

DANGEROUS
BRANDS

L'IMMAGINE DEI REGIMI TOTALITARI

Dedicato ai miei nonni e ai miei genitori

*Dangerous Brands, Progetto editoriale
sull'immagine dei regimi totalitari
tesi di laurea triennale*

a cura di Cristiana Zampolini,

Relatore Carlo Vinti

a.a 2013/2014

*Facoltà di Disegno Industriale e Ambientale di
Camerino, sede di Ascoli Piceno*

INDICE

INTRODUZIONE	6
LINEA DEL TEMPO DEI TRE REGIMI	8
LO STUDIO DEI SIMBOLI	10
Nazismo Quello che non si sa sulla svastica	13
L'aquila Imperiale	28
Comunismo Sovietico Bandiera Rossa, la stella, Falce e martello	38
Fascismo Il fascio Littorio	52
Confronti	68
TIPOGRAFIA	82
Nazismo gotico e dintorni	85
Comunismo Sovietico L'Urss e la tipografia Costruttivista	98
Fascismo e il carattere Bastone	112
ESTETICA E STILI DI PROPAGANDA	132
Nazismo il realismo eroico	135
Comunismo Sovietico dall'avanguardia al realismo socialista	146
Fascismo la varietà dei linguaggi	162
Confronti	174
IL CULTO DELLA PERSONALITÀ	186
Nazismo Hitler il volto del nazismo	189
Comunismo Sovietico Stalin l'uomo d'acciaio	198
Fascismo Mussolini il Duce come modello del maschio Italice	214
Curiosità	228
Confronti	240
PROPAGANDA NEI MATERIALI EDUCATIVI	256
Nazismo antisemitismo e organizzazioni giovanili	258
Comunismo Sovietico avanguardia agitprop e censura	270
Fascismo le organizzazioni e il monopolio culturale	280
POLITICHE AFFINI	292
<i>Per Approfondire</i>	
<i>Libri</i>	312
<i>Siti</i>	313

La storia la conosciamo tutti: il novecento, la grande guerra, e poi la seconda guerra mondiale. È uno schema ricorrente fatto di nozioni, riguardanti date, luoghi ed eventi.

Alla fine, il quadro che ne risulta è una netta distinzione tra i tre regimi totalitari che hanno dominato la prima metà del novecento: i totalitarismi vengono posti i compartimenti stagni, e a parte dei minuscoli punti di contatto, in fondo, l'idea finale è che non abbiamo avuto poi una così grande affinità.

Il nazismo e il fascismo sono reazionari, il comunismo sovietico è la rivoluzione e la liberazione dei popoli, punto. Ecco così che la storia viene classificata in uno schema piuttosto rigido e che si riduce spesso ad una sterile successione di eventi ed ad un'equazione, spesso eccessivamente semplicistica. E se non ci fosse solo questo? Se esistessero aspetti che per le dittature sono stati decisivi, ma che vengono spesso in larga parte ignorati?

Questo testo vuole appunto esaminare un punto, che non si tratta solitamente in ambiti didattici, ovvero l'immagine di questi regimi, i loro simboli, l'attività propagandistica. Poiché, siamo convinti che una dittatura sia sufficiente a se stessa, come se non avesse bisogno di altri supporti o del sostegno delle masse; pregiudizio questo, magistralmente sfatato, delle massicce campagne propagandistiche e soprattutto dall'istaurazione di una precisa "Immagine coordinata". Era importante per i dittatori costruire dei simboli, un'identità viva riconoscibile, accattivare, impressionare. In un'epoca in cui, erano venute a mancare tutte

certezze, le popolazioni sentivano la necessità di nuovi emblemi e punti di riferimento che nei regimi si manifestavano soprattutto nella monumentalità, la quale, come sostiene lo storico di architettura moderna Sigfried Giedion "rappresenta l'eterno bisogno degli esseri umani di creare simboli che esprimano la vita interiore e le concezioni sociali". E proprio questo, offrivano i nuovi regimi, rispetto alle democrazie liberali che si connotavano invece deboli e incapaci di offrire risposte, estetiche quanto pratiche alle piaghe che affliggevano l'Europa a gli inizi del secolo.

La storia, non è solo quella composta dei fatti, e la politica si fa, ed è stata fatta, anche tramite l'immagine. Ed è curioso notare, come, le nozioni didattiche ci hanno insegnato le differenze, ma in realtà, tra i regimi totalitari vi sono numerosissime analogie; ed proprio su questo punto che questo scritto gioca: evidenziare le affinità. Nel corso della mia ricerca, mi sono accorta come i manifesti presentano spesso le medesime tematiche, identici stili e tecniche compositive, le stesse pose.

Come scrive Schivelbush, "Tanto gli Stati rivoluzionari del bolscevismo e del fascismo quanto quelli riformisti delle democrazie liberali avevano bisogno di un'architettura che s'imponesse in nome del popolo, ma anche sul popolo, edifici con funzioni analoghe a quelle dei templi, che ispirassero fiducia, rispetto e un sentimento quasi religioso, più intenso, di comunità, e che mostrassero al resto del mondo con quale potere avesse a che fare". Questo discorso, legato all'architettura è estendibile anche al campo della

propaganda che "[...] evidenzia come le stesse evoluzioni stilistiche, formali e tecnologiche [...] si possano utilizzare al servizio di sistemi politici profondamente diversi" come sottolinea Schivelbush.

Il nazismo, il regime autoritario e conservatore per eccellenza, assumeva nell'arte propagandistica talvolta, sfumature di modernità, come al contrario il Comunismo sovietico, considerato uno dei caposaldi dell'avanguardia, si impregnava di note "Romantiche".

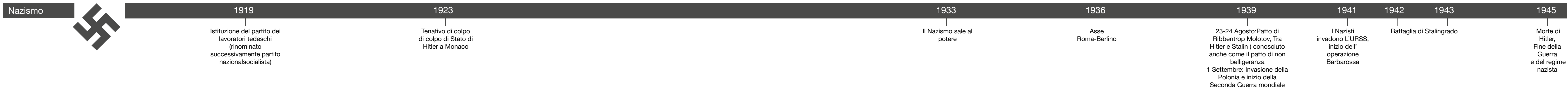
Questo non significa negare, che siano esistite delle differenze, che sono, quanto le somiglianze lampanti, ma semplicemente proporre un confronto dell'immagine dei tre regimi che non faccia appello a considerazioni superficiali.

Come ben sottolineava Garraty, in un articolo del 1973 in cui confrontava la cultura politica e i programmi degli Stati Uniti di Roosevelt e la Germania Nazista, "una comparazione non è un'equazione".

L'intento è quello di guardare i totalitarismi dalla prospettiva dell'immagine, e uscire dalle convenzionali etichette di "Conservatore", piuttosto che "Moderno", per saperne cogliere efficacemente le affinità.

LINEA

del tempo dei tre regimi



Lo Studio dei SIMBOLI

Tutti gli stati totalitari hanno, a prescindere dal loro credo politico, creato dei simboli. Ma di fronte ad un regime dittatoriale forte, ci si potrebbe chiedere, perché si avverte l'esigenza di connotare un contenuto ideologico tramite un simbolo grafico? Non sarebbe stata sufficiente l'imposizione di un nuovo codice legislativo o di un nuovo leader?

Ed è qui che entra in campo la potenza dell'immagine, che presso dei popoli sostanzialmente illetterati, creava un segno riconoscitivo immediato. La loro funzione era, in primo luogo ovviamente distintiva, e, non meno importan-

te, servivano a riassumere graficamente l'ideologia, proposta dai regimi.

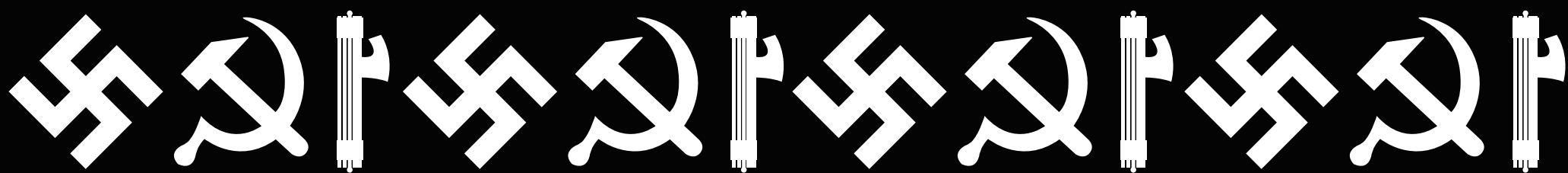
Dopo che le dittature presero il potere, i loro emblemi divennero onnipresenti: si assistette ad un vero e proprio bombardamento di tali immagini che si andavano, in questo modo, a fissare inequivocabilmente nelle menti della popolazione.

Oggi per noi, questi simboli hanno assunto dei significati ben precisi, che sono stati definiti dagli eventi storici che ne sono succeduti, come ad esempio, vedere una svastica dipinta su un muro, incute un certo disagio: richiama

ad un'epoca buia, ai morti, al razzismo.

Ma questi simboli, avevano, prima di essere adottati dalle dittature, delle proprie accezioni ed una loro storia, che non aveva spesso nulla a che vedere con i regimi, e di cui essi si appropriarono, traviandoli e trovando in essi una metafora, a loro parere appropriata nella rappresentazione del nuovo stato totalitario.

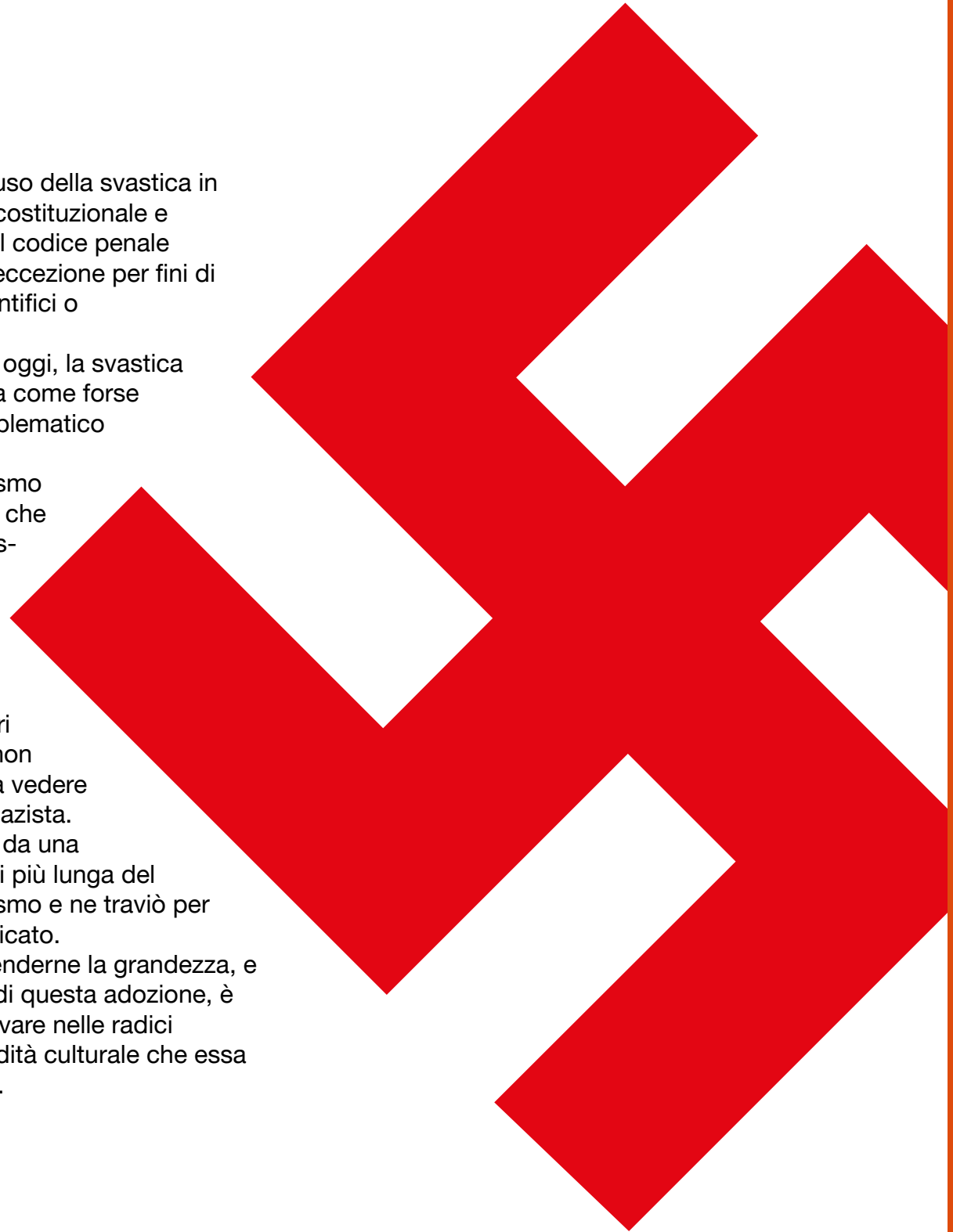
Lo scopo di questo capitolo, è proprio quello di "rispolverare" le radici dimenticate di questi simboli, capire come sono stati traviati, e il perché di tale adozione.



Quello che non si sa sulla **SVASTICA**

Attualmente, l'uso della svastica in Germania, è incostituzionale e condannato dal codice penale tedesco, fatta eccezione per fini di istruzione, scientifici o artistici.

Nonostante ad oggi, la svastica sia riconosciuta come forse come il più emblematico simbolo del nazionalsocialismo tedesco, prima che Hitler la adottasse come icona del suo partito, aveva una sua propria storia e ben altri contenuti che non avevano nulla a vedere con la liturgia nazista. Hitler la "rubò" da una tradizione assai più lunga del nazionalsocialismo e ne traviò per sempre il significato. Ma per comprenderne la grandezza, e capire i motivi di questa adozione, è necessario scavare nelle radici storiche e l'eredità culturale che essa portava con sé.



Tutti i significati della **SVASTICA**

Per ciò che concerne i significati assunti dal simbolo della svastica, Steven Heller, nel suo libro *Iron Fists: Branding of 20 century Totalitarian State* pubblicato nel 2008, tratta ampiamente l'argomento scandagliando un elenco completo di essi, in relazione al modificarsi di tale emblema nel corso della storia.

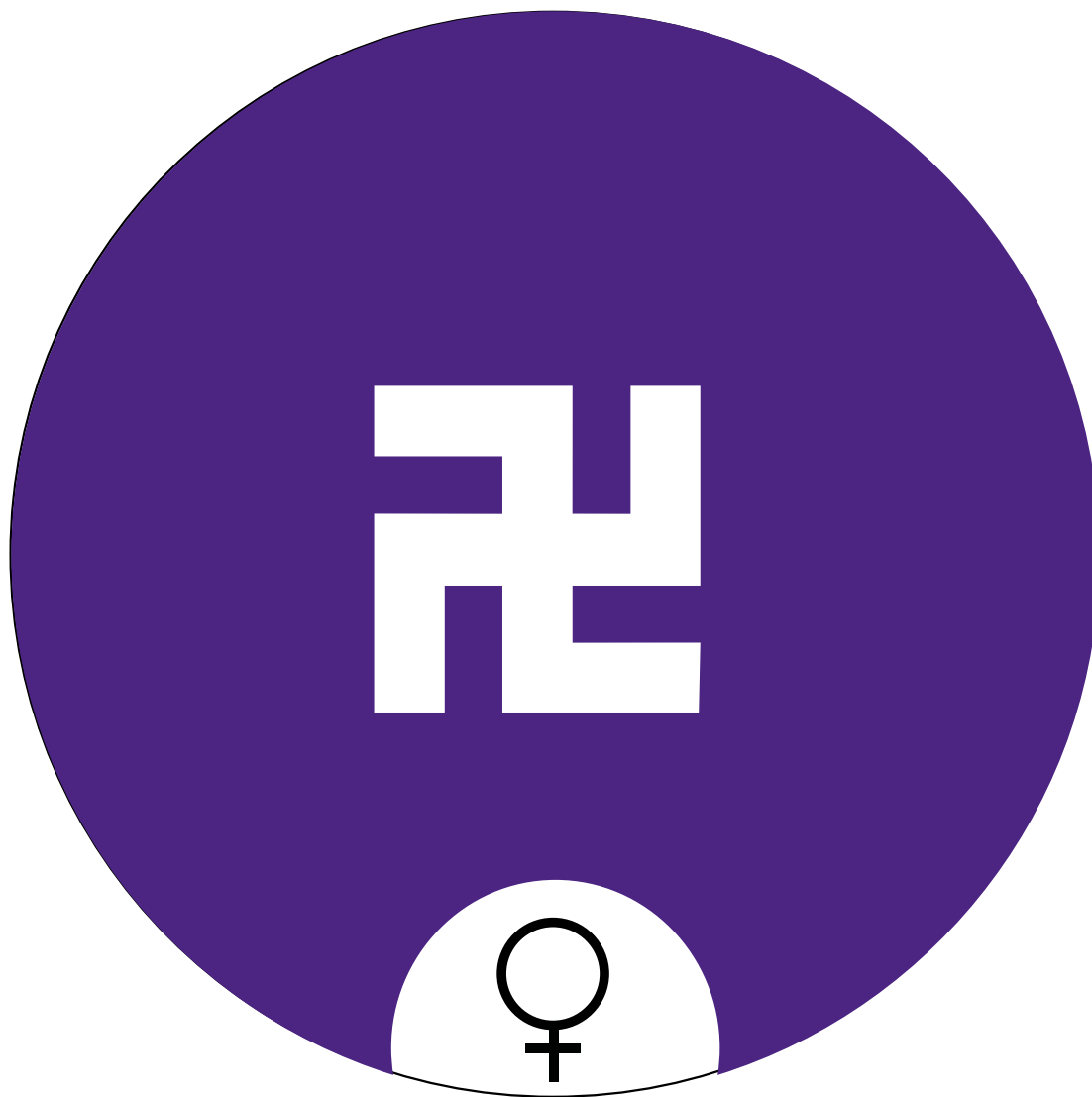
La svastica era in realtà uno dei simboli più antichi dell'umanità, e rappresentava sia prosperità e fortuna, che il corso del sole, la luce, l'acqua e la pioggia.

Essa era inoltre riconosciuta come principio generativo del genere umano e, quindi, del femminile. Essa raffigurava inoltre numerose divinità, si credeva, ad esempio che fosse il simbolo di Giano, il quale incarnava l'dea della vita in ogni sua forma (umana, anima e celeste), ma anche di Brahma, Vishnu e Shiva.

È inoltre molto simile all'antica lettera ebraica Tau, simbolo della vita. Flyfot (molti piedi), così la svastica era conosciuta in Scozia e Inghilterra, ed indicava per queste popolazioni inizio e buon auspicio.

Ma è altrettanto interessante scoprire le innumerevoli applicazioni che essa aveva prima che i nazisti se ne appropriassero.

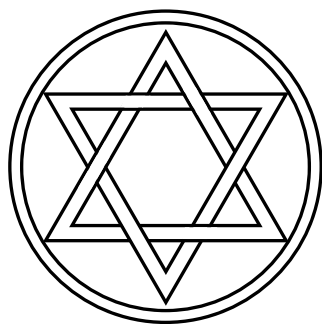
Decorazioni con la svastica furono ritrovate negli scavi archeologici di Troia ed erano incise o dipinte sulle ceramiche di Cipro, ma anche su quelle etrusche e turche o sulle monete corinzie. Una lettera scritta al New York Times, il 6 Maggio del 1938 recitava "Forse il Führer era inconsapevole che la croce della quale la svastica è una variazione era usata in catene e amuleti dagli ebrei molto tempo prima della nascita dell'arianesimo".



In cosa era usata la svastica

PRIMA

del nazismo







In realtà, Hitler era consapevole del retaggio del simbolo, ma cercò di cancellarne la storia precedente per conformarla ai suoi scopi.

La massoneria ed altre società segrete utilizzarono la svastica come loro simbolo.

Rudyard Kipling, il celebre scrittore inglese che aveva tra l'altro partecipato attivamente alla campagna anti-tedesca durante la prima guerra mondiale, la usò come logo nelle copertine dei suoi libri (successivamente all'ascesa al potere dei nazisti nel 1933, abbandonò l'uso di questa decorazione per le connotazioni negative che aveva assunto). Negli anni 30' la svastica compariva sulla bandiera nazionale di Estonia, Lituania e Finlandia (dove è conosciuta come croce della libertà ed era usata per adornare gli aeroplani da guerra nonostante non fossero alleati del regime nazista).

Durante la prima guerra mondiale, lo stemma della 45° divisione della fanteria era una svastica gialla su fondo rosso. Le sue quattro "gambe" rappresentavano i quattro stati della divisione: Arizona, Colorado, Oklahoma e Nuovo Messico.

Lo Svastica club era una delle organizzazioni più benefiche in America. Essa rappresentava vari gruppi sociali o professionali formati tra gli anni 10 e 20 in tutti gli Stati Uniti; tra questi il club femminile promulgava offriva una rivista mensile chiamata "Svastica".

Un gruppo di Boy Scout stabilì l' "Ordine della svastica bianca", il quale testava la resistenza fisica dei partecipanti al gruppo (i capi mantennero questo simbolo per rappresentare il loro servizio fino al 1940).

Nel 1910 la Excelsior Shoe Company, pro-

dottrice ufficiale delle scarpe dei boy scout la usava come logo, e non era l'unica organizzazione ad utilizzarla per fini commerciali.

Infatti in Germania, prima del 1933, anno in cui i nazisti ne proibirono l'uso per fini commerciali, la svastica era usata dai produttori e industriali su poster, pubblicità, e manifesti o incorporata sui macchinari.

Legami tra Nazismo e OCCULTISMO

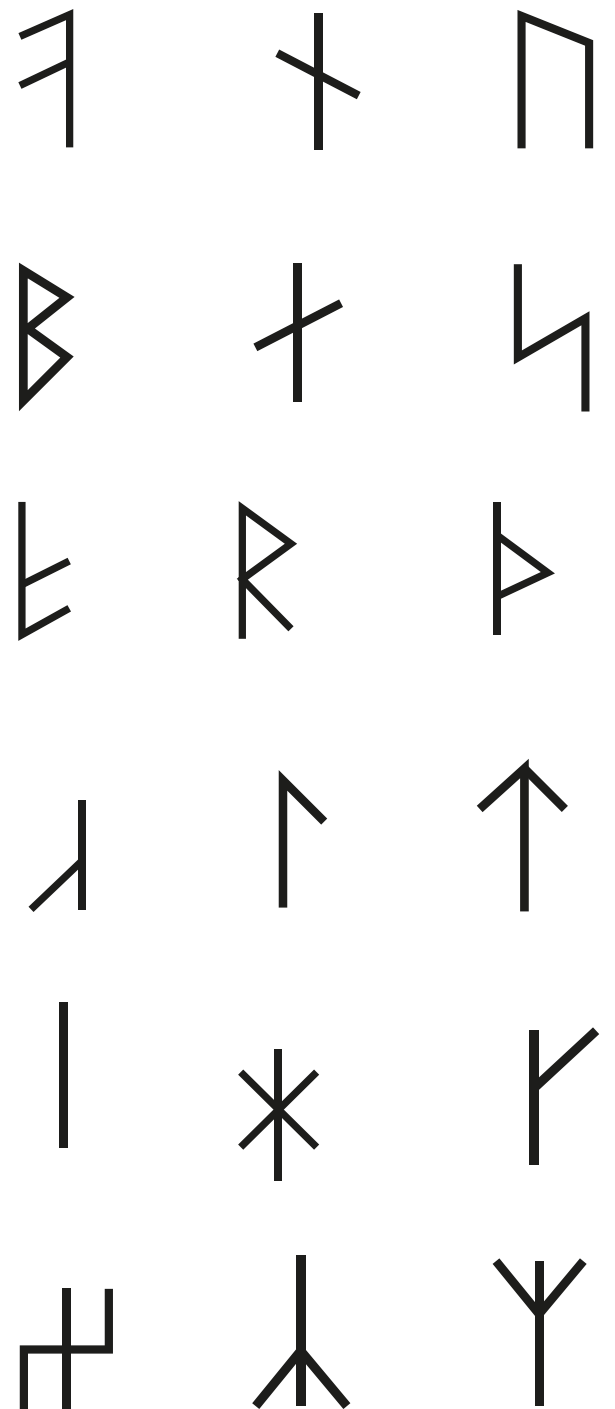
Nonostante nel Mein Kampf Hitler dichiarasse che lui aveva disegnato la svastica e che aveva trovato le giuste proporzioni del disco bianco e dello spessore del simbolo da inserire nella bandiera, come fa ben notare Steven Heller, non fu il primo ad adottare tale segno distintivo in una chiave nazionalista e razzista. Ordini e logge di stampo nazionalista emersero tra la Germania e l'Austria all'inizio del secolo.

Tra queste società, i Volkisch (i quali proponevano il ritorno filosofico ad una razza ariana pura e portavano avanti un ideale integralista della rinascita dell'antica cultura tedesca) coniugavano insieme razzismo e misticismo gnostico, scelsero come segno della trascendenza ariana la svastica.

Gli occultisti vedevano infatti in quest'ultima il sacro emblema dell'antica élite Indo-Europea, per l'appunto la razza ariana, che secondo il mito in antichità dominava l'Europa Teutonica ed era destinata a governare il mondo.

Gli Aranenchaft (la Confraternita Degli Armanen), guidati da Guido Von List, una delle più importanti figure sostenitrici del revivalismo tedesco, usarono la svastica, che rappresentava il sole, come il loro più sacro simbolo.

Anche Jörg Lanz von Liebenfels, ispirato da List, la utilizzò come logo per la sua rivista antisemita e nazionalista, Ostara: il bollettino dei lottatori biondi per i diritti degli uomini. Nel pocanzi citato periodico venivano divulgate teorie di purificazione della razza tramite pulizia etnica e gravidanze pianificate.





Hitler e Himmler ne erano affezionati lettori, ed è probabile che l'organizzazione per la maternità istituita da quest'ultimo fossero state influenzate dalle ideologie pubblicate in Ostara. Non a caso, gli articoli di Lanz furono proibiti dopo che il nazismo salì al potere, un modo come un altro per nascondere che Hitler avesse plagiato delle teorie altrui.

Ma i precedenti non finiscono qui. Rudolf Von Sebottendorf fondò la Thule Society nel 1918, e l'anno successivo il Partito dei Lavoratori Tedeschi, al quale Hitler non solo aderì, ma successivamente trasformò nel partito Nazista.

L'influenza di questo personaggio nella creazione dell'identità visiva nazista appare ancora più lampante. Infatti, non solo utilizzò una svastica curvata come emblema per la sua società volkisch, ma introdusse anche altri due simboli significativi: il Sieg Heil (il saluto della vittoria), e l'aquila. Possiamo annovera-

re anche altri movimenti come i Wandervogel e I Freikorps, che la utilizzarono come segno nazionalista.

Hitler volle cancellarne la sua storia occulta, non solo per escludere qualunque possibilità di un'influenza altrui, dichiarandola così una sua esclusiva invenzione, ma anche per assicurarne la totale incarnazione come nuovo simbolo politico. Appropriandosi del merito di aver disegnato il simbolo del partito, il Führer omise che i disegni erano stati proposti dal membro del partito e cultore della simbologia Volkisck, Friederich Krohn, che aveva suggerito di utilizzare come simbolo una svastica curvata in senso antiorario.

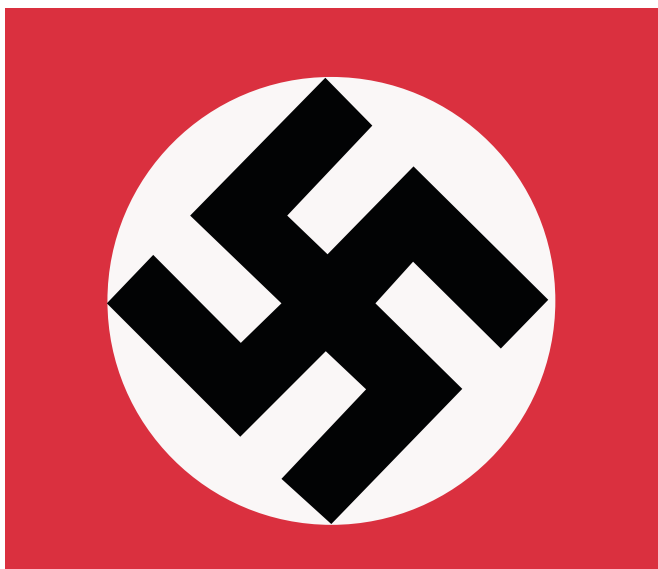
Né tantomeno attribuì al designer Wilhem Defke, dirigente di uno studio che ideava marchi e loghi commerciali, il merito di aver affinato e stilizzato il simbolo prima del 1920, come si evince da una lettera scritta ex dall'assistente dello studio al designer Paul Rand negli anni

sessanta, che Steven Heller cita parzialmente nel suo testo. Il resto, è ormai storia. Goebbels, il 19 maggio del 1933, emanò una specifica legge per la protezione dei simboli nazionali, la quale impediva l'uso commerciale non autorizzato della svastica.

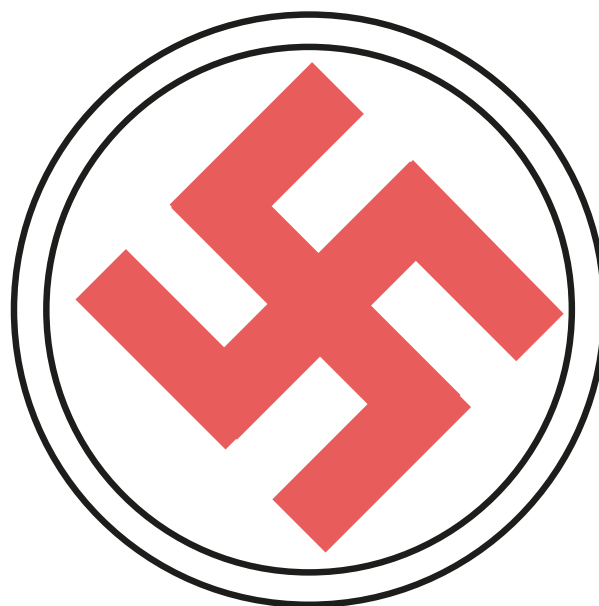
Solo due anni più tardi, la vecchia bandiera tedesca veniva definitivamente cancellata dalla storia grazie all'applicazione della legge di Norimberga che faceva della svastica l'unica bandiera nazionale tedesca. Nel giro di pochi anni il significato della svastica fu trasformato per sempre, e in virtù di ciò, dopo la sconfitta dei nazisti venne applicata dagli alleati la così detta "denazificazione", la quale impediva l'uso di qualunque emblema o decorazione appartenente al partito nazionalistico tedesco.



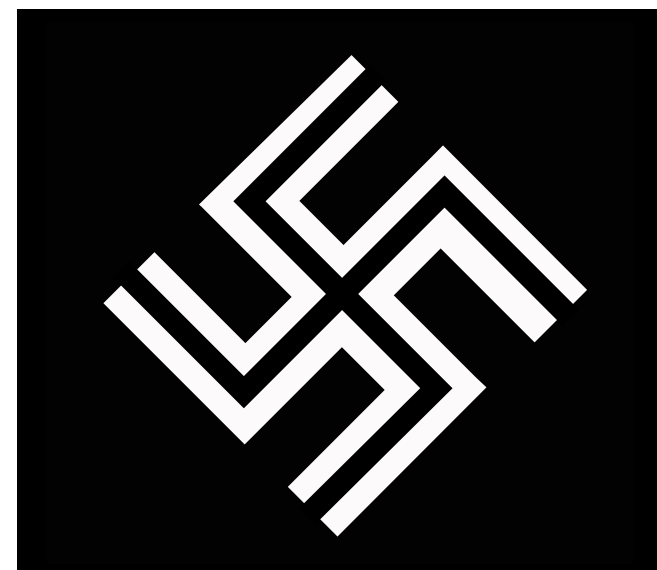
Svastiche di ogni **GENERE**



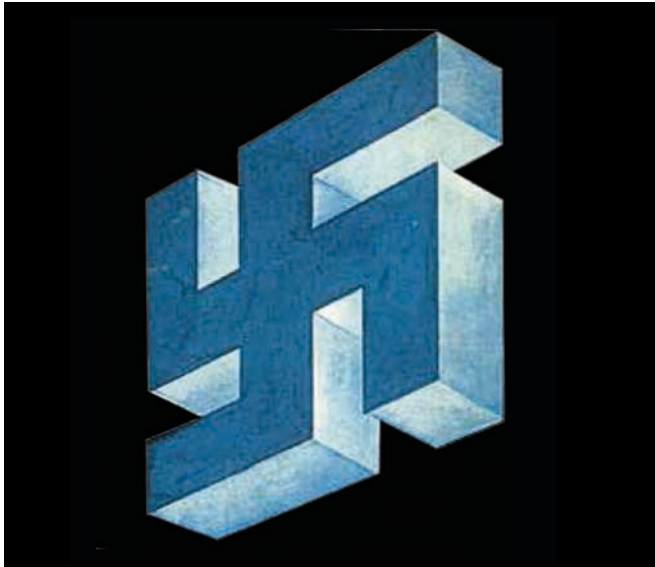
S.A, Bandiera ufficiale del partito nazional socialista, s.d



S.A, Svastica estrapolata da un diploma di sartoria, 1934



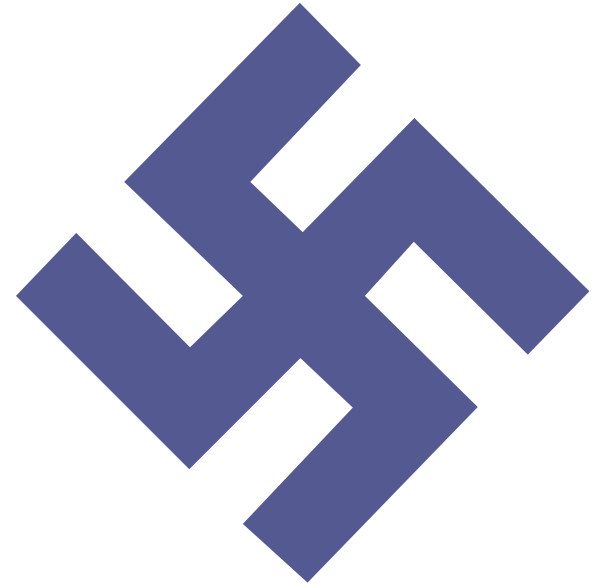
S.A, bandiera nazista, in una foto delle truppe tedesche, 1935



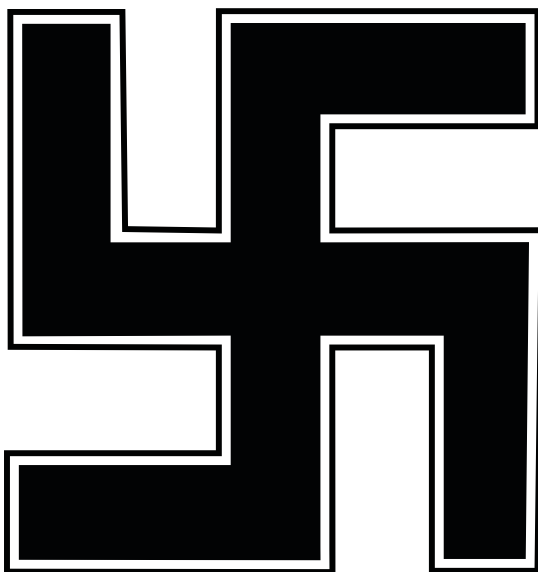
Jörg Lechler, copertina del libro "La svastica, storia di un simbolo", storia illustrata della svastica, 1934



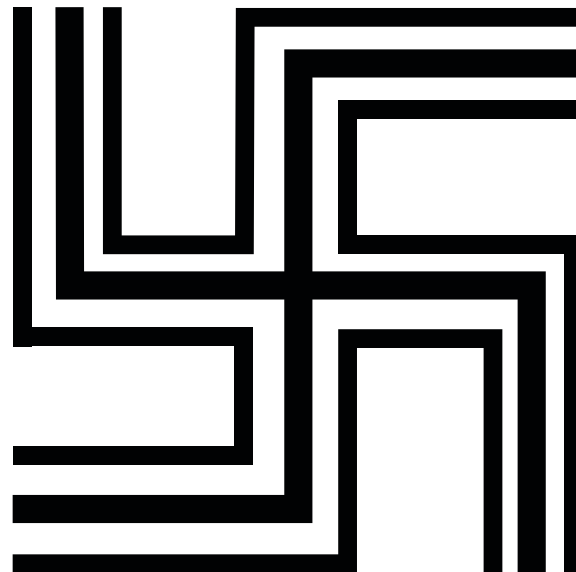
S.A, da L'Organisationbuch Der NSDPA Bandiera del Reichsarbeitsdienstes (Servizio del lavoro dei Reich) organizzazione creata per combattere la disoccupazione, s.d



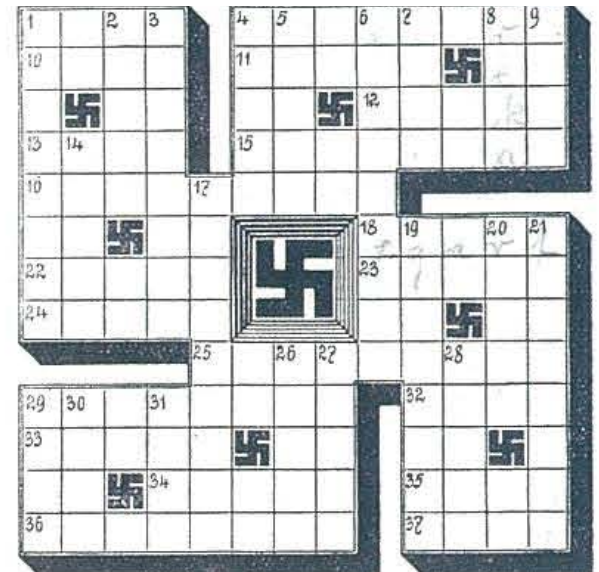
Ludwing Hohlwein, manifesto sulla difesa antiaerea, 1936



S.A, svastica ridisegnata da una foto di una parata a Normiberga delle SA, 1936



Der Reichsführer SS, dal libro "Der Weg der NSPDA" (Il sentiero del partito Nazional socialista), S.D



S.A, cruciverba della rivista Volkischer Baobachter, 1937



Robert Ley, illustrazione dal "Organisationsbuch der NSDAP (Libro dell'organizzazione del partito nazional socialista), 1936



Dal "Die SA, Zeitschrift der Sturmabteilungen der NSDAP" (l'SA, il giornale delle truppe d'assalto del partito nazional socialismo)



S.A, Dal "Kalender Der Deutschen Arbeit" (calendario del lavoro tedesco), dettaglio del logo del Fronte del lavoro tedesco, 1941



Robert Ley, "Organisationsbuch der NSDPA" (manuale dell'organizzazione del partito Nazional Socialista), stendardi per le divisioni del partito locali e nazionali, 1936

Dassel, manifesto "Sieg uber Versailles" (Vittoria su Versailles), 1939



L'AQUILA Imperiale

I simboli che definivano l'identità visiva nazista erano sostanzialmente due: Il voto di Hitler e la svastica. Ma nella complessa idea di un'immagine coordinata del partito altri segni dovevano andarne ad intensificare il concetto di forza.

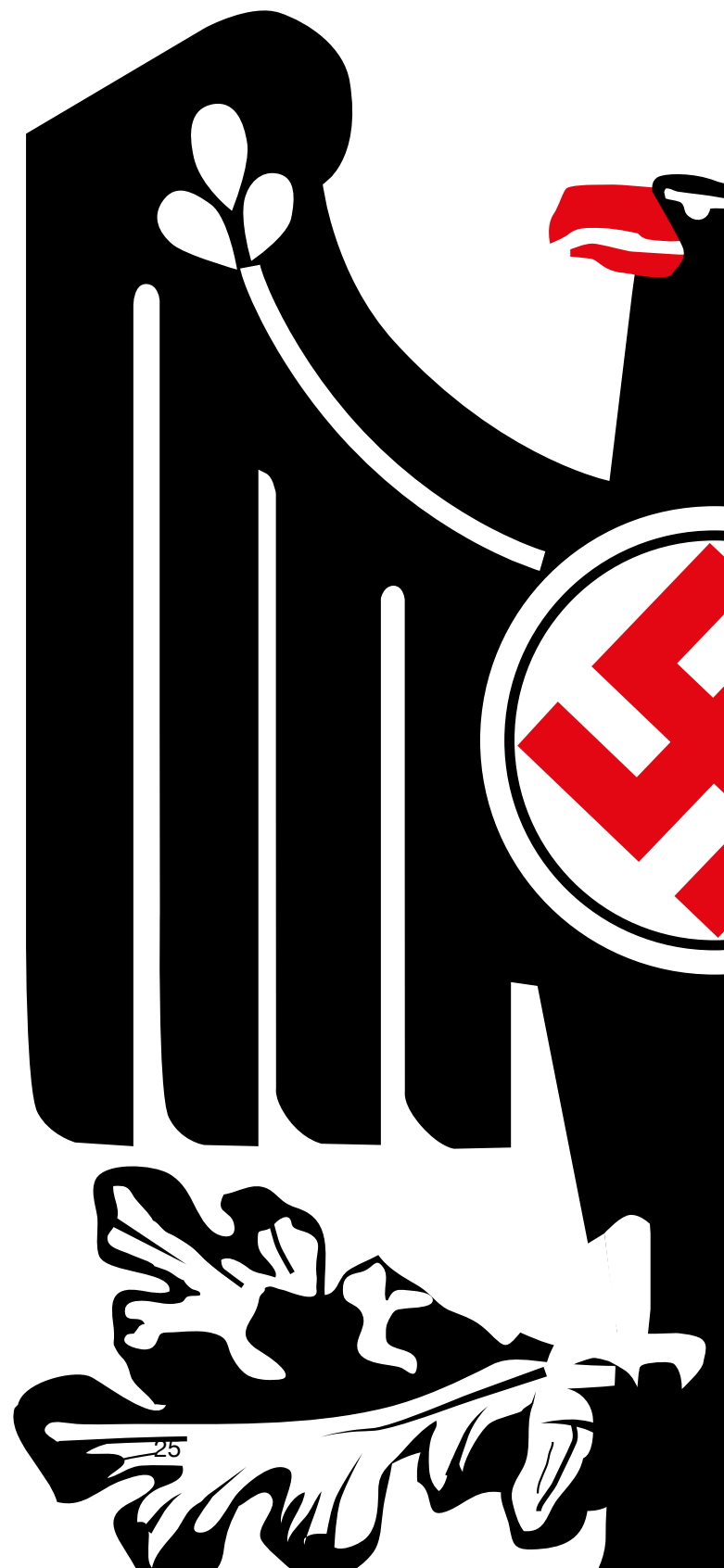
In questo senso è utile sottolineare come la Thule society, ebbe ancora una volta un'ingente influenza nella scelta dei segni identificativi nazisti. Rudolf Von Sebottendorf affermò l'uso nella sua società di altri due simboli, l'aquila imperiale e il Sieg Heil (il saluto della vittoria, ispirato alla cultura romana).

“L'aquila” dichiarò” è il simbolo degli Ariani. Al fine di rappresentare la capacità dell'aquila di sacrificarsi tramite il fuoco, è colorata di rosso. Da oggi tra i nostri simboli c'è l'aquila rossa, che brucia così come noi dobbiamo morire per vivere”.

L'aquila diventò, dopo la svastica, l'emblema più rappresentativo del terzo Reich. Ovviamente anche l'adozione di questo simbolo da parte degli occultisti tedeschi, non fu completamente originale. La sua genesi è infatti facilmente ritracciabile nell'estetica dell'Impero Romano. Essa, aveva un duplice significato; da una parte rappresentava le ambizioni imperialistiche del Terzo Reich, e, in secondo luogo, la dominazione sulla fragile Repubblica di Weimar.

Nel 1933, quando il Nazismo salì al potere, divenne emblema nazionale e apparve in diverse bandiere governative.

Fu disegnata in tre principali variazioni: in primo luogo, come simbolo ufficiale del partito, con le ali spiegate e gli artigli che andavano a





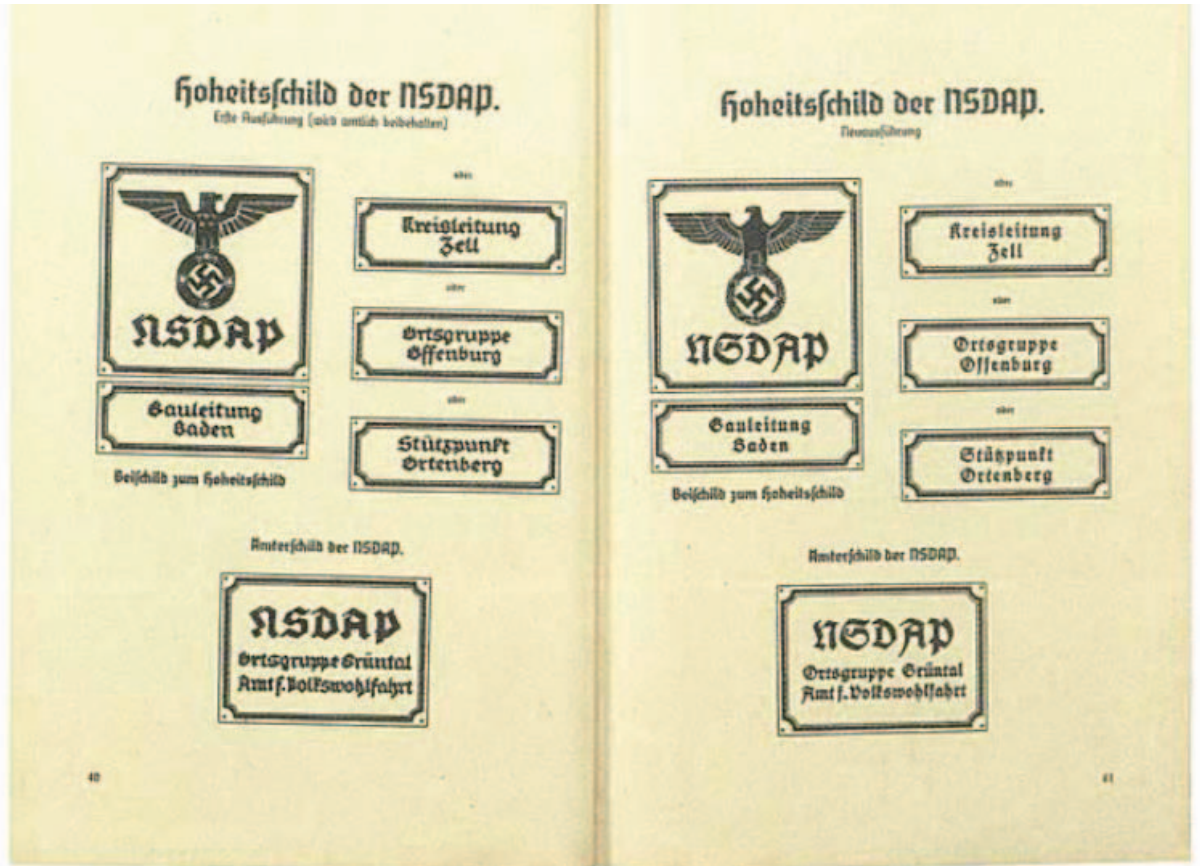
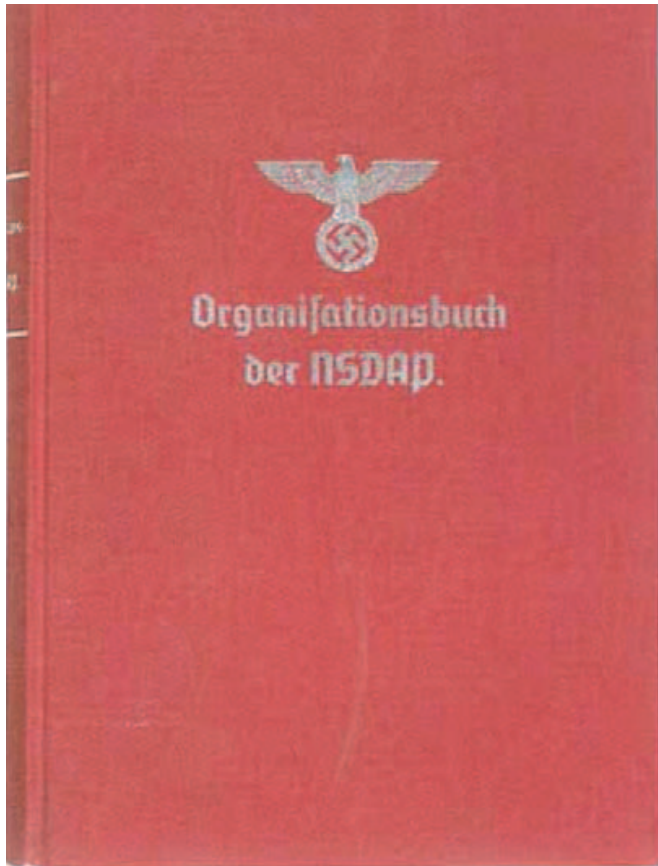
stingere una ghirlanda che conteneva al suo interno una svastica, un'altra dalle ali aperte ma coperte da un drappeggio, e in fine come se fosse colta nell'atto di spiccare il volo.

L'aquila cominciò successivamente ad essere monumentalizzata in maniera autonoma, e non più solo come complemento ideologico della svastica.

Essa venne disegnata in diversi modi, con uno stile che poteva variare dal realistico all'astratto, e compariva nei più disparati tipi di attrezzature: dalla medaglie ai badge, sui cartelli ferroviari, ma anche in pubblicità e poster da viaggio.



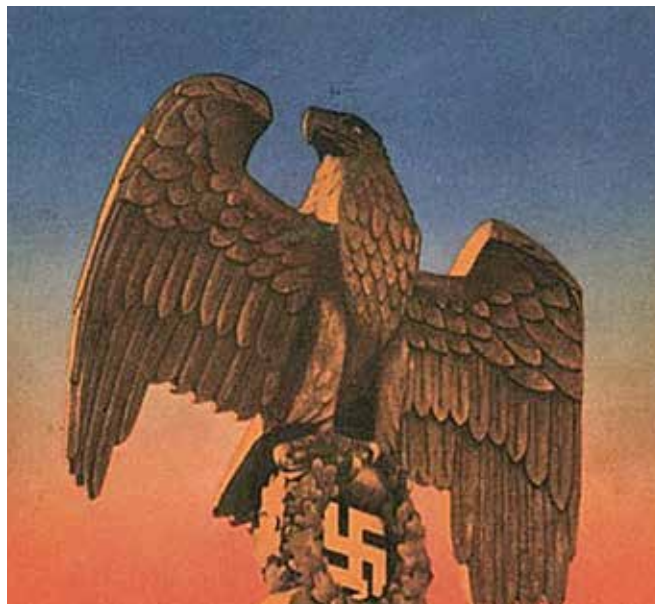
Ludwing Hohlwein, manifesto per il servizio postale dei Reich, 1935



Robert Ley, Organisationsbuch Der NSDAP (Manuale dell'organizzazione dei partito Nazionalsocialista), 1936



Kurt Schmid-Ehmen, copertina della guida delle esibizioni che mostrava l'agricoltura e l'industria tedesca, 1936



S.A, Copertina de" Il Reich di Adolf Hitler: un libro illustrato su futuro di un Germania più grande", 1940



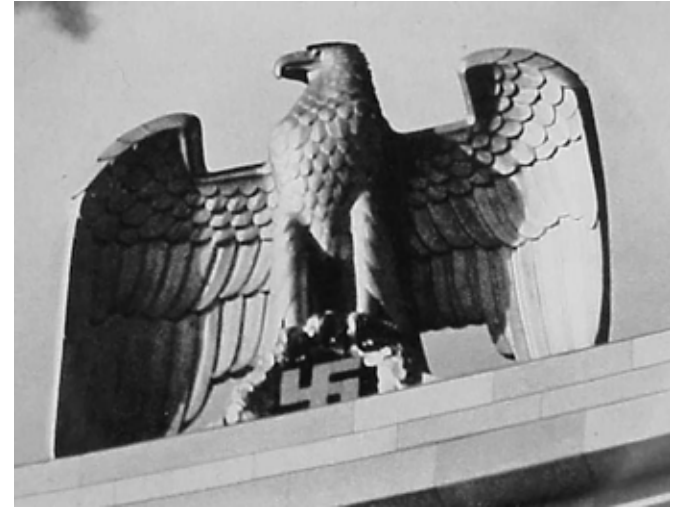
Richard Klein, manifesto "Grosse Deutsche Kunstausstellung" (La grande esibizione dell'arte Germanica", 1938.

A destra: S.a, "La vittoria sta con le nostre bandiere", 1940



L'Aquila Imperiale nelle
SCULTURE

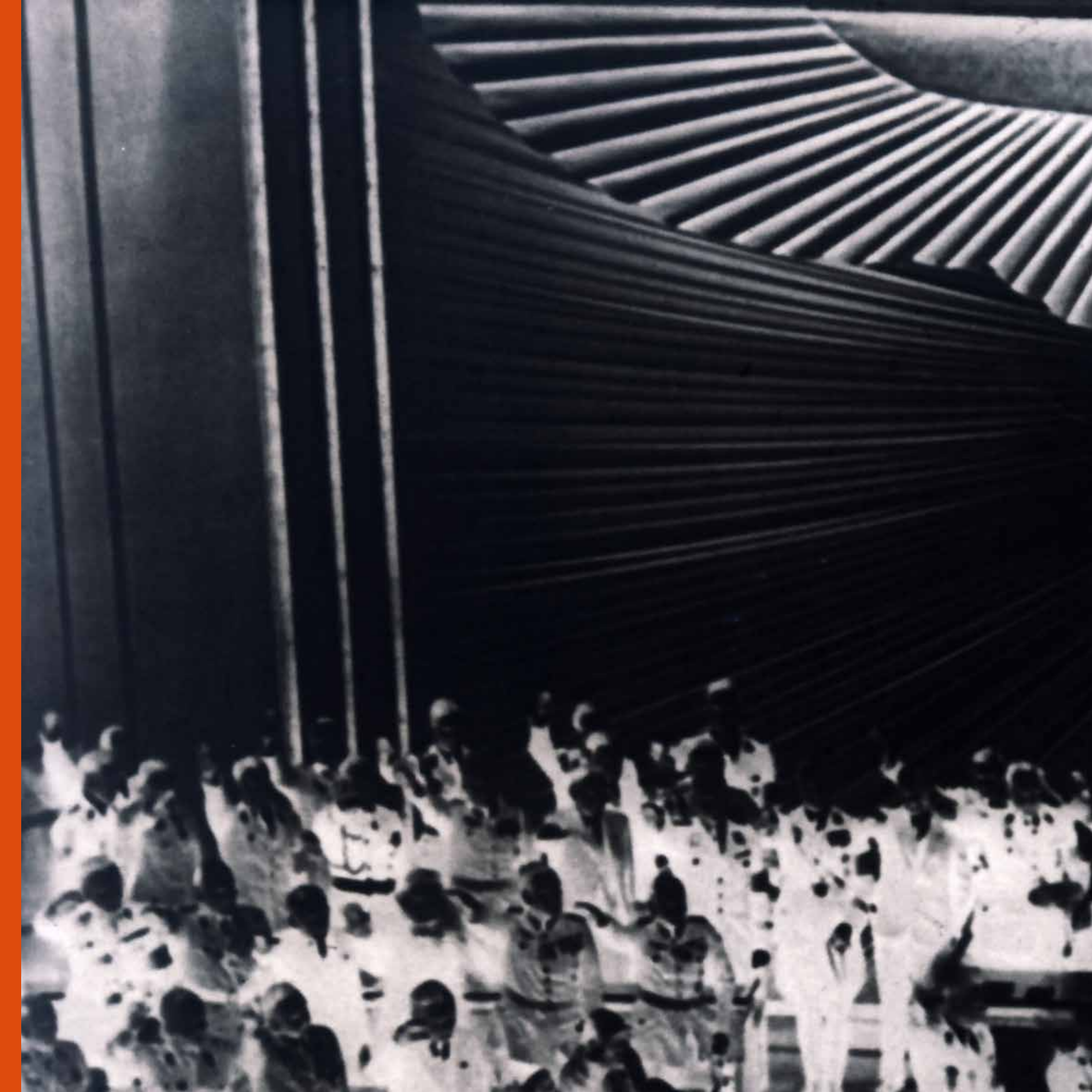




S.A, Scultura dell'aquila imperiale sulla caserma della Liebstandart-SS, Berlino, S.D

S.A, Scultura sulla Lutipold Arena, Norimberga, 1934

S.A, Aquila posta sul padiglione tedesco per l'esibizione dei Parigi, 1937





**COMUNISMO
SOVIETICO**

La Bandiera Rossa, La Stella, **FALCE E MARTELLLO**

Come non manca di sottolineare Steven Heller nel suo recente libro *Iron Fists*, simboli provenienti dall'antica tradizione nazionale come l'aquila imperiale a due teste, San Giorgio nell'atto di uccidere il drago e La croce di Sant'Andrea, erano stati usati in maniera massiccia dal regime zarista e dalla famiglie feudali regnanti in Russia.

La rivoluzione d'Ottobre, cambiò le carte in tavola: il regime zarista fu annientato e i Bolscevichi salirono al potere. Questi ultimi, rifiutarono le decorazioni iconiche presenti nel loro paese, vedendole, alla luce del pensiero Marxista, come simboli di follia aristocratica e un dispotismo superstizioso.

Come rimarca Steven Heller, nel suo testo, Marx, credeva infatti fermamente, che i simboli politici fossero creati per ingannare il popolo e sottometterlo. L'autore continua affermando che Karl Marx, credeva che i simboli non riuscissero a offrire una vera comprensione delle questioni. Li considerava inoltre pericolosi in quanto sostenevano un ideale per il reale, una facciata finta per un'onesta dinamica sociale, perpetuando così le finzioni che erano state create per promuovere il sistema feudale.

Scrisse che il simbolismo "è un sotterfugio politico che è consciamente o inconsciamente creato per ragioni di dominio".

I capi Sovietici nel 1917, seguendo la linea ortodossa proposta dal filosofo, rifiutarono la nozione di stato simbolo. Nella loro concezione, l'inevitabilità di una rivoluzione proletaria universale sopperiva al bisogno di un marchio nazionale.





Di conseguenza gli stendardi e le bandiere dei rivoluzionari russi erano semplicemente rosso sangue.

L'uso della bandiera rossa non era di certo una novità, aveva infatti alle spalle dei precedenti storici. Ad esempio, nel quindicesimo secolo, era usata come simbolo di sfida per i sovrani e i principi sotto attacco, che stava a indicare che non si sarebbero arresi e non avrebbero fatto prigionieri. Durante la rivoluzione francese, i giacobini la usarono come loro emblema, e nel diciannovesimo secolo il rosso divenne il colore del socialismo, culminando il suo potere evocativo quando venne usato nella storica rivolta nella comune di Parigi.

Il colore rosso, adottato anche dai Bolscevichi, era inizialmente l'unico emblema dello stato comunista.

Ma la loro presa di posizione purista per quanto concerneva l'uso del linguaggio figurativo cambiò nel 1922, ovvero, l'anno della fondazione dell'URSS. L'Unione Sovietica "avrà la propria bandiera, il suo stemma, e un sigillo di stato", così proclamava l'articolo 22 del Trattato riguardante la Formazione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche.

Sulla bandiera rossa, già usata come simbolo di Stato, vennero aggiunte una stella a cinque punte e una falce e martello incrociati.

La stella rappresentava l'unione dei popoli dei cinque continenti, mentre, la falce e il martello-disegnati originariamente nel 1918 in una soluzione meno elegante che poneva al posto della falce un aratro- simboleggiavano invece l'unione dei lavoratori e dei contadini.

Lo stemma e il sigillo di stato adottati dall'U-

nione Sovietica erano differenti, ma lo stile sembrava curiosamente ricalcare quello zarista. Il sigillo imperiale era circondato da una ghirlanda di alloro e includeva al proprio interno gli stemmi delle diverse famiglie aristocratiche russe. In cima allo stemma era posta la corona, simbolo di San Giorgio, che rappresentava e sottolineava la supremazia del potere zarista.

Nell'emblema dello stato sovietico è posto centralmente il globo terrestre, i cui continenti sono colorati di Giallo mentre gli oceani di blu. Ad imporsi sopra di esso vi sono la falce e martello. Sulla Russia, collocata al centro del mondo e illuminata da un sole splendente, è disposta la stella a 5 punte in giallo e rosso.

Il tutto è circondato da una ghirlanda di grano legato insieme da nastro rosso, su cui è scritto il grido di battaglia "Lavoratori di tutto il mondo unitevi!".



Falce e martello di ogni **GENERE**

Stemmi Dell'urss: ogni stato membro della Repubbliche Socialiste Sovietiche aveva il suo personale Stemma basato su quello dell'URSS, gli emblemi rappresentano rispettivamente questi stati



Ucraina



Bielorussia



Georgia



Armenia



Azerbaijan



Moldavia



Lithuania



Latvia



Estonia



Kazakistan



Tajikistan



Uzbekistan



Turkmenistan



Kirgiziya



Karelo Finnish Republic



Olga e Galena Chichagova, libro "Da dove vengono i piatti?", 1924

I. Smirnov, portfolio "L'arte nella vita di tutti i giorni: 36 tavole", 1930



S.A, da un manifesto su Odessa disegnato per turisti stranieri, 1928



I.Smironov, dal portfolio "L'arte nella vita di tutti i giorni: 36 tavole", 1930





El Lissitzky e Alexander Rodchenko, rivista per la propaganda internazionale "URSS in Construction" pubblicata dal 1930 al 1940.

S.A, manifesto "Gloria al grande Ottobre", 1966

FASCISMO

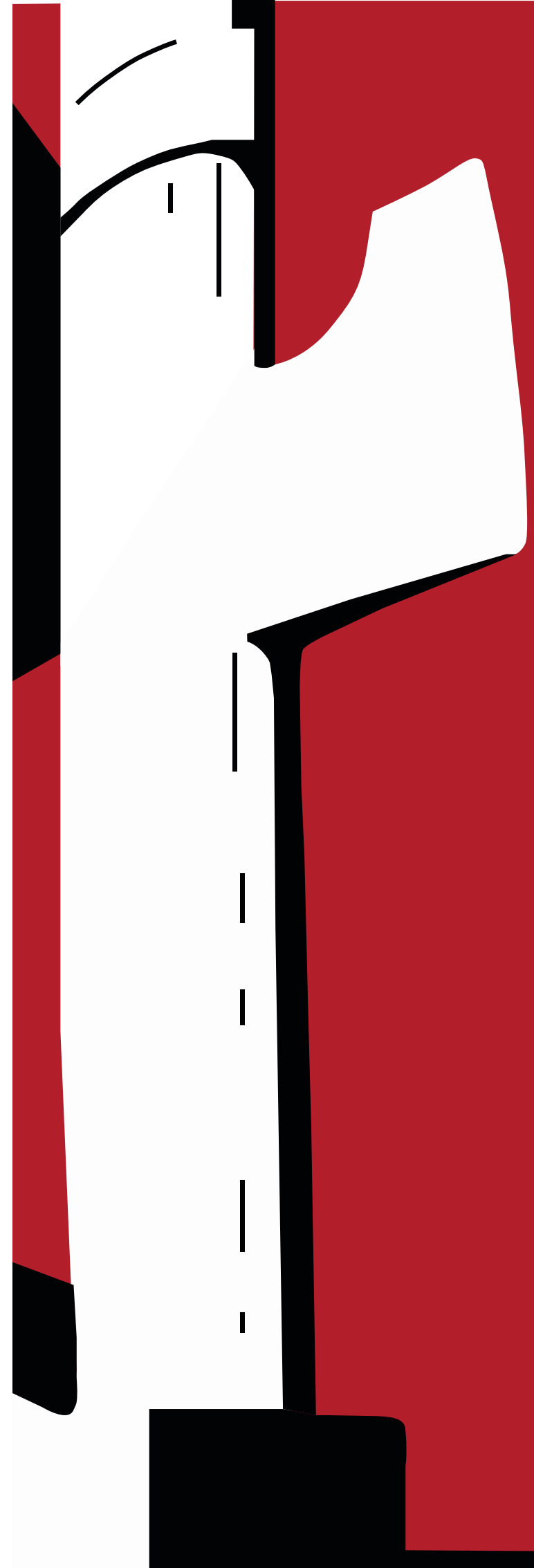
FASCIO LITTORIO

La grande guerra era appena terminata. Era il 1919 quando Mussolini rinominò i Fasci Milanesi come i Fasci Italiani di Combattimento. Come suggerisce Steven Heller nella sua nel suo scritto *Iron Fists*, Il termine fascio, era in realtà piuttosto comune in quegli anni in Italia, e stava ad indicare gruppi politici faziosi, di destra o di sinistra, ma era talvolta usato anche per denominare organizzazioni non politiche. Nel 1921, quando quello che sarebbe stato il futuro Duce fu eletto al parlamento, raccolse e organizzò tutta una serie di gruppi politici estremisti che avevano la stessa linea di pensiero, dando così vita al Partito Nazionale Fascista (PNF).

Quest'ultimo, prese come suo simbolo il fascio littorio: un gruppo di verghe legate insieme attorno ad un'ascia. Ma quello che oggi è l'emblema della dittatura Italiana, prima che Mussolini lo adottasse, aveva in realtà una sua storia indipendente, che Steven Heller ripercorre nelle sue tappe principali.

Le sue origini più antiche possono essere rintracciate nella storia dell'Impero Romano, in cui il fascio era simbolo di forza e autorità, e veniva portato dai Littori o dagli addetti alla magistratura durante le cerimonie pubbliche. Fu anche usato dai rivoluzionari francesi come simbolo del pensiero repubblicano e dai combattenti del risorgimento Italiano.

Il fascio, non fornì soltanto il nome alla nuova linea politica, ma si configurava come una perfetta metafora per il partito, in quanto, non solo rappresentava l'autorità, ma simboleggiava anche la forza attraverso l'unità. Infatti, mentre una singola stecca è fragile e facile



da spezzare, un gruppo è praticamente infrangibile.

Mussolini distorse l'idea di stato corporativo di Georg Wilhelm Friederich Hegel sostenendo che "nella concezione Fascista il popolo è lo stato e lo stato è il popolo".

Il Fascismo credeva che il corpo esisteva per il beneficio del cervello, l'individuale per il bene generale; lo stato non era infatti governato dal cosiddetto "popolo", bensì da élite minoritaria che controllava ogni aspetto della vita Italiana. Di conseguenza tutti gli aspetti visivi del Fascismo puntavano a rimarcare l'idea che il popolo era servo dello stato, e lo stato era, in fin dei conti il Duce. Non è di certo un caso che Mussolini avesse scelto come emblema del suo regime un simbolo proveniente dal retaggio culturale romano, innanzitutto per le aspirazioni imperialistiche, ed in secondo luogo per valorizzare le illustri origini italiane.

"Roma è il nostro punto di partenza: è il nostro simbolo o, se si vuole, il nostro mito. Noi sogniamo l'Italia Romana, saggia e forte, disciplinata e imperiale." Così proclamava il Duce in un articolo pubblicato ne "Popolo D'Italia" in occasione della data del natale di Roma il 21 Aprile 1922.

Infatti, sebbene il Fascismo accogliesse con fervore gli stimoli provenienti dall'estetica Futurista, i simboli imperiali romani rimasero alla base dell'identità visiva del regime.

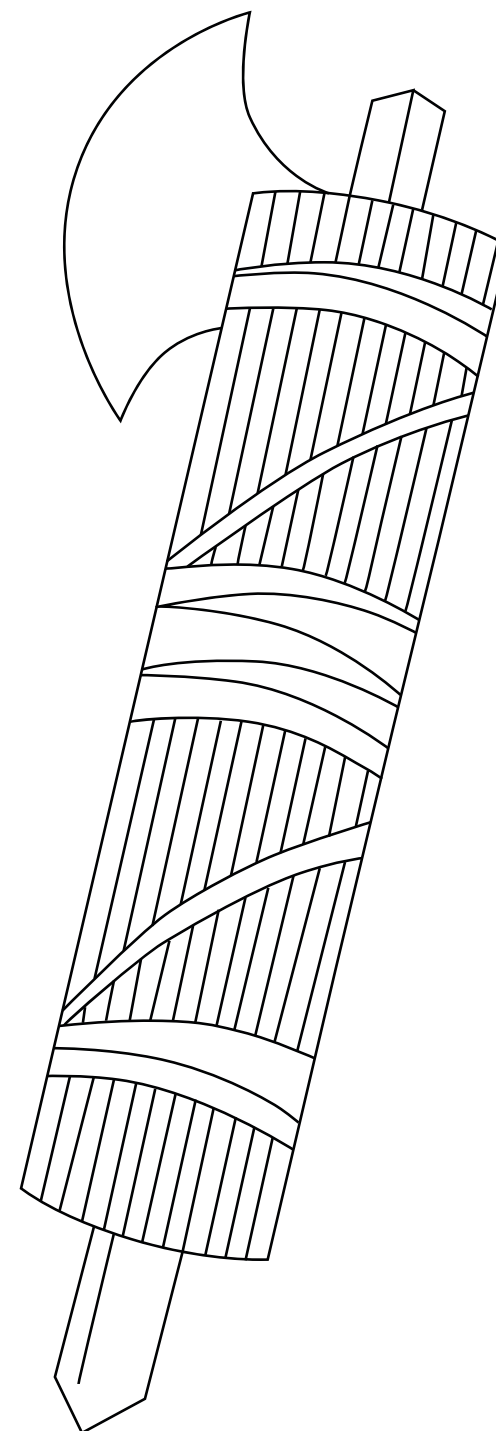
Inizialmente Il fascio appariva in due diverse configurazioni, uno che mostrava l'ascia sulla cima disposta al lato delle verghe (nella sua versione Romana), l'altra con l'ascia in cima sopra di esse al centro.

Un illustre archeologo fu incaricato da Mussolini di cercare i dettagli originali e le trasformazioni subite dal simbolo nel corso della storia; poiché voleva essere certo che fosse correttamente usato e disegnato.

Un decreto emanato il 12 Dicembre del 1926 istituiva il Fascio emblema di stato, e tra le due, prevalse la versione Romana. Il decreto ufficiale ordinava inoltre che il fascio littorio doveva affiancarsi o sostituirsi ai vecchi emblemi italiani ovunque apparissero. Da quel momento in poi questo simbolo non rappresentò più semplicemente il partito fascista, ma diventò il segno del nuovo regime nazionale.

L'approccio era decisamente differente rispetto a quello tedesco; infatti, mentre la rigida linea di controllo sull'identità visiva di quest'ultimo impediva le applicazioni commerciali non autorizzate della svastica, l'uso del fascio in Italia era incoraggiato in innumerevoli pubblicità, design delle confezioni, ed esposizione dei prodotti. A tal scopo, furono assunti i più qualificati designer grafici Italiani - tra questi Federico Seneca, Erberto Carboni, e Oscar Signorini - con il proposito di trasformare prodotti quotidiani in vere e proprie incarnazioni dello spirito Fascista attraverso pubblicità che coniugavano aspetti mondani con le "virtù" proposte del nuovo ordine.

La sfida più comune che artisti e designer si trovavano a fronteggiare era includere il fascio nei lavori di arte e design, essi crearono nuovi modi per stilizzare l'emblema, amplificane la potenza simbolica.



Data la mancanza di precise direttive estetiche, l'interpretazione era il più delle volte una prerogativa affidata al singolo artista.

Il fascio fu quindi disegnato in centinaia di modalità stilistiche differenti che variavano agevolmente dal classico al moderno.

Le versioni classiche erano estremamente dettagliate rivelando ogni singola stecca legata con una corda o con una cinghia di cuoio attorno alla lama dell'ascia mentre le versioni moderne, influenzate dallo stile futurista, erano delle piatte silhouette di una forma ancora più ridotta. Spesso il fascio era così minimalista e astratto (le verghe e la testa dell'ascia in unica forma) che era quasi irriconoscibile.

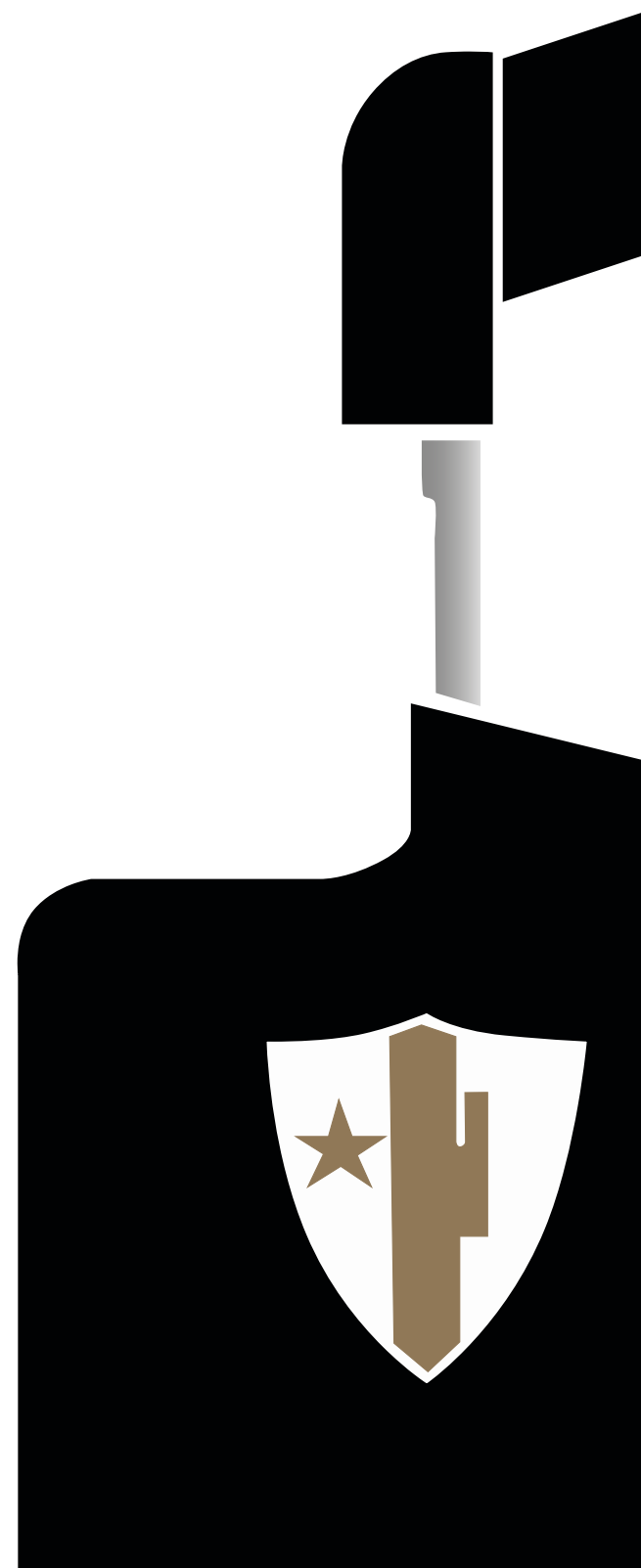
Il risultato fu che i fasci divennero ubiqui in ogni dove in Italia e apparivano sulla maggior parte degli oggetti che fossero ufficiali o meno.

L'obiettivo di Mussolini era quello di accertarsi che il simbolo fosse totalmente integrato nella vita quotidiana degli Italiani.

Proponendogli quell'immagine che legava insieme ogni singolo componente della nazione per formare una totalità conformista, il Fascismo diveniva così uno stile di vita, e la sua iconografia era costantemente presente, in ogni ambito, indistintamente. Che si trattasse di manifesti e pubblicità del caffè, di banche o di servizi ferroviari il Fascio era divenuto onnipresente. Scovare il Fascio in un'immagine divenne quasi un passatempo nazionale.

Dopo l'avvento del regime fascista il fascio perse totalmente il suo significato originario, sia a livello semantico che visivo.

L'efficacia della campagna Mussoliniana è dimostrata dal fatto che esso divenne associato esclusivamente al suo regime nazionalista e militarista, e adesso è comunemente usato per caratterizzare movimenti che mostrano tratti simili alla dittatura Italiana.

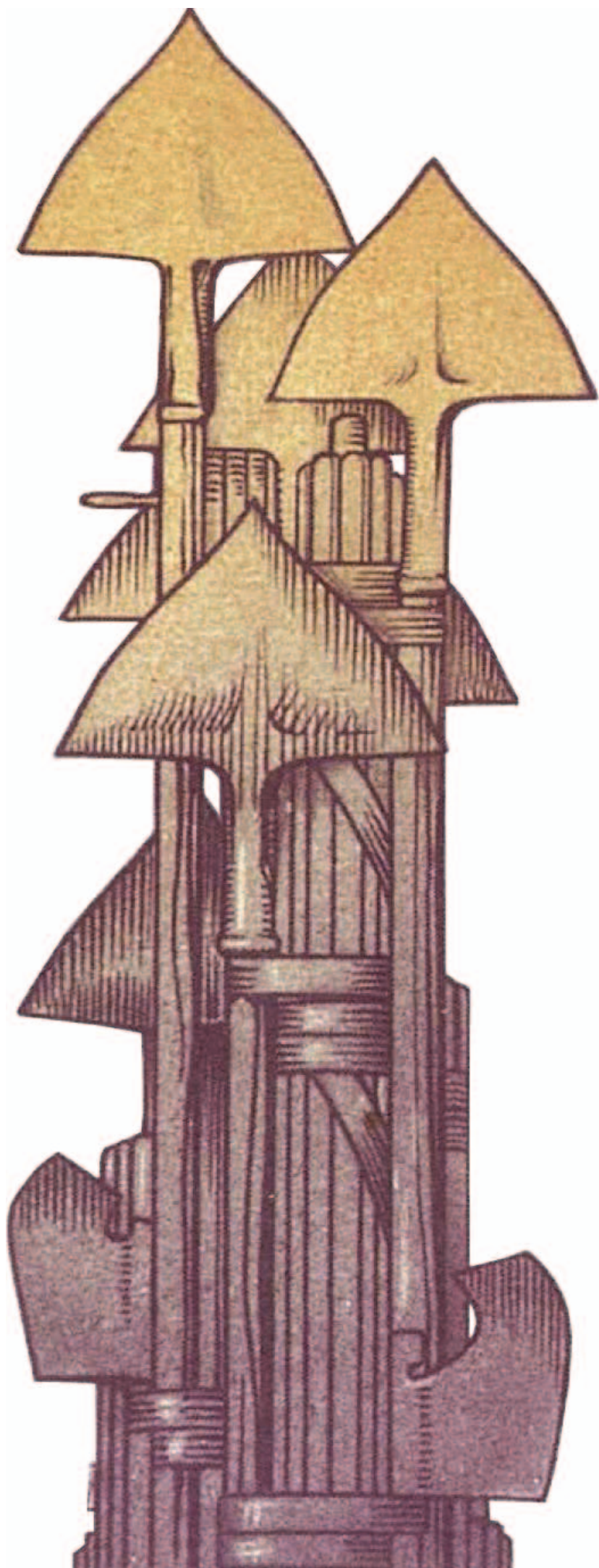


A sinistra: S.A, catalogo GUF (Giovani Universitari Fascisti), 1933

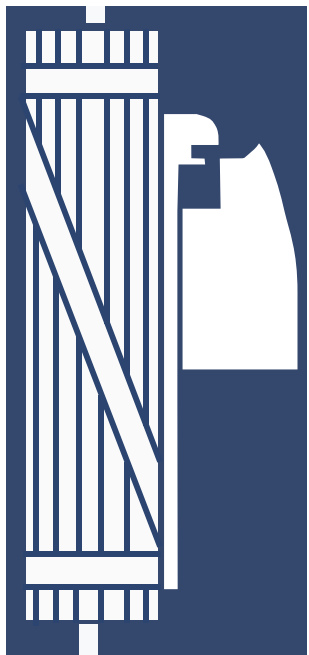
Al centro: S.A, manifesto della Confederazione Fascista dei lavoratori dell'Agricoltura, 1935

In alto a destra: Cesare Gobbo, pagella per i membri dell'Opera Nazionale Balilla, 1930

In basso a destra: S.A, pubblicità delle matite Fila, 1938



Fasci di ogni **GENERE**



S.A, copertina di quaderno dell'opera nazionale Balilla, S.D

S.A, copertina di quaderno dell'opera nazionale Balilla, S.D

S.A, Dal libro "Dall'A alla Z", libro per ragazzi sulla storia Fascista, 1934



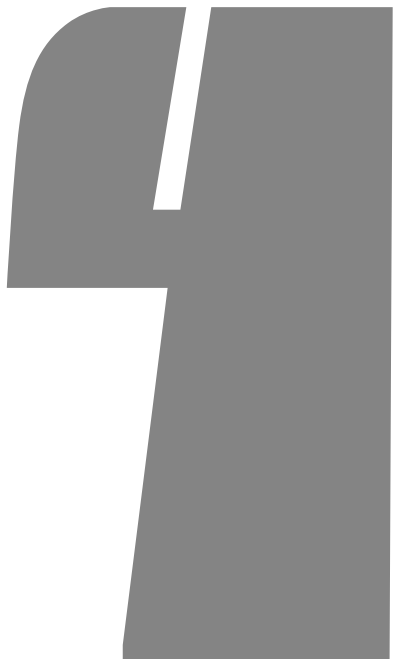
Ministero dell'educazione Nazionale, Pagella per la GIL
(Gioventù Italiana del Littorio) Anno XX, 1942



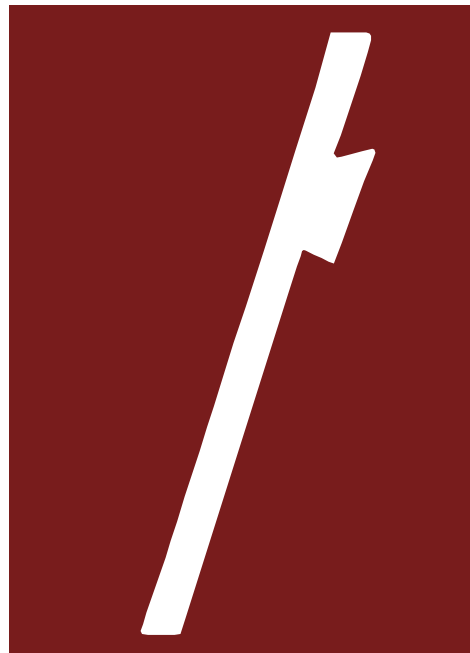
S.A, manifesto del Gruppo Telefonico Stet, 1935



S.A, cartolina celebrativa
"Benito Mussolini, capo del governo
Duce del Fascismo", 1935



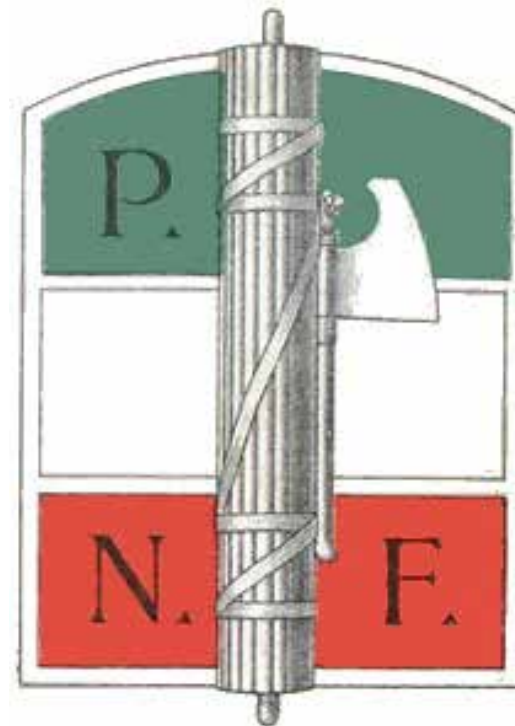
Gargano Francesco e Biazi, da un manifesto per la Mostra della Rivoluzione Fascista, s.d



Ministero dell' Educazione Nazionale, decorazione su una pagella scolastica, 1935



Mario Sironi, Copertina del libretto dei biglietti del treno e di tagliandi per facilitazioni, in occasione della Mostra della Rivoluzione Fascista, 1932



S.A, Retro di un quaderno che rappresenta un membro dei Fasci Giovanili, 1930

Mario Sironi, Copertina de "La rivista illustrata dal Popolo Italiano", 1935-1936

S.A, Bandiera del Partito Nazionale fascista, S.D



S.A, Manifesto che pubblicizza La rivista "il Popolo D'Italia", 1935



Bruno Munari, Copertina de "La rivista illustrata dal Popolo Italiano", 1935-1936



S.A, Copertina della rivista "Gioventù Fascista", 1931



S.A, Manifesto dei Littoriali della cultura e dell'arte, 1937

Antonio Rigoni, dettaglio manifesto "Presente alle Bandiere", 1944

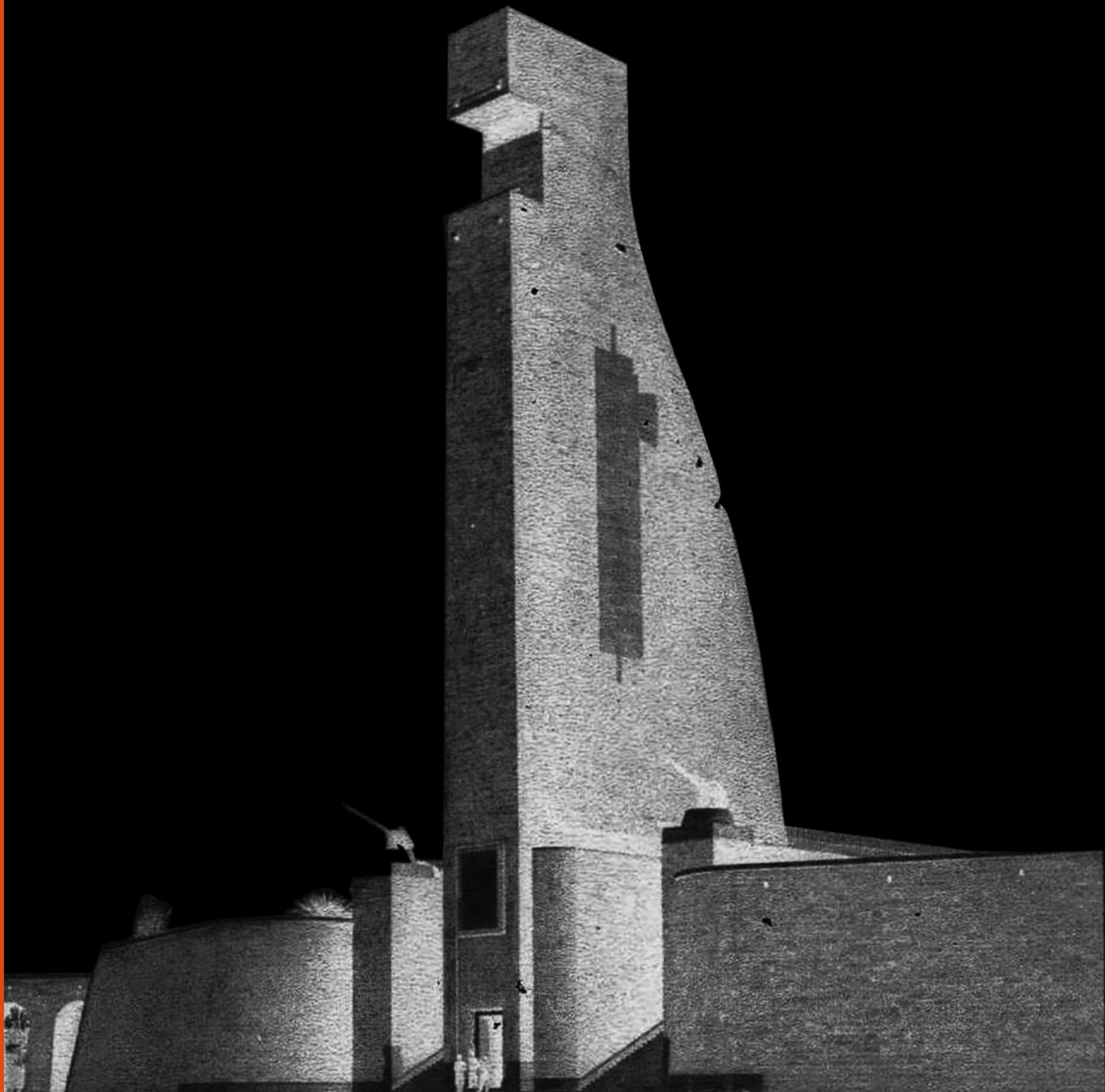
S.A, Mosaico del foro Romano, S.D



Attilio Selva, Monumento a gli autieri caduti della prima guerra mondiale, Trieste, S.D.

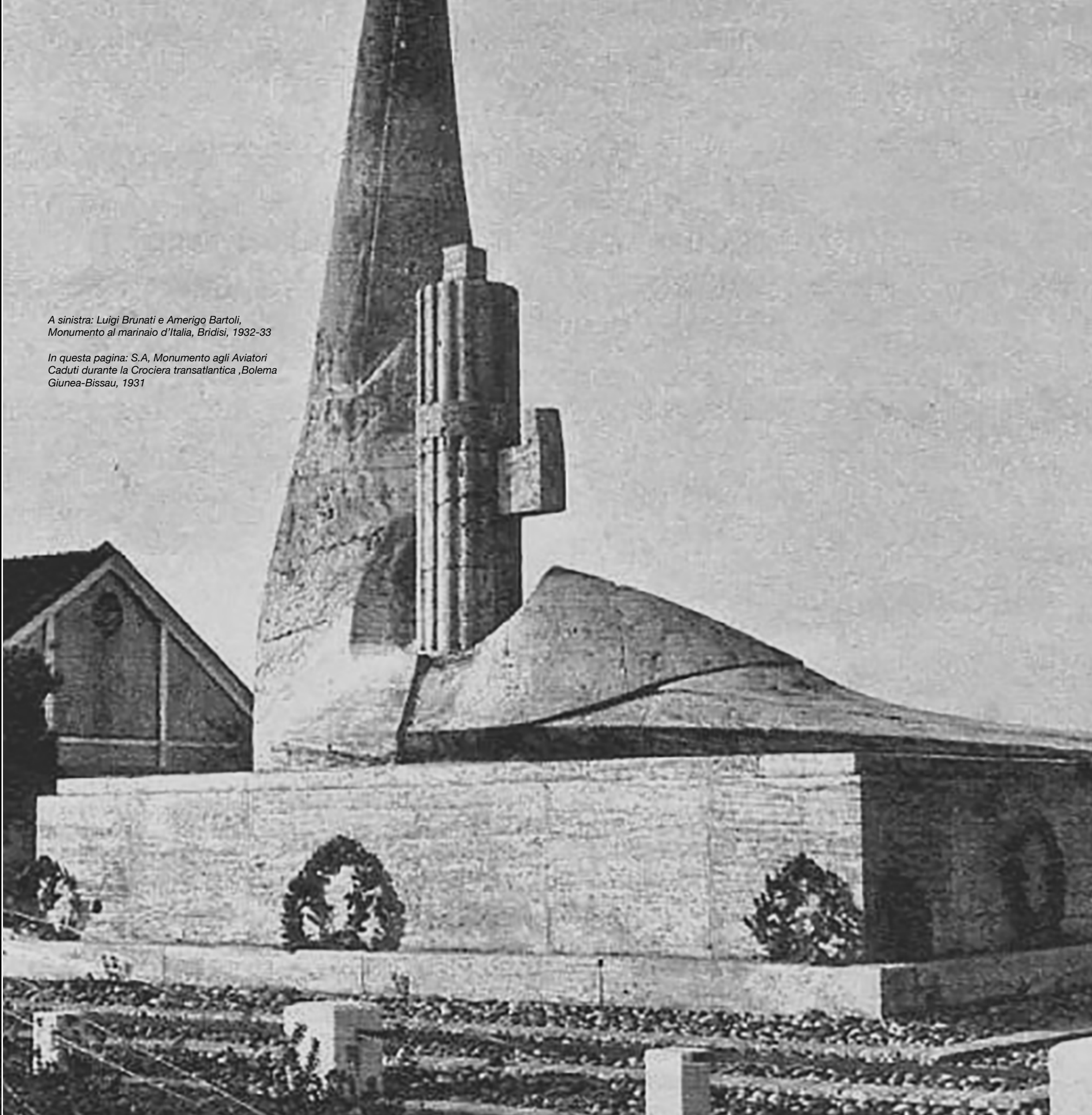


Adalberto Libera e De Renzi, Facciata della Mostra della Rivoluzione Fascista, Palazzo delle Esposizioni a Roma, 1932-1934



*A sinistra: Luigi Brunati e Amerigo Bartoli,
Monumento al marinaio d'Italia, Bridisi, 1932-33*

*In questa pagina: S.A., Monumento agli Aviatori
Caduti durante la Crociera transatlantica ,Bolema
Giunea-Bissau, 1931*



CONFRONTI



SALUTO ROMANO

Il partito Nazista e quello fascista, aveva in comune alcuni simboli imperiali, tra i più imperiali, il saluto Romano.

In entrambi i casi, dovevano andare a sostituire quello che i due dittatori definivano "il saluto borghese", ovvero la semplice stretta di mano o il "guten morgen" tedesco.

Hitler, per dimostrare ancora una volta di non aver preso ispirazione da alcuno, aveva dichiarato che fosse un'antica tradizione medioevale germanica.

In realtà, il saluto come ben sappiamo trova le sue origini nella tradizione romana. Era inoltre già stato utilizzato in Germania da Sebottendorf, capo della thule society, e nominato Sieg Heil (saluto della vittoria).





Vera Muchina, scultura "L'operaio e la kolchoziana", Expo di Parigi, 1937



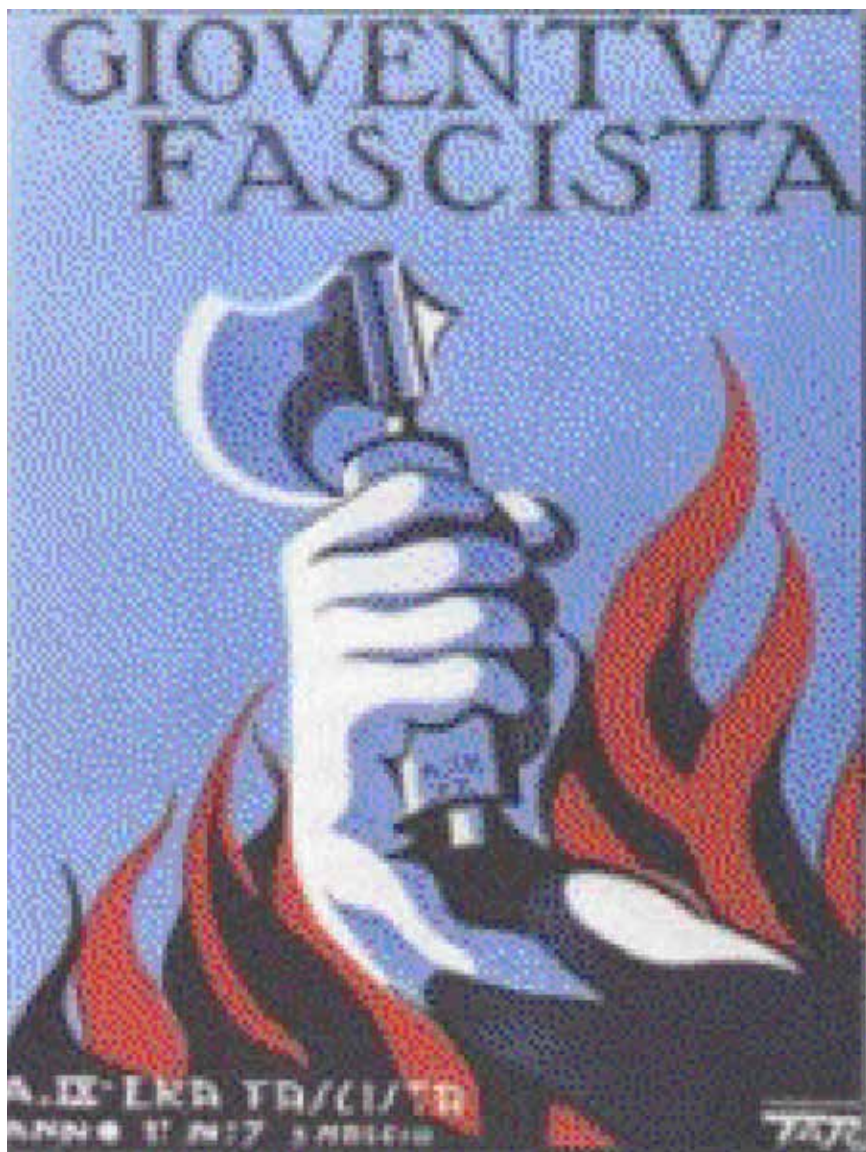
arch. Enrico del Debbio (progetto dello stadio), scultore ignoto, statua dello Stadio dei Marmi, Roma, progetto del 1928, realizzazione d inaugurazione 1932



S.A, Monumento ai caduti della prima Guerra Mondiale, dedicato ai soldati di Rione dei Monti, targa affissa sulla chiesa di Santa Maria dei Monti, Roma, S.D.



S.A, Caserma della Leibstandarte-SS Adolf Hitler, Berlino-Lichterfelde.S.D



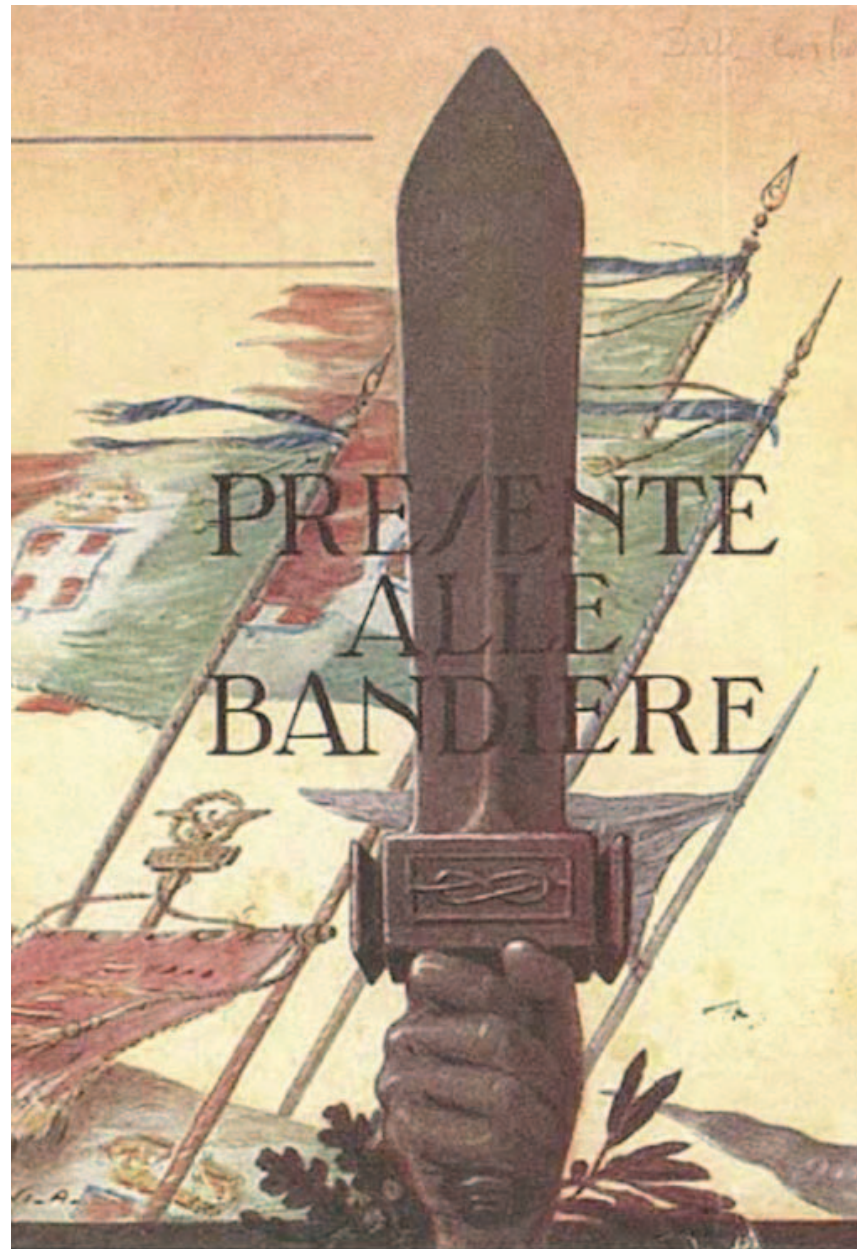
S.A, Copertina della "gioventù Fascista", S.D



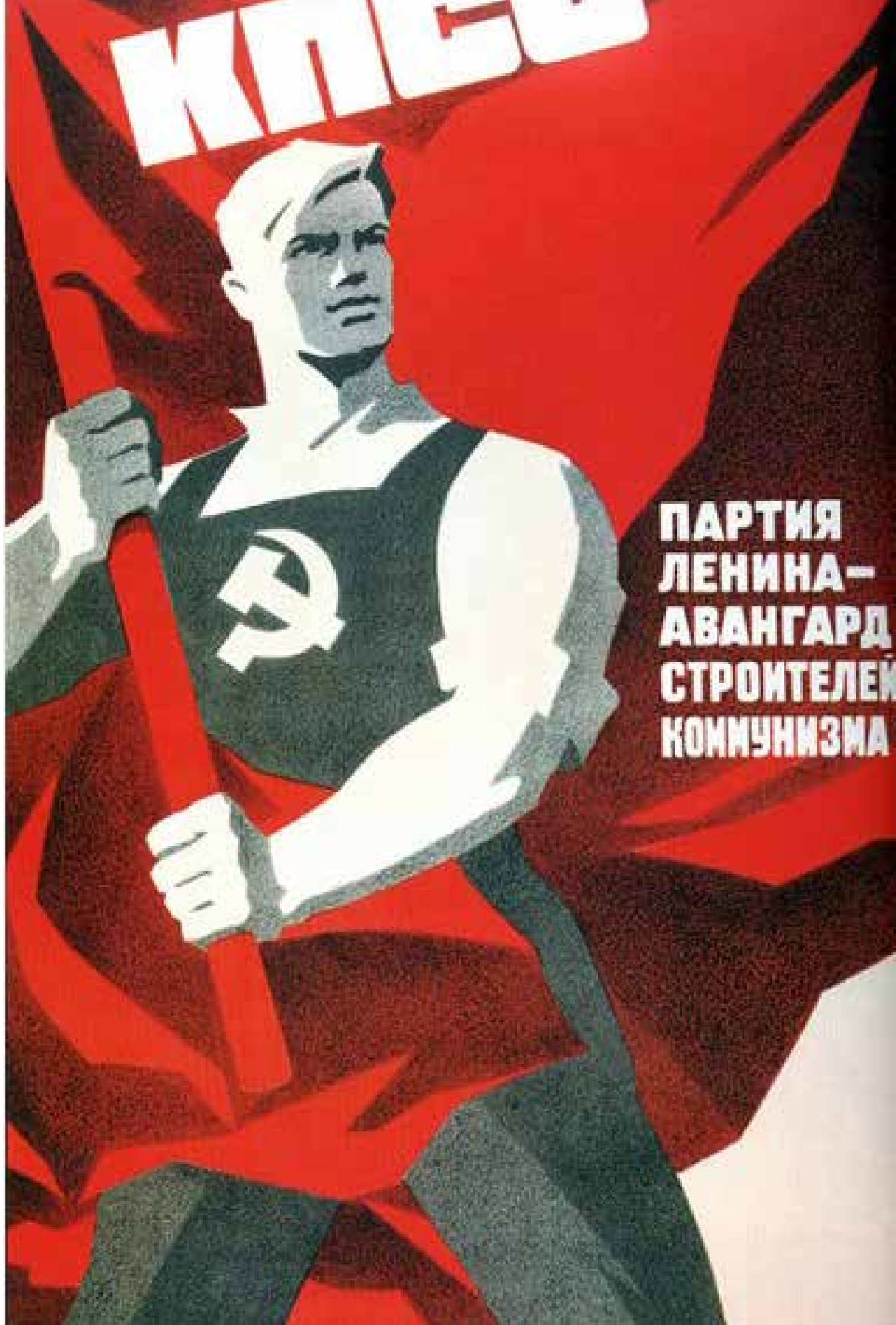
S.A, Manifesto Falce e martello, S.D



S.A., dal portfolio dei motti e delle citazioni di Hitler "Solo quelli che sono forti abbastanza da affermare la loro libertà sono liberi", 1938-1940



Antonio Rigoni, manifesto "Presente alle Bandiere", 1944



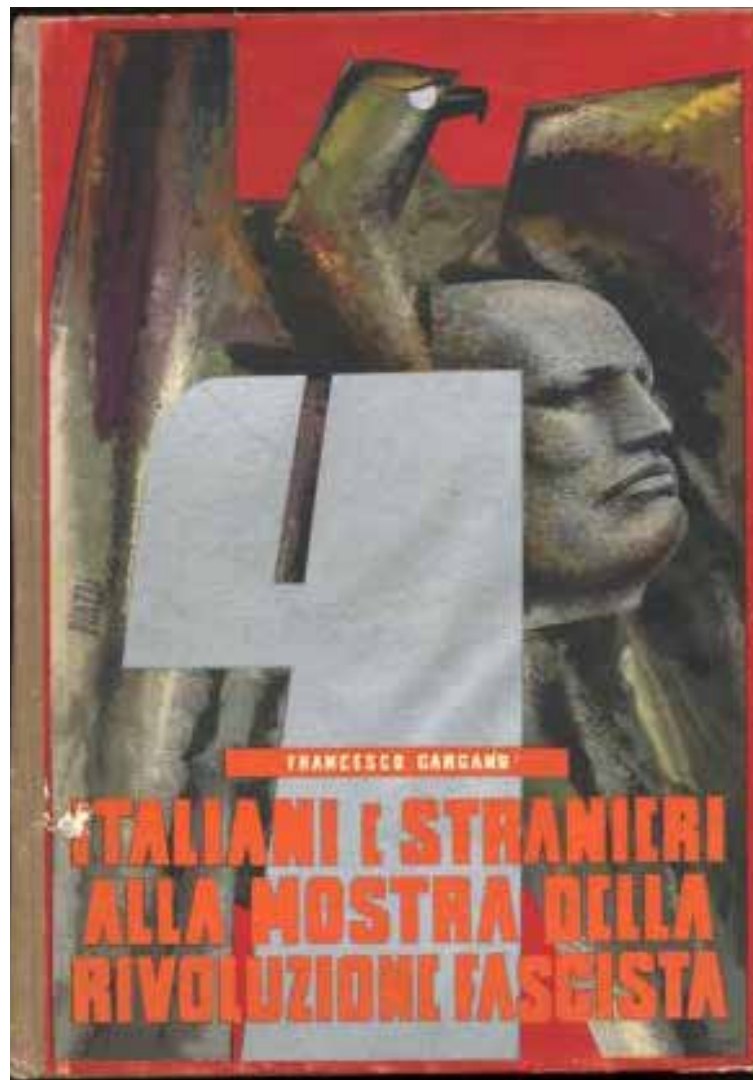
S.A, manifesto sovietico "Partito di Lenin, costruttore dell'avanguardia comunista", S.D



S.A, manifesto nazista "Lo studente tedesco combatte per il Führer e per il popolo", S.D.



Henrich Hansen, "Der Schlüssel zum Frieden: Führertage in Italien" La chiave per la pace: i giorni del Führer in Italia, S.D (presumibilmente 1935)



Francesco Gargano Biuzzi, manifesto "Italiani e stranieri alla Mostra della rivoluzione fascista", 1935



Mario Roveroni, Cartolina celebrativa "Fianco a fianco sino alla fine", S.D.



S.A, manifesto "Operai Italiani arruolatevi! La grande Geramania vi proteggerà", S.D.

TIPOGRAFIA

“È anche nei segni delle tanto numerose e mutevoli serie alfabetiche che i popoli rispecchiano la natura del proprio genio e che le epoche storiche esprimono la propria capacità espressiva e la loro forza e sensibilità. Un esame dei vari alfabeti nazionali ci porterebbe certo a considerazioni di ordine psicologico e storico assai interessanti, ma un viaggio dall’A alla Z non è meno lungo di quello dell’intero giro del mondo e a noi manca il tempo di tentarlo.” Così scriveva il presidente dell’ENAPI (Ente Nazionale per l’artigianato e le piccole industrie) Vincenzo Buronzo nell’introduzione del Manuale pratico per il disegno dei caratteri.

Perché occuparsi di tipografia in un libro che tratta di immagine? Siamo purtroppo vincolati in una sorta di pregiudizio che ci porta a creare una netta distinzione tra scrittura e immagine, ma a questo proposito è importante citare lo scritto di Lussu, “*La lettara Uccide*” in cui, l’autore spiega: “Emerge comunque sempre

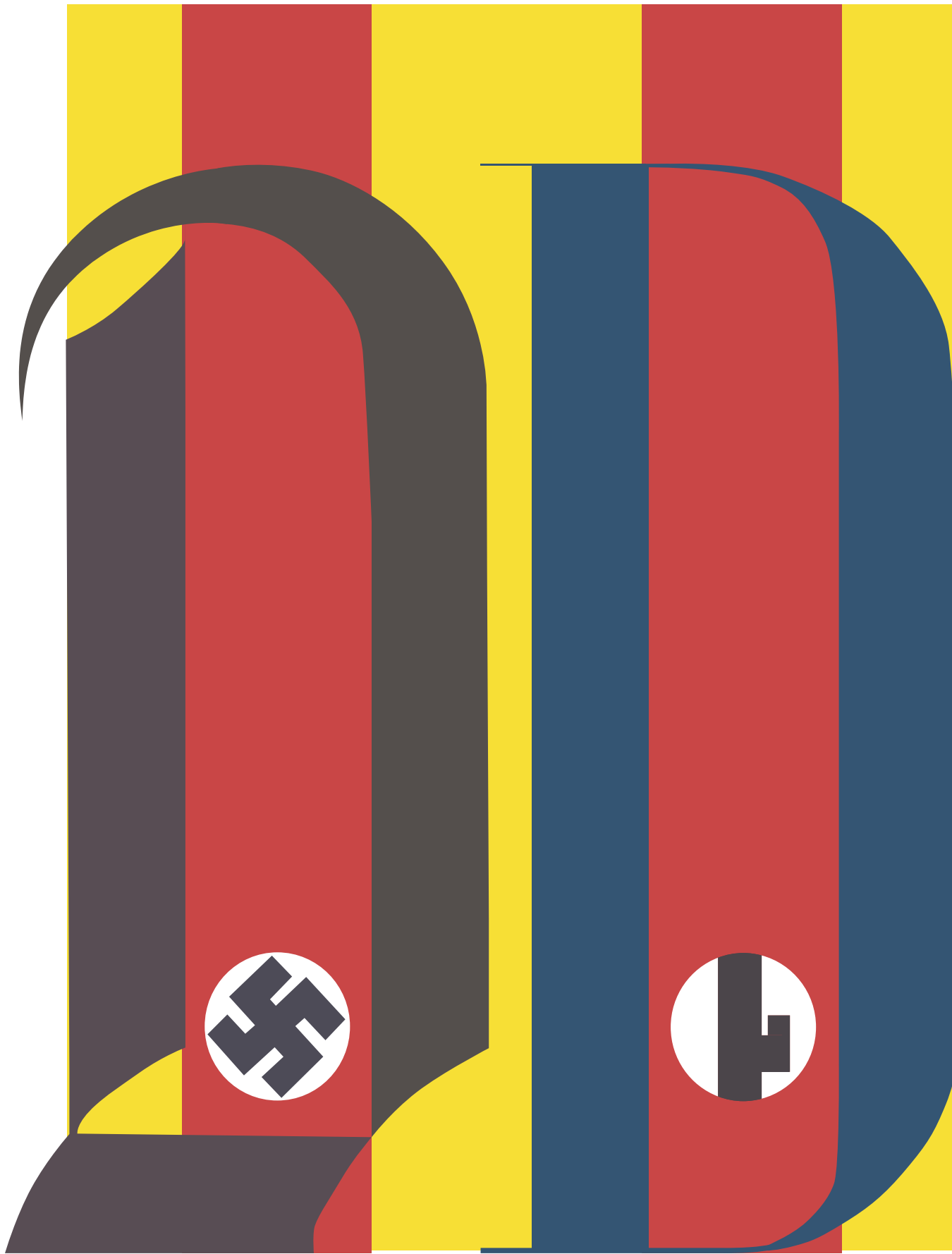
come cruciale l’opposizione tra immagine e scrittura, profondamente radicata nella grafica contemporanea e più in generale in tutta la cultura occidentale. Come mai questo luogo comune è così diffuso? Perché non ci si accorge quasi che anche la scrittura è immagine, che la scrittura è per definizione sempre immagine? Che anche le nostre lettere alfabetiche sono sempre e comunque viste in una forma, una specifica tra tante? E che la disposizione di queste forme è anch’essa sempre immagine, una specifica tra tante? [...]si assume in sostanza che la scrittura sia qualcosa che ha a che fare più con la lingua parlata che con l’universo dei segni grafici”. La scrittura, è lo specchio di un’epoca, del gusto, dell’animo di una nazione in un particolare momento storico.

E’ un mezzo espressivo, che condiziona la vita quotidiana: dalle indicazioni stradali o delle etichette dei prodotti del supermercato, entra in quasi ogni aspetto della nostra esistenza.

Di questo i dittatori erano ben consapevoli, e non a caso, decisero di non trascurarla.

Nei regimi totalitari, ogni dettaglio doveva essere controllato, e la tipografia investiva una particolare importanza. Nel complesso quadro delle scelte estetiche, fu un ulteriore tassello atto a costruire efficacemente l’identità visiva del loro partito: Imprimeva il loro marchio di fabbrica, aveva il compito di interpretare, quello che a loro avviso, era lo spirito comune e, forse soprattutto, comunicare un’ideologia. Se si guarda il problema da questa prospettiva, si comprende perché, in tutti i casi studiati in questo capitolo, le dittature avvertissero l’urgenza di creare una nuova tipografia.

Studiare la tipografia significa andare oltre la superficialità di una semplice associazione tra immagine e totalitarismo, per scavare più a fondo e comprendere radici e motivi delle scelte di stile e coglierne le connotazioni, talvolta, anche ideologiche.



Enrico Bona, copertina di "Deutscher Drucker", 1941

NAZISMO gotico e dintorni

Come ben sappiamo il partito nazista si era già appropriato, e aveva già politicizzato, l'intero modo dell'arte. Infatti, come ben nota Steven Heller, nell'ottica del regime, nessun aspetto stilistico o estetico era abbastanza frivolo da non dover essere manipolato e reso coerente all'ideologia proposta.

La domanda che il partito nazista si trovava inevitabilmente a dover porsi, in ambito tipografico, era: modernismo o tradizione? Quale stile avrebbe meglio distinto la Nuova Germania dal vecchio ordine?

Il rifiuto, da parte dei Nazisti di una tipografia modernista non fu, come si sarebbe tentati di pensare, così scontato. Infatti, l'idea che si nascondeva dietro all'ottica della creazione di una tipografia moderna era: Una nuova arte per un nuovo ordine.

Ma, vi si celava una grande problematica: Il Bauhaus, e più in generale i modernisti in Germania, venivano sotto il profilo ideologico accostati all'immagine dei partiti di sinistra, e di conseguenza, come simpatizzanti degli ebrei.

D'altra parte, c'era il movimento-Völkism. I sostenitori di tale corrente, rintracciando la comparsa di caratteri gotici quali al esempio il Fraktur, il Rotunda, lo Schwabacher, e il Textura-nel 13th secolo il Germania li consideravano storicamente puri e li dichiararono di origine teutonica.

Gotische

Gebrauchsschriften

Otto Maier-Verlag-Ravensburg



ABCDEFGHI
JKLMNOP
QRSTUVWXYZ
&!,:;?
1234567890

Idea assolutamente priva di originalità, dal momento che, proveniva ancora una volta dai gruppi estremisti e nazionalisti sorti in tutta la Germania a gli inizi del diciannovesimo secolo. Naturalmente, sappiamo che le origini dell'arte gotica erano internazionali, ma come era avvenuto nel caso della svastica, ciò era totalmente ignoto ai ferventi sostenitori Völkist e persistevano nella mitologia de loro stessi creata. Infatti essendo utilizzato nelle regioni nord-europee nel corso del diciannovesimo secolo, gli era stata attribuita natalità germanica. Innumerevoli dibattiti e lotte intestine al partito accompagnarono la decisione, ma alla fine il Gotico prevalse sul moderno.

Sappiamo per certo, che, la scelta del Völkism da parte di Hitler fu frutto di una strategia che intendeva accattivarsi la simpatia e i voti delle classi rurali. Infatti, sostenendo un carattere che presumeva avere origini germaniche, sembrava restituire dignità e orgoglio nazionale, ad un popolo che risentiva ancora delle ferite provocate dalla disfatta della prima Guerra mondiale e dei duri trattati di Versailles: Hitler faceva delle radici germaniche un motivo di vanto. Fu così che negli anni che intercorsero tra il '33 e '35, Rosenberg ingaggiò una pressante campagna di propaganda culturale, la quale mirava ad imporre l'uso di caratteri in stile gotico in ogni contesto, investendo la totalità della gamma dei prodotti tipografici, da quelli con fini commerciali alle stampe governative.

Infatti, ogni tipo di lettering, anche quello per uso non ufficiale doveva conformarsi a tale linea politica.

A B C D E F G H I

a b c d e f g h i j k l m

n o p q r s t u v w x y z

þ ð æ œ ſ t u v w x y z

ſ t u v w x y z

þ ð æ œ ſ t u v w x y z



Die Deutsche Polizei

Per queste stessa ragione, molti caratteri tipografici come i Verboten o quelli disegnati da Lucian Bernhard (poiché si credeva fosse ebreo, nonostante ciò non corrispondesse a verità), furono accuratamente denigrati.

Nonostante la ferrea organizzazione nazista, non esisteva un vero e proprio ufficio centrale per il controllo dei caratteri tipografici, le decisioni erano perciò delegate ad una serie di burocrati che cercavano autonomamente di interpretare le dichiarazioni fatte in materia da Hitler. Nella maggior parte dei casi, la scelta ricadeva inevitabilmente su delle variazioni del Gothic Fraktur. Mentre la situazione sembrava ormai assestata su questa linea tipografica, nel 1935, un colpo di scena sconvolse i sostenitori del Völkism.

In quell'anno Hitler dichiarò che l'arte gotica era un pericolo per partito Nazional Socialista e di conseguenza, infierì contro coloro che avevano adottato caratteri gotici nei segnali stradali e ferroviari o nelle macchine da scrivere. Rimarcava inoltre Hitler "Essere tedeschi significa essere chiari!", perciò, tutto ciò che poteva essere fonte di confusione, in questo caso, quindi, anche la tipografia, metteva in pericolo il programma politico.

Si iniziarono quindi a compiere dei sostanziali cambiamenti che, qualche anno più tardi avrebbero portato ad un vero e proprio stravolgimento in campo grafico. Il passo verso un nuovo stile fu immediato, e per la precisione, parliamo di un nuovo stile gotico, dalle linee più pulite. Le forme, furono estremamente semplificate, fino ad essere leggibili, rimanendo però coerenti all'estetica iniziale nazista.

Aa Bb Cc Dd Ee
Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll
Mm Nn Oo Pp Qq
Rr Ss Tt Uu Vv Ww



Ruf 12345678

A. Gohmann

Bahnamtliche
Bepfändbeförderungen
Schalter 9

Zellstoffabrik

Selbmühle

Von Richman, disegno di caratteri tipografici gotici, 1938

Biedermeierschrift

a b c d e
f g h i j k l
m n o p
q r s t u
v w x y
z sz tz ! ?

A B C D E F G
H I J K L M N
O P Q R S T U
V W X Y Z

1 2 3 4 5 6 7 8 9

a b c d e f
g h i j k l m
n o p q r s
t u v w
x y z ß !
1 2 3 4 5 6 7 8 9

A B C D E F G
H I J K L M N
O P Q R S T
U V W X Y Z

Schwabacherschrift

Deutsche Punselschrift

abcdefghijklmnopqrst
vwxyz 1234567890!

A B C D
E F G H I
K L M N
O P Q R
S T U V
W X Y Z

eder treibe sein
Handwerk!
Doch immer steh
es geschrieben:
Dies ist das
Handwerk,
und vertreibt das
Handwerk geschick!

Goethe

Dei nuovi caratteri vennero lanciati dalle tipografie, e per non smentire lo spirito nazionalista, li nominarono Grosse Deutschland, National e Deutschland.

La nuova linea fu efficientemente supportata dall'uscita del manuale, TYPO, che includeva l'Antique e il Grotesk, e il Futura di Paul Renner. Un ulteriore e sconvolgente cambio di posizione, ebbe luogo il 3 Gennaio del 1941, giorno in cui il luogotenente Martin Bormann, elargì nuove direttive asserendo che:

“Considerare il carattere gotico come carattere germanico è sbagliato: il cosiddetto gotico è composto da caratteri Schwabacher e ebrei.” Nel medesimo giorno in una conferenza con Reichsleiter Amann e Adolf Mueller, il Führer decise che il carattere Romanico, sarebbe sta-

to, da quel momento in poi, considerato il carattere tipografico standard.

Tutti i prodotti di stampa sarebbero furono adattati a tale carattere normale ed iniziò ad essere insegnato nelle scuole.

Su ordine del Führer, Mr.Reichsleiter Amann, direttore del piano di stampa, procedette a convertire tutti i prodotti editoriali, come quotidiani e riviste, già esistenti o che avrebbero dovuto iniziare a circolare nei mercati esteri, nella nuova tipologia di scrittura. Uno delle ragioni decisive di questo ulteriore slittamento di opinioni fu dovuta da Goebbles; quest'ultimo, temeva infatti, che il carattere gotico Fraktur, che rendeva la lettura effettivamente complicata, potesse compromettere la campagna propagandistica del nazismo all'estero.

Inoltre, metteva in serie difficoltà i piloti dell'aeronautica quando si trovavano a leggerlo sulla segnaletica degli areoplani. Il gotico, ovviamente, non venne mai del tutto rifiutato da parte del regime, ma, lentamente, divenne sempre più desueto, fino ad essere quasi totalmente marginalizzato.

Tutto ciò, era ovviamente legato a ragioni espansionistiche. Qualunque elemento, mettesse in difficoltà le aspirazioni di dominazione del mondo del Terzo Reich, andava eliminato. Il tanto amato Fraktur, dalla difficile comprensione, ostacolava tali obiettivi, e perciò come ogni presunto nemico del regime necessitava essere cancellato e dimenticato.

*A Destra: S.A., dal portfolio delle citazioni di Hitler e dei motti Nazisti
“Un popolo, un impero, un leader”, 1938*

Einwoiler

Ein Dalk Ein Dalk Ein Föhre - Ein Dalk Ein Dalk Ein Föhre - Ein Dalk Ein Dalk Ein Föhre

Einländer

Ein Dalk Ein Dalk Ein Föhre - Ein Dalk Ein Dalk Ein Föhre - Ein Dalk Ein Dalk Ein Föhre

Einländer

Nr. 12 XI. Jahrgang Berlin, 15. Juni 1943

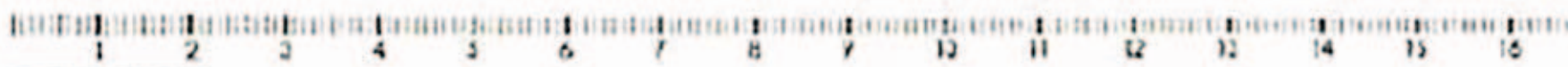
Leitende: Ordnungspolizei



Die Deutsche Polizei

Herausgegeben im Auftrage des Reichsführers SS und Chefs der Deutschen Polizei vom Kameradschaftsbund der Deutschen Polizei

S.A: dal giornale "Die Deutsche Polizei" (La polizia tedesca) con scrittura nel carattere Antiqua, 1941



Kegel	abc auf 6 Cicero	abc auf 7 Cicero	abc auf 20 Cicero
6	24	28	33
8	17	22	27
9	17	20	27
10	15	19	25
12	14	18	24
14	12	16	23
16	11	15	22
20	8	12	18
24	7	8	15
28	6	7	14
36	4	5	11
48			12

Weiß-Rundgotisch, 1938 Professor E. R. Weiß Bauersche Gießerei, Frankfurt am Main

Eine in Italien entstandene und gepflegte Art der gotischen Schrift ist die Rundgotisch. Hier sind die Brechungen gemildert, alle Formen sind runder und offener. Durch den Buchdruck kam die rundgotische Schrift auch nach Deutschland. In neuerer Zeit findet die Rundgotisch wieder gerne Verwendung. Eine sehr selbständige Durchdringung und Neuformung erlebte diese Schriftart durch die von Prof. E. R. Weiß entworfene Weiß-Rundgotisch, von der auch ein magerer Schnitt geschaffen wurde.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzäöü

ffflftfiffstfzschck& , - ; ! ? ' ([\$ * , " + Ä Ö Ü

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U

V W X Y Z Ä Ö Ü 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Bi

Bi

Bi

Bi

Bi

Bi

Bi

Bi

Bi

Bi

Bi



Zentnar-Fraktur, 1937 Prof. F. H. Ernst Schneider Bauersche Gießerei, Frankfurt am Main

Die Fraktur ist die Schrift der deutschen Sprache seit der Zeit Albrecht Dürers. Die Gestaltung der Fraktur, die heute zu n. 10. doppelte Brechung der Querstriche zeigen, stehen von jenen der gotischen Schrift näher als die der Schnabaker, während die Verfallenen der alten Frakturchriften ihr klangvolles Bild durch gewundene Schwünge, die sogenannten „Gefährten“ erhalten. Alles, was vom lebendigen, unzerleglichen Wesen der Fraktur abhängt, ist auch in der Zentnar-Fraktur erhalten. Die Zentnar-Buchstabe ist ein noch leichter gehaltener Schnitt, der in der Größen von 6 bis 12 Punkt geschaffen wurde.

Kegel	abc auf 6 Cicero	abc auf 7 Cicero	abc auf 20 Cicero
6	17	11	88
8	11	14	88
9	19	12	84
10	6	20	85
12	5	17	88
14	13	15	84
16	12	13	88
20	9	11	29
24	8	10	25
30	6	7	21
36	5	6	15
48			15

abcdefghijklmnopqrstuwxyzäöü

ffflstsssttttschell& ,:;!?'(S*+ „ ” -

ABCEFGHJKL MNOPQRSU VWX

ÆZÄÖÜ 1234567890 I234567890

Bi
Bi
Bi
Bi
Bi
Bi
Bi
Bi
Bi
Bi



Kegel	abc auf 6 Cicero	abc auf 7 Cicero	abc auf 20 Cicero
6	19	33	52
8	14	15	43
7	13	13	41
10	12	14	39
12	11	13	34
14	9	11	29
15	8	10	25
20	6	7	21
24	5	6	18
29	4	5	15
36	3	4	12
48	2	3	10

Futura fett, 1928 Foul Renner Bauersche Gießerei, Frankfurt am Main

Die klare und ruhige Wirkung der Futura beruht nicht auf mathematischer Konstruktion mit Zirkel und Lineal, sondern auf der sicheren und überlegenen Zeichnung, bei der alle Möglichkeiten optischer Täuschung sorgfältig berücksichtigt wurden. Der fetto Schnitt der Futura hat sich als nützliche Auszeichnungsschrift erwiesen.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyzaöü

fffiifftfifffßchck& .,-:;!?'(§*†«»»

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

XYZA'ÖÜ 1234567890

Bi

Bi

Bi

Bi

Bi

Bi

Bi

Bi

Bi

Bi

Bi

**COMUNISMO
SOVIETICO**

L'URSS

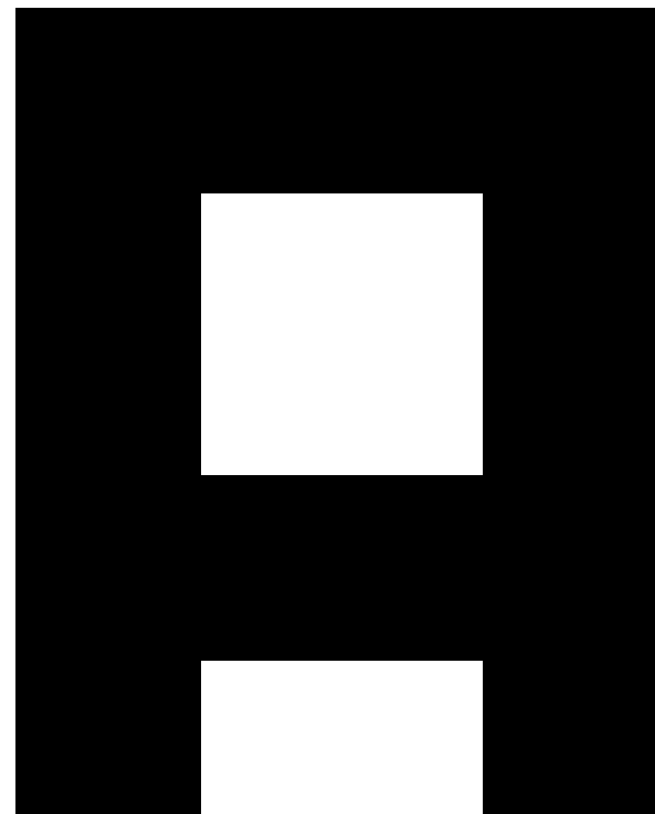
e la Tipografia Costruttivista

Per il nuovo regime Sovietico, la creazione di una nuova tipografia non venne avvertita come una priorità. I caratteri sembravano giocare, all'interno della complessa macchina della propaganda sovietica, un ruolo piuttosto marginale. Innanzitutto perché si connotava come un processo dispendioso e non privo di ostacoli dal momento che, i caratteri tipografici cirillici non venivano creati in tutto il resto d'Europa.

Nonostante ciò, i grafici, aderenti a movimenti di avanguardia che proliferavano all'inizio del secolo in Russia, videro nella creazione dell'URSS un'opportunità sfida verso il vecchio ordine tipografico e ulteriori possibilità di ideazione di una nuova estetica.

Per ovviare le difficoltà che la creazione di nuovi caratteri portavano con sé, i grafici sovietici, usarono caratteri tipografici preesistenti, modificandoli spesso in maniera geometrizzata, e giocando sulla creazione di composizioni non convenzionali. Al fine di ottenere questo genere di risultati, la corrente tipografica costruttivista, combinava insieme caratteri di svariate misure, e all'impostazione prettamente asimmetrica della pagina.

У В

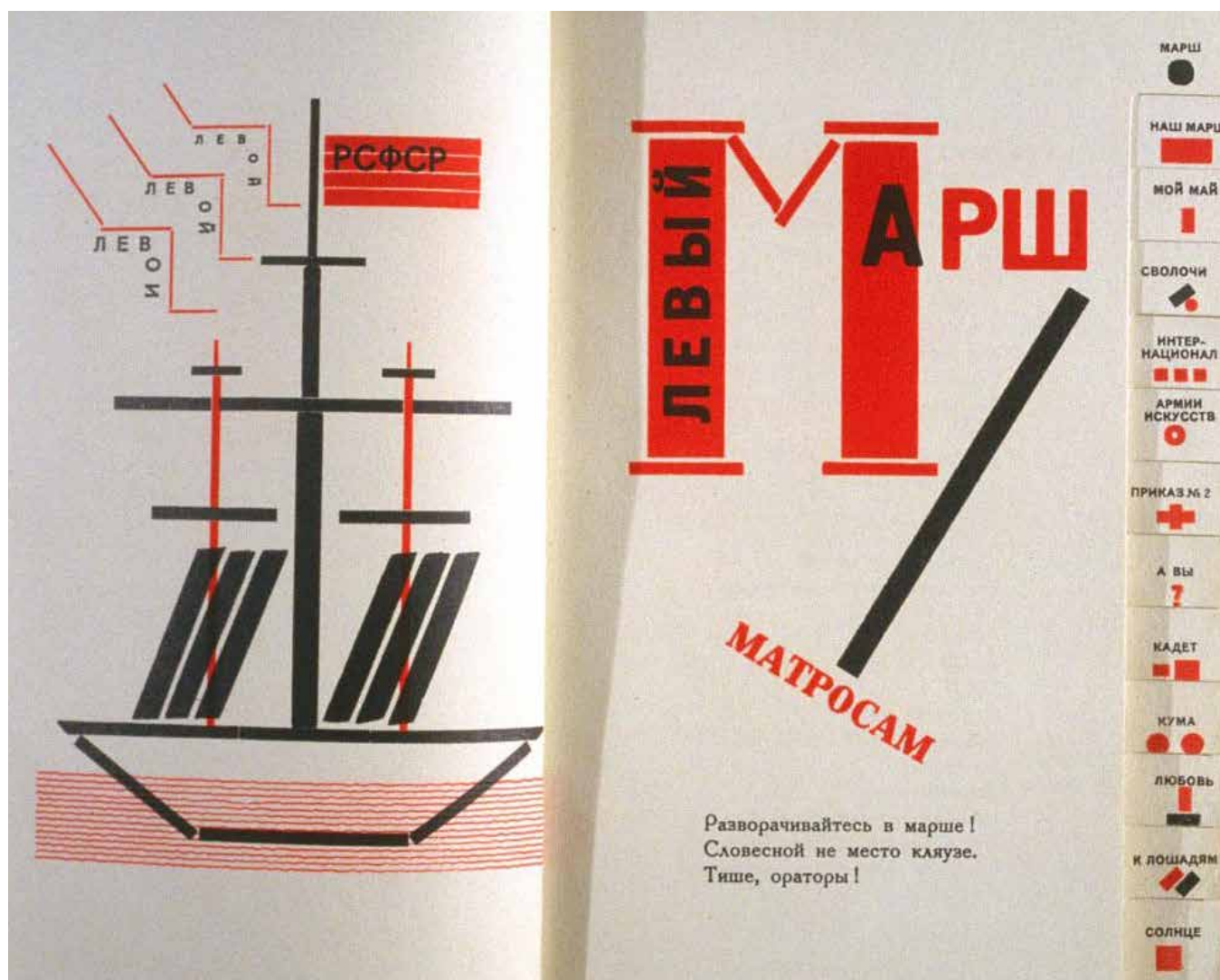


Questi divennero i caratteri peculiari della Nuova tipografia modernista.

Dalle precedenti osservazioni sullo sviluppo dei caratteri si può concludere, ed è utile sottolineare, come, quella che è molto spesso identificata come “Tipografia Sovietica”, non si riferisce in realtà a qualche carattere tipografico nello specifico, ma piuttosto, ad uno stile che si andava affermando con forza dopo la rivoluzione e che doveva essere specchio di un profondo cambiamento. In poche parole, all’evoluzione storica si affiancava parallelamente quella estetica.

È impossibile non citare a questo proposito tre illustri esponenti di questo rinnovamento quali Lissitzky, Rodchenko e Teligater. Questi ultimi, non solo combinavano disparate misure di caratteri, ma accoppiavano insieme font con e senza grazie talvolta anche in legno o metallo andando a creare letterform architettonici.

La tipografia costruttivista ebbe vita breve, ma, malgrado ciò l’influenza e l’impatto che ebbe nel design europeo fu piuttosto consistente e durevole.



Vladimir Majakovskij (autore) El Lissitskij (Illustrazioni), Libro di Poesie “Per la voce”, 1922-1923



Vladimir Majakovskij (autore) El Lissitskij (Illustrazioni), Libro di Poesie "Per la voce", 1922-1923



I. Smirnov, portfolio "L'arte nella vita di tutti i giorni: 36 tavole", 1930

ДЕКОРАЦИИ ДЛЯ ДЕРЕВЕНСКОГО ТЕАТРА.



Для изготовления декораций и занавесей, вышитых и выкрашенных №№ 11—14, требуются следующие материалы: вышитые занавески размером 1,5 м в ширину и 2 м в длину. Для вышивки занавески необходимо иметь следующие материалы: вышитые занавески, вышитые занавески, вышитые занавески.

Помимо декораций на рис. 11—14 требуются также следующие материалы: вышитые занавески, вышитые занавески, вышитые занавески.

Для изготовления декораций на рис. 11—14 требуются следующие материалы: вышитые занавески, вышитые занавески, вышитые занавески.

Для изготовления декораций на рис. 11—14 требуются следующие материалы: вышитые занавески, вышитые занавески, вышитые занавески.

Для изготовления декораций на рис. 11—14 требуются следующие материалы: вышитые занавески, вышитые занавески, вышитые занавески.

Для изготовления декораций на рис. 11—14 требуются следующие материалы: вышитые занавески, вышитые занавески, вышитые занавески.

Для изготовления декораций на рис. 11—14 требуются следующие материалы: вышитые занавески, вышитые занавески, вышитые занавески.

Рис. 8. Декорации

MOSTRA

di Pressa, Colonia 1928

USSR

ВНЕШНЕЭКОНОМИЧЕСКИЕ
СВЯЗИ

ВНЕШНЕЭКОНОМИЧЕСКИЕ
СВЯЗИ

ВНЕШНЕЭКОНОМИЧЕСКИЕ
СВЯЗИ





FASCISMO

FASCISMO e il carattere Bastone

Armano Petrucci, nel suo libro *La Scrittura, ideologia e rappresentazione* traccia un dettagliato resoconto di come si presentava il quadro tipografico Italiano a gli inizi del ventesimo secolo, e di come si sarebbe poi evoluto in corrispondenza con l'avvento del fascismo.

La cultura grafica Italiana tornava finalmente, agli inizi del novecento, a partecipare attivamente (se pur in maniera marginale) al travagliato quadro che si andava delineando in tutta Europa, facendosi carico delle medesime problematiche che si prospettavano in campo tipografico. Si apriva in quegli anni il sipario su un accesa battaglia tra classicisti e avanguardisti, tra filoni di restaurazione formale e assolutizzazione simmetrica contro impaginazioni dinamiche frutto di costruttivismo e futurismo. Dadà, Surrealismo, Costruttivismo, e Razionalismo da parte della scuola Bauhaus, si mettevano in gioco reiventando i vecchi sistemi, reclamando così, l'esigenza di cambiamento: chi in nome della pura eversione, chi di una maggior limpidezza.

Come fa notare Petrucci, Fervente promotore delle nuove tendenze fu Jan Tschichold, il quale, nel 1928, pubblicava il suo trattato *Die neue Typographie*. Egli, in nome di principi quali semplicità e chiarezza (e non per semplice capriccio di eversione) sosteneva l'abbandono dell'impaginazione simmetrica e l'uso di un unico carattere, privo di ornamenti e uniforme, ovvero, il carattere "bastone".

Lo stesso autore spiega come quest'ultimo non fosse privo di precedenti storici. "Rubato" della radizione epigrafica greca, ed utilizzato nel periodo neoclassico inglese, il bastone, era



Fonderina Nebiolo, carattere Semplicità Ombra tondo, anni Trenta (stampato pubblicitario, 1940)

era stato ridisegnato in forme più agili e moderne nel 1916 per la metropolitana di Londra. Nella repubblica di Weimar e nelle pubblicazioni del Bauhaus, questo carattere incarnava ormai la risoluzione e la mediazione tra esigenze di razionalità e innovazione.

Nonostante queste tendenze abbiano avuto un'influenza significativa, due eventi furono decisivi per le sorti della tipografia italiana: un manifesto per un'adunata di camicie nere nel 1927 e la triennale di Milano del 1933. Luigi Spazzapan nel 1927 creava il manifesto poc'anzi citato, utilizzando un carattere angoloso e squadrato, proponendo una nuova estetica grafica per il nuovo regime e sottolineando un deciso rifiuto del calligrafismo liberty, che era stato dichiarato quello stesso anno della Critica Fascista "una ridicola cianfrusaglia e chincaglieria".

E solo pochi anni più tardi, alla triennale di Milano, Paul Renner presentava il Futura, carattere bastone da lui disegnato tra il 1927 e il 1930, in un'Italia che avvertiva come sempre più urgente l'esigenza di un rinnovamento che sembrava collocarsi nel sentiero razionalista. Il resto è storia: come fa notare Armando Petrucci, la questione, avrebbe di lì a poco "scavalcato" le pagine i manifesti per gettarsi tra la braccia della nuova architettura del regime. Gli architetti innovatori (tra cui è opportuno citare il Gruppo 7 e il Miar), si accinsero ad estendere un manifesto dell'architettura "razionale"; nel loro programma, la grafica non veniva trascurata, anzi, doveva configurarsi appropriata e coerente alla nuova estetica attendendosi ai canoni di essenzialità,

funzionalità, semplicità.

"Il tavolo degli orrori", esposto nel 1931 alla seconda mostra di architettura razionale, fu un'ulteriore cartina tornasole delle nuove tendenze. In esso erano mostrati caratteri liberty e déco come i principali "nemici" del movimento moderno; mentre, al contrario gli ampi e geometrizzati alfabeti maiuscoli che richiamavano chiaramente il filone sovietico e weimariano, venivano esaltati come una strada appropriata al linguaggio architettonico del regime nascente. Solo due anni più tardi, nella quinta triennale milanese, saltava all'occhio un impiego massiccio, negli ambienti esterni quanto negli interni, di scrittura maiuscola d'apparato utilizzata per titoli, motti celebrativi e citazioni del Duce.

Tutto nel semplice e moderno carattere bastone, celebrativo nella sua austera semplicità; si inaugurava così la nuova scrittura d'apparato, che, non presentava in realtà particolari variazioni rispetto a quella adottata del Bauhaus e nella grafica sovietica.

Il passo, tra scrittura e nuova politica urbanistica fu breve. Già dal 1925 Mussolini, annunciava la pianificazione che sarebbe stata attuata nei centri storici: i famosi sventramenti, accompagnati dalla creazione di nuovi edifici monumentali, creavano all'interno delle città, degli immensi vuoti di superfici e ampie prospettive visive.

FUTURA

ABCDEFGHIJKLMN

OPQRSTUVWXYZ?

abcdefghijklm

nopqrstuvwxyz!

1234567890

Paul Renner, carattere Futura

Questi ultimi dovevano, in un certo senso essere “completati” e riempiti, compito questo, che venne affidato alla scrittura.

In particolare, parliamo di quella vistosa scrittura epigrafica d'apparato che durò circa un decennio. La tipologia grafica era rappresentata dal carattere “bastone”, epigrafico per nascita, sembrava contenere nella sua essenza caratteristiche di leggibilità, semplicità e monumentalità. Il carattere geometrizzato e spogliato da orpelli veniva scolpito a rilievo su gli edifici, nella maggior parte su superfici bianche, in che, lo rendeva perfettamente leggibile anche da ingenti distanze, in particolare illuminazioni oblique e in prospettiva.

La più tradizionale tecnica dell'incisione cade invece inevitabilmente in disuso, in quanto, la mancanza di grazie del carattere bastone, lo rendeva assai poco leggibile.

Così, la scrittura d'apparato, diveniva, all'interno delle città un complemento estetico necessario ed elemento di equilibrio. Rileva a tal proposito Armano Petrucci, che tra il 1930 e il 1943 la scrittura di tipo bastone, squadrata e rilevata, arrivò ad identificarsi come uno degli elementi più peculiari della liturgia fascista, e lo stile grafico ufficiale, di un capitolo della storia italiana.

Non meno rilevante era però la funzione, in un certo senso più “quotidiana” e propagandistica, del carattere d'apparato. Venne riportata in auge la pittura murale, andando ad appropriarsi di superfici libere di case comuni.

E che fosse attuata tramite operazioni a pennello manuale, o stampi era irrilevante: il tutto era minuziosamente pianificato e ufficializzato



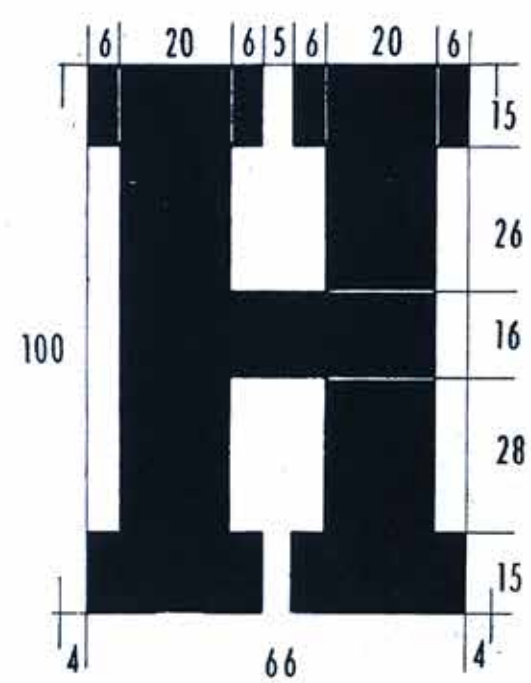
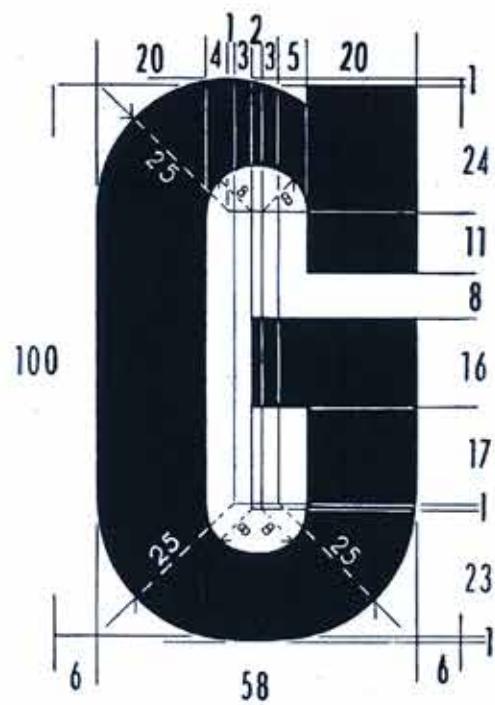
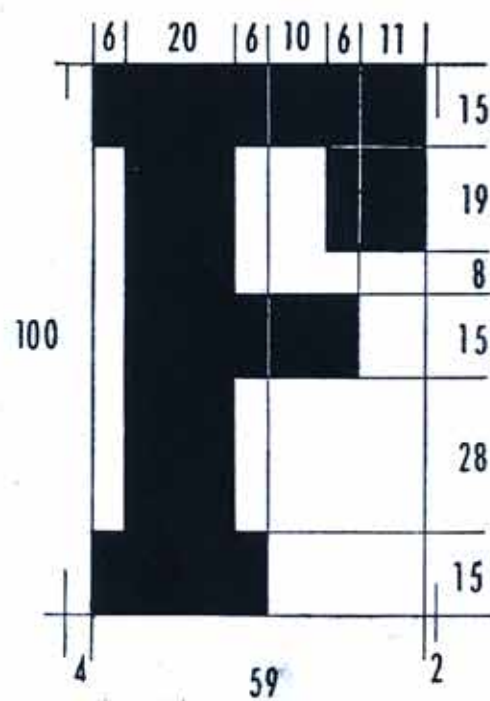
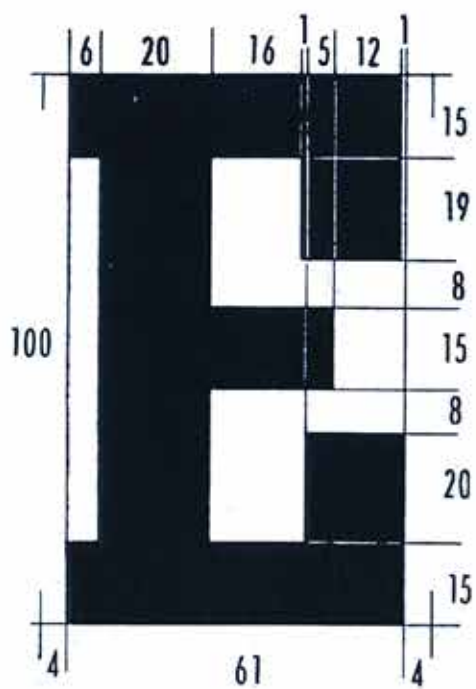
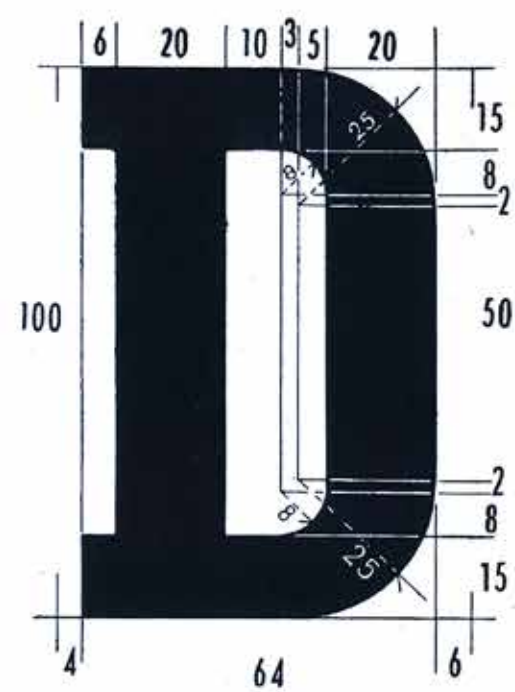
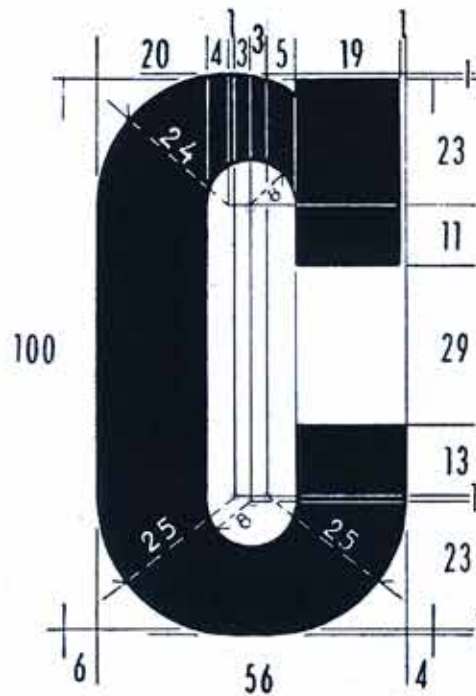
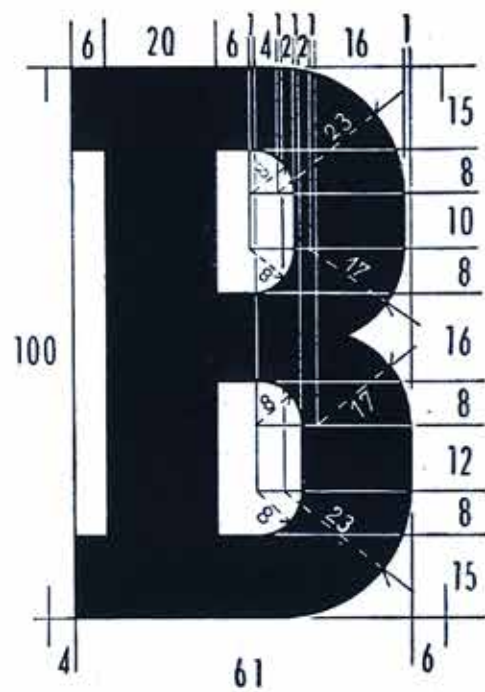
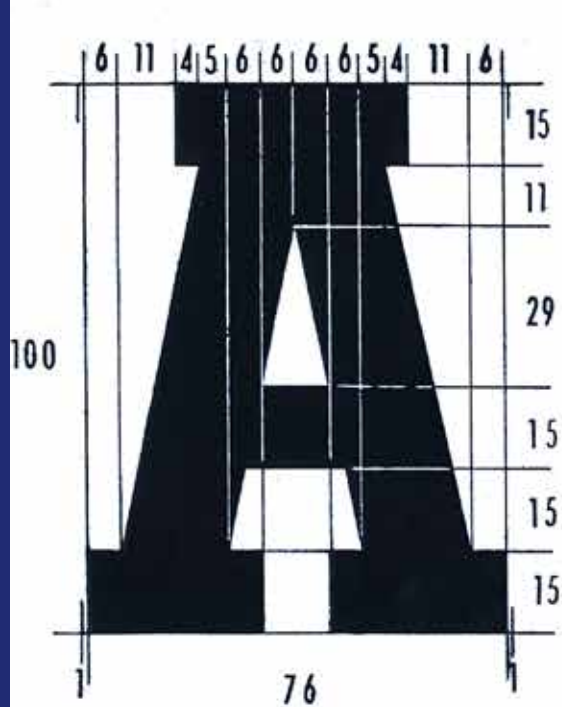
Adolfo Porry Pastorel, foto scattata presso l'XI Campo Sandro Mussolini, in cui 5000 graduati avanguardisti seguono i corsi nazionali di capi-centuria e cadetti. Il tabellone riporta il giuramento dell'Opera Nazionale Balilla, Roma, 12 Luglio 1933

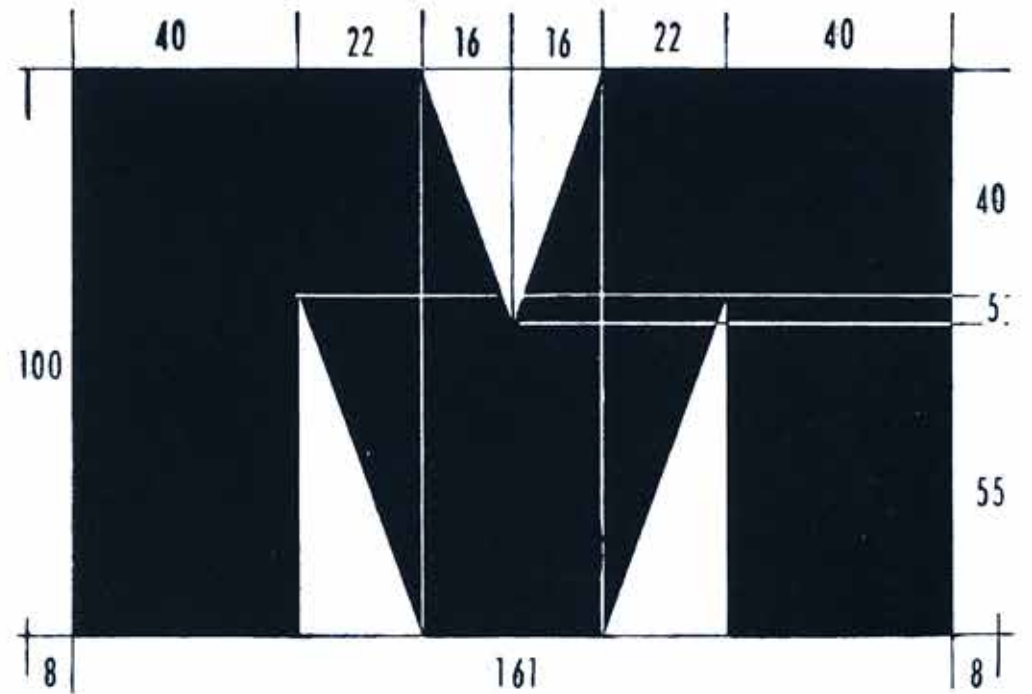
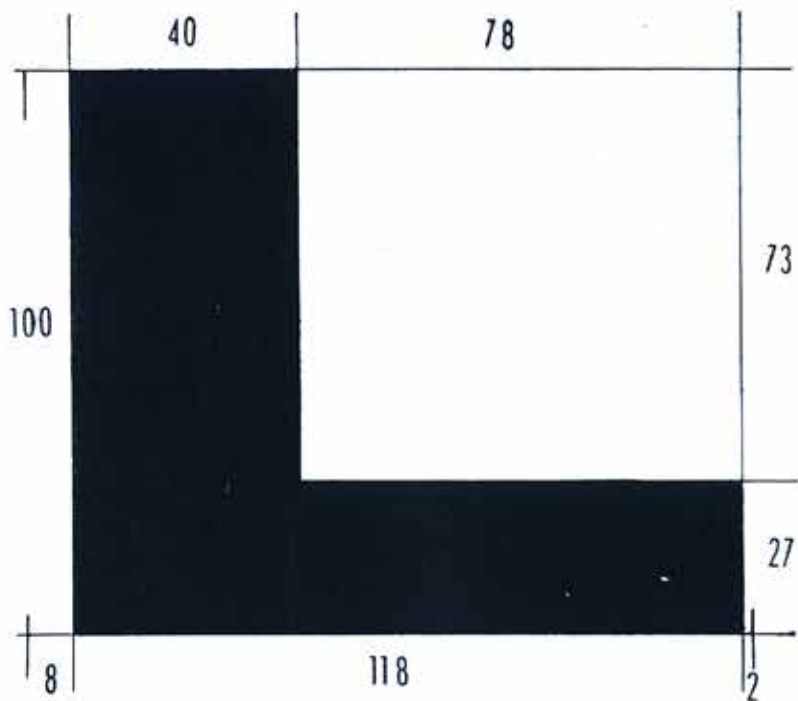
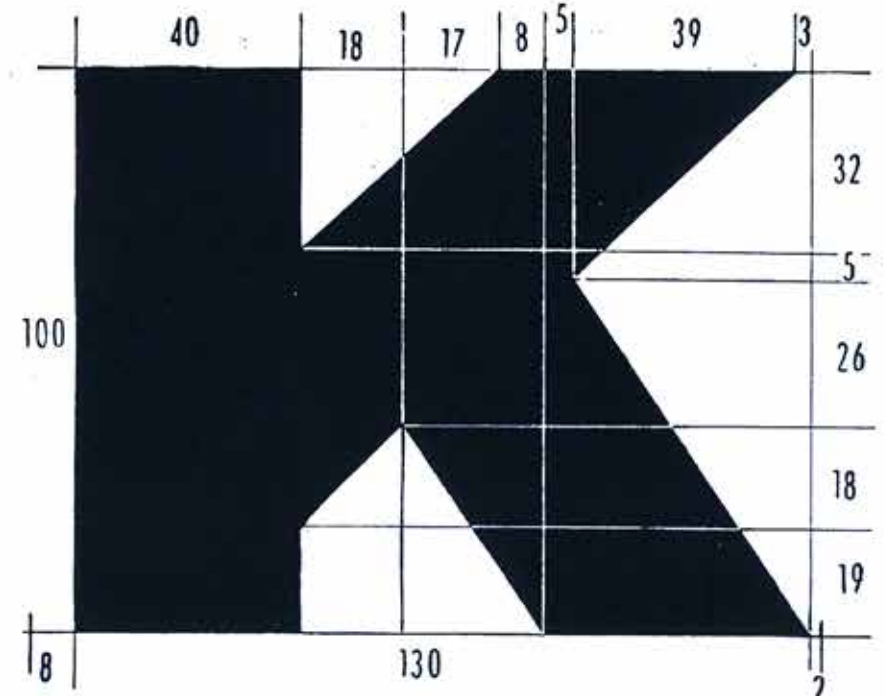
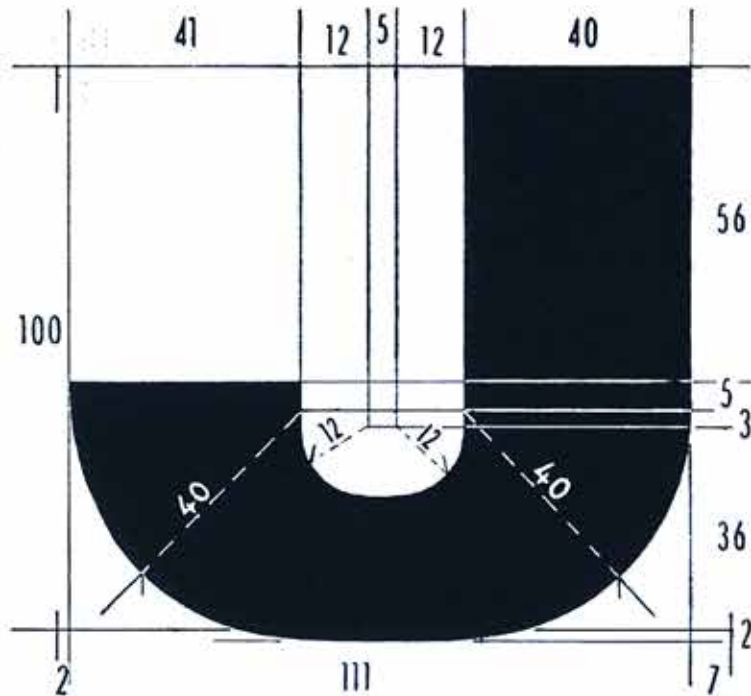
il che è probabilmente un paradosso, dal momento che la pittura murale nasce innanzitutto come rivendicazione di libertà espressiva. In questo caso diventava invece espressione dell'imposizione del regime. Dipinta, fotografata, o disegnata, la scrittura d'apparato faceva capolino in tutte le cerimonie pubbliche, promosse dal fascismo, che spaziavano dalle mostre alla parate.

Una nuova fase effimera sembrava affacciarsi però da queste celebrazioni, alla quale si univa l'effimero utilizzato nella pubblicità commerciale. In questo settore infatti, il tentativo era quello di emulare lo stile tipografico del regime, con la naturale conseguenza di moltiplicarlo a dismisura, ma, probabilmente senza un reale rigore formale.

Presumibilmente, si può identificare in questo disordine formale, la ragione per cui Buronzo, residente dell'Ente Nazionale dell'Artigianato e Piccole Industrie, incarica l'architetto Adalberto Libera di pubblicare un manuale pratico per il disegno dei caratteri. Infatti, così scriveva Vincenzo Buronzo nell'introduzione di tal opera, dichiarandone così i fini: "Diciamo invece che se c'era nel vastissimo campo del lavoro artigiano, un settore da bonificare e da purificare con estrema urgenza, era proprio quello degli scombiccherati e strambi ordini alfabetici ultra moderni, troppo feracemente sbocciati al caldo sole del novecento [...] Eravamo giunti alle contaminazioni calligrafiche più assurde, alle più mostruose e false esplosioni della fantasia [...] a un vero farneticamento calligrafico". Adalberto Libera disegna quindi, per citarlo direttamente, nella sua nota iniziale del

Manuale pratico per il disegno dei caratteri, che in quell'opera avrebbe disegnato "sei alfabeti [...] scelti tra quelli di uso corrente, tenendo conto non solo della bellezza stilistica del disegno e della chiara leggibilità dei caratteri, ma anche e soprattutto dei valori decorativo e pubblicitario che sono indispensabili per le particolari applicazioni cui sono destinati." Ma lo stesso aggiungeva nel capoverso successivo che il vero "valore pratico di questo manuale sta nel fatto che tutte le dimensioni di un carattere e della sua costruzione geometrie." Rigore, disciplina e semplicità, queste erano le parole d'ordine per riportare in carreggiata i disordini stilistici che venivano a crearsi nel modo del lavoro quotidiano degli artisti e artigiani a causa della carenza di direttive specifiche del regime.







In questa pagina: Tito Petrelli, fotografia di un teatro milanese, 1940

A destra: Adolfo Porry Pastorel, foto scattata a Roma alla mostra della protezione civile e delle maschere anti-gas, 1937.

**BISOGNA ESSERE FORTI,
BISOGNA ESSERE SEMPRE
PIU' FORTI.....**

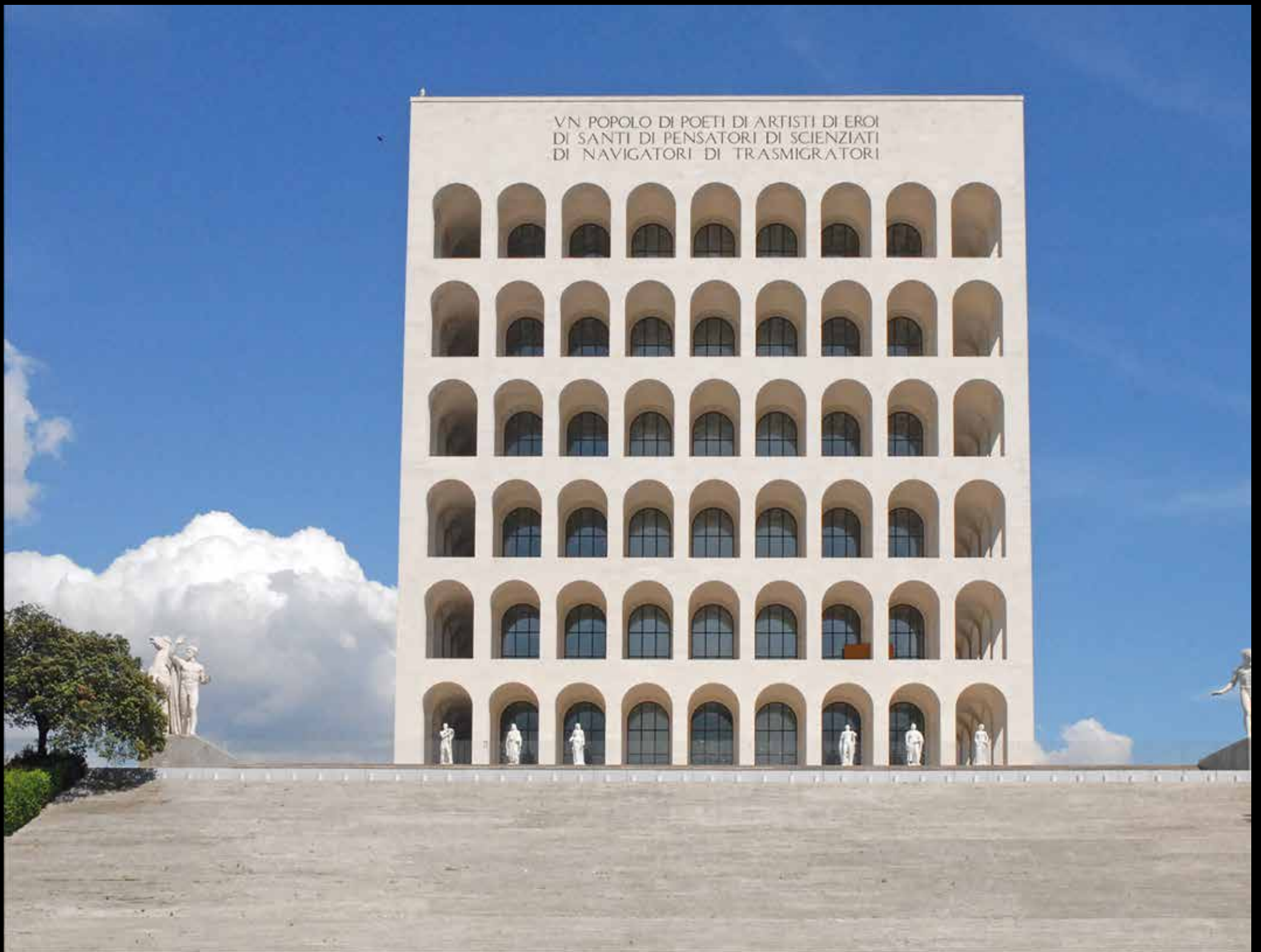




Franco Albini e Giancarlo Palatini, Padiglione Fiat, XIX Fiera di Milano, Luglio 1938



Ettore Sottsass (senior), Colonia XXVI, Marina di Massa Carrara, Luglio 1938



G. Guerrini, E. B. Lapadula, M. Romano., *Palazzo della Civiltà Italiana, Roma, 1938-1942*



Mostra Augustea della Romanità, Palazzo delle Esposizioni, Roma 1937

MOSTRA

della Rivoluzione Fascista





Adalberto Libera e Antonio Valente, Sala U- Sacratio dei Martiri, 1932



, Sala dedicata a gli Italiani all'estero, 1932



Mario Sironi, *La Marcia su Roma*, Mostra della Rivoluzione Fascista, 1932



Mario Sironi, *Rievocazione della Marcia su Roma*, 1932



Marcello Nizzoli, Foto di Casabella n. 70, Sala del 1919, 1932

ESTETICA

e stili di propaganda

Ad un regime totalitario conservatore, si associa uno stile reazionario, mentre al contrario ad una dittatura rivoluzionaria consegue uno stila artistico progressista. Questo assioma, che ci sembra così scontato, è in realtà inesatto.

La verità, è che tutti i regimi di cui andremo a trattare, hanno utilizzato l'arte in chiave utilitaristica servendosi, soprattutto per quanto riguarda i materiali più schiettamente propagandistici, di tutti i linguaggi che ritenevano necessari in correlazione al tipo di messaggio da veicolare.

Così, possiamo assistere ad un nazismo che si servì anche di tecniche moderne: dal foto-

montaggio ai manifesti con figure dinamiche, che ricordano lo stile dei cartelloni comunisti; come al contrario nel regime Stalinista, si possono trovare chiari esempi di Realismo romantico e arcaicizzante, che in buona parte richiama quelli della dittatura tedesca.

E chi meglio del fascismo può dimostrare tali tesi? Un regime, per sua natura pieno di incoerenze, che si giostrò agevolmente tra neo-classicismo e avanguardia, tra modernità e tradizione, senza mai sentirne una reale contraddizione.

Si percorreranno quindi, le varie tappe percorse dai regimi nell'ambito dell'estetica e degli

stili di propaganda al fine di dimostrare, come la tanto ovvia, equazione: l'arte assume connotazioni arcaicizzanti in maniera direttamente proporzionale alle inclinazioni conservative del regime, derivi da un'analisi approssimativa e superficiale del fenomeno.

Impressionante sarà scoprire come, i manifesti presentassero spesso, non solo i medesime tematiche, e composizioni, ma perfino gli stessi stili.

Alla fine, tutti furono accomunati da un elemento chiave: piegare l'arte ai loro scopi propagandistici e farne un potente alleato per la conquista del consenso.



Joseph Goebbles

NAZISMO

il Realismo Eroico

Laura Malvano, nel suo libro *Fascismo e Politica dell'Immagine*, pone l'accento sulla necessità di una distinzione tra alta cultura, e prodotti visivi per l'immagine di massa.

La prima, coincidente con il corpus di produzione artistica, mira soprattutto alla qualità dell'opera, e nella maggior parte dei casi, rigetta la schietta immagine asservita al regime da cui è controllata, favorendo invece l'uso della metafora per la promozione di valori che tale dittatura ritiene consoni alla costruzione della società. L'autrice, ne parla nei termini dell'analisi della produzione fascista, ma in realtà, tale riflessione, può essere estesa ad ogni tipo di regime totalitario, in cui si avverte sempre tale dissociazione. La ragione è sicuramente rintracciabile nel destinatario del prodotto visivo, in quanto, l'immagine di massa essendo costruita per un pubblico ignorante, deve avere un messaggio promozionale, diretto, privo di equivoci, semplificato; mentre, per quanto riguarda il prodotto artistico, il pubblico colto si trova in possesso di strumenti culturali che lo rendono in grado di decodificare i messaggi dell'opera.

Per quanto riguarda più nello specifico il nazismo, la produzione di immagini propagandistiche e la definizione di una precisa linea estetica che contraddistinguesse il regime, furono avvertite come fondamentali. Hitler, nutrivasi aspirazioni artistiche, e forse, proprio per questa sua naturale inclinazione, percepiva l'importanza e la potenza delle comunicazioni visive.

Nonostante preferisse la comunicazione diretta con il popolo, tramite discorsi pubblici e

celebrazioni notturne, nel *Mein Kampf*, si era proclamato favorevole alla comunicazione di massa tramite l'uso di immagini.

In questo senso, la principale arma a sua disposizione furono i manifesti, i quali, rivestirono un ruolo fondamentale per diffondere il "brand" e i messaggi del regime.

Una funzione chiave nella macchina della produzione visiva del Nazismo fu investita da Joseph Goebbels. Figura poliedrica, si occupava di giornalismo, scrittura e drammaturgia era diventato fedele seguace di Hitler già dal 1924 e fu proprio insieme a lui che il Führer, lanciò la sua prima campagna propagandistica nel 1926. La tematica, di questa prima ondata di manifesti verteva sul divieto di tenere discorsi pubblici in Bavaria, che era stato imposto a Hitler dopo la sua uscita di prigione. Il partito nazista, il 20 Aprile (giorno del compleanno del loro affezionato leader), pubblicò una serie di manifesti che lo rappresentavano con la bocca bendata; l'illustrazione, era accompagnata dalla scritta REDEVERBOT (divieto di parola), e da altri sottotitoli come "Lui solamente tra 2000 milioni di persone in Germania non ha il permesso di parlare!". Così, si aprì il capitolo della propaganda nazista, che, manifestava fin dai suoi albori la propria maestria. Hitler e Goebbels, all'inizio, disegnavano autonomamente i manifesti, e vi accostavano slogan e simboli.



Da Sinistra: S.A, manifesto per le elezioni, 1932

S.A, manifesto "Divieto di parola, 1926

S.A, manifesto "Hitler wird Reichspräsident" (Hitler diventa presidente del Reich), 1932

Questi manifesti, facevano leva su meccanismi di banale demagogia: costruivano stereotipi e focalizzavano la loro attenzione nelle questioni che affliggevano maggiormente la società tedesca del tempo, quali disoccupazione, criminalità e, in aggiunta, antisemitismo.

Miravano sulle emozioni del popolo e costruivano motti ammonitori, ponendo in Hitler l'unica speranza per la salvezza della Germania, o imperando di votarlo.

Hiler, definiva l'arte di avanguardia come "degenerata", ma è bene, per capire il significato dell'uso di questo termine specifico, fare un passo avanti a quello che sarebbe accaduto nel 1937. Lo scopo di tale evento, era denigrare i quadri moderni attraverso commenti diffamatori o confronti con disegni di malati di mente. La Mostra voleva dimostrare quali stili fossero da ritenere non conformi ai canoni del partito e quindi degenerati, perché affini alla cultura giudaica o bolscevica.

Nonostante tali considerazioni sull'arte di avanguardia, non mancano, prima delle elezioni che portarono il nazismo al potere, degli esempi di manifesti in stile estremamente minimale. Esemplificativo, di questa celata, se pur presente modernità, è il manifesto redatto proprio in tale occasione in cui su uno sfondo nero, compariva il volto di Hitler, il cui nome era scritto in sans serif. L'impatto emotivo era decisamente forte, e la scelta del bianco e nero non era casuale, anzi, venne fatta per distinguere il manifesto da quelli di tutti gli altri partiti che si presentavano invece estremamente colorati.



Mjölner, manifesto "Schluss Jetzt! Wählt Hitler" (adesso è abbastanza! Vota Hitler), 1932



Dassel, manifesto, "Sieg Über Versailles" (Vittoria su Versailles) ,1939



Herm. Sonntag & Co., manifesto "Nicht spenden, Opfern" (non spendere, sacrificia), 1939

Sempre dello stesso periodo, e, altrettanto significativi, erano i manifesti che mostravano figure in movimento. Anche in questo caso, questo tipo di stile serviva a distinguere i cartelloni del partito da quelli delle fazioni della repubblica di Weimar. Ma curioso da notare è come anche nei manifesti comunisti vi era altrettanta azione, delle immagini, furono anzi riprese dai nazisti (come ad esempio quella in cui vengono rotte le catene, o l'immagine del soldato che si batte contro l'avversario politico). Ricorrente, allo stesso modo, il pugno che distruggeva capi del governo o oppositori politici.

Uno degli esponenti più illustri di questa linea, fu Mjöltnir, i cui schizzi a pastello trasmettevano immediatamente l'attitudine del movimento alla comunicazione emotiva ed eroica.

Nel frattempo, giunsero le faticose elezioni, che portarono Hitler a capo della Germania e cambiarono per sempre le sorti del paese.

Tutta la precedente cultura cartellonistica necessitava di essere convogliata in una precisa direzione: il passo successivo fu creare un vero e proprio ministero per la propaganda (Propagandaministerium o Promi), e cui capo, venne posto l'ormai fedele membro del partito Goebbels. Quest'ultimo, in vista della salvaguardia della qualità dei prodotti, stabilì che tutta la propaganda tedesca fosse prodotta dallo studio professionale del Promi. Lo Studio di Propaganda, responsabile quindi della quasi totalità della produzione, iniziò una nuova serie di poster che venivano affissi per tutta la città, particolare nelle fabbriche e nei luoghi lavorativi, chiamati "Il motto giornaliero della NSDPA".



Ludwig Hohlwein, manifesto, 1935



Mjölner, manifesto "Front und Heimat die Garanten des Sieges", 1940

In questa tipologia di manifesti, venivano riportate citazioni dei discorsi di Hitler e slogan, il cui obiettivo centrale era quello di rafforzare la morale nazista tra il popolo.

Una volta consolidata l'ideologia della superiorità della razza ariana, e l'antisemitismo, iniziò a fiorire uno stile, che sembrava accorgersi perfettamente a questo tipo di retorica, ovvero il Realismo Eroico, o conosciuto anche come il Realismo Nazionalsocialista. La paternità, di tale movimento, è comunemente identificata nell'artista Ludwig Hohlwein, tanto che, il Realismo Eroico, venne denominato Hohlweinstil.

Nonostante sia parzialmente sbagliato, ritracciare in lui il creatore di questo stile, in quanto i suoi lavori erano qualitativamente superiori rispetto a quelli di tanti artisti a lui contemporanei, tuttavia è indubbio che le sue opere fossero un saldo punto di riferimento. In questa fase, rispetto all'iniziale varietà propagandistica, si andò verso una serie di manifesti stereotipati, che dominarono incontrastati le pubblicità tedesche fino a gli anni 40'. I critici lo definirono senza alcuna pietà Realismo Squallido. Con accezione romantica e ricoprendo i personaggi di un'aura eroica, questi manifesti rappresentavano le SS o la gioventù Hitleriana, in pose plastiche ed erculee, accentuandone forza, grandezza e bellezza.

Nonostante i manifesti rivestissero un ruolo preponderante nel definire l'estetica nazista, altri elementi, venivano in aiuto della creazione di un'immagine coordinata dal partito.



Ludwig Hohlwein, manifesto "Leggi L'uomo dell'SA, il tuo compagno nella piccola guerra quotidiana", 1940



Carl v.d Linnepe, manifesto "Der Sieg Wird Unser Sein" (La vittoria sarà nostra!), 1942



Ludwing Hohlwein , manifesto "Difesa aerea", 1936

Alla base della definizione di precise linee guida vi fu la politica del Gleichschaltung (sincronizzazione), il cui tentativo era quello di introdurre gli ideali nazisti in ogni singolo aspetto della vita tedesca. Da essa non poteva certo esimersi il design, la cui possibilità di immediata applicazione, fu permessa dal fatto che delle precise direttive visive furono curiosamente stabilite da prima che Hitler salisse al potere. Un primo esempio significativo dell'accuratezza per tutti i dettagli estetici è l'ABC Des Nationalsozialismus, manuale organizzativo pubblicato nel 1933 che comprendeva anche norme per gli standard grafici. Ma questo era solo un preludio di quello che sarebbe stata la rigida organizzazione nazista in fatto di estetica. Solo tre anni più tardi infatti, venne pubblicato dal Deutsche Arbeitsfront (il fronte del lavoro

Germanico), l'Organisationsbuch der NSDAP (Manuale dell'organizzazione del partito nazionalsocialista). Questo libro, la cui prefazione fu scritta da Hitler in persona, è con ogni probabilità, il più dettagliato documento riguardante il "Branding" Nazista. Esso espone in forma schematica ogni tipo di aspetto visivo del regime: dalle strategie di design ai piani sulle nuove cellule abitative per i lavoratori. Vi sono illustrate ogni tipo di attrezzature, divise regionalmente, per organizzazione, o per rango (bandiere, stendardi, uniformi ma anche cinture, borse e ogni tipo di accessorio immaginabile). Al termine del libro sono addirittura esposte le leggi matrimoniali (che proibivano le unioni della razza ariana con i giudei), e le caratteristiche fisiche che connotavano gli ebrei. Vista la meticolosità dell'Organisationsbuch, le decisioni inerenti alla grafica erano, sostanzialmente, lasciate al fronte del Lavoro

Germanico, e gli enti governativi e regionali, inizialmente amministravano le scelte dei loro prodotti in campo visivo in maniera autonoma. Ogni organizzazione, all'interno del partito nazista, possedeva un suo emblema, che era una variante della svastica.

Successivamente i nazisti, emanarono numerosissime leggi che dettavano i parametri per l'uso corretto dei simboli, volte ad ottenere un controllo totale sull'immagine del partito, e, solo poche organizzazioni furono autorizzate dal regime a produrre attrezzature, decorazioni e medaglie.

**COMUNISMO
SOVIETICO**

COMUNISMO SOVIETICO

dall'Avanguardia al Realismo Socialista

È indubbio che Hitler e Mussolini, presentassero in politica quanto nelle ideologie delle paesi somiglianze. Ma, ulteriore caratteristica che li accomunava, era un profondo interesse per l'arte, in quanto, avevano loro stessi una vena artistica.

Come invece rimarca Steven Heller in *Iron Fists*, lo stesso, non si poteva però dire di Lenin. Infatti, l'interesse di quest'ultimo verso il mondo artistico era puramente di ordine pratico, e ciò, è confermato dal fatto che, una vera e propria politica in materia, più rigida e strutturata, venne formulata solo con l'avvento del regime Stalinista.

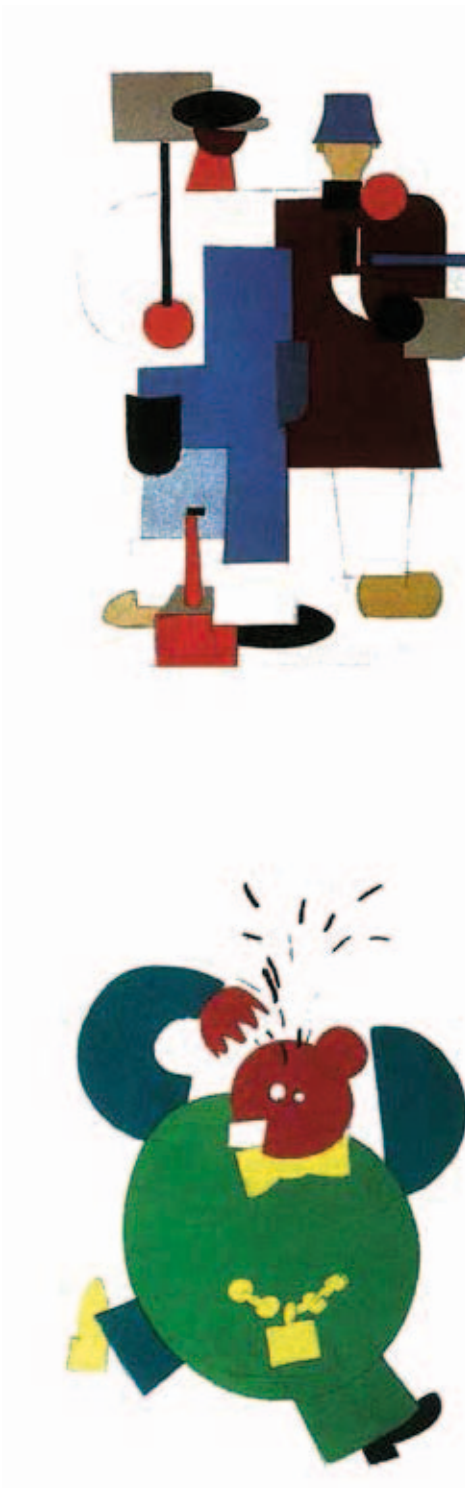
Ciò non significa che Lenin non abbia dato alcun contributo alla nascita movimenti artistico-culturali nel partito; a tal proposito Steven Heller, cita lo storico Matthew Cullerne Bown, che nel suo scritto "*Art under Stalin*", del 1991 sottolinea come "L'arte Stalinista ufficiale fu una figlia legittima della Rivoluzione di Lenin". Le avanguardie formatesi in Russia a gli inizi del 900', giocarono un ruolo fondamentale nel creare una nuova cultura Rivoluzionaria.

Fu così, che a gli inizi degli anni 20', nacque il Proletkult (cultura proletaria): il primo tentativo di riversare la rivoluzione politica anche in un profondo cambiamento artistico.

Sebbene Lenin non fosse troppo entusiasta del movimento, in quanto convinto che rispetto a un'esperienza artistica collettiva fosse maggiormente propedeutica una sorta di "dittatura culturale", lasciò libertà nello sviluppo di questa corrente. Il Proletkult iniziò a organizzare quindi una serie di scuola e workshop in tutta la Russia al fine di promuovere



Vladimir Lebedev, Manifesti disegnati per Rosta, 1920-21



l'arte tra il proletariato e impegnarsi nella lotta contro l'analfabetismo.

Altro non meno significativo obiettivo che si proponevano tramite l'educazione artistica delle masse era sradicare il concetto di elitismo artistico che vigeva durante il governo zarista. Nel 1932, l'organizzazione si dissolse, ma l'esperienza del Proletkult aveva gettato le basi per dei nuovi ideali progressisti, e si adattava perfettamente al concetto di arte al servizio dello stato sostenuta da Lenin.

Ma quest'ultimo non era l'unico movimento a spalleggiare la rivoluzione e vedervi un'occasione di rinnovamento: a gli inizi del ventesimo secolo, fioriva l'avanguardia Cubo-futurista russa, che si sarebbe evoluta poi nel movimento Suprematista, nel 1913 dal genio di Kazimir Malevich.

La rivoluzione bolscevica sembrava offrire l'opportunità di battere dei sentieri mai tracciati, in quanto, eliminando la nozione di arte borghese, sembrava cancellare l'arretrato concetto di rappresentazione. È forse per questa ragione che la maggior parte degli artisti credevano fermamente che l'arte dovesse mettersi al servizio della causa del partito, ed aderivano spontaneamente alle organizzazioni statali. Venivano così gettate le fondamenta del costruttivismo russo e del modernismo europeo: la scelta di basiche palette di colori, e l'uso della pura geometria, creavano delle combinazioni inedite a prive di precedenti nel mondo dell'arte.

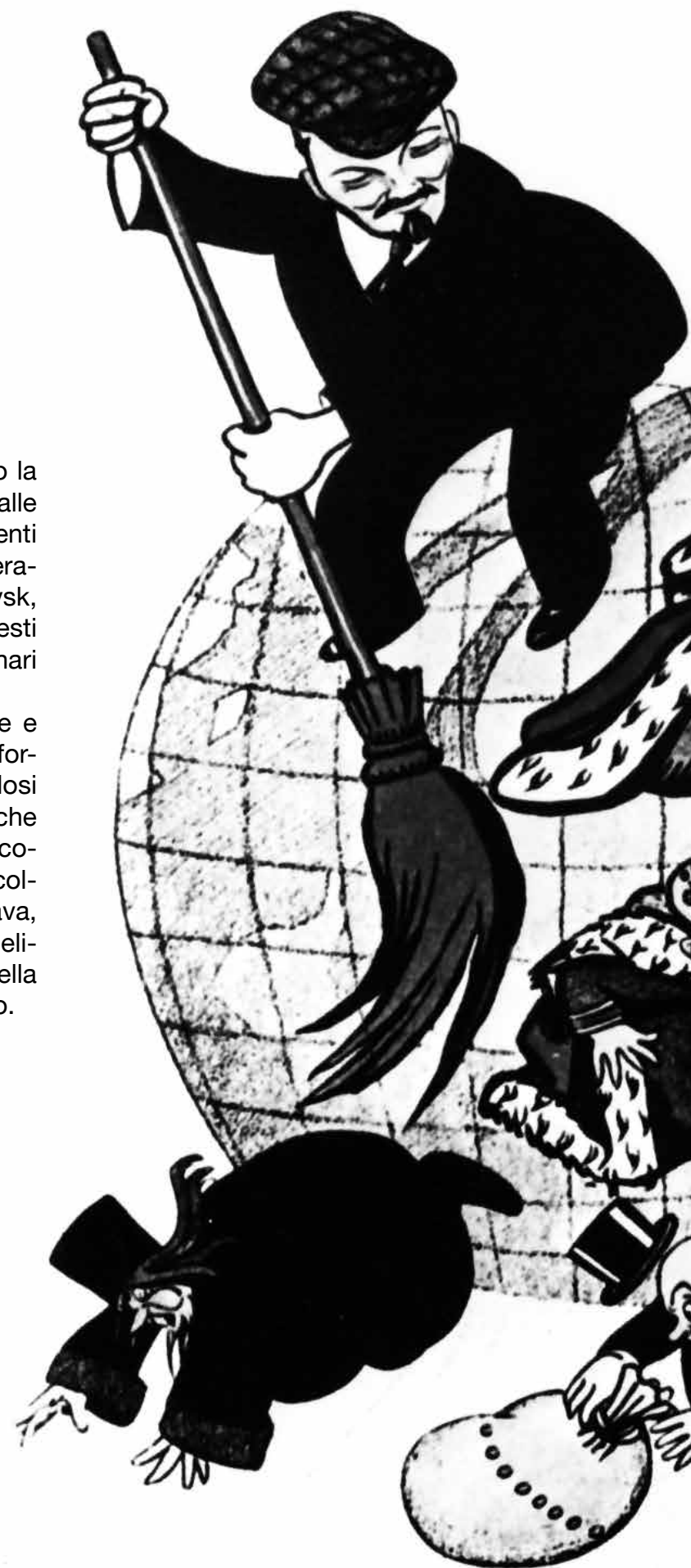
Lo stile di alcuni di essi traeva le sue origini stilistiche nelle caricature delle Rivoluzioni Europee del 1848, che utilizzavano tecniche di caricatura satirica.

Ma gli esempi più significativi di propaganda sono probabilmente rintracciabili nel Costruttivismo e nell'uso del fotomontaggio. Per quanto riguarda la corrente Costruttivista, i nomi più illustri, che produssero capolavori oramai considerati classici senza tempo, furono Rodchenko, El Lissitzky e Mayakovsky.

Questi tre maestri definirono una nuova forma di linguaggio visivo del partito: i poster per Rosta, "Books", e "Beat the whites with the Red Flag", parlavano visivamente di nuova cultura artistica che metteva il loro genio a disposizione della grande macchina della propaganda. I temi affrontati dalla propaganda Sovietica si distinsero a seconda dei periodi e delle necessità del regime.

In un primo momento, mentre era in corso la rivoluzione, vennero sfruttati per il richiamo alle armi, mentre, successivamente a tali eventi incitavano invocavano invece la pace generale. Dopo la firma del trattato di Brest-Litovsk, e la presa di potere dei bolscevichi, i manifesti iniziarono a inveire contro i controrivoluzionari e le Armate Bianche.

Una volta consolidato il potere del regime e "cacciati" gli intrusi, l'obiettivo degli sforzi propagandistici si spostò, concentrandosi sulla NEP (Nuova Politica Economica), che prometteva vantaggi infiniti e una totale ricostruzione dell'istruzione e promuoveva la collettivizzazione. Come pocanzi si accennava, una tecnica particolarmente amata, che delineò una precisa linea estetica sovietica nella produzione di manifesti, fu il fotomontaggio.



S.A. Lenin spazza via dal mondo monarchi, preti, capitalisti



El Lissitzky, manifesto "Batti i Bianchi con il cuneo Rosso", 1919

Л Е Н Г И З



КНИЖИ

Л Е Н Г И З

Alexander Rodchenko, manifesto "Libri", 1924

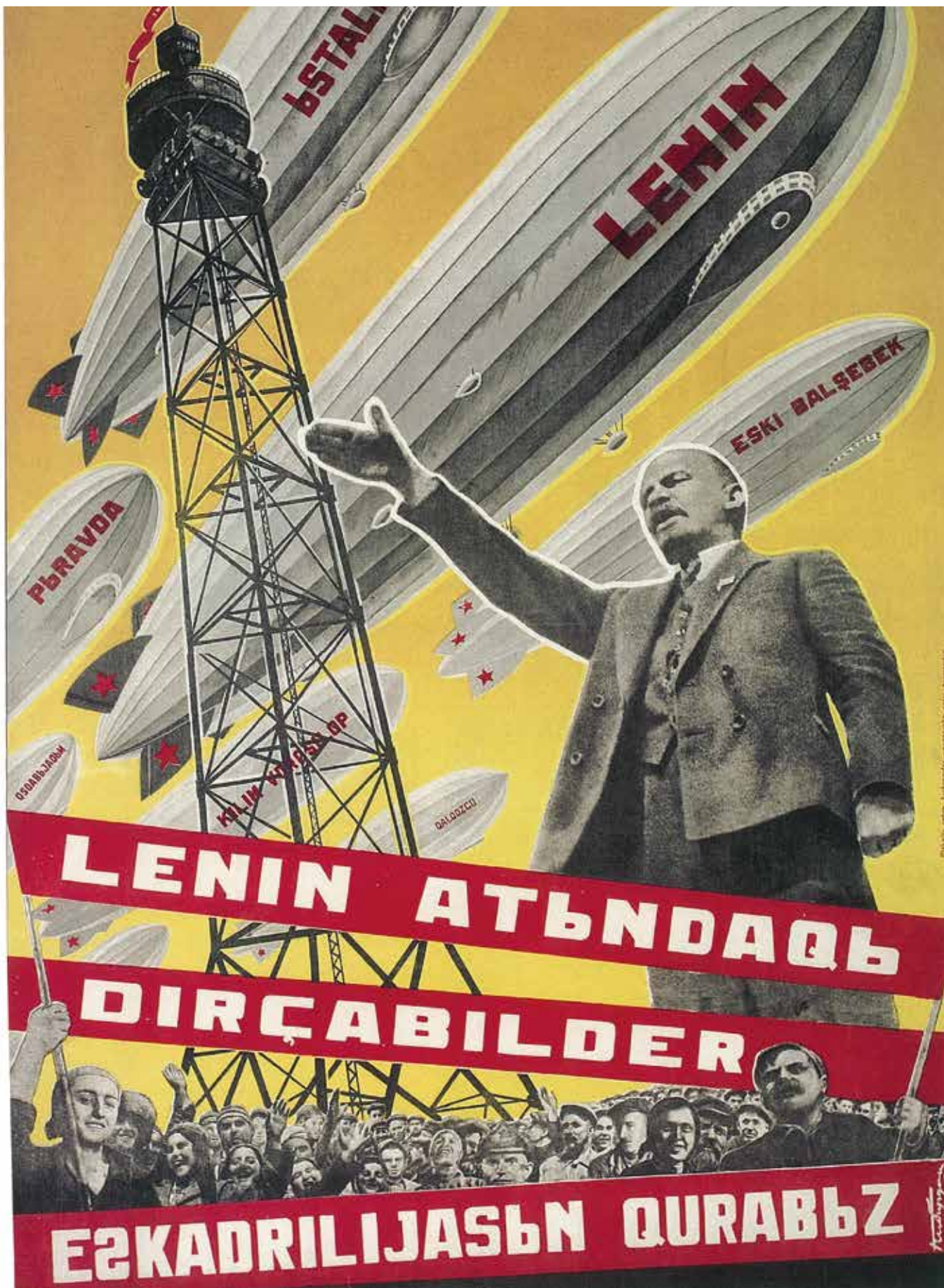


Il concetto che si nascondeva dietro il suo utilizzo e la sua larga promozione, fu il concetto di un'arte della macchina usata in una nuova era, quella dell'industrializzazione, verso cui Lenin voleva spingere l'Unione Sovietica.

Era un mezzo che coniugava magnificamente realtà e astrazione, disegno e fotografia, creando un immane impatto psicologico.

Maestro in questa tecnica fu Klucis, che creava composizioni asimmetriche tramite giustapposizione di immagini. Venne in un certo senso, inaugurata una nuova tipologia di manufatti i Typofoto (che fondevano tipografia e immagine fotografica), di cui i maggiori esponenti furono (ancora una volta) Rodchenko, ma anche i fratelli Stenberg, Georgii e Vladimir che fecero ricordare il loro nome soprattutto per la produzione di poster dei film. Questo quadro generale degli stili di propaganda ci appare chiaro e coerente. Anzi, a dirla tutta, piuttosto naturale, in quanto siamo legati al concetto che ad una politica rivoluzionaria si accordi una forma espressiva che lo sia altrettanto. In realtà questo è un parziale errore, o per meglio dire, forse è un giudizio superficiale che proviene da preconcetti che ci sembrano ovvi e assodati.

Ma per comprendere la questione, è necessario fare un passo indietro. È vero, Lenin non ostacolò in alcun modo le avanguardia che fiorivano all'inizio, tuttavia, le sue preferenze non erano indirizzate verso i gruppi astrattisti e moderni. Egli, piuttosto, si trovava più incline verso il realismo, ed era profondamente convinto che questo genere artistico veicolasse più efficacemente messaggi alla collettività.



Alexander Rodchenko, manifesto "Libri", 1924



S.A, manifesto pubblicitario "Lotteria Ozet n.3", 1930

In particolare si accostava con piacere al movimento, conosciuto come quello degli Itineranti, un gruppo di realisti che prendeva il nome dalle loro esibizioni erranti per tutto il paese. Seguendo la scia della critica zarista, gli Itineranti, misero le loro opere al totale servizio del partito. Le loro opere pittoriche, narravano quindi le vicende della lotta di classe e il loro approccio, fu la base su cui si fondò il Realismo Socialista. Questo approccio conservatore, influenzò grandemente lo stile che si sarebbe affermato di lì a poco nell'Unione Sovietica. L'associazione degli artisti russi, formatasi nel 1922, creò il proprio genere artistico "rivoluzionario" chiamato "Realismo Eroico". Il fine, era rappresentare la figura del nuovo uomo Sovietico: ovviamente si trattava di soggetti stereotipati, il contadino, il lavoratore, l'atleta. Personaggi che avevano un minimo comun denominatore: l'efficienza, come efficiente doveva mostrarsi l'URSS. Le dichiarazioni dei loro intenti risultano chiare del loro programma, che recita: "noi dipingeremo il giorno presente: la Vita dell'armata rossa, i lavoratori, i contadini, i rivoluzionaria, e gli eroi del lavoro." Aveva inizio una nuova mitologia, quella dell'eroe quotidiano e proletario, che raggiunse il suo culmine nel Realismo Socialista, movimento, che ebbe origine nel 1924, alla morte di Lenin.



Apollon Kutateladze, dipinto "Una dimostrazione politica dei lavoratori di Batum sotto il comando del compagno Stalin", 1939



Nella Grande Enciclopedia sovietica, viene attribuito a Stalin, il merito di aver coniato tale termine, in realtà, esso apparve per la prima volta in un articolo pubblicato dalla Gazzetta Letteraria che proclamava che “le masse esigono l’onestà dell’artista, la veridicità e un rivoluzionario Realismo Socialista nella rappresentazione della rivoluzione proletaria”. Come Lenin prima di lui, anche Stalin predilige-

va e incoraggiava il genere Realista, e, nonostante la mancanza di inclinazioni artistiche, essendo egli un dittatore culturale, comprese l’importanza di un controllo più rigido sulle produzioni artistiche. Stalin conciliò l’ideale di arte dettato a suo tempo dal suo predecessore, Lenin, con caratteristiche di Narodnost (responsabilità sociale), ideinost (contenuto ideologico), e Klassovost (coscienza di clas-

se). Bisogna prestare molta attenzione, nel non confondere il Realismo Sociale e il Realismo Socialista. Il primo, nella sua accezione occidentale rappresenta la condizione sociale, spesso delle classi più disagiate, come strumento di critica e di narrazione della realtà. Il Realismo Socialista, invece, per utilizzare una citazione di Maxim Gorky è “il realismo dell’uomo che trasforma e ricostruisce il mondo”.



Sergei L'vovich, Copertina del libro “la Gioventù sovietica a lavoro e ai giochi”, 1939



Viktor Klimaschin, manifesto per la Mostra dell’agricoltura dell’URSS, 1939



S.A, manifesto “Espelliamo dalla nostra terra i malvagi nazisti tedeschi”, 1944

Stalin nel suo decreto del 1932 “Sulla ricostruzione delle Organizzazioni di letteratura e arte”, lo proclamò stile letterario ufficiale, anche se, non diede mai delle concrete direttive per quanto riguardava lo stile visivo che avrebbe dovuto avere. Gli obiettivi, che il momento si proponeva era una meticolosa accuratezza nella rappresentazione degli eventi rivoluzionari e del successivo sviluppo del partito:

l’arte aveva il compito educare il proletariato, infondendogli il nuovo spirito socialista. Si aprì la strada per una sorta di “Romanticismo rivoluzionario”, che proponeva come modelli da adulare e a cui auspicare, l’eroicità dei soldati, del lavoratore e soprattutto del leader. Il realismo Socialista divenne lo stile ufficiale sovietico, mentre l’avanguardia venne sradicata. E se pure questo movimento con-

servasse (o avesse mai avuto) qualche accenno di originalità, venne spazzato via, delle feroci purghe di Stalin, che raggiunsero il loro apice nel 1930.



Irakly Toidze, giornalino informativo “Lascia che le immagini dei nostri antenati martiri ti ispirino in questa guerra”, 1945



S.A, manifesto “Gloria a quelli che difendono il nostro paese”, 1948



Mikhail Soloviev, manifesto “I giovani costruttori del Comunismo! Avanzate verso il nuovo successo nel lavoro e negli studi”, 1966

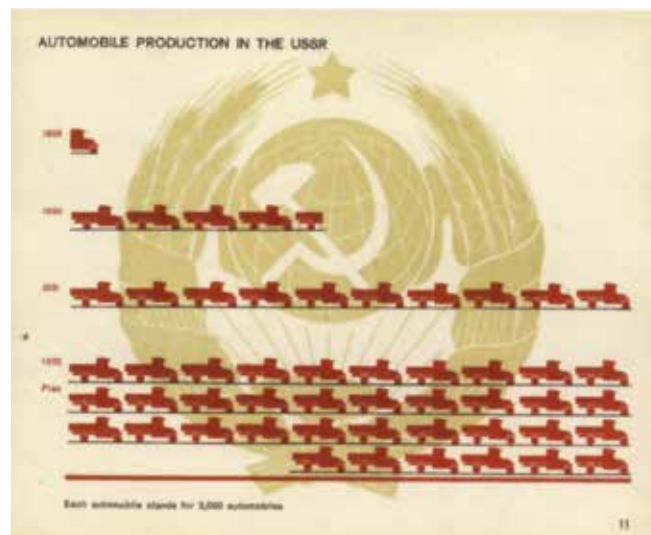
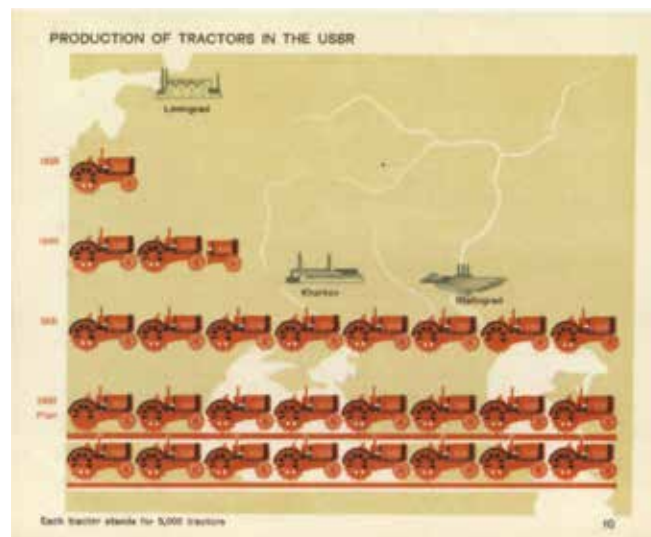
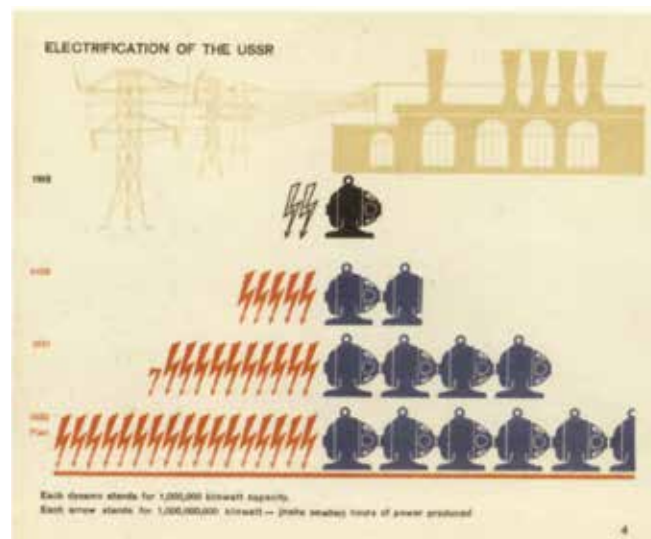


Illustrazione pittografica dei risultati del primo piano quinquennale per la propaganda estera, 1934



manifesto "Quello che dà la Siberia alla Russia sovietica", 1919

FASCISMO

FASCISMO

la varietà dei Linguaggi

L'ambiguità del manifesto politico fascista, pieno di contraddizioni, e sfumature ideologiche differenti era ciò che gli aveva permesso un ampio consenso all'interno della popolazione italiana.

Mussolini, era riuscito a conciliare proposte che si giostravano agevolmente tra socialismo, nazionalismo, tra tradizione e rivoluzione senza alcuna distinzione, e, così facendo aveva raccolto in se una culla di elettori alquanto vasta ed eterogenea.

Lo stesso discorso sembra essere stato applicato all'estetica, che, a differenza di quella nazista, si muoveva nell'ambito di un ecletticismo che camaleonticamente di adattava alle esigenze del partito. Gli elementi, sembrano quasi un'accozzaglia contraddittoria, sia, nei temi di propaganda che nello stile. Il tutto è traducibile in un'estrema varietà di materiale figurativo.

A Tal proposito così scrive Laura Malvano nel suo libro *Fascismo e politica dell'immagine*: "Non era concepibile, per il fascismo, parlare di estetizzazione della politica, ma piuttosto di un'estrema varietà del supporto figurativo attraverso cui s'esprimeva l'ideologia fascista. La ricchezza estrema della cultura figurativa a cui fece appello il regime, e la sua eccezionale varietà e variabilità, che dà alla politica dell'immagine del fascismo uno spessore e un significato del tutto peculiari.

È inutile, d'altronde, sottolineare l'interesse particolare che il fascismo poteva portare a un tipo di cultura strettamente alla storia di un paese cattolico e largamente illetterato quale l'Italia. La «bibbia dei poveri», come san

Gregorio Magno aveva efficacemente definito l'immagine nel secolo V, poteva ancora costituire, a distanza di secoli, uno strumento pedagogico, e ideologico, di indubbia efficacia". In questo quadro di complessa varietà un ruolo preponderante fu svolto inizialmente dal movimento futurista, anche se i rapporti che intrattenne con il fascismo furono stretti quanto controversi.

Nel 1926, ma si insediò definitivamente solo tre anni più tardi, venne fondata la Reale Accademia d'Italia. L'obiettivo principale di questa istituzione era quello di «conservazione spirituale e materiale del patrimonio artistico della nostra razza», per prendere il prestito le parole di Bottai.

Fin qui, sembra un qualunque istituto accademico volto a preservare la tradizione, ma anche qui, si manifestava la doppia faccia del fascismo.

Infatti il suo compito di questa istituzione era anche quello di spazzare via ogni tipo di arte tradizionalistica o anacronistica "l'Accademia d'Italia deve essere antiaccademica. Deve essere antiparassitaria e antistatica, dinamica, operosa, creatrice».

A questo tipo di programma, non poteva non accostarsi Marinetti, e più i generale, il movimento futurista. Quest'ultimo, vide nel fascismo l'occasione di una rivoluzione permanente dell'arte. Le idee antiborghesi e rivoluzionarie del regime ben si sposavano gli ideali del movimento di avanguardia, il quale, rifiutava il tradizionalismo accademico, in nome della dinamicità, del movimento, e dello spirito moderno che si incarnava nella macchina.



Renato Bertelli, scultura "Profilo continuo del Duce", 1933



Il futurismo ebbe un ingente influenza sull'estetica fascista, e i tre principali esponenti del movimento a servizio del fascismo furono Depero, Balla e Bertelli, che produsse, tra l'altro il famoso "profilo continuo del Duce". Nonostante il futurismo sembrava ben consolidato all'interno del sistema fascista, non ne divenne mai lo stile ufficiale.

E così i due percorsi si intrecciarono fortemente, senza mai arrivare ad un vera e propria definizione o punto di arrivo.

Il duce, non diede mai delle precise direttive artistiche, e negli anni 30, abbandonò definitivamente gli ideali futuristi, approssimandosi verso l'accademismo monumentale.

Come sostiene Heller, si iniziò ad affermare uno stile neoclassico, che trovava la sua ispirazione nelle tendenze decorative dell'Art Deco, che venne denominato Art Moderne.

Quest'ultima, variazione fascistizzata dell'Art Deco, voleva soprattutto dare un'immagine giovane e potente del regime.

Nonostante vi fossero accaniti dibattiti su quale stile potesse meglio rappresentare il nuovo regime, discussioni che vedevano da un capo modernisti e dall'altra esponenti classicisti, in realtà queste due tendenze coabitarono per tutto il ventennio, senza particolari dissapori.

Infatti, mentre in Germania le avanguardie, intese nel loro senso di movimenti, vennero sradicate poiché considerate arte degenerata, Mussolini non sentì mai l'esigenza di far convergere tutta l'arte in un'arte di Stato.





Tullio Craxi, dipinto "Tuffo sulla città", 1939



Enrico Prampolini , dipinto "Incendio dell'Avanti", 1932

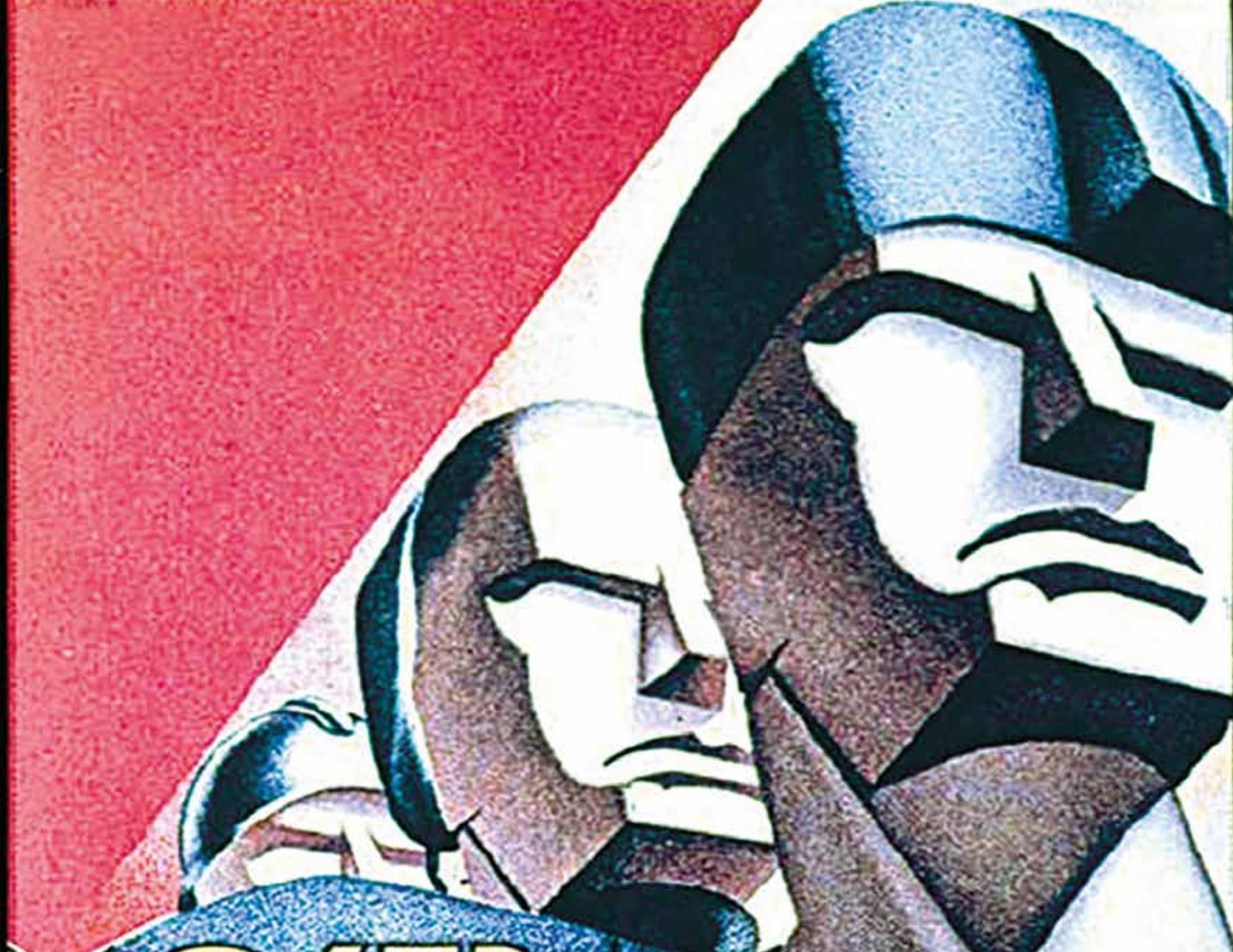


Da sinistra

S.A, manifesto che enfatizza i lavoratori e milizia fascista, 1924

S.A, cartolina celebrativa, 1934

C.V Testi, manifesto "Mostra della Rivoluzione Fascista", 1933



**MOSTRA
DELLA RIVOLUZIONE
FASCISTA**

ROMA - 28 OTTOBRE XI - 21 APRILE XI

RIDUZIONE FERROVIARIA DEL 70%

Anche se a questo proposito, è necessaria una puntualizzazione: vero è che i movimenti di avanguardia vennero demoliti dai nazisti, ma se valutiamo il problema nell'ottica dei linguaggi espressivi moderni, soprattutto per quanto concerne ambiti utilitari e pubblicitari, essi non furono mai abbandonati totalmente neanche del regime tedesco.

Nonostante ciò, è indubbio che in Germania, tenesse in quest'ambito un controllo più rigido, infatti, gli artisti erano obbligati a iscriversi ai sindacati nazisti. Questa condizione, non si verificava invece in Italia, in cui, a meno che non scegliessero loro stessi di iscriversi al partito, potevano lavorare con una certa autonomia. D'altro canto, l'arte non era totalmente immune al controllo statale, il quale, cercava di promuovere l'arte con temi che incoraggiassero gli ideali Statali e proponessero modelli della società che riteneva sana.

Come accennavano all'inizio del capitolo, a partire dalle considerazioni di Laura Malvano, bisogna essere attenti a distinguere l'arte dell'alta cultura da quella di massa. La prima mirava soprattutto alla qualità estetica dell'opera e nella maggior parte dei casi rigettava la brutale immagine fascista: per meglio intendersi, raramente capita di imbattersi in dipinti prettamente fascisti che riproducono camicie nere, o eventi collettivi legati al partito.

La metafora, era nel caso dell'immagine a statuto nobile, preferibile nella veicolazione dei messaggi. Il suo compito, era, per utilizzare ancora una volta le parole di Bottai rintracciava la propria "validità sociale" nella "forza educativa" di un prodotto di alto livello estetico.

I temi ricorrenti erano uno spaccato dell'ideale società fascista, come la rappresentazione della famiglia, la sobrietà del lavoratore rurale e l'Italianità.

Per incoraggiare la produzione artistica che identificasse il nuovo regime promosse numerose manifestazioni artistiche collettive e concorsi, quali ad esempio il Premio Cremona, La biennale di Venezia, la quadriennale di Roma, e la Triennale Milanese.

Un capitolo importante nella definizione dell'estetica del regime fu la Mostra della Rivoluzione Fascista. Gli architetti razionalisti Adalberto Libera e De Renzi avevano magistralmente coperto l'intera la facciata del palazzo delle esposizioni di Roma sovrapponendovi una parete metallica in cui si stagliavano dei giganteschi fasci di 25 metri.

L'intento era creare una sorta di shock nel visitatore che si trovava sovrastato dalla struttura dall'ingente impatto visivo, e l'interno delle sale, non si presentava da meno in fatto di modernità e di coinvolgimento alle premesse esterne dell'edificio.

A tal proposito di espresse Mussolini "La mostra deve essere estremamente moderna... e audace, senza la melanconica raccolta di passati stili decorativi".



Mario Sironi, dipinto "La famiglia", 1932

Non a caso la mostra, di servi in buona parte di pittori, scultori e architetti di ispirazione modernista, tanto che, l'organo ufficiale del PNF parlò di loro in termini di "Una schiera di artisti all'avanguardia". Ma questa modernità non appariva immune dalle influenze europee, in particolare si presenta palese la somiglianza con la corrente costruttivista sovietica. Innanzitutto, l'uso massiccio del fotomontaggio, che stava alla base del successo dell'allestimento, richiamava palesemente i lavori di Melnikov e El Lissitzky, e la marea di mani aperte sembra una diretta citazione al manifesto composto da Klucis nel 1927 per le elezioni sovietiche. Fino ad adesso, abbiamo parlato dell'arte ufficiale, ma d'altra parte, troviamo il corpus della produzione popolare. Essa, aveva una precisa connotazione sociale ed educativa. Era qui che si potevano rintracciare messaggi costruiti con minor sottigliezza, più prettamente "fascisti". La ragione di questa distinzione, è ovvia, in quanto il grande pubblico esigeva una comunicazione semplificata e immediata. Si Presentava perciò per il fascismo il bisogno di una pianificazione nazionale strutturata per l'elaborazione dell'Immagine di massa. A questo scopo venne creato nel 1937 il Minculpop, o nella sua forma estesa il Ministero della Cultura Popolare. Il Minculpop, doveva entrare nei più reconditi aspetti della vita italiana, e, a questo scopo utilizzò i supporti più disparati: fotografia, illustrazioni, pubblicità, francobolli e anche un' immensa quantità, se è concesso dirlo di "cianfrusaglie". Questo grande corpus di produzione propagandistica, modificò nel corso

del ventennio tematiche e stili, adattandosi alle specifiche richieste del regime, assieme, a delle componenti che rimasero invece sostanzialmente invariate, come l'utilizzo di moti, slogan e i principali emblemi. Tuttavia, gli scopi, di tale ministero, erano piuttosto ambigui: infatti, mentre da una parte promuoveva in maniera semplicistica l'adesione al regime, dall'altra l'accezione di popolare doveva investire, secondo i critici del partito un'accezione del tutto particolare.

"Popolare" veniva inteso, secondo le parole di Cannistaro "nel senso latino, di "per tutto il popolo"", e perciò "alla cultura popolare si voleva dare una dignità adeguata", in quanto doveva promuovere "l'elevazione spirituale a culturale delle moltitudini".

Il punto di convergenza, tra educazione delle masse e alta cultura, si poteva forse rintracciare nella pittura murale, che doveva istruire il popolo non solo nell'ideologia del fascismo ma anche, nel gusto estetico, creando così un'"Arte Sociale". Nella sua prima fase di produzione di manifesti, il Fascismo, sembrava lasciare una relativa libertà a gli artisti. Nonostante le preferenze del Duce si dirigesero verso neo-classicismo e monumentalismo, non fu mai creato un vero e proprio stile nazionale, tanto che, gli artisti erano spesso incoraggiati a reinterpretare le loro tendenze artistiche regionali.

Nel fascismo, tra art-moderne, futurismo e neo-classicismo, convivevano diverse "anime" artistiche, senza che questa interna diatriba venisse avvertita come incoerenza, era piuttosto una convivenza. Ad esempio, Fortuna-

to Depero, rielaborò l'estetica mediterranea, attingendo ispirazione dalla produzione di ceramiche e stoffe prodotte a Rovereto (città in cui viveva), mentre Mario Sironi, celebrava con i suoi elaborati la fusione tra modernismo e classicismo. Ma questa condizione cambiò e si inasprì con la campagna di Etiopia e l'alleanza con il Nazismo.

Le aspirazioni imperialistiche dettarono nuovi temi, quali Romanità (intesa come purezza della razza) e antisemitismo. La varietà di linguaggi visivi si appiattì, per ricadere in una comunicazione eroica che poco si discostava da quella nazista. Il fine, era sostanzialmente convincere la popolazione che la guerra procedesse per il meglio, mentre in realtà, l'Italia accumulava nel frattempo una serie di morti e disfatte.

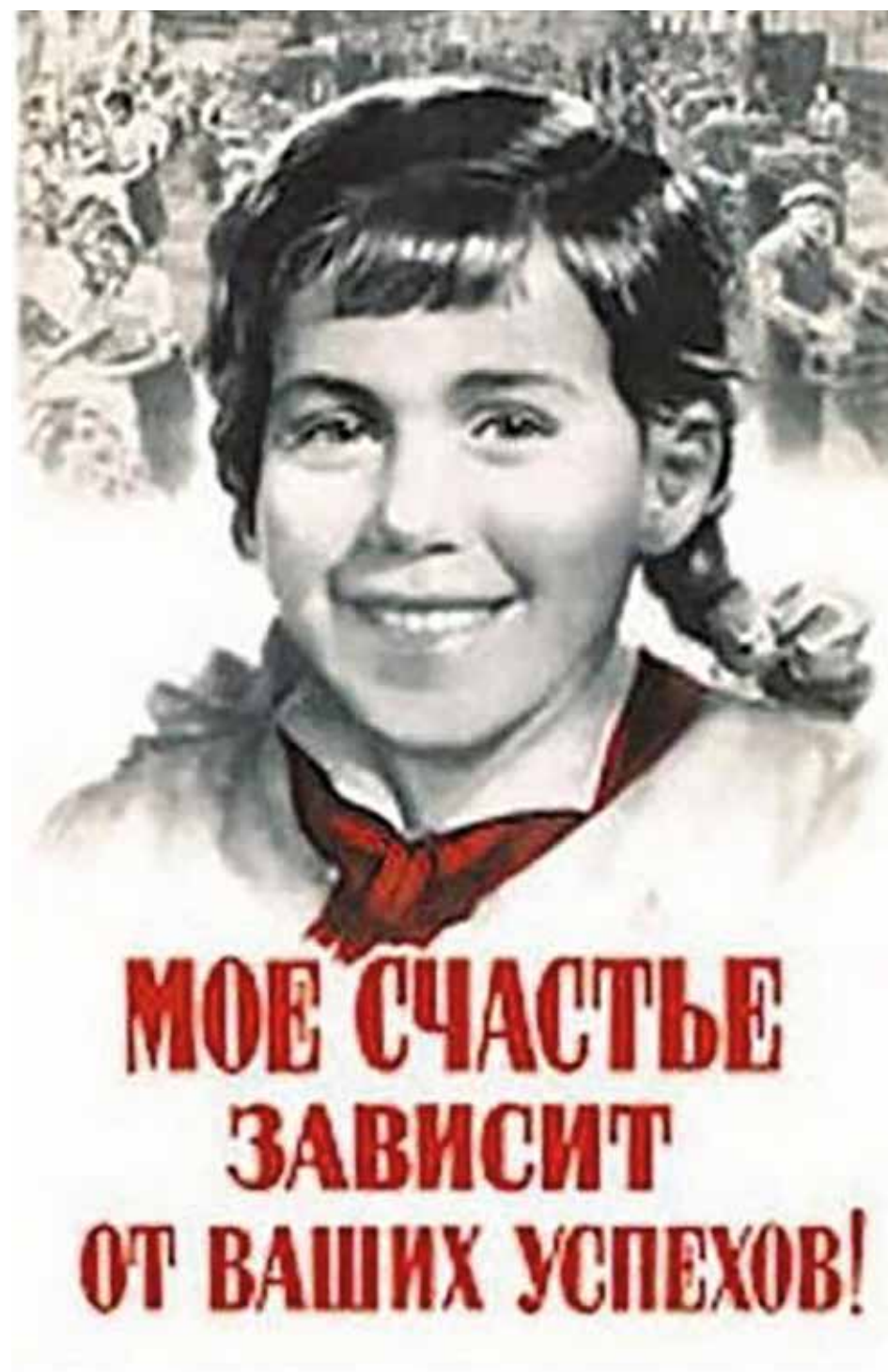


S.A, manifesto "I Focolari proteggi dall'odio nemico! Arruolatevi nei reparti contraerei", 1940

CONFRONTI



S.A, manifesto nazista "La gioventù serve il Führer", S.D



S.A, manifesto sovietico "La mia felicità dipende dal vostro successo", S.D



S.A, manifesto tedesco, S.D

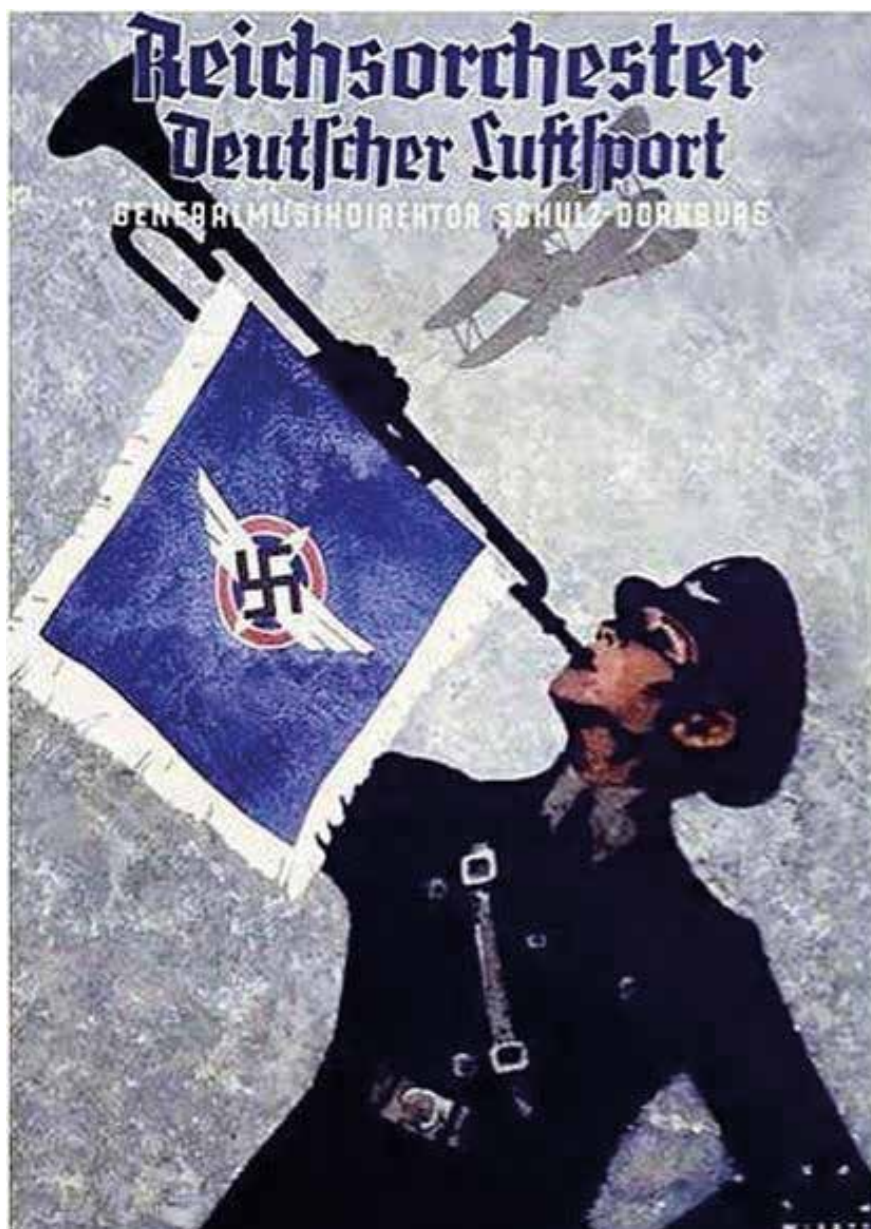


S.A, manifesto sovietico "Ciao lotta contro il fascismo", S.D



S.A, manifesto Fascista "Arruolatevi nella legione Italiana- L'Italia si riscatta solo con le armi in pugno", S.D

S.A, manifesto Sovietico "Chiamata dalla Madrepatria", S.D



S.A, manifesto nazista "Ricca orchestra tedesca della contraerea", S.D



S.A, manifesto sovietico "Pionieri in vacanza", S.D



S.A, copertina del periodico "Nuovo Popolo", 1940



S.A, manifesto "Gloria a quelli che difendono il nostro paese", 1948



S.A, attestato di merito per aver partecipato ad un festival sportivo della Gioventù Hitleriana, 1934



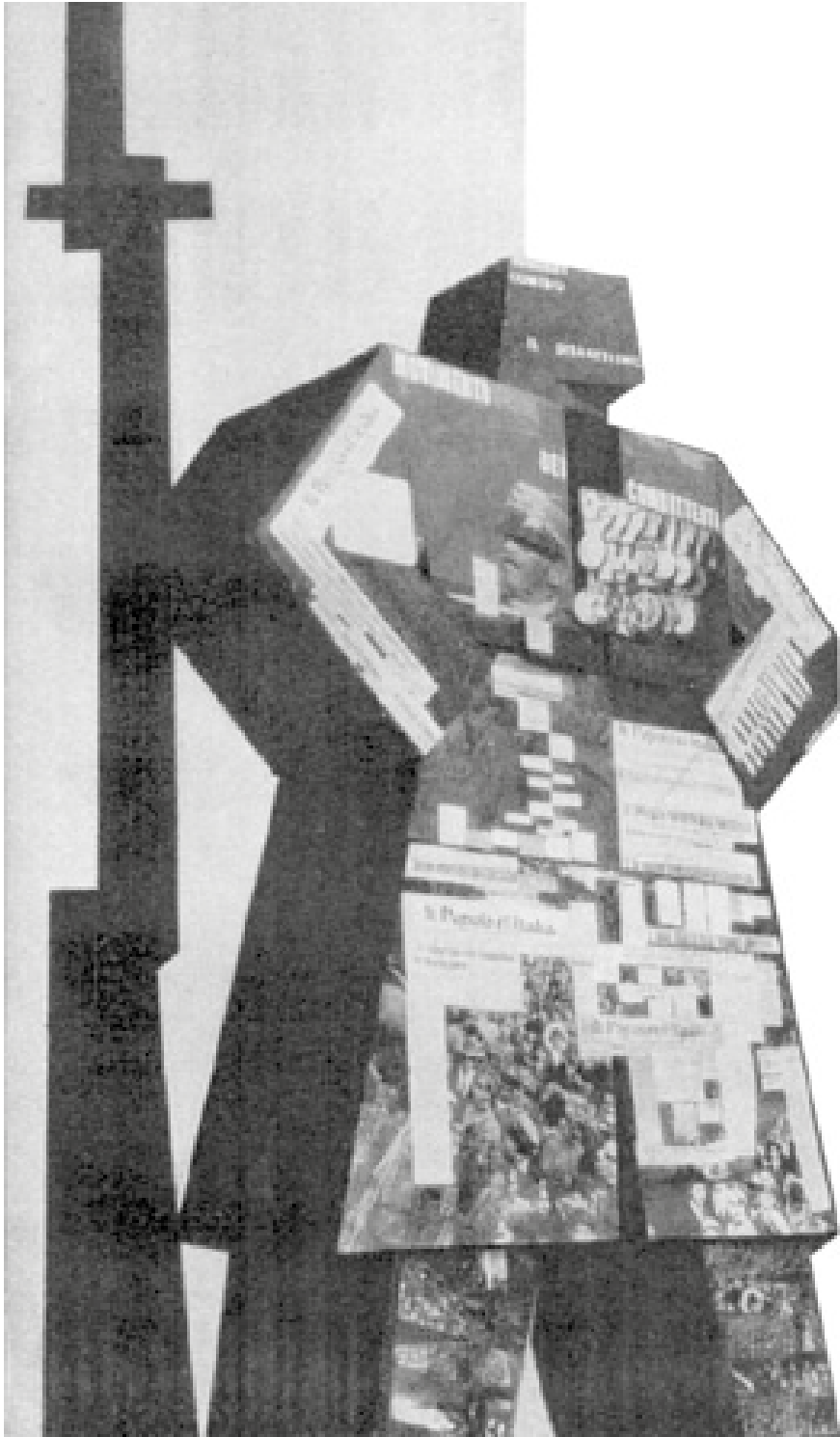
Mikhail Soloviev, manifesto "I giovani costruttori del Comunismo! Avanzate verso il nuovo successo nel lavoro e negli studi", 1936



Mario Sironi Sala E "Mostra della Rivoluzione Fascista", Roma 1932



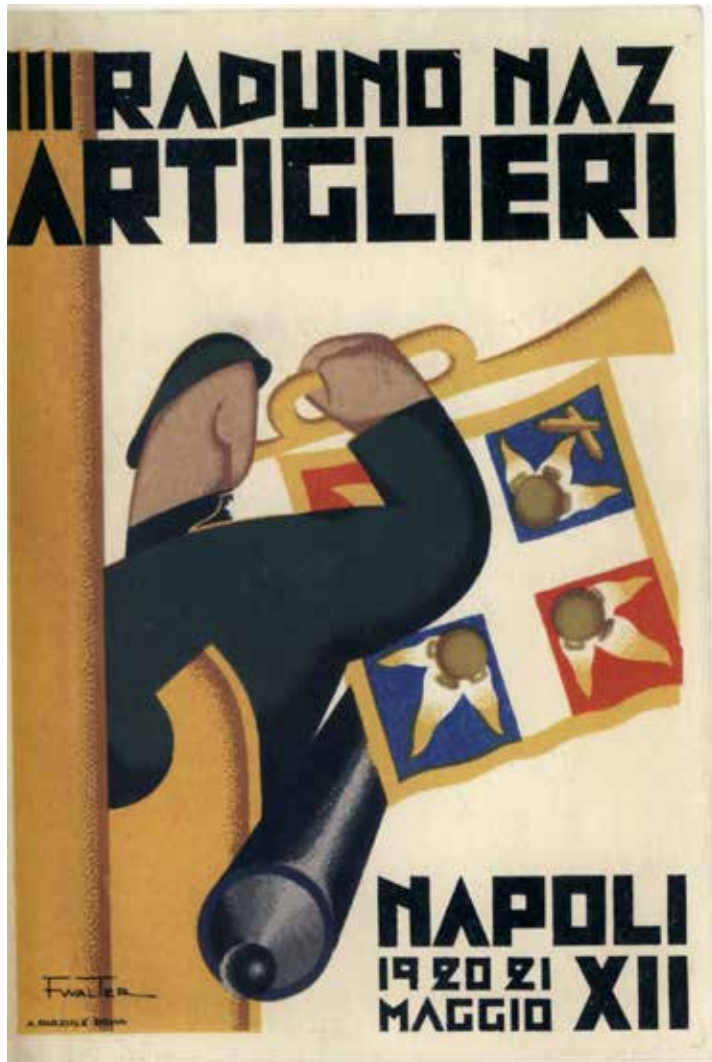
Lissitskij/Senkin, Il compito della stampa è l'educazione delle masse Padiglione sovietico a "Pressa", Colonia 1928



Marcello Nizzoli, Sala G "Mostra della Rivoluzione Fascista", Roma 1932



El Lissitzky, Klutsis e Senkin, La stampa e la donna sovietica Padiglione sovietico a "Pressa", Colonia 1928

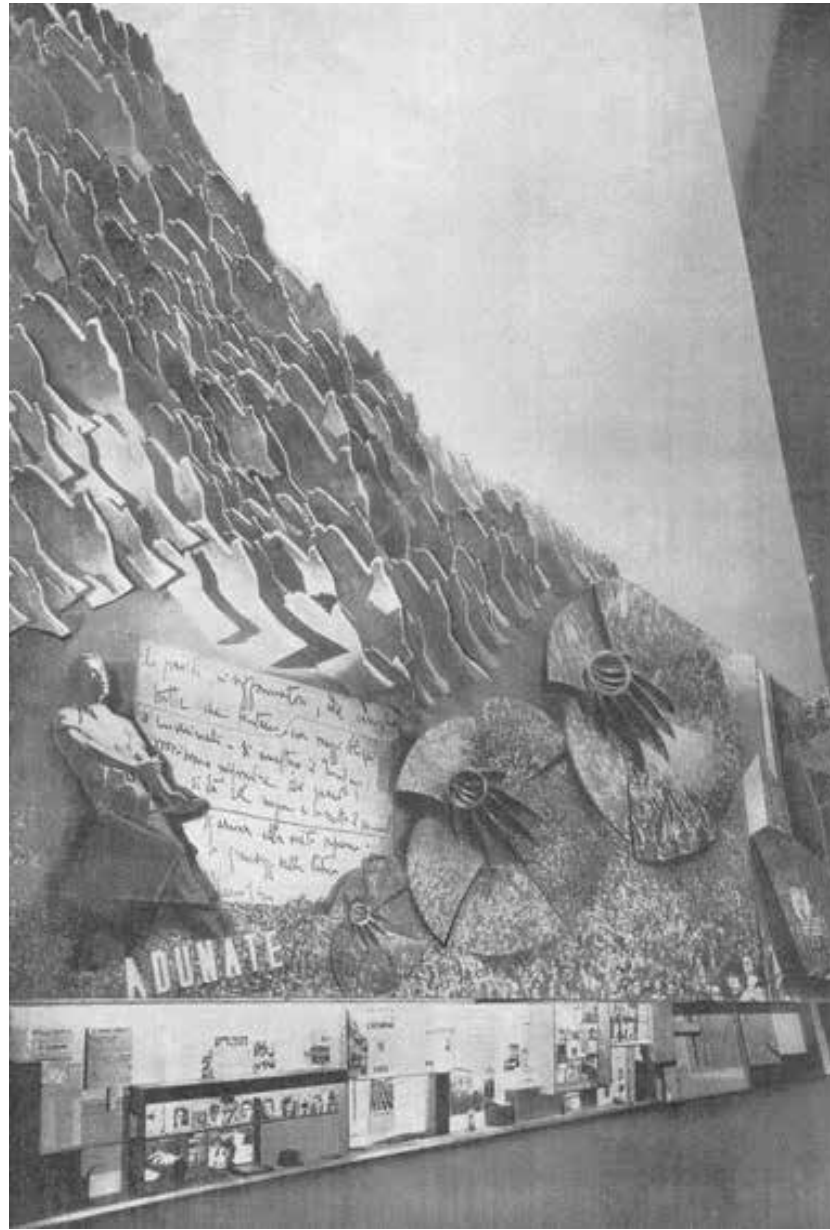


F. Walter, manifesto "Terzo Raduno Naz(ionale) artiglieri, 1934

Vladimir Lebedev, Manifesti disegnati per Rosta, 1920-21



Gustav Klutis, manifesto "Realizziamo il piano dei grandi lavori", 1930



Giuseppe Terragni, sala O alla "Mostra della Rivoluzione Fascista", 1932

IL CULTO della personalità

Un'ideologia, o un simbolo, non potevano bastare ad affermare un totalitarismo, era necessario, un dittatore, che desse inizio alle danze. Il contesto era quello di un'Europa, che usciva sanguinante dalla grande guerra, la crisi economica incombeva minacciosamente, e i governi democratici e il liberismo non sembravano saper offrire una risposta appropriata. In questo quadro fecero capolino i dittatori, i quali, si presentavano come salvatori della patria. I dittatori dovevano essere il volto dell'ideologia, l'incarnazione dei valori da loro stessi proposti, le colonne portanti del

nuovo stato. Questi leader carismatici, manipolavano ogni aspetto della vita dei cittadini: dalla stampa, all'arte, alle abitudini quotidiane. I loro visi, dopo che presero il potere, comparvero dappertutto con diverse connotazioni: talvolta apparivano come "amici del popolo", padri amorevoli che si prendono cura con semplicità dei loro cittadini. Altre volte invece, si trasformavano nel famigerato "Grande fratello": l'occhio che tutto vede e tutto sa, un'entità temibile, onnipresente e onnipotente. A seconda della tipologia utile, potevano essere l'una o l'altra cosa.

Ma essi, non si accontentarono di essere rispettati, volevano essere amati e adulati. I loro volti iniziarono a comparire in ogni dove: manifesti, cartoline, striscioni, oggettistica, francobolli, in poche parole, su ogni supporto possibile e immaginabile.

Loro erano lo stato, e l'arte e il popolo dovevano piegarsi al loro volere e al loro culto. E così si dava inizio ad un nuovo tipo di divinazione, che, sarebbe perdurata fino alla fine dei loro regimi.



HITLER

il volto del nazismo

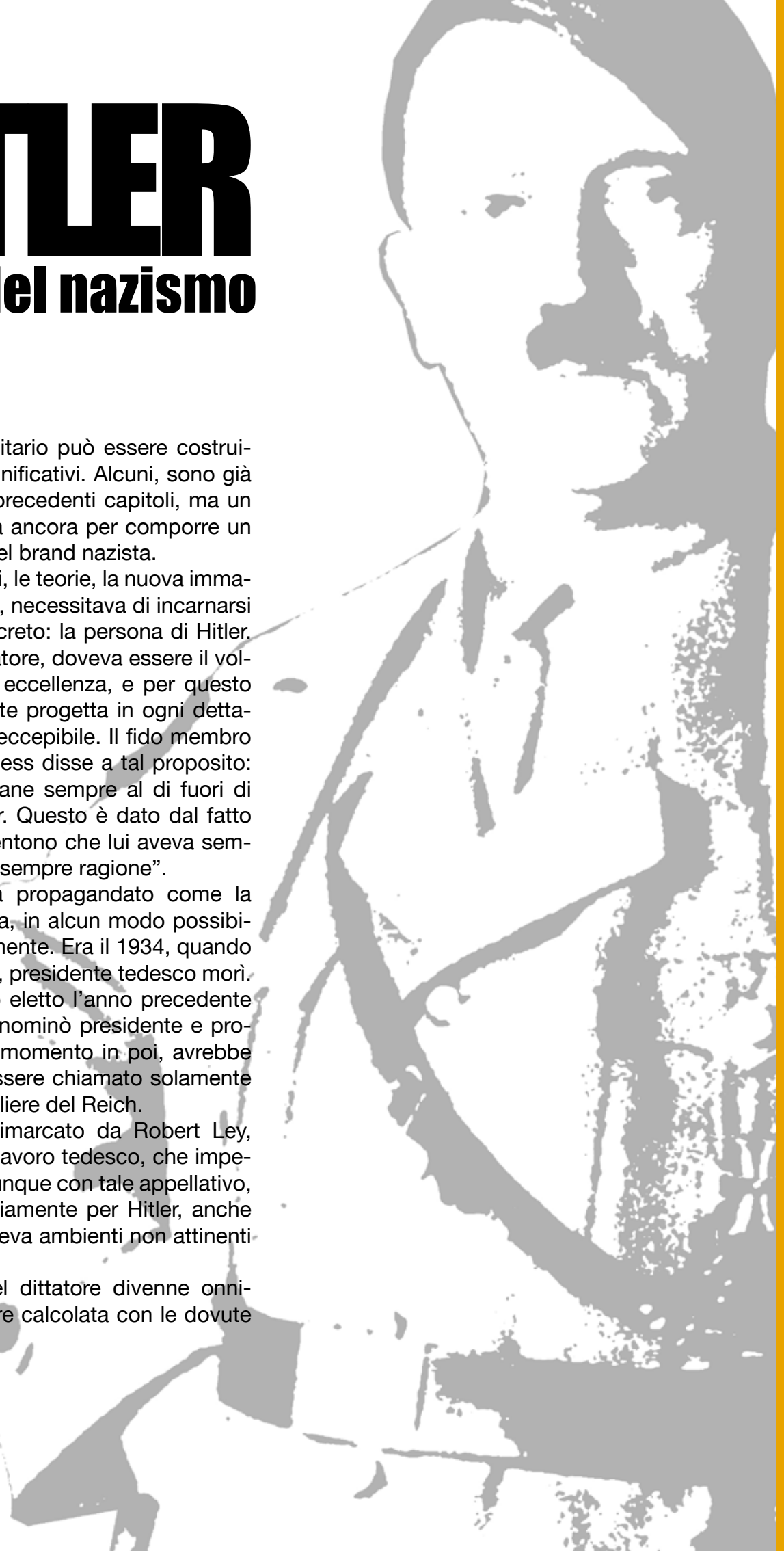
Nessuno stato totalitario può essere costruito senza simboli significativi. Alcuni, sono già stati esaminati nei precedenti capitoli, ma un altro tassello manca ancora per comporre un'immagine globale del brand nazista.

Tutti gli ideali astratti, le teorie, la nuova immagine della Germania, necessitava di incarnarsi in un emblema concreto: la persona di Hitler. L'immagine del dittatore, doveva essere il volto del nazismo per eccellenza, e per questo venne accuratamente progettata in ogni dettaglio, per apparire ineccepibile. Il fido membro del partito Rudolf Hess disse a tal proposito: "Un solo uomo rimane sempre al di fuori di ogni critica il Führer. Questo è dato dal fatto che tutti sanno e sentono che lui aveva sempre ragione ed avrà sempre ragione".

Insomma Hitler era propagandato come la perfezione e non era, in alcun modo possibile pensarla diversamente. Era il 1934, quando Paul Von Hindenburg, presidente tedesco morì. Hitler, che era stato eletto l'anno precedente cancelliere, si auto-nominò presidente e proclamò che da quel momento in poi, avrebbe dovuto per legge essere chiamato solamente Der Führer e Cancelliere del Reich.

Concetto questo, rimarcato da Robert Ley, capo del fronte del lavoro tedesco, che impedì di rivolgersi a chiunque con tale appellativo, fatta eccezione ovviamente per Hitler, anche per quanto concerneva ambienti non attinenti alla politica.

Così l'immagine del dittatore divenne onnipresente, ma sempre calcolata con le dovute accortezze.



Hitler rappresentava l'ariano, il superuomo, e in quanto tale, ogni posa o fotografia che potessero in qualche modo comprometterne il mito, dovevano essere evitate o distrutte.

Un esempio concreto e che, nonostante avesse bisogno di occhiali da vista, non lasciò mai che fosse immortalato mentre li indossava.

Di fronte alla macchina fotografica, non si mostrava timoroso, ma, per far capire quanto il mito e i contesti fossero costruiti, è bene raccontare un aneddoto connesso al suo primo "servizio fotografico".

Era il 20 Dicembre del 1924, e Hitler, si apprestava ad uscire di galera, dopo la condanna per tradimento, a causa del suo tentativo, non troppo fortunato, di rovesciare la repubblica di Weimar. Hoffman, suo amico e fotografo ufficiale, voleva scattargli delle fotografie all'uscita dell'edificio, ma non ci riuscì.

Hitler chiese di essere portato di fronte alle mura della città, e si mise in posa accanto ad un'elegante automobile nuova. Egli, fu categorico nel rifiutarsi di essere immortalato di fronte ad un luogo quale una prigione.

L'epicità di cui voleva rivestire il suo ritorno, non si confaceva affatto ad un edificio, anzi per meglio dire, ad un contesto come quello. Contesto in cui, un uomo qualunque usciva per la prima volta all'aria aperta. La posa eroica, abbinata alla grandiosità delle mura cittadine, era sicuramente più appropriata all'immagine che il Führer voleva dare di sé.

Hoffman presentò la sua fotografia a varie redazioni giornalistiche, che, con grande piacere di Hitler venne pubblicata da molti di essi in maniera preponderante.

La cosa, divertì alquanto il fotografo, che più tardi dichiarò che ricevendo le sue copie non riuscì a trattenere il riso, sapendo come fosse stata architettata tale farsa, che quella piccola disonestà propagandistica aveva avuto la meglio nel manipolare gli apparati di stampa.

Hoffman, amico di vecchia data di Hitler, divenne suo fotografo personale e confidente.



S.A, manifesto "Gebt Mir 4 Jahre zeit" (datemi quattro anni di tempo), 1937



Adolf Hitler verläßt die Festungshafanstalt Landsberg
am 20. Dezember 1924

Henrich Hoffmann, fotografia scattata ad Hitler in occasione della sua uscita dalla prigione di Landsberg, 1924

In Treue fest
Zur großen Rede des Führers über die Ereignisse des 30. Juni.



S.A., illustrazione "Hitler il salvatore della patria", 1934



Heinrich Hoffmann, brochure della campagna elettorale "Adolf Hitler der deutsche Arbeiter und Frontsoldat" (Adolf Hitler, il lavoratore e soldato tedesco), 1932

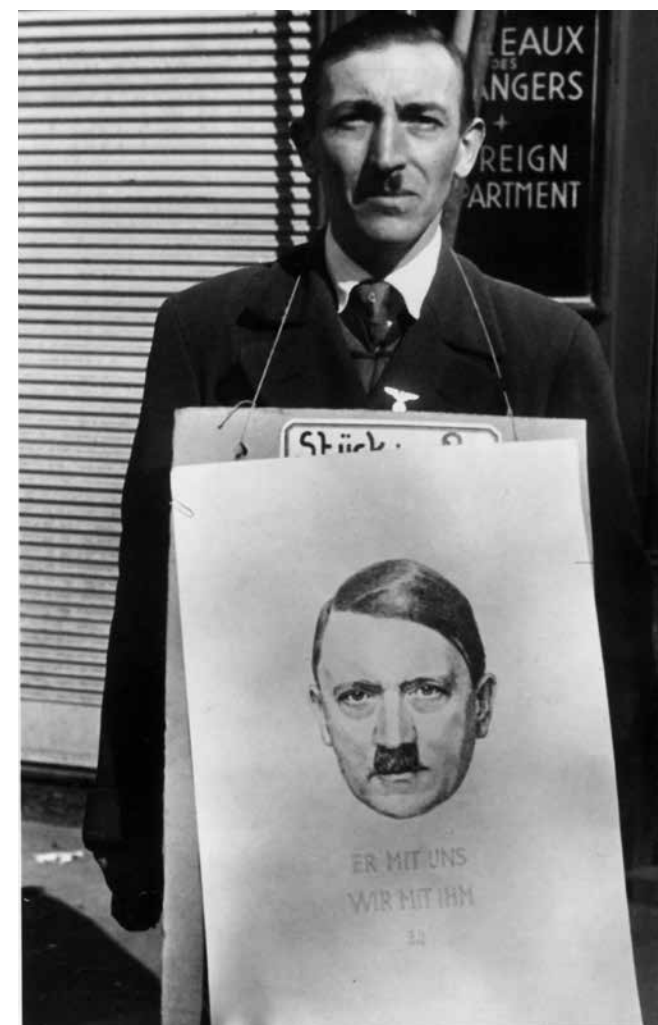
Egli, possedeva un suo proprio giornale, che, pur non facendo direttamente parte del partito nazista ne era legato, in quanto spesso produceva cataloghi contenenti immagini nazista, ma anche poster, cartoline, mazzi di carte, dipinti di Hitler, e per fino dei piccoli busti di bronzo. A lui, si deve il merito della creazione di un vero e proprio merchandising dell'immagine di Hitler, il quale, divenne non solo celebre, ma anche incredibilmente ricco grazie alla loro vendita esercitando su di esse dei diritti d'autore.

Un altro personaggio chiave nella creazione dell'immagine del dittatore fu, ancora una volta Goebbles. Fu lui, a coniare il famoso slogan "Hitler al di sopra della Germania", l'idea, era far apparire il Führer come un capo costantemente presente e disponibile, vicino al popolo. Goebbles, comprese che per raggiungere tale scopo, il leader doveva farsi vedere in giro per le città, e l'unica maniera per comparire in ben tre diversi centri abitati nello stesso giorno era l'aereo. Non che a Hitler piacesse volare, ma, capendo i vantaggi che una tale visibilità gli avrebbe portato accettò la sfida. Era fondamentale che il popolo percepisse il nuovo leader come vicino ad esso e alle sue esigenze,

quindi si iniziò la propaganda di un'Hitler amichevole. Vennero create numerose immagini del Führer che prendeva in braccio bambini, o che dispensava loro buffetti sulle guance, o mentre accarezzava cani e accettava omaggi floreali da parte di giovani ragazze. Doveva trasmettere sicurezza, apparire amato dall'intera nazione.

Hitler convogliava in sé una serie di identità stratificate: al contempo era l'onnipotente e temibile leader, il salvatore della Germania, dall'altra l'uomo del popolo che lavorava nell'esclusivo interesse di esso, il "padre" affettuoso della razza ariana.

Il popolo doveva identificarsi con lui: per questo il suo viso compariva in ogni dove (su manifesti, francobolli e un'infinità quantità di fotografie), e i poster recitavano "il Nostro Hitler".



John Phillips, un'uomo orgoglioso dei suoi baffi alla Hitler vende suoi ritratti con il motto "Lui con noi, noi con lui", Vienna, 1938



Sotto: Heinrich Offmann, francobolli e cartoline con il voto di Hitler, 1934-1938



Heinrich Hoffmann, fotografia dei giovani tedeschi che porgono il loro benvenuto a Hitler al suo arrivo nella residenza di Berghof, nella prealpi di Salisburgo, 1935



S.A, cartolina dipinta a partire da Una foto di Henrich Hoffmann, 1938



Tibor, copertina di un opuscolo "Ein Kampf um Deutschland", 1933

**COMUNISMO
SOVIETICO**

STALIN

l'uomo di ferro

La figura precedente di Lenin

Prima di affrontare il culto che venne istituito sull'immagine di Stalin, è necessario premettere come esse venne attuato sulla figura del suo predecessore Lenin.

Lenin, non tentò mai di promuovere la sua persona, come oggetto di devozione del popolo, in quanto, disprezzava l'adulazione.

Infatti, ciò fu attuato più che da lui stesso dai suoi più stretti sostenitori, i quali, riconoscendolo come il padre della rivoluzione bolscevica e vedendo in lui il profeta del verbo comunista, volevano elevarne l'immagine.

Egli, desiderava mantenere un profilo modesto, e, in accordo con l'idea di un nuovo stato privo di classi sociali, non fu mai raffigurato in abiti politici o militari, ma piuttosto in semplice tenuta da civile. E al di là di alcune pose classiche, come il braccio esteso che domina le masse, mentre parla con dei soldati o medita strategie, il più delle volte era immortalato in

solitudine.

Più che la rappresentazione eroica, di solito favorita dai dittatori, egli veniva rappresentato in maniera informale e modesta. Spesso veniva immortalato mentre passeggiava o meditava: Lenin era il filosofo, il pensatore, l'oratore non un'entità da adulare, quanto il saggio padre della rivoluzione.

Egli non amava i ritratti ufficiali e tanto meno attendere in posa per essere dipinto, infatti, quasi tutte le immagini che lo raffigurano furono elaborate a partire da fotografie.

In maniera direttamente proporzionale alla diminuzione della sua salute, il numero delle immagini che lo ritraevano crebbe esponenzialmente: comparvero i cosiddetti "Angoli Rossi", piccoli luoghi adibiti a reliquiari di foto o dipinti di Lenin che andarono a sostituire le icone religiose.



S.A, Fotografia di Lenin del 1920, ridipinta in una cartolina celebrativa del 1967

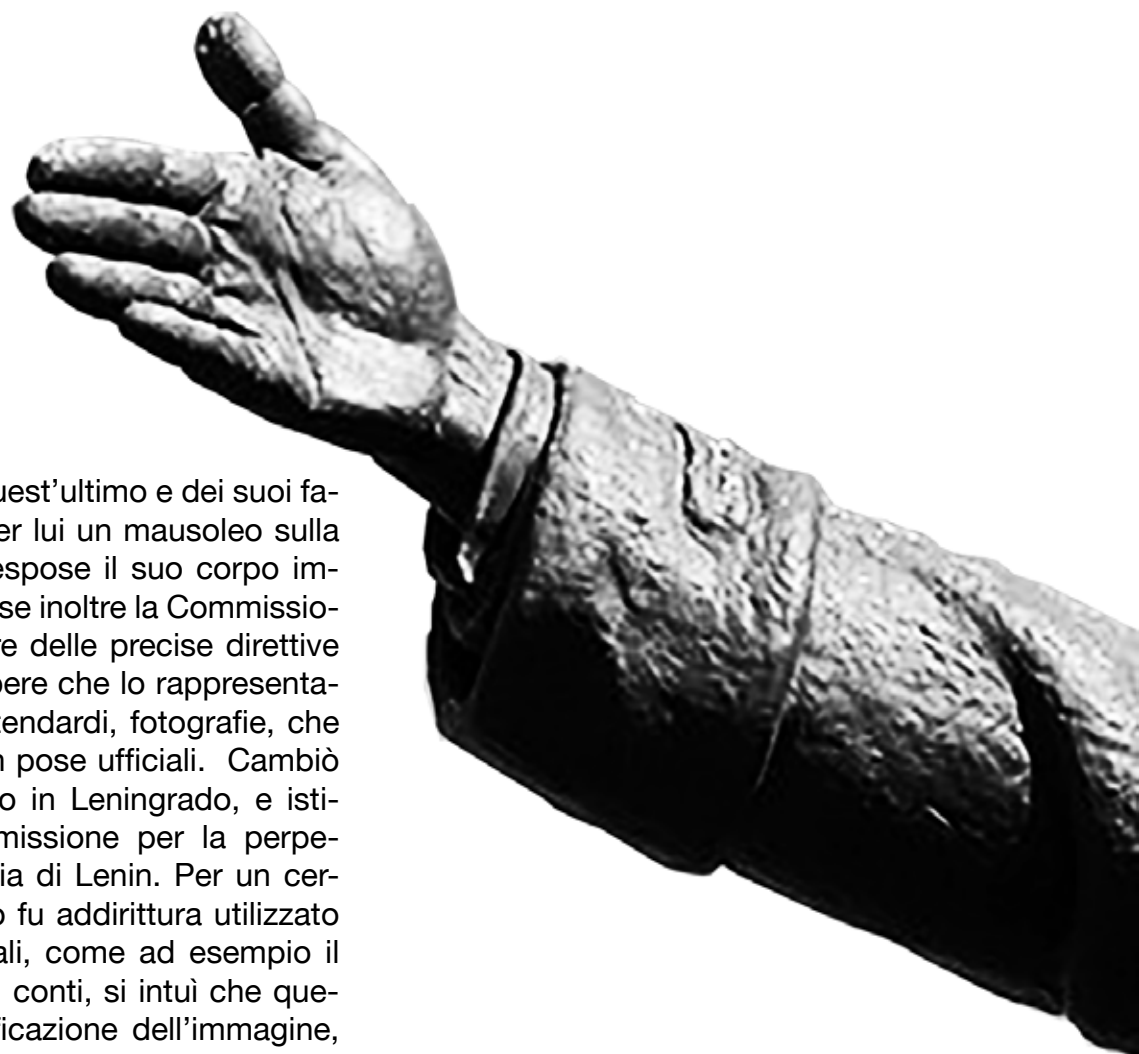


Alexander Gerasimov, dipinto "Lenin sulle tribune", 1930

Le fotografie furono presentate per come erano, o rielaborate dai grandi maestri come Klucius e Rodchenko per creare dei fotomontaggi. E il resto venne da sé, era il Gennaio del 1924 quando Lenin morì, e la sua scomparsa cambiò non solo il culto che si era fatto fin a quel momento della sua immagini, ma anche le sorti dell'intero paese. Stalin, che al tempo era segretario del partito, colse al volo l'opportunità del posto vacante.

Ma come far apparire legittima la sua repentina presa di posizione? Per convincere il popolo della liceità di questa ascesa al potere, doveva fargli credere che questa era in fondo, la volontà del suo predecessore. Per questa ragione, fu probabilmente il più grande promotore del culto di Lenin.

Contro la volontà di quest'ultimo e dei suoi familiari, fece istituire per lui un mausoleo sulla Strada Rossa, dove espose il suo corpo imbalsamato. Stalin spinse inoltre la Commissione Centrale a emanare delle precise direttive sulla produzione di opere che lo rappresentavano: busti, poster, stendardi, fotografie, che lo rappresentassero in pose ufficiali. Cambiò il nome di Pietrogrado in Leningrado, e istituì un'apposita Commissione per la perpetuazione della memoria di Lenin. Per un certo periodo il suo volto fu addirittura utilizzato in prodotti commerciali, come ad esempio il tabacco, ma in fin dei conti, si intuì che questa grossolana mercificazione dell'immagine, invece di incrementarne la potenza visiva, ne riduceva il valore.



S.A, Statua di Lenin presso la Stazione Finlandia, S.D





Così si chiudeva lentamente l'era di Lenin, per lasciare posto a quella di Stalin, il quale, mentre in un primo momento si era fatto il primo promotore del suo predecessore, una volta consolidato il suo potere, ne dispense l'adulazione così come l'aveva inaugurata.

Iosif Vissarionovi Džugašvili, questo era il nome completo del temuto dittatore sovietico, meglio conosciuto come Stalin (da stal' che significa acciaio), che nel 1924 prese il posto di Lenin. Nonostante le immagini, sembrano illustrarci una loro vicina e somiglianza, la realtà, assume delle connotazioni ben diverse.

Lenin era stato un leader che desiderava mantenere una certa sobrietà e che, non approvava la propria monumentalizzazione.

Lo stesso non si poteva dire di Stalin, il quale, nonostante si volesse mostrare un capo modesto, voleva in certo senso deificarsi.

La promozione del culto del primo non era che uno stratagemma volto alla propria legittimazione di fronte alle masse. A tal fine, strumento fondamentale fu l'uso del fotomontaggio. Infatti, nonostante in rare occasioni i due fossero stati immortalati insieme, Stalin, fece spesso "incollare" sue foto accanto a quelle di Lenin, allo scopo di mostrare che fossero vicini nella vita, quanto politicamente.

Dopo averlo mitizzato il passo successivo era mostrarsi a lui affine: dopo averlo pubblicizzato come l'uomo politico per eccellenza, la perfezione, mostrarsi simile a lui significava "assorbirne" le stesse caratteristiche. In una seconda fase, invece, Stalin si poneva di fronte a busti o statue che raffiguravano Lenin, per indicarne la dipartita.



S.A, foto di un presunto incontro tra Lenin e Stalin (probabilmente si tratta di un fotomontaggio), 1922

Il culto di Lenin si chiuse definitivamente quando Stalin capì di avere il controllo assoluto delle masse. Ampollose onorificenze iniziarono ad essergli attribuite, come "Capo architetto e costruttore della madrepatria socialista", e un'ingente quantità di libri biografici, cartoline e souvenir del dittatore furono promulgate. Il dittatore concepiva l'arte solo come uno strumento utilitaristico per elevare la sua immagine, o al contrario eliminare i suoi avversari anche nella pittura. Infatti, non solo sopprimeva fisicamente ogni membro politico che percepisse in qualche modo minaccioso, ma

li cancellava per sempre anche dalle immagini per annullarne per sempre la memoria. In una prima fase, la produzione di manifesti che lo riguardava, puntavano a mostrarlo come un compagno del popolo e affettuoso con i bambini. Mentre i ritratti successivi si possono schematizzare in quattro principali filoni tematici: Stalin visto come l'ideologista (mentre ad esempio presiede il congresso dei soviet), il progressista (all'interno di fabbriche e stabilimenti elettrici), l'eroe di guerra, e come poc'anzi accennavamo, l'uomo del popolo. A differenza di Lenin, Stalin, amava i ritrat-

ti ufficiali e le pose monumentali ed eroiche, ragion per cui si faceva spesso rappresentare con il volto a tre quarti e in uniforme militare. Anche qui, il ritocco, si fece potente alleato al servizio del leader politico, in quanto, soffrendo di psoriasi, aveva il corpo parzialmente deturpato dalla malattia, e nei ritratti, tali imperfezioni venivano accuratamente eliminate. Le riproduzioni della figura di Stalin divennero ubiquo: brochure, francobolli, diplomi, certificati, ma anche bronzi, stampe e gessi si trovano nelle stazioni, in uffici, nelle strade.



Boris Efimovich Efimov, "Il capitano dei Paesi Sovietici ci conduce dalla vittoria alla vittoria", 1933



S.A, manifesto "Salve grande Stalin! Canale Mosca-Volga aperto", 1937



S.A, manifesto "La gentilezza di Stalin illumina il futuro dei nostri figli", 1947



S.A, ritratto di Stalin presso il suo ufficio nel Cremlino, 1935





Il leader era ovunque, e ovunque si percepiva il suo occhio vigile e il la morsa di ferro on cui stringeva la Russia. E se in un primo momento, aveva mirato a farsi percepire amichevole, le cose cambiarono dopo le terribili purghe effettuate negli anni 30: a questo punto l'enfasi, veniva posta sull'onnipotenza del capo politico.

La seconda Guerra Mondiale, aggiunse, alla già vasta produzione presente, i suoi successi militari e i traguardi perseguiti. A quel punto la mitologizzazione di Stalin raggiunse apice massimo e fu finalmente completa, e di pari passo le pose si facevano sempre più maestose.

Gli altri due dittatori, morirono assieme alla guerra, portando nella tomba con loro anche i regimi di cui erano stati il volto, per Stalin la questione fu diversa. Il suo governo (perciò anche il mito) continuò fino al '53, anno in cui, morì a causa di un ictus: fino a quel momento, la sua immagine rimase immacolata. L'anno successivo, fu il primo segretario del partito comunista Nikita Khrushchev a demolire il castello di carta che il dittatore aveva abilmente costruito sulla sua persona, rivelando e denunciando le atrocità da lui commesse.

Il "discorso segreto", venne fatto a porte chiuse, ma non tardò a trapelare velocemente tra tutti gli attivisti del partito.

Così si chiuse il mito dell'"uomo d'acciaio", uno dei dittatori più adulati del ventesimo secolo, la cui ferocia venne per lungo tempo nascosta, ma che oggi, è stata definitivamente portata alla luce.



Alexei Skvortsov, dipinto su "Il vaso della vittoria", 1946



Irakly Toidze, dipinto "Generalissimo Stalin", 1945





FASCISMO

MUSSOLINI

il Duce, come modello del maschio Italo

Abbiamo parlato nel precedente capitolo di come, la diffusione delle immagini nello stato fascista, si dividesse a seconda della destinazione sociale, tra produzione colta e immagine di massa. È in questa seconda, che troviamo le immagini fasciste più esplicite, e quindi anche il culto di Mussolini.

L'immagine colta, prediligeva il messaggio tradotto in forma di metafora illustrata, mentre, nel caso delle immagini celebrative del duce si fa ricorso ad un linguaggio semplificato.

Questo tipo di veicolazione, ricorre a segni essenziali, riconoscibili, stereotipati, che Laura Malvano definisce come "topoi della tipologia Mussoliniana".

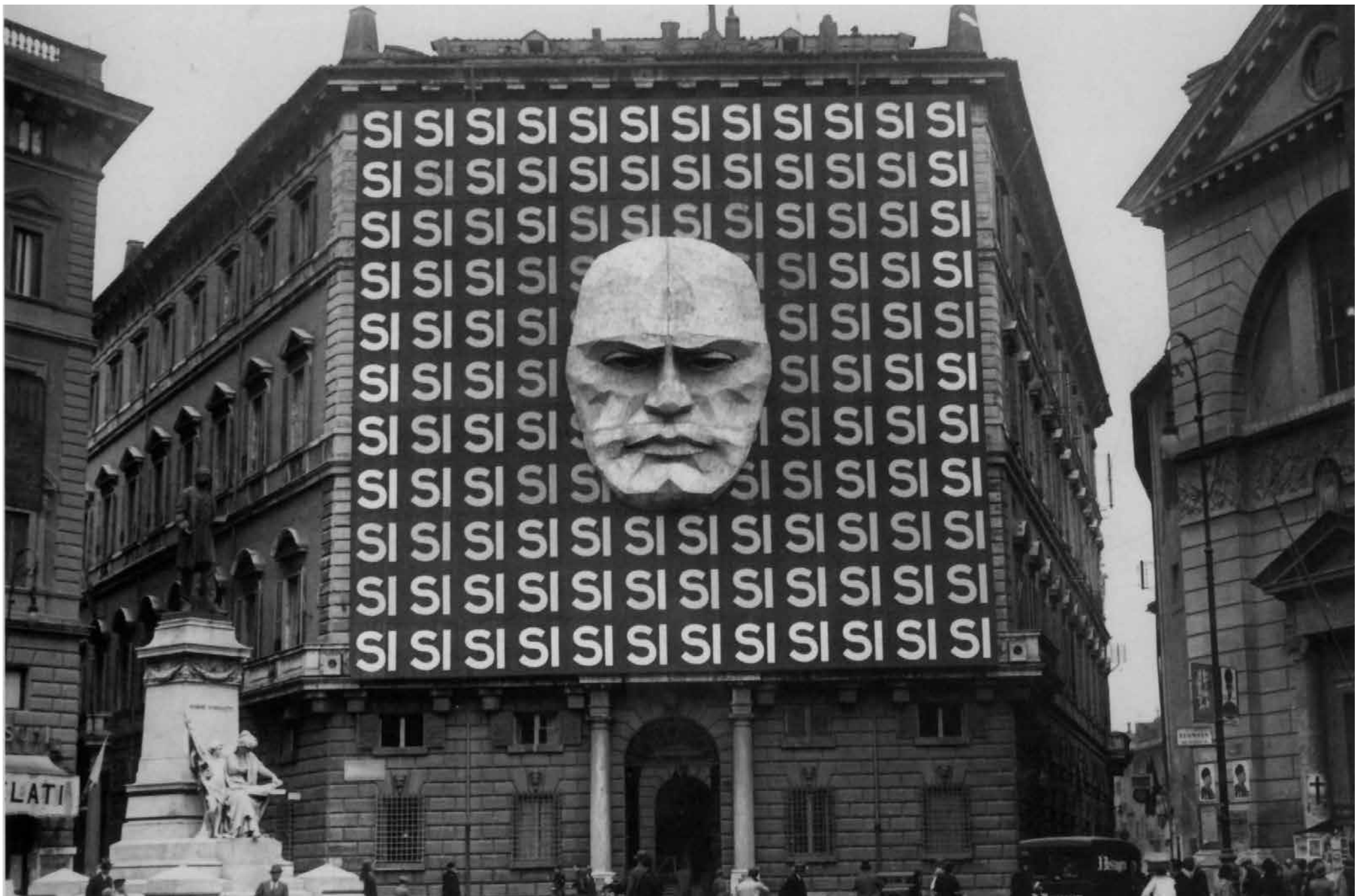
Quindi, si farà spesso ricorso a caratteristiche generali di riconoscibilità del leader esemplificate nei suoi più lampanti tratti somatici: la mascella e il mento fortemente pronunciati, la fronte spaziosa, lo sguardo penetrante.

L'utilizzo di peculiarità della persona aveva un precisa ragion d'essere, infatti, come ben rimarcava Isenghi "è la stereotipizzazione dell'immagine a garantire la sua riconoscibilità sociale". Benito Mussolini, anche conosciuto con l'appellativo di Duce, intrecciò a tal punto la sua personalità con il partito e lo stato tota-

litario da fondersi, diventando lui stesso il volto dello Stato. Partito già da gli anni venti, come uno dei temi ufficiali dell'Ufficio Stampa, il culto del dittatore troverà in realtà il suo coronamento nel decennio successivo, in corrispondenza con il periodo staraciano e la grande Mostra della Rivoluzione Fascista.

In quegli anni si assiste ad una produzione di un corpus di immagini propagandistiche senza precedenti. A tal proposito scriveva Saporì, in una raccolta di scritti chiamata *L'arte e il Duce*, nel 1932 "I ritratti del Duce sono migliaia. Raggiungeranno cifre fiabesche, non si conteranno più. Quelli di Augusto, Giulio II, Napoleone non potranno essere chiamati al paragone".





S.A, effige del Duce sulla facciata di palazzo Braschi a Roma, 1924

Lo stesso anno, la Saffari pubblicava la biografia ufficiale di Mussolini intitolata Dux, sulla cui copertina troneggiava il busto del Duce ad opera di Adolfo Wildt. La scelta di un busto, non era casuale; lo scopo, era quello di comunicare una perfetta corrispondenza tra Romanità e il leader del nuovo stato fascista. Ma fu nella Mostra della rivoluzione, che la tematica raggiunse il suo apice.

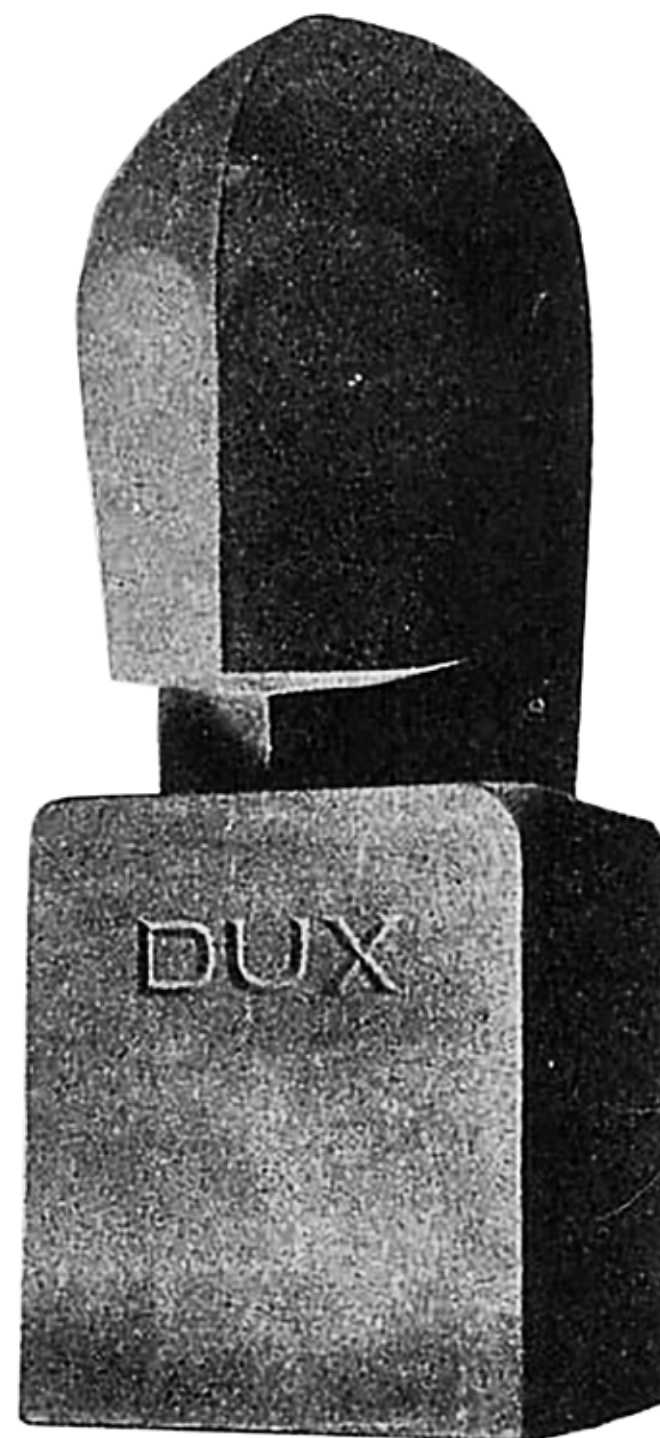
Lo scopo era illustrare la genealogia fascista, che iniziava con la grande Guerra e raggiungeva il suo più pieno compimento nella Marcia su Roma, la cui sintesi di identificava in Mussolini. La presenza visiva e simbolica del Duce accompagnava gli spettatori della mostra, ovvero il capo, il grande protagonista di tutti gli eventi storici narrati nella grandiosa esposizione. Per citare a tal proposito Terragni, uno dei principali attori di questa vicenda "Le sale, sono armonizzate dalla celebrazione dei fasti della Rivoluzione Fascista, indissolubilmente unita al pensiero e alla volontà di Mussolini che ritroviamo tribuno, combattente, agitatore, polemista, condottiero d'insorti, Capo del governo, suscitatore e dominatore trionfale dei fasti nazionali".

Al di là della presenza astratta che si percepiva lungo tutta la Mostra, fu anche dedicata, a

fianco del sacrario dei martiri, la Sala Documentaria del Duce, che ricostruiva i due uffici di Mussolini, quello di Via Lovanio e quello di Via Cannobbio.

La Mostra della rivoluzione fascista fu sicuramente un momento cruciale nel culto del dittatore, ma non fu di certo un punto di arresto o il suo culmine: la tematica travalicò i confini dell'evento sfociando nell'arte, nelle immagini quotidiane (francobolli, calendari, cartoline, fotografie) e nei manifesti propagandistici di massa in tutta Italia. In ambito artistico, particolarmente felice era la rappresentazione del Duce attraverso la scultura.

La testa del Duce, ben si prestava ad un materiale come il bronzo, e molti artisti si cimentarono nella riproduzione di esso, non solo in chiave classica, ma anche più moderna. Impossibile non citare a questo proposito l'opera futurista Sintesi Plastica del Duce, di Thayat, che gli valse la pubblicazione a piena pagina sulla "Rivista del Popolo d'Italia" e il profilo continuo del Duce di Bertelli. Nonostante lo stile futurista sembrava compiacere il Duce, alla fine a prevalere fu linguaggio di rappresentazione di stampo classico, che richiamava la statuaria antica a fare da padrone nelle rappresentazioni di Mussolini.



Thayat, "Sintesi plastica del Duce", 1929



Adolfo Wildt, "Maschera del Duce", 1924



Foto di Adolf Porry Pastorel, infiorata di Genzano che riproduce il volto del Duce, 6 Giugno 1937



S.A, Torre celebrativa Innalzata in occasione della visita del Duce in Sicilia
"La Sicilia è fascista fino al midollo", S.D

L'adulazione di quest'ultimo, non si manifestò solo in forme ufficiali o artistiche, ma anche in maniera maggiormente popolare o, se così la potremmo definire carnevalesca. Degli esempi lampanti, di atti di devozione folcloristici sono, la rustica Torre eretta in Sicilia in occasione della visita del Duce, la composizione floreale che riproduceva il volto di Mussolini il occasione del Corpus Domini a Roma, e il busto del Duce creato da un artigiano di San polo di Piave con ben quarantaseimila chicchi di grano. Un terreno fertile si può identificare certamente nei nuovi strumenti di comunicazione di massa tramite cinema, fotografia e stampa, nella forma più comune del manifesto pubblicitario.

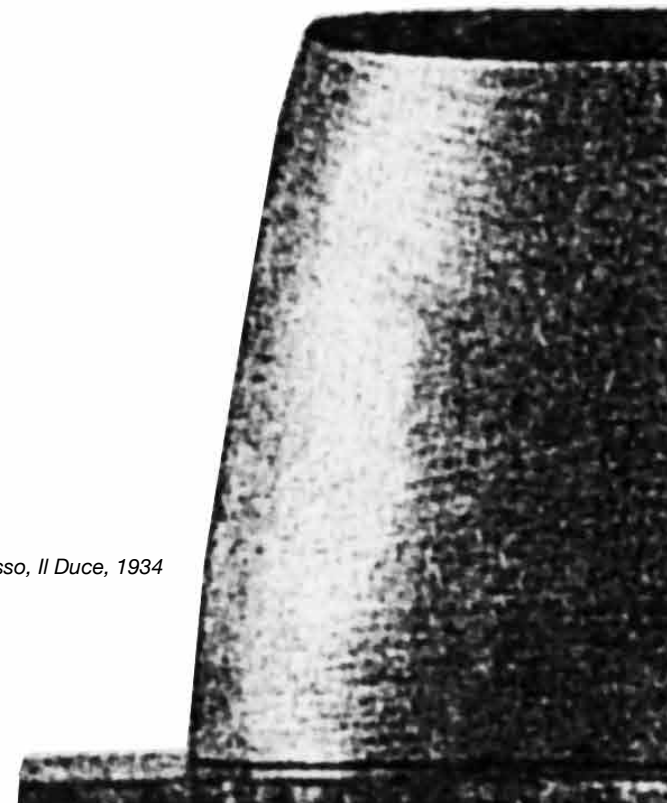
Nonostante la forma privilegiata di comunicazione artistica rimassero la scultura e la stampa, anche la pittura, se pur in misura minore, non mancò di servire il culto di Mussolini.

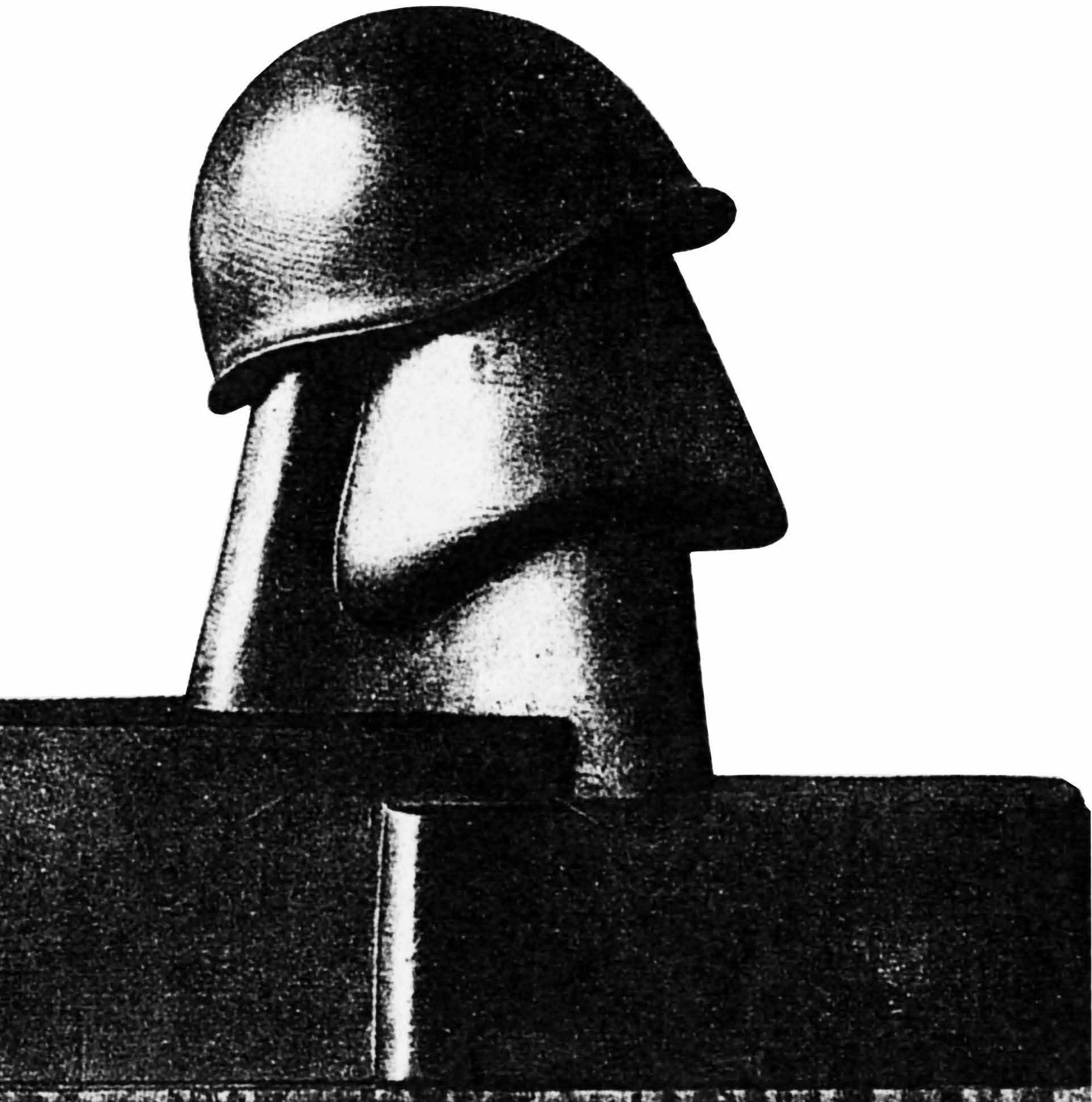
Nella braca futurista assistiamo ad una consistente quantità di opere consacrate al nuovo capo politico. Altre due opere significative possiamo citare a questo proposito come la sintesi *Plastica Del Duce*, ad opera di Prampolini, e la l'essenziale scultura di Mino Rosso, intitolata *Il Duce*.

Il tutt'altro campo stilistico ci troviamo, guardando la composizione dell'ex futurista Primo Conti, che ritrae il dittatore su un grande cavallo bianco, mentre sembra portato in spalla, quasi trascinato dalla folla.

Perfino il nome "Dux" non era immune di una propria connotazione grafica e di divinazione.

Mino Rosso, Il Duce, 1934





Tralasciandone il valore semantico, questa parola, composta da segni semplici e ripetuti costantemente, compariva costantemente a gli occhi delle masse. Semplice anche foneticamente, l'epiteto facile da scandire, era urlato, cantato, invocato nelle piazze, ma soprattutto rappresentato attraverso coreografie di corpi umani. Alla parola, si associava automaticamente una composizione visiva spontanea. Mussolini doveva apparire come il nuovo Ce-

sare e caricava se stesso delle caratteristiche di cui lui investiva l'idea del nuovo stato italiano: virile, forte, giovane, violento. Non era un caso che molte immagini lo riproducessero a cavallo, o mentre conduceva un aeroplano, in quanto doveva essere l'incarnazione della mascolinità. Il duce doveva rappresentare una sorta di nuovo sex symbol, e a tale scopo ad esempio, vennero pubblicati dei calendari per le donne del partito che contenevano ricette

insieme a delle foto del duce, con un motto scelto per ogni mese dell'anno.

Mussolini simboleggiava al contempo il nuovo prototipo di maschio italico e di Stato, la discendenza Romana e la modernità.

In fin dei conti, il suo messaggio paternalistico era che, finché il popolo si sarebbe attenuto alla sua volontà, lui lo avrebbe protetto con la sua forte stretta severa, quanto necessaria.



Ernesto Michaelles Thayat, cartolina illustrata "DUX", 1929

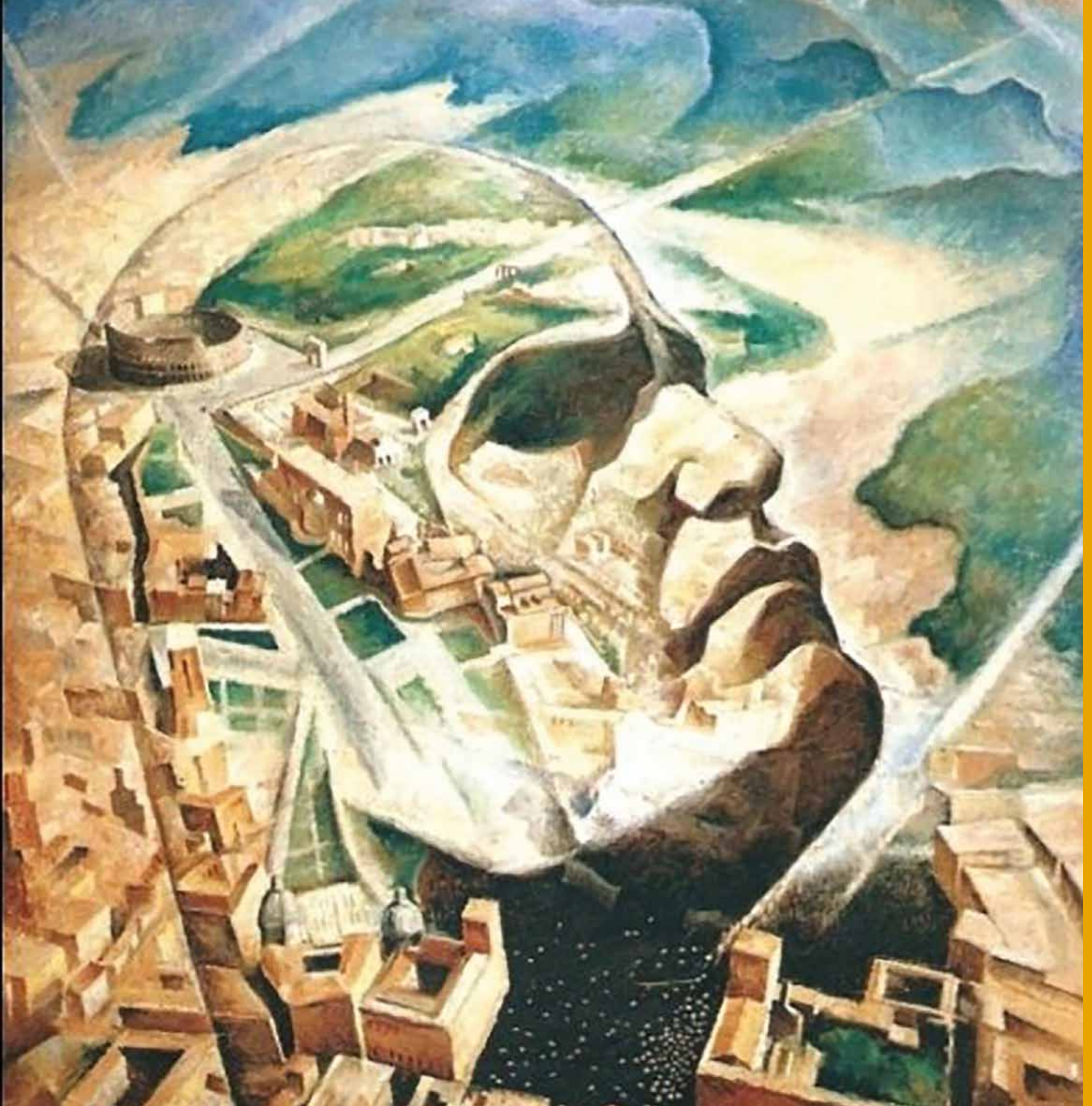




Pagina precedente: Primo Conti, dipinto "Il Duce a Cavallo, 1929

A sinistra: S.A, cartolina celebrativa che ritrae il Duce, S.D

A destra: Alfredo Gauro Ambrosi, "Aeroritratto di Mussolini aviatore", 1938



CURIOSITÀ

Molti non sanno **CHE**

Adolf Hitler provava delle pose scenografiche per aumentare la drammaticità e l'impatto emotivo dei suoi discorsi.

Queste foto gli vennero scattate dal suo fotografo ufficiale, Heinrich Hoffmann nel 1925, mentre il Führer riascoltava la registrazione di un suo discorso. Il dittatore voleva vedere l'effetto che faceva in azione per raffinare la sua tecnica oratoria, e così, lo vediamo gesticolare verso la sua grande folla immaginaria.

Quando Hitler le vide, chiese ad Hoffmann di distruggere i negativi. Ovviamente, il fotografo disobbedì. Le conservò in privato e le pubblicò solo più tardi, successivamente alla guerra, nel 1955, una volta uscito di prigione in ricordo del dittatore.





HITLER

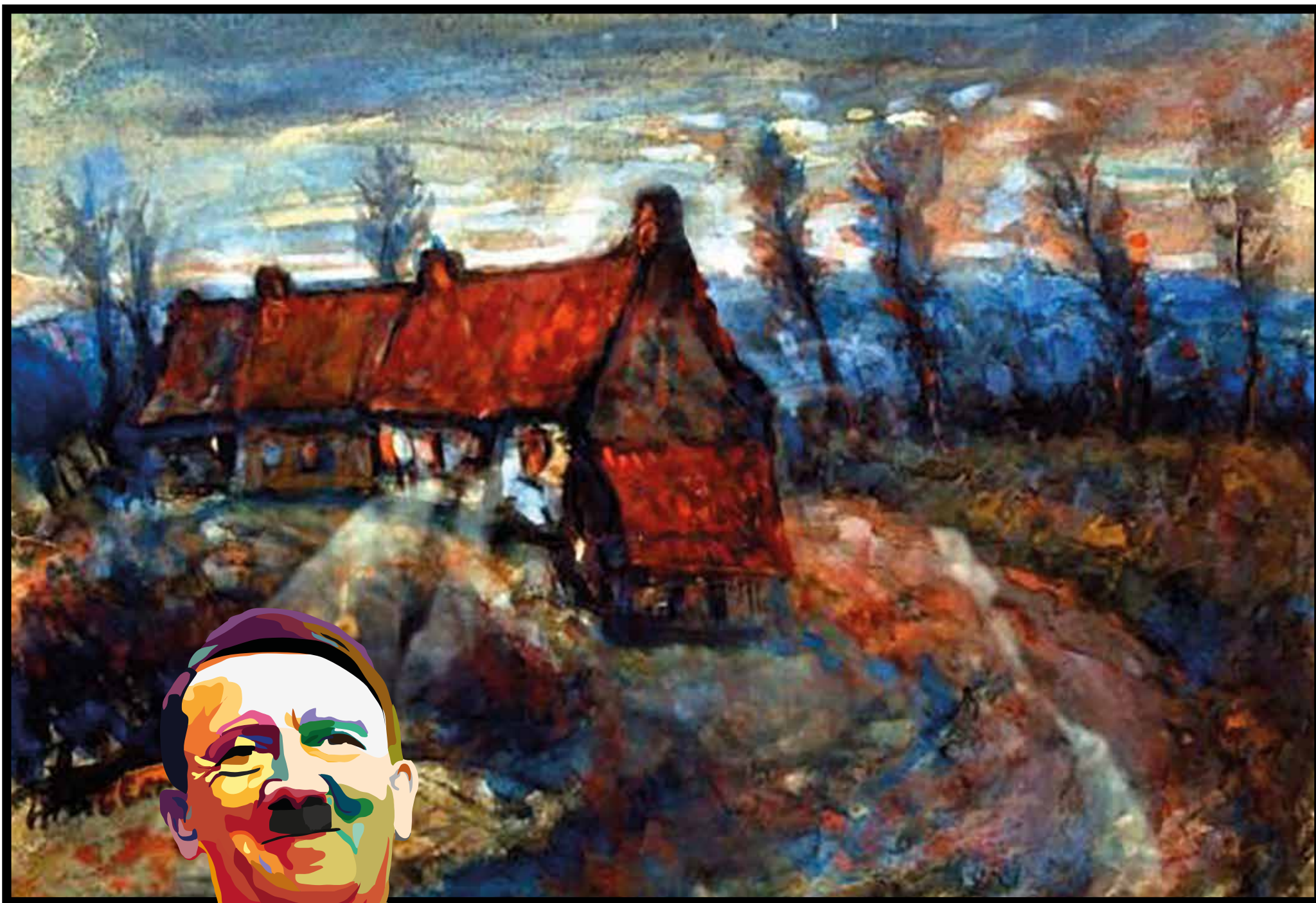
storia di un artista mancato

Hitler ribadì più volte che l'arte, piuttosto che la politica fosse la sua vera vocazione.

Ciò, può trovare conferma nel fatto che tentò ben due volte di entrare a fare parte della prestigiosa Vienna Akademie der Bildenden Kunst. I suoi tentativi e aspirazione furono spenti dal duplice rifiuto ricevuto. Dipingeva solitamente paesaggi della campagna Viennese. Sembra che questo fu uno dei motivi per cui non fu accettato come studente: la sua incapacità di riprodurre la figura umana.

Il fallimento nell'ambito artistico, lo condusse al percorso politico, in cui riversò le sue doti per creare un'immagine visiva del partito estremamente accurata.









BREVE

storia del Neurologo di Stalin

Vladimir Michajlovic Bechterev fu uno stimato neurologo, psichiatra russo nato a Vjatka nel 1857. Ebbe una brillante carriera conseguì nel 1881 la docenza a Pietroburgo, e solo pochi anni più tardi una cattedra a Kazan in cui organizzò il primo laboratorio russo di psico-fisiologia sperimentale.

Dopo essersi trasferito nuovamente a Pietroburgo nel 1893 come professore di neurologia e psichiatria presso l'Accademia militare, nel 1907 venne nominato professore emerito.

Pubblicò numerose opere e fondò nel 1896 un periodico *Obozrenie psichiatrit, nevropatologii, i eksperimental'noj psihologii* ("Rivista di psichiatria, neuropatologia e psicologia sperimentale"). Ma fatale per lui fu l'incontro con Stalin nel 1927. Dopo averlo visitato, gli diagnosticò una sindrome paranoide: poco tempo dopo, lo psichiatra morì improvvisamente in circostanze misteriose.



Il tradimento DI HITLER

Stalin, era decisamente paranoico: vedeva nemici e minacce al suo potere dappertutto. A conferma di ciò, basti pensare che, nell'estate del 1937, si assistette ad un numero incalcolabile di fucilazioni: dalle 1500 alle 2000 quotidiane, e questo solo all'interno di Mosca. Ma il paranoico Stalin, nel Giugno del 1939, decise di fidarsi: firmò con Hitler il patto di non aggressione.

Come la storia ci ha insegnato, non passò però molto tempo prima che la sua fiducia venisse tradita. Nel 1941, Hitler diede inizio all'operazione Barbarossa, che equivalse per Stalin ad una doccia gelata. L'uomo di ferro la prese come un'offesa personale, e il suo sconcerto fu tale da causargli una sorta di crollo psicologico: per diverse settimane, fu impossibile mettersi in contatto con lui e fargli capire la gravità della situazione. Solo dopo tre o quattro settimane dall'accaduto il dittatore riuscì a reagire, e il suo contrattacco presso Stalingrado, fu più feroce che mai.



CONFRONTI



Willi Engelhardt (illustratore), copertina del libro "Bambini, cosa sapete del Führer?", S.D.



Ente fornitore Olycom s.p.a, Foto di Mussolini con Bambino, S.D



S.A, manifesto sovietico, S.D



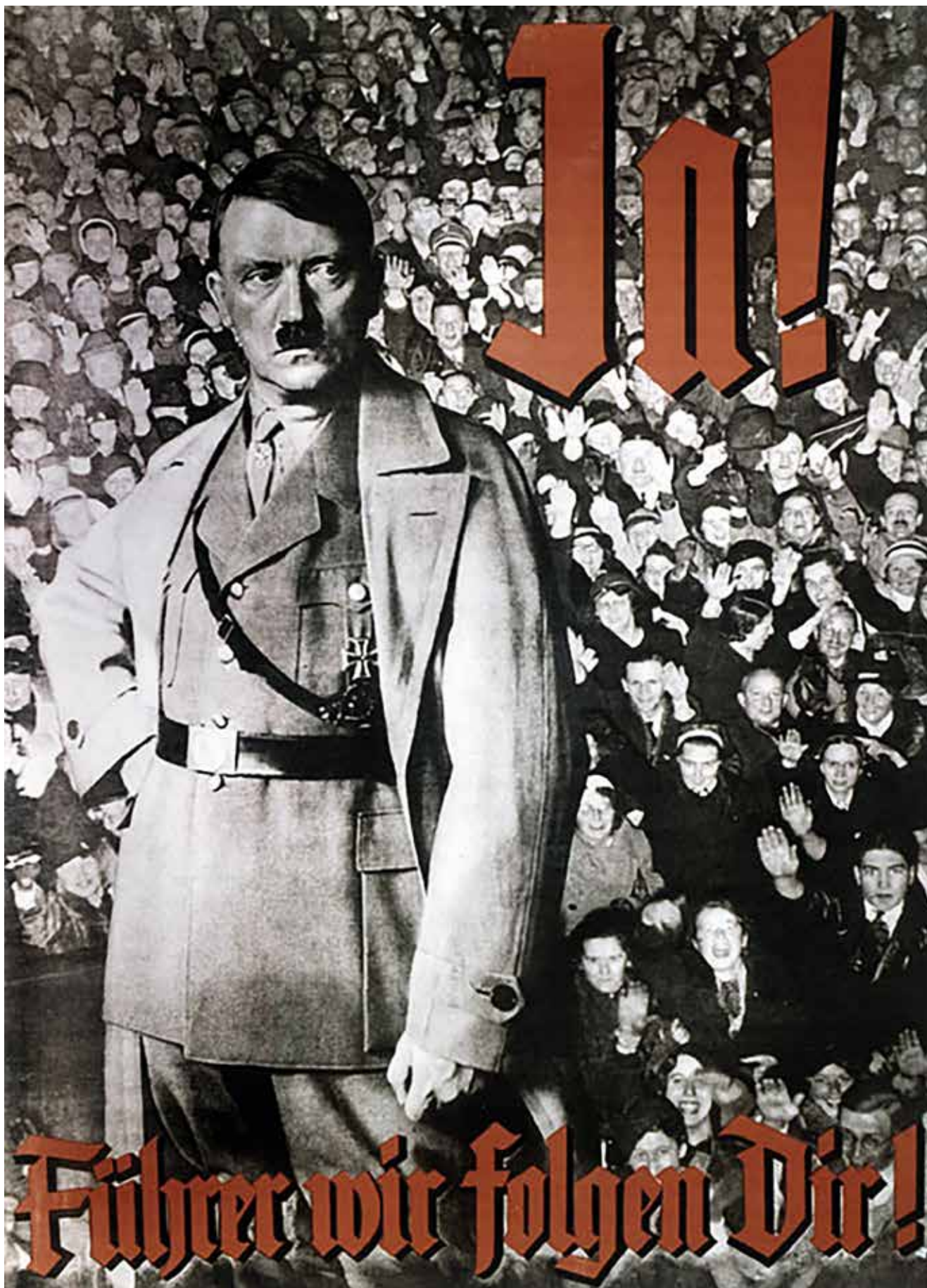
S.A,manifesto nazista, S.D



S.A, fotografia "Mussolini saluta romanamente dal podio allestito da Piazza delle Vittoria, Genova, 14 Maggio 1938



S.A, manifesto sovietico, S.D



S.A, manifesto "Ja, Führer wir folgen Dir" (Sì, Führer ti seguiamo!), 1927



S.A, Fotomontaggio del Duce, S.D



Victor Ivanov, manifesto "Lo spirito di Stalin, vigoroso e forte, Il nostro esercito e il nostro paese!" 1949



S.A, Francobollo delle Poste Italiane, 1941



S.A, Visita di Hitler in Italia, 1938

STRANE **Combinazioni**







PROPAGANDA nei Materiali Educativi

La riforma del sistema educativo e la revisione delle pubblicazioni per l'infanzia sono state sentite, come punti centrali per gli stati totalitari. Questo fatto, che ci appare così scontato, merita una riflessione.

Perché in fondo, a ben pensarci, quale gioventù avrebbero potuto trarne i dittatori, dal consenso di "piccoli cittadini" senza diritto di voto? E soprattutto, se si considera la cultura, come un'entità neutrale, perché questa necessità di modificarne i contenuti?

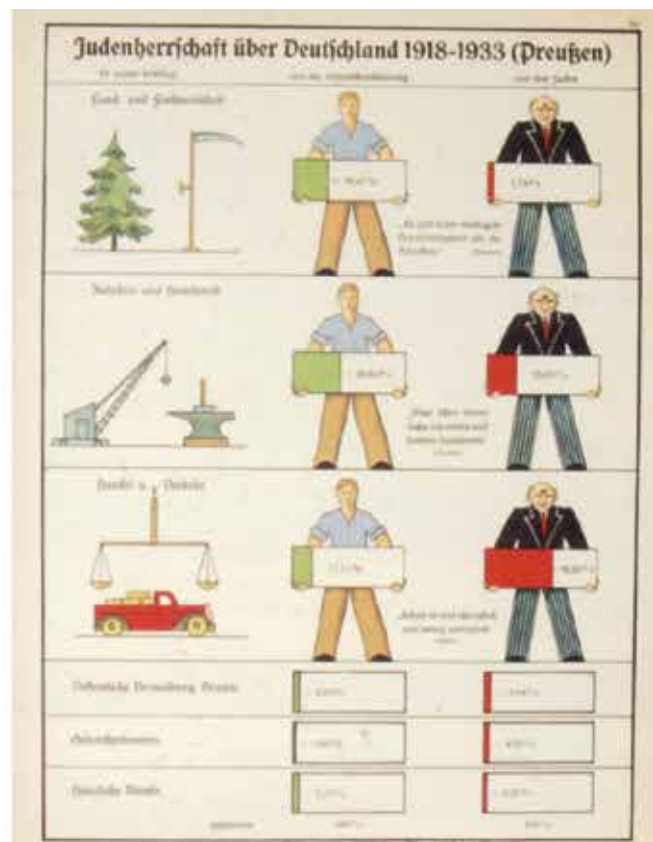
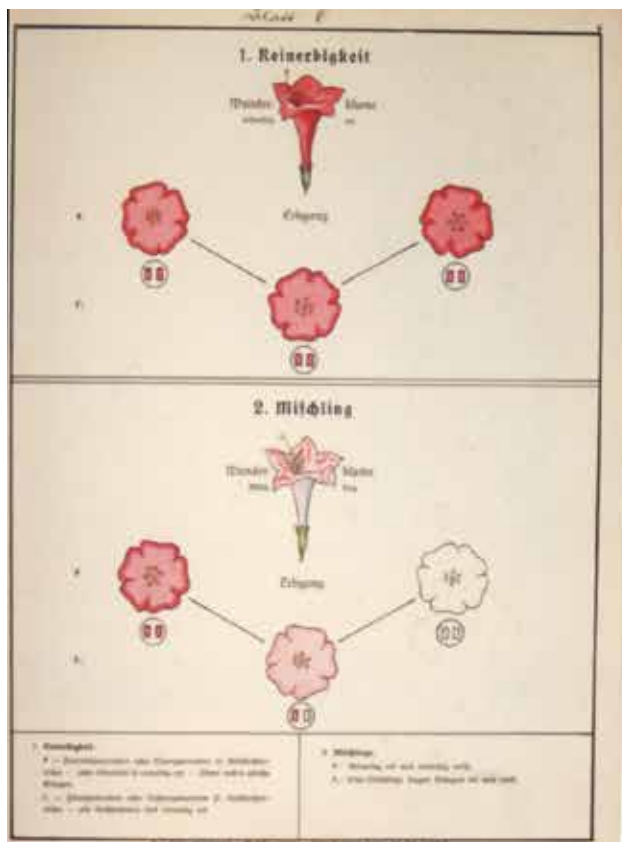
In realtà, manipolare la gioventù, era molto

importante, perché, in fondo, i bambini sarebbero un giorno stati elettori: accattivarsi la loro benevolenza significava assicurarsi il futuro.

Mentre gli adulti, avevano un sistema mentale maggiormente strutturato e, soprattutto, possedevano dei confronti di altri governi, ciò non accadeva per i bambini. Questi ultimi, erano molto più malleabili e impressionabili, e, in secondo luogo, non conoscevano altra realtà che quella in cui erano vissuti: il trucco più ricorrente era non fargli capire che quella fosse una dittatura, ma la normalità. La storia veniva

riscritta alla luce dei nuovi valori dei regimi, gli insegnanti ne glorificavano i leader e gli ideali, e perciò, quella che gli era impartita come verità era in realtà politicamente connotata. In più le associazioni giovanili, con tutto ciò che era ad esse annesso (medaglie, uniformi, divise, attività collettive all'aperto), li faceva sentire parte integrante del sistema e motivo di orgoglio per la nazione.

I giovani diventavano così burattini nelle mani dei dittatori, che temendoli come futuri nemici, cercava di farne fedeli adepti.



S.A, poster anti-semiti affissi nelle classi tedesche, che mostravano la pericolosità di mischiare le razze, l'efficienza dei lavoratori tedeschi rispetto a gli ebrei, e le caratteristiche fisiche per riconoscere quest'ultimi, 1938

NAZISMO

antisemitismo e organizzazioni giovanili

L'indottrinamento della gioventù tedesca, fu una tematica, a cui, il partito nazista si dedicò con particolare attenzione.

Tale operazione passò attraverso due strumenti fondamentali: la riforma scolastica e le organizzazioni giovanili.

Per quanto concerne l'istituzione scolastica, è doveroso citare, l'articolo redatto da Milena Cossetto nel 2009, intitolato "La cultura come propaganda- Il nazismo, l'educazione dei giovani e la scuola". Nello scritto l'autrice, partendo dal libro di Erika Mann "La scuola dei barbari. L'educazione della gioventù del Terzo Reich", parla delle politiche scolastiche e dell'approccio verso i libri di testo attuati durante il nazismo. Infatti, la totale inesperienza dei bambini, li rendeva particolarmente suggestionabili, e modellare le loro menti era un compito molto più facile; e anche se, in un primo momento Hitler non concesse loro molta importanza in quanto, non essendo elettori, non avrebbero potuto conferirgli potere nell'immediato, non ci vollero molti anni affinché cambiasse opinione.

Hitler, comprese, che l'indottrinamento dei ragazzi tedeschi sarebbe stato propedeutico, per non dire indispensabile, per il futuro benessere del regime: i bambini del presente sarebbero stati gli adulti del domani, disposti a sacrificarsi per la dittatura, accalappiarli, significava assicurarsi il dominio per l'avvenire.

Nel Mein Kampf, si era così espresso al riguardo: "Quindi dal sillabario del bimbo alla più piccola pubblicazione, ogni cinema e qualunque teatro, ogni muro libero ed ogni tavola deve servire quest'unica missione, sino a che il grido pietoso delle nostre associazioni patriottiche — "Dio dacci la libertà" — si modelli nelle menti dei giovani e diventi la nostra preghiera: "Dio onnipotente, benedici le nostre armi!". E scriveva successivamente «La sua istruzione e la sua educazione [del giovane nazionale] devono mirare a dargli la sicurezza della sua totale superiorità sugli altri».

Allo scopo di raggiungere tale obiettivo, nessuno strumento si connotava più efficace dell'educazione scolastica, riadattata, ovviamente, ai canoni nazisti.

La scuola pubblica tedesca, secondo Hitler doveva essere ridimensionata: valori come pace, libertà erano considerati da Hitler come "peccati e scempiaggini da effeminati", e le nozioni scientifiche per la maggior parte superflue, affermando a tal proposito che "la mente dei giovani, in generale, non deve essere oberata di nozioni che nella proporzione di 95 su 100 sono inutili per loro e che quindi essi non ricordano".

I contenuti considerati dal Führer "positivi" che sarebbero andati a rimpiazzare le tradizionali nozioni si esplicavano nell'amore e nella fede verso il leader, l'ostilità verso i "nemici" della Germania, e incanalare la loro energia verso fanatismo. Sempre per citare Hitler "La complessiva opera d'istruzione e d'educazione dello Stato razziale deve trovare il suo coronamento nell'infondere nel cuore e nel cervello della gioventù a lui affidata, lo spirito e il sentimento di razza [. . .]. Del resto, lo Stato nazionale deve disporre che sia scritta una storia del mondo in cui la questione razziale abbia una posizione predominante [. . .].

L'argomento di insegnamento deve essere svolto sistematicamente prendendo come fondamenti questi principi, l'educazione deve essere formata in modo che il giovane, finita la scuola non sia un mediocre pacifista, un democratico o qualcosa di simile, ma un vero tedesco".

Quindi, nel '33, tutti gli insegnati ebrei o con idee contrarie al partito vennero prontamente rimpiazzati da fedeli militanti nazisti e costretti a studiare l'ideologia nazista e il Mein Kampf. La cultura diventava in pratica l'ultimo parametro per la valutazione di studenti ed insegnati, sostituendosi con la conoscenza del Terzo Reich. L'anno successivo, iniziarono una serie di riforme massicce: la scuola dell'obbligo, fu ridotta di un anno, le ore di lezioni diminuirono e vennero sostituite in parte con attività ginniche e sportive e il sabato fu consacrato alla giornata della gioventù di Stato.

Da questi cambiamenti, non rimasero immuni i testi scolastici, a cui invece subentrarono, il piccolo "sussidiario", ma soprattutto opuscoli e libricini si stampo razzista e nazionalista. In questo modo, la propaganda rimpiazzava la cultura. Un esempio riportato, sia da Steven Heller che da Milena Cossetto è il famoso libro per bambini "Der giftpilz" (il fungo velenoso),

pubblicato da Julius Streicher.

Quest'ultimo, che dirigeva già da anni la rivista anti-semita "Der Strücker", si cimentò nella scrittura di storie infantili atte a giustificare l'antisemitismo. Nel caso particolare, la storia del fungo velenoso attuava un subdolo parallelo tra i funghi velenosi e gli ebrei. I quali, se anche sembravano persone come tutti gli altri potevano distruggere un'intera nazione, come un unico fungo velenoso che si confonde tra gli altri, può uccidere un'intera famiglia, e, al fine di riconoscerli, in un capitolo venivano riportate le caratteristiche fisiognomiche dei giudei al fine di riconoscerli.

Perfino gli esercizi di matematica, che ci sembrerebbero, del tutto innocui e razionali, quasi impossibili da traviare, erano impregnati dell'ideologia nazista, e dell'eliminazione dello "scarto" (che in questo caso non si riferisce solo ad ebrei, ma anche ad esempio a malati di mente) a favore dell'edificazione della razza ariana.



Philipp Rupprecht (disegnatore), libro "Der Giftpilz" (il fungo velenoso), 1938.

Was Christus von den Juden sagte

Die Mutter war mit ihren drei Kindern auf dem Felde gewesen. Sie hatte für die Jungen, die heimlich im Stalle auf Futter warteten, frisches Gras gemäht. Ihr Töchterchen Gertrud hatte auf ihren kleinen Bruder im Kinderwagen aufgepaßt, während Georg im nahen Mühlbächen Bessen lachte. Nun sind sie fertig. Langsam gehen sie wieder nach Hause.

Georg wendet sich an die Mutter.

„Du, Mutter, du hast uns soviel etwas vom Juden erzählt. Und du hast gesagt, daß es nicht nur heute viele Leute gibt, die die Juden hassen, sondern es hätte auch schon vor mehreren tausend Jahren Jüdengegner gegeben.“

„Ja, mein Kind“, sagt die Mutter, „Jüdengegner gibt es schon so lange, als es Juden gibt. Die Juden waren zu allen Zeiten Schamer und Verbrecher. Sie haben früher genau so gelogen, betrogen und gestohlen, wie sie es heute tun. Kein Wunder also, wenn die Juden immer Feinde gehabt haben. Und in Zukunft wird das auch nicht anders sein.“

„Das verstehe ich“, sagt die Gertrud, „aber eines will mir nicht in den Kopf, Mutter, das mußt du mir erklären. Ich hab' da in einem Buch gelesen, daß man früher die Juden oft weg verfolgt hat. Man hat sie fortgetrieben aber eingesperrt aber gar umgebracht. Das hätte man doch nicht tun sollen...“

Georg läßt seiner Schwester ins Wort.

„Natürlich mußt man das tun. Du weißt ja gar nicht, welche Verbrechen die Juden begangen haben. Sie haben oft ganze Dörfer und Städte ausgeraubt. Sie haben sogar wehrhaltige Städte abgeplündert. Wer aber ein Mörder ist, der gehet selbst umgebracht!“

Die Mutter nickt.

„Der Georg hat ganz recht. Man hätte sogar noch strenger zu den Juden sein müssen, denn mehr um viel Unglück erspart geblieben.“

Plötzlich hält die Mutter inne. Sie zeigt auf ein Kreuz, das rechts am Wege steht.

„Nimm, schau einmal da hin! Der Mann, der am Kreuze hängt, war einer der größten Jüdengegner aller Zeiten. Er konnte die Juden in ihrer Verbothenheit und Nieder-



„Wenn ihr ein Kreuz seht, dann denkt an den grausamen Mord der Juden auf Golgatha...“

Zuerstlich ruft die Mutter ihrem Nichte auf die Schulter.

„Was ist denn von dir, Christl! Aber glaube mir, Nink, das Geld allein macht nicht glücklich. Ich kenne viele Leute, die trotz ihres Reichthums die ärmlichen Menschen haben. Die sind krank, krank von dem Wohlleben, krank von dem guten und vielen Essen und Trinken, krank von dem Jaulen. Die können nicht mehr lachen, weil sie Angst haben! Angst davor, daß einer diese und ihnen den ganzen Reichthum wieder nehme. Angst davor, daß sie plötzlich wieder ganz arm sein müßten. Ja, mein Nink, ich beneide keinen Menschen um sein Geld. Und ich weiß auch, daß wir glücklicher sind als so viele Millionen.“

Christl nickt. Und dann sagt sie:

„Sag mal, Mutter, wie kommt das eigentlich, daß gerade die Juden so reich geworden sind? Unser Lehrer hat uns in der Schule erzählt, daß es heute in der Welt Tausende von Juden gibt, die Millionen haben. Und dabei arbeiten doch die Juden nichts. Arbeiten müssen nur wir Nichtjuden. Der Jude handelt doch. Aber vom Handel mit Lumpen, Papier, Knochen, alten Kleidungsstücken und Möbeln, da kann man doch nicht Millionen machen?“

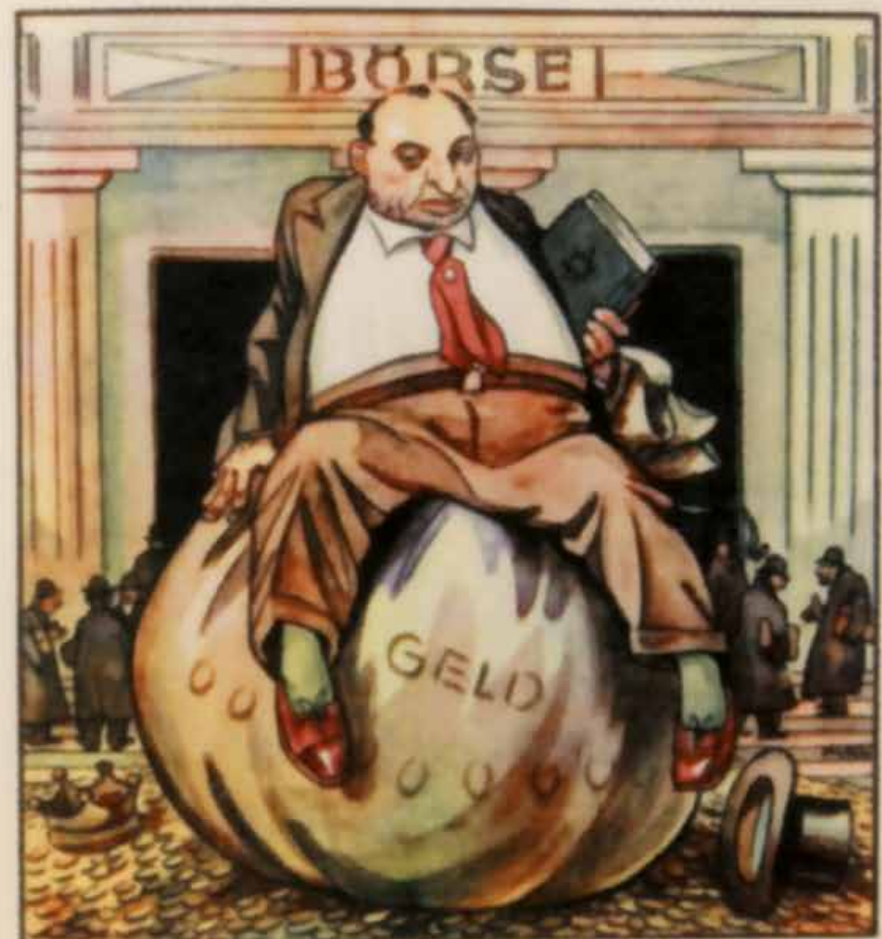
„Oh, warum nicht?“ sagt die Mutter, „gerade mit solchen Dingen haben die Juden schon oft große Vermögen gemacht. Die haben den nothleidenden Nichtjuden nur wenige Pfennige für ganze Haub und Hut abgenommen. Und dann haben sie die Sachen mit einem stolzen Meinen wieder weiterverkauft. Es ist den Juden ganz gleichgültig, wenn die betragenen Nichtjuden verhungern. Die Juden kennen kein Mitleid. Die denken nur nach einem, nach Geld. Wie sie man dieses Geld verdienen, das ist ihnen euer.“

Balmermann hat Christl geantwortet. Und wieder fragt sie:

„Mutter, wie kommt denn das, daß die Juden so niederträchtig, so rücksichtslos und so unglücklich gemein sein können?“

Die Mutter antwortet:

„Nink, du mußt dir eines merken: Der Jude ist nicht ein Mensch wie wir. Der Jude ist ein Teufel. Und ein Teufel kennt keine Ehrlichkeit. Ein Teufel kennt nur die Gemeinheit, kennt nur das Verbothen. — Christl, du hast schon oft in der Bibel gelesen.



„Der Gott des Juden ist das Geld. Und um Geld zu verdienen, begeht er die größten Verbothen. Er ruht nicht eher, bis er auf einem großen Geldhauf sitzen kann, bis er zum König des Geldes geworden ist.“

Eccone due esempi riportati dalla Cossetto, ripresi da libri di aritmetica per le medie:

“Esercizio 95, La costruzione di un manicomio richiede 6 milioni di marchi, Quanti quartieri del costo di 15.000 marchi ciascuno avrebbero potuto essere costruiti al suo posto?

Esercizio 97. Un ammalato di mente costa circa 4 marchi al giorno, un invalido 5,5 marchi, un delinquente 3,5 marchi. In molti casi un funzionario pubblico guadagna 4 marchi al giorno, un impiegato appena 3,5 marchi. Rappresenta graficamente queste cifre. In Germania ci sono 300.000 ammalati di mente, epilettici, ecc. in case di cura. Quanto costano annualmente costoro complessivamente, se per ognuno ci vogliono 4 marchi al giorno? Quanti prestati per cittadini tedeschi di 1.000 marchi l'uno si potrebbero stanziare con questi soldi?”- Da questi stralci, ben si può evincere, come volessero inculcare nelle giovani menti, l'idea che i non ariani, recassero un danno tangibile alla razza.

Al di fuori della scuola, esistevano le organizzazioni giovanili, di cui Steven Heller, rintraccia un sostanzioso contributo nel genio di Goebbels, il quale, sembrò essere lungimirante nel capire, che la chiave del futuro successo nazista si posse identificare nella gioventù. Fu così che furono istituite la “Gioventù Hitleriana”, per i ragazzi, e parallelamente, per il sesso opposto “La Lega delle Ragazze Tedesche” (la BDM- Bund Deutscher Maden) che accoglievano un range di età che andava dai 14 ai 18 anni. Ma neanche i più piccoli erano esonerati da queste attività collettive: per i giovani dei 10 ai 14 anni, vi erano infatti i corrispettivi

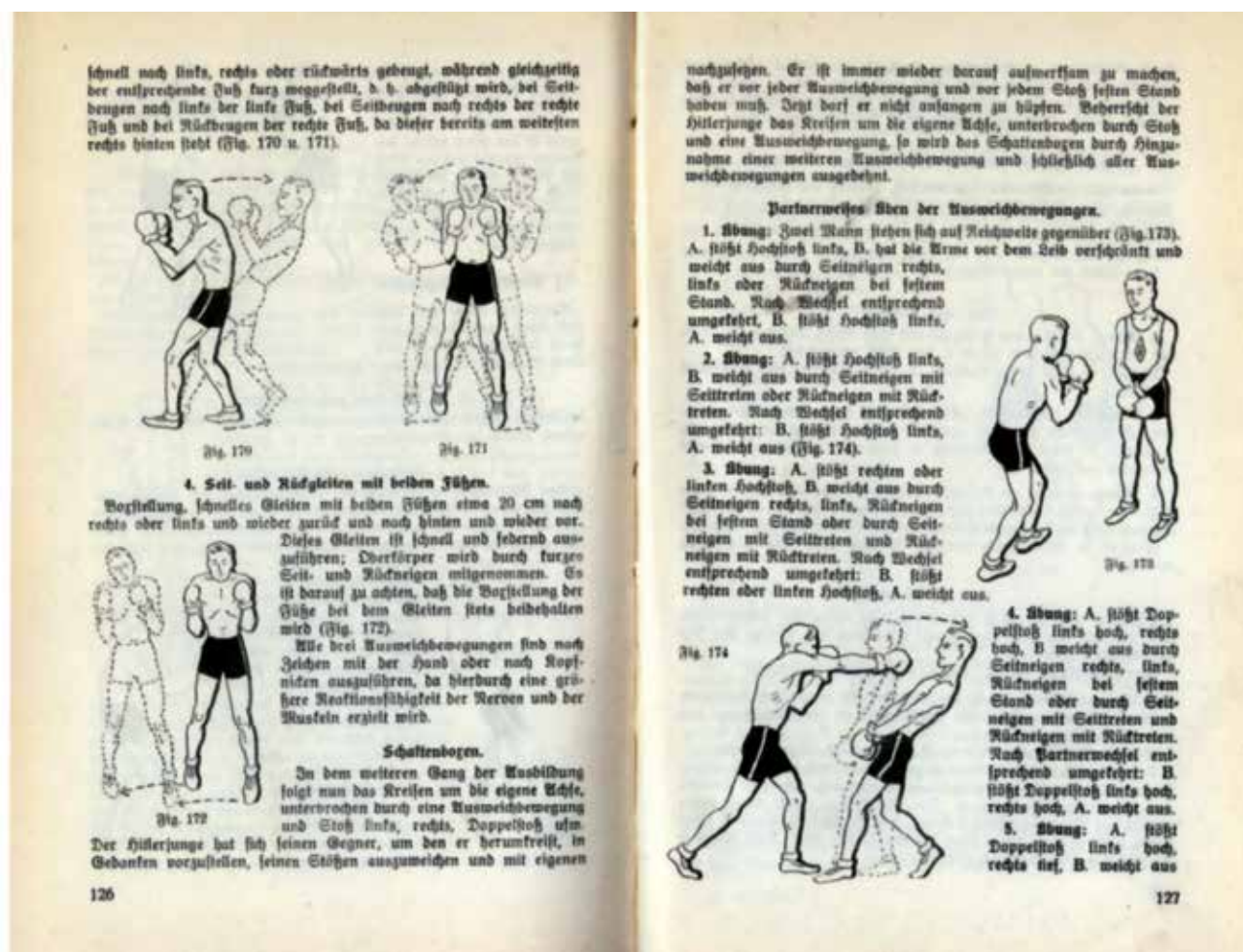
“Deutsches Jungvolk” (i giovani della Germania), e il “Jungmadel” (le giovani ragazze). I contenuti di tali associazioni, di distinguevano sostanzialmente in base al sesso, quindi, in base ai ruoli che il regime prefigurava loro. Per quanto riguardava i maschi, di trattava di un vero e proprio addestramento militare, che fungeva da preparazione alle SA, e le SS. In questo senso è significativo sottolineare la presenza di una sorta, di Gestapo giovanile, che effettuava pattuglie e controllava i proprio compagni.

Per quanto riguardava invece l'educazione delle ragazze, il discorso cambiava completamente. Le organizzazioni, nel loro caso, si focalizzavano nell'insegnargli ad essere mogli e madri perfette, che avrebbero dato alla luce i nuovi discendenti della razza ariana.

All'inizio l'iscrizione a queste associazioni era del tutto spontanea, ma in brevissimo tempo, parallelamente all'affermazione del nazismo, le adesioni crebbero in maniera direttamente proporzionale, fino a che, nel 1936, i tedeschi ariani furono legislativamente costretti ad parteciparvi. Le attività che essi svolgevano consistevano soprattutto nel praticare sport, effettuare campeggi ed escursioni notturne in cui, mano a mano guadagnavano titoli e medaglie a seconda del loro valore.



S.A, manifesto "Ausstellung Hitlerjungen" (l'esibizione della Gioventù Hitleriana, 1943)



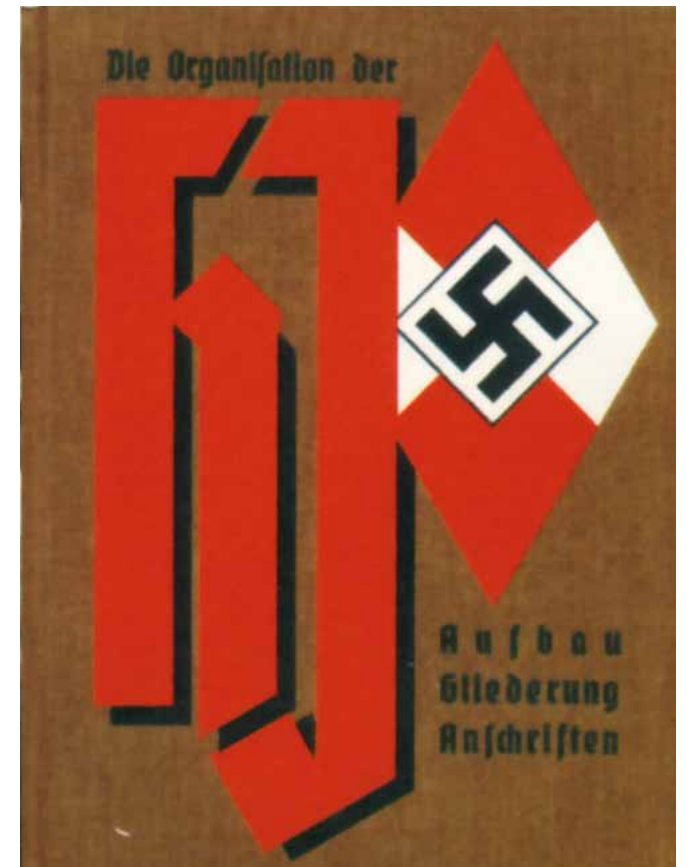
Il controllo dei genitori era praticamente nullo, e in queste organizzazioni i ragazzi, venivano magistralmente indottrinati nel credo nazista, che li portava inevitabilmente verso l'antisemitismo, il cameratismo, e il senso di sacrificio verso la propria nazione. Nel tempo libero, invece, erano chiamati a effettuare volantaggio a propaganda, a reclutare i nuovi membri,

e frequentemente accendevano scontri contro i loro avversari: la gioventù comunista. I giovani membri del partito indossavano una loro particolare divisa, a cui si aggiungevano bandiere, striscioni e medaglie: ogni gruppo possedeva una bandiera a strisce rosse e bianche, su cui erano poste una pergamena insieme ad uno svastica e un aquila nera

che stringeva nei suoi artigli una spada bianca ed un martello nero. Come sottolinea Steven Heller, il successo di queste associazioni è probabilmente rintracciabile nell'ampio uso di questi emblemi, pensati specificatamente per istillare nei giovani un senso di orgoglio e di appartenenza al partito nazista.



S.A, Fotografia della gioventù Hitleriana, S.D.



S.A, manuale "Die Organisation der HJ" (L'organizzazione della gioventù Hitleriana), 1936.



S.A, Fotografia della gioventù Hitleriana durante un campeggio estivo, S.D.



S.A, fotografia delle ragazze della BDM (Bund Deutscher Mädel), La lega delle ragazze tedesche, S.D.



Ludwing Hohlwein, manifesto "Reichsporttag des BDM (la giornata dello sport per la Lega delle ragazze tedesche), 1934..



Henrich Hoffmann, Ragazze della BDM durante un esercizio ginnico, Settembre 1938

**COMUNISMO
SOVIETICO**

COMUNISMO SOVIETICO

avanguardia agitprop e censura

Come abbiamo già in parte accennato nel capitolo dell'estetica e gli stili di propaganda, il nuovo regime, si cimentava, ai suoi albori, nel tentativo di combattere l'analfabetismo che vigeva sovrano a quel tempo nel paese. Come efficacemente sottolinea Steven Heller, un ruolo chiave, al fine di conseguire tale obiettivo, venne affidato alla pianificazione di libri per l'infanzia; libri questi, progettati in tutte le loro componenti (dalla scrittura, all'illustrazione) per approcciarsi nella maniera più idonea alla questione.

Significativo in questo senso, è uno stralcio, che Heller cita, dalla rivista Pravda (La verità), che proclamava nel 1918: "i libri per bambini, essendo l'arma più efficace per l'educazione, devono ricevere la distribuzione più ampia possibile". Ma per capire come la questione dei libri per l'infanzia si evolvette nel corso del comunismo sovietico, bisogna fare un passo indietro fino alla sua nascita, al fantomatico 1917.

Il 1917 fu, per eccellenza, l'anno degli sconvolgimenti politici e sociali: c'era stata la Rivoluzione di Ottobre, poi quella di Febbraio, e in men che non si dica era violentemente scoppiata la guerra civile, che coinvolse le energie Russe per ben due anni.

A queste condizioni, si può facilmente immaginare la situazione in cui si trovava il nuovo governo Bolscevico: rasentava praticamente la bancarotta. Tale situazione, necessitava l'attuazione di compromessi e gli apparati statali iniziarono quindi a fare pressione su Lenin, affinché acconsentisse ad attuare delle norme capitalistiche.



Olga e Galena Chicagova, libro per bambini "Le avventure di Charlie", 1927

Но утром часов в семь—

Вскочил и написал **ТЕЛЕГРАММУ:**

ВСЕМ, ВСЕМ, ВСЕМ

Я,—Чарли Чаплин, объехав очень скоро

И совершенно благополучно вокруг земли—

БЛАГОДАРЮ:

— 20 —



МАТРОСОВ,

Seppur a denti stretti, il capo del partito accettò, e si assistette ad una stagione di relativa libertà economica, che condizionò quella culturale. Quasi un centinaio di case di pubblicazione, sia statali che indipendenti, fiorirono tra Mosca e Pietrogrado, producendo un'ingente quantitativo di libri.

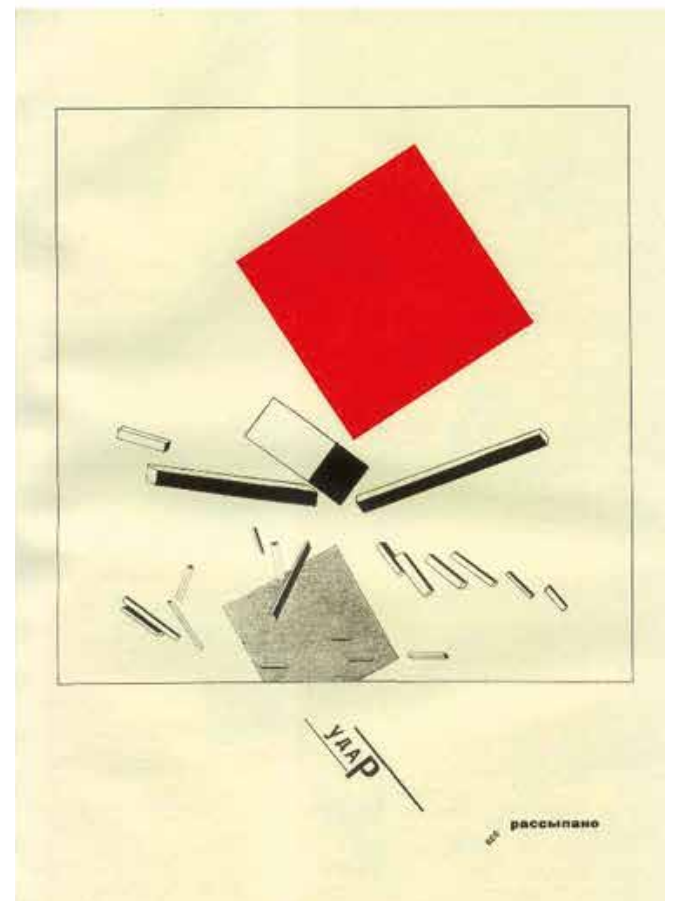
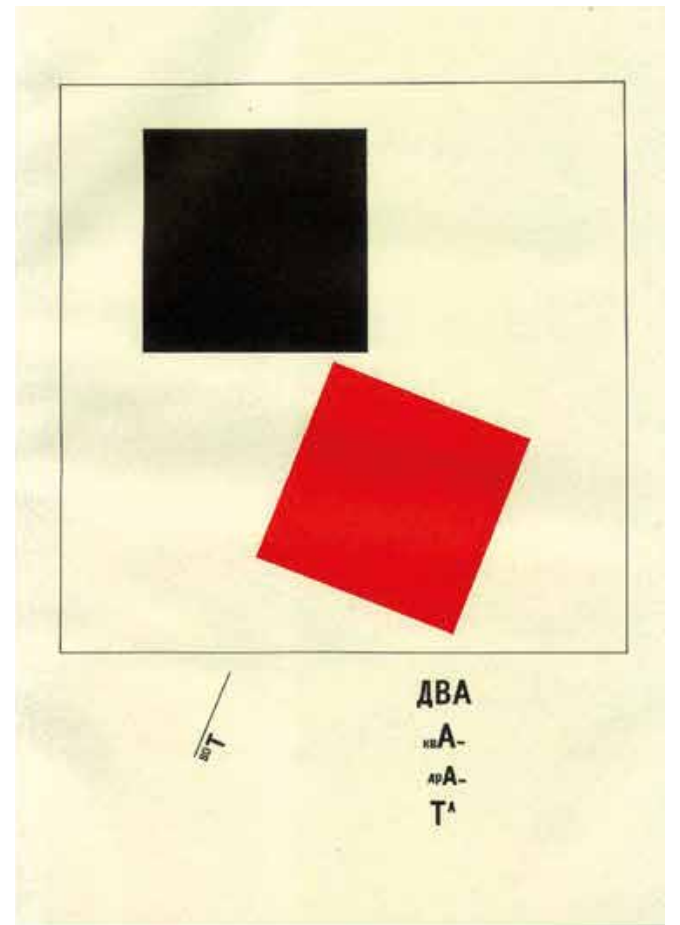
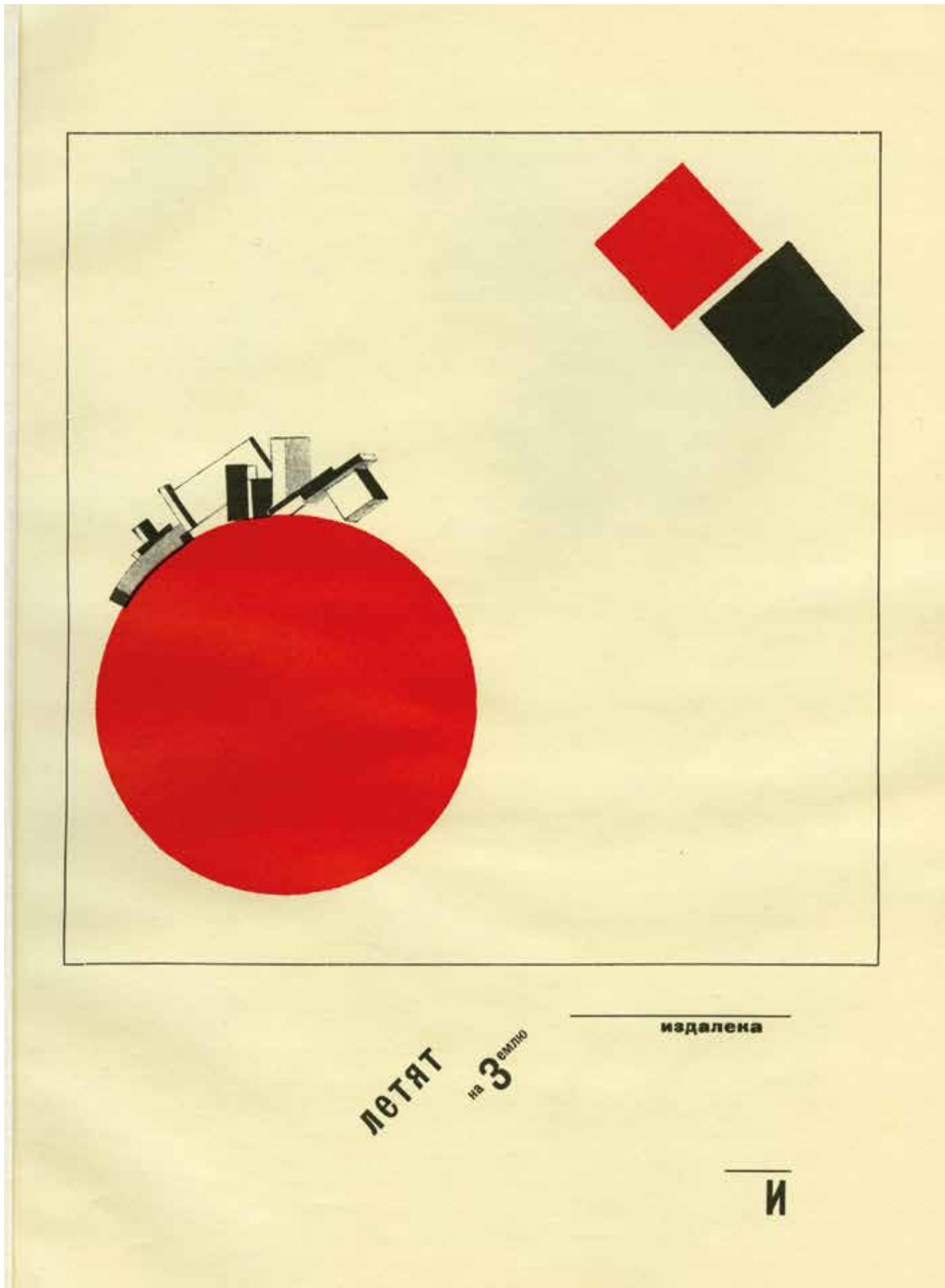
Ammaliati dall'opportunità di grande libertà espressiva che questi nuovi progetti editoriali, prodotti con carte raffinate e tecnologie di colore avanzate, sembravano offrire loro, i più grandi artisti di avanguardia, quali ad esempio Klucis, Rodchenko, El Lissitzky, Tatlin e Natan, si cimentarono nell'impresa di creare libri.

Quanto accadeva nell'arte ufficiale, all'inizio del secolo in Russia, si trasferiva quindi nelle pagine dei libri illustrati per bambini suggerendo uno stile privo di orpelli e decorazioni, sobrio e avanguardista. Aspetto questo che trova un suo corrispettivo, ad esempio, nei lavori illustrati di Olga e Galene Chichagova, "Le avventure di Charlie" e "Da dove Vengono i piatti?", pubblicati rispettivamente nel 1924 e il 1925. Come altrettanto significativo si presenta l'opera di uno dei grandi autori del periodo, Majakowsky, il cui libro "Strolling" del 1926, le cui illustrazioni, ad opera di I.Sunderland seguivano perfettamente la linea astratta-costruttivista. Ma probabilmente il culmine di questa cultura minimalista e sperimentale nella narrativa per l'infanzia, venne raggiunto nel capolavoro, ad opera di El Lissitzky "Storia di due quadrati". Disegnato dall'autore nel 1920, e pubblicato due anni più tardi da Theo Van Doesburg, il libro che trova la sua ambientazione all'interno di un cerchio rosso (che

rappresenta la terra) narra la storia simbolica dei due protagonisti, un quadrato nero ed un rosso, che combattono incessantemente contro il caos, raffigurato da un insieme confuso di forme geometriche. Ma altri casi si presentano altrettanto eccelsi e meritano certamente di essere presi in analisi, come i manufatti di Vladimir Lebev. Artista e designer costruttivista, Lebev, illustrò magistralmente, tramite l'utilizzo di forme astratte, un ingente corpus di prodotti editoriali, infatti, ben più di 50 libri furono da lui disegnati, conferendogli l'indiscusso primato in questo campo.

Come nota Steven Heller, forse, la caratteristica che più lo contraddistingueva rispetto ad altri suoi colleghi costruttivisti, era la particolare capacità di "addolcire" le immagini, per renderle più consone e accattivanti per il mondo infantile, usando comunque un linguaggio essenziale e che aveva il suo caposaldo nella geometria.

La battaglia contro l'analfabetismo vide come protagonisti due importanti figure Lunacharsky, a capo della Commissariat of Enlightenment, e la moglie di Lenin Nandezha Krupskaya, la quale lavorava come insegnante. Essi, stabilirono al fine di combattere tale piaga, una serie di biblioteche e librerie gratuite, e supportarono costantemente la produzione di libri illustrati per bambini. Un'infinita quantità di prodotti editoriali furono pubblicati durante questo periodo, spaziando dai più innocenti racconti, a storie dagli scopi schiettamente propagandistici, di cui un chiaro esempio è rintracciabile nel titolo "Come la rivoluzione ha vinto".



El Lissitzky, libro "Storia di due quadrati", 1922

Tali pubblicazioni, denominate Agitprop, furono incoraggiate dal governo, in quanto si dimostravano un efficace strumento atto a promuovere i nuovi ideali su cui si fondava il nuovo stato comunista.

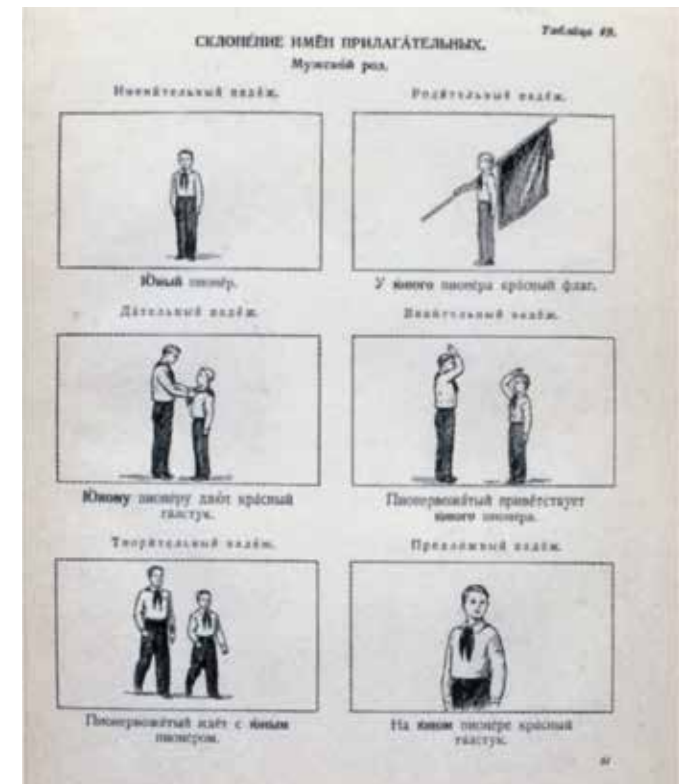
Era il 1932, quando questa fiorente produzione subì un improvviso colpo di arresto: Stalin decise di collettivizzare l'industria editoriale, e di dettarne i nuovi canoni. Anche qui, il percorso delle pubblicazioni per bambini si mostrò perfettamente parallelo a quanto successe nella soppressione delle avanguardie; si apriva un nuovo capitolo nel mondo delle pubblicazioni per l'infanzia, che, da quel momento in poi avrebbero dovuto seguire lo stile del "Romanticismo Rosso", o per usare un termine già citato in precedenza, del realismo Socialista. Si chiudeva in tal modo un capitolo di fiorente produzione sperimentale e si iniziò

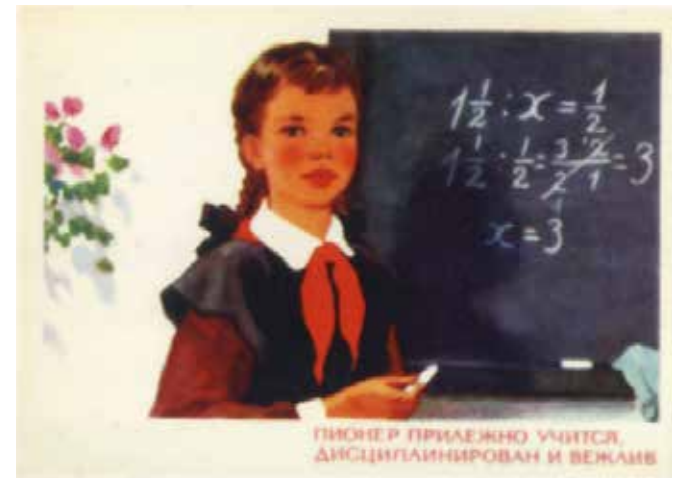
una rigida epurazione nel campo dell'editoria infantile. Parlando in termini pragmatici: i libri che non si conformavano alle nuove direttive vennero confiscati o distrutti, e gli artisti avanguardisti vennero additati come contro-rivoluzionari, definiti "Formalisti" e "nemici del popolo". Come non manca di sottolineare Steven Heller, in *Iron Fists*, "L'anti intellettualismo regnava", e una parte di responsabilità era probabilmente imputabile a "Lev Trotsky, che si riferiva alla scuola formalista come qualcosa che rappresentava il "realismo abortivo". Questa nuova visione dell'illustrazione avanguardista, non tardò a concretizzarsi.

Nel 1932, così scriveva il "Pravda": "Il formalismo non si palesa in nessun'altra parte tanto quanto nelle illustrazioni per bambini. Ed è precisamente qui che la sua vuotezza interiore, la sua stagnante spiritualità ed il suo

narcisismo si elevano con più forza". Non tardò a seguire una rigida censura: le illustrazioni suprematiste e costruttiviste, essendo secondo il regime, troppo ambigue per servire adeguatamente la propaganda nei materiali educativi, vennero bandite. Nel migliore dei casi, ai promotori di questa corrente, che non si mostravano accondiscendenti nei confronti della nuova linea stilistica, veniva preclusa la possibilità di continuare ad illustrare o scrivere libri, ma, nelle circostanze peggiori, vennero anche esiliati o arrestati.

E così, anche quello che era stato un fervido campo di produzione e sperimentazione, veniva cancellato per sempre da Stalin, che esigeva il controllo su ogni aspetto della vita russa e non ritenendo il massaggio avanguardista sufficientemente propagandista, lo bandiva anche delle pubblicazioni per i bambini.







S.A, foto dei Giovani pionieri Sovietici presso un campo estivo, 1953

FASCISMO

FASCISMO

le organizzazioni e il monopolio culturale

La Gioventù, per il regime fascista, fu da sempre considerata un punto in cui focalizzare le proprie energie, in quanto vedeva in essa, per citare, Heller “Il bene più prezioso dello Stato”. Mussolini, promosse la sua politica verso l’infanzia attraverso diverse strategie, che possiamo semplificare sostanzialmente in tre grandi filoni, che convergono tra loro: il controllo degli apparati promotori dell’educazione, la creazione di organizzazioni giovanili e la progettazione e pubblicazione di materiali cartacei (come manifesti, quaderni e riviste) rivolte specificatamente al target adolescenziale e infantile. L’avventura editoriale fascista, iniziò nel 1920, anno in cui, venne pubblicata dell’Avanguardia Studentesca dei fasci Italiani da Combattimento, fondata sotto lo sguardo vigile dei fasci Milanesi, la prima rivista rivolta ai ragazzi, intitolata “Giovinezza”.

Ma già nel corso dell’anno successivo, la conformazione di tale gruppo si modificò: il nome originario si trasformò in “L’Avanguardia Giovanile Fascista” (I Vanguardisti), che raccoglievano giovani dai 15 ai 18 anni, e la rivista si sviluppò mano a mano in maniera più strutturata. Achille Starace, fondò dalle ceneri del primo giornale, “Gioventù Fascista”, un prodotto propagandistico certamente meglio concepito e disegnato rispetto al suo predecessore. Le illustrazioni moderne, pensate appositamente per il giovane target, si presentavano altamente accattivanti, e il giornale, non fece alcuna fatica ad acquistare immediatamente una certa popolarità.

Nonostante Mussolini, amasse particolarmente lo stile “imperiale”, che richiamasse il

retaggio culturale Romano, non rinunciò mai, soprattutto per quanto concerneva le pubblicazioni per ragazzi, all’uso di una grafica moderna, comprendendo come essa fosse particolarmente gradita a questa tipologia di pubblico. A differenza della Germania nazista, in cui indistintamente, era promosso un linguaggio solenne, il fascismo soleva modificare la tipologia espressiva a seconda dei destinatari; e, nel caso specifico, la modernità appariva come lo strumento più consono per veicolare messaggi fascisti alla gioventù.

Un esempio, in tal senso è il manuale “Il capo squadra Balilla”, in cui vi erano molteplici illustrazioni realizzate in colori vivaci, dal design estremamente moderno, e si potevano trovare ovunque motti Mussoliniani. Elemento rilevante, nelle riviste quanto nei manifesti, fu oltre all’uso di palette cromatiche brillanti anche la scelta stilistica da utilizzare nelle scritte, le quali erano nella maggior parte dei casi, disegnate con caratteri “dinamici”, che, per citare Steven Heller “ricordavano il design vibrante del futurista Fortunato Depero”.

Altra, ma non meno importante produzione, fu quella dei quaderni scolastici, i quali offrono un chiaro esempio dello stile carnevalesco e ibrido fascista. I disegni posti sulle copertine di questi manufatti, spaziavano dallo stile classico a quello moderno, proponendo immagini anticheggianti dell’onnipresente fascio, assieme ad aerei o armi.



Cesare Gobbo, copertina della rivista "Gioventù Fascista", 1932

S.A, copertina della rivista "Gioventù Fascista", 1932

Cesare Gobbo, copertina della rivista "Gioventù Fascista", 1932

Topoi particolarmente apprezzati, erano quelli della conquista e delle battaglie Italiane combattute all'estero, rappresentati frequentemente in uno stile quasi da cartone animato. La linea tra propaganda ed educazione, si assottigliava sempre più fino ad arrivare alla coincidenza, e di certo i testi scolastici, non potevano esimersi da tale linea politica, i quali al fine di conseguire tale scopo, erano lautamente illustrati con immagini fasciste, così come diplomi e certificati di attestazione educativi. Lo stile fascista si infiltrava in questa maniera anche nelle aule scolastiche, all'interno delle quali però, la produzione di manufatti, non si configurava come unico mezzo di acquisizione del consenso.

Giovanni Gentile, filosofo e ministro dell'educazione fascista, concepì nel 1923 un nuovo piano educativo, volto a plasmare le giovani menti dei piccoli italiani per trasformarli in una schiera di burattini perfettamente conformi al volere del regime. La scuola diventava così un potente alleato al servizio dello Stato, che inculcando nei ragazzi "Il mito del regime onnipotente" trasformava "anche i fiori più delicati in efficienti soldati dell'impero" (S. Heller, *Iron Fists: Branding the 20th century totalitarian State*). Gli insegnanti avevano il compito di promuovere nell'insegnamento i valori fascisti, di esaltare il Duce, e spingere i ragazzi ad aderire alle organizzazioni giovanili proposte dal regime. Non a caso ogni lezione veniva inaugurata cantando inni di tali organizzazioni come ad esempio "Giovinezza" o "Balilla". Ovviamente il tentativo di imbrigliare i ragazzi nel regime non si limitava alla scuola, ma si

proponeva altrettanto fortemente anche all'interno delle università. Vennero creati i GUF (acronimo di Gruppi Universitari Fascisti), a cui, pur non essendo obbligatorio aderire, riscossero una certa popolarità, in quanto, appartenervi significava avere dei consistenti vantaggi e possedere una divisa, come palese simbolo dell'adesione all'ideologia e un conseguente buon occhio da parte delle istituzioni. I professori anti-fascisti vennero prontamente sollevati dal loro incarico, per essere sostituiti da colleghi fedeli alla dottrina fascista, con l'ordine di indossare le uniformi negli orari di lavoro.

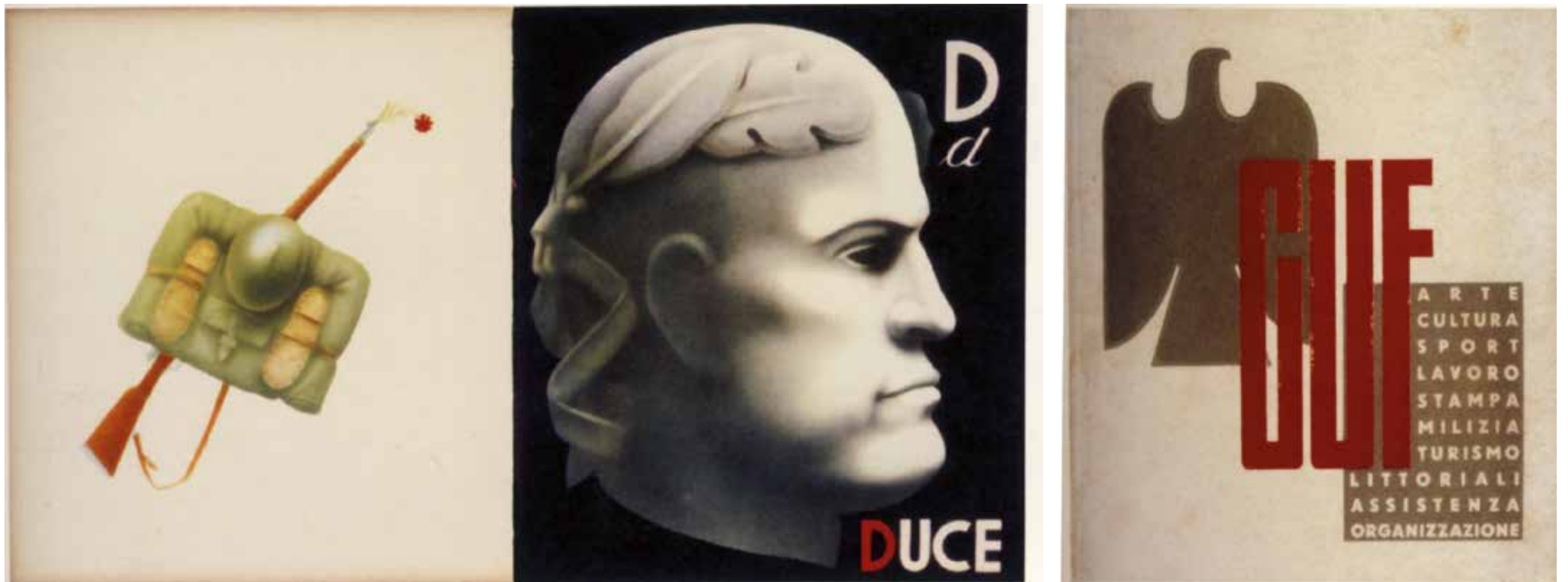
Ma i giovani Italiani, per diventare i piccoli servi perfetti dello stato, avevano bisogno di essere ammaestrati anche al di fuori delle istituzioni educative tradizionali, ed è qui, che subentrarono le organizzazioni giovanili. Esse, erano divise gerarchicamente a secondo del sesso e dell'età, coprendo un range che andava dai sei ai ventuno anni. Il primo step, erano i figli delle Lupa, che comprendevano i bambini dai sei a gli otto anni. Il nome, era ovviamente ripreso dalla leggenda della fondazione di Roma, in cui i due gemelli Romolo e Remolo, abbandonati dal padre Marte, Dio della Guerra, venivano allevati da una Lupa. Successivamente, i ragazzi passavano nell'Opera Nazionale Balilla, che li assisteva fino ai 18 anni.

La denominazione di questo gruppo, trova le sue radici, nella storia di un giovane rivoluzionario, chiamato appunto Balilla che a metà del 700', diede il segnale di rivolta contro gli Austriaci.



S.A, Foto di una classe ascolana, anni 30'





S.A, manifesto G.U.F (Giovani Universitari Fascisti), 1933

Finiti questi anni, prima di diventare a pieno titolo membri del partito, i giovani dovevano entrare nei Vanguardisti.

Nel 1930, venne tuttavia istituita una nuova organizzazione, prima di ammettere definitivamente i ragazzi tra le fila dei legionari, i Fasci Giovanili di Combattimento, frequentati dai giovani dai 18 ai 21 anni. La ragione di ciò, è ritracciabile nel fatto che il Duce, non riteneva i diciottenni ancora abbastanza maturi, per poter essere considerati a pieno degli uomini del regime. Per quanto riguardava invece il gentil sesso, esisteva l'organizzazione delle Piccole Italiane.

Le attività proposte a tali gruppi erano sostanzialmente mirate all'esercizio fisico, e all'addestramento del combattimento, allo scopo di indottrinare i giovani verso la fedeltà al partito e ammaestrarli nella disciplina della guerra. Tantoché, i piccoli Italiani, erano chiamati a recitare il giuramento all'Italia che recitava "Nel nome di Dio e dei padri fondatori Italiani, nel nome di tutti coloro che sono morti per la grandezza dell'Italia, giuro di consacrare me stesso pienamente e per sempre al bene dell'Italia". Come nell'ideologia celata dietro al simbolo del fascio, l'individualità era chiamata a sacrificarsi in nome della collettività, la vita del cittadino, per quella dello Stato.

E da ciò si può ben intuire il valore di un simbolo, che, pur apparendo prettamente estetico, nasconde delle importanti connotazioni concettuali: l'uso delle uniformi.

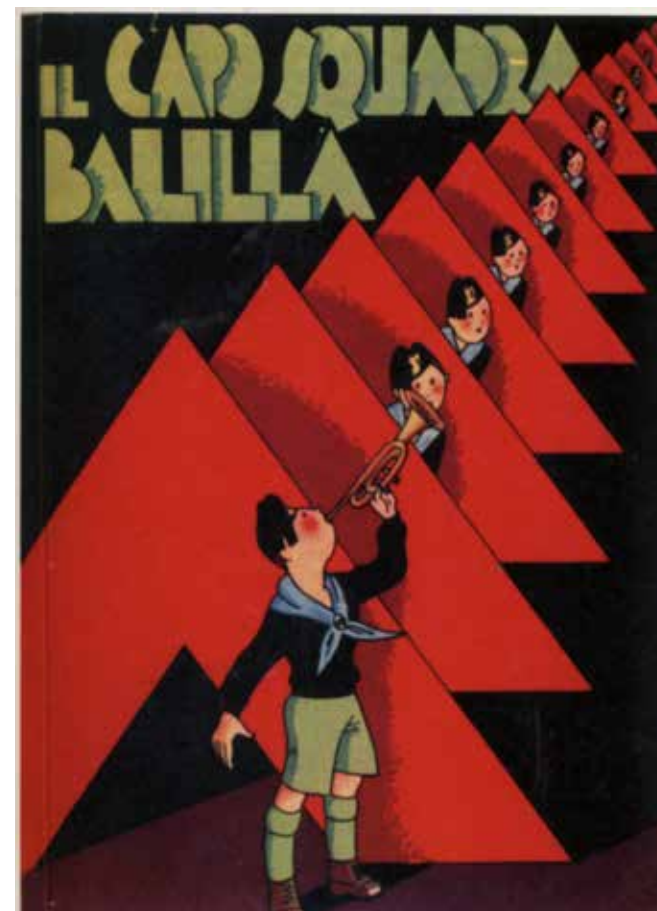
Con i pantaloni corti, camicia nera, fez e un fazzoletto al collo, i piccoli balilla erano immediatamente

riconoscibili, e tanto più crescevano facevano carriera, tanto più le loro divise si arricchivano di distintivi e insegne. Crescendo, al fez si sostituiva per i Vanguardisti, in un elmetto, e venivano dotati di bastone e pugnale. La diversità delle due tipologie di uniformi e gli stendardi, ben affissi sulle camicie, erano praticamente un grado tangibile del livello di indottrinamento che lo stato totalitario era riuscito ad inculcare nell'individuo.

Le divise davano un senso di omologazione, e al contempo di appartenenza: erano unità anonime che insieme si sentivano però parte di un unico corpo. Vero è, che non fossero legalmente obbligati a partecipare alle organizzazioni, né tantomeno ad indossare le divise, ma chi non lo faceva veniva visto con sospetto ed era inoltre emarginato da tutte le attività collettive promosse dal partito.

Immagini delle divise divennero ubiquo in manifesti, riviste, fotografie e cinegiornali.

Anche qui, nella rappresentazione grafica, il fascismo conservò una certa modernità, approssimandosi allo stile futurista e proponendo figure streamline. Visti tutti insieme, che marciavano a passo romano, davano l'impressione di una marea omogenea e inarrestabile: una moltitudine che era perfetta incarnazione di devozione al regime, uno strumento nelle mani dal partito.



Zedda, copertina del manuale "Il Capo squadra Balilla", 1935



S.A, Fotografia dei giovani Balilla, S.D





POLITICHE AFFINI

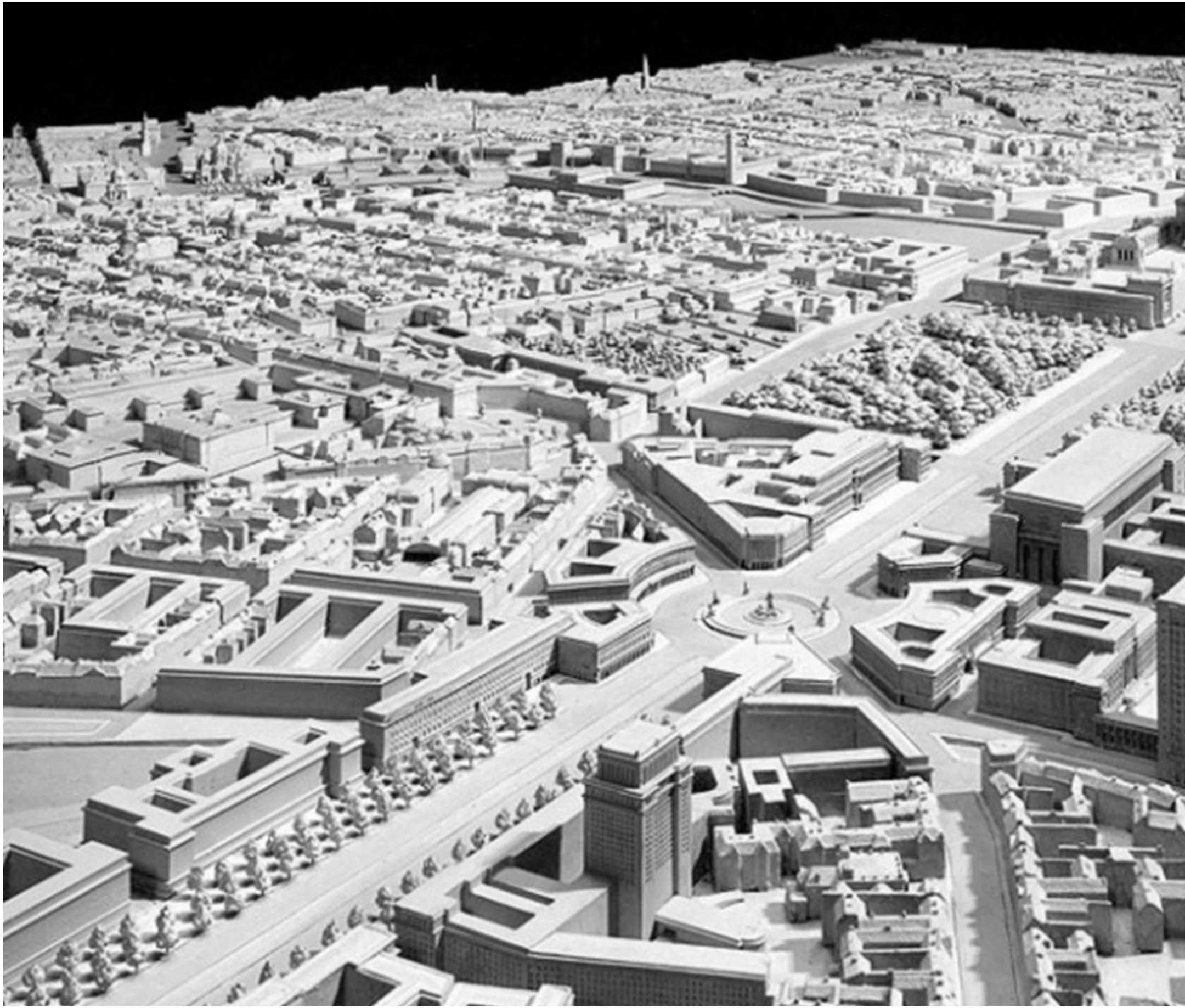
Questo capitolo, ha una connotazione particolare rispetto ai precedenti, in quanto, non è diviso nei tre totalitarismi, ma identifica dei filoni di politiche comuni e affronta, come i tre regimi le hanno autonomamente sviluppate.

È un capitolo meno “visivo” e più storico, che non ha il compito di trattare in maniera esaustiva tutti questi argomenti (su cui esiste un’ampia trattatistica, che sarebbe impossi-

le in questa sede trattare in modo completo), ma vuole offrire degli spunti di riflessione.

Il comunismo sovietico, il fascismo e il nazismo, non trovavano un terreno comune solo nella propaganda, ma anche in parte nella politica. In particolare, nel seguente capitolo verranno affrontate quattro tematiche: l’economia liberista, la manifestazione del potere attraverso la restaurazione delle città, le grandi

opere pubbliche e i campi di concentramento. Facendo un’approfondita analisi, è possibile accorgersi di come, nonostante le differenze ideologiche di base dei tre regimi, alcune strategie politiche, seppur attuate in declinazioni differenti, abbiano avuto dei forti tratti in comune.



Albert Speer, progetto della nuova capitale tedesca "Germania", S.D



RESTAURAZIONE delle capitali

Citando il testo 3 New Deal dello storico Wolfgang Schivelbush, “a poco e poco gli studiosi riconobbero il monumentalismo neoclassico (che fosse quello degli anni 30 del Novecento, del Rinascimento, della Rivoluzione francese o dell'impero napoleonico) per ciò che era: lo stile architettonico con il quale lo stato manifesta a livello visivo potere e autorità”. Questa visione non era estranea ai regimi totalitari, i quali, focalizzarono una parte della loro attenzione nella riorganizzazione delle loro capitali. Si trattava di restaurazioni ad impianto monumentale, che vennero pensate e in parte attuate, a Berlino, Roma e Mosca.

In linea di massima, la direzione seguita da tutti e tre le dittature fu, l'ampliamento delle strade per raggiungere più agevolmente le principali “arterie” della città e le piazze, e la creazione di nuovi spazi per istituire costruzioni rappresentative dei regimi.

Un esempio concreto di questi nuovi edifici monumentali, che avrebbero dovuto sorgere nelle capitali, erano la Volkshalle, a Berlino, e il palazzo dei Soviet e Mosca (il cui progetto mirava a dimensioni colossali: 410 metri di altezza, sormontato da una scultura raffigurante Lenin di 70 metri).

Nel caso di Mussolini invece, si iniziò una vera e propria politica di “sventramenti”, che prevedeva la creazione di larghi viali monumentali, e la creazione di ampi spazi e piazze. Gli sventramenti consistevano nel demolire gli edifici caratteristi definiti da lui stesso “spazzatura pittoresca”.

L'obiettivo di Mussolini era mettere in secondo piano la Roma rinascimentale, quella barocca e medievale per riportare in superficie la città antica, che sarebbe stata poi affiancata dai palazzi monumentali fascisti.

Anche Stalin, si cimentava nella riorganizzazione di Mosca: nel 1935 Lazar' Kaganovic, su ordine di Stalin, predispose un nuovo piano regolatore per la capitale, che lui stesso definì come "piani di guerra". L'obiettivo, che si proponeva, era restituire ordine combattendo il liberismo e l'accozzaglia di stili, e accogliendo la lezione dei grandi maestri moderni

(Le Corbusier, Gropius, ed Ernest May) che proponevano una serie di misure pubbliche per migliorare traffico ed igiene nelle città.

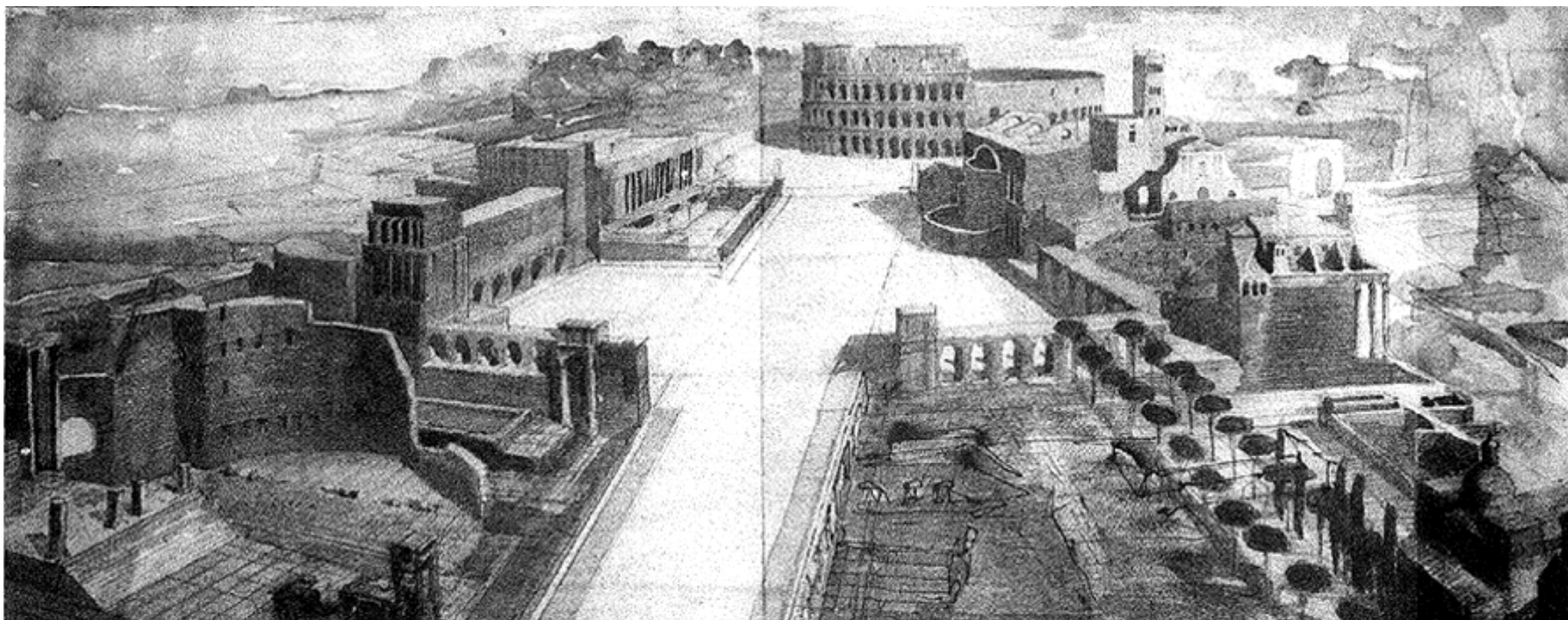
L'ambizione urbanistica di Hitler, assistito dall'architetto del partito Albert Speer, si riversava invece nel grandioso progetto della creazione della nuova capitale nazista Germania, in cui avrebbe appunto dovuto sorgere il maestoso Volkshalle.

Ovviamente, in tutti e tre i casi, i risultati perseguiti non furono quelli auspicati, o per lo meno non totalmente. Mussolini riuscì in parte a cambiare l'aspetto di Roma, come anche di

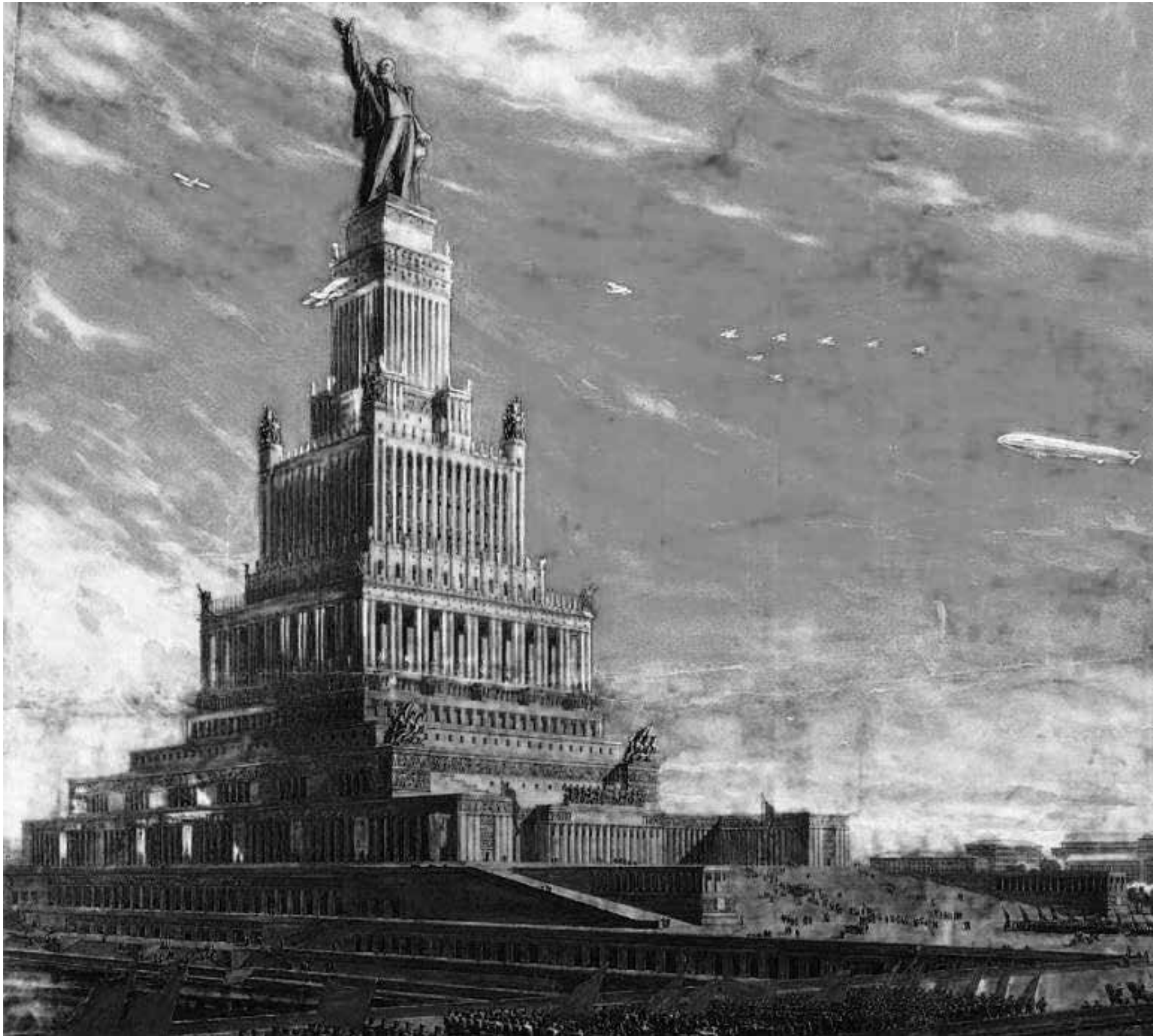
alcune province Italiane, ma il suo progetto di riportare alla luce gli antichi resti Romani e smantellare tutto il resto, non si attuò.

Così come non ebbe maggior successo, il tentativo di Hitler di creare una nuova capitale, poiché la guerra e la successiva disfatta tedesca, non diedero tempo di avviare i lavori della costruzione.

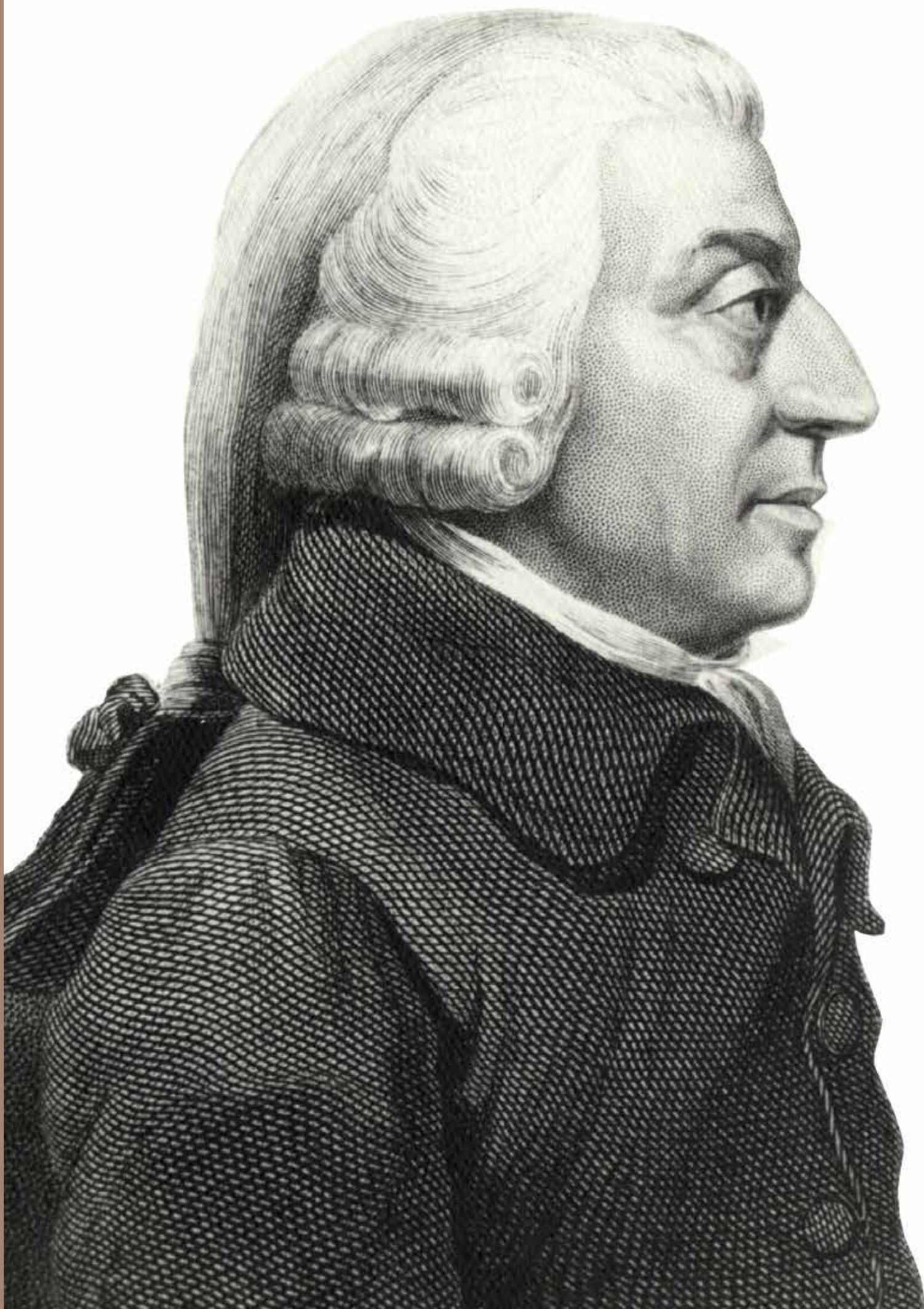
Lo stalinismo, forse fu il regime che riuscì meglio ad avvicinarsi ai risultati auspicati, anche se, il grandioso progetto del palazzo dei soviet, non venne mai realizzato.



Marcello Piacentini, *Disegno della Nuova Roma Monumentale, S.D*



Boris Iofan, Progetto per il palazzo dei Soviet, 1932



Adam Smith, fondatore del liberismo

ECONOMIA anti-liberale

L'intero ottocento e gli inizi del novecento erano stati dominati dall'economia liberale-capitalista. Ma la crisi economica che faceva capolino dalla fine degli anni venti, per poi collassare nel Giovedì nero e nella grande depressione, cambiò le carte in tavola, si iniziò a concepire il controllo statale in maniera differente.

Il tanto osannato liberismo sembrava a quel punto non solo aver perso la sua spinta vitale, ma incoraggiare il divario sempre più crescente tra ricchi e poveri.

E anche in questo senso, le dittature sembravano accattivare l'attenzione del popolo. Certo, noi consideriamo il problema con la postuma consapevolezza di tutte le atroci conseguenze che questi regimi hanno portato, ma al tempo, non vi era motivo specifico per preferire un sistema liberale ad un regime corporativista.

Anzi, per citare, Schivelbush "La gente tendeva a chiedersi se la democrazia liberale non fosse inevitabilmente condannata a sparire a seguito del collasso economico del capitalismo liberale. "

Il fascismo, aveva già avviato da diversi anni la transizione dal sistema liberista a quello corporativista. Questo comportamento, non generava perplessità negli altri paesi europei, ma era vista come una strategia, non solo comprensibile, ma anche vincente, per uscire dalla crisi economica.

Il sistema, già consolidato dal fascismo ispirò anche il nazismo che poneva come capisaldi del paese e dell'economia la disponibilità al sacrificio credendo fermamente che il bene pubblico trascende gli interessi degli individui. Come sostiene Schivelbush "Fascismo e

nazismo avevano insegnato che era possibile creare una specie di socialismo nazionale non legato a una classe sociale".

I due regimi in pratica, creando l'illusione di aver creato una comunità coesa e egualitaria, in cui sotto il controllo vigile dello stato, il bene dell'individuo veniva raggiunto tramite quello collettivo.

E anche se, con connotazioni differenti, anche il Comunismo Sovietico aveva adottato un sistema post liberale. Lo stato prendeva il controllo dell'economia nazionale e si era distaccava da quella mondiale, promuovendo l'autosufficienza nazionale. Questo tipo di economia non fece avvertire alla Russia, la crisi degli anni 30 che affliggeva l'Europa.

Ma la grande differenza tra il sistema adottato dagli altri due regimi totalitari rispetto invece alla Russia Sovietica era l'abolizione della proprietà privata. E infatti, mentre la politica economica corporativista, generava ammirazione e venne in parte attuata anche negli Stati Uniti di Roosevelt, la soluzione sovietica, rimase una sorta di eccezione.

GRANDI opere pubbliche



Mussolini arringa alle schiere all'inizio della mietitura nelle paludi pontine, S.D

Come fa notare Wolfgang Schivelbush “Tutti i sistemi politici vantano qualche progetto da mettere in mostra, con cui presentarsi al mondo e aspettare un giudizio sulle proprie finalità, i propri metodi e i propri ideali”.

Per quanto riguarda i tre regimi di cui ci stiamo occupando, questi progetti presero forma nella bonifica dell'Agropontino attuata dal fascismo, la rete autostradale promossa dal Nazismo, e la diga sul fiume Dnepr eseguita dal regime Stalinista. Quest'ultimo progetto, fu in un certo senso quello che ispirò gli altri due. Stalin si accorse che era necessario rendere l'URSS una superpotenza, e metterla al paro della rivoluzione industriale. Gli serviva un progetto in grado di cambiare la società, e così si servì della promessa fatta dal suo predecessore Lenin di dare l'elettricità a tutto il popolo, costruendo la diga sul fiume Dnepr, assieme ad una gigantesca centrale idroelettrica.

Era il 1927, si aprivano le danze ai piani quinquennali, accompagnati da una massiccia propaganda denominata “la fabbrica dei sogni del comunismo”. Essa, come sottolinea Schivelbush puntava soprattutto a “dipingere l'età dell'oro del comunismo a venire” e “rappresentava il carattere eroico del lavoro intrapreso”. Così Stalin, tramite quest'impresa monumentale, sottometteva anche la potenza della natura al suo dominio, e mostrava ad un'Europa scettica sulla riuscita, il suo schiacciante successo.

Mussolini, era stato il primo in Europa a porsi come alternativa post-liberale al comunismo, e soprattutto si era fatto caposaldo della lotta contro la rivoluzione.

Questo, non gli impedì di osservare con interesse ciò che era accaduto nell'URSS tramite il grande progetto della diga e di trarne ispirazione.

La promessa, che nell'Unione Sovietica era rappresentata dall'elettrificazione, in Italia si traduceva con la bonifica dell'ampia zona paludosa dell'Agropontino. Originariamente le paludi pontine, erano state una feconda zona agricola, che durante i secoli era decaduta diventando acquitrinosa. Diverse autorità avevano tentato di riabilitare la zona, ma senza alcun successo: era l'occasione per il fascismo per mostrare la sua efficienza e tener fede alla propria promessa. Il progetto non si fermava a migliorare la qualità del terreno, ma a creare dei veri e propri insediamenti abitativi, formarvi una piccola società agricola.

In realtà, il progetto di queste nuove abitazioni, sembrava curiosamente non essere pensato per l'insediamento di famiglie: organizzate secondo criteri paramilitari, le costruzioni presentavano la scritta “Proprietà dell'Onc” (Opera nazionale combattenti), ed erano inoltre erano prive di acque ed elettricità. Se queste costruzioni volevano essere una dimostrazione della modernità fascista, l'obiettivo non era di certo stato raggiunto. Quindi si diede luogo a un secondo progetto monumentale, atto a dimostrare la dinamicità fascista. Furono fondate ben cinque nuove città: Sabaudia, Littoria, Pontina, Aprilia, Pomezia.

Le prime tre furono edificate nell'area bonificata, mentre Aprilia e Pomezia si trovano a nord-est di essa, anche se vennero considerate parte integrante dello stesso progetto. Secondo la tradizione Romana, Mussolini delimitò con l'aratro il confine delle città e proclamò che i lavori si sarebbero dovuti terminare in un anno. Queste "città nuove" furono progettate per essere l'incarnazione dei nuovi ideali fascisti, anche se, a scapito dell'immagine di dinamicità che il regime voleva dare tramite esse, il risultato fu la più assoluta staticità. Su altra strategia si dirigeva il regime nazista, costruendo una rete autostradale, l'Autobahn.

Anche in questo caso, era un modo per risolvere una promessa mai attuata, la motorizzazione della Germania. Infatti, quasi tutte le famiglie tedesche possedevano in casa l'elettricità, ma l'idea dell'automobile, rimaneva per loro un miraggio.

Lo stato voleva e poteva colmare questo deficit ed accostava quindi alla rete autostradale la creazione di una macchina concepita per il popolo: la Volkswagen. L'idea di una macchina che potesse trasportare cinque passeggeri, potesse superare i cento chilometri orari e fosse al contempo economica, era già stata sviluppata nel 1933, a seguito dell'incontro tra

il Führer e Ferdinand Porsche. La vettura, dopo diversi rinvii venne completata solo nel 1938, mentre i lavori per l'autostrada erano già stati completati 3 anni prima. Le ferrovie, secondo gli architetti e i paesaggisti, avevano distrutto l'armonia del paesaggio, e quelli chiamati da Hitler a costruire l'Autobahn, vi vedevano una fonte di riscatto verso la natura.

Così, il regime, in quest'ottica, conquistava il favore delle masse non tanto attraverso la coercizione, ma offrendo ai cittadini esattamente ciò che volevano.



S.A, Fotografia della bonifica dell'Agropontino, S.D



S.A, Foto dell'Autobahn, 1935



foto dei cancelli di Auschwitz, che riportano la scritta "Arbeit Macht Frei" Il lavoro vi renderà liberi



CAMPI

di concentramento

Altro aspetto che ha accomunato le tre dittature, è stato la creazione di campi di concentramento (di lavoro e detenzione o sterminio, a seconda dei casi specifici).

La storia dei campi di concentramento nazisti, inizia il 22 Marzo 1933, quando Dachau, originariamente una fabbrica di polvere da sparo che era stata abbandonata, viene trasformato in un campo di detenzione. Dachau era in più famoso, ma il fatto meno noto, è che nei primi mesi della sua ascesa al potere, Hitler aveva creato in realtà ben 59 campi di internamento. Nel 1936, l'organizzazione di Dachau si fa più strutturata, e ad eccezione di questo, si decide di chiudere tutti i campi fino a quel momento creati, per aprirne altri che ne imitassero il modello. Nascono così Sachsenhausen, Buchenwald, Flossenbürg, Mathausen e Ravensbrück: tutti rigorosamente vicino a cave o miniere per poter sfruttare la manodopera dei prigionieri. Bisogna puntualizzare che, fino all'inizio della prima guerra mondiale, i campi di concentramento erano luoghi di detenzione per i nemici del Reich (ebrei, testimoni di Geova, avversari politici) o per persone considerate "asociali" o "renitenti al lavoro" (mendicanti, prostitute, vagabondi).

Fino allo scoppio del conflitto mondiale, il numero dei campi e dei detenuti cresce a dismisura, fino a che, nei primi due anni della guerra sorgono i Lager, i veri e propri campi di sterminio razziale di massa come ad esempio Treblinka, Belzec e Chelmi, e quelli che integravano funzioni di sfruttamento lavorativo e eliminazione, il cui, nome più famoso è rintracciabile in Auschwitz. Come rileva Steven Heller,

la frase Arbeit macht frei, derivava dal titolo di una novella di scritta da Lorenz Diefenbach, che era stata successivamente usata dalla repubblica di Weimar per promuovere la politica di occupazioni pubbliche in larga scala. La tragica ironia, trasformava la virtù del lavoro, in una schiavitù lavorativa che li avrebbe condotti alla morte.

I campi di concentramento in questa seconda fase, erano delle vere e proprie macchine della morte: i detenuti venivano uccisi nelle camere a gas, e poi cremati nei forni adiacenti, o semplicemente morivano per le condizioni di lavoro disumane, denutrizione, malattie. Milioni di persone furono uccise, nei campi di concentramento nazisti, la cui barbarie è rinnovata, ed oggi, ed il conto totale ammonta a circa 7 milioni di persone.

In Italia, l'organizzazione non altrettanto feroce e strutturata, ma il fascismo, fece comunque la sua parte nella creazione di campi di concentramento e nella persecuzione giudaica. Un primo avvio di questa politica si avvertì già dal 1938, quando furono emanate le leggi razziali e si realizzò un censimento atto a constatare il numero degli ebrei presenti in Italia. Il picco della ferocia persecutiva, si ebbe però dopo il 1943, anno in cui i tedeschi invasero l'Italia e fu costituita la Repubblica Sociale Italiana, la quale dichiarava nella carta dei principi fondatori che "gli appartenenti alla razza ebraica sono stranieri, durante questa guerra appartengono a nazionalità nemica".

Di conseguenza, gli ebrei avrebbero dovuto essere arrestati, internati e i loro beni, sequestrati.

Vennero fondati 20 campi di concentramento provinciali, arrangiati da caserme, ville, alberghi, scuole. Successivamente, furono creati 200 veri e propri campi di concentramento per l'internamento degli sloveni, il cui territorio era stato annesso a quello italiano nel 1942. In realtà, la funzione dei campi di concentramento italiani, non era tanto quello di uno sterminio, quanto di "raccolgimento" provvisorio degli avversari politici e di ebrei, prima che fossero inviati nei Lager tedeschi. 8000, furono gli ebrei deportati dall'Italia, quasi tutti verso Auschwitz e solo 800 di loro ebbero occasione di raccontare la loro storia. Ad essi, bisogna aggiungere il numero di ben 30000 politici considerati pericolosi, che vennero smistati tra Dachau, Mauthausen, Buchenwald, Flossenbürg e Ravensbrück.

Dell'antisemitismo e dei campi di concentramento e di sterminio molto è stato detto e documentato, meno, si sa invece riguardo ai Gulag sovietici. I Gulag, acronimo di Glavnoe upravlenie (ispravitel'no-trudovych) lagerj, «Direzione generale dei campi (di lavoro correttivi)», erano campi di lavoro forzato in cui venivano internati gli avversari politici del

regime, nobili, proprietari terrieri e criminali. I detenuti erano sfruttati per la costruzione delle grandi opere pubbliche, per l'estrazione di materie prime (si trattava soprattutto di lavoro in miniera), del trasporto e del taglio della legna. Come per i primi campi nazisti, il vantaggio era di avere un'immensa quantità di manodopera, a costi irrisori.

Dei precedenti di questo tipo di organizzazione per i prigionieri, erano già rintracciabili nell'epoca zarista e nei primi anni della rivoluzione, ma il vero fenomeno di detenzione, e morte, di massa si ebbe solo sotto la dittatura di Stalin. Istituiti nel 1926, e formalizzati nel 1930, contarono, da quel momento in poi un numero di detenuti e di mortalità sempre crescente.

Nel 1928, i detenuti erano 30 000, mentre l'anno successivo, a seguito della collettivizzazione forzata raggiunsero i 600 000.

Nel 1930 ve erano 2 milioni, dal '33 al '35 se contarono 5 milioni, per arrivare al suo picco massimo durante le grandi purghe, che alla fine del 1938, fecero vantare la cifra di ben 9 milioni di detenuti (dopo che ne erano già morti circa tre milioni, tra stenti ed esecuzioni). Basti pensare che, nel 1937, l'arcipelago

Gulag, conteneva una trentina di gruppi di campi, e ciascun gruppo, comprendeva 200 campi per un totale di sei milioni di forzati.

Tra il 1929 e il 1953 (anno della morte di Stalin), si conta che 18 milioni di persone in totale siano state recluse nei campi di concentramento sovietici.

Vero è, che, i Gulag sovietici, a differenza dei campi di concentramento nazisti, non erano pensati per lo sterminio di massa, ma, le condizioni di detenzione e di lavoro disumano, facevano sì che la maggior parte degli "ospiti", soprattutto per quanto riguarda i campi di Kolyma in Siberia, non riuscissero a sopravvivere ad un anno di detenzione. I Gulag, a differenza dei campi di concentramento nazisti, continuarono anche dopo la fine della guerra e furono smantellati solo nel 1960.

Si conta che tra la carestia, i Gulag, e la collettivizzazione forzata, il regime stalinista, vantò il primato di ben 20 milioni di morti.



Campo di concentramento di Bolzano-Gries, 1944



In alto a sinistra: S.A, Interno della risiera di San Sabba, le cui 17 celle a piano terra furono adibite a luogo di detenzione per i prigionieri in attesa di essere uccisi o deportati, S.D

In basso a sinistra e destra: S.A, Fotografie di Gulag sovietici, S.D







Per Approfondire

Libri

Adalberto Libera, *Manuale pratico per il disegno dei caratteri*, Milano, Bertieri, 1938.

Robert Philippe, *Il linguaggio della grafica politica*, Milano, Mondadori, 1981.

Armando Petrucci, *La scrittura: ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986.

Laura Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Borghieri, 1988.

AA.VV, *Fotografia della libertà e delle dittature-Da Sander a Cartier-Bresson 1922-1945*, Milano, Mazzotta, 1995.

Manuela Rattin e Matteo Ricci, *Questioni di carattere*, Roma, Stampa Alternativa/Graffiti, 1997.

Wolfgang Schivelbush, *3 New Deal-parallelismi tra gli Stati Uniti di Roosevelt, l'Italia di Mussolini e la Germania di Hitler*, Milano, Tropea, 2008.

Steven Heller, *Iron Fists-Branding the 20th Century Totalitarian State*, Hong Kong, Phaidon, 2008.

Milena Cossetto, *La cultura come propaganda- Il Nazismo, l'educazione dei giovani e la scuola*, in "Storia E", 2009

Bruno Maida, *Auschwitz e la Shoa- storia per immagini dell'olocausto 1933-1945*, Torino, Edizioni del Capricorno, 2015

Siti

<http://www.wolfsonian.org/explore/collections/collection-themes/war-and-political-propaganda>

<http://www.libertaddigital.com/fotos/carteles-comunistas-y-nazis-enfrentados-libre-mercado-1007546/20n-chavez.jpg.html>

<http://www.taringa.net/posts/imagenes/12347293/Propaganda-del-Regimen-Fascista-Imagenes-Video.html>

<http://gnosis.aisi.gov.it/Gnosis/Rivista6.nsf/servnavig/29>

<https://www.youtube.com/watch?v=fN0NLDcckZ4>

<http://www.repubblica.it/2006/05/gallerie/esteri/quadri-hitler/1.html>

<http://footage.framepool.com/en/shot/103792981-double-headed-imperial-eagle-luitpold-arena-triumf-des-wil-lens-ieni-riefenstahl>

<http://www.toneguzzi.it/someje/proiettore.html>

<http://www.worldsfaircommunity.org/topic/7759-how-to-build-a-big-eagle/>

<https://sheilapontis.wordpress.com/2011/11/29/towards-visual-programme-functional-design/>

http://www.academia.edu/3639313/AESTHETICA_FASCISTICA_I._TRADIZIONALISMO_E_MODERNISMO_SOTTO_LOMBRA_DEL_FASCIO

<http://vk.com/wall-72194534?own=1>

<http://www.littorio.com/pnf/littoriali-i.htm>

<http://images.lib.ncsu.edu/luna/servlet/view/all/who/Hohlwein,%20Ludwig?sort=WORKTITLE,AGENTSORTNAME,IMAGEID,TITLETEXT>

<http://users.design.ucla.edu/~cariesta/designhistory/pictmoder.html>

http://www.tecalibri.info/L/LUSSU-G_lettera.htm

http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=797

<http://gdcshow.blogspot.it/2012/04/prensa-1928.html>

<https://www.flickr.com/photos/20745656@N00/1263400456/in/photostream/>

<http://thecharnelhouse.org/2014/03/01/el-lissitzkys-soviet-pavilion-at-the-prensa-exhibition-in-cologne-1928/>

http://www.littorio.com/arc/arc_catania-i.htm

<http://www.lab404.com/231/lissitzky/index.html>

<http://www.pinkpepper.it/alexandr-rodcenko-e-i-manifesti-costruttivisti/>

<http://storiografia.me/2013/01/14/il-ruolo-dellimmagine-nella-persuasione-pubblicitaria/>

http://plaquesinrome.blogspot.it/2008_08_01_archive.html

<http://miles.forumcommunity.net/?t=18516818&st=60>

http://galerie.palba.cz/displayimage.php?album=71&pid=3109#top_display_media

<http://franklin.davidson.edu/academic/german/buhenke/art/default.html>

http://www.germanartgallery.eu/en/Webshop/0/product/info/Kurt_Schmid-Ehmen,_Adlerkopf&id=135

<http://www.artefascista.it/>

<http://www.treccani.it/enciclopedia/>

<http://www.storia.rai.it/articoli/stalinismo-la-vita-nei-gulag/4981/default.aspx>

<http://meridiofalta.blogspot.it/2013/06/immagini-dal-lager-i-corpi-4.html>

<http://www.emscuola.org/labdocstoria/storiae/storiaeRD/StoriaE-2009-123/Rivista15/pdf/StoriaE123-09-11.pdf>

Ringraziamenti

Sono molte, le persone che sento di dover ringraziare alla fine di questo percorso. Innanzitutto, la mia famiglia, che ha reso possibile tutto questo sostenendomi tanto economicamente, quanto moralmente. In particolare le mie sorelle, che mi sono state vicine nei momenti di lavoro più intenso, incoraggiandomi e riuscendo sempre a strapparmi un sorriso. Ringrazio Giacomo, che oltre a sopportare costantemente tutte le insicurezze e le tensioni durante anni di università, è stato in questi mesi di tesi il mio aiuto traduttore ufficiale. Le mie coinquiline: Viviana, Arianna, Grazia, Lorenza e Claudia, con cui ho condiviso tante notti, una quantità di disagio smisurato, ma soprattutto, molti momenti felici. Ringrazio Alberto, che nel corso dei mesi, oltre ad essere un mentore straordinario, è diventato per me un caro amico. I miei amici più cari, Diego ed Elena, che sono sempre stati presenti, nonostante la lontananza, e non mi hanno mai negato il loro sostegno psicologico e affettivo.

A tutte le persone che mi hanno appoggiato, grazie.

