non rifugge, tuttavia, dall'approvare una guerra colonialistica, con un'incoerenza ideologica che non fu solo del Pascoli, ma anche, allora e davanti alla prima guerra mondiale, di molti socialisti.

Infatti, nel discorso in questione, il poeta, dopo un'introduzione che mostra i lavoratori che vanno a lavorare oltre le Alpi affrontando fatiche di ogni genere – "a tagliare istmi, a forare monti...a gettare moli...a raccogliere sale" –, aggiunge che ora, finalmente, è giunta per l'Italia il momento di contribuire alla civilizzazione dei popoli: l'Italia ha finalmente il diritto "di non essere soffocata e bloccata nei suoi mari".

In un periodo di fermento, come quello dell'impresa libica, le espressioni altisonanti del Pascoli – che si riferiscono alle città della Libia, le quali, dopo tanti secoli, tornano a rivedere "le legioni romane" – producevano un certo effetto su quelli che tale guerra volevano e sugli indecisi, che si lasciavano trascinare dall'entusiasmo della massa.

Nel discorso Pascoli ricorda lo sviluppo tecnico della nostra nazione e cita le nostre "immense navi,



il

i mostruosi cannoni, le mine e i siluri...” su cui aleggia “il tuo invincibile spirito, o Guglielmo Marconi!”.

I lavoratori di ieri sono i medesimi che oggi combattono, preparano le trincee, affrontano i disagi del clima africano, vanno incontro alla morte.

A questo punto il poeta, per chiarire maggiormente il concetto iniziale -“La grande proletaria si è mossa”-, parlando di questi soldati, introduce un’interrogativa: “Che dico eroi? Proletari, lavoratori, contadini”.

A questo punto, un cenno storico, riassuntivo: l’Italia, cinquant’anni prima, all’epoca della formazione del Regno unito, non aveva scuole, vie, industrie, commerci, coscienza di sé, speranze; ora, invece, è una nazione unita, con un suo esercito formato da abitanti di tutte le regioni del nord, del centro, del sud e delle isole.

I soldati appartengono a tutte le classi: nobili e borghesi, artigiani e contadini combattono vicino a conti, marchesi e duchi.

L’Italia conduce contro i Turchi una guerra non offensiva, ma difensiva, per proteggere il popolo della Libia dai dominatori che gli rubano vestiti, case, cibo: alla Libia, antica colonia romana, che porta ancora i segni della nostra civiltà, l’Italia torna di diritto (si sente qui il tono nazionalistico che, durante la 1^a guerra mondiale, sarebbe stato caratteristico degli interventisti e, in era mussoliniana, dei fascisti).

E se Massimo D’Azeglio, cinquanta anni prima, aveva detto che “fatta l’Italia, bisogna fare gli Italiani”, Pascoli ora dice che “...son fatti ora anche gli Italiani”: con l’impresa libica, che non appare più come un’impresa coloniale, ma un’impresa necessaria per l’incivilimento e l’aumento dei popoli (senza tener conto che alla dominazione turca in Libia si sarebbe sostituita quella italiana), il ciclo storico della formazione italiana si è concluso.

Mi sono dilungata su questo discorso per evidenziare come la retorica pascoliana fosse una forma di propaganda, gradita al governo di allora, che trovava larghi consensi nella maggioranza e aveva la stessa forza, se non maggiore, della propaganda dei giornali di quel periodo.

Nella raccolta “Odi e Inni” il Pascoli rivela il suo impegno etico, sociale e storico-politico, cioè la sua volontà, legata alla tradizione romantica e carducciana del poeta educatore e vate di un popolo, di una poesia-messaggio.

I temi più personali dell’opera sono il vivo senso del dramma dell’uomo, il desiderio di fraternità umana, la volontà di cantare “i diritti e anche le guerre delle nazioni e degli eroi come mezzo per una migliore giustizia sociale e universale” (Vicinelli).

Da ricordare l’inno “**Andrée**”, in cui viene esaltato l’ingegnere Augusto Salomon Andrée, svedese, che partì nel 1897 in pallone per il Polo Nord e di lui non si ebbero più notizie (i suoi resti furono trovati lontani dalla meta nel 1930).

La figura di Andrée sta tra il titanismo romantico e il superuomo dannunziano per il culto del bel gesto, che rifiuta la realtà per andare incontro all’ignoto.

Erano i primi voli, altri ne sarebbero seguiti: Pascoli sembrava quasi mostrare all’uomo la sua potenza di sfidare il cielo, dopo che già aveva sfidato i mari.

Il progresso vuole le sue vittime, purtroppo, ma grazie a questi eroi esso va avanti.

Anche se la scienza umana qui ha fallito, la ricerca e la conoscenza umana dell’ignoto sono inarrestabili: era questo che Pascoli voleva dire.

Capace di propagandare le sue idee, anche quelle politiche, fu **GABRIELE D’ANNUNZIO** (1863-1938), il poeta che ebbe il culto della bella parola e del bel gesto.

L’ansia eroicizzante –il mito del superuomo- e l’esasperato patriottismo lo portarono ad affrontare azioni da combattente valoroso: partecipò alla 1^a guerra mondiale; diede vita ad alcune imprese memorabili come “la beffa di Buccari” e il volo su Vienna; fu ferito a un occhio in un incidente aereo; terminata la guerra, ritenendo “mutillata” la nostra vittoria con l’assegnazione della Dalmazia

alla Jugoslavia, occupò Fiume dalla fine del '19 all'inizio del '21, quando fu costretto ad abbandonarla dalle truppe inviate dal governo italiano.

A questo punto si ritirò a Gardone, nella villa "Il Vittoriale".

Salutò con entusiasmo la vittoria del Fascismo, di cui era stato precursore, ma fu messo da parte da Mussolini.

Una delle opere dannunziane, piena di retorica e di propaganda, è il "**Canto augurale per la nazione eletta**", in cui esalta il primato del popolo italiano: "Italia, Italia, sacra alla nuova aurora con l'aratro e la prora!...O madre di tutte le biade, Italia!...O sempre nascente, o fiore di tutte le stirpi, aroma di tutta la terra, Italia, Italia!".

Dalle varie espressioni viene fuori l'immagine di un'Italia laboriosa, i cui contadini lavorano la terra per ottenere le messi, e di un'Italia forte e sicura, i cui marinai sfidano i mari.

Non è da dimenticare il IV libro delle "Laudi", **Merope**, in cui il poeta, come aveva fatto Pascoli, celebra la conquista della Libia, quale espressione del suo nazionalismo: egli vede, nella espansione italiana in terra africana, una giusta rivendicazione di una terra appartenuta all'Impero di Roma e una tappa per l'aumento del territorio dell'Italia e della sua potenza.

In questo canto, come in quello augurale per la nazione eletta, D'Annunzio appare come la voce di una parte importante della classe politica italiana ed europea di quegli anni, fautrice di quella politica di potenza che porterà alla Grande Guerra e alle successive dittature.

L'entusiasmo, l'impeto, la forza delle parole del grande poeta avevano la capacità di scuotere anche quelli più esitanti e di rafforzare quelli già sicuri delle proprie idee.

La retorica dannunziana, come dice il critico Francesco Flora, è basata sulla parola "che evoca e sostituisce la cosa e in certi momenti si fa divina e tocca le sfere alte della liricità. D'Annunzio adopera la parola in due modi di natura opposta: l'uno, immediato, volto all'azione, tutto senso ed effetto, l'altro, mediato, più lirico per cui l'azione è divenuta solo desiderio o memoria".

EUGENIO MONTALE

Genovese di nascita — la città ligure gli diede i natali il 12 ottobre del 1896 —, Montale nutriva una forte passione per la letteratura e la poesia, approfondite in maniera irregolare e sulla spinta della sete di conoscenza lungo l'arco di tutta la sua vita. Sergio Solmi, Bobi Bazlen e i triestini — **Italo Svevo**

e **Umberto Saba** —, passando da Ezra Pound e la tanto amata letteratura inglese: furono questi gli autori che segnarono i primi approcci artistici di Montale fino al periodo fiorentino e alla nomina a direttore del Gabinetto Vieusseux a Firenze, città che lo vide tra i suoi più brillanti intellettuali negli anni dal 1929 al 1938. Il suo rifiuto di aderire al partito fascista lo costrinse ad abbandonare la prestigiosa carica e dedicarsi ad



attività di traduzione, inframmezzata da collaborazioni con alcune riviste. Durante la seconda guerra mondiale fu richiamato alle armi, ma ben presto fu congedato e visse il periodo dell'occupazione nazista a Firenze. Dopo la liberazione si iscrisse al partito d'azione, ma la sua militanza politica durò poco a causa della delusione provata nell'osservare come tutte le speranze in un cambiamento si riducevano allo scontro tra la sinistra e il clericalismo, a discapito di quanti auspicavano una svolta liberista di stampo europeo, che portasse alla nascita di un'Italia aliena dai retaggi nazionalistico-provinciali e proiettata in un orizzonte di più ampio respiro. Montale indaga l'uomo e il suo isolamento nel mondo, osservati anche rispetto al fluire di natura e storia, come insegnavano i filosofi esistenzialisti e i poeti francesi — Charles Baudelaire innanzitutto — e inglesi e americani — Robert Browning, Thomas Stearns Eliot ed Ezra Pound —. La grandezza del poeta genovese risiede in quella straordinaria abilità nel tentare di comprendere l'occidente a lui contemporaneo e i

cambiamenti che le arti e il sociale avevano subito dallo svilupparsi di una cultura massificata di carattere planetario. Egli aspira a essere una voce laica, razionale, italiana ed europea, pronta a sondare anche gli aspetti più terrificanti del presente con la consapevolezza, di fronte ai sinistri presagi del futuro, dei suoi limiti e dell'inarrestabile corsa degli eventi.

Una straordinaria capacità di comprensione rese Montale un acuto lettore e critico dei libri più disparati, esaminati razionalmente per andare a scovare al loro interno le tracce della condizione umana e della forza della conoscenza. L'arte, la parola, l'atto del comunicare erano per il poeta dotati di concretezza, perciò, radicati nell'esistenza individuale e proiettati in un ambito storico e collettivo, divenendo così concreti e influenti. La sua poesia nasce dalla comprensione dei limiti ad essa connessi, dalla presa di coscienza della contemporaneità, vista come una minaccia nei confronti dell'arte, in pericolo non a causa della povertà del linguaggio, ma travolta dalle tante e troppe parole che albergano nel mondo. L'unica risposta possibile è la poesia del confronto con la fine, degli aspetti umani e civili positivi e, soprattutto, degli oggetti: concreti rivelatori del senso interno delle cose, nel solco di Eliot e della nuova vitalità di simbolo e allegoria.

Montale è allo stesso tempo influenzato dalla tradizione poetica italiana, rivista alla luce di un rapporto differente, diretto e vitale, dal quale trarre i necessari presupposti per comprendere la condizione moderna. Tradizione e contemporaneità viaggiano su di un binario parallelo che porta a un linguaggio poetico perfetto, essenziale, ma denso e profondo

Montale nelle *Occasioni* riprenderà una tematica centrale del testo : la massificazione.

La letteratura per il poeta, diventa l'ultima difesa e l'ultimo privilegio per una generazione di autori che trova nella religione della cultura e dell'arte e nella sublimazione che essa comporta l'unico risarcimento possibile. La Firenze di "Solaria" e di "Letteratura" diventa per lui, una sorta di foscoliana culla delle lettere, simbolo di una civiltà letteraria da difendere non solo dalla rozzezza e dalla grossolanità del regime fascista, ma anche dal dilagare della civiltà di massa e dei suoi "automi". Ne deriva un'ideologia che si oppone alla massificazione dilagante i valori elitari di un'aristocrazia dello spirito, derivante dalla cultura liberale dell'autore ma anche dalla tradizione umanistica e dall'influenza di Foscolo.

INCONTRO

Vite no: vegetazioni

Dell'altro mare che sovrasta il flutto

Si va sulla carraia di rappresa

20 *mota senza uno scarto,*

simili ad incappati di corteo,

sotto la volta infranta ch'è discesa

quasi a specchio delle vetrine,

in un'aura che avvolge i nostri passi

25 *fitta e uguaglia i sargassi*

umani fluttuanti alle cortine

dei bambù mormoranti.

Sargassi umani : uomini vegetali, omologati, che hanno perduto la loro identità (UOMINI ALGHE).

Incappati di corteo

Bambù mormoranti : sono una parvenza di vita.

In questi versi si consuma la vegetalizzazione che nulla conserva del panismo e dell'antropocentrismo d'Annunziano. La vita degli uomini è rappresentata come una processione funebre che si svolge su un percorso squallido, in un'atmosfera lugubre, senza alcuna possibilità di scelta o fuga. A compiere tale processione sono le figure già definite alla strofa precedente (vv. 15-17) ma ora la scena del corteo è anche rappresentata sinteticamente attraverso l'immagine degli incappati, che rimanda alla bolgia degli ipocriti nell'Inferno di Dante (canto XXIII) non senza una precisa volontà di denuncia specifica della ipocrisia collettiva. Nel testo il mare non ha più un valore positivo, ma è concepito come una minaccia per l'identità individuale (morire significa sommergersi: cfr. v. 46); così da poter essere il punto di riferimento dell'omologazione di massa.

GEORGE ORWELL-1984

1984 has long been the first book to which we have turned for a vivid picture of a government that has used war to justify infringement on freedom; that has used speech codes to limit everyone's ability to understand higher concepts or concepts that favour human individuality; that uses powerful media to build unwarranted consensus and rewrite history; and that has used technology to nip political opposition and individualistic or eccentric practices in the bud. Far from being a caricature, it insightfully and skillfully characterizes the tendencies and motivations of unlimited government power, and the horrifying, hopeless result of such government: humanity denied its freedom to think, to be rational, and to dissent...its freedom to be human.

The main ideas of the book are:

1. War is important for consuming the products of human labour; if this work were be used to increase the standard of living, the control of the party over the people would decrease. War is the economic basis of a hierarchical society.
2. There is an emotional need to believe in the ultimate victory of Big Brother.
3. In becoming continuous, war has ceased to exist. The continuity of the war guarantees the permanence of the current order. In other words, "War is Peace"
4. There have always been three main strata of society; the Upper, the Middle and the Lower, and no change has brought human equality one inch nearer.
5. Collectivism doesn't lead to socialism. In the event, the wealth now belongs to the new "upper-class", the bureaucrats and administrators. Collectivism has ensured the permanence of economic inequality.
6. Wealth is not inherited from person to person, but it is kept within the ruling group.
7. The masses (proles) are given freedom of thought, because they don't think! A Party member is not allowed the slightest deviation of thought, and there is an elaborate mental training to ensure this, a training that can be summarised in the concept of doublethink.

Plot

The plot has three main movements, corresponding to the division of the book in three parts. The first part, the first eight chapters, creates the world of 1984, a totalitarian world where the Party tries to control everything, even thought and emotion. In this part, Winston develops his first unorthodox thoughts. The second part of the novel deals with the development of his love to Julia, someone with whom he can share his private emotions. For a short time they create a small world of feeling for themselves. They are betrayed, however. O'Brien, whom Winston thought was a rebel like himself, is in reality a chief inquisitor of the Inner Party. The third part of the novel deals with Winston's punishment. Finally he comes to love Big Brother. Generally, the plot is very simple: a

rebel, a love affair with a like-minded, capture, torture, and finally capitulation. Apart from Julia, O'Brien, and of course Winston, there are no important characters; there is no attempt to create a range of social behaviour, and the complex personal interactions therein, all traditional concerns of the novel. Indeed, one of Orwell's points is that life in 1984 has become totally uniform. So the traditional novel would be unthinkable. In fact, Winston is the only character worth writing about; all the other characters are half-robots already. So one could say that the plot was built around Winston's mind and life. This gave Orwell the opportunity to focus on the reaction of the individual to totalitarianism, love, and cruelty.

Characters

Winston Smith

Orwell named his hero after Winston Churchill, England's great leader during World War II. He added a common last name: Smith. The action of this novel is built around the main person, Winston Smith, and therefore the understanding of his personality and his character is important for the understanding of the whole book. Winston was born before the Second World War. During the War, there was a lack of food, and Winston had taken nearly all of the food that was allocated to the family, although his younger sister was starving to death. In 1984, Winston often dreams of this time, and he often remembers how he once stole the whole piece of chocolate that was given to the family. I think that Winston now (1984) somehow regrets his egotistic behaviour. He also sees a kind of link between his behaviour and the behaviour of the children that are educated by the Party. These children persecute their own families (Parsons). He finally realises his and the Party's guilt. To my mind Winston is a sort of hero, because he is aware of the danger that he has encountered. So, for example, he knew from the very beginning that his diary would be found. And as one can see, the things that are written in this book (that freedom is to say that two and two makes four) are used against him later. He also knew that his illegal love affair was an act of revolution, would be disclosed by the Thought Police. But nevertheless he is also somewhat naive. He has opened his mind to O'Brien before he was sure that he was also against the Party.

Big Brother

Big Brother is not a real person. All-present as he is, all-powerful and forever watching, he is only seen on TV. Although his picture glares out from huge posters that shout, **BIG BROTHER IS WATCHING YOU**, nobody sees Big Brother in person. Orwell had several things in mind when he created Big Brother. He was certainly thinking of Russian leader Joseph Stalin; the pictures of Big Brother even look like him. He was also thinking of Nazi leader Adolph Hitler and Spanish dictator Francisco Franco. Big Brother stands for dictators everywhere. Orwell may have been thinking about figures in certain religious faiths when he drew Big Brother. The mysterious, powerful, God-like figure who sees and knows everything - but never appears in person. To Inner Party members, Big Brother is a leader, a bogeyman they can use to scare the people, and their authorisation for doing whatever they want. If anybody asks, they can say they are under orders from Big Brother. For the unthinking proles, Big Brother is a distant authority figure. For Winston, Big Brother is an inspiration. Big Brother excites and energises Winston, who hates him. He is also fascinated by Big Brother and drawn to him in some of the same ways that he is drawn to O'Brien, developing a love-hate response to both of them that leads to his downfall.

Symbolism

In "*Nineteen Eighty-Four*" Orwell draws a picture of a totalitarian future. Although the action takes place in the future, there are a couple of elements and symbols taken from the present and past. So, for example, Emmanuel Goldstein, the main enemy of Oceania, is, as one can see from the name, a

Jew. Orwell draws a link to other totalitarian systems of our century, like the Nazis and the Communists, who had anti-Semitic ideas, and who used Jews as so-called scapegoats, who were responsible for all bad and evil things in the country. This fact also shows that totalitarian systems want to arbitrate their perfection. Emmanuel Goldstein somehow also stands for Trotsky, a leader of the Revolution, who was later declared an enemy. Another symbol that can be found in *Nineteen Eighty-Four* is the fact that Orwell divides the fictional superstates in the book according to the division that can be found during the Cold War. So Oceania stands for the United States of America, Eurasia for Russia and Eastasia for China. The fact that the two socialist countries Eastasia and Eurasia (in our case Russia and China) are at war with each other, corresponds to our history (Usuri river). Other, non-historical symbols can be found. One of these symbols is the paperweight that Winston buys in the old junk-shop. It stands for the fragile little world that Winston and Julia have made for each other. They are the coral inside of it. As Orwell wrote: "It is a little chunk of history, that they have forgotten to alter". The "Golden Country" is another symbol. It stands for the old European pastoral landscape. The place where Winston and Julia meet for the first time to make love to each other, is exactly like the "Golden Country" of Winston's dreams.

STORIA DELLA TELEVISIONE

Tralasciando gli albori degli esperimenti effettuati con dischi forati rotanti dei primi illuminati (o di geni inseguenti sogni irrealizzabili, vuoi per la mancanza di risorse o semplicemente perchè l'idea concepita non era realizzabile per la tecnologia del tempo), direi che le basi per la televisione sono state poste con la scoperta (da parte dello svedese Jacob Berzelius) della proprietà che certi materiali (metalloidi) hanno quando sono colpiti dalla luce. Questi materiali (fosforo, selenio, silicio) in pratica diminuiscono la loro resistenza elettrica quando sono illuminati, facendo circolare di conseguenza una maggiore quantità di corrente se essi sono sottoposti ad una differenza di potenziale (tensione, espressa in Volt). Questa è in sostanza la legge di Ohm di cui si riporta di seguito la formula matematica:

$$V = R * I$$

dove:

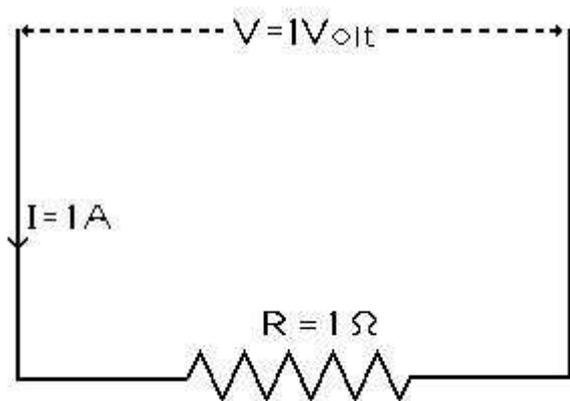
V = tensione espressa in Volt (V)

R = resistenza elettrica espressa in Ohm (Ω)

I = intensità di corrente espressa in Ampere (A)

e quindi, inversamente;

$$I = V / R$$



Ovviamente se la luce che colpisce il sensore varia, varierà conseguentemente la corrente elettrica circolante. Abbiamo così ottenuto la conversione di un segnale luminoso variabile in un segnale elettrico che varia con la stessa legge. Parecchi ricercatori compresero che questa era la strada per la riproduzione delle immagini a distanza. Nell'impresa si cimentarono in molti, dal francese Selencq all'americano Carey e, un già famoso inventore, Thomas Alva Edison, ma senza ottenere grandi risultati.

E' al 1909 che si fa risalire la prima trasmissione televisiva ad opera del tedesco Ernst Rhumer, nel senso che riproduce un'immagine ad una certa distanza rispetto al luogo dove si trovava l'originale. Si trattava semplicemente di alcune figure geometriche sfocate ed approssimative. Ma la cosa

importante era la nascita della televisione. Rhumer ottenne questo risultato per mezzo di una piastra verticale, costellata da molti buchi contenenti del selenio a cui era collegato un filo elettrico. L'immagine posta davanti alla piastra, illuminava più o meno intensamente i singoli buchi, ai cui capi dei vari fili si formava evidentemente una "matrice" elettrica che corrisponde (buco per buco) alla luce che cade sulla piastra. Senza alcun marchingegno, Rhumer ha semplicemente collegato ciascun elemento di selenio della piastra, diciamo telecamera, a ciascun elemento della piastra ricevente (schermo), quest'ultima composta in maniera speculare alla piastra telecamera, con lo stesso numero di elementi nella medesima posizione. In Italia è il 3 gennaio del 1954 la data ufficiale a cui si fa riferimento come inizio delle regolari trasmissioni televisive, ma la sperimentazione partì nel 1939, abbandonata nel periodo della seconda guerra mondiale.

Funzionamento della televisione

Immagine televisive

Le immagini televisive sono formate da una matrice di elementi tonali che compaiono sulla superficie dello schermo in rapida successione; l'immagine completa si realizza solo grazie alla persistenza delle immagini sulla retina dell'occhio umano.

Scansione

La scansione è la tecnica che permette di suddividere un'immagine in una sequenza di elementi singoli, che possono successivamente essere ricomposti nelle loro esatte posizioni in modo da riprodurre l'immagine di partenza. Lo scanner scorre rapidamente l'intera immagine, punto per punto e linea per linea, generando un segnale elettrico proporzionale alla luminosità dei punti scanditi. Nell'apparecchio ricevitore un secondo scanner ricrea un'immagine dell'oggetto ripreso muovendo un punto luminoso, modulato dal segnale, in perfetto sincronismo con il dispositivo trasmittente.

La maggior parte dei moderni sistemi televisivi utilizza fasci di elettroni: data la grande velocità con cui è possibile muovere questi fasci, l'intera immagine viene scandita e ricostruita in una frazione di secondo.

La figura 1 mostra in forma molto semplificata il percorso di un fascio di elettroni durante la scansione di un'immagine. Le linee continue rappresentano il cammino del fascio sulla superficie dell'immagine mentre quelle tratteggiate rappresentano i periodi di ritorno; in questi periodi, necessari per riportare il fascio all'inizio della riga successiva o dell'intera operazione di scansione, la corrente del fascio viene soppressa.

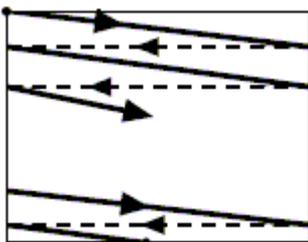


Figura 1

Uno schema di scansione completo come quello mostrato produce una singola immagine fissa, paragonabile al singolo fotogramma di una pellicola cinematografica; la ripetizione dello schema di scansione per un certo numero di volte al secondo produce una sequenza di immagini.

La definizione, o capacità dell'immagine di mostrare piccoli dettagli, è direttamente proporzionale al numero di linee che compongono la scansione e del numero di elementi rilevati in ciascuna linea.

Ogni sistema televisivo stabilisce la frequenza di ripetizione dello schema di scansione e il numero di linee utilizzate.

Il segnale televisivo

Il segnale televisivo è un'onda elettromagnetica complessa, variabile in ampiezza o in frequenza. Essa si compone di: 1) una serie di variazioni corrispondenti alle variazioni di intensità luminosa degli elementi presenti nell'immagine in scansione; 2) una serie di impulsi per sincronizzare la velocità di scansione del ricevitore con quella del trasmettitore; 3) una serie supplementare di impulsi di cancellazione; 4) un segnale in modulazione di frequenza (FM) che trasporta il suono associato all'immagine. I primi tre elementi compongono il segnale video, la cui gamma di frequenze spazia fra pochi Hz e circa 4 milioni di Hz.

Ricevitori televisivi

L'elemento più importante in un ricevitore televisivo è il cinescopio, che trasforma gli impulsi elettrici del segnale televisivo in fasci di elettroni che colpiscono lo schermo, producendo un'immagine luminosa e continua.

Il cinescopio è praticamente un tubo a raggi catodici, così chiamato in quanto genera un fascio di elettroni che hanno origine dal catodo, cioè dall'elettrodo negativo.

Televisione a colori

La televisione a colori venne sviluppata negli Stati Uniti negli anni Cinquanta e fu introdotta in Europa a partire dal 1967 (in Italia le prime trasmissioni sperimentali iniziarono a metà degli anni Settanta). Si calcola che oggi nei paesi industrializzati più del 90% delle abitazioni sia dotato di un televisore a colori.

Sistemi per la ricezione di trasmissioni a colori

Le informazioni necessarie a un ricevitore per riprodurre immagini a colori sono contenute nel segnale di cromaticità. Così come il segnale di luminanza determina la luminosità di ogni elemento, o pixel, che compone l'immagine, il segnale di cromaticità specifica tonalità e saturazione dello stesso elemento. I due segnali sono ottenuti da una opportuna combinazione tricromatica dei segnali video forniti da una telecamera, ovvero dalle variazioni di intensità dei tre colori rosso, verde e blu. Nel ricevitore i tre segnali video, ottenuti separando opportunamente luminanza e cromaticità, generano nuovamente le componenti rossa, verde e blu dell'immagine, e queste, una volta sovrapposte, restituiscono l'immagine originale.