



ARTE, POTERE E TEORIE DEL COMPLotto

Un'Esplorazione dell'Influenza Culturale

Ministero dell'Università e della Ricerca
Alta Formazione Artistica Musicale e coreutica



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
VENEZIA

ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA

CORSO DI DIPLOMA DI PRIMO LIVELLO IN ARTI VISIVE E DISCIPLINE DELLO
SPETTACOLO
INDIRIZZO IN Pittura

TESI DI DIPLOMA ACCADEMICO IN Pittura

CATTEDRA DEI PROF.RI CARLO DI RACO E
MARTINO SCAVEZZON

ARTE, POTERE E TEORIE DEL COMPLESSO
Un'Esplorazione dell'Influenza Culturale

RELATORE

Prof. Danilo Ciaramaglia

CANDIDATO

Valeria Corsaro
Matricola 31100/T

ANNO ACCADEMICO 2023-2024

Indice:

Introduzione.....	4
Capitolo I	
TEORIE DEL COMPLotto	5
1 Storia.....	6
2 Funzione psicologica.....	10
3 Come guadagnano importanza.....	13
4 Come vengono comunicate le teorie del complotto?.....	14
5 Conseguenze.....	18
Capitolo II	
ARTE COME STRUMENTO	19
1 Prima della seconda guerra mondiale.....	19
2 Germania antisemita.....	22
2.1 Comunicare il messaggio nazista attraverso i poster	24
2.2 Der stürmer	30
3 Propaganda politica.....	32
3.1 Manifesti elettorali americani	33
4 Collage.....	37
4.1 John Heartfield	39
4.2 Kenneth Goldsmith	42
5 Intelligenza artificiale e fake news.....	43
Capitolo III	
ARTE COME FINE	44
1 Arte per l'arte.....	44
1.1 Arte rupestre	46
1.2 James Abbott Mcneill Whistler	48
2 Espressionismo astratto.....	53
3 Floreani e l'astrattismo.....	54
3.1 Astrattismo secondo la scienza	55
3.2 Kandinsky	55
4 Jean Baudrillard.....	56
4.1 Mariusz Stanowski	59
Capitolo IV	
L'ARTE PUO' NON AVERE UN MESSAGGIO	61
1 Leni Riefenstahl.....	61
2 Guerra Fredda.....	64
2.1 Espressionismo astratto contro la Russia	64
2.2 Andy Warhol e Richter	71
3 Conclusione.....	75
Bibliografia.....	79

Introduzione

Il rapporto tra arte e teorie complottiste è sempre stato molto complesso e intricato, soprattutto se si considerano le teorie complottiste in senso lato, cioè a dire se si si considera l'arte come strumento per “manipolare” o indirizzare l'opinione pubblica.

Nonostante il crescente numero di indagini sulle cause, i contesti e gli esiti sociali delle teorie del complotto, c'è un fattore che contribuisce a questo fenomeno che viene generalmente trascurato, trattato parzialmente o semplicemente frainteso: il delicato ruolo svolto dai mass media nel creare esattamente il tipo di contesto comunicativo in cui le teorie del complotto sono suscettibili di prosperare. In particolare, prestare maggiore attenzione al collegamento, in gran parte inesplorato, tra immagine-propaganda e teorie del complotto, domandandosi se sia addirittura possibile avere immagine che non sia propaganda, o in generale, che non abbia messaggi.

Tuttavia, prima che questo argomento possa essere approfondito, è necessario specificare cosa si intende qui per teoria del complotto. Come molti autori che trattano l'argomento hanno notato, il concetto di teoria del complotto è spesso problematico, soprattutto per la sua comune accezione negativa: viene spesso utilizzato come termine di disqualifica da parte di coloro che cercano di chiudere il dibattito su questioni sensibili. In questo contesto sono considerate solo quelle teorie, affermazioni o spiegazioni di realtà politicamente significative che sembrano deboli a causa del loro carattere altamente speculativo e/o del fatto che prove più solide sembrano sostenere account più convenzionali.

Tenendo questi aspetti in considerazione, le teorie del complotto sono qui affrontate come corrispondenti approssimativamente a ciò che Sunstein identifica come "uno sforzo di spiegare qualche evento o pratica facendo riferimento alle macchinazioni segrete di persone potenti che sono anche riuscite a nascondere il loro ruolo"¹.

¹ Sunstein, C. R. (2014). *Conspiracy theories and other dangerous ideas*. New York, NY: Simon & Schuster.

Capitolo I

TEORIE DEL COMPLOTTO

Le teorie del complotto sono sempre esistite.

Un'idea comune tra laici, giornalisti e accademici sembra essere che stiamo vivendo durante “l'era del complotto” e in una certa misura, questo presupposto è comprensibile: si trovano ovunque su Internet statistiche che dimostrano come molte persone comuni appoggino queste teorie sui temi più svariati.

Ogni epoca ha le sue situazioni di crisi e di conseguenza il contenuto delle teorie del complotto varia notevolmente nel tempo, ma ciò che è più interessante è la diffusione di queste teorie: l'entità in cui queste sono presenti è oscillata, ma non è aumentata nel tempo.

Nella storia moderna, osservando i dati, possiamo notare come si siano verificati due picchi che suggeriscono un aumento del contenuto complottistico: il primo picco si è verificato poco prima dell'anno 1900 durante il culmine della seconda rivoluzione industriale, un periodo caratterizzato dall'ascesa delle grandi aziende, rapidi progressi tecnologici e mutamenti veloci nelle strutture di potere. È logico come un tale cambiamento societario su vasta scala crei un terreno fertile per sentimenti di insicurezza tra i cittadini, specialmente tra coloro che si sentono impotenti o privi di voce, portando inevitabilmente alla nascita di teorie complottiste.

Il secondo picco si verifica tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50 all'inizio della Guerra Fredda: molte delle teorie del complotto del periodo presuppongono un collegamento tra gruppi o istituzioni e il comunismo; il maccartismo, ampiamente diffuso in America ne è un valido esempio.

In realtà quindi che le teorie del complotto non sono aumentate nel tempo ma sono sempre esistite, e poiché ogni generazione affronta tipicamente una serie di situazioni di crisi sociale, come rivoluzioni, guerre, recessioni economiche, attacchi terroristici e disastri naturali, si comprende perché le teorie del complotto sono presenti lungo tutto il corso della Storia.

Questa, infatti, ci insegna che l'uomo non riesce a resistere alla tentazione di sfruttare le teorie complottiste per ribellarsi ai meccanismi del governo, per esempio. In questo caso non ci sarebbe nessun abbaglio o ingenuità nel credere all'incredibile, ma piuttosto la precisa volontà di crederci.

Volendo portare degli esempi concreti ed attuali, dopo la revoca delle restrizioni sanitarie applicate nel periodo Covid, le teorie del complotto non sono scomparse bensì si sono “spostate” sull'invasione russa dell'Ucraina destando una nuova ondata di indignazione e turbamento: il complottismo segue i cicli dell'attualità e dell'informazione. Esso prospera tra le mancanze e le contraddizioni dei media (ai quali interessa più avere un grande pubblico rispetto alla veridicità della notizia), e ne colma le lacune con apparente coerenza e una convincente visione del Mondo.

Un'analisi della nostra storia rivela che da sempre esistono le condizioni politiche, sociali e culturali perfette per favorire l'ascesa delle teorie del complotto.

Nell'ultimo periodo, per esempio, dopo anni di crisi continue a livello mondiale, come il crollo finanziario del 2007-2008, la recessione dei primi anni Dieci, gli attacchi

terroristici, i grandi flussi migratori, il riscaldamento globale, le persone hanno un modo rassegnato e sospettoso di guardare le cose.

Uno strisciante sentimento di angoscia si fa strada, e il complottismo si trasforma da elemento transitorio a risposta alle tragedie collettive che stiamo vivendo. Esso è sintomo di una più ampia crisi, accelerata da pandemia e guerra. E' in questo contesto, che il sospetto diventa un altro strumento conoscitivo per decodificare un mondo che è troppo complesso per essere capito. Il complottismo ha le caratteristiche di un'ideologia vecchia quanto l'uomo stesso, capace di mutare alla necessità ma senza perdere il suo nucleo essenziale: l'alimentare la paura delle masse con una profezia apocalittica, contrapponendo un "noi" puro a un "loro" subdolo.

Molte teorie moderne, ad esempio coinvolgono istituzioni governative (ad esempio la CIA) o grandi aziende (come l'industria farmaceutica), attribuendo loro poteri straordinari (pianificare, controllare le menti, mantenere segreti e così via).

Karl Popper ha notato che le teorie del complotto spesso ignorano le conseguenze involontarie delle azioni politiche e sociali e presumono che tutte le conseguenze debbano essere intenzionali: questo è dovuto alla nostra predisposizione a credere che gli eventi siano causati da azioni intenzionali, in particolar modo da coloro che potrebbero trarne vantaggio: le persone sono riluttanti ad accettare che importanti conseguenze negative possano essere il risultato di meccanismi invisibili (come le forze di mercato o le pressioni evolutive) o del semplice caso, invece che dei piani di qualcuno.

1 Storia

Già in epoca romana ci sono esempi importanti di teorie del complotto, collegate a gravi situazioni di crisi.

Durante l'anno 64 d.C., il grande incendio di Roma divampa, aiutato dal vento e dal legno di cui erano fatte le case; l'incendio dura quasi una settimana, trasformando Roma in un inferno, e una volta cessato, una buona parte della città si vede distrutta, con molte persone morte o senza casa.

L'imperatore Nerone è fuori città quando scoppia l'incendio, e ritorna a Roma per implementare misure d'emergenza tra cui la creazione di baracche provvisorie, la riduzione del prezzo del grano e la demolizione di edifici per contenere la diffusione delle fiamme.

Nello stesso periodo Tacito, negli Annali, riporta pettegolezzi e dicerie che circolano riguardo al devastante incendio: nonostante tutte le misure immediatamente disposte dall'imperatore, queste non bastano a «togliere credito all'infamante opinione che l'incendio fosse stato comandato».

Si dice infatti che le fiamme non venissero domate o che venissero appicate su ordine dell'imperatore stesso. Alcuni sostengono che ciò avvenisse a causa della sua ambizione di costruire una sfarzosa residenza al centro di Roma, altri pensano aspirasse a distruggere la città per erigerne una nuova con il suo nome. Altri ancora intravedono interpretazioni esoteriche dell'evento cercando coincidenze temporali con il precedente incendio avvenuto durante il sacco dei Galli Senoni, anticipando un tipo di pensiero che

è tuttora comune nel mondo del complotto, dove si ricorre all'occultismo e alla numerologia (come ad esempio la presunta importanza del numero 11 negli attentati dell'11 settembre) per trovare prove criptate da un potere superiore.

Proprio per queste teorie diffuse dalla plebe e dall'aristocrazia senatoria abbiamo oggi una descrizione caricaturale di Nerone: un tiranno sanguinario e folle che avrebbe incendiato la capitale solo per riceverne ispirazione poetica.

Oggi, gli storici sono generalmente concordi nell'assolvere Nerone dalle accuse. Nella Roma antica gli incendi sono piuttosto comuni, e le prove recentemente raccolte da Alberto Angela in un libro¹ confermano questa tesi: furono probabilmente cause accidentali, favorite dal vento e dal materiale ligneo delle costruzioni a scatenare il devastante incendio che avvolse Roma.

Consapevole delle idee che girano, Nerone non esita tuttavia a elaborare la sua teoria del complotto, incolpando la Comunità cristiana di aver appiccato l'incendio e diffuso le voci, portando molti cristiani a essere crocifissi o bruciati vivi.

Per quanto attuale suoni il racconto dell' "inside job" di Nerone, le teorie del complotto come le conosciamo oggi hanno iniziato a prendere forma solamente in epoca moderna. Nel Rinascimento italiano, insieme alla riscoperta dei classici, le persone iniziano a interessarsi sia alla sicurezza dello Stato sia all'arte della retorica utilizzata per denunciare le azioni di tiranni o complotti che minacciano la stabilità del governo. Tuttavia, queste riflessioni si sviluppano con due significative discontinuità rispetto al presente: gli autori rinascimentali si concentrano su complotti noti e già conclusi cercando di trarne insegnamenti, e cercando di capire i metodi con cui il potere veniva acquisito o perso, non sulle speculazioni riguardo a complotti nascosti.

Un esempio è Machiavelli che in una delle sue numerose opere sull'argomento², studia come molti principi avessero perso la vita o il potere a causa di cospirazioni anziché a causa di guerre.

La seconda differenza rilevante è che, nel Rinascimento, si parla di "congiure" anziché di "complotti". Sebbene nella lingua comune di tutti i giorni, la distinzione tra questi due termini possa sembrare insignificante, è in realtà significativa per comprendere l'immaginario che essi evocano: una "congiura" si basa su un patto tra i congiurati, spesso suggellato da giuramenti, che ha obiettivi temerari e pericolosi, come assassinii o il sovvertimento radicale e violento dell'ordine politico, il termine "complotto" invece, porta con sé l'idea di una trama complessa e oscura e tende ad avere una connotazione principalmente negativa. I suoi obiettivi sono spesso poco chiari e difficili da comprendere, così come gli individui che eseguono il complotto possono apparire senza una identità chiara e agire in modo impersonale.

Ancora diverso è il caso di "cospirazione", in inglese *conspiracy theory*, che implica l'idea di un tradimento contro lo Stato, e allude, nella sua stessa etimologia latina, a

¹ Alberto Angela, L'inferno su Roma. Il grande incendio che distrusse la città di Nerone, Milano, Harper Collins 2021

² Niccolò Machiavelli, Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio (1531), in Tutte le opere, Milano, Bompiani 2018, p. 579

persone che ‘respirano (conspirare) assieme’.

Le congiure erano così comuni nella politica dell'epoca che Jonathan Swift, ne "I viaggi di Gulliver", descrisse il secolo precedente della storia inglese come un periodo caratterizzato da «un ammasso di cospirazioni, ribellioni, assassinii, massacri, rivoluzioni, proscrizioni».³

Le guerre di religione rappresentano un punto di svolta, segnando l'inizio del complottismo moderno. In questo periodo, la minaccia alla sicurezza dello Stato non è più vista come il risultato delle passioni umane, ma come una conseguenza di motivazioni trascendentali, legate al più ampio conflitto tra Dio e Satana. I cospiratori vengono concepiti come individui privi di volontà propria, ridotti a semplici strumenti del male, e ora chiunque, persino i familiari possono essere agenti del complotto.

Un'atmosfera pericolosa si sviluppa in Inghilterra dove, al timore di complotti papisti, a causa anche del fallito attentato di Guy Fawkes al Parlamento e al Re, si aggiunge la paura di possibili complotti puritani contro la Chiesa anglicana e la monarchia.

Il dissenso religioso si trasforma da una contrapposizione politica tra Carlo I e il Parlamento a una guerra civile portando ad un'emigrazione di massa verso il Nuovo Mondo.

I puritani, in Inghilterra oppressi a causa della loro opposizione all'episcopalismo anglicano approdano nelle colonie americane del New England, portando una visione radicale della riforma protestante, permeata da un senso di provvidenzialismo. Per i puritani, l'America rappresenta il nuovo Israele: si considerano il "popolo eletto" da Dio con la missione sacra di fondare una nazione basata sui veri principi cristiani; con lo scopo di comprendere e adempiere al disegno divino, i membri della comunità puritana si impegnano a esplorare e interpretare gli eventi del mondo attraverso una chiave biblica.

In Inghilterra e nelle sue colonie americane la retorica della cospirazione viene privata del suo fervore religioso e fa il suo ingresso nel linguaggio comune della politica con una duplice finalità: diffamare i rivali attraverso accuse infondate e accentuare la paura di abusi di potere e corruzione morale.

Con la rivoluzione scientifica del Seicento, il mondo perde interesse per l'ignoto, e inizia da avere una visione meccanicistica dove ogni cosa è regolata e prevedibile nel dettaglio e ogni effetto può essere ricondotto a una causa; non vi sono più provvidenza divina o il caso.

Anche per coloro che continuano a credere a Dio come origine primaria delle cose, il ruolo dell'intervento divino perde centralità per fare spazio al libero arbitrio e alla volontà individuale: credere al destino diventa considerato un segno di ignoranza.

Questo cambiamento comporta una liberazione dall'oscurantismo e dalla superstizione, tuttavia, è interessante notare come proprio all'interno di questa cornice filosofica si sviluppano le fondamenta delle teorie del complotto come le conosciamo oggi.

Può sembrare paradossale che le teorie del complotto contemporanee siano un prodotto

³ Jonathan Swift, I viaggi di Gulliver (1726), trad. it., Milano, Feltrinelli 2009, p. 122

dell'Illuminismo. Tuttavia, come spiega Wood, che da un lato implicitamente dà ragione a Karl Popper, affermando che il complottismo si sviluppa quando l'uomo si sostituisce a Dio come principio degli eventi, e dall'altro lo contraddice: lontano dall'essere una "specie di superstizione primitiva"⁴, il complottismo del Settecento era una visione perfettamente in linea con la razionalità dell'epoca. Al contrario, diventerà il paradigma dominante per gran parte dell'Ottocento e almeno fino agli anni '50 del Novecento, quando verrà finalmente screditato e soppiantato dalle scienze sociali. Secondo recenti studi, laddove le scienze sociali hanno faticato a imporsi, come nell'Europa orientale ex sovietica, in cui erano denigrate come "pseudoscienze borghesi", le teorie del complotto costituiscono ancora una forma legittima di conoscenza⁵.

La Rivoluzione francese rappresenta un momento cruciale nella storia del complottismo: per la prima volta si parla di quanto segna la prima concezione di una teoria del complotto a livello globale. Si teorizza che solo complesse e intricate organizzazioni composte da migliaia di individui, unite da una dottrina sovversiva, fanatiche e seducenti, abbiano delle risorse necessarie per distruggere ciò che è sempre stato ritenuto immutabile ed eterno. Queste organizzazioni sono conosciute come "società segrete". Anche se in quel momento le società segrete erano semplicemente fratellanze di liberi pensatori malvisti dalla chiesa, sia per l'aura piena di occultismo e mistero, sia per la loro filosofia radicale.

Le teorie complottiste come le conosciamo noi si affermarono quindi durante e dopo la Rivoluzione francese, riprendendo però idee del passato.

La pubblicazione dei libri come "Mémoires pour servir à l'histoire du Jacobinisme" di Augustin Barruel, "Proofs of a Conspiracy" di John Robison e altre opere simili contribuiscono a diffondere la credenza in una cospirazione radicale promossa da filosofi, massoni e gli Illuminati per diffondere l'uguaglianza e la libertà in tutto il mondo attraverso la Rivoluzione francese.

Negli Stati Uniti, queste teorie del complotto prendono piede durante l'era dei "Alien and Sedition Acts" (1798-1801), quando venivano accusati coloro che cercavano di iniziare una nuova vita nel paese di essere affiliati agli Illuminati o ai Giacobini. Nel 1828, viene fondato l'"Anti-Masonic Party," un partito populista ostile agli élite, in particolare ai massoni, che ottiene inizialmente un certo successo. Questo partito rappresenta un esempio precoce della connessione tra populismo e teorie cospirazioniste.

Sebbene il complottismo di destra spesso abbia un elemento antisemita, le prime teorie sulle origini della Rivoluzione francese non prendono di mira gli ebrei. Tuttavia, la situazione cambia rapidamente quando Barruel riceve una lettera da un soldato piemontese di nome Simonini nel 1806, in cui viene sostenuto che gli ebrei stanno trammezzando nell'ombra per trarre vantaggio dalla Rivoluzione. Questo segna l'inizio di

⁴ Karl Popper, Congettura e confutazioni: lo sviluppo della conoscenza scientifica (1962), trad. it., Bologna, il Mulino 1985, p. 580.

⁵The History of Conspiracy Theories and Conspiracy Theory Research, Institut für Philosophie II, Ruhr-Universität Bochum 2021, conferenza visionabile su YouTube

un legame tra il pensiero cospirazionista e l'antisemitismo.

Anche se Barruel non pubblica subito la lettera, circolano copie di essa tra i circoli di destra in diverse città europee. La lettera viene in seguito collegata ai "Protocolli dei Savi di Sion" da persone come Nesta Webster.

Questa storia è un esempio significativo di come le teorie del complotto possano essere manipolate e diffuse per promuovere credenze dannose. Il testo, composto da un discorso anonimo di un presunto capo ebraico, descrive un piano generico di dominio mondiale da parte di un'élite giudaico-massonica e l'uso di rivoluzioni e controllo dei media come mezzi per raggiungere questo obiettivo. Alla fine, si prevede l'instaurazione di un regime autoritario sotto il controllo di un monarca universale.

I "Protocolli" sono un plagio di varie fonti, come dimostra un'indagine del 1930. La principale fonte d'ispirazione era il libro "Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu, ou la politique de Machiavel au XIXe siècle" di Maurice Joly, che però non faceva riferimento a un complotto ebraico. Questo aspetto è stato aggiunto dagli autori dei "Protocolli" attraverso il cosiddetto "discorso del rabbino," che si trova nel romanzo "Biarritz" di Hermann Goedsche.

Questo scritto viene utilizzato per alimentare l'antisemitismo e la disinformazione, portando a conseguenze dannose nel corso della storia, strumentalizzati anche dalla propaganda nazista, ma anche al giorno d'oggi, nel quadro del conflitto in Medio Oriente, assumono un'importante funzione ideologica per il fronte anti-israeliano, poiché spiegano fino a che punto gli ebrei sarebbero disposti a spingersi.

Negli ultimi vent'anni, sia in Europa centrale che negli Stati Uniti, si può osservare una crescente diffusione delle teorie del complotto. Questo fenomeno è stato alimentato da diversi eventi significativi, tra cui gli attacchi dell'11 settembre, l'ascesa del populismo nativista, gli attacchi terroristici condotti da estremisti di destra che si basavano su teorie del complotto e il ritorno di ideologie di destra, che si sono infiltrate nella società in modo evidente. Questa infiltrazione si manifesta chiaramente nei dibattiti politici sulla migrazione, con l'uso del concetto di "sostituzione", nonché nelle controversie legate al fenomeno migratorio stesso.

È importante notare che il pensiero complottista non è intrinsecamente legato a una particolare orientazione politica, ma negli ultimi anni, alcune ideologie "di destra" hanno guadagnato una maggiore visibilità e influenza nel dibattito pubblico.

In alcuni casi, ci sono stati sviluppi preoccupanti, come l'equiparazione tra la persecuzione degli ebrei durante il nazismo e le misure di controllo adottate durante la pandemia di coronavirus.

L'uso di una stella gialla con la scritta "non vaccinati" come simbolo è non solo provocatorio, ma anche inaccettabile, poiché relativizza le sofferenze subite dagli ebrei durante l'Olocausto.

2 Funzione psicologica

Nel corso degli ultimi anni, la ricerca si è concentrata sempre di più sulla comprensione dei fattori psicologici che contribuiscono alla credenza nelle teorie del complotto.

Questa crescente attenzione ha portato a importanti scoperte sulla natura di tali credenze e sulle motivazioni che spingono le persone ad abbracciarle.

Uno studio condotto da Goertzel nel 1994 ha fornito una prima intuizione in questo campo, esaminando le credenze nelle teorie del complotto tra i residenti del New Jersey negli Stati Uniti. I risultati di questo studio hanno rivelato che alcune persone credevano in diverse teorie del complotto, mentre altre non ne credevano in nessuna. Questo ha portato all'ipotesi che le credenze nei complotti costituiscano parte di un sistema di credenze monologiche, in cui tali credenze si supportano reciprocamente e formano una rete auto-sigillante.

Tuttavia, questa teoria è stata successivamente sfidata da ricerche successive condotte da Wood et al., nel 2012⁶. Il loro studio ha dimostrato che la correlazione tra credenze in teorie del complotto mutuamente contraddittorie non era più significativa quando si teneva conto del grado di accordo dei partecipanti riguardo all'esistenza di un insabbiamento(ad esempio, che la principessa Diana è stata assassinata o che ha finto la sua morte ed è ancora viva). Questo ha portato a un'altra ipotesi concorrente: che le credenze nei complotti siano correlate solo quando coesistono con un sistema di credenze di ordine superiore. In altre parole, le persone che abbracciano teorie del complotto potrebbero farlo perché queste credenze si adattano a un quadro più ampio o a una visione del mondo preesistente.

Questo cambiamento nell'approccio ha portato a una maggiore comprensione delle ragioni per cui le persone credono in teorie del complotto. Secondo Douglas, Sutton e Cichocka (2017)⁷, le persone sembrano essere attratte da queste teorie perché promettono di soddisfare importanti motivazioni psicologiche sociali, che possono essere categorizzate come epistemiche, esistenziali e sociali. Questo significa che, anche se le persone potrebbero non essere consapevoli di queste motivazioni, le teorie del complotto offrono risposte semplificate a domande complesse sulla società, le istituzioni e gli eventi che sfidano la comprensione comune.

In sintesi, la credenza nelle teorie del complotto è un fenomeno complesso che coinvolge una serie di fattori psicologici. Sebbene un tempo si pensasse che queste credenze fossero strettamente correlate e costituissero un sistema di credenze rigide, ricerche più recenti suggeriscono che le motivazioni personali e sociali svolgono un ruolo significativo nel plasmare tali credenze. Questa comprensione può aiutare a sfatare i miti delle teorie del complotto e affrontare le radici psicologiche del loro diffondersi.

Secondo le ragioni epistemiche, le teorie del complotto possono apparire come spiegazioni complessive e coerenti che consentono alle persone di mantenere le proprie credenze anche di fronte a incertezza e contraddizioni. Le ricerche suggeriscono che queste credenze si rafforzano in situazioni di incertezza, quando le persone

⁶ Wood, M. J., Douglas, K. M., & Sutton, R. M. (2012). Dead and alive: Beliefs in contradictory conspiracy theories. *Social Psychological and Personality Science*, 3(6), 767–773

⁷ Douglas, K. M., Sutton, R. M., & Cichocka, A. (2017). The psychology of conspiracy theories. *Current Directions in Psychological Science*, 26(6), 538–542

percepiscono schemi in eventi casuali e quando cercano costantemente modelli e significato nell'ambiente, come i credenti nei fenomeni paranormali.

Inoltre, le teorie del complotto diventano più attraenti quando gli eventi sono di ampia portata e le spiegazioni ordinarie appaiono insoddisfacenti. Queste credenze sono comuni tra coloro che sovraстimano la propria capacità di comprendere fenomeni complessi e che cercano la chiusura cognitiva.

Tuttavia, le teorie del complotto sembrano soddisfare alcune motivazioni a scapito di altre. Ad esempio, sono legate a errori di ragionamento probabilistico come la "fallacia della congiunzione" e alla proiezione delle proprie convinzioni sugli altri. Alcuni individui con scarsa pensiero analitico sono più inclini alle credenze nei complotti.

Altri processi cognitivi associati a queste credenze includono la tendenza ad accettare credenze senza basi epistemiche valide e con una mentalità quasi religiosa.

Le persone possono rivolgersi alle teorie del complotto per soddisfare anche esigenze esistenziali, come il desiderio di compensare la mancanza di autonomia nella gestione degli eventi che influenzano la propria vita: queste credenze possono aiutare le persone a far fronte all'ansia o alle minacce esistenziali. Inoltre, possono consentire alle persone di giustificare la posizione dei loro gruppi sociali in situazioni di svantaggio.

Le esigenze sociali possono giocare un ruolo significativo nel credere nei complotti, poiché le persone desiderano mantenere un'immagine positiva di sé stesse e dei propri gruppi. Le teorie del complotto possono allora offrire alle persone la sensazione di essere speciali e di possedere informazioni esclusive che altri non hanno. Inoltre, queste credenze possono emergere quando i gruppi si sentono sottovalutati o minacciati.

Anche i fattori demografici come il livello di istruzione, il reddito e lo status sociale possono influenzare la diffusione delle credenze nei complotti: ad esempio, le persone con livelli di istruzione più bassi e redditi inferiori tendenzialmente credono di più a teorie complottiste.

Le credenze nei complotti sono anche influenzate dalla politica, specialmente quando eventi politici suscitano sentimenti di bassa fiducia nella politica, di impotenza, di incertezza e di imprevedibilità. Le teorie del complotto possono emergere anche in situazioni di competizione politica, con gruppi politici che si accusano reciprocamente di cospirazioni. Questo può essere particolarmente evidente quando i partiti politici percepiscono una minaccia ai propri interessi o alla loro posizione. Inoltre, le ideologie politiche estreme possono favorire le credenze nei complotti. Questo comportamento è stato una costante nella politica americana sin dalla sua nascita. Un esempio emblematico risale alla Rivoluzione americana, e coinvolge gli Illuminati, un'organizzazione segreta fondata nel XVIII secolo in Baviera. Gli Illuminati promuovevano l'illuminismo, la razionalità e i principi secolari, ma negli Stati Uniti circolavano teorie del complotto che sostenevano che gli Illuminati segretamente cercassero di influenzare e manipolare gli eventi americani, creando un governo mondiale segreto.

Queste credenze si diffusero ampiamente, in parte a causa della diffidenza nei confronti del governo centrale, della segretezza degli Illuminati e dell'ascesa del Partito Anti-Federalista, che vedeva il governo federale come una minaccia alla libertà individuale.

Le accuse di cospirazione raggiunsero il loro culmine con "l'Affare degli Illuminati" durante la presidenza di George Washington, portando all'accusa infondata che figure di spicco come Thomas Jefferson e Alexander Hamilton fossero coinvolti in questi presunti complotti degli Illuminati.

È importante notare che molte di queste teorie erano prive di basi credibili, ma potevano avere comunque un impatto significativo sulla percezione e sul comportamento politico. Le persone interpretano le informazioni attraverso il filtro delle loro convinzioni preesistenti e delle loro predisposizioni politiche. Questo "ragionamento motivato" può portare le persone a interpretare le informazioni in modo da non sconvolgere le proprie convinzioni e può influenzare la diffusione delle teorie del complotto. Questa comprensione può aiutare a sfatare i miti delle teorie del complotto e affrontare le radici psicologiche del loro diffondersi.

3 Come guadagnano importanza

Per valutare quanti individui credono o si identificano con le teorie del complotto, gli studiosi e gli enti di sondaggio spesso chiedono ai partecipanti, se condividono particolari narrativi riguardanti eventi come l'11 settembre, l'assassinio di JFK o la morte della principessa Diana.

Vi sono cinque fattori principali che spiegano come le teorie del complotto abbiano guadagnato importanza all'interno delle società democratiche: l'anti-intellettualismo, un populismo moralista, una visione apocalittica, l'atomizzazione dell'individuo, e la sfiducia nelle autorità.

L'anti-intellettualismo rappresenta una crescente sfiducia nelle élite intellettuali, come accademici, giornalisti e scienziati. In risposta a questa sfiducia, sempre più individui cercano fonti di conoscenza alternative al di fuori del loro controllo.

Il secondo fattore è il populismo moralista, paternalista e avanguardista, che riguarda la visione di una società in decadenza e la percezione di persone al potere come corrotte, potenzialmente traditori del popolo. In questa visione, un gruppo di individui o leader, considerati eroi, cercano di risvegliare le masse dalla menzogna e dalla corruzione. Questo atteggiamento è spesso accompagnato da una visione pessimistica del mondo e dalla percezione che solo un'azione estrema e impulsiva possa risolvere i problemi.

La visione apocalittica, che rappresenta la società come sull'orlo di una distruzione imminente: il conflitto tra il bene e il male è enfatizzato, e il nemico viene demonizzato, considerato una forza diabolica e maligna che deve essere sconfitta a tutti i costi.

L'atomizzazione dell'individuo è causata dal declino delle organizzazioni sociali e dei partiti politici. Le persone si sentono quindi sempre più isolate nella società, il che può portare a una crescente sfiducia nelle istituzioni e nell'autorità dello Stato, e allo sviluppo di una prospettiva ultra libertaria, in cui si cerca di proteggere la propria libertà individuale e si diffida delle autorità.

Infine il quinto fattore trovato è la sfiducia nelle autorità, spesso scatenata da un evento traumatico come uno scandalo o una crisi. Questo evento mina profondamente la fiducia delle persone nelle autorità esistenti, portando ad una diffidenza persistente, che può spingere le persone a cercare un capro espiatorio su cui scaricare la colpa per la

situazione, capro espiatorio che finisce per diventare il bersaglio principale delle teorie del complotto.

Inoltre queste teorie possono raggiungere un pubblico più ampio sia attraverso "cascate di informazioni", in cui l'adesione a una teoria del complotto aumenta man mano che sempre più persone la accettano. La pressione sociale e le emozioni svolgono un ruolo significativo nella diffusione delle teorie del complotto: le persone possono condividerle per conformità sociale o per ottenere l'approvazione degli altri, e le teorie del complotto spesso suscitano emozioni intense, come l'indignazione, che le rendono più contagiose. Anche la polarizzazione di gruppo gioca un ruolo chiave, con gruppi di persone che condividendo opinioni simili spesso finiscono per abbracciare le teorie del complotto in modo più estremo.

Inoltre, quando persone con convinzioni estreme si isolano in gruppi con opinioni simili, queste convinzioni possono diventare ancora più estreme. L'isolamento crea una sorta di "campana di vetro" attorno al gruppo, impedendo l'accesso a informazioni o punti di vista diversi che potrebbero sfidare le teorie del complotto.

4 Come vengono comunicate le teorie del complotto?

La comunicazione delle teorie del complotto è di interesse vitale per chiunque voglia capire come esse si diffondano, si consolidano ed influenzino individui, gruppi, società e la politica di interi paesi. Sebbene i fattori psicologici, sociali e politici che portano le persone a credere nelle teorie del complotto influenzino quasi certamente la comunicazione di esse, molte ricerche sembrano trascurare questa distinzione tra i suddetti fattori.

Nefes (2017)⁸ sottolinea che importanti eventi sociali, come proteste su larga scala, portano alla diffusione di discorsi complottisti. Nel 2004, a Taiwan, poco prima delle elezioni generali, si verificò un tentativo di assassinio del presidente Chen Shui-bian.

Per comprendere come queste teorie venivano comunicate, Nefes ha quindi eseguito un'analisi dei contenuti online, studiando i commenti delle persone riguardo l'attentato: è emerso che le teorie del complotto erano più frequenti quando le persone percepivano una minaccia e le loro teorie del complotto riflettevano spesso le loro convinzioni politiche.

Continuando i suoi studi negli anni successivi⁹, egli nota risultati simili in un'analisi della comunicazione della retorica complottista antisemita in Turchia.

Le teorie del complotto sembrano quindi essere comunicate su eventi che sono percepiti come importanti e rilevanti per gli interessi politici delle persone.

⁸ Nefes, T. S. (2017). The impacts of the Turkish Government's "interest rate lobby" theory about the Gezi Park Protests. *Social Movement Studies*, 16(5), 610–622

⁹ Nefes, T. S. (2015a). Scrutinizing impacts of conspiracy theories on readers' political views: A rational choice perspective on anti-Semitic rhetoric in Turkey. *British Journal of Sociology*, 66(3), 557–575; Nefes, T. S. (2015b). Understanding the anti-Semitic rhetoric in Turkey through the Sevres syndrome. *Turkish Studies*, 16(4), 572–587

Un'altra motivazione psicologica distinta viene identificata da Franks (2013): le teorie del complotto si diffondono come strumenti per dare senso a eventi che minacciano le visioni del mondo esistenti, e per affrontare il trauma collettivo, aiutando i gruppi a gestire simbolicamente eventi minacciosi, rendendo il rischio astratto più concreto, e concentrandosi su un insieme di cospiratori¹⁰. Franks e i suoi colleghi sostengono inoltre che la diffusione delle teorie del complotto consente alle persone di sfidare i discorsi astratti dominati dagli esperti su eventi importanti.

In una prospettiva più politica Sapountzis e Condor, sempre nel 2013¹¹, sostengono che le narrazioni complottiste sono utilizzate per contestare le assunzioni politiche e ideologiche dominanti. Per dimostrare questa teoria, sono state poste una serie di domande a un campione di membri di partiti politici greci. Nei colloqui, i partecipanti sono stati incoraggiati a parlare liberamente, con occasionali suggerimenti, riguardo ai conflitti nei Balcani. I risultati hanno rivelato che le narrazioni complottiste erano tipicamente utilizzate per mettere in discussione le idee più diffuse in Grecia, suggerendo che la narrazione complottista potrebbe essere utilizzata come uno strumento per sfidare le convinzioni politiche e ideologiche prevalenti.

Studi su messaggi politici che sostengono teorie del complotto sull'islamizzazione del Regno Unito (e dell'Europa e dell'Occidente in generale) mostrano gli scopi politici per cui le teorie del complotto nascono. In seguito agli attentati di Londra del 7/7, membri di spicco del British National Party scrivono articoli che promuovevano teorie del complotto riguardo alle intenzioni degli immigrati musulmani nel Regno Unito, e Wood e Finlay (2008)¹² li studiano. Questi articoli includono persino i musulmani moderati nel complotto, cercando così di rappresentare l'intera comunità musulmana come una minaccia significativa per la vita civile nel Regno Unito. Questa retorica complottista viene utilizzata per giustificare politiche radicali ed esclusive, come la proposta di deportare in massa i musulmani.

In sostanza, gli articoli diffondono una narrazione che alimenta la paura nei confronti dei musulmani e supporta politiche estreme e discriminatorie contro di loro.

C'è stata molta preoccupazione su come specifici media di comunicazione, soprattutto Internet, possano promuovere la diffusione delle teorie del complotto: sebbene ci sia qualche suggerimento che le teorie del complotto possano prosperare nell'era di Internet (Morello, 2004)¹³, altri suggeriscono che la situazione non sia così semplice.

¹⁰ Franks, B., Bangerter, A., & Bauer, M. W. (2013). Conspiracy theories as quasi-religious mentality: An integrated account from cognitive science, social representations theory, and frame theory. *Frontiers in Psychology*, 4(424)

¹¹ Sapountzis, A., & Condor, S. (2013). Conspiracy accounts as intergroup theories: Challenging dominant understandings of social power and political legitimacy. *Political Psychology*, 43(5), 731–752

¹² Wood, C., & Finlay, W. M. L. (2008). British National Party representations of Muslims in the month after the London bombings: Homogeneity, threat, and the conspiracy tradition. *British Journal of Social Psychology*, 47(4), 707–726

¹³ Morello, C. (2004, October 7). Conspiracy theories flourish on the internet. *Washington Post*

Clarke, in uno studio del 2007¹⁴, ha sostenuto che sebbene Internet possa facilitare la rapida diffusione di ulteriori teorie del complotto, ciò non significa che aiuti anche lo sviluppo delle teorie del complotto. In alcuni casi la velocità della diffusione potrebbe persino rallentare la propagazione delle teorie del complotto, portando con sé argomenti coerenti. Clarke sostiene infatti che Internet potrebbe limitare le teorie del complotto poiché miliardi di voci potenzialmente critiche potrebbero confutare immediatamente le affermazioni complottiste con prove.

Nei paesi occidentali, le fonti mainstream di notizie superano di gran lunga le fonti di teorie del complotto in termini di portata e pubblico, e anche se ci sono molti siti web dedicati alle teorie del complotto, è probabile che solo le persone predisposte le cerchino. Esaminando poi, come le teorie del complotto sono oggetto di discussione tra le notizie e i post di blog nel corso di un anno, si nota come gran parte dei contenuti sia negativo, suggerendo che se uno cercasse semplicemente notizie da Internet, otterrebbe una visione negativa delle teorie del complotto. In terzo luogo, non vi sono prove che le persone siano più inclini al pensiero complottista oggi rispetto a prima dell'invenzione di Internet, pertanto, non si può quindi affermare che vi sia stato un aumento complessivo delle teorie del complotto o che Internet ne sia responsabile in modo diretto.

Uscinski et al. (2018)¹⁵ sostengono che le teorie del complotto si diffondono su Internet, ma raramente nei modi comunemente ipotizzati: esse non si diffondono indiscriminatamente da persona a persona attraverso i social media come spesso si suppone, piuttosto, tendono a rimanere concentrate all'interno delle comunità che già vi concordano. Tuttavia, la ricerca evidenzia il ruolo cruciale di Internet nel favorire comunità online distinte e polarizzate.

La polarizzazione delle comunità su Internet è fondamentale per comprendere le dinamiche della comunicazione delle teorie del complotto.

Internet comunque non è l'unico mezzo attraverso cui le teorie del complotto vengono diffuse: i media di informazione mainstream espongono regolarmente le persone alle teorie del complotto. Altri mezzi includono il cinema. Esiste un genere riconosciuto chiamato "cinema dei complotti" (Dorfman, 1980)¹⁶, e la televisione. L'esposizione attraverso questi mezzi aumenta la predisposizione alle stesse, ed è intrigante per coloro che già credono in esse.

Le teorie del complotto possono anche essere comunicate attraverso la musica. Band popolari come i Muse sono noti per alludere alle teorie del complotto nei loro testi (Ward & Voas, 2011).

Generi musicali di nicchia, come la musica White Power, postulano che i bianchi stiano subendo il sabotaggio di cospirazioni internazionali, e vedono se stessi come vittime e

¹⁴ Clarke, S. (2007). Conspiracy theories and the Internet: Controlled demolition and arrested development. *Episteme*, 4(2), 167–180

¹⁵ Uscinski, J. E. (2018). Down the rabbit hole we go! In J. E. Uscinski (Ed.), *Conspiracy theories and the people who believe them* (pp. 1–32). New York, NY: Oxford University Press.

¹⁶ Dorfman, R. (1980). Conspiracy city. *Journal of Popular Film and Television*, 7(4), 434–456

cercano di spiegare la loro mancanza di successo come risultato di complotti multietnici.

Gosa (2011)¹⁷ ha studiato il ruolo dell'hip-hop nella diffusione delle teorie del complotto, in particolare come mezzo per spiegare e mobilitare l'azione contro i perpetui svantaggi subiti dai neri negli Stati Uniti e in tutto il mondo. Questo viene fatto su tre livelli: nei testi musicali stessi, nelle dichiarazioni in interviste da parte di artisti hip-hop di spicco che vengono riprodotte in TV, radio, riviste e libri accademici, e nelle interazioni continue tra artisti hip-hop e i loro fan (e.g., durante concerti e sui blog).

5 Conseguenze

Le teorie del complotto possono avere un'ampia gamma di conseguenze, alcune delle quali con impatti significativi sulla società e sul comportamento delle persone. Vediamo più nel dettaglio queste possibili conseguenze.

Alcune di queste conseguenze potrebbero essere positive: le teorie del complotto possono consentire alle persone di mettere in discussione il potere e le azioni di gruppi potenti, portando i governi a essere più trasparenti e a rispondere alle preoccupazioni dei cittadini. Inoltre, questi pensieri possono rivelare incongruenze nelle versioni ufficiali dei governi o degli eventi, aprendo spazi per il dibattito su questioni importanti che altrimenti potrebbero essere chiuse o ignorate. In alcuni casi, le teorie del complotto hanno contribuito a scoprire vere cospirazioni, esponendo azioni fraudolente o segrete.

In alcuni casi, però, queste teorie possono influenzare le scelte relative alla salute, ad esempio spingendo le persone a evitare le vaccinazioni, in quanto portano le persone a credere in spiegazioni alternative o a dubitare delle spiegazioni ufficiali degli eventi. Inoltre, alcune teorie del complotto possono alimentare atteggiamenti negativi verso gruppi specifici, come gruppi religiosi o etnici.

Altre sfere che vengono colpite sono quella politica. Ad esempio, le teorie complottiste possono portare a ridurre l'interesse e la partecipazione al processo politico, inclusi il voto e il supporto finanziario a candidati o partiti, o possono avere l'effetto contrario. Le teorie del complotto possono anche essere associate a comportamenti politici più attivi e alla partecipazione a proteste o ad azioni politiche. In entrambi i casi si ha un comportamento e un pensiero radicale, anche se con motivazioni opposte.

Le teorie del complotto possono essere associate a comportamenti radicalizzati ed estremisti, contribuendo all'ideologia di gruppi estremisti e persino portando a comportamenti violenti.

In ambiente lavorativo, l'esposizione a queste teorie sul posto di lavoro può ridurre la fiducia e la soddisfazione dei dipendenti. Questo può portare i dipendenti a desiderare di lasciare il posto di lavoro a causa di una minore soddisfazione e impegno.

È importante notare che gli effetti delle teorie del complotto possono variare a seconda

¹⁷ Gosa, T. L. (2011). Counterknowledge, racial paranoia, and the cultic milieu: Decoding hip hop conspiracy theory. *Poetics*, 39(3), 187–204

delle circostanze, delle persone coinvolte e del contesto in cui si verificano: mentre alcune teorie possono portare a una maggiore consapevolezza critica o a un dibattito costruttivo, altre possono avere conseguenze negative, come la diffusione di odio, la riduzione della fiducia e la promozione del radicalismo.

Capitolo II

ARTE COME STRUMENTO

Qual è il rapporto che regola complotto e arte, che domina la società, anche contemporanea? Poiché l'arte è un potente strumento per veicolare idee, prima ancora della scrittura, essa è inevitabilmente veicolo di idee complottiste e può essere utilizzata come un modo per influenzare l'opinione pubblica. L'arte può diventare allora propaganda.

Poiché l'arte è una forma di espressione, il suo commento sulle realtà sociali e politiche consente al medium di essere un catalizzatore per il cambiamento. Ripensando alla storia della propaganda politica, si può capire come immagini intenzionalmente diffuse abbiano contribuito a promuovere i sentimenti politici degli Stati comunicando visivamente messaggi.

La propaganda viene tipicamente creata da uno Stato, un governo o un gruppo religioso con l'unico scopo di promuovere un messaggio, una credenza o un punto di vista specifico. La parola stessa ha una connotazione negativa, suggerendo che verremo manipolati o costretti nel programma di qualcun altro.

Molti vedono la propaganda come un'invocazione della paura perché spesso è stata utilizzata per scopi egoistici, come vedremo. Tuttavia, molti governi l'hanno anche utilizzata per promuovere il benessere della società in periodi di agitazione.

George Orwell disse: "tutta l'arte è propaganda", aggiungendo che tutta l'arte contiene un messaggio, benevolo o maligno che sia.

Adolf Hitler, che ha creato uno degli esempi più riusciti di propaganda, la descrive come "un'arma veramente terribile nelle mani di un esperto", ma una delle definizioni più complete del concetto di propaganda è quella di Richard Alan Nelson, che la definisce come "una forma sistematica di persuasione mirata che cerca di influenzare le emozioni, le attitudini, le opinioni e le azioni di specifici pubblici bersaglio a fini ideologici, politici o commerciali attraverso la trasmissione controllata di messaggi unilaterali (che possono o meno essere veritieri) tramite canali mediatici di massa e diretti".

1 Prima della seconda guerra mondiale

L'arte politica può essere sia una critica che un sostegno a uno status quo, a un punto di vista o a un governo esistente. Nel corso degli anni, l'arte politica è stata utilizzata per sfidare il dominio autoritario, richiedere diritti o ottenere riconoscimento per gruppi vulnerabili, ma è anche stata utilizzata per favorire il bigottismo e spingere le nazioni alla guerra.

L'arte come dichiarazione politica risulta quindi complessa, ricca di possibilità sia negative che positive, ma riguarda il cambiamento: gli artisti attivi politicamente sono ispirati dal desiderio di cambiare le proprie società in risposta a ingiustizie o preoccupazioni che percepiscono.

L'arte politica affonda le sue radici nell'antichità ma raramente appariva come fa oggi: infatti, la maggior parte si concentrava sulla legittimazione del potere dei governanti per

ottenere rispetto e lealtà dai loro sudditi, e poiché gli artisti avevano poca libertà per esprimere le proprie inclinazioni politiche potevano esprimersi su questioni politiche solo attraverso effetti comici.

Tra il 1200 e il 1600 l'arte politica rimase principalmente uno strumento utilizzato dall'élite al potere per affermare il loro dominio.

Nella Firenze degli anni '70 del 1400, figure come Lorenzo de' Medici e altre famiglie influenti coltivarono le arti come strumento di affermazione e consolidamento del loro potere. Lorenzo, soprannominato "il Magnifico", sfruttò il mecenatismo artistico per migliorare la sua posizione sia a livello locale che internazionale, affermando che "va male per i ricchi se non controllano lo Stato".



Fig. 2.1 - Antonio del Pollaiuolo, un artista versatile, contribuì a questa visione con opere monumentali come la statua in bronzo di Giuditta, che mostra la figura biblica brandire trionfalmente la spada con cui uccise Oloferne. L'opera presenta un design monumentale e dimostra il revival della statuetta bronzea indipendente, popolare nell'antica Roma.



Fig. 2.2 - Sandro Botticelli, nel suo "Ritratto di Giuliano de' Medici," crea un'ambientazione spazialmente complessa, usando finestre aperte e simboli come la tortora e il ramo spezzato per commemorare Giuliano, assassinato durante la Messa nel tentativo fallito di rovesciare i Medici dal loro dominante ruolo politico.

Queste famiglie potenti mantenevano viva la memoria dei loro membri attraverso la poesia, medaglie commemorative e dipinti, consolidando così la loro influenza politica e culturale.

Tuttavia così come il mondo cambia nei secoli, così cambia anche l'arte politica:

con l'avvento del XIX secolo in Inghilterra, la satira politica diventa un sistema sempre più comune per le persone di esprimere una propria opinione sulla politica e sulla società.

James Gillray, talvolta definito "il padre del fumetto politico" dagli storici dell'arte, fu un artista molto importante in questo contesto; la sua specialità era portare umorismo creativo e arguzia nelle sue vignette.

Gillray produsse circa 1600 vignette, caricature e stampe durante la sua lunga, e di successo, carriera di artista politico.



Fig. 2.3 - James Gillray, "The Plumb-pudding in Danger", 1805, stampa acquaforte colorata a mano

"The Plumb-pudding in Danger", (Fig. 3) è considerata la sua opera più famosa, conosciuta e re-interpretata più volte nel corso della Storia.

Nella vignetta si può osservare la caricatura del Globo che viene diviso con forza in parti da potenti sovrani come un pasto su un tavolo; questa rappresentazione è, da allora, stata riproposta durante altri conflitti.

Nella versione originale di Gillray l'Imperatore Napoleone e il Primo Ministro inglese William Pitt dividono metaforicamente un "pudding di prugne" del Globo con le Isole Britanniche al centro. Napoleone taglia via un pezzo dell'Europa, mentre Pitt stacca un pezzo delle Indie Occidentali, una rappresentazione accurata delle ambizioni imperiali di entrambi i paesi all'epoca. Analizzando la vignetta, però, vediamo come Gillray abbia rappresentato argomenti politici molto sottili.

Napoleone è ritratto in uno stato frenetico, mentre fa uso di una spada dell'esercito che simboleggia un approccio militaresco aggressivo, con Pitt a suo agio mentre maneggia

una forchetta a tre punte, simbolo della forza britannica sui mari. Anche i loro abiti e gli ornamenti sono molto importanti per identificare facilmente questi personaggi e la loro relazione reciproca. Gillray compose questa vignetta per commentare ironicamente sui tentativi di Napoleone di stringere una pace con la Gran Bretagna durante la Terza Coalizione, tentativi che furono visti come insinceri.

2 Germania antisemita

Nel 1919 l'Europa, con la fine della prima guerra mondiale, si trova di fronte ad un mondo completamente diverso.

Soprattutto i paesi vinti, come la Germania e la Russia devono affrontare un cambiamento catastrofico. Oltre alle milioni di vittime che vi erano state, la guerra aveva richiesto enormi risorse finanziarie, portando i paesi coinvolti ad accumulare ingenti debiti per finanziare lo sforzo bellico, trasformando anche intere economie, ora riorganizzate per la produzione di armamenti e materiali bellici. La Russia da vasta monarchia antiquata esce dalla guerra con un tipo di governo completamente nuovo e sperimentale, a seguito di un audace colpo di stato guidato da Lenin, Trotsky e Stalin.

Tra tutti questi cambiamenti, una domanda nasce spontanea: come si è arrivati a questo nuovo mondo? Le persone avrebbero potuto incolparsi, ma esse ovviamente non erano inclini a puntare il dito contro se stesse, quindi cercarono altrove.

Da prima, la risposta fu che sono stati mal guidati, politicamente e militarmente: per la sinistra socialista e marxista il colpevole è l'imperialismo, favorito dall'insaziabile domanda degli interessi commerciali di materie prime a buon mercato, nuovi mercati e profitti enormi. Molte persone però trovavano questa idea troppo astratta, e avevano bisogno di trovare un gruppo che sembrasse aver tratto vantaggio dalla guerra e dalle rivoluzioni che ne erano seguite. Se avevano tratto vantaggio da questa situazione (e ne stavano ancora traendo vantaggio), non potevano aver contribuito a creare questa stessa situazione?

La risposta ovvia sembra essere gli ebrei. A differenza della maggior parte dei popoli, gli Ebrei sono internazionali, vivono in ogni paese, apparentemente occupano sempre posizioni di influenza e godono di grande ricchezza.

Le prime politiche antisemite del Partito Nazionalsocialista tedesco dei lavoratori (NSDAP) risalgono ai primi giorni del movimento socialista sotto la Repubblica di Weimar, il governo tedesco dopo la Prima Guerra Mondiale. La mancanza di stabilità di questo governo fu in gran parte attribuita alla sconfitta umiliante nella Grande Guerra, e ad una serie di eventi disastrosi negli anni del dopoguerra, come il collasso finanziario, l'aumento dell'inflazione, il profondo risentimento per la firma del Trattato di Versailles e la mancanza di consapevolezza del grado in cui l'Ebraismo Internazionale stava cercando di controllare il popolo tedesco, almeno secondo l'idea dei Nazionalsocialisti¹.

¹ Jeffrey Herf, *The Jewish Enemy: Nazi Propaganda During World War II and the Holocaust* (Cambridge: Harvard University Press, 2008), 147

Secondo questi ultimi l'assenza di antisemitismo era soltanto una prova in più che questa forma "disgustosa" di governo oppressivo fosse opera degli Ebrei democratici, che volevano impoverire le risorse della Patria.

L'antisemitismo in realtà esisteva già prima del Partito Nazista, con persecuzioni e discriminazioni nei confronti degli ebrei che avevano radici antiche. Tali sentimenti strisciati da tempo si aggravarono ancora di più dopo la pubblicazione de "I Protocolli dei Savi di Sion" nel 1903, un falso documento che sosteneva l'esistenza di una cospirazione ebraica mondiale per il dominio del mondo. L'antisemitismo diventò il perfetto capro espiatorio, e il regime nazista sfruttò questa opportunità con il ministro della propaganda Joseph Goebbels.

Il 25 febbraio 1920, a Monaco, fu promulgato il Programma a Venticinque Punti del NSDAP, dove per la prima volta si parla di "Igiene razziale".

L'argomentazione del regime nazista a favore della Purezza Razziale era la volontà di distruggere razze ritenute inferiori. I sostenitori del darwinismo sociale sostenevano che i tedeschi "di sangue puro" fossero culturalmente superiori per natura e che questa superiorità legittimava il dominio tedesco sui popoli slavi e polacchi.

Il discorso di Joseph Goebbels del 13 settembre 1935 su "Il comunismo svelato", tenutosi durante il "raduno della libertà" del partito, segnò l'inizio di una campagna di propaganda contro l'URSS che durò fino al riavvicinamento tra le dittature nell'estate del 1939. Davanti ai fedeli riuniti a Norimberga, oratori che includevano Adolf Hitler e Alfred Rosenberg sottolinearono la necessità di lottare contro la minaccia bolscevica, e cercarono di convincere la popolazione tedesca e il pubblico europeo che la Comintern era una "congiura ebraica". Il discorso mostrava la propensione del nazismo a vedere il mondo in termini cospiratori.

Secondo Goebbels il bolscevismo era l'esempio della "sfida di una subumanità guidata dagli ebrei contro la cultura stessa", e che solo la Germania nazista aveva il potere di salvare l'Europa dai pericoli del bolscevismo.

Fondamentalmente, la campagna anti-sovietica faceva parte della radicalizzazione del regime nazista e serviva a legittimare misure come la legislazione antisemita del 1935.

La campagna contro l'URSS mirava a collegare l'immagine del nemico ebreo interno con il "giudeo-bolscevismo", che veniva raffigurato come la più grande minaccia esterna.

Dopo la presa del potere nazista nel 1933, Hitler istituì un Ministero del Reich per l'Istruzione Pubblica e la Propaganda guidato da Joseph Goebbels. Lo scopo del Ministero era assicurare che il messaggio nazista venisse comunicato con successo attraverso l'arte, la musica, il teatro, i film, i libri, la radio, i materiali educativi e la stampa, creando una percezione distorta della realtà basata sulla manipolazione dei fatti con l'intento di mantenere le persone motivate e disposte conformarsi, anche solo esteriormente, alle richieste del regime. La propaganda infatti incoraggiava la passività e l'accettazione delle misure imminenti contro gli ebrei, poiché sembrava raffigurare l'opera del governo nazista come un intervento necessario per "ripristinare l'ordine". Utilizzando i progressi tecnologici della radio, del cinema, della stampa di massa e di altri stimoli visivi, il Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori (Partito Nazista)

condusse una vera e propria guerra sul fronte interno per convincere la popolazione che il nemico fosse il "giudeo".

Hitler, come leader del partito nazista più popolare, sfruttò la paura delle persone per l'instabilità, per presentarsi come un leader con una grande visione e il suo partito usò l'arte per controllare la psicologia delle masse. Tramite la propaganda visiva guadagnarono il sostegno dei lavoratori e dei contadini. Questo fu possibile ad esempio grazie a foto e poster, due degli elementi di propaganda più utilizzati. Essi avevano funzioni importanti per il pubblico. La lettura di giornali e la visione di video potevano attirare le persone verso il contenuto, ma le immagini erano associate al relax e all'immaginazione.

Mentre l'obiettivo di Goebbels era quello di creare un nemico nazionale nel popolo ebraico, cercava anche di dare alla Germania e al suo popolo un senso di orgoglio, unità e nazionalismo, imitando il concetto di una fede religiosa. La popolazione tedesca doveva riporre la propria fede cieca e assoluta nel salvatore della loro nazione: Adolf Hitler.

2.1 Comunicare il messaggio nazista attraverso i poster

Anche se la deumanizzazione degli ebrei ha una lunga e inquietante storia nata molto prima, è solo negli anni '30 e '40 del novecento che i propagandisti nazisti cominciarono ad utilizzare questi stessi stereotipi con conseguenze mortali. Film, cinegiornali e giochi contribuirono tutti ad intensificare stereotipi negativi sugli ebrei, sempre più caratterizzati come "degenerati, criminali e corruttori, esseri razzialmente inferiori della società tedesca".

La propaganda nazista riuscì a creare l'idea di un complotto mondiale immaginario contro la nazione tedesca. Tale idea di una cospirazione globale assunse un ruolo centrale per il resto della guerra, e fu esportata anche nei paesi occupati dalla Germania. Un esempio ne sono le esposizioni sull'"Ebraismo Bolscevico" rivolte al pubblico francese occupato.

La caratteristica della propaganda visiva in Germania è che combinava le arti visive e la politica in comizi politici, manifesti, caricature, foto e pubblicità. L'arte era un campo di particolare interesse per Hitler, che in precedenza aveva cercato di guadagnarsi da vivere come artista.

Dal 1933 al 1945, i nazisti spesero ingenti somme di denaro per la propaganda a mezzo di poster, un modo utilizzato per raggiungere le masse che, attraverso la visione di questi poster, potevano profondamente comprendere l'identità nazionale e imparare a considerarsi membri del paese.

Un esempio è questo poster che si rivolge alla Gioventù Hitleriana, un'organizzazione importante per i giovani nella Germania nazista.

Cambiando il suo messaggio per adattarsi a diverse audience, ma sottolineando sempre se stesso come il leader al vertice, riuscì ad accaparrarsi il sostegno di gruppi disparati, acquisendo abbastanza forza per governare, modificare e poi condannare alla sconfitta la Germania.

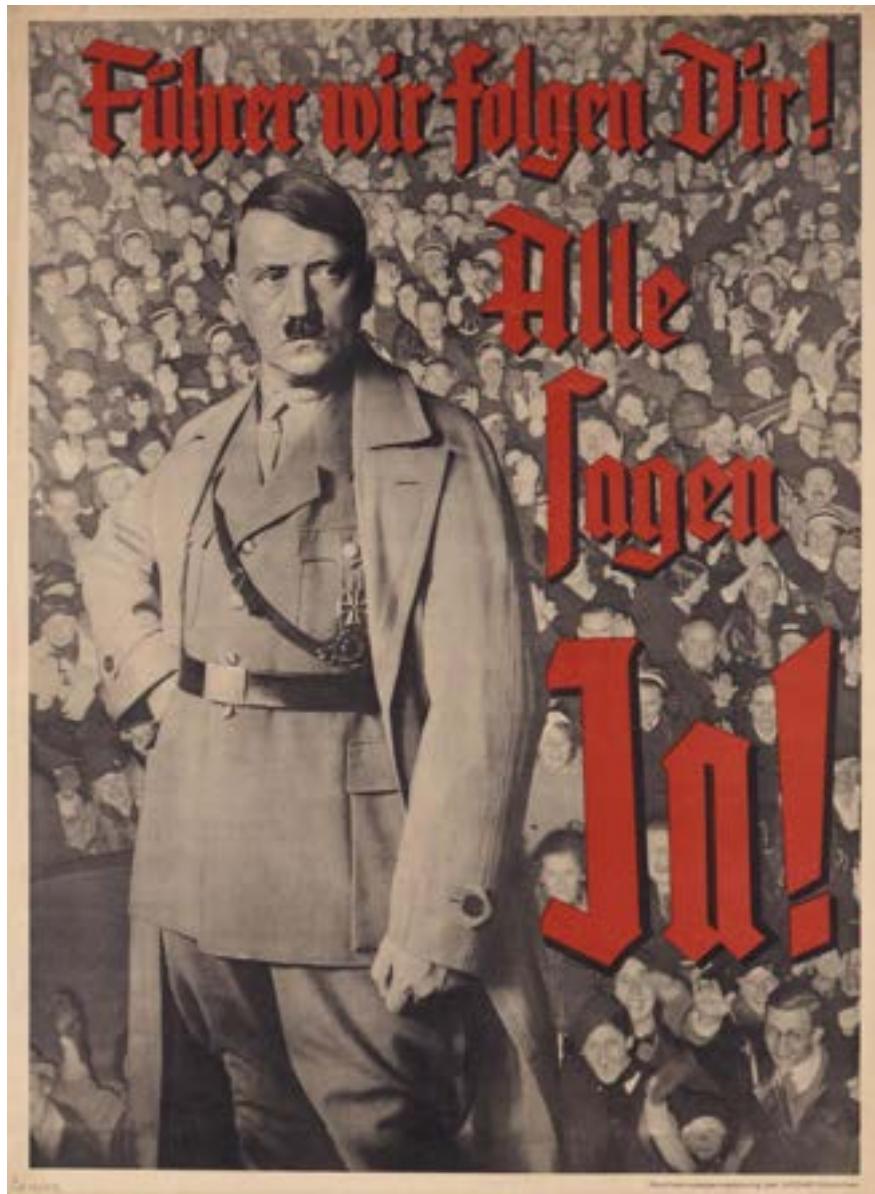


Fig. 2.4 - La didascalia recita "Segui il Leader". Il ritratto di Hitler occupa metà del poster, dietro di lui sullo sfondo ci sono molte persone. La parola "Ja" significava che le masse avrebbero sempre sostenuto e seguito Hitler. Sulla base di questa idea, il poster usava le dimensioni per rappresentare il rapporto tra Hitler e le masse. Migliaia di persone apparivano nei poster, il che dimostrava che Hitler cercava di plasmare la sua immagine di leader rispettabile. Hitler era tutto per molte persone, anche se un insieme di minoranze presto scoprì che Hitler non si preoccupava del loro sostegno, ma voleva addirittura sterminarli.

Esaminando le dichiarazioni pubbliche di Goebbels, partendo dagli anni prebellici fino al 1945, si può osservare la continuità e la coerenza del suo fanatismo. Che si tratti dei trenta volumi dei suoi diari, delle centinaia di editoriali che scrisse o dei discorsi che pronunciò, emerge chiaramente il carattere incrollabile del suo "discorso delirante", per usare l'espressione di Foucault. La narrativa di Goebbels rispondeva agli eventi in corso

collocandoli all'interno di un quadro predefinito di teoria cospiratoria inconfutabile: se forze nascoste stavano dietro agli eventi, allora non c'era modo di smentire l'idea di Hitler o di Goebbels che una potente cospirazione internazionale di ebrei fosse la forza trainante della storia mondiale. Una volta immersi nel delirio del discorso, tutto poteva essere fatto aderire logicamente a questo modello apparentemente coerente, privo delle contingenze e della confusione che spiegazioni alternative potevano creare.

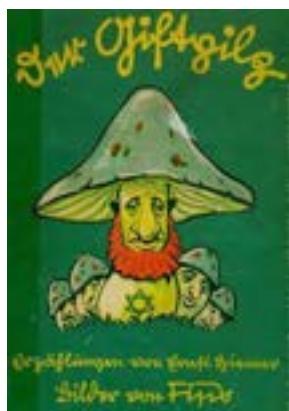
Uno degli stereotipi più famosi sugli ebrei, è che essi hanno un naso grande e adunco. Questa idea risale alla propaganda antisemita e nazista degli anni '30 e da allora è diventato un luogo comune, che, più o meno intenzionalmente, continua ancora oggi.

"Le caricature degli ebrei con caratteristiche grottesche e, in particolare, con nasi grandi, erano onnipresenti nella propaganda antisemita utilizzata dalla Germania nazista, ma si possono trovare anche in molti altri regimi, organizzazioni e ideologie antisemite", ha dichiarato il Direttore della Politica del Community Security Trust, il Dr. Dave Rich, parlando del modo in cui queste caricature hanno funzionato come strumento di propaganda nel corso del tempo.

"È una tecnica utilizzata per suscitare senso di disgusto e repulsione verso gli ebrei, collettivamente o individualmente, ed è spesso accompagnata da altri motivi antisemiti che coinvolgono denaro, potere, cospirazione e sangue."

È virtualmente impossibile trovare una singola opera di propaganda dell'epoca che non presenti un naso esageratamente grande, grottesco e adunco quando si raffigurano gli ebrei. Come spettatore, è facile capire come queste immagini straordinariamente malvagie e subumane siano rimaste impresse in chi le vedeva, consolidando in maniera subdola l'associazione tra gli ebrei e i nasi grandi e utilizzando questa "caratteristica distintiva" per incoraggiare le persone a identificare e discriminare gli ebrei.

I nazisti iniziavano a "imparare a riconoscere" gli ebrei già da piccoli: nel libro per bambini "Der Giftpilz", che significa "Il fungo velenoso":



"Si riconosce più facilmente un ebreo dal suo naso. Il naso ebreo è piegato alla punta. Sembra il numero sei. Noi lo chiamiamo il 'sei ebreo'. Molti gentili hanno anche nasi piegati. Ma i loro nasi si piegano verso l'alto, non verso il basso. Un tale naso è un naso adunco o un naso d'aquila. Non è affatto come un naso ebreo".

Sebbene i nazisti non abbiano creato il mito del naso ebraico (il collegamento antisemita risale al XIII secolo), hanno svolto un ruolo vitale nel renderlo "mainstream". Nemmeno tre anni dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, una versione hollywoodiana di "Oliver Twist" di Charles Dickens vedeva l'attore Alec Guinness che indossava un pesante trucco, compreso un grande naso finto, per interpretare Fagin, il capo di un gruppo di borseggiatori a Londra. Il film causò molte polemiche, con molte

persone che si lamentavano che la rappresentazione di Guinness perpetuasse gli stessi stereotipi antisemiti dei nazisti. Nonostante le critiche, lo stereotipo del "naso ebreo" è resistito, diventando un tratto considerato distintamente ebraico e distintamente negativo, soprattutto nel mondo dell'intrattenimento.

L'uso della propaganda cinematografica è stato uno dei migliori strumenti per convincere le masse. Goebbels credeva che i film fossero estremamente importanti come strumento di propaganda. Durante la guerra, la frequentazione dei cinema era più che raddoppiata e circa un quarto della produzione totale di film in Germania era costituita da film propagandistici. Questi film utilizzavano ogni tattica spaventosa che poteva essere pensata all'epoca.



Fig. 2.5 - Fritz Hippler , "Il Giudeo Eterno", 1940

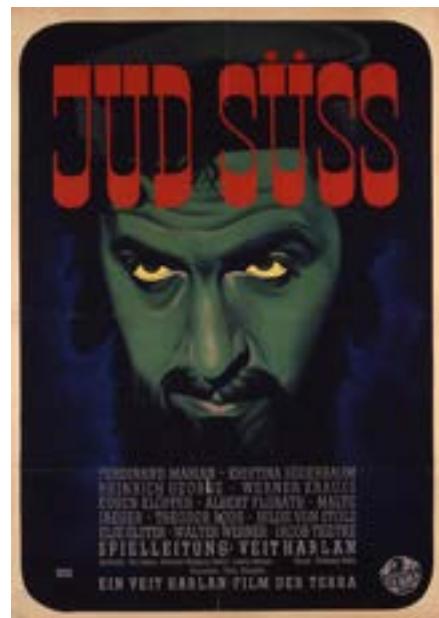


Fig. 2.6 - Joseph Goebbels, "Giud Süß", 1940

Un noto film è "Il Giudeo Eterno" (Fig. 2.5), che presenta il popolo ebraico come una piaga, simile a ratti che diffondono malattie, che contagiano e invadono la nazione mentre divorano le risorse dell'area. Un altro film chiamato "Giud Süß" (Fig. 2.6) raffigura l'ebreo tipico come un ladro corrotto. In entrambi i film, l'ebreo viene dipinto come corrotto, che ruba dalla terra e priva la nazione della sua ricchezza. La propaganda cinematografica convinse gli spettatori che avevano ragione a considerare l'ebreo come una piaga o un parassita da eliminare.

Mentre la propaganda visiva e letteraria era cruciale per gli obiettivi di Goebbels, non tutti gli spunti per il materiale propagandistico utile proveniva dalla Germania nazista.

Un esempio è Theodore Kaufman, un cittadino ebreo degli Stati Uniti, che ha fornito al Partito Nazista materiale per la loro propaganda. Kaufman ha autoprodotto un libro intitolato "La Germania deve perire", in cui sostiene la sterilizzazione forzata dell'intera popolazione tedesca. Goebbels ha utilizzato questo lavoro per dipingere gli ebrei come nemici genocidi desiderosi di vedere l'annientamento totale del popolo tedesco. Ha presentato il libro come una politica ufficiale degli Alleati e ha rappresentato Kaufman

come un influente consigliere del Presidente Roosevelt, anche se nessuna di queste affermazioni era vera. La rapida trasformazione di un lavoro anti-nazista in un pezzo di propaganda antisemita da parte di Goebbels dimostra il suo talento naturale per la menzogna e la sua maestria nel manipolare l'opinione pubblica. L'idea che un ebreo fosse dietro le decisioni di Roosevelt portava con sé l'implicazione di un tema comune nell'antisemitismo: che gli ebrei fossero i burattinai del mondo.



Fig. 2.7 - Il tema del burattinaio è estremamente comune nella propaganda nazista. In una stampa viene raffigurato un uomo ebreo come un polpo astuto. Tiene Cina, Russia, Gran Bretagna e Stati Uniti nei suoi tentacoli e li controlla con un sorriso storto.

In questa vignetta a scopo propagandistico nazista creata da Seppla (Josef Plank) nel 1940, il polpo ha le fattezze di Winston Churchill, il politico britannico. Il polpo è una metafora visiva comunemente usata dagli antisemiti per simboleggiare il presunto controllo globale da parte degli ebrei. La Stella di David ebraica è posizionata sopra la testa del polpo, implicando ulteriormente una connessione tra gli ebrei e la cospirazione.

La vignetta trasmette un messaggio duplice. Da un lato, suggerisce che Winston Churchill sia uno strumento della presunta cospirazione ebraica internazionale, cercando di espandere la sua influenza in tutto il mondo, con la Gran Bretagna che svolge un ruolo centrale. Dall'altro, insinua che sia la cospirazione ebraica che la Gran Bretagna saranno alla fine sconfitte. La vignetta mirava probabilmente a diffamare sia Churchill che gli ebrei, cercando nel contempo di rafforzare il morale della Germania nazista durante la Seconda Guerra Mondiale, rappresentando i suoi nemici come indeboliti o sull'orlo di perdere il controllo sull'Europa.



Fig. 2.8 - “Dietro i Poteri Nemici: l’ebreo” (1942) è un poster propagandistico raffigurante un ebreo stereotipato e paffuto che sta dietro a delle bandiere dei paesi in

guerra, a significare che l'ebreo è il vero nemico dietro il nemico. Una spia nascosta che manipola gli alleati: gli Stati Uniti e la Gran Bretagna.

2.2 Der Stürmer

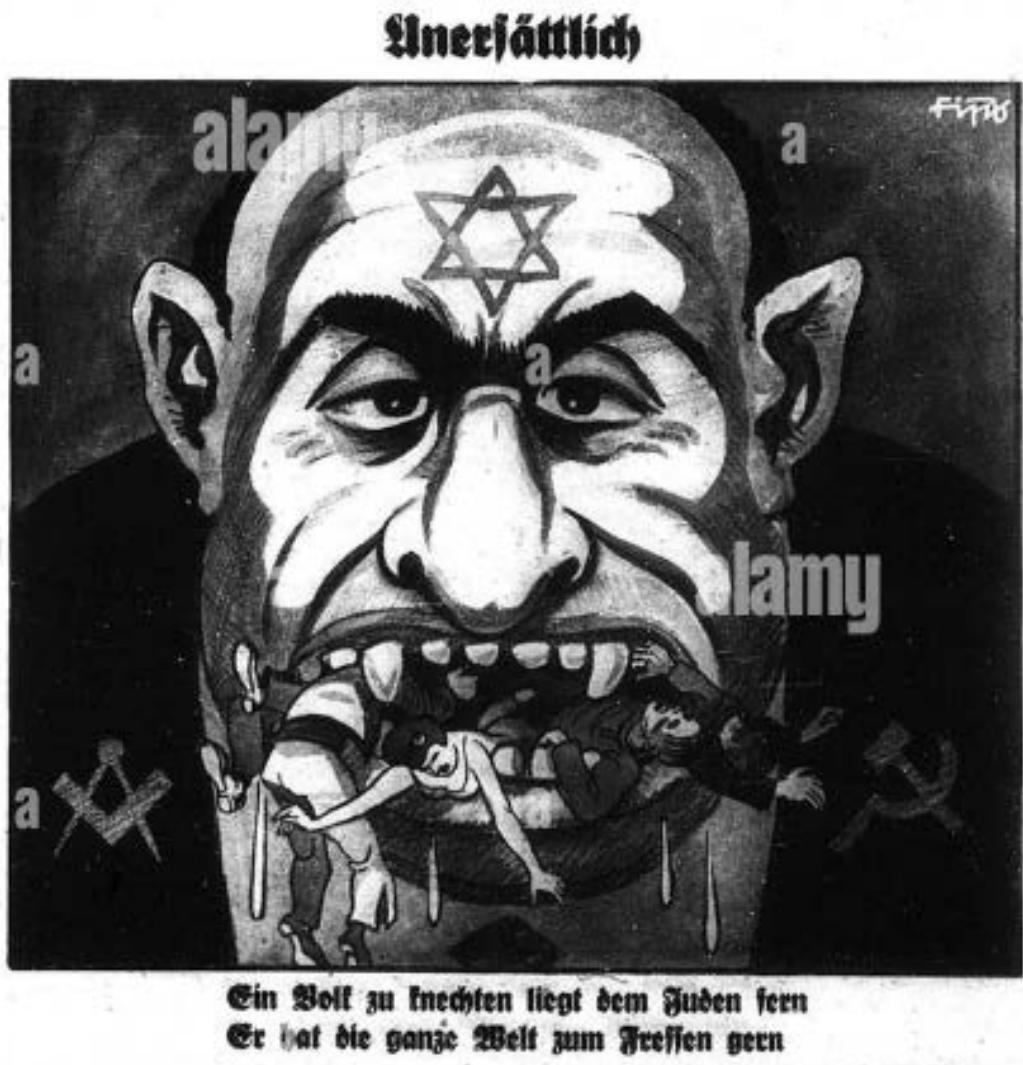


Fig. 2.9 - Un tabloid tedesco, Der Stürmer, pubblicò tutta una serie di numeri che diffamavano il popolo ebreo, nel numero 41 per esempio, stampato nell'ottobre 1936, il popolo ebreo è raffigurato come un uomo vorace che divora gli altri. I corpi fuoriescono dalla sua bocca piena, a rappresentare il suo insaziabile desiderio di controllo. Il numero recita: "Gli ebrei non schiavizzano un solo popolo. Il loro obiettivo è divorare il mondo intero."

La rappresentazione visiva del popolo ebreo attraverso testo e arte è solo un passo nel processo di estinzione del popolo ebreo da parte dei nazisti, il passo successivo è convincere le masse che l'estinzione di massa è accettabile.

L'insinuazione e la ripetizione secondo cui il popolo ebreo era determinato alla totale distruzione del popolo tedesco erano gli argomenti più forti a favore dell'eliminazione di

massa, e alla fine diventavano l'argomento centrale a sostegno che l'eliminazione di massa era l'unica soluzione.



Fig. 2.10 - I cartoni presentati su Der Stürmer hanno contribuito a convincere il lettore che l'eliminazione di massa del popolo ebreo era una soluzione inevitabile.

Il numero 10, stampato nel marzo 1935, raffigura l'ebreo come un serpente e recita: "Non stancarti, non allentare la presa, questo serpente velenoso non deve sfuggire. È meglio strangolarlo che far iniziare di nuovo la nostra miseria." Il decimo numero del tabloid propagandistico è stato pubblicato anni prima dell'inizio della guerra e del programma di eutanasia T4, eppure suggerisce che è meglio uccidere l'ebreo prima che possa nuocere nuovamente alla Germania.



Fig. 2.11 - Il sentimento di distruggere o essere distrutti è ribadito nel numero di settembre 1944: "la vita non vale la pena di essere vissuta quando non ci si oppone al parassita, mai soddisfatto mentre si insinua. Dobbiamo vincere e vinceremo." Accanto alla didascalia c'è un'immagine di una creatura parassitaria brutale con grandi occhi e un grosso naso, chiaramente destinata a rappresentare l'ebreo. La massiccia creatura si muove lentamente verso l'Europa, rappresentando una minaccia immediata se non viene arginata.

Alla fine della guerra, la propaganda nazista cambia la sua narrazione da una visione di superiorità tedesca ad una basata sulla paura. La paura del bolscevismo e delle rappresaglie per i crimini tedeschi doveva mantenere il pubblico tedesco motivato durante la guerra. Goebbels cerca di generare paura della sconfitta senza trascurare la possibilità di vittoria. Mentre la propaganda iniziale enfatizza i difetti del sistema sovietico, ora l'obiettivo è mantenere il pubblico tedesco impegnato nella guerra attraverso la paura del Bolscevismo e delle conseguenze di una sconfitta.

La ripetuta disumanizzazione e rappresentazione degli ebrei come demoni, ladri, guerrafondai e peggio, porta all'incitamento all'odio e alla violenza da parte dei civili. Non vi è più empatia, consapevolezza o preoccupazione per le disgrazie degli ebrei, anzi quasi tutti presero parte ad atti violenti contro essi.

La combinazione di propaganda antisemita, idolatria di Hitler, soppressione della verità e manipolazione e controllo dei media porta a un periodo in cui la propaganda regnava sovrana nella guerra. La costante ripetizione e il condizionamento psicologico che provenienti dalle intense campagne di propaganda della Germania nazista producono un'identità nazionale che trasformano i cittadini comuni e i soldati in una nazione antisemita.

3 Propaganda politica

La propaganda politica moderna, definita come informazione falsa distribuita per causare danni e promuovere una causa politica, è ampiamente diffusa e pericolosa per la società. A differenza della disinformazione, che è condivisa senza l'intento deliberato di ingannare, la propaganda politica non è considerata un discorso libero, poiché è deliberatamente diffusa per alterare la comprensione di un problema e dare un vantaggio a una causa politica. Oggi, sebbene il contenuto in sé non è drasticamente diverso dal passato, la sua portata è notevolmente aumentata grazie a Internet e ai social media, che vengono in alcuni casi controllati dai governi insieme ai media tradizionali, come nel caso del regime Orbán in Ungheria.

Alcune tecniche comuni utilizzate nella propaganda politica sono la "tecnica del carrozzone", volta a indirizzare la maggioranza verso la posizione del propagandista grazie alla pressione sociale, e la "tecnica della paura", che gioca sulla paura del popolo rispetto all'alternativa della posizione propagandistica. Alcuni usano anche la "Grande Bugia", che implica la ripetizione continua di una narrazione per renderla credibile nel tempo.

La pubblicità ha principalmente connotazioni commerciali, ma non è necessariamente limitata a questo: candidati politici, programmi del partito e posizioni su questioni politiche possono essere "confezionati" e "commercializzati" da agenzie pubblicitarie, usando parole come promozione e relazioni pubbliche che hanno connotazioni più ampie e vaghe rispetto a "pubblicità" o "propaganda".

I propagandisti contemporanei, dotati di risorse finanziarie e creatività, possono utilizzare una vasta gamma di simboli e media per veicolare i loro messaggi, che possono includere suoni, parole, musica, gesti (un saluto militare), posture (braccia incrociate, una seduta, una posizione aristocratica), strutture (un monumento, un edificio), indumenti (una divisa, un vestito civile) e segni visivi (un poster, una bandiera, un cartello, un distintivo).

I media continuano ad essere i mezzi utilizzati per trasmettere tali segni e simboli al destinatario o ai destinatari previsti. Alcuni esempi sono i media elettronici, che includono e-mail, blog, social network, e versioni elettroniche di media originariamente stampati come giornali, riviste e libri, mentre i media stampati includono lettere, volantini, poster, cartelloni pubblicitari e scritte su muri e strade. Tra i media

audiovisivi, Internet e televisione possono essere i più potenti per molti scopi. Entrambi possono veicolare molti tipi di segni contemporaneamente, possono ottenere un forte impatto da gesti, parole, posture e suoni reciprocamente rinforzanti e da uno sfondo di leader simbolicamente significativi, celebrità, ambientazioni storiche, architetture, bandiere, musiche, cartelli, mappe, uniformi, insegne, folle che applaudono o contestano o pubblico in studio, e raduni organizzati di persone prestigiose o potenti.

3.1 Manifesti elettorali americani

L'arte ha svolto un ruolo cruciale nel plasmare l'opinione pubblica, promuovere leader e idee, e servire come strumento di propaganda nel corso della storia. In particolare i manifesti elettorali, come parte delle campagne di persuasione di massa, mirano a plasmare l'opinione pubblica su candidati e idee, influenzando comportamenti successivi come il voto, i contributi finanziari e il volontariato.

Mentre i manifesti possono contenere informazioni accurate per migliorare la credibilità, possono anche impiegare tattiche ingannevoli per favorire una causa o danneggiare gli avversari. Distorsioni, omissioni, fabbricazioni di eventi, appelli al pregiudizio e manipolazioni delle immagini sono strategie comuni: l'intenzione non è sempre quella di informare appieno, ma di evocare risposte emotive e rafforzare certi atteggiamenti.

L'uso dei broadside nell'elezione statunitense del 1828 segnò un primo esempio di propaganda visiva politica estensiva. I broadside anti-Jackson lo raffigurano come responsabile di presunte esecuzioni, in contrasto con i broadside pro-Jackson che enfatizzano le sue virtù.

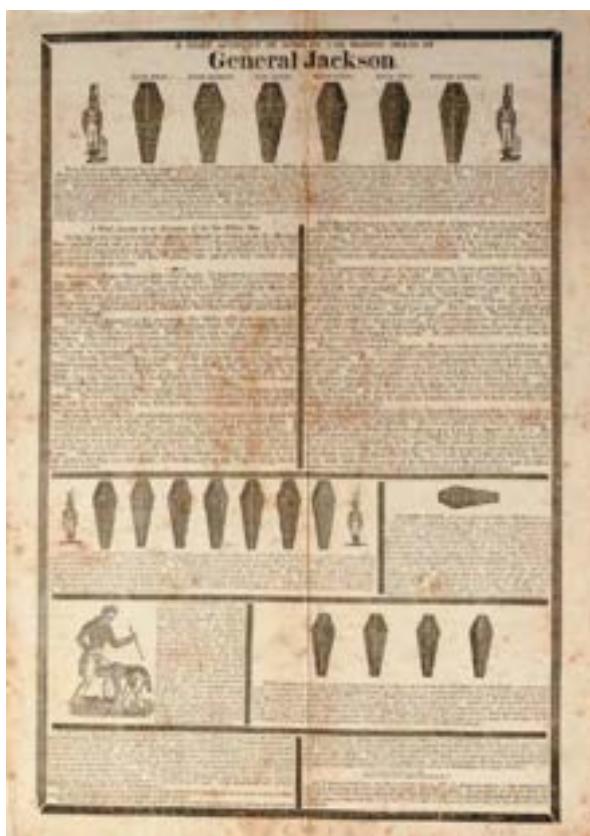


Fig. 2.12 - Questa versione mostra una fila di sei bare nella parte superiore, facendo riferimento alle morti di miliziani durante la Creek War. La successiva serie di bare rappresenta le esecuzioni di soldati regolari uccisi a colpi di arma da fuoco vicino a Nashville. La bara singola a destra si riferisce all'esecuzione di John Woods, su cui Jackson "vociferava ripetutamente, 'Sparagli, dannato birichino!'" Le ultime quattro bare rappresentano le morti ingiustificate di donne e bambini indiani durante la Seminole War. La vignetta grafica in basso a sinistra del broadside raffigura Jackson pugnalare Samuel Jackson, un vicino di Nashville senza parentela con cui litiga e che trafigge con una spada di canna.

Nel corso degli anni, i manifesti elettorali sono evoluti dal simbolismo propagandistico a approcci più sfumati.

Dopo la seconda guerra mondiale, le agenzie pubblicitarie acquistano importanza nelle campagne politiche. Nelle elezioni presidenziali statunitensi del 1952 e 1956, agenzie come Batten, Barton, Durstine and Osborne (BBDO) hanno svolto ruoli vitali. Gli inserzionisti hanno impiegato varie tecniche, enfatizzando slogan come "I Like Ike" (Fig. 13) e utilizzando immagini positive dei candidati.



Fig. 2.13 - Berlin, Irving, Poster per la campagna elettorale di Dwight D. Eisenhower, 1888-1989, stampa

Le agenzie pubblicitarie politiche hanno esteso la loro influenza a livello globale, aiutando candidati come Boris Yeltsin e Nelson Mandela. Negli anni '60, le variazioni del poster della campagna di Lyndon B. Johnson iniziano a utilizzare tecniche di design.

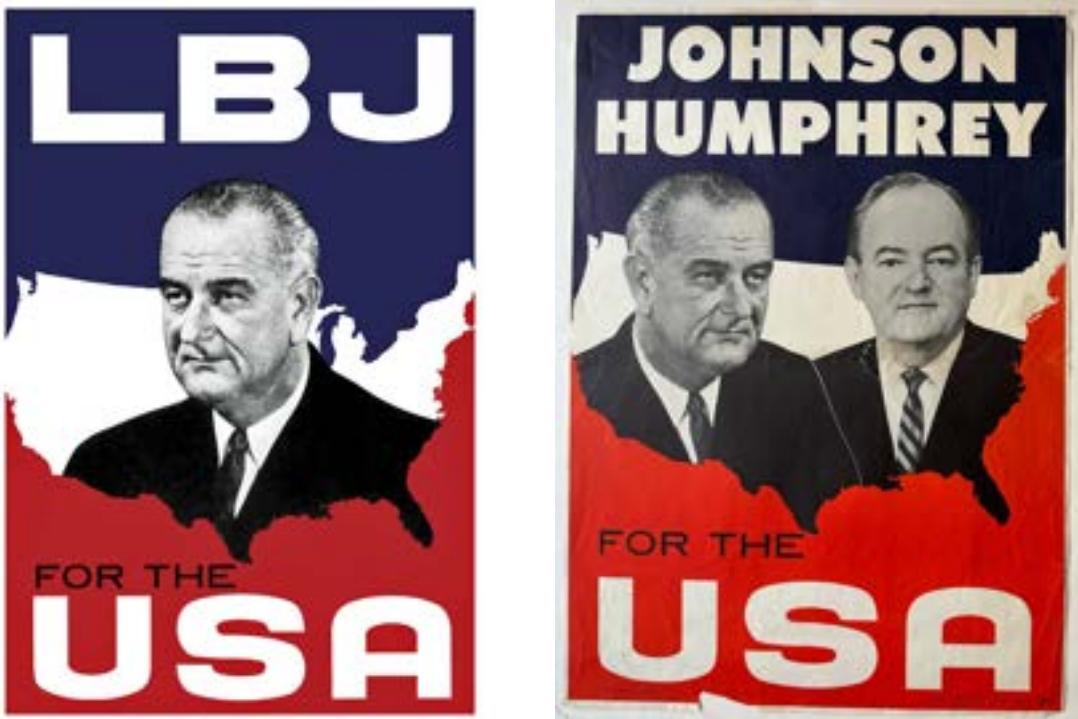


Fig. 2.14-2.15 - Poster per la campagna elettorale di Lyndon B. Johnson, 1964, stampa

Johnson viene ritratto in varie versioni ora guardando la telecamera, ora guardando altrove (Fig. 14) o con il suo compagno di corsa (Fig. 15).

In parte a causa della crescente attenzione alla fotografia in questo periodo, la fotografia è ampiamente utilizzata nei poster politici tra gli anni '60 e i primi anni 2000. Nelle immagini riprodotte (Fig. 14-15), tuttavia non è il fulcro della composizione: il focus è il testo, il suo sfondo colorato contrastato dall'immagine in bianco e nero.

La disposizione del rosso e del blu, colori iconici della politica statunitense, incornicia il ritratto di Johnson, mettendolo in evidenza come candidato americano patriottico. Con Johnson al centro, il messaggio che vuole essere mostrato è che egli può "colmare il divario" tra Repubblicani e Democratici, portando il paese al centro. I poster statunitensi dagli anni '70 ai primi anni 2000 mostravano molte delle stesse caratteristiche; un'immagine dei candidati al centro con un uso intensivo di rosso e blu e altre immagini patriottiche.

Nel 2008, il ritorno ai poster grafici arriva sotto forma di un iconico poster di Shepard Fairey: i poster della campagna presidenziale di Barack Obama furono un successo immediato, con molte imitazioni che invasero i social media.



Fig. 16 - Il poster stesso è semplice, con un ritratto del presidente Barack Obama con una sola parola "Hope" sotto. Il contrasto è utilizzato in questo poster attraverso lo stile "tagliato" per creare forme dalle tonalità scure a quelle chiare. "Hope" è integrato nella figura di Obama, presentandolo come l'incarnazione letterale della virtù. L'uso del cambio di colore è anche evidente, poiché questo poster non è rosso o blu primario, ma più una tavolozza di colori sfumata. Questo cambiamento di passo rispetto ai precedenti poster delle campagne segnalò l'innovazione della sua nuova campagna.

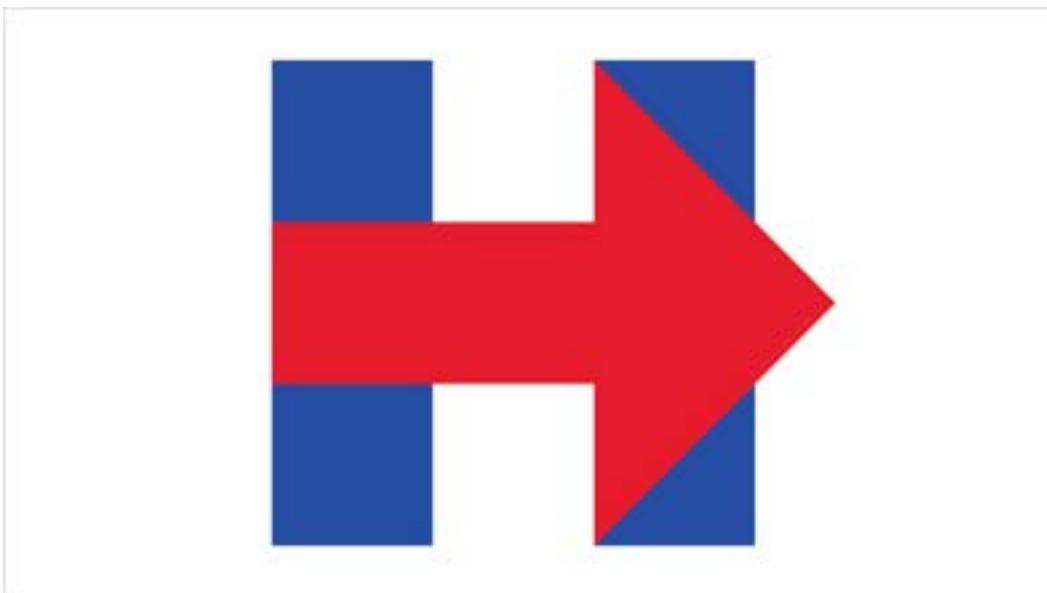


Fig. 2.17 - Un altro poster efficace negli anni 2010 proveniva dalla campagna di Hillary Clinton nel 2016. Progettato da Michael Bierut, il logo è una semplice H con una freccia che la attraversa. Sebbene non sia stato un successo immediato e abbia causato qualche scompiglio nella comunità del design grafico, racconta una storia. Prima di tutto, il poster di Clinton 2016 è essenziale, e segna una nuova era del design di campagna che è semplice e austero. Linee forti e forme squadrate conferiscono un'aura di forza e stabilità, mentre la freccia che passa attraverso mostra progresso e movimento. La combinazione di questi elementi forma una H, pubblicizzando con successo la candidata. Questo poster e altri del 2016 mostrano un ritorno al rosso e al blu primari in mezzo a un paesaggio politico più diviso.

4 Collage

Il collage è una tecnica derivata concettualmente dal mosaico, un gioco di immagini che aggrega e mescola frammenti di realtà diverse in un'immagine unitaria nuova. Questa tecnica esiste con nomi diversi anche in altri ambiti: fotomontaggio, con immagini di oggetti reali, patchwork e i ritagli di stoffa, capriccio con i brani musicali.

Anche se il collage ha radici nelle pratiche di ritaglio e incollatura del XIX secolo, utilizzato per scopi devozionali e decorativi, è solo durante il XX secolo con il Cubismo di Picasso e Braque che il collage diventa una tecnica significativa per rompere con la tradizione artistica.

Artisti come Max Ernst, i futuristi italiani (Boccioni e Depero), e Robert Rauschenberg hanno poi contribuito allo sviluppo del collage nel corso del XX secolo. In particolare Rauschenberg, figura di spicco della Pop art e del movimento Neo-Dada, introduce la tecnica delle "combines", mettendo in evidenza oggetti e immagini come frammenti della vita quotidiana.

Il cambiamento nelle arti visive rifletteva i mutamenti sociali, politici e culturali del tempo: le avanguardie, stimolate dal clima politico, cercavano l'innovazione e la sperimentazione attraverso l'uso di materiali rivoluzionari e questa nuova tecnica, con il

suo desiderio di negare il passato, assumeva un significato legato alla rivoluzione dei materiali e al progresso sociale.

Il collage, il ricorso a materiali eterogenei e l'utilizzo di ritagli tipografici diventano strumenti espressivi, con i fotomontaggi che emergono come una forma particolarmente potente durante il periodo post-bellico. Artisti come John Heartfield in Germania e Aleksandr Rodčenko (Fig. 18) in Russia utilizzano questa tecnica in modo rivoluzionario e antinazista, sfruttando la credibilità del materiale utilizzato per fini di propaganda.



Fig. 2.18 - Aleksandr Rodčenko, Manifesto con fotomontaggio di Lily Brik, 1925, Mosca

Moholy-Nagy propone l'idea di fotoplastiche, che possono essere allo stesso tempo narrative e palpabili, rappresentando un passo oltre il fotomontaggio dadaista e il fotomontaggio politico dei costruttivisti russi.

Negli anni Trenta, i contatti tra l'ambiente tedesco e russo sono interrotti a causa del Nazismo e dello Stalinismo, che sostengono un'arte realista, accademica e accentuata nelle mani del governo².

L'arte sociale dei costruttivisti russi, sebbene significativa, non è sufficiente per stabilire un collegamento empatico e attivo con le masse, e secondo Heartfield questo punto di contatto significativo può essere raggiunto solo se l'arte abbandona l'autoreferenzialità e si trasforma in uno strumento di comunicazione di massa.

² K. Passuth, Berlin centre de l'art est- européen, in Paris-Berlin, catalogo della mostra, Parigi, Centre Georges Pompidou 1978, ristampa Paris, Gallimard 1992, pp. 222- 231

Questo significa che gli artisti devono abbracciare un ruolo più attivo e impegnato, utilizzando il loro talento per fini che vanno al di là della creazione estetica pura: Grosz e Heartfield, secondo questa prospettiva, vedono l'artista non più come un semplice creatore di forme e colori, ma come qualcuno che deve fare una scelta tra tecnica e propaganda per la lotta di classe. In entrambi i casi l'artista deve rinunciare all'arte pura, adottando invece un approccio che impieghi la propria creatività e abilità per fini politici e sociali più ampi. L'artista deve equipararsi a figure come l'architetto, l'ingegnere, il disegnatore pubblicitario e il propagandista, tutti impegnati nella riorganizzazione sociale e politica, diventando un agente attivo di cambiamento e utilizzando la propria arte come uno strumento di comunicazione e propaganda nella lotta per la trasformazione sociale.

4.1 John Heartfield

Nato a Berlino nel 1891, John Heartfield viene arruolato nella prima guerra mondiale, ma già nel 1915 viene congedato a causa di una malattia nervosa simulata.

Tornato a Berlino, collabora con George Grosz e suo fratello in un giornale clandestino, dove viene fusa arte e politica in uno stile Dada.

Nel 1918, Heartfield si unisce al Partito Comunista Tedesco (KPD) e diventa attivo nella produzione di scritti, disegni, poster e altro materiale politico, lavorando per il settimanale propagandistico AIZ, e creando opere contro Hitler.

Dal 1933 al 1950 è costretto a fuggire andando da Praga, a Londra e infine tornando in Germania. Perde la cittadinanza tedesca nel 1938, ma questo non lo ferma dal continuare a creare le sue opere satiriche contro Hitler che, in quel periodo, appaiono sulle copertine dell'AIZ.

In un periodo di grande incertezza, le immagini di Heartfield prevedevano e riflettevano il caos che la Germania stava vivendo negli anni '20 e '30, mentre si avvia velocemente verso una catastrofe sociale e politica. In questo contesto, comunisti, nazisti e altri partigiani si scontrano nella stampa, alle urne e per le strade. L'impatto delle immagini di Heartfield fu così grande da trasformare il fotomontaggio in una potente forma di comunicazione di massa.

Heartfield ideò simboli basati su fotografie per il Partito Comunista Tedesco, consentendo all'organizzazione di competere con la svastica dei nazisti. Le sue immagini di pugni serrati, palme aperte e braccia alzate trasmettono un messaggio di audacia e determinazione.

Per comporre le sue opere, l'artista sceglie fotografie di politici o eventi dalla stampa illustrata mainstream. Successivamente, smonta e riorganizza queste immagini per alterarne radicalmente il significato.

Le opere più potenti di Heartfield utilizzavano variazioni di scala e forti giustapposizioni per attivare i suoi già orribili frammenti fotografici. Il risultato può avere un impatto visivo spaventoso, come in questa immagine (Fig 19) che avverte che il riarmo del paese esponeva a un pericoloso impulso verso la guerra e i suoi profitti.



Fig. 2.19 - John Heartfield, "Guerra e cadaveri: l'ultima speranza dei ricchi", 1932, stampa



Fig. 2.20 - Per creare questa famosa immagine, Heartfield sovrappone una fotografia ampiamente pubblicata di Hitler con una radiografia del torace. La didascalia recita: "Adolf, il superuomo, inghiotte oro e sputa stagno". Heartfield fa riferimento ai grandi contributi che gli industriali ricchi stavano facendo al Partito Nazista (Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori) nonostante la sua presunta base nel socialismo. L'immagine di Heartfield rivela le contraddizioni tra il sostegno finanziario di Hitler e la retorica a favore del lavoratore.



Fig. 2.21 - Il significato del saluto di Hitler: il piccolo uomo chiede grandi regali. In questa copertina per l'AIZ, Heartfield utilizzò una differenza di scala per rappresentare in modo drammatico il rapporto di Hitler con gli industriali ricchi che lo sostenevano finanziariamente. Il leader è visto come un burattino il cui gesto ora famoso viene interpretato come l'accettazione dell'influenza monetaria.



Fig. 2.22 - Uno dei primi fotomontaggi di Heartfield è questa immagine per la copertina di Der Dada, il periodico irregolarmente pubblicato del movimento. Il mix apparentemente casuale di foto-frammenti, testo e componenti grafiche crea un tumulto visivo destinato a riflettere lo stato particolarmente tumultuoso della Germania dopo la Prima Guerra Mondiale.

4.2 Kenneth Goldsmith

Arte quindi come canale per la diffusione di idee complottiste utilizzata dai governi per influenzare l'opinione pubblica diventa propaganda politica come abbiamo detto, ma abbiamo visto anche che spesso le idee del complotto veicolate dall'arte possono mirare a destabilizzare l'autorità stessa. Molte teorie del complotto infatti cercano di mettere in discussione o destabilizzare l'autorità delle narrazioni ufficiali o delle istituzioni, e, come nel caso di John Heartfield, anche Kenneth Goldsmith utilizza il collage in modo da destabilizzare l'autorità associata alle fonti originali.

L'artista Douglas Huebler nel 1969 proclama "il mondo è pieno di oggetti più o meno interessanti; non ho intenzione di aggiungerne altri", e lo scrittore statunitense Kenneth Goldsmith si basa proprio su questa frase per intraprendere la "scrittura non creativa". Questo approccio in linea con la Conceptual Writing, mira a mettere in discussione l'originalità e l'autorialità tradizionali, presentando opere che non richiedono solo di essere lette, ma anche fruite come oggetti concettuali.

Come nel collage artistico, dove oggetti comuni vengono integrati per creare nuove configurazioni e significati, Goldsmith applica un approccio simile alla scrittura: la pratica di "appropriazione e plagio" nella scrittura non creativa si traduce in una ridefinizione dei testi esistenti, aprendo spazi per nuovi modi di organizzare e interpretare il testo.

Goldsmith, nell'opera "Day" del 2003, esegue una trascrizione parola per parola dell'edizione del New York Times del 1º settembre 2000, svuotando l'opera di ogni elemento creativo e sottolineando il ruolo dell'autore come "organizzatore di informazioni". L'appropriazione di testi preesistenti e la pratica di collage nella scrittura non creativa sono paragonate alle sperimentazioni dadaiste e surrealiste nell'arte visiva: la riflessione sul collage si estende dal suo aspetto materiale, con l'introduzione di oggetti comuni nei quadri, a una dimensione più astratta e concettuale. Il collage diventa un processo creativo che va oltre l'inclusione di elementi esterni generando un nuovo valore poetico.

Per Kenneth Goldsmith il concetto di "ready-made" di Marcel Duchamp rappresenta un paradigma chiave: nelle sue opere, Goldsmith seleziona e si appropria testi preesistenti, come giornali, annunci pubblicitari o altri frammenti di linguaggio quotidiano, senza apportare modifiche sostanziali, proprio come Duchamp seleziona oggetti di uso comune e, senza alcuna manipolazione estetica, li designa come opere d'arte.

I testi vengono quindi presentati come opere d'arte letterarie, con l'idea fondamentale di trasformare il materiale esistente in una nuova forma senza aggiungere un contributo creativo tradizionale, ridefinendo così il concetto stesso di originalità e autorialità.

Entrambi gli artisti sfidano le convenzioni artistiche esistenti, mettendo in discussione le idee di originalità e creazione, e spingendo verso nuove interpretazioni della produzione artistica e letteraria.

Duchamp non vede il ready-made come un risultato artistico, ma come un procedimento per ridefinire l'arte in termini concettuali, e Goldsmith applica questa idea nel suo lavoro, ad esempio, con "Day" e "Seven American Deaths and Disasters," in cui

trascrive testi preesistenti in modo da uniformare il materiale eterogeneo in un formato testuale unificato.

La scelta dei testi da parte di Goldsmith riflette una vasta gamma di fonti, tra opere narrative, poetiche, saggi e articoli di giornale, concentrati sulla città di New York e sulla cultura statunitense del XX secolo.

5 Intelligenza artificiale e fake news

Distinguere i fatti dalla finzione è più difficile che mai.

Che sia arte o no, bisogna riconoscere che le immagini generate con l'intelligenza artificiale hanno la forza, nelle mani sbagliate, di manipolare le persone, in quanto stanno diventando molto sofisticate, sempre più accessibili e a costi ridotti o addirittura gratuite.

Negli ultimi anni sono sorte preoccupazioni riguardo alla possibilità che l'IA possa generare immagini compromettenti, come ad esempio coinvolgimento in attività illecite o situazioni imbarazzanti, che porterebbero a schemi classici di ricatto. Allo stesso modo, c'è il rischio che l'IA venga utilizzata per diffondere notizie false e influenzare o riscrivere la storia attraverso la creazione di immagini credibili.

A parte l'intelligenza artificiale, al giorno d'oggi molti in tutto il mondo sono già piuttosto scettici nei confronti di una serie di aziende, professioni e istituzioni.

“Le persone non si fidano più di tanto dei politici e dei media”, afferma Shunichi Uchida, CEO di Ipsos Japan.

In effetti, la nuova edizione del Global Trustworthiness Monitor di Ipsos rileva che, facendo la media di 31 paesi, solo il 14% pensa che i politici siano generalmente affidabili, e solo il 25% pensa che i giornalisti siano affidabili.

Ciò che abbiamo già visto è che quando si verificano eventi traumatici, dall'ex presidente degli Stati Uniti Donald Trump che sostiene che le elezioni presidenziali del 2020 sono state rubate, all'invasione dell'Ucraina nel 2022, alla guerra tra Israele e Hamas dello stesso anno, la disinformazione e i deepfake si diffondono a macchia d'olio online.

Nei paesi dove vi è poca libertà di parola, governi e attori politici utilizzano l'IA per generare testi, immagini e video al fine di manipolare l'opinione pubblica a loro favore e per censurare automaticamente i contenuti online critici.

Ad esempio, i media di stato venezuelani diffondono messaggi a favore del governo attraverso video generati da IA di conduttori di notizie di un inesistente canale internazionale in lingua inglese, mentre negli Stati Uniti, video e immagini manipolate da IA di leader politici hanno fatto il giro dei social media. Esempi includono un video che raffigurava il presidente Biden fare commenti transfobici e un'immagine di Donald Trump abbracciare Anthony Fauci.

Capitolo III

ARTE COME FINE

1 Arte per l'arte

Il primo Ottocento è caratterizzato da due tendenze dominanti, ma opposte: quella del Romanticismo e quella del Neoclassicismo, tuttavia, per quanto riguarda la storia dell'arte, il fenomeno che ha racchiuso lo spirito di quest'epoca è stato "l'Arte per l'Arte", slogan di origine francese che esprime la proposizione filosofica secondo cui l'arte dovrebbe essere priva di qualsiasi connotazione morale, politica o utilitaristica.

Le opere d'arte prodotte sotto l'influenza di questa convinzione vengono percepite come vere opere d'arte, autonome, complete in sé stesse, moralmente neutrali e non sovversive.

L'Arte per l'Arte sostiene la supremazia del valore estetico e degli elementi intrinseci a un'opera d'arte, come il colore, la forma, la linea, lo spazio e la composizione, ed è diventata centrale prima nel movimento estetico britannico, e poi nel successivo sviluppo dell'arte del XX secolo.

La frase originale "l'art pour l'art" venne coniata dal poeta francese Théophile Gautier, nell'introduzione al suo libro del 1835, "Mademoiselle de Maupin", dove scriveva anche "nulla è veramente bello a meno che non sia inutile; tutto ciò che è utile è brutto". Questa formulazione, tuttavia, esisteva già da prima: era infatti già presente nelle opere del filosofo e fondatore dell'Eclettismo Victor Cousin, nel pensiero dell'attivista politico e scrittore di teoria politica Benjamin Constant, e del famoso scrittore americano Edgar Allan Poe.

Il concetto viene abbracciato da molti scrittori e artisti francesi, britannici e americani, nonché dai sostenitori del Movimento Estetico, come Walter Pater.

Anche se la frase è stata poco utilizzata dopo la prima metà del XIX secolo, la sua eredità ha vissuto in molte idee del XX secolo riguardanti l'autonomia dell'arte, e soprattutto in varie correnti del formalismo.

Il 1900 è contrassegnato dall'apparizione di una nuova generazione di artisti moderni desiderosi di radicalizzare ciò che i più anziani modernisti, diventati pittori accademici e conservatori, sono riluttanti a cambiare.

Mentre i conservatori desiderano mantenere le loro posizioni all'interno delle istituzioni, i modernisti più giovani sono critici nei confronti delle istituzioni politiche e religiose in quanto limitano le libertà individuali. Le vecchie idee ereditate dall'Illuminismo non sono più valide, e il cambiamento è possibile solo se ogni autorità viene messa in discussione, specialmente in termini di classe media. Di conseguenza, fiorisce un'avanguardia, che esplora questioni politiche e sociali che i giovani artisti sentono l'esigenza di affrontare.

Anche se il termine "arte per l'arte" cade in disuso col tempo, l'idea che esso rappresenta, cioè che l'arte abbia un valore separato dal soggetto, e che tale valore è invece strettamente connesso alle qualità formali come linea, colore e tono, rimane molto significativa.

Una simile concezione è alla base di tutte le forme di astrazione, ad esempio

"l'arte per l'arte" può essere vista come un precursore del lavoro di artisti come Wassily Kandinsky e degli Expressionisti Astratti.

Il pittore americano James Abbott McNeill Whistler è generalmente accreditato come il pioniere del concetto di "arte per l'arte" nelle arti visive. Nel suo eccentrico manifesto artistico "Il Panno Rosso" (1878), scrisse che "[l']arte dovrebbe essere indipendente da tutti gli applausi - dovrebbe stare da sola [...] e appello al senso artistico dell'occhio o dell'orecchio, senza confondere questo con emozioni completamente estranee ad esso, come devozione, pietà, amore, patriottismo e simili".

L'affermazione di Whistler che l'arte visiva non dovrebbe promuovere alcun particolare soggetto lo porta a paragonarla al dominio puramente astratto della musica.

Ma questa idea si trasforma rapidamente nella neutralizzazione di qualsiasi contenuto particolare, portando al formalismo, cioè la necessità di affrontare questioni riservate esclusivamente al processo artistico. In questo processo, la ricerca per indagare il significato e lo scopo dell'arte in rapporto alla società viene facilmente trascurata.

Questo credo bohémien del XIX secolo viene contestato da molti, da John Ruskin alle figure inclini all'approccio marxista alla creazione artistica, e già nel 1872, lo scrittore George Sand dichiara che l'Arte per l'Arte è una frase vuota, insistendo sul fatto che gli artisti sono obbligati a comunicare attraverso le loro opere con un pubblico più ampio. Egli mette in evidenza l'importanza della connessione tra l'artista e il pubblico, sottolineando che l'arte dovrebbe avere un impatto emotivo e intellettuale sulla gente.

Nonostante il dibattito, l'Arte per l'Arte è stata principalmente abbracciata dagli artisti astratti che si esprimono in un quadro formalista chiuso, distaccato dalle preoccupazioni del mondo reale. Questo paradigma viene esteso su scala sempre più grande, dall'astrazione dell'ante guerra attraverso tendenze postbelliche come l'Espressionismo Astratto (Fig. 3.23) e la pittura di Color Field (Fig. 3.24) fino al Minimalismo (Fig. 3.25) e ad alcuni stili artistici successivi.



Fig. 3.23 - Franz Kline, "Mahoning", 1956, olio e carta su tela, Whitney Museum of American Art, New York



Fig. 3.24 - Mark Rothko, "Campo di colori (rosso e giallo)", 1968



Fig. 3.25 - Frank Stella, "Harran II" 1967, Vernice polimerica e polimerica fluorescente su tela, museo di Guggenheim

Nonostante vari movimenti artistici attivi nella prima metà del XX secolo abbiano cercato di sciogliere le tendenze formaliste, il sistema artistico stesso (guidato dagli storici dell'arte accademici e dai critici d'arte, e dal mercato dell'arte interessato al profitto) ha alla fine assorbito tutte le inclinazioni sovversive e ha reso l'Arte per l'Arte un'attività piuttosto neutrale.

Se lo osserviamo da una prospettiva contemporanea, l'approccio dell'Arte per l'Arte è retrogrado e non fa nulla per stabilire un dialogo con una comunità più ampia, poiché si rivolge solo a coloro che sono affiliati alle arti. Sebbene sia apprezzato da numerosi artisti, storici e dal mercato dell'arte, l'Arte per l'Arte è molto problematico in termini di disparità sociale: la matrice capitalista tende non solo a mantenere la disparità di classe ma piuttosto ad approfondirla, questo paradigma diventa ancor più discutibile, senza contare che non significa nulla in altri contesti culturali, essendo una creazione esclusivamente eurocentrica.

1.1 Arte rupestre

Anche se abbiamo detto che lo slogan “arte per l’arte” nasce solo nel 1800, alcuni studiosi sostengono che l’idea sia nata molto prima, già durante l’era paleontologica, con i disegni rupestri.

L’arte rupestre è un reperto archeologico dove le opinioni sono intrinsecamente soggettive e aperta a interpretazioni, in quanto può assumere molte forme e variare da luogo a luogo, sia nella forma che nella presunta funzione. Può rappresentare un singolo evento temporale, o un insieme di informazioni che si sono accumulate nel corso di molti millenni.

Mentre questo tipo di arte viene praticata per molti millenni e può essere considerata un fenomeno globale, il modo in cui gli archeologi la studiano è tutt’altro che uniforme.

Molte scuole di pensiero sono emerse nel tempo, ognuna proponendo motivazioni diverse dietro la creazione dell’arte rupestre e suggerendo modi alternativi per interpretare queste immagini. Quintano¹ raggruppa le scuole interpretative in quattro famiglie teoriche.

In primo luogo, gli interpreti del XIX secolo come Lartet e Piette enfatizzano una ragione estetica per la creazione dell'arte, che può essere considerata semplicemente come "arte per l'arte". Questo discorso viene spiegato bene da Halverson, storico americano, quando scrive: "l'arte paleolitica non ha significato,... nessun riferimento religioso-mitologico-metafisico, nessun fine ulteriore, nessun uso sociale e nessun valore adattativo o informativo particolare."²

Successivamente, fino all'inizio del XX secolo, l'arte rupestre viene spesso interpretata come una forma di magia, creata per migliorare il successo della caccia e la fertilità³. La terza famiglia teorica suggerisce che l'arte rupestre rappresenti una divisione distintiva degli spazi in base al genere.⁴ un modo di pensare popolare negli anni '60, infine, Quintano identifica un gruppo di teorie che interpretano l'arte rupestre attraverso lo sciamanesimo⁵.

Qui mi concentrerò sull'idea che l'arte rupestre sia stata creata per l'arte stessa, anche se oggi non è generalmente accettata al di fuori dell'analisi di singole opere o di particolari rappresentazioni.

Le concezioni dell'antico "uomo selvaggio" tendevano a screditare ogni suggerimento che le immagini del Paleolitico superiore avessero uno scopo simbolico. Già nel 1864, Édouard Lartet e Henry Christy argomentarono che le condizioni ambientali del Paleolitico superiore avevano generato un'abbondanza di animali che rendeva facile la caccia e così, nonostante la loro primitività, le persone avevano abbondante tempo libero durante il quale potevano decorare se stesse, i loro strumenti e dove vivevano. L'arte, quindi, nasce dal tempo libero: le immagini vengono create per semplice divertimento, svago e decorazione, e non hanno alcun contenuto simbolico (Fig. 3.26).

La spiegazione dell'arte per l'arte non viene accolta per molto dopo essere stata proposta per la prima volta. Fin dall'inizio si dubita di questa spiegazione delle immagini del Paleolitico superiore: la prima era la scoperta di sempre più arte sotterranea. Perché avrebbero dovuto realizzare opere d'arte in luoghi inaccessibili, bui e sotterranei? L'ovvio fatto che l'arte sia fatta per essere guardata è contraddetto dall'arte profonda delle grotte del Paleolitico superiore.

Ma Halverson, nel contesto dell'arte rupestre paleolitica, invita a considerare con attenzione l'idea di "arte per l'arte". Nonostante alcune delle premesse di questa interpretazione vengono ritenute errate o superate da nuove teorie supportate da evidenze scientifiche e archeologiche più credibili, lo storico suggerisce che potremmo aver adottato un approccio sbagliato formulando domande inappropriate.

¹ Quintano, J. F. 2008. Philosophy of Paleolithic Art. In Proceedings of the XXII World Congress of Philosophy. (1): 71-77

² Halverson, J (1987). 'Art for Art's Sake in the Paleolithic.' Current Anthropology 28: p.66

³ Breuil, L. 1934. Presidential address for 1934. Proceedings of the Prehistoric Society of East Anglia, 7(3): 289-322

⁴ Leroi-Gourhan, A. (1967). Treasures of prehistoric art (pp. 136-148). New York: HN Abrams

⁵ Lewis-Williams, J.D., and Pearce, D. G. 2004. San spirituality: roots, expression, and social consequences. Rowman Altamira

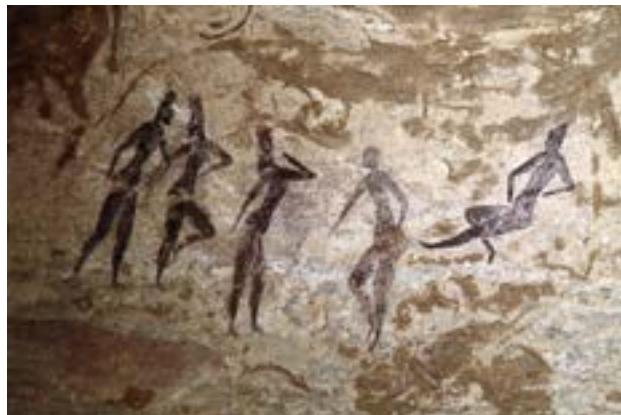


Fig. 3.26 - Arte rupestre dipinta, in Algeria

Secondo la sua teoria l'arte paleolitica non ha riferimenti religiosi o mitologici ed è libera da vincoli funzionali o adattativi.

La sua argomentazione si basa sull'idea che, inizialmente, l'arte potrebbe essere nata da attività casuali, che avrebbero poi ispirato o insegnato alle persone a creare immagini simili attraverso un processo volontario.

In sostanza, Halverson propone che, almeno nelle fasi iniziali della sua evoluzione, l'arte paleolitica potrebbe essere stata autonoma, creata per il puro piacere estetico.

1.2 James Abbott McNeill Whistler

James McNeill Whistler partecipa al fermento artistico di Parigi e Londra alla fine del XIX secolo.

Nato a Lowell, Massachusetts, Whistler trascorre parte della sua giovinezza a San Pietroburgo, in Russia dove suo padre, un ingegnere civile, è impegnato nella costruzione della ferrovia per Mosca. Whistler frequenta corsi di disegno presso l'Accademia Imperiale delle Scienze.

Al suo ritorno a casa, dopo una breve carriera all'Accademia Militare, inizia a studiare il disegno con Robert W. Weir. Dopo aver lavorato nella divisione dei disegni dell'United States Coast and Geodetic Survey, dove riceve la sua prima formazione in incisione, Whistler, già fluente in francese dai suoi anni d'infanzia in Russia, decide di intraprendere la carriera di artista a Parigi.

Whistler arriva nella capitale francese alla fine del 1855, almeno un decennio prima della grande ondata dei suoi connazionali che avrebbero cercato istruzione artistica lì.

Si iscrive all'école Imperial et Spéciale de Dessin (la "piccola scuola") e all'atelier di insegnamento indipendente di Charles Gleyre, dove prevalgono i principi degli Beaux-Arts, e dove futuri Impressionisti, tra cui Claude Monet e Pierre-Auguste Renoir, avrebbero studiato qualche anno dopo.

Nel maggio 1859, decide di stabilirsi a Londra e di lavorare lontano dai suoi colleghi d'avanguardia francesi, sebbene rimane comunque un continuo scambio di idee tra loro e i suoi amici artisti inglesi. Questi includono Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais e altri Preraffaeliti, che condividono la sua passione per le stampe giapponesi e la porcellana bianca e blu, e le cui opere influenzano Whistler. Inizialmente, Whistler

include solo costumi e accessori asiatici come oggetti nelle sue opere ma, a metà degli anni '60, adotta i principi giapponesi di composizione e organizzazione spaziale.

Nei suoi paesaggi di quegli anni si può notare come ha abbandonato il suo precedente impegno a trascrivere la natura alla maniera di Courbet e sta rispondendo invece a imperativi formalisti, tra cui superfici decorative piatte, armonie tonali sottili e soggetti allusivi, piuttosto che letterali.



Fig. 3.27 - Prendendo spunto da un critico che ha definito il suo primo ritratto della sua amante, *The White Girl*, una "sinfonia in bianco", Whistler inizia a immaginare ed intitolare le sue opere con il linguaggio astratto della musica, chiamandole sinfonie, composizioni, armonie, notturni, arrangiamenti, e così via.

Durante la fine degli anni '60, Whistler cerca di creare armoniche composizioni multifigurate che avrebbero ricordato i suoi esperimenti di successo con i paesaggi. Entro il 1871, aveva deciso di ritirarsi da quella ambiziosa iniziativa e di concentrarsi su soggetti a figura singola.



Fig. 3.28 - James Abbott McNeill Whistler, "Armonia in giallo e oro: la ragazza d'oro Connie Gilchrist", 1876, olio su tela, MET



Fig. 3.29 - James Abbott McNeill Whistler, "Composizione in rosa e nero: ritratto di Théodore Duret", 1883, olio su tela, MET

Nei ritratti come “Armonia in giallo e oro: la ragazza d'oro Connie” (Fig. 3.28) e “Arrangement in Composizione in rosa e nero: ritratto di Théodore Duret” (Fig. 3.29), Whistler continua a enfatizzare forti silhouette, contorni eleganti e bei disegni superficiali; calibrando la posizione della figura rispetto ai bordi della tela e bilanciando la descrizione delle apparenze con quelle che percepiva come necessità pittoriche.



Fig. 3.30 - Whistler inventa anche una firma monogramma, una farfalla stilizzata basata sulle sue iniziali, che quindi diventa un elemento compositivo e non solo un marchio del produttore.
Questa firma viene collocata deliberatamente come un “oggetto” in ogni dipinto

La sua dedizione all'armonia generale si estese alla decorazione d'interni, ai mobili e al design di cornici e persino di intere mostre. Diventa una figura centrale nel movimento Estetico, fondato sulla filosofia “dell'arte per l'arte”.

Nel 1871 inizia una famosa serie chiamata “Notturno”, di cui vedremo 3 opere:



Fig. 3.31 - "Notturno: Blu e Argento - Chelsea," è la prima di molte, dove si discosta da una rappresentazione realistica del Tamigi e si concentra invece nel catturare l'incantevole bellezza del fiume di notte. Etichettandolo come 'notturno', Whistler intende consapevolmente separare il dipinto da qualsiasi soggettività personale, sottolineando la sua natura puramente artistica guidata dalla tecnica.

La scena raffigurata comprende una porzione di Chelsea, con la Chelsea Old Church sulla destra. I dettagli sono deliberatamente resi al minimo, eppure il dipinto riesce a trasmettere in modo efficace l'essenza del fiume e dell'atmosfera notturna; il movimento della città è suggerito dalle varie luci sparse (macchie gialle di colore) che penetrano nei toni di grigio e blu presenti in tutta la scena.

La maestria di Whistler risiede nel suscitare una sensazione di una città che non dorme mai, immortalata nella rappresentazione tranquilla ma vivace del Tamigi di notte.

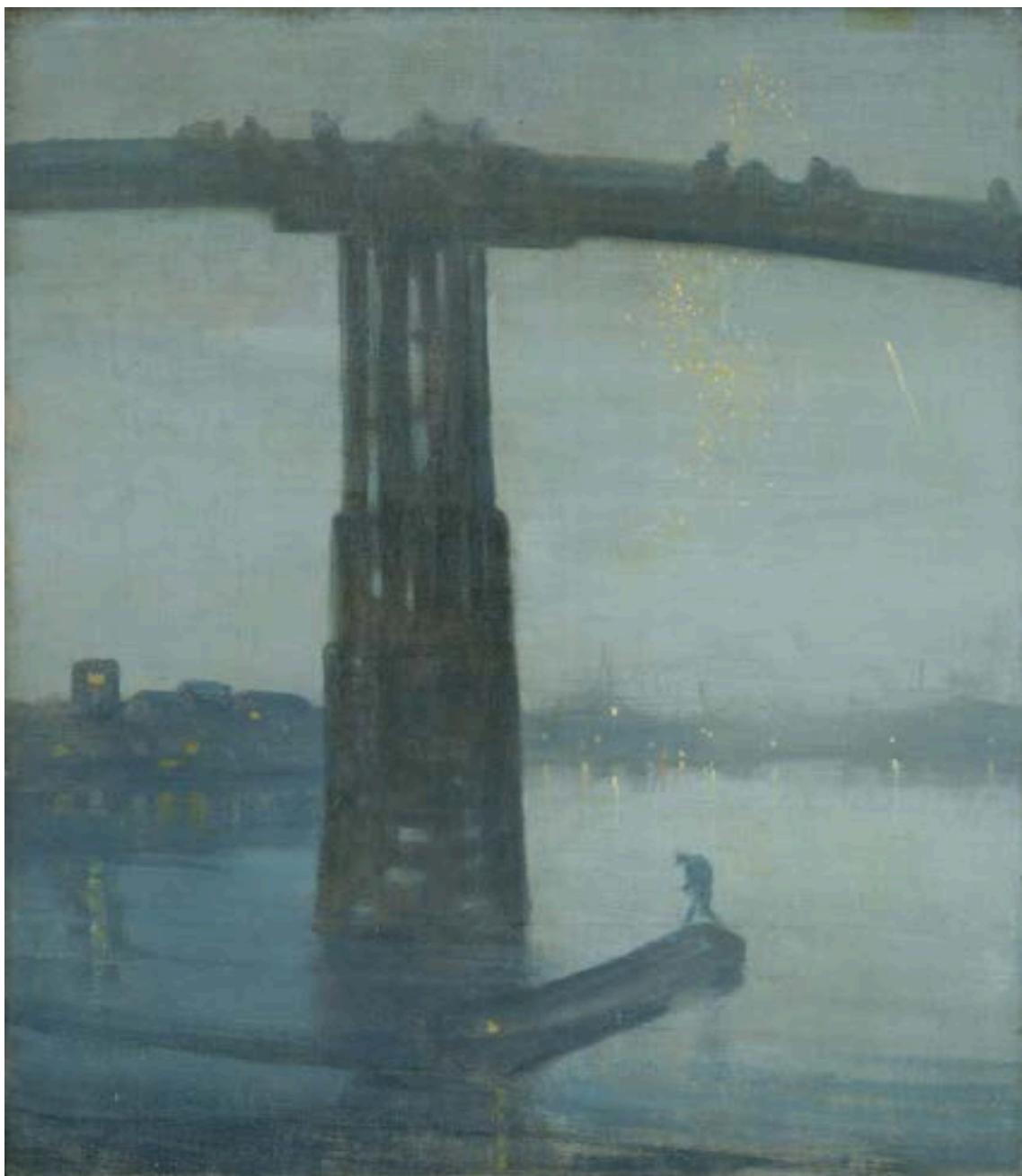


Fig. 3.32 - Dipinto tra il 1872 e il 1875 e chiamato "Nocturne: Blue and Gold – Old Battersea Bridge" rappresenta il Battersea Bridge, non più esistente, attraverso il Tamigi.

In questo quadro Whistler è più interessato ai dettagli, rendendo possibile distinguere la Chelsea Old Church a sinistra e i fuochi d'artificio sullo sfondo.

Anche in questo caso, la tavolozza scura rende l'intera scena tranquilla e silenziosa, se non fosse per lo spettacolo dei fuochi d'artificio.

Il pescatore in primo piano sembra occuparsi tranquillamente dei suoi affari mentre il Tamigi è generalmente circondato da un'aura di solitudine.

Si può vedere la diversità della città: alcune persone sono ancora sveglie per festeggiare con i fuochi d'artificio, mentre altre iniziano silenziosamente la loro giornata lavorativa. Nel complesso, l'intero dipinto sprigiona atmosfera e invita a trascorrere la notte girovagando lungo il Tamigi.



Fig. 3.33 - Nel 1878, intraprende e vince una causa per diffamazione contro il vecchio critico d'arte inglese John Ruskin, che lo accusa di "lanciare una pentola di vernice in faccia al pubblico" quando mostra una scena di città quasi astratta, "Notturno in nero e oro - Il razzo cadente", in una mostra alla Grosvenor Gallery di Londra nel 1877.

Questa opera, realizzata nel 1875, raffigura i Cremorne Gardens, uno dei vecchi giardini di piacere che, da allora, è stato chiuso. È l'ultimo dei Notturni londinesi e mostra uno spettacolo di fuochi d'artificio in un cielo notturno nebbioso, ancora una volta con pochi dettagli, se non singoli bagliori di luce che rompono la tavolozza generalmente scura.

Whistler rende difficile distinguere tra gli aspetti individuali del dipinto attraverso l'assenza di linee chiare, ma il suo utilizzo della luce, delle sfumature e soprattutto del fumo delinea comunque la disposizione generale.

Il tono generalmente spento del dipinto viene acceso dall'esplosione sorprendente dei razzi ti fa rendersi conto improvvisamente della bellezza della scena.

Whistler fu determinante nello stabilire il credo dell'arte moderna: nel 1885 apparve all'ultima mostra di gruppo degli Impressionisti francesi annunciando la fine della trascrizione naturalistica come obiettivo dell'avanguardia. Whistler proclamò nella sua famosa conferenza "Ten O'Clock":

"La Natura contiene gli elementi, nel colore e nella forma, di tutti i quadri, così come la tastiera contiene le note di tutta la musica.

Ma l'artista è nato per scegliere, e scegliere, e raggruppare con la scienza questi elementi, affinché il risultato sia bello - come il musicista raccoglie le sue note e forma i suoi accordi, finché non porta fuori dal caos una gloriosa armonia. Dire al pittore che la Natura deve essere presa com'è, è come dire al musicista che può sedersi sul pianoforte. Che la Natura ha sempre ragione, è un'affermazione artisticamente falsa, quanto è falsa sotto ogni aspetto. La Natura è molto raramente giusta, in misura tale che si potrebbe quasi dire che la Natura è di solito sbagliata: cioè, la condizione delle cose che porteranno alla perfezione dell'armonia degna di un quadro è rara e non comune affatto."

2 Expressionismo astratto

Alla fine della Seconda Guerra Mondiale, nel 1945, tra i 70 e 85 milioni di persone hanno perso la vita, città in Europa e Asia sono distrutte e le economie di molti paesi risultano devastate, con un'eccezione enorme: gli Stati Uniti.

Nonostante il Giappone avesse portato la guerra nelle aree dell'Oceano Pacifico degli Stati Uniti, e i sommergibili tedeschi U-boat avessero pattugliato al largo della costa orientale, il continente americano ne esce indenne. L'infrastruttura e l'industria americane rimangono intatte, dando inizio a un boom di prosperità senza precedenti, protetto dalla più grande forza militare della storia. L'ordine geopolitico si sposta a favore degli Stati Uniti, e con esso, il "soft power" dell'influenza culturale.

Da questa trasformazione nasce il primo movimento artistico veramente autoctono degli Stati Uniti: l'Espressionismo Astratto. La capitale mondiale dell'arte si sposta da Parigi a New York, e nuovi nomi come Pollock, De Kooning, Rothko soppiantano i vecchi artisti, come Cézanne, Matisse e Picasso nell'immaginario pubblico.

L'Espressionismo Astratto comprende uno spettro eclettico di approcci, dal pennellato deciso di Willem de Kooning alle composizioni cromatiche di Mark Rothko: non è uno stile tanto quanto un termine ombrello per racchiudere quegli artisti che usano la pittura per trasmettere la loro vita interiore. Sentimenti e sensazioni vengono concretamente manifestati attraverso il gesto.

Definita "pittura d'azione" da alcuni, questa tecnica coinvolgeva spesso un'ampia gamma di movimenti che superano i limiti del cavalletto, in un espansività definita "scala americana" in Europa. Che questa descrizione ricordi anche l'emergere dell'America sulla scena mondiale non è un caso.

Nel XIX secolo, il sistema accademico diventa troppo rigido per stare al passo della Rivoluzione Industriale. Gli artisti cercano di raggiungere concetti come "l'arte per l'arte" e il "dipingere la vita moderna" come modi di ribellarsi contro formule legate al passato. A questo segue una serie di innovazioni radicali, che culmina ai primi del XX secolo con una completa rottura dal linguaggio visivo che esisteva fin dal Rinascimento. Cubismo, Futurismo e astrattismo emergono rapidamente, ma tra le avanguardie della prima ora, il movimento più influente per gli Espressionisti Astratti è il Surrealismo, che studia la psiche umana, cercando di liberare il proprio pensiero da ragione e costruzioni sociali. Molto importante in particolare sarà l'invenzione surrealista dell'automaticismo, un metodo di creazione artistica che toglie il controllo alla sua mente consci, permettendo all'inconscio di "guidare" l'opera. Questa meccanica diventa il modello su cui gli Espressionisti Astratti basano il loro approccio performativo alla pittura, come si vede anche nei famosi dipinti "a goccia" di Jackson Pollock.

Sia il Surrealismo che l'Espressionismo Astratto emergono in risposta a conflitti epocali, le due guerre mondiali, e entrambi anche se in modo diverso, accedono all'inconscio per esorcizzare metaforicamente la follia di un mondo che non ha più senso.

Il legame tra Surrealismo ed Espressionismo Astratto viene creato direttamente dalla comunità di artisti europei rifugiatisi a New York durante la guerra.

3 Floreani e l'astrattismo

Roberto Floreani, artista e scrittore veneziano, in "Astrazione come Resistenza" avanza la tesi che l'arte astratta, in contrasto con le tendenze dominanti della modernità e della postmodernità, incarna un atto di resistenza.

L'astrattismo si oppone ai principi cardine della modernità, come il materialismo e il progressismo, richiamando l'attenzione sulla potenza estatica dell'estetica e la funzione trasfiguratrice dell'arte. L'essenza spirituale dell'astrattismo è un elemento distintivo, un ritorno a un'idea arcaica di artista con profonde radici.

L'arte astratta sfida le convenzioni contemporanee, opponendosi al politicamente corretto e alla banalizzazione delle tematiche tradizionali: invece di aderire a tematiche

convenzionali, l'astrattismo si concentra a sviluppare la sintesi corpo-mente-spirito, intraprendendo una ricerca di profondità e significato.

Floreani aveva questo in mente quando scrisse:

«L'Astrazione contemporanea [...] può sembrare appartata, spesso silenziosa, raccolta, a tratti sotterranea, pur annoverando, ancor oggi, testimonianze costanti e attendibili in ogni angolo del mondo, ricca di una continuità consapevole della portata storica della sua origine. Astrazione che si muove, secondo tradizione, per piccoli passi ponderati ma inesorabili, scanditi da una ricerca il più delle volte alimentata da testi illuminanti: con buone ragioni, si può quindi affermare che l'Astrazione gode oggi di una continuità selettiva e costante attendibilità nel contemporaneo».

3.1 Astrattismo secondo la scienza

Il motivo per cui le opere di artisti come Pollock, Mondrian e Rothko ci affascinano risiede nella loro capacità di offrire un'esperienza percettiva unica, stimolando la creatività del cervello.

Eric Kandel, neuroscienziato premio Nobel, ha esaminato i capolavori dell'arte astratta per evidenziare come artisti e scienziati possano collaborare per comprendere come percepiamo e interpretiamo il mondo.

L'arte astratta moderna, con il suo approccio riduzionista, si basa sulla liberazione di linee, forme e colori, allontanandosi dalla rappresentazione realistica di oggetti e paesaggi, e quindi togliendo un possibile messaggio. Gli artisti astratti scompongono l'esperienza percettiva nei suoi elementi essenziali, una pratica che è in sintonia con l'approccio scientifico. Le neuroscienze, insieme a questo approccio riduzionista, ci aiutano a comprendere come percepiamo e interpretiamo un'opera d'arte.

La percezione di un'opera d'arte coinvolge sia i processi "bottom-up" che "top-down": il cervello estrae informazioni dalla realtà attraverso processi bottom-up, come l'analisi di linee, forme e colori. Al contempo, i processi top-down coinvolgono l'attivazione di diverse aree cerebrali per dare un senso a ciò che vediamo, basandosi su esperienze passate, attenzione, apprendimento e memoria.

Gli artisti "riduzionisti" come Turner, Monet, Kandinsky e Mondrian hanno sviluppato un linguaggio artistico che coinvolge la mente dell'osservatore in modo attivo, stimolando l'immaginazione e la creatività.

La scuola di New York, con artisti come Willem de Kooning, Jackson Pollock e Mark Rothko, ha ulteriormente ampliato l'approccio riduzionista. De Kooning ha intensificato l'uso di pennellate ed emozioni, Pollock ha introdotto l'action painting, mentre Rothko ha focalizzato l'attenzione sulla potenza espressiva del colore.

3.2 Kandinsky

Pablo Picasso dichiarò che l'arte per l'arte era un inganno, mentre Wassily Kandinsky sostenne che essa si riferisce al disprezzo dei significati sottostanti, che sono la vita dei colori, e allo spreco di potere artistico. In particolare, in "Del spirituale nell'arte", fa

un'indagine sui motivi più profondi e autentici alla base della creazione artistica, la "necessità interna" che spinge gli artisti a creare come impulso spirituale e allo stesso tempo il pubblico a ammirare l'arte come fame spirituale.

Inizia considerando l'arte come antidoto spirituale ai valori del materialismo e condanna la tendenza del pubblico a ridurre l'arte a un semplice insieme di tecnica e abilità, sostenendo che il suo vero scopo è completamente diverso:

"In ogni quadro è imprigionata un'intera vita, un'intera esistenza di paure, dubbi, speranze e gioie. Dove si sta dirigendo questa vita? Qual è il messaggio dell'artista competente? ... Armonizzare il tutto è il compito dell'arte."

Eppure, Kandinsky avverte che "l'arte per l'arte" può portare ad "trascurare dei significati interni", consolidando l'arte come oggetto di transazione, da acquistare e possedere, piuttosto che un'esperienza da vivere.

Si rivolge quindi all'essenza spirituale dell'arte e alla responsabilità dell'artista nel portarla fuori: Kandinsky considera l'arte una sorta di ancora spirituale quando tutte le altre certezze della vita sono sconvolte da rivolgimenti sociali e culturali.

Inoltre, esplora la connessione tra colore, forma e l'influenza diretta che il colore ha sull'anima: descrive i colori in termini tattili, associandoli a sensazioni come la rugosità, la viscosità, la morbidezza o la durezza. Kandinsky sostiene che il colore è uno strumento potente che agisce direttamente sull'anima, con gli occhi come martelli e l'anima come un pianoforte. L'artista è la mano che suona, toccando tasti diversi per creare vibrazioni nell'anima.

La forma è l'espressione esteriore del significato interiore. Esplora l'interazione tra colore e forma, sottolineando che anche forme geometriche astratte possono avere un valore spirituale proprio. La terza componente, la purezza artistica, è quella che resiste al passare del tempo, oltre le convenzioni stilistiche e di periodo.

Kandinsky critica l'idea di stili effimeri, sottolineando che solo la pura arte interiore resiste nel tempo: l'artista non deve seguire convenzioni riconosciute o non riconosciute, e deve essere sordo alle richieste transitorie della sua epoca.

L'arte, secondo Kandinsky, è un mezzo per migliorare e affinare l'anima umana, e se l'arte si sottrae a questa responsabilità, si crea un divario.

4 Jean Baudrillard

Nel 1996, Jean Baudrillard (1929-2007) in "Le complot de l'art" (La cospirazione dell'arte) riflette sull'arte contemporanea, concentrando in particolare sul fatto che l'Arte abbia perso la sua capacità illusoria, nutrendosi di sé stessa e diventando trans-estetica come la società nel suo complesso. Il problema dell'arte contemporanea è nella capacità di comprendere l'opera d'arte, in quanto non sempre siamo in grado di comprendere il suo vero valore, né tanto meno di apprezzarla per le sue caratteristiche estetiche. Molto spesso siamo davanti ad opere d'arte che sembrano non dire nulla o, almeno, che non ci attirano particolarmente.

Il pensiero di Baudrillard sulla sparizione dell'arte si può capire da questo estratto:

*« Ciò che mi interessa è che questa logica di produzione di valore (e di plusvalore) sia contemporanea al processo inverso, quello della sparizione dell'arte; che più ci sono valori sul mercato meno c'è possibilità di giudizio e (di piacere) estetico; che questa logica della sparizione è esattamente e proporzionalmente inversa a quella della produzione di cultura - in breve, che il grado Xerox della cultura, quello della sua proliferazione assoluta, corrisponde al grado zero dell'arte, quello del suo vanishing point e della sua simulazione assoluta. »*⁶

In un'epoca capitalista dove tutto viene prodotto in serie, ci si inizia a chiedere che senso possa avere l'arte, e cosa essa possa dirci della realtà stessa.

Per Baudrillard, l'arte ha il compito di mettere in rilievo proprio la mercificazione del capitalismo: in un'epoca in cui tutto viene ridotto a merce e a produzione seriale, l'arte ci può aiutare a scorgere l'alienazione presente in questo meccanismo per prenderne consapevolezza e resistere.

Come esempio più significativo sceglie Andy Warhol che, negli anni sessanta, dipinge le Campbell's Soups.

Il suo “è un colpo brillante della simulazione e di tutta l'arte moderna in un sol colpo. L'oggetto merce, il segno merce, si trova ironicamente sacralizzato, il che è appunto il solo rituale che ci resta”.



Fig. 3.34 - Andy Warhol, “Tunafish disaster”,
1963, Serigrafia fotografica su carta,
San Francisco Museum of Modern Art

⁶ J. Baudrillard, Il vanishing point dell'arte, in Id., La sparizione dell'arte, Abscondita, Milano 2012, p. 15

Crea opere che rappresentano per esempio una scatola di detersivo, una scatola di tonno (Fig. 3.34) o di pomodoro che si può trovare in qualsiasi supermercato, immergendosi nel meccanismo della riproducibilità delle merci e accentuandolo fino a sfidarlo.

L'arte contemporanea assume il compito di evidenziare l'alienazione che gli oggetti producono su di noi.

Baudrillard spiega come nell'epoca capitalista, l'arte non rappresenta più il sentimento del bello o la ricerca del sublime, ma funge da strumento per renderci consapevoli di come la nostra vita sia intrinsecamente legata alle merci che produciamo. Questo atteggiamento critico verso l'arte tradizionale è parte di un processo di liberazione che, secondo l'autore, ha attraversato molteplici campi, da quello politico a quello sessuale, da quello artistico a quello culturale.

La domanda che si pone Baudrillard, però è: cosa rimane dopo questa "orgia" di emancipazione? Ciò che rimane è la simulazione stessa dell'arte, una mercificazione che non offre più nulla da vedere. In un contesto in cui l'abbondanza di immagini e stili impedisce la riflessione approfondita, l'arte si riduce a uno sguardo su ciò che non ha più nulla da rivelare.

Il concetto di "Complotto dell'Arte" si riferisce alla sparizione dell'autenticità artistica, assorbita nel sistema della merce e della cultura di massa. L'arte non è più un'espressione unica, ma è coinvolta in un processo di simulacro e simulazione, dove il valore estetico si dissolve nel valore di scambio, e l'arte diventa una finzione che crea un mondo di illusioni, rappresentato nell'iperreale dell'iperrealismo e della pop art.

Vi è una morte simbolica dell'arte come forma di espressione autentica, che rimane intrappolata in un ciclo senza fine di ripetizione e simulazione, priva di originalità e significato.



Fig. 35 - Andy Warhol, Campbell's Soup: Noodle Soup Box, 1986, vernice polimerica sintetica serigrafata su tela, collezione privata

Nel 1986 Warhol dipinge le Soup Boxes (Fig. 3.35), e secondo Baudrillard questo è semplicemente la “conferma” che è diventato egli stesso merce, riproducendo l’inoriginale in modo non più originale.

Baudrillard, con il concetto di "transestetica", presenta un contesto in cui solo elementi estranei all'arte possono consentire una riflessione sulla sua natura, la sua mutazione e la sua sparizione. Nel suo libro "simulacri e simulazione", del 1981, teorizza quattro fasi nel concetto di simulazione, che userà poi per spiegare anche le fasi dell'arte.

Il primo stadio, naturale, lega il valore a un referente naturale, si sviluppa in relazione a un uso “naturale” del mondo, e inizia con la cultura moderna, durante il Rinascimento, quando la rappresentazione della realtà diventa centrale. Il secondo stadio, mercantile, associa il valore a un equivalente generale, sviluppandosi in base a una logica della merce, si passa da una rappresentazione fedele ad una distorsione simbolica. Il terzo stadio, strutturale, lega il valore a un codice, sviluppandosi in riferimento a modelli culturali e simbolici, e si concentra sul concetto di simulacro come sostituto della realtà, in cui le immagini perdono il loro legame originale con la realtà, diventando autonomi simulacri. Il quarto stadio, frattale, rappresenta un'evoluzione avanzata in cui il valore irradia in tutte le direzioni senza riferimenti chiari, operando per contiguità. Questa fase viene chiamata "iperrealità", in cui la distinzione tra reale e simulacro diventa sfocata, e le rappresentazioni prendono il sopravvento sulla realtà stessa.

In un’epidemia del valore che conduce alla generale smaterializzazione dell’arte, l’arte può sopravvivere solo come stereotipo: le opere d’arte sono divenute idee, segni, illusioni, concetti, e solo solo comprendendo questa evoluzione, secondo Baudrillard e affrontando la nuova realtà dell’arte contemporanea è possibile fronteggiare la perdita di senso e la caduta nel banale.

4.1 Mariusz Stanowski

Un’altro autore interessante è Mariusz Stanowski, che, con un’analisi dell’arte concettuale negli anni '60 e '70, nota come essa abbia assorbito la realtà, incorporando sfere materiali come la terra e il corpo, il processo creativo e persino la vita, oltre a pensiero, contenuto e referente. L’artista sostiene che, considerando la realtà nel contesto dell’arte, quest’ultima possa essere compresa come realtà stessa, non qualcosa che esiste accanto ad essa.

Questo processo ha conseguenze significative: ogni oggetto della realtà, quando considerato nell’ambito dell’arte, diventa un’opera d’arte e il suo contesto comprende tutta la sua realtà. Di conseguenza, qualsiasi riferimento o significato dell’opera d’arte appartiene a tale contesto, diventando un elemento formale artistico.

Un esempio è “Grupa ludzi” (Gruppo di persone) (Fig. 3.36), dove elementi formali includono: ritratti di persone famose che rappresentano diverse sfere della vita, ma anche il colore, la citazione, l’erotismo, la direzionalità e il disegno.



Fig. 3.36 - Mariusz Stanowski, "Grupa ludzi", 2016, acrilico su tela, collezione privata

Come Baudrillard, anche Mariusz Stanowski sottolinea il cambiamento fondamentale nell'arte contemporanea, in cui l'oggetto artistico si dissolve, perdendo i suoi riferimenti tradizionali. La differenza è: mentre Baudrillard con la teoria delle simulazioni, individua stadi evolutivi del valore, Stanowski si concentra sulla destrutturazione pittorica nell'arte concettuale.

Insieme, suggeriscono che l'arte contemporanea abbraccia un'era post-concettuale e post-artistica, in cui le convenzioni tradizionali vengono decostruite.

Questo fenomeno può essere interpretato come una risposta alla trasformazione dei significati, dove l'arte non solo perde il suo riferimento originario, ma si dissolve in una rete di simulacri.

In tutti e due i casi è molto importante comprendere il contesto contemporaneo per affrontare questa crisi del significato e dell'autenticità nell'arte.

Capitolo IV

L'ARTE PUO' NON AVERE UN MESSAGGIO?

Quando si parla di arte, la frase "l'arte per l'arte" viene citata molto, soprattutto quando si tratta di questioni politiche. Il dibattito è molto intenso e persino necessario tra studiosi, critici, artisti e semplici appassionati d'arte che tentano di risolvere la controversia su come l'arte dovrebbe essere vista.

La questione principale è sulla possibilità reale che l'arte possa mai essere correttamente considerata semplicemente "arte per l'arte", o se le intenzioni e le credenze dell'artista, rimangano intrinsecamente intrecciate con l'opera che viene creata. Poiché ogni opera d'arte, artista, spettatore, critico e ricercatore d'arte contribuiscono in modo diverso "all'equazione", non c'è modo di generalizzare e dire che l'arte può o non può essere vista semplicemente come "arte per l'arte", in quanto, che tale cosa esista o meno, l'arte nel suo complesso è destinata a influenzare le persone, e le persone vengono influenzate in modi diversi dall'arte e dall'artista.

Che sia intesa come pura, per quanto possibile, come nell'espressionismo astratto, o che sia effettivamente volta ad evocare idee sociali e politiche nelle persone, come nella propaganda, le persone vedranno sempre l'arte in quanto individui. Se alcune persone non gradiscono il messaggio, esse non gradiranno l'intento, l'applicazione o l'esposizione dell'arte; se non gradiscono l'artista e le sue credenze, saranno incapaci di separare veramente l'arte dal messaggio percepito e saranno incapaci di pensare all'arte come "arte per l'arte".

Questo non è un attacco agli spettatori delle opere d'arte, ma piuttosto una spiegazione del fatto che è impossibile generalizzare l'arte fino al punto di immaginare che tutta l'arte non abbia un messaggio, senza tenere conto degli intenti sociali, politici, religiosi o personali collegati all'opera.

1 Leni Riefenstahl

Dopo l'Olocausto, la scusa comune fornita dai soldati tedeschi era "stavo solo eseguendo gli ordini". Leni Riefenstahl, una delle più importanti registe del primo Novecento, e figura controversa, apparentemente associata ad Adolf Hitler, difende il suo caso su basi diverse, sostenendo di non essere a conoscenza delle atrocità di Hitler nei confronti degli ebrei. È improbabile, tuttavia, che le sue affermazioni di ignoranza sulla situazione degli ebrei fossero veritieri. Se era ignorante, lo era per scelta, ma è più probabile che sapesse della situazione e avesse scelto di non agire.

Nel 1932, Riefenstahl ottiene un notevole successo come regista e protagonista con il film "La luce blu". Il suo talento viene notato da Adolf Hitler, che rimane impressionato dal film, segnando l'inizio di una collaborazione controversa.

Dopo l'Olocausto, la regista si batte per far accettare i suoi film come documentari basati su fatti senza prospettive politiche, affermando che essi non sono film di propaganda che glorificano i nazisti. Riefenstahl difende i suoi film "Triumph of the Will", presunto documentario del Congresso del Partito Nazista del 1934 a Norimberga,

e il suo dittico "Olympia", lungo quasi quattro ore dove mostra una Germania forte e modernizzata alle Olimpiadi di Berlino del 1936, come opere d'arte, non film di propaganda.

In un'intervista del 1965 sulla rivista cinematografica francese *Cahiers du Cinéma*, definisce il suo stile "cinéma vérité", o cinema puro e diretto, senza alcun commento fuori campo. "Tutto è autentico. E non c'è alcun commento tendenzioso semplicemente perché non c'è alcun commento. È storia, storia pura"¹.

Questa intervista sostiene che Riefenstahl sia un ingranaggio riluttante nella macchina della propaganda controllata da Hitler e Goebbels, e che essa intendesse solo creare documentari di un evento propagandistico, non propaganda in sé.

La precedente affermazione è supportata dalla sentenza del governo francese del dopoguerra, nel 1948, che decreta la sua innocenza. In quanto mai entrata ufficialmente nel partito nazista, non può essere processata come nazista.



Fig.4.37 - 4.38 - Foto di Riefenstahl e Hitler insieme, ca. 1940

La sentenza della corte francese che scagionava Riefenstahl è stata ampiamente smentita da Riefenstahl stessa, che si vanta di essere stata spesso con Hitler nella sua autobiografia (Fig. 4.37 - 4.38). La vicinanza di Riefenstahl a Hitler è anche importante perché spiega la sua posizione unica nella burocrazia nazista: non lavora sotto Goebbels, rendendola artisticamente indipendente dal sistema di propaganda².

Riefenstahl si è impegnata a caratterizzarsi come non antisemita, indipendentemente dalla sua carriera cinematografica. Nel documentario "The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl", ha dichiarato: "Nessuna parola antisemita è mai passata dalle mie labbra. Non sono mai stata antisemita. Non mi sono unita al partito. Quindi dove sta la mia colpa? Ditemelo. Non ho lanciato bombe atomiche. Non ho mai tradito nessuno. Di cosa sono colpevole?"

Quando Riefenstahl afferma che è più interessata a creare arte che a essere coinvolta in

¹ Sontag, Susan. "Fascinating Fascism." *The New York Review of Books* 6 February 1975

² Riefenstahl, Leni. *Leni Riefenstahl*. New York: Picador, 1987; Simon, John. "The Fuhrer's Movie Maker." *The New York Times* 26 September 1993

politica, probabilmente non sta mentendo. Credeva sinceramente che il modo migliore di procedere fosse creare opere d'arte splendide e essere intenzionalmente ignorante, evitando di porre troppe domande e distogliendo l'attenzione dalle informazioni disponibili.

Nonostante, però, la famosa regista abbia respinto qualsiasi legame con Hitler, viene ampiamente emarginata come figura sociale e politica nelle nazioni alleate. Il suo lavoro, sebbene affascinante e rivoluzionario nel panorama cinematografico, è stato irrimediabilmente macchiato dalle connessioni con il regime nazista e dalla suggestione che i suoi documentari cercassero di glorificare un'era orribile.

La questione della giustezza di tale emarginazione non altera la realtà che l'opinione umana è intrinsecamente inevitabile, rendendo impossibile trascurare i sentimenti e i pensieri legati agli aspetti sociali o morali di una particolare opera d'arte durante l'osservazione.

Rimane tuttavia l'interrogativo, se l'arte debba e possa essere considerata esclusivamente creata per l'arte stessa, senza alcun attaccamento personale.

Secondo Grierson, regista che coniò il termine "documentario", l'uso della documentazione serviva a uno "scopo più ampio di una semplice registrazione della realtà"³. Documentare significa "desiderare di creare un dramma dall'ordinario... desiderare di portare l'occhio del cittadino dalla fine della terra alla storia, la sua stessa storia, di ciò che stava accadendo sotto il suo naso".

Tale visione del documentario che mira all'immediatezza, richiedendo la totale dedizione al momento esistenziale, si configura, in un certo senso, come "arte per l'arte stessa", poiché rappresenta semplicemente uno sguardo istantaneo alla vita.

Ciononostante, se il documentario è inteso in questa prospettiva, dovrebbe forse essere perdonato il lavoro di Riefenstahl? La sua produzione cinematografica non dovrebbe essere considerata semplicemente come film realizzati dalla prospettiva tedesca, senza un carico politico propagandistico? Da un punto di vista razionale, questo interrogativo presenta una validità considerevole, tuttavia, Riefenstahl è comunque giudicata come sostenitrice del nazismo, con i suoi successi artisticamente rilevanti minimizzati e quasi ignorati.

Pertanto, mentre la natura della realizzazione di documentari potrebbe coinvolgere la cattura di "momenti esistenziali", la valutazione etica del suo lavoro va oltre questo aspetto, considerando la sua associazione con un regime moralmente riprovevole e l'uso intenzionale dei suoi film a scopo propagandistico.

La descrizione di Grierson sull'opera documentaria potrebbe risultare accurata, ma sembra applicarsi prevalentemente a opere di documentari politicamente e ideologicamente neutre, o più in generale a opere d'arte. Una volta che il documentario, pur mantenendo la sua natura di "momento esistenziale", veicola messaggi politici e idee sociali, una volta che qualsiasi forma di pregiudizio o persuasione politica o sociale

³ Tucker, A. W. (1984). Photographic facts and thirties America, Observations: Essays on Documentary Photography. Untitled 35. Carmel, CA: The Friends of Photography.

è anche solo accennata, entrano in gioco i sentimenti personali delle persone, i loro pensieri e i loro pregiudizi e le loro persuasioni, e influenzano inevitabilmente il modo in cui vedono l'opera d'arte. E' natura umana.

2 Guerra fredda

La Guerra Fredda, un'epoca di tensioni geopolitiche tra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica dopo la Seconda Guerra Mondiale, non solo è stata caratterizzata da un confronto ideologico ed economico, ma ha anche dato origine a numerose leggende metropolitane che riflettono il clima di diffidenza reciproca e spionaggio diffuso. Tra queste narrazioni, una delle storie create dalla Russia fu quella dell'AIDS.

Negli anni '80, il virus dell'AIDS sembra emergere dal nulla. Senza una cura e con le sue origini avvolte nel mistero, inizia a circolare una teoria secondo la quale il virus è il prodotto di ricerche segrete condotte dal laboratorio di Fort Detrick degli Stati Uniti.

La campagna di disinformazione sull'AIDS, iniziata dal KGB (servizio di intelligence sovietico) è stata una delle più notorie e riuscite durante la Guerra Fredda.

Gli ufficiali politici del KGB vengono incaricati di dedicare fino a un quarto del loro tempo a ciò che veniva chiamato "misure attive", che mirano a seminare confusione e diffidenza all'interno di un paese o tra gli alleati, e nel 1980, i sovietici spesero una somma incredibile di 3 miliardi di dollari per queste operazioni.

Un'altra teoria diffusa dalla Russia comprendono l'idea che l'assassinio del Presidente Kennedy viene ordinato dalla CIA.

Durante la Guerra Fredda, la sfida era far circolare una storia. Nel caso del virus, la narrazione viene piantata in una piccola rivista finanziata dal KGB il 17 luglio 1983, che avverte il possibile arrivo e conquista dell'AIDS in India, derivante da esperimenti statunitensi, con uno scienziato statunitense anonimo collegato a Fort Detrick.

Inizialmente, la notizia non attira molta attenzione, tuttavia due anni dopo, i media sovietici riprendono la storia citando i report indiani, permettendo loro di affermare di non essere la fonte. La notizia si diffuse rapidamente nei successivi anni e può ancora essere trovata nei recessi più selvaggi di Internet.

Questa misinformazione alimentò fortemente la guerra fredda.

2.1 *Espressionismo astratto contro la Russia*

L'espressionismo astratto è, per definizione, una delle forme "più pure" di arte: il movimento viene basato sulla separazione dalla politica in tutti i sensi, ed è visto come una sorta di purificazione dell'arte. L'arte viene ora creata consapevolmente "per l'arte stessa".

Nel 1940, con la presa di Parigi da parte dei nazisti, diventa evidente che la secolare capitale dell'arte sta cedendo il passo agli Stati Uniti. Rispetto al vecchio continente devastato dalla guerra, gli Stati Uniti ne emergono non solo come vincitori del conflitto, ma anche come un paese estremamente giovane, ancora alla ricerca di una specifica identità culturale, di conseguenza, i magnati americani si impegnano finanziariamente in

numerosi progetti artistici per colmare questa assenza di identità, oggetto di derisione rispetto alla storia europea.

Dopo la creazione della CIA nel 1947, viene istituito il Propaganda Assets Inventory, progettato per creare propaganda attraverso oltre 800 pubblicazioni stampate. Durante il culmine della Guerra Fredda, il governo degli Stati Uniti impegna vastissime risorse in questo programma segreto di propaganda culturale in Europa occidentale.

Gestito con grande segretezza dalla CIA, il fulcro di questa campagna segreta è il Congress for Cultural Freedom (CCF), che ha il compito di promuovere i valori capitalisti sostenendo movimenti artistici "apolitici" come l'espressionismo astratto.

I risultati, soprattutto la durata, sono notevoli.

Al culmine della sua attività, il CCF ha sedi in trentacinque paesi, impiega dozzine di persone, pubblica oltre venti riviste di prestigio, organizza mostre d'arte e conferenze internazionali di alto profilo, possiede un servizio di notizie e reportage e premia musicisti e artisti con premi e esibizioni pubbliche. La sua missione fu quella di spingere l'intellighenzia dell'Europa occidentale a distanziarsi dalla persistente fascinazione per il marxismo e il comunismo, favorendo una visione più accomodante del "modo di vita americano".

L'ex agente della CIA Donald Jameson rivela come la CIA abbia promosso l'espressionismo astratto per contrastare la propaganda sovietica⁴. I sovietici amavano raffigurare il consumismo degli Stati Uniti come causa di un deserto culturale. "Si riconosceva che l'espressionismo astratto era il tipo di arte che faceva sembrare il realismo socialista ancora più stilizzato, rigido e confinato di quanto non fosse. E quella relazione è stata sfruttata in alcune delle mostre", dice Jameson. Ciò non significa che gli artisti promossi, tra cui Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning e Mark Rothko, fossero consapevoli del collegamento. "Questioni di questo genere potevano essere affrontate solo a distanza di due o tre passaggi", spiega Jameson. "Non avrebbe potuto essere più vicino, perché la maggior parte di loro erano persone che avevano pochissimo rispetto per il governo, in particolare, e certamente nessuno per la CIA".

Il CCF usa fondi della CIA per promuovere mostre itineranti e dare spazio nelle loro pubblicazioni a critici che esprimevano opinioni favorevoli al movimento.

La connessione è certamente improbabile. Negli anni '50 e '60, la maggioranza degli americani non ama o addirittura disprezza l'arte moderna, il presidente Truman stesso riassume l'opinione popolare quando, in un discorso, dice: "Se questa è arte, allora sono un ottentotto". Per quanto riguarda gli artisti stessi, molti sono ex comunisti appena accettati nell'America dell'era maccartiana, e certamente non il tipo di persone che normalmente avrebbero ricevuto il sostegno del governo americano.

Tom Braden, creatore della Divisione delle Organizzazioni Internazionali, è anche il segretario esecutivo del Museum of Modern Art all'epoca. In un'intervista sulla sua vita

⁴ Saunders, F. S. (1995, October 21). Modern art was CIA "weapon" | The Independent. The Independent.

negli anni più maturi, Braden afferma: "Volevamo unire tutte le persone che erano scrittori, musicisti, artisti, per dimostrare che l'Occidente e gli Stati Uniti erano devoti alla libertà di espressione e al successo intellettuale... Penso che sia stata la divisione più importante che l'agenzia avesse, e penso che abbia svolto un ruolo enorme nella guerra fredda". Braden mantenne segrete queste operazioni per anni dopo il fatto. "Era molto difficile far accettare al Congresso alcune delle cose che volevamo fare: mandare all'estero l'arte, le sinfonie, pubblicare riviste all'estero. Questo è uno dei motivi per cui doveva essere fatto segretamente. Doveva essere un segreto. Per incoraggiare l'apertura, dovevamo essere segreti". Nonostante la sua professa fiducia nella libertà, credeva che le masse dovessero essere guidate da intellettuali illuminati. "È un problema che la civiltà ha affrontato fin dal primo artista e dal primo milionario o papa che lo ha sostenuto. Eppure, se non fosse stato per i multimilionari o i papi, non avremmo avuto l'arte". Anche se gli artisti individuali pensano di fare arte per l'arte stessa, Braden e la CIA la usano per i loro scopi.

Questa influenza non si limita solo alle arti visive, ma si estende anche ai dipartimenti di scrittura creativa. Gli effetti di questa campagna si sentono ancora oggi: dopo la seconda guerra mondiale, i programmi di scrittura creativa insegnano che una buona letteratura richiede "sensazioni, non dottrine; esperienze, non dogmi; memorie, non filosofie"⁵. Questi dipartimenti cercano di scoraggiare pensieri astratti su questioni sociali sistemiche e di concentrarsi invece sui problemi dell'individuo. Non solo questi valori furono promossi, ma furono anche sistematizzati in una struttura rigida per fare arte. L'obiettivo secondo Eric Bennett, professore e scrittore, era scoraggiare la teorizzazione astratta e le critiche sociali sistematiche a cui la letteratura radicale degli anni '30 era incline, a favore di un focus su ciò che è personale, concreto e individuale⁶.

Durante la Guerra Fredda, la CIA cerca costantemente modi per convincere le nazioni non affiliate in tutto il mondo a affiliarsi con le ideologie democratiche e capitaliste degli Stati Uniti, piuttosto che con il blocco comunista. Uno dei modi migliori per farlo è attraverso la propaganda artistica, poiché, come scrive Eva Cockcroft, "la CIA cercava di influenzare la comunità intellettuale straniera e presentare un'immagine di propaganda forte degli Stati Uniti come una società 'libera' in opposizione al blocco comunista 'regimentato'". E quale forma d'arte migliore per dimostrare la libertà assoluta rispetto al lavoro consapevolmente non affiliato di Jackson Pollock e dei suoi colleghi espressionisti astratti? Questa libertà e purezza assoluta contrasta così duramente con le immagini di regolamentazione e ordine rigidamente imposto che era l'immagine percepita dell'URSS. Cockcroft scrive persino che "nel mondo dell'arte, l'espressionismo astratto (Fig. 4.39) costituiva lo stile ideale per queste attività di propaganda. Era il contrasto perfetto con 'la natura regolamentata, tradizionale e ristretta' del 'realismo socialista'" (Fig. 4.40).

⁵ Aubry, T. (2015, November 25). 'Workshops of Empire,' by Eric Bennett. The New York Times.

⁶ Bennett E. Workshops of Empire.; 2015

Pertanto, Cockcroft sottolinea che proprio perché "Pollock... aveva abbandonato il suo interesse precedente per l'attivismo politico", la CIA poteva rendere il suo lavoro, e il lavoro dei suoi colleghi ideologici, estremamente carico di propaganda politica per il resto del mondo. Anche quando questi artisti scelgono consapevolmente di rendere la loro arte e il loro movimento artistico il più possibile anti-politico, proprio essendo così scollegati dal governo, la CIA riesce a plasmarli in una propaganda americana perfetta, trasformando l'arte minimamente coinvolta politicamente in un'arte straordinariamente politicamente carica.



Fig. 4.39 - Jackson Pollock, "Convergence", 1952, olio su tela, Albright-Knox Art Gallery



Fig. 4.40 - Ivan Bevzenko, "Giovani operai in fonderia", 1958, olio su tela, Kiev

Pollock, nato in una fattoria di pecore a Cody, Wyoming, entra nella scena di New York come un cowboy: parla forte, beve molto, aprendosi la strada dal Selvaggio West. Questo, naturalmente, è un passato mitico: Pollock non ha mai cavalcato un cavallo e lascia il Wyoming da bambino, ma come disse il collega artista Budd Hopkins, Pollock

"Fu il grande pittore americano. Se si concepisce una tale figura, innanzitutto, doveva essere un vero americano, non un europeo trapiantato. E doveva possedere le grandi virtù maschili americane; doveva essere un tipico americano, rude e vigoroso, idealmente taciturno, e se fosse stato un cowboy, tanto meglio. Sicuramente non un orientale, non qualcuno che è andato a Harvard. Non dovrebbe essere influenzato dagli europei quanto dovrebbe essere influenzato dai nostri, dai messicani e dagli indiani americani e così via. Dovrebbe emergere dalla terra natia, non da Picasso e Matisse. E gli dovrebbe essere concesso il grande vizio americano, il vizio di Hemingway, di essere un ubriaco." Pollock divenne una rappresentazione dell'America, fatta di simboli e libertà.

La svolta nella sua carriera avvenne nel 1945, quando adotta la tecnica del dripping, che caratterizzerà il suo stile distintivo. Nel 1956, la rivista TIME gli dedica un intero articolo in prima pagina, contribuendo a consolidare il suo status di figura artistica di fama mondiale.

La sua tecnica distintiva, chiamata "action painting", coinvolgeva il posizionamento di una grande tela a terra e il gocciolare di vernice in modo caotico e spontaneo (Fig. 4.41). Questo stile, celebrato come il "trionfo della pittura americana", incarna l'energia, la vitalità e la libertà dell'America, contrapponendosi al compromesso modernismo europeo rappresentato da Matisse, e all'arte russa.



Fig. 41 - Jackson Pollock nel suo studio, ca. 1940

Clement Greenberg, critico d'arte, parlando dell'ascesa dell'arte americana, sosteneva che le premesse dell'arte occidentale si erano trasferite negli Stati Uniti, tuttavia l'opposizione politica, come nel caso della mostra "Advancing American Art", dimostra la difficoltà di promuovere l'arte americana senza scatenare polemiche. La CIA intervenne in modo segreto, superando l'ostilità del Congresso, e creando una strategia paradossale: per promuovere un'arte che esprimeva la democrazia, si bypassava il processo democratico.

Il coinvolgimento del settore privato, come il Museo d'Arte Moderna (MoMA) di New York, di proprietà dei Rockefeller, dà supporto finanziario alla promozione

dell'Espressionismo Astratto. Nelson Rockefeller stesso, presidente del MoMA, definisce l'arte di Pollock come "pittura di libero mercato".

Il fatto che queste persone si conoscessero e che fossero socialmente (e anche formalmente) legate alla CIA non significa necessariamente che fossero co-conspiratori nella promozione della nuova arte americana. Ma l'intimità della relazione suggerisce che il MoMA fosse in qualche modo collegato in modo ufficiale al programma segreto di guerra culturale del governo. Questa voce fu esaminata per la prima volta nel 1974 da Eva Cockcroft in un articolo per Artforum intitolato "Espressionismo astratto: arma della guerra fredda", che conclude: "I legami tra la politica della guerra fredda culturale e il successo dell'espressionismo astratto non sono affatto coincidentali. Erano consapevolmente forgiati all'epoca da alcune delle figure più influenti che controllavano le politiche dei musei e che propugnavano tattiche illuminate della guerra fredda destinate a conquistare gli intellettuali europei". Inoltre, Cockcroft afferma: "In termini di propaganda culturale, le funzioni dell'apparato culturale della CIA e dei programmi internazionali del MoMA erano simili e, di fatto, reciprocamente supportive"⁷.

Non esiste alcuna evidenza pratica di un accordo formale tra la CIA e il Museum of Modern Art. Il fatto è che semplicemente non era necessario.

I difensori del MoMA hanno costantemente attaccato l'affermazione che il sostegno del museo all'espressionismo astratto fosse in qualche modo collegato all'avanzamento segreto dell'immagine internazionale dell'America. Curiosamente, uno degli argomenti che utilizzano è che il MoMA in realtà trascurò il movimento quando emerse per la prima volta. "Le mostre del Modern sull'espressionismo astratto, più che in patria, ma anche all'estero, si sono svolte principalmente solo durante la fine degli anni cinquanta, quando la prima generazione del movimento era già stata seguita da una seconda"⁸, scrive Michael Kimmelman in una risposta commissionata dal MoMA.

Sostenere che il MoMA abbia semplicemente trascurato ciò che aveva sotto il naso ignora il fatto che il museo avesse iniziato a comprare opere degli espressionisti astratti fin dal loro primo apparire. Dal 1941, il MoMA acquista opere di Arshile Gorky, Alexander Calder, Frank Stella, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Stuart Davis e Adolph Gottlieb, e tre anni dopo, nel 1944, il museo vende all'asta alcuni dei suoi lavori del XIX secolo, per ottenere fondi per l'acquisto di opere del XX secolo. Anche se i ricavi dalla vendita furono deludenti, furono abbastanza per acquistare importanti dipinti di Pollock, Motherwell e Matta. Così, come ci si potrebbe aspettare da un museo d'arte moderna, la nuova generazione di pittori americani entrò a far parte della sua prestigiosa collezione.

Che queste acquisizioni siano state fatte nonostante l'opposizione interna dimostra ulteriormente la volontà di consolidare l'espressionismo astratto nel mondo dell'arte. Quando alcuni membri del Committee of Museum Collections, incoraggiati dalle critiche apparsi sui giornali, mettono in discussione la validità di determinate

⁷ Braden, "What's Wrong with the CIA?"

⁸ Lawrence de neufville, telephone interview, April 1997.

acquisizioni, comprese quelle di dipinti di artisti 'astrattisti espressionisti', vengono ignorati, e nessuno si frappone quando un membro del comitato si dimette in segno di protesta contro l'acquisto di un Rothko.

Nel 1952, circa cinquanta artisti americani, tra cui Edward Hopper, Charles Burchfield, Yasuo Kuniyoshi e Jack Levine, attaccano il MoMA, in quella che diventa nota come il "Manifesto della Realtà", per essere "sempre più identificato agli occhi del pubblico con l'arte astratta e non oggettiva", un "dogma" che sentono derivare "perlopiù dal Museo Moderno e dalla sua influenza indiscussa in tutto il paese".

Il Museum of Modern Art, descritto da un critico come il "cartello sovraequipaggiato del modernismo", mantiene tenacemente il suo ruolo esecutivo nella costruzione di una storia per l'espressionismo astratto. Ordinata e sistematica, questa storia riduce ciò che era una volta provocatorio e strano, a una formula accademica, a uno stile ricevuto, e infine a un'arte ufficiale.

Installata all'interno del canone, la forma più libera dell'arte ora mancava di libertà: sempre più pittori producono sempre più dipinti che diventano sempre più grandi e vuoti (Fig. 4.42 - 4.43).



Fig. 4.42 - Robert Motherwell, "The Voyage", 1948-1949,
Olio, tempera e carboncino su carta applicata su tavola, MoMA



Fig. 4.43 - "Vir Heroicus Sublimis", Barnett Newman, 1950, olio su tela, MoMA

Proprio questa conformità stilistica, prescritta dal MoMA e dal più ampio contratto sociale di cui faceva parte, porta l'espressionismo astratto al limite del kitsch.

"Era come i vestiti dell'imperatore", disse Jason Epstein. "Li fai sfilare per la strada e dici, 'Questa è grande arte', e le persone lungo il percorso della parata saranno d'accordo con te. Chi si opporrà a Clem Greenberg e poi ai Rockefeller che lo stavano comprando per le loro hall delle banche e dirà, 'Queste cose sono terribili'?" Forse Dwight Macdonald aveva ragione quando diceva che "pochi americani hanno voglia di discutere con cento milioni di dollari".

2.2 Andy Warhol e Richter

Quando Winston Churchill pronunciò il suo discorso sulla "Cortina di Ferro" nel 1946, diede il via alla retorica della Guerra Fredda. Attraverso il linguaggio sottolineava la netta divisione ideologica tra il Blocco Orientale e Occidentale. Tale retorica polarizzante prosperò tra gli anni '50 e '60 e persistette per tutta la durata del conflitto. Solo due anni dopo il suo discorso, nel 1948, Churchill rivolse la sua attenzione dalla politica all'arte pubblicando un piccolo libro chiamato "Dipingere come passatempo", e se il discorso sulla "Cortina di Ferro" di Churchill era contraddistinto da divisioni rigide, questo volume affronta l'ambiguità fluida della rappresentazione:

*"La tela riceve un messaggio spedito di solito pochi secondi prima dall'oggetto naturale. Ma è passato per un ufficio postale in transito. È stato trasmesso in codice. È stato trasformato da luce in vernice. Raggiunge la tela [come] un criptogramma. Solo quando è stato collocato nella sua corretta relazione con tutto ciò che è sulla tela può essere decifrato, il suo significato è evidente, è tradotto ancora una volta da semplice pigmento in luce."*⁹

L'artista di Churchill paragona l'opera d'arte ad un criptogramma che deve essere tradotto in un'altra lingua. L'opera è un linguaggio costruito sulla base della rappresentazione visiva e quindi codificato. Immaginando la creazione artistica in termini di trasmissione, i commenti di Churchill alludono a una cultura delle immagini oltre la pittura, una che può abbracciare fotografie, schermi televisivi o addirittura immagini satellitari.

Le immagini, quando studiate e decifrate sono flessibili e mutevoli, dipendenti dal loro contesto per acquisire significato.

Le parole di Churchill sulla pittura implicano che l'artista, anche un pittore dilettante di paesaggi, ha gli strumenti per comprendere i processi stessi di crittografia che alimentano l'immagine ideologica.

⁹ Winston Churchill, *Dipingere come passatempo* (1948; reprint, New York: Cornerstone, 1965), 29

La sua consapevolezza reciproca e lo smantellamento delle strutture che gestiscono la percezione durante la Guerra Fredda potrebbero descrivere anche la pratica di Warhol e Richter dei primi anni '60.

Entrambi i pittori hanno compreso la complessità nascosta dell'immagine ideologica, e hanno sfruttato la particolare visualità della Guerra Fredda nei loro lavori dai primi anni ai medi anni '60, rispettivamente nell'arte commerciale e nel realismo socialista.

I dipinti realizzati da Warhol e Richter durante questo periodo mettono in evidenza i difetti nel controllo delle immagini, evidenziando in particolare l'artificialità della separazione tra astrazione e figurazione.

Le loro opere suggeriscono che qualsiasi immagine nel contesto della Guerra Fredda, che si tratti di un'immagine di una bottiglia di Coca-Cola, una falce, un batuffolo di cotone per i piedi o un tavolo di design, hanno un livello simbolico che ha bisogno di un'analisi approfondita per essere svelato.

Nonostante nel capitolo precedente abbiamo visto come Baudrillard vede Andy Warhol come "senza significato", qui possiamo vedere come il "significato" di tali immagini dipende dai discorsi circostanti, così come dalla loro particolare articolazione visiva.



Fig. 4.44 - Andy Warhol, "Tomato Soup, Campbell's Soup I", 1968, serigrafia a colori, collezione privata



Fig. 4.45 - Gerhard Richter, "Onkel Rudi", 2000, olio su tela, Lidice Collection, Repubblica ceca

Nei dipinti di Warhol delle lattine di zuppa Campbell (Fig. 4.44) e lo Zio Rudi di Richter (Fig. 4.45) si può studiare anche la reversibilità delle immagini, con il primo alternando tra comfort e apocalisse e il secondo tra il soldato della Wehrmacht e il guardiano di frontiera della Germania dell'Est.

Secondo Gombrich, storico dell'arte, "...quel luogo strano che chiamiamo 'arte' è come una sala degli specchi o una galleria del sussurro. Ogni forma evoca mille ricordi e dopo-immagini. Appena un'immagine viene presentata come arte, con questo stesso

atto, si crea un nuovo quadro di riferimento dal quale non può sfuggire."¹⁰

Per Gombrich, una volta che un'immagine viene rilasciata nel mondo da un artista (o fotografo), diventa un testo aperto il cui significato 'originale' non può mai più essere recuperato.

Descrivendo la storia dell'arte come "una sala degli specchi" e "una galleria del sussurro", Gombrich mette in guardia dai pericoli della rappresentazione e della trasmissione nel labirinto degli specchi di un Luna Park. Se le apparenze non sono ciò che sembrano, e i messaggi non significano ciò che dicono, dove risiede il significato?

Le opere dei due artisti mostrano ciò che Gombrich vedeva come la differenza tra vedere e interpretare: "Quando siamo consapevoli del processo di riempimento (fornire all'immagine informazioni), diciamo 'interpretiamo', quando non lo siamo diciamo 'vediamo'"¹¹. Secondo questa logica, "vedere" semplicemente un'immagine significa accettarne il messaggio ideologico senza pensare consapevolmente a come si è arrivati a quell'interpretazione.

Fondamentale sia per la creazione che per l'interpretazione delle immagini è ciò che Gombrich chiama "schema": la sua descrizione di come artisti e spettatori codificano il significato degli indizi visivi.

Un artista non inizia guardando un vero albero, ma attinge alle rappresentazioni di un albero della tradizione, per poi confrontare questo con la sua impressione visiva e quindi adattarlo allo schema. Gombrich chiama questa catena di eventi "fare e abbinare". Questo processo funziona anche per lo spettatore, che riconosce come gli alberi siano stati raffigurati artisticamente in passato e può riconoscere e leggere tutte le deviazioni che vengono fatte da questo modello.

La rappresentazione artistica è un loop di feedback, un sistema chiuso di schemi che circolano e ricircolano. Qualsiasi senso di "verità" nella rappresentazione può quindi essere compreso come convenzione, qualcosa reso naturale attraverso la crittografia.

Questa teoria rappresentativa di "fare e abbinare", formulata negli anni '50, aiuta a spiegare come immagini simili potessero codificare scopi ideologici opposti durante la Guerra Fredda: un artista potrebbe partire da uno schema convenzionale di un ritratto, per poi "abbinare" questo schema con la sua visione del mondo ideologica, completa di simboli e contesto che garantirebbero una lettura "corretta".

Allo stesso modo le teorie del complotto sono schemi forgiati da archivi di materiali trovati. Sono interpretazioni creative, con un altro nome.

Gombrich comprende anche l'importanza dello spettatore in questo processo di interpretazione, definendo questo potere "la quota dello spettatore".

Artisti capaci (tra cui propagandisti) sanno come manipolare e sfruttare tale variabilità, controllando il processo in modo che l'interpretazione dello spettatore sembra ovvia. In "The Story of Art", Gombrich associa la "quota dello spettatore" alla popolarità e

¹⁰E. H. Gombrich, "Mediations on a Hobby Horse; or, The Roots of Artistic Form" (1951)

¹¹Gombrich, Art and Illusion, 105

verosimiglianza della Mona Lisa di Leonardo da Vinci: lasciando ambigui i tratti più espressivi del viso umano, come gli angoli della bocca e degli occhi, Leonardo permette agli spettatori di proiettare i propri desideri sui passaggi sfocati.

Questo paradosso è centrale per la visualità della Guerra Fredda: se il contesto circostante fornisce un paradigma coerente per la costruzione del significato, allora anche un'immagine significativamente offuscata può ispirare convinzione.

Per Gombrich, una foto sfocata permette alla “quota dello spettatore” di compiere la sua magia, consentendo a qualcosa che non è esplicitamente presente di emergere in un'immagine.

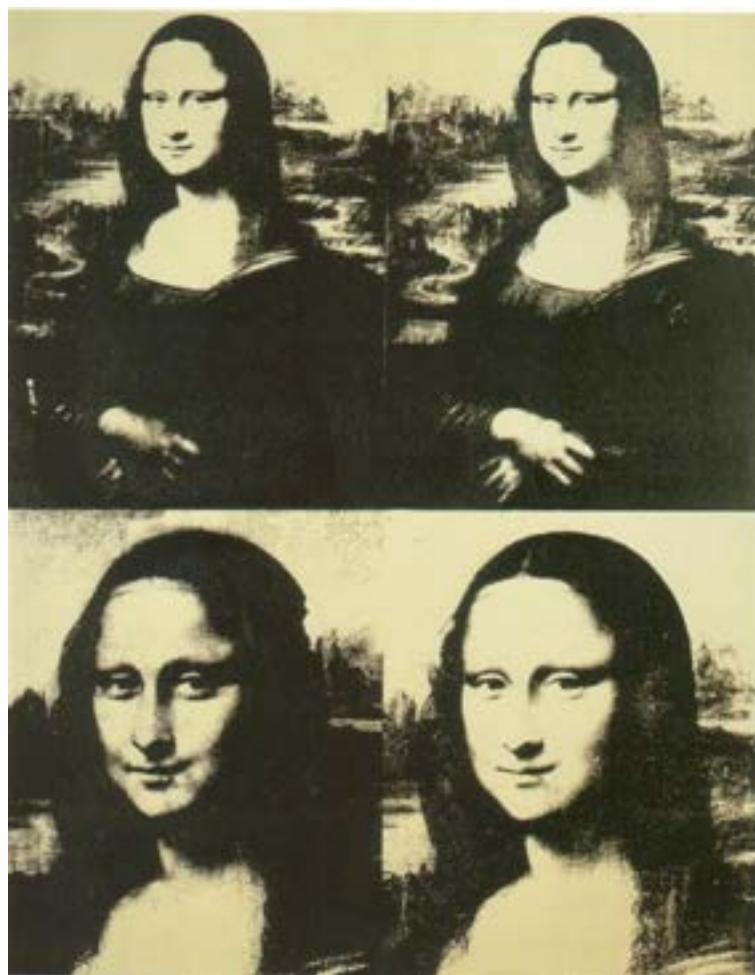


Fig. 4.46 - Andy Warhol, "Mona Lisa", 1963, acrilico e serigrafia su tela, MET

La sfumatura sfocata in Uncle Rudi di Richter ricorda certamente lo sfumato, e Warhol ha persino ricreato l'opera di Leonardo (Fig. 4.46), usando la serigrafia, dove i capelli e le spalle del soggetto si fondono col paesaggio di sfondo.

Sia i dipinti che le fotografie sono testi aperti, ricchi di ambiguità e significati potenziali. Warhol e Richter, attraverso la loro traduzione delle fotografie di cronaca in opere d'arte, mettono in evidenza questa condizione. Le loro rappresentazioni sfocate o fuori registro di foto di cronaca degli anni '60 esistono in uno spazio contestato tra il fatto percepito e la finzione esplicita.



Fig. 4.47 - "Mao", Andy Warhol, 1972,
Acrilico, inchiostro serigrafico e matita
su lino, Art Institute of Chicago



Fig. 4.48 - Gerhard Richter, "Mao"
1968, stampa, MoMA

Warhol e Richter entrambi creano opere con il ritratto di Mao Zedong, il leader comunista cinese dal 1949 al 1976. Warhol (Fig. 4.47), in particolare realizzò numerose opere basate su l'iconica immagine di Mao presente nei libri e a Tiananmen Square. Utilizzando la tecnica della serigrafia stampò l'immagine in bianco e nero, ma personalizzò ogni tela con colori vivaci e espressioni pittoriche. Richter, nel 1971, dipinse una versione di Mao, ma la sua stampa del 1968 (Fig. 4.48) è più nota. Questa rappresentazione sfoca Mao in un'atmosfera di ombre e contorni, rendendo il leader comunista appena riconoscibile.

La scelta di rappresentare Mao suggerisce una trasformazione nell'approccio degli artisti al tema della Guerra Fredda: le opere degli anni '60 e '70 riflettono sulle tensioni politiche dell'epoca. I dipinti di questo periodo interrogano le differenze tra capitalismo e comunismo, mettendo in luce l'evoluzione del panorama politico.

3 Conclusione

Diventa chiaro che non è importante l'opera d'arte in sé, ma come viene percepita, l'artista e il contesto dell'opera.

L'arte è intrisa di suggestioni sociali e politiche che le persone non possono ignorare quando la osservano. Se lo spettatore, e persino i membri della comunità artistica, fossero veramente in grado di vedere l'arte senza pregiudizi e solo per il suo valore assoluto, senza tenere conto delle opinioni dell'artista o del contesto in cui l'opera stessa nasce, il suo uso a fini propagandistici semplicemente non funzionerebbe. Il lavoro di Pollock non sarebbe stato sfruttato dalla CIA, e Riefenstahl sarebbe semplicemente riconosciuta come l'innovativa regista che era.

In realtà, la propaganda artistica funziona perché le persone, che non sono in grado di vedere l'arte in modo veramente neutrale, ne vengono influenzate più o meno consapevolmente.

Il lavoro di Riefenstahl che nei suoi intenti esplicativi doveva essere un "documentario" cinematografico è stato distorto dalle autorità naziste per soddisfare i loro scopi; il lavoro di Pollock e degli altri espressionisti astratti, che nei loro intenti esplicativi era arte purificata privata di qualsiasi posizione politica e affiliazione, è stato distorto dalla CIA per servire come propaganda anti-sovietica.

Se poi ci chiediamo che peso abbia questo aspetto nella valutazione dell'opera bisogna ammettere che questo influisce pesantemente. Ad esempio, relativamente al lavoro di Riefenstahl che era strettamente legato a uno dei regimi moralmente più despotici della storia, questa connessione ha influito pesantemente sulla percezione della sua arte decretandone il fallimento.

Questa argomentazione può essere vista anche in senso opposto? Cosa succede quando la propaganda promuove un messaggio politico o morale considerato "buono"? A quel punto l'arte può essere valutata positivamente al di là dei suoi meriti?

Probabilmente questo è vero in parte, sicuramente le opere d'arte con sfondi politici e morali generalmente ritenuti buoni vengono sponsorizzate, diffuse e raramente sono considerate propaganda.

Alla fine degli anni '20 e all'inizio degli anni '30, l'America fu vittima di una depressione debilitante. Le banche fallirono, la disoccupazione aumentò e gli artisti in difficoltà lottarono più che mai. Per contrastare il declino dell'arte in un periodo finanziariamente depresso, il governo nazionale istituì un nuovo programma per dare lavoro agli artisti "ideato come mezzo per illustrare la necessità e l'efficacia dei programmi agricoli del New Deal".¹²

Fotografi girarono il paese come agenti della Farm Security Administration (FSA) e documentarono le difficoltà, le lotte e la perseveranza della volontà americana in tempi economicamente difficili. Attraverso la pubblicazione di fotografi iconici come Dorothea Lange (Fig. 4.49) e Ben Shahn (Fig. 4.50), il governo federale raccolse sostegno e slancio per il tanto necessario New Deal. Come sottolinea il fotografo Michael Carlebach, coloro che erano responsabili del programma "produssero propaganda, ma era propaganda infusa con la metodologia del documentario".

Dopo la Grande Depressione, l'integrità artistica di Lange, Shahn e di molti altri non venne messa in discussione né derisa, anche se erano coinvolti in un programma di propaganda governativa piuttosto palese.

¹² Carlebach, Michael L. "Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration." *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 8 (1988): 6-25. JSTOR.



Fig. 4.49 - Una famiglia nella contea di Pittsburg, costretta a lasciare la propria casa durante la Grande Depressione, nel giugno 1938, Dorothea Lange



Fig. 4.50 - Figli di un cliente riabilitativo, Arkansas 1935, Ben Shahn

Il contrasto nella percezione tra il lavoro di Lange e Shahn e quello di Riefenstahl è interessante ed evidenzia alcuni meccanismi nella valutazione artistica.

Spesso l'aspetto politico dietro un'opera d'arte è implicito a volte addirittura inconsapevole o palesemente rifiutato dall'artista, ciò nonostante per il fatto stesso che l'arte per sua natura veicola messaggi, tali messaggi possono essere distorti. Come diceva Churchill l'arte è un messaggero, ed il messaggio che trasmette dipende dal contesto.

Se le immagini non possono essere neutrali, allora possono influenzare le menti delle persone e la loro efficacia è enorme poiché questi messaggi sono spesso criptati e pertanto accettati inconsapevolmente oltre la valutazione critica. Questo spiega l'enorme importanza che l'arte ha nella diffusione delle idee complottiste.

Bibliografia

- Di Miceli J. L'ideologia Della Paura. Come Il Complottismo Ha Conquistato l'America e l'Europa.; 2023
- Van Prooijen J, Douglas KM. Conspiracy theories as part of history: The role of societal crisis situations. *Memory Studies*. 2017
- Sunstein CR, Vermeule A. Conspiracy Theories: Causes and Cures*. *Journal of Political Philosophy*. 2009
- Pipes D. Il Lato Oscuro Della Storia. L'ossessione Del Grande Complotto. I leoni; 2018
- Douglas KM, Uscinski JE, Sutton RM, et al. Understanding conspiracy theories. *Political Psychology*. 2019
- Aaronovitch D. Voodoo Histories: The Role of the Conspiracy Theory in Shaping Modern History.; 2009
- Office GBritainF. A Collection of Reports on Bolshevism in Russia.; 1919
- Bie Y. The visual arts influence in Nazi Germany. *SHS Web of Conferences*. 2016
- Tracey M. Propaganda: How Germany Convinced the Masses. *History in the Making*. 2020
- Behrends JC. Back from the USSR The Anti-Comintern's Publications on Soviet Russia in Nazi Germany. *Kritika*. 2009
- Pitzozzi. Scrittura "non creativa" tra appropriazione e collage. *Elephant Castle*. Published online December 2021
- Goldsmith K. Day. Geoffrey Young; 2003.
- Stanowski M. Conceptual art and abstraction: deconstructed painting. *Leonardo*. 2020
- Baudrillard J. La Sparizione Dell'arte.; 2012
- Baudrillard J. Il Complotto Dell'arte.; 2020.
- Art for Art's Sake: Its Fallacy and Viciousness. *The Art World*. 1917;2(2):98-102.
- Szto P. Documentary Photography in American Social Welfare History: 1897-1943. *Journal of Sociology and Social Welfare*. 2008
- Bennett E. Workshops of Empire.; 2015
- Curley JJ. A Conspiracy of Images: Andy Warhol, Gerhard Richter, and the Art of the Cold War. Yale University Press; 2013
- Lewis-Williams D. The Mind in the Cave.; 2002

Sitografia

Vancouver A. Art and propaganda. Art Vancouver.

<https://www.artvancouver.net/post/art-and-propaganda>

Art for Art's Sake - Modern Art Terms and Concepts. The Art Story.

<https://www.theartstory.org/definition/art-for-art/>

Michael. Art for art's sake: James Abbott McNeill Whistler.

<https://theaestheticist.com/art-for-arts-sake-james-abbott-mcneill-whistler/>

Cartoons: The era of Yellow Journalism, the fake news of the 19th century.

<https://scroll.in/article/830110/cartoons-the-era-of-yellow-journalism-the-fake-news-of-the-19th-century>.

Corera BG. Cold War fake news: Why Russia lied over Aids and JFK. BBC News.

<https://www.bbc.com/news/world-europe-39419560>

Conspiracy Theories: From the Middle Ages to QAnon | USC Online. USC Online.

<https://online.usc.edu/seminars/conspiracy-theories-modern-middle-ages/>

Defying Nazi Censorship - State of Deception: The Power of Nazi Propaganda - United States Holocaust Memorial Museum.

<https://exhibitions.ushmm.org/propaganda/1939-1945-war/the-spread-ofantisemitic-hate-throughout-world>

Noor T. Fake News, Bad Art. Momus.

<https://momus.ca/fake-news-bad-art/>

Graffione C. Heartfield, l'uomo che usò l'arte come arma contro Hitler. Berlino Magazine.

https://berlinomagazine.com/2020-heartfield-luomo-che-uso-larte-come-arma-contro-hitler/#google_vignette

Asri Y. How generative AI is making fake news worse - Bootcamp. Medium.

<https://bootcamp.uxdesign.cc/how-generative-ai-is-making-fake-news-worse-4f3408bfca63>.

H. Barbara Weinberg. James McNeill Whistler (1834–1903). The Met's Heilbrunn Timeline of Art History.

https://www.metmuseum.org/toah/hd/whis/hd_whis.htm

Maslova-Levin E. Kandinsky on “art for art's sake.”

<https://sonnetsincolour.org/2014/12/kandinsky-on-art-for-arts-sake/>

Petrucci V. L'arte come manifesto politico. Domus.

<https://www.domusweb.it/it/arte/2020/10/09/larte-come-manifesto-politico.html>

Saunders FS. Modern art was CIA “weapon” | The Independent. The Independent.

<https://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>

Nazi Propaganda.

<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/nazi-propaganda>

Costa L. On the importance of art as an end in itself. Life, Unintended

<https://lifeunintended.com/2019/12/08/on-the-importance-of-art-as-an-end-in-itself/>

Kific A. Political Art – How We Use Art As a Political Statement. Art in Context.

<https://artincontext.org/political-art/>

Lipton S. The First Anti-Jewish Caricature? | Sara Lipton | The New York Review of Books. The New York Review of Books.

<https://www.nybooks.com/online/2016/06/06/the-first-anti-jewish-caricature/>

Plocki C. The History of Art as Propaganda — FOREIGN AFFA

<https://www.foreignaffairsreview.com/home/the-history-of-art-as-propaganda>

The Influence of Art for Art's Sake on History | Widewalls.

<https://www.widewalls.ch/magazine/art-for-arts-sake>

Taylor JS. The Truth Caricatures of Fake News - Julian S. Taylor - Medium. Medium.

<https://julianstaylor.medium.com/the-truth-caricatures-of-fake-news-fdbaf6dd6301>

Limina R. Tutta l'arte è propaganda: George Orwell tra politica e letteratura. Limina.

https://www.liminarivista.it/comma-22/tutta-larte-e-propaganda-george-orwell-tra-politica-e-letteratura/?cli_action=1699805372.921

Radoya. Understanding the Antisemitic History of the “Hooked Nose” Stereotype. Media Diversity Institute.

<https://www.media-diversity.org/understanding-the-antisemitic-history-of-the-hooked-nose-stereotype/>

Abrams Z. What do we know about conspiracy theories?

<https://www.apa.org. https://www.apa.org/news/apa/2020/conspiracy-theories>

Martins. Will AI Images Distort Our Reality? - Martins - Medium. Medium.

<https://medium.com/@martins-agilemerchants/will-ai-images-distort-our-reality-1add8d1fd17c>

