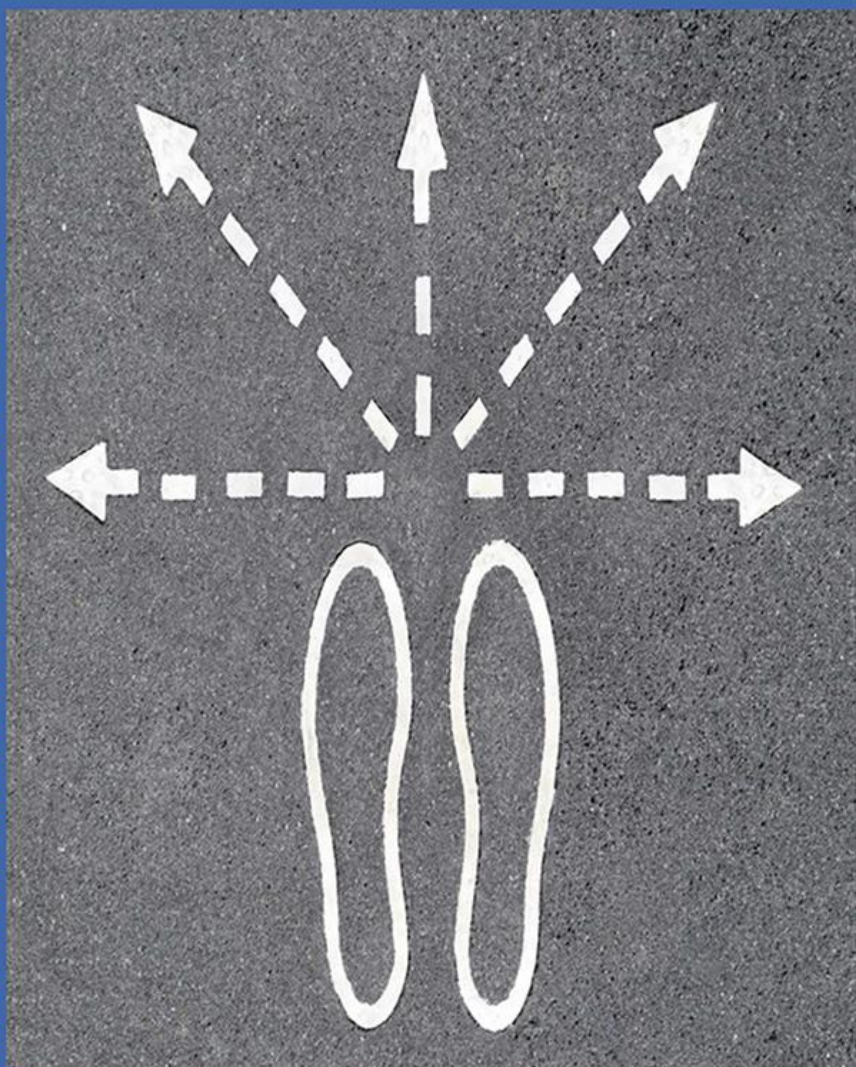


Cosimo Di Bari

DOPO GLI APOCALITTICI

Per una *Media Education* "integrata"



PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE — 2012

PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

- 20 -

COLLANA PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Commissione giudicatrice, anno 2012

Luigi Lotti (Presidente)

Piero Tani (Segretario)

Franco Cambi

Michele A. Feo

Mario G. Rossi

Vincenzo Varano

Graziella Vescovini

Cosimo Di Bari

DOPO GLI APOCALITTICI

Per una *Media Education* “integrata”

Firenze University Press
2013

Dopo gli apocalittici : per una Media Education "integrata"/
Cosimo Di Bari . – Firenze : Firenze University Press, 2013.
(Premio Ricerca «Città di Firenze» ; 20)

<http://digital.casalini.it/9788866554981>

ISBN 978-88-6655-498-1 (online)

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia (CC BY-NC-ND 3.0 IT: www.creativecommons.by-nc-nd).

CC 2013 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
www.fupress.com/

A mia madre

Sommario

Ringraziamenti	9
Prefazione	11
1. Il secolo degli “Apocalittici”. Le ragioni storiche, culturali e sociologiche	16
1. La radice letteraria della “critica apocalittica”	18
2. Cultura, massa e critica della società	30
3. Apocalittici tra sociologia, psicologia e pedagogia	40
2. Tre modelli di lettura critica dei media e della cultura	55
1. Adorno e l’industria culturale: ragione, cultura e media tra mito e illuminismo	56
2. Pasolini e l’omologazione culturale	82
3. Baudrillard: i media tra simulazione e società dei consumi	99
4. Verso una metacritica degli apocalittici	120
3. Post-Apocalittici, oggi. Cultura, critica dei media e <i>Media Education</i>	125
1. Sul concetto di cultura: tra antropologia, semiologia e sociologia critica	125
2. “Cultura”, “massa”, “media”: un dibattito ancora aperto	143
3. Una critica più soft ma incisiva: critica della ragione informatica	162
4. Ragione critica e <i>Media Education</i>	175
Conclusioni	187
Bibliografia	199

Ringraziamenti

Ringrazio per il Professor Franco Cambi: la sua guida, la sua cultura e la sua saggezza sono state determinanti nel mio percorso di ricerca.

Ringrazio i professori Alessandro Mariani e Daniela Sarsini: collaborare con loro offre un continuo arricchimento formativo.

Ringrazio i miei genitori: senza di loro queste (e altre) pagine non sarebbero state scritte.

Ringrazio Giulia: per l'amore, la pazienza e la serenità che mi dona quotidianamente.

Prefazione

La fortuna della definizione-etichetta (o, si potrebbe dire del “termine-ombrello”) Apocalittici è stata esponenziale nel corso della seconda metà del Novecento. In Italia, in Europa e in tutto il mondo. Una fortuna che, sicuramente, va ben oltre le aspettative di Umberto Eco il quale, nel 1964, pubblica presso Bompiani la sua raccolta di saggi sulla cultura e sulla comunicazione di massa. “È profondamente ingiusto sussumere degli atteggiamenti umani – in tutta la varietà, in tutte le loro sfumature – sotto due concetti generici e polemici come quelli di ‘apocalittico e integrato’”¹: la citazione non appartiene ad un critico di Eco, né ad un “apocalittico”, né ad un “integrato”. È lo stesso Umberto Eco che, nella sua prefazione all’edizione del 1964, chiarisce che le due parole sono state scelte come “slogan” per comodità metodologica, per rendere più accattivante il libro e per tipizzare all’estremo una serie di scelte culturali. Si può forse sostenere, a quasi mezzo secolo dalla sua pubblicazione, che il volume di Eco in molti ambiti abbia avuto successo e fortuna più per il suo titolo che per i suoi contenuti. I saggi sulla cultura di massa, scritti da critico ma anche da autore di testi per gli stessi mezzi di comunicazione, aspirano non tanto a descrivere due punti di vista diametralmente opposti nella lettura della cultura di massa, quanto ad auspicare uno sguardo dialettico, interpretativo e critico di fronte ad ogni istanza della cultura e della società. Raccogliendo questo stimolo, uno degli scopi di questa ricerca è proprio quello di dimostrare come l’intento di Eco, proprio con la “manualizzazione” della scissione e della dicotomia fatta in modo polemico e, forse, ironico, è stato clamorosamente tradito. E lo è ancora di più oggi, che i mezzi di comunicazione dalla loro forma “di massa” e in *broadcasting* si vadano diffondendo in modo sempre più “personale”, “privato” e “intimo”. Ma, spesso, secondo leggi del tutto simili a quelle dell’industria culturale. E seguendo schemi che si intrecciano con la stessa cultura di massa che da ormai un secolo, con la diffusione dei mezzi di comunicazione elettronici, domina la società.

¹ U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964, p. 3

Assumendo la citata categoria di Apocalittici per comodità ed identificando come tali tutti quegli intellettuali che, da ambiti disciplinari anche molto diversi tra loro, sono stati accostati ad una visione radicalmente critica, questa ricerca si chiederà se queste riflessioni sono veramente del tutto inermi di fronte alle trasformazioni della società contemporanea. Se la carica dialettica del polo apocalittico, ben illustrata da Eco, è stata sufficientemente recepita dalla letteratura sulla cultura di massa e se di fronte alle nuove (e sempre più nuove) tecnologie dell'informazione e della comunicazione, una lettura "apocalittica" (e per questo dialettica) possa risultare ancora utile ad una riflessione in chiave teorica sui mezzi e sulle forme di comunicazione contemporanei.

Continuando a servirsi per comodità delle categorie – o se vogliamo delle "caricature" – di Apocalittici ed Integrati, si può rilevare che, se al tempo in cui Eco scrisse il celebre saggio vi era una forte presenza ed una significativa influenza dei critici radicali, oggi le analisi degli apocalittici sono ritenute da più parti obsolete e conservatrici, mentre vanno affermandosi le idee degli integrati. I media stessi, i loro interpreti e i loro protagonisti, vengono valutati per il loro ruolo democratizzante, per le loro possibilità informative, per la loro capacità di promuovere una formazione personale, individualizzata e autonoma dei soggetti. L'educazione (e la formazione) ai media viene dunque spesso percepita come un'assimilazione da parte dei soggetti e della società delle nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione. Un'alfabetizzazione puramente tecnica che mira principalmente all'inserimento di queste tecnologie in ogni ambito della società. La "vittoria" integrata – usando un termine in sintonia con la stilizzazione delle due opposte "fazioni" – è stata sancita da un desiderio di molti autori di non risultare (né di sembrare) apocalittici, con una sorta di maccartismo che ha colpito gli autori più critici e le loro idee. Anche in ciò, pare di poter dire, uno dei temi cari allo stesso Eco è stato profondamente tradito ed è venuto meno, nel corso degli anni: ovvero quel gioco di sponda che sta alla base di tutte le pagine di *Apocalittici ed integrati*. Il nostro Eco e con lui anche altri autori – da Roland Barthes a Edgar Morin, da Marshall McLuhan a Jean Baudrillard: autori che rivolgono la loro attenzione sia agli aspetti semiologici che a quelli sociologico-critici –, si fanno invece portavoce di uno spirito critico-dialettico (*et apocalittico et integrato*) che è l'unico, ieri come oggi, capace di leggere a pieno le strutture e le funzioni di media e le caratteristiche della cultura, di massa e non. La vocazione dialettica di Eco suggerisce ad esempio di recuperare i temi trattati dagli Apocalittici per mettere a fuoco una visione critica dell'educazione ai media: una visione che se da un lato delegittimi la dimensione di critica totale e di rifiuto della cultura mediatica (pur presente in molti autori) dall'altro consenta di portare ad un'analisi critica condotta su frontiere semiologiche, ideologiche e storico-culturali.

Questo lavoro si proporrà *in primis* di ri-leggere alcuni autori “classici” tra gli apocalittici per valutarne il ruolo svolto nei rispettivi ambiti storico-culturali e per chiedersi se, e in quale misura, la carica critica ne sia stata colta e approfondita nella letteratura degli anni successivi. E per valutare se, oggi, quelle riflessioni, assunte proprio nel “gioco di sponda” e nella “dialettica negativa” tra ottica critica e ottica tecnica, possano risultare utili. Sono stati scelti in particolare tre autori “etichettabili”, secondo i “parametri” scelti dalla letteratura sociologica, come apocalittici. *In primis* Theodor Wiesungrund Adorno, critico della cultura, filosofo, musicologo e intellettuale il cui pensiero si colloca all’interno della Scuola di Francoforte e in stretto rapporto con il Max Horkheimer dell’*Eclissi della ragione*, con Walter Benjamin, Leo Lowenthal, Jürgen Habermas, ecc. Il filosofo francofortese, ritenuto ad oggi come uno dei più “apocalittici” critici della cultura, è stato letto a ragione come un difensore della cultura “alta” e un critico-radicalista della cultura “feticistica”, popolare e di massa. Tuttavia queste letture risultano spesso univoche e tradiscono l’intento “dialettico” (e “dialettico-negativo”) di tutta la sua opera. Inoltre, queste critiche non vengono collocate all’interno di quella “dialettica dell’illuminismo”, per la quale la ragione è sia emancipatrice che dominatrice dell’uomo. Accanto al francofortese – o forse, visti i profondi influssi tra i vari autori che presero parte alla corrente, sarebbe opportuno dire “i francofortesi” – si pongono le riflessioni di uno degli intellettuali più poliedrici e più critici dell’intera cultura italiana del Novecento: Pier Paolo Pasolini. La sua attenzione al “popolare”, la sua vocazione pedagogica, il suo interesse per la cultura di massa – non solo da critico, da anche da autore, vista la sua produzione letteraria e cinematografica – fanno di Pasolini uno degli interpreti più interessanti per comprendere *quella* cultura italiana del dopoguerra, nelle sue dimensioni politiche, ma anche storiche e culturali. La vocazione alla denuncia dei suoi *Scritti corsari* e delle sue *Lettere luterane* è, sì, talvolta “apocalittica”, ma tradisce sempre un certo amore per *quei* giovani e per *quella* società posta sotto accusa. Come terza “voce” apocalittica è stata qui scelta quella di Jean Baudrillard, la cui denuncia per gli effetti della cultura di massa, della visione e della simulazione ha avuto una forte influenza non solo su tutta la cultura francese, ma anche su tutta la letteratura sociologica. Dalla denuncia del funzionamento del “sistema degli oggetti”, passando per la “società dei simulacri” fino al “delitto perfetto” della televisione che avrebbe, secondo l’autore francese, “ucciso” la realtà, i contributi di Baudrillard aiutano a leggere in chiave filosofica e sociologica le strutture ricorrenti dei media e la loro capacità di azione non soltanto sui soggetti, ma anche sulla stessa realtà. E sui modi di percepirla. Si tratta soltanto di tre esempi, di tre autori che da posizioni diverse e in anni diversi hanno offerto un prezioso punto di vista: sono autori che, oggi, necessitano di essere contestualizzati, messi a confronto e in dialogo con tutte le altre voci che, oggi, necessitano di essere contestualizzati, messi a confronto e in dialogo con tutte le altre voci

che, nel corso del Novecento, hanno offerto il loro contributo all'insegna dello stesso *fil rouge*: una critica, a volte anche radicale, ma sempre da intendere in modo costruttivo (de-costruttivo e ri-costruttivo, verrebbe da dire).

Definite queste posizioni dei tre autori citati, si cercherà poi di comprendere se e in quali termini autori contemporanei – da Virilio a Maldonado, da Simone a Longo – possono offrire contributi critici alla letteratura sui media e sulla loro cultura. Passo preliminare però è proprio un'ampia definizione di cultura. A partire dall'antichità, fino ad oggi la parola cultura ha assunto accezioni e connotazioni ben distinte: è nel Novecento, e grazie ai contributi di sociologia, antropologia e semiologia – e in particolare grazie alle correnti strutturalistiche e dei *Cultural studies* –, che il significato di cultura si è allargato fino ad assumere ogni atteggiamento umano e ogni fenomeno di significazione. Assunta la cultura in questa ottica, all'apocalittico non spetta più il compito di aborrire e mettere alla berlina la cosiddetta *low culture*, ma di demistificarla, di analizzarla nelle sue strutture più profonde affinché i soggetti sappiano interpretarla e viverla in modo attivo, consapevole e critico. Rivolgendosi ai media, vecchi e tradizionali, nuovi e innovativi, secondo uno spirito critico e autonomo: in modo da non essere “liberati dalla macchina” ma “liberi in rapporto alla macchina”². Con una sorta di “guerriglia semiologica” o di “controinformazione”, come sono stati definiti alcuni approcci da poli (almeno in parte) “apocalittici” nel corso della seconda metà del Novecento, o con una sorta di “critica della ragione informatica” che sappia leggere in modo nuovo il rapporto tra uomo e tecnica. Si ritiene dunque fondamentale assumere uno sguardo che, senza abbandonare la consapevolezza delle potenzialità che gli strumenti tecnologici oggi offrono alla comunicazione, alla socializzazione, all'educazione e, perfino, alla formazione dei soggetti, li renda consapevoli degli effetti di questi stessi strumenti sulla mente, sull'immaginario, sui gusti, sugli orientamenti valoriali, sugli stili di vita come sugli *imprinting* ideologici dei loro fruitori. Effetti che non sono mai mancati in nessun *medium* (dai messaggeri alla penna, dal romanzo alle prime “gazzette”, ma che oggi, vista la capillare, “personale” e pervasiva diffusione degli stessi media nella vita quotidiana di ciascun soggetto, richiedono di essere indagati, approfonditi e conosciuti.

Il “caso” della *Media Education* in ciò è forse paradigmatico di quale sia in questi anni la considerazione delle idee provenienti dal “polo” apocalittico. In questo campo di studi, sempre più in espansione e sempre più presente nelle scuole e nelle altre agenzie educative, l'ottica apocalittica viene assunta come un'eredità vetusta e obsoleta, quasi una zavorra e un'ottica superata dall'evoluzione dall'evoluzione degli studi della *communication research* e dalla pedagogia costruttivistica. Considerazioni

² U. Eco, *Apocalittici e integrati*, cit., p. 11.

che possono essere accettate soltanto se tra le ragioni “apocalittiche” vengono scelte soltanto quelle di autori che auspicano di “staccare la spina” a televisione e altri media o che elencano motivi per “non guardare la televisione”. Gli stessi autori etichettati per decenni come “cavalieri dell’Apocalisse” possono e devono essere letti nella loro carica dialettica, nella loro dimensione critica, non per una critica fine a se stessa, quanto per una critica che conduca alla formazione di soggetti sempre più consapevoli e autonomi e, per questo, interessati e proiettati verso le enormi potenzialità che i media possiedono. La *Media Education*, spedendo in “soffitta” quelle voci apocalittiche, forse ha dimenticato parte della sua funzione: ovvero quella della formazione di un uomo consapevole, critico e autonomo. Promuovendo invece un semplice addestramento all’uso delle tecnologie. Uno scopo che rischia di risultare, spesso, controproducente. Perché istruendo all’uso solamente tecnico di tecnologie che nel giro di pochi anni rischiano di essere sorpassate da altre e si rischia di non trasmettere quelle competenze trasferibili e riproducibili in altri ambiti. Perché tale istruzione ritiene implicita nella alfabetizzazione tecnica l’emancipazione dei soggetti e il potenziamento delle loro capacità espressive, creative e critiche. Per questo si ritiene opportuno, oggi, chiedersi quanto, e in che modo, riattraversare oggi i temi “apocalittici” potrebbe arricchire lo stesso modello della *Media Education*, rendono il soggetto adeguato ad un possesso della tecnologia che non sia subalterno alla tecnologia stessa.

Gli apocalittici, forse, oggi ci consentono di capire che soltanto attraverso un lavoro semiologico, sociologico-critico e pedagogico, gli educatori possono trasmettere agli educandi competenze critiche di analisi, di interpretazione e di uso (ma uso critico) dei media stessi. La stessa alfabetizzazione digitale – o alfabetizzazione mediale, o alfabetizzazione alla multimedialità, come è stata chiamata in contesti diversi – non può essere intesa in termini molto diversi da quella alfabetizzazione che da vari autori, da Freire a Don Milani, è stata intesa come una chiave per l’emancipazione dei soggetti e per la formazione di soggetti e cittadini critici, consapevoli e liberi. Il presente lavoro cercherà proprio di valutare l’attualità di questi e altri contributi critici e tenterà di procedere secondo un’ottica meta-critica che ha contraddistinto il lavoro di tanti teorici nel corso del Novecento, per promuovere una rilettura, una riattualizzazione e una discussione critica di temi che possono contribuire a leggere in modo dialettico la cultura contemporanea. E ad animare in modo costruttivo e critico il rapporto tra uomo e tecnica che ha contraddistinto il secolo scorso e che contrassegnerà sempre di più il secolo in corso.

1. Il secolo degli “Apocalittici”. Le ragioni storiche, culturali e sociologiche

Umberto Eco introduce il termine “apocalittici” in riferimento alla cultura di massa nel suo testo del 1964, intitolato appunto *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. L'autore sottolinea che si tratta di una forzatura, fatta per sia per ragioni editoriali di titolazione del volume, sia per comodità concettuale. Lo scopo è infatti quello di ricondurre ad una medesima radice le posizioni di una serie di autori¹, posti in contrapposizione a coloro che vengono definiti “integrati”. Se oggi tale testo del 1964 è citato più per lo slogan del titolo che per i contenuti, allora il volume fu motivo di scandalo e aprì un ampio dibattito. Non tanto per le due “etichette” attribuite a “conservatori amareggiati” e a “innovatori ingenui”, quanto per la bizzarra – almeno in Italia, negli anni '60 – operazione di accostare Joyce a Rita Pavone, Platone a Elvis Presley, Mandrake a Dante². Le reazioni e le recensioni si disposero su un ventaglio di posizioni che, a prescindere dalla collocazione politica, andarono dalle più critiche alle più entusiaste, riproponendo almeno in parte la stessa “dicotomia” tracciata da Eco. Come fa notare lo stesso autore, molte delle recensioni pubblicate su varie riviste, italiane e internazionali, caddero nella trappola di “diffondere concetti generici” e di usarli come “teste di turco

¹ Particolare di non poco conto è proprio il fatto che Umberto Eco utilizzi sempre il sostantivo al plurale, testimonianza del tentativo di ricondurre più autori ad un denominatore comune, pur rimanendo consapevole delle loro differenti impostazioni teoriche oltre che dei loro differenti settori disciplinari.

² Interessante è la reazione di Piero Citati, che nel suo articolo pubblicato su “Il Giorno” il 14 ottobre 1964, intitolato *La Pavone e Superman a braccetto di Kant*, critica l'idea di Eco di utilizzare la “cultura alta” per spiegare ed analizzare la “cultura bassa”: “questo ampliamento di orizzonti rivela un presupposto evidente: tutte le cose sono egualmente degne di considerazione, Platone e Elvis Presley appartengono allo stesso modo alla storia. [...] Non so se questi ideali corrano il pericolo di realizzarsi. Ma se questo accadesse, fra pochi anni la maggior parte degli intellettuali italiani produrrà films, canzoni e fumetti; i più grandi insinueranno nelle proprie poesie qualche verso di Celentano... mentre su tutte le cattedre universitarie giovani docenti analizzeranno i fenomeni della cultura di massa... e forse tutti noi stiamo già vivendo solo per consentire statistiche sempre più perfezionate, analisi sempre più esaurienti o denunce furiose”.

per polemiche improduttive o per operazioni mercantili di cui noi stessi quotidianamente ci nutriamo”³. Il fatto che, oggi, il testo di Eco sia ancora attuale, può essere spiegato dalla scelta metodologica dell’autore, il quale, piuttosto che identificare bersagli (tra i *Cahier de doléances* sono sì citati Dwight MacDonald, Ortega y Gasset e Nietzsche, ma sono menzionati soltanto *en passant*, ad esempio, i francofortesi e i critici letterari anglosassoni, le cui traduzioni in italiano arriveranno soltanto negli anni successivi), mette a fuoco una serie di temi, che, allora come oggi, sono centrali nella riflessione sui *mass media* e sulla cultura di massa.

Un aspetto fondamentale del metodo utilizzato in questa raccolta di saggi sta nel fatto che, anziché identificare come “apocalittico” o “integrato” un autore, Eco intende definire “apocalittiche” le posizioni, le scelte ideologiche e le modalità adottate per indagare i fenomeni culturali. Quindi l’operazione dell’autore non sta tanto nell’abbinare etichette a intellettuali e pensatori, quanto nell’analizzare e nel decostruire le scelte “di campo” fatte da questi autori e le loro più o meno esplicite ideologie. Al contrario, si può notare come la scuola di Francoforte, già a partire dagli anni ’70, in Italia e altrove, sia stata considerata superata, condizionata da una visione elitaria della cultura e, appunto, “apocalittica”. Si tratta di un esempio del “tradimento” degli intenti dell’opera di Eco, che considerava sì queste posizioni “apocalittiche” ma le riteneva pur sempre fondamentali, insieme alle posizioni “integrate”, per comprendere appieno ogni fenomeno della comunicazione e della cultura di massa: “porsi in rapporto dialettico, attivo e consapevole, con i condizionamenti dell’industria culturale, è diventato per l’operatore di cultura l’unica via per espletare la sua funzione”⁴. Eco, che riconosce una matrice storica alla contrapposizione “manichea” tra la solitudine e la lucidità dell’intellettuale e l’ottusità dell’uomo-di-massa, si propone di dimostrare nel suo testo che alla base di posizioni estreme ci sono sempre categorie “feticcio” che richiedono di essere decostruite e comprese, quali ad esempio “massa”, “cultura di massa”, “kitsch”, “uomo-massa”, “industria culturale”, ecc. Attraverso Eco, dopo Eco, malgrado Eco, troppo spesso addossare l’etichetta di “apocalittico” ad un autore ha significato ridimensionarne la portata, liquidarne le riflessioni come obsolete, confinarne e svalutarne i contributi critici. Dunque, visto che difficilmente un autore si è mai riconosciuto sotto l’etichetta di “apocalittico”, a definire il carattere degli apocalittici, sono stati sempre autori che, da uno sguardo critico (verrebbe da dire “echiano”), possono essere definiti integrati.

Qui, cercando di raccogliere il suggerimento di Eco e di posizionarsi su un punto di vista dialettico, l’etichetta di apocalittici non sarà usata secondo un’accezione di-

³ U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964, p. 3.

⁴ Ivi, p. 9.

spregiativa, ma sarà usata piuttosto per identificare quei critici dei mezzi di comunicazione (da quelli “di massa” per arrivare fino a quelli *new e personal*) che si sono posti l’obiettivo di denunciare e de-mitizzare le loro strutture e le loro stesse funzioni. Adottando talvolta un punto di vista “parziale”, limitato e perfino ideologico, ma leggendo quelle strutture e quelle funzioni per i loro condizionamenti sul soggetto e sulla società, inquadrandone le potenti logiche di dominio, di contaminazione della cultura “alta”, di omologazione, di dominio e, talvolta, di oppressione. Provenendo da ambiti disciplinari diversi, gli apocalittici offrono un ventaglio di critiche con le quali possono essere svelate alcune caratteristiche implicite della cultura di massa, dei media e dell’arte popolare. Riguardo ai media, ad esempio, si fa notare come essi abbiano effetti sulla mente dei soggetti e come essi conducano alla perdita di certe forme di sapere; dall’altro si fa notare come abbiano, in maniera più efficace rispetto ai precedenti media, la capacità di plasmare e di dominare l’immaginario soggettivo e collettivo o come possano influire sui gusti estetici e sui giudizi valoriali. Oltre a denunciare il rischio di alienazione dei soggetti e l’adesione alla “massa” – si ritiene che sotto l’azione dei media e della loro cultura avvenga una vera e propria privazione della individualità e soggettività dell’uomo – questi autori spesso mettono in evidenza come siano le leggi del mercato a regolare e a gestire quella che viene ad essere definita come l’“industria culturale”. I media, inoltre, condizionano gli stili di vita e, agendo proprio tra mente e immaginario, impongono un preciso *imprinting* ideologico. Si tratta di accuse che nel corso del Novecento sono state spesso discusse e contestate. E, talvolta, forse, liquidate un po’ troppo frettolosamente come “suggestioni” di coloro che pretendono di rilanciare e restaurare la cultura tradizionale cancellando quella contemporanea.

1. La radice letteraria della “critica apocalittica”

Anche se le voci più autorevoli del Novecento etichettate come “apocalittiche” provengono soprattutto da ambiti sociologici, filosofici e pedagogici, si può notare come tra coloro che per primi hanno adottato un’ottica critica nei confronti della *low culture* e dei prodotti della cultura di massa vi siano principalmente critici della letteratura e in particolare di quella anglosassone. È a partire dalla seconda metà dell’Ottocento, ad esempio da Matthew Arnold, critico ma anche poeta inglese (figlio del pedagogista di Rugby Thomas Arnold), che questi autori mettono in luce come la rivoluzione industriale abbia prodotto la netta separazione di due culture, una “alta” e l’altra “bassa”. Identificata questa demarcazione, Arnold e gli altri autori

ritengono che soltanto l'*high culture*, quella idealmente rappresentata dal canone letterario, sia in grado di condurre il soggetto a riconoscere le verità universali e ad esprimerle in forma estetica⁵. Non è causale il fatto che queste riflessioni nascano in seno agli *English Studies*, che vengono considerati come uno strumento fondamentale per la formazione dell'identità nazionale britannica: letteratura, lingua e cultura ("alta", appunto) vengono considerate come le protagoniste fondamentali di un ideale di *Bildung* umanistica. La formazione, secondo Arnold – che si inserisce a sua volta sul modello della critica letteraria francese – dovrebbe tentare di formulare e definire il "*grand style*" e dovrebbe porre al centro dell'attenzione proprio lo spirito critico: "l'attività critica è ricerca di verità, compito principale del critico della letteratura è proporre 'il meglio' della produzione delle varie epoche"⁶. Proprio secondo l'ispirazione francese – tra gli autori citati da Arnold in particolare c'è Sainte-Beuve – viene scelto il metodo comparativo, fondato sulla giustapposizione di due opposti per approdare a una posizione intermedia, e viene identificato come scopo quello di "inculcare" l'intelligenza nella nazione inglese. Ci si appella dunque alla necessità di formare, e di rinforzare, uno spirito critico di cui, denuncia Arnold nelle sue opere di critica letteraria, ma anche nelle dense lettere scritte a Clough e nel suo *Empedocles*⁷, l'Inghilterra vittoriana è pericolosamente carente. In una prospettiva pedagogica queste idee hanno come principio chiave l'affermazione del primato della conoscenza sull'azione e sostengono la necessità di fornire ad ogni soggetto un più solido e riflessivo fondamento conoscitivo, che può arrivare soltanto dall'alta cultura e dalla antica tradizione artistica e letteraria, identificate come strumenti di elevazione e di trasformazione dell'esistenza umana. L'autore sostiene infatti che bisogna rivalutare il ruolo dell'artista, il quale, rinunciando alla "vita di massa", può essere il solo che è in grado di vedere e di mostrare chiaramente il mondo; Arnold si appella alla necessità di ispirarsi agli antichi, di farsi guidare dalle categorie culturali di "ellenismo" ed "ebraismo", che hanno entrambe come fine ultimo la "perfezione", ovvero la "salvez-

⁵ Arnold, nelle *Letters to Clough* scritte nel 1852 e citate da Masolino D'Amico nell'introduzione a *Saggi di critica letteraria* (1971), parte dalla constatazione che la rivoluzione industriale abbia implicato notevoli trasformazioni alla società che, diventata "di massa", sia diventata "scomoda" per coloro che possiedono qualsivoglia forma di talento: "sono convinto che nell'aria dei tempi attuali il *nous manque d'aliment*, e che peggioriamo nonostante i nostri sforzi – come un romano di talento che soccombe all'atmosfera snervante del declino dell'impero" (M. Arnold, *Saggi di critica letteraria*, Bari, Adriatica, 1971, p. 13).

⁶ Ivi, p. 48.

⁷ La figura del filosofo presocratico è scelta come testimonianza della crisi del soggetto – e dell'intellettuale – contemporaneo, impossibilitato a venire a patti col mondo e costretto per trovare una parvenza di felicità a deporre illusioni e speranze, a rifugiarsi in una quiete fatta di moderazione (Cfr. D'Amico in M. Arnold, *op. cit.*).

za dell'uomo" e hanno alla base la ricerca dell'ordine universale e il desiderio, innato nell'uomo, della ragione e della volontà di Dio. Se l'ellenismo ha l'ambizione di vedere le cose come esse realmente sono e si fonda sulla spontaneità della coscienza⁸, l'ebraismo si fonda sul rigore della coscienza e ambisce ad una condotta pratica e all'ubbidienza. È tra queste due categorie culturali che per Arnold si svolge la vita nella società umana ed è attraverso un autentico e fedele recupero dei valori di questi ideali che la cultura può essere valutata per il suo ruolo axiologico, letta come elemento fondamentale per una formazione morale del cittadino e come strumento per conservare l'ordine sociale. Essa è un'attività interiore⁹, è "ricerca della nostra perfezione totale mediante l'apprendimento su tutti gli argomenti che più ci premono, del meglio che è stato pensato e detto nel mondo"¹⁰. L'idea di cultura alla quale si riferisce il critico inglese è intesa come alternativa all'anarchia ed è fondata sul dovere di autolimitazione dell'individuo. Si ritiene che il soggetto non potrà mai elevarsi se non coinvolge gli altri nella propria elevazione, in una società libera e libera in quanto ordinata secondo giustizia: la cultura si pone quindi come "ragione immaginativa"¹¹, come educazione e istruzione dell'intelletto. La riflessione si sposta dalla pura critica letteraria ad un'analisi che si rivolge all'intera società, perfino nella sua organizzazione politica. Gli stessi stati, spiega Arnold, non possono assolvere il loro primario compito di *humanisation of man in society* imperniando la loro autorità sulla forza bruta o sulla coercizione imposta da un potere assoluto, ma devono al contrario fondarsi su una superiorità morale¹². La cultura ha proprio il compito di fondare, sostenere e alimentare questa superiorità morale ed è chiamata a fronteggiare la "fedele nella meccanicità" e a orientare l'uomo verso una "perfezione armoniosa", che

⁸ "Il tentativo di raggiungere, mediante la cultura, la solida legge intellegibile delle cose, [...] lo staccarci dalle nostre nozioni ed abitudini acquisite, un più libero atteggiarsi della coscienza, un cresciuto desiderio di grazia di luce, e tutta la tendenza che noi chiamiamo ellenizzante, rappresenta l'impulso dominante [...] della vita della nostra nazione e dell'umanità" (M. Arnold, *Cultura e anarchia*, Torino, Einaudi, 1946, p. 213).

⁹ La cultura consiste per Arnold in "una interiore attività spirituale che ha per carattere un accrescimento di grazia, di luce, di simpatia" (Ivi, p. 64).

¹⁰ Ivi, p. 6.

¹¹ A proposito, nell'introduzione all'edizione italiana del testo *Cultura e anarchia*, Vittorio Gabrieli spiega: "La cultura si offre [...] come 'ragione immaginativa' [...]. Essa è altresì fede nei valori dell'intelletto e nella sua capacità di riconoscere e valutare la bellezza. È strumento insostituibile di organizzazione razionale della società ed è alleata degli ideali di uguaglianza, in quanto si adopera per la diffusione e generalizzazione delle idee, non solamente fra gli 'allogeni' o transfughi delle classi, bensì fra tutte le classi" (Gabrieli, Introduzione a M. Arnold, *Cultura e anarchia*, cit., p. XV).

¹² Spiega Williams: "La cultura diventata la critica estrema alle istituzioni e il processo di sostituzione e miglioramento, ma malgrado ciò era anche, alle radici, al di là delle istituzioni" (R. Williams, *Cultura e rivoluzione industriale*, Torino, Einaudi, 1968, p. 164).

sviluppa tutti i lati della nostra umanità e che, facendosi generale, sviluppa tutte le parti della nostra società¹³.

Anche all'interno della stessa cultura operaia, ispirata dal marxismo, attraverso le idee di Arnold, si comincia a sostenere che l'insegnamento della lingua e della letteratura inglese sia una chiave di accesso nella cultura borghese. Anche se valutato spesso come un intellettuale aristocratico ed elitario, in realtà lo stesso Arnold ritiene che la cultura abbia il compito di secondare le esigenze di uguaglianza della democrazia, "rischiando le menti" e richiamandole alla consapevolezza del "micidialità del pensare per gruppi" o "per classi sociali". La cultura ha il compito di eliminare le classi¹⁴ e di far circolare tra gli uomini – divisi da Arnold tra Barbari, Filistei e Plebe – le idee, affinché i soggetti possano servirsi di esse liberamente, "alimentati e non limitati da esse"¹⁵. Se da un lato definisce gli uomini di cultura come "apostoli dell'uguaglianza", dall'altro Arnold esprime in tutta la sua opera uno spirito fortemente conservatore e talvolta avverso alla libertà ed identifica alcuni rischi nella democrazia, che a suo parere potrebbe portare alla sovversione rivoluzionaria, all'abolizione violenta del diritto vigente e della autorità, dei presupposti di sicurezza, ordine e perfezione umana. Si può notare come, pur essendo le analisi di Arnold e degli altri critici letterari ispirate soprattutto da considerazioni estetiche, in realtà queste riflessioni "apocalittiche" rivolcano la loro attenzione su tematiche che risulteranno centrali durante tutto il Novecento: il ruolo dello stato rispetto alla cultura, la funzione educativa e formativa della cultura, il complesso rapporto tra democrazia e cultura, il ruolo etico della comunicazione e della formazione e tutta una serie di tematiche che saranno riprese ad approfondite da molti campi di studio nel corso degli anni successivi. Definire Arnold soltanto come un "apocalittico" e non considerare le sue riflessioni all'interno di un'ottica, almeno in parte, dialettica, forse smussa l'acutezza delle sue riflessioni, confinandole in una semplice demonizzazione

¹³ Si può notare la tendenza di autori e intellettuali a porsi su "poli contrapposti" come quelli di Apocalittici ed Integrati sia già presente nella prima metà del Novecento: nel suo testo *Cultura e anarchia* Arnold si schiera apertamente contro coloro che criticano il suo concetto di cultura. Per Bright, spiega Arnold, i "predicatori" della cultura sono "gente che discorre di [...] una infarinatura delle due lingue morte, la greca e la latina" (Bright, cit. in M. Arnold, *Cultura e anarchia*, cit., p. 37); per Frederic Harrison "l'uomo di cultura è in politica uno dei più miseri mortali viventi [...] Nessun assunto è troppo irreali per lui, nessun fine troppo pratico. Ma l'esercizio vivo della politica esige senso comune, simpatia, fiducia, decisione ed entusiasmo, qualità che il vostro uomo di cultura ha diligentemente estirpato da sé" (Ivi, p. 38).

¹⁴ La cultura "non cerca di abbassare il suo ammestramento al livello delle classi inferiori; non cerca di guadagnarla a questa o a quella sette per mezzo di giudizi fatti su misura e di parole d'ordine. Cerca di eliminare le classi, di far circolare dappertutto quanto di meglio sia stato pensato e conosciuto nel mondo, di far vivere tutti gli uomini in un'atmosfera di grazia e di luce" (Ivi, p. 70).

¹⁵ *Ibidem*.

della cultura popolare e in un appello alla moralizzazione della società: se contestualizzate nell'Inghilterra vittoriana, se valutate per la loro critica e meta-critica alla società contemporanea e se ripensate alla luce delle trasformazioni della società e del "progresso" del tecnica, forse esse offrono tutt'oggi un metodo di indagine e di analisi utile e una serie di spunti sulla quale vale ancora la pena di interrogarsi¹⁶.

Sempre in ambito anglofono, una posizione vicina a quella di Arnold è rappresentata, a qualche decennio di distanza, da Thomas Stearns Eliot, poeta e critico letterario che, nato e formatosi negli Stati Uniti, ha vissuto proprio in Europa e in particolare in Inghilterra, formandosi ad Oxford. Se in poesia Eliot è interprete del Modernismo che si è affermato nella prima metà del Novecento, nel suo lavoro di saggista e di critico letterario egli cerca di difendere la tradizione, esposta ad "erosione" da parte della società che "inebria" il soggetto e lo distoglie dai "valori autentici". La letteratura e la critica letteraria sono dunque chiamate a tenere viva la tradizione nel presente, ma, se da un lato vengono arricchite dagli influssi di discipline come psicologia e sociologia, dall'altro sono esposte ad un impoverimento, visto che, spostando l'attenzione sulle altre scienze umane, rischia di svanire l'apprezzamento per il "bello scrivere" e i valori "puramente letterari" finiscono in secondo piano. Come detto per Arnold, anche le posizioni di Eliot sono spesso tutt'altro che democratiche e si inscrivono in un elitarismo aristocratico: la sua critica si rivolge tanto al liberalismo, quanto alle visioni democratiche ritenute spesso eccessivamente entusiaste di fronte alla diffusione della cultura di massa. Tuttavia Eliot nel suo *Appunti per una definizione di cultura* è in disaccordo con Arnold¹⁷: Eliot, riprendendo gli spunti di Coleridge e Carlyle, sostiene che al termine cultura "si connettono differenti associazioni di idee, a seconda che ci si riferisca allo sviluppo di un individuo, di un gruppo o classe, della società intera"¹⁸. Egli rimprovera ad Arnold di non considerare suffi-

¹⁶ Da Arnold fino agli apocalittici più recenti, il concetto di cultura, è stato sottoposto a continue discussioni. A partire dalla corrente marxista, passando anche da autori britannici – si pensi ad esempio a Pugin, a Ruskin e a William Morris – già nei primi anni del secolo si diffonde la consapevolezza che l'arte di un certo periodo è strettamente e necessariamente legata al sistema di vita generalmente dominante e che i giudizi estetici morali e sociali sono tra loro interdipendenti. Molti autori mettono in luce le nefaste conseguenze estetiche e sociali dell'industrializzazione, della divisione del lavoro e dell'utilizzo delle macchine: tali critiche divengono anche il fondamento teorico di *Arts & Crafts*, movimento artistico, appunto definito "anti-industriale", per il quale l'attività artistica è chiamata ad una riappropriazione del crescente tempo libero creato dalla rivoluzione industriale e dal progresso tecnologico.

¹⁷ Sul testo di Eliot è interessante il parere di Raymond Williams: "Il valore essenziale del libro [...] consiste prima di tutto nell'accettare il significato di cultura come un 'intero sistema di vita' e nel successivo esame di quello che intendiamo per 'livelli' di cultura entro tale significato; quindi nel tentativo di distinguere tra 'élite' e classe e nella penetrante critica alla teoria di una 'élite'" (R. Williams, *op. cit.*, p. 27).

¹⁸ Eliot T.S., *Appunti per una definizione di cultura*, Milano, Bompiani, 1967, p. 19.

cientemente il rapporto tra la cultura dell'individuo e quella dell'intera società¹⁹. Come si vedrà in seguito, Eliot, servendosi dell'evoluzione delle teorie antropologiche, arriva a concepire la cultura secondo una nuova luce: essa non è da intendere come una "perfezione" verso la quale dovrebbe tendere l'individuo, ma, secondo una definizione vaga ma efficace, come "ciò che rende la vita degna di essere vissuta"²⁰. Non più una cultura come qualcosa di più comprensivo della religione (idea che Eliot attribuisce ad Arnold), ma come "l'incarnazione della religione di un popolo"²¹. Eliot, la cui opera di critico letterario venne pubblicata principalmente su "Criterion", rivista da lui diretta, postula anche l'esistenza effettiva di una élite capace di mantenere una continuità tra la letteratura del passato e quella contemporanea²² e di rendere la critica letteraria indipendente dagli interessi di ogni gruppo di potere: "poiché la nostra lingua cambia in continuazione, cambia il nostro modo di vivere, sotto la spinta di cambiamenti materiali nell'ambiente [...] a meno che non abbiamo quei pochi uomini che riuniscono in sé una sensibilità eccezionale,

¹⁹ *Ibidem*. "Arnold si interessa innanzi tutto dell'individuo e della "perfezione" cui questo dovrebbe mirare. È vero che nella sua famosa classificazione in 'Barbari, Filistei, plebe' egli si spinge fino ad una critica delle classi; ma questa si limita ad una accusa rivolta a quelle classi per le loro insufficienze e non si spinge a considerare quale dovrebbe essere la funzione, o 'perfezione', conveniente ad ognuna di esse" (Ivi, pp. 20-21). Continua Eliot nella sua critica ad Arnold: "L'interpretazione superficiale dei rapporti tra cultura e religione è forse la fondamentale manchevolezza di *Cultura e anarchia* di Arnold. Arnold dà l'impressione che la cultura (come egli usa il termine) sia alquanto di più comprensivo della religione: che quest'ultima non sia se non un elemento necessario, che fornisce la formazione etica e qualche colore emotivo alla cultura, valore supremo" (Ivi, p. 28).

²⁰ Ivi, p. 28. Spiega Eliot: "Se prendiamo sul serio la cultura, vediamo che un popolo non ha unicamente bisogno di mangiare a sufficienza (sebbene anche ciò sia più di quanto sembriamo in grado di assicurare) ma anche di una conveniente e particolare *cuisine*: un sintomo della decadenza della cultura in Gran Bretagna è l'indifferenza verso l'arte di preparare i cibi" (*Ibidem*).

²¹ "Per afferrare la teoria della religione e della cultura [...] dobbiamo cercare di evitare due errori alternativi: quello di considerare la religione e la cultura come due cose distinte tra le quali vi sia un *rapporto*, e quello di *identificarle*. [...] ho parlato della cultura di un popolo come *incarnazione* della sua religione; e pur rendendomi conto di quanto sia temerario l'uso di un termine così elevato, non riesco a pensarne altri, che così bene esprimano l'intenzione di evitare da un lato il *rapporto* e dall'altro l'*identificazione*" (Ivi, p. 35).

²² Tale teoria viene criticata da Leavis che nel saggio *T. S. Eliot critico*, inserito nella raccolta *La linea d'ombra ed altri saggi*, spiega: "il 'Criterion' è stato ben lungi dall'opporci al trionfo finale della *coterie* sulla funzione della critica. La sua resa, in realtà, segna la fine per i nostri tempi della possibilità di un'élite, quale Eliot postulava, di costituirsi come una forza nel mondo letterario britannico e di essere capace, quale efficace e costante richiamo all'esistenza di modelli, di farsi sentire e rispettare come un qualcosa di completamente diverso da una *coterie*" (F. R. Leavis, *La linea d'ombra ed altri saggi*, Milano, Mursia, 1973, p. 232).

un'eccezionale padronanza della parola, degenererà la nostra capacità di esprimere, ma persino di provare, ciò che non siano le emozioni più elementari²³.

È comunque fin dai primi anni del Novecento che nel Regno Unito le idee di Arnold tornano di estrema attualità: molti autori infatti denunciano che l'"alta" cultura britannica fosse insediata dalle contaminazioni provenienti dagli Stati Uniti, i quali con la loro influenza costituiscono una vera e propria minaccia per il canone letterario classico. Frank Raymond Leavis opera in questo senso, promuovendo nei suoi testi e in una serie di saggi pubblicati sulla rivista "Scrutiny" un confronto tra la cultura "elitaria" e quella "popolare". Il primo numero della rivista, sulla scia del lavoro iniziato da "The Calendar of Modern Letters"²⁴, esce nel maggio 1932 e, pur avendo una diffusione piuttosto limitata, ha tra i suoi lettori e critici, tra gli altri, anche lo stesso Thomas S. Eliot e Aldous Huxley. Leavis, attraverso le sue opere, ma anche nei saggi della sua rivista, lancia un appello affinché venga recuperata la cultura "originaria" e quasi "perduta", che soltanto lo studio della letteratura può restaurare e rilanciare²⁵. Già nel 1933 in *For continuity* Leavis, docente presso l'Università di Cambridge, esprime le sue idee sulla civiltà di massa e sulla "cultura della minoranza"²⁶. Raccogliendo in parte gli spunti di Thomas S. Eliot e di I.A. Richard, egli sostiene che in qualsiasi epoca il giudizio e l'apprezzamento dell'arte e della letteratura dipende da una ristrettissima minoranza, che è in grado di arrivare ad un giudi-

²³ T. S. Eliot, cit. in F. R. Leavis, *op. cit.*, p. 230.

²⁴ Come riporta Leavis, "The Calendar of Modern Letters", fondato nel 1925 si proponeva di ospitare una critica letteraria fatta secondo chiari e rigorosi modelli di critica: "nelle recensioni baseremo le nostre dichiarazioni sui modelli di critica, dato che solo allora si può parlare chiaramente senza timore di offendere o lodare in modo significativo" (F. R. Leavis, *op. cit.*, p. 267). Tra i testi citati da Leavis, interessante è anche il saggio critico di Virginia Woolf *The Common Reader*.

²⁵ Il testo *Culture and Environment*, scritto da Leavis con Denys Thomson si apre con un interrogativo: "Molti tra gli insegnanti di inglese che hanno cominciato ad interessarsi delle possibilità esercitare il gusto e la sensibilità sono stati tornantati da forti dubbi. Quale effetto può avere esercitarsi contro la moltitudine di influenze – film, giornali, pubblicità –, veramente, l'intero mondo che sta fuori dalla classe? Ancora le autentiche condizioni che fanno sembrare l'educazione letteraria così disperata sono quelle che la rendono più importante di quanto lo sia mai stata prima; in un mondo di questo tipo – e un mondo che cambia così rapidamente – è sulla tradizione letteraria che il compito del mantenimento della continuità deve basarsi" (trad. mia, F. R. Leavis e Thomason, *Culture and environment*, London, Chatto & Windus, 1950, p. 1).

²⁶ "Per un critico che ben comprenda il proprio mestiere non vi sono dei valori 'unicamente' letterari o un regno di ciò che è esclusivamente estetico"; il critico deve "giungere ad una risposta al testo che lo colga in tutta la sua completezza e rispettarne tutta la peculiarità e pertinenza, mentre trasforma la propria risposta in un commento" (F. Leavis, *Mass Civilisation and Minority Culture*, in Id., *For Continuity*, Cambridge, 1933, pp. 13-15).

zio originale e spontaneo. Leavis e gli altri autori²⁷ fanno notare come, sotto l'azione del giornalismo letterario, ma anche per colpa del mondo accademico, sia svanita la sensibilità contemporanea e con lei la "mentalità tradizionale", la "memoria viva" e il "senso del valore". In queste condizioni ogni critica diventa quasi impotente: "il fatto che le altre continuità tradizionali [...] si siano disintegrate così completamente, rende di conseguenza più importante la tradizione letteraria, dal momento che la continuità della coscienza, la conservazione dell'esperienza collettiva, dipende maggiormente da essa; se si permette che la tradizione letteraria venga meno, la frattura è completa"²⁸. Pur senza identificare la cultura con la tradizione letteraria, egli spiega che difficilmente la cultura può fare a meno di essa, visto che possedere una mentalità letteraria significa possedere una particolare consapevolezza discriminatrice e la capacità di discernere e fissare la differenza di qualità e di livello. La "Grande Tradizione"²⁹ della cultura classica dunque, al cospetto della sempre maggiore confusione e del disorientamento della società contemporanea, è chiamata a farsi strumento di conservazione dell'ordine, ma anche strumento di emancipazione per le classi operaie, che ad essa devono avere la possibilità di accedere. Di fronte alle trasformazioni della società e al progresso di scienza e tecnologia, per Leavis l'uomo ha bisogno di essere "nel pieno intelligente possesso della sua umanità" ed ha bisogno di "qualcosa che abbraccia il vigore del più profondo istinto vitale: come l'intelligenza, la capacità – che ha profonde radici nell'esperienza ed è sommamente umana – di rispondere in modo creativo alle nuove sfide del tempo"³⁰. Le trasformazioni con le quali Leavis si confronta non sono, come per Arnold, soltanto l'industrializzazione e le sue conseguenze nel pensiero e nei sentimenti: egli, come spiega Williams, è chiamato a confrontarsi con la diffusione dei *mass media* e di tutte quelle tecnologie che comportano un "deliberato sfruttamento della reazione volgare che caratterizza la nostra società". I *mass media* vengono denunciati per il loro potere corruttivo della morale, ma anche per la loro capacità di imporre modi di pensare e di sentire. I mezzi di comunicazione di massa, in piena sintonia con la deprecata cultura americana, com-

²⁷ Per un approfondimento sugli autori che, prima e dopo di Leavis, si occuparono del tema si vedano Tawney, G. Gissing, W.H. Mallock, Belloc, G.D.H. Cole e la stessa Q.D. Leavis, moglie di Frank Raymond: cfr. il testo di R. Williams *Cultura e rivoluzione industriale*, op. cit.

²⁸ F. R. Leavis, *op. cit.*, p. 270.

²⁹ In un testo, tradotto in italiano nel 1968, Leavis richiama alla necessità di un senso di discriminazione per distinguere coloro che appartengono veramente alla "Grande Tradizione", quali H. James, G. Eliot, J. Conrad: "I grandi romanzieri che in tale tradizione si iscrivono s'interessano tutti moltissimo della 'forma'; sono tutti assai originali sotto il profilo tecnico avendo rivolto il loro genio all'elaborazione di metodi e procedimenti personale e adeguati" (F. R. Leavis, *op. cit.*, p. 20).

³⁰ Ivi, p. 326.

portano una commercializzazione della cultura, oltre che un suo livellamento e una sua standardizzazione.

Frank Raymond Leavis, Denys Thompson e gli altri autori che ruotano intorno alla rivista "Scrutiny", puntano sul ruolo della scuola, che deve farsi custode del "canone morale", affermare la superiorità della cultura "alta" e contrastare il declino culturale causato dai *mass media*. Il testo *Culture and Environment*, citato in ogni manuale di *Media Education* come esempio di intervento "inoculatorio" nei confronti dei media, segna la strada per la diffusione di un metodo pratico da mettere in atto nelle scuole: un tirocinio educativo che, al pari di un vaccino, porti gli alunni ad allontanarsi da questi "nuovi" media e a rivolgere la loro attenzione agli autori della "Grande Tradizione" letteraria³¹. Non è difficile identificare questi autori come "apocalittici": si può notare come queste idee in Inghilterra abbiano dato vita ad un approccio da parte degli insegnanti che è stato definito "elitario" e "inoculatorio" nei confronti dei mass media. L'idea è che i giovani alunni vadano appunto vaccinati e dunque dotati degli anticorpi per non essere travolti dalla potenza dei media e per opporsi alla cultura di massa. Un vaccino che deve essere fondato sulla valorizzazione della cultura alta e sull'allontanamento dal feticcio della *low culture*. Il metodo dell'analisi letteraria, fondato su una lettura interpretativa "empatica" del testo, negli anni successivi viene utilizzato anche verso le forme della cultura popolare, proprio per rilevarne il "basso" valore estetico, sempre inferiore ai prodotti della *high culture*. L'intento di svalutare e respingere i prodotti culturali di massa e di valorizzare la cultura alta come l'unica capace di consolidare l'integrità morale del popolo inglese rientrano a pieno diritto tra le tesi "apocalittiche" e contribuiscono ad una visione elitaria della cultura: soltanto una *élite* che dirige le masse e che ha accesso alla comprensione dei "veri" valori estetici della cultura, può operare la selezione e la valutazione dei prodotti culturali. Una lettura di Leavis e degli altri autori di "Scrutiny" fuori dal contesto della critica letteraria nel quale costoro si inseriscono rischia però di semplificare il discorso di questi autori. Infatti, se tali analisi da un lato sono spesso riferibili a posizione conservatrici e ben poco democratizzanti, si può sottolineare come esse abbiano rappresentato anche un utile controcanto alle voci entusiaste di fronte alla diffusione dei *mass media* e siano state tra le prime a rivelare e a svelare l'inserimento dei media nelle logiche del mercato e il loro piegarsi alle leggi della domanda e dell'offerta, oltre che la loro capacità di mettersi al servizio delle élite –

³¹ Il metodo di Leavis e Thompson viene criticato da Raymond Williams nel suo testo *Cultura e rivoluzione industriale*: "La lingua inglese è, sì, una materia fondamentale di educazione, ma non è ovviamente, tutta l'educazione. Similmente l'istruzione formale, per quanto umana, non si identifica con tutta l'esperienza sociale acquisita nel passato e nel presente" (R. Williams, *op. cit.*, p. 304).

commerciali, ma anche e soprattutto politiche, come dimostravano i regimi proprio negli anni '30 – che detenevano il potere.

Una lettura dialettica e “complessa” di questi critici letterari forse può consentire di spiegare anche uno dei paradossi di questi studi: è infatti proprio da questi autori, fermamente orientati alla “conservazione” e al “recupero” dei valori classici, che ha preso forma il movimento dei *Cultural Studies*. Tale movimento ha posto al centro dell’attenzione proprio la formazione della classe operaia e la valorizzazione della cultura popolare, oltre all’applicazione dei metodi della critica letteraria ai prodotti della cultura di massa. Pur sviluppandosi sul solco delle idee di Arnold e Leavis, gli autori che fonderanno il *Centre for Contemporary Cultural Studies* di Birmingham infatti contestano e mettono in discussione le idee dei loro predecessori, grazie alla consapevolezza che sarebbe impossibile e deleterio pretendere di allontanare le masse, e in particolare i giovani, dalla cultura popolare. Anzi, attraverso i contributi di autori quali, tra gli altri, Richard Hoggart, Paddy Whannel e Stuart Hall, si comincia a sostenere che queste forme di cultura, ritenute inizialmente “basse”, debbano invece essere conosciute, studiate e perfino valorizzate. L’analisi dei prodotti della cultura di massa è fondamentale per la consapevolezza da parte della classe operaia della propria condizione, ma anche per demistificare le stesse strutture commerciali che animano la cultura popolare in un’epoca, come quella del dopoguerra, sempre più caratterizzata dai media. La critica della cultura americana e la denuncia dei media come agenti di mercato è comune ad altri autori che, all’interno della corrente filosofica e sociologica della scuola di Francoforte, hanno offerto un contributo significativo alla riflessione sui media, condividendo con gli studiosi degli *English Studies* da un lato una posizione (almeno in parte) conservatrice ed elitaria e dall’altro una visione marxista, orientata alla denuncia delle sovrastrutture che dominano il soggetto. Come si vedrà in seguito, gli autori della scuola di Francoforte sviscerano i meccanismi della “industria culturale” principalmente dal momento in cui essi, costretti all’esilio negli Stati Uniti, entrano a diretto contatto con i “nuovi” media e con la loro rapida e capillare diffusione.

Tra gli autori profondamente critici nei confronti della cultura americana si iscrive anche Dwight MacDonald, critico letterario, ma anche scrittore, sociologo e intellettuale molto attivo nel panorama culturale statunitense nel corso del Novecento. Pacifista e anarchico, ma anche antisovietico, MacDonald si è schierato su posizioni che sono state definite, alla stregua di quelle di Theodor Wiesengrund Adorno, di conservatorismo culturale. Egli, pur provenendo da una matrice progressista e pur mostrandosi diffidente verso l’autorità del potere – istituzionale, soprattutto –, è

considerato come un sostenitore di una visione della cultura fortemente elitaria³². A partire dagli scritti pubblicati su “Partisan Review” e su “Politics”, ma anche dai suoi lavori di critica letteraria delle opere di Wallace, Camus e Poe, per arrivare fino al suo testo *Against the American Grain*³³ (1962), egli, facendo il “contropelo” all’America³⁴, si pone nella posizione di una critica profonda e radicale delle nuove forme della cultura americana. Senza fermarsi ad un’analisi esclusivamente statunitense, MacDonald studia alcune grandi costanti, aspirando ad individuare “*la pensée sauvage* di un sistema”³⁵. Accanto alla classica distinzione tra *high*, *middle* e *lowbrow*, in riferimento ad una classificazione delle forme culturali, egli conia due neologismi, il cui successo sarà molto rilevante negli anni successivi: *masscult* e *midcult*. Il primo neologismo si rivolge contro le manifestazioni dell’arte definite di *élite* e include tutti quei prodotti della comunicazione di massa che, secondo il critico statunitense, non raggiungono il livello autentico di “cultura”: “il *Masscult* non offre ai suoi consumatori né una catarsi emotiva né un’esperienza estetica, perché queste richiedono sempre uno sforzo. [...] Nel *Masscult* il trucco è chiaro: compiacere la folla con ogni mezzo”³⁶. Accanto a questa definizione però MacDonald affianca il concetto di *midcult* per classificare tutte quelle opere che, pur offrendosi in vesti moderne ed aggiornate, possiedono soltanto in apparenza i requisiti di cultura. Il *midcult* è in realtà un’imitazione o una parodia della vera cultura, è una sua stilizzazione che non soltanto “sfrutta” le scoperte dell’avanguardia, ma addirittura le banalizza, riducendole a elementi di consumo: “il *Midcult* non rinuncia a nulla: pretende di rispettare le regole dell’Alta Cultura mentre in realtà le annacqua e le rende volgari”. Una paradigmatica espressione del *midcult* per MacDonald è rappresentata dal romanzo di Ernest Hemingway *Il Vecchio e il Mare*, nel quale egli riconosce uno stile accattivante che sembra possedere un “fascino maligno” per persone di “media cultura”. MacDonald critica i recenti movimenti artistici, accusandoli di aver contaminato, sotto

³² Spiega Eco nel suo citato *Apocalittici e integrati* che autori quali MacDonald, forse a causa della frustrazione per le difficoltà incontrate nell’azione progressista in ambito politico, si sono ritirati dalla critica politica a quella culturale: “da una critica volta a mutare la società, a una critica aristocratica sulla società, quasi ponendo fuori dalla mischia e rifiutando ogni corresponsabilità” (U. Eco, *op. cit.*, p. 35).

³³ D. MacDonald, *Controamerica*, Milano, Rizzoli, 1969

³⁴ Come spiega Claudio Gorlier nell’introduzione all’edizione italiana del testo uscita nel 1969, “*Against the American Grain* significa [...] fare il contropelo all’America, porsi in termini spesso irrispettosi nei confronti di ciò che l’americano medio rispetta e ammira, o della immagine che egli ha di se stesso, con tutta la soddisfazione e l’orgoglio e la rigongiatura di petto che comporta. Macdonald accettava la sua parte di *maverick*, di irregolare, di eversore dei miti ufficiali e del buon senso perbene e filisteo, in piena coscienza e senza nessun compromesso” (C. Gorlier, Introduzione e D. MacDonald, *op. cit.*, p. 9).

³⁵ C. Gorlier, *op. cit.*, p. 12.

³⁶ D. MacDonald, *op. cit.*, p. 49.

l'influenza dei media, la "tradizionale" purezza dell'arte e di aver subordinato il valore estetico alle logiche della commercializzazione. Opponendosi esplicitamente alle idee del sociologo canadese Marshall McLuhan, sostiene infatti che l'Era Elettronica non abbia affatto reso obsoleto il linguaggio scritto e che anzi, nelle contemporanee condizioni, esso reclami un ruolo sempre più importante per preservare la cultura alta dalle varie forme di "deviazione", di contaminazione e di corruzione³⁷.

Le posizioni citate – da Arnold a Eliot, da Leavis a MacDonald, pur trovando origine nella cultura britannica e in quella statunitense, si diffondono in tutta la cultura occidentale, soprattutto all'interno di quelle società nelle quali i *mass media* sono penetrati più efficacemente. Anche in ambito spagnolo non mancano voci autorevoli che, partendo da una critica letteraria e culturale, arrivano a posizioni affini a quelle descritte. Si pensi ad esempio ad Alfonso Sastre, che in anni successivi rispetto a Leavis e alla sua scuola, nel suo *La rivoluzione e la critica della cultura* ma anche negli altri scritti occasionali prodotti sul tema, offre una lettura critica della dilagante cultura nella quale i soggetti sono immersi. L'obiettivo di Sastre, più che di denunciare le caratteristiche della cultura di massa, è quello di promuovere una cultura – teatrale soprattutto, ma anche letteraria – alta, che assegna all'artista e all'intellettuale il delicato compito di problematizzare la realtà e di operare un'influenza mediata sulla coscienza sociale e sulle strutture della stessa società. Oltre a denunciare le manchevolezze della contemporanea produzione teatrale, Sastre si fa promotore di un'analisi di questa cultura "degradata" – così legata al dominio della moda – e si auspica una diversa regolamentazione. Vengono così identificati alcuni "mostri apocalittici", identificati nel "dilettantismo" culturale, nella società industriale e nell'entropia³⁸. Tutte forme che contraddistinguono una forma di società "degradata", coinvolta in un processo di standardizzazione che ha eliminato, ritenendoli quasi inutili, il pensiero e la letteratura individuale, privilegiando le mode e i topici: "la cosiddetta 'vita intellettuale' [...] si svolge sempre più come un affare nel senso commerciale del termine, sebbene manchi spesso l'elemento propriamente o direttamente 'lucrativo'. I 'valori', nel mercato culturale, 'nascono', salgono o scendono, oscillano, cadono, spariscono, risorgono o 'muoiono' secondo leggi – sempre più raramente infrante –

³⁷ Scrive MacDonald a proposito di McLuhan: "se inavvertitamente ho suggerito che *Understanding Media* è puro *nonsense*, permettetemi di correggere questa impressione: è *nonsense* impuro, *nonsense* adulterato con senso. McLuhan è un pensatore ingegnoso, pieno di immaginazione e (soprattutto) fertile. Egli ha accumulato una grande quantità di informazioni fresche ed interessanti e una grande quantità di informazioni fiacche e dubbie" (Ivi, p. 181).

³⁸ Sastre cita Adorno, in un passo di *La rivoluzione e la critica della cultura*: "La critica non è dannosa perché dissolve – questo è, anzi, il suo aspetto migliore – ma nella misura in cui obbedisce attraverso le forme della ribellione" (Sastre A., *La rivoluzione e la critica della cultura*, Bologna, Cappelli, 1978, p. 20).

di un gioco nel quale agiscono alcuni fattori del tutto inesplorati³⁹. L'attuale situazione della cultura è per Sastre condizionata da una serie di "persuasori occulti" che, contrariamente da quanto sostiene Vance Packard, non sono incarnati né dalla pubblicità né dalle autorità ufficiali, né dalle case editrici né dai cattedratici: i responsabili di questa "censura segreta" sono gli stessi critici, che compongono un "commissariato generale"⁴⁰. Anche se, come sottolineato, la critica di Sastre mira innanzitutto alla creazione di un modello di teatro realista – che immerga lo spettatore una forma di catarsi, una situazione catastrofico-irrisoria che lo porti a concentrarsi su se stesso, scoprendo miserie e degradazioni nel personaggio che in parte lo rappresenta –, la sua critica risulta interessante per arricchire il ventaglio di posizioni "apocalittiche" sulla cultura del Novecento. La sua "critica" risulta fertile non soltanto per la lucidità e l'efficacia delle sue analisi, ma anche perché, nel suo farsi meta-critica, denuncia la scarsa pregnanza della critica stessa, in ambito artistico (teatrale, letterario, ma non solo), ma anche in ambito giornalistico, sociale e politico. Ciò che egli fa notare a proposito della critica giornalistica è emblematico di questa denuncia che potrebbe arrivare efficacemente fino ai giorni d'oggi: "si potrebbe dire che [...] tutti gli articoli sono uguali, e non certo per la presenza di un pensiero collettivo – che al contrario di queste sarebbe ricco e vario – ma per la sua assenza e per la sostituzione di quello che *in statu nascente* fu un pensiero con una massificata utilizzazione di *clichés* [...]. L'uso equilibrato di questi termini permette di scrivere una critica senza leggere diligentemente l'opera discussa, senza studiarla e vendere quel lavoro come mercanzia intellettuale accettabile"⁴¹.

2. Cultura, massa e critica della società

A partire dalla fine dell'Ottocento, e poi in modo sempre più costante durante il Novecento, la filosofia si è confrontata con la critica della cultura, innescando un dibattito che si è spesso intrecciato con la critica della Tecnica e della tecnologia. L'evoluzione della cultura e le trasformazioni tecnologiche sono state individuate tra le principali cause della perdita di centralità dell'uomo di fronte alle radicali trasfor-

³⁹ Ivi, p. 26.

⁴⁰ "Nelle attuali condizioni dell'apparato, la critica è un'attività impossibile. Coloro che se ne occupano professionalmente [...] non possono fare a meno di esercitare una forma attenuata di barbare a meno, ammettendo – per cominciare – il loro modesto carattere di cronisti, non corrispondono, con loro autodichiarate limitazioni alle limitazioni che impone loro l'apparato' proponendosi come informatori, come cronisti della cultura, e nient'altro (Ivi, p. 34).

⁴¹ Ivi, p. 70. Continua Sastre "E' una manifestazione in più del sonno della ragione che [...] invece di mostri genera regole, vacue formule dall'aspetto ragionevole e 'dialettico', tranelli insomma" (*Ibidem*).

mazioni della società. La società, infatti, è chiamata inevitabilmente a confrontarsi con le possibilità offerte dai mezzi di trasporto e con le novità derivanti dall'evoluzione delle tecnologie al servizio della vita dell'uomo. La riflessione "apocalittica" dunque, oltre che sul ruolo "omologante" della cultura di massa e dell'industria culturale, passa anche dalla quella che è stata definita come la "questione della tecnica". Si può notare, come ha fatto Michela Nacci in una sua analisi sul rapporto tra uomo e tecnica nel Novecento, come le teorie sui mezzi di comunicazione di massa siano direttamente collegabili proprio alla questione della tecnica. Un tema che, a partire dalle analisi di Heidegger – per il quale la Tecnica è il "destino" del nostro tempo e per il quale noi "siamo agiti" dalla Tecnica –, ha attraversato il secolo scorso e che, forse, è stato affrontato principalmente secondo quell'ottica o apocalittica o integrata (e non *et... et*, come auspicava Eco). Quindi o come la denuncia del suo ruolo pervasivo e predominante rispetto all'uomo, o come un'esaltazione entusiastica: per Nacci esistono due immagini della tecnica. La prima "onnipotente, che può tutto, che progetta con esattezza e determinazione, che trasforma ogni stato di cose dato rendendolo conforme a un disegno"⁴²; la seconda, più positiva, la vede come "magica, sovraumana, è la conquista del possibile e dell'impossibile, è il superamento del limite"⁴³. Da Lewis Mumford a Hans Jonas, da George Orwell a Oswald Spengeler, da Gunther Anders ai teorici della scuola di Francoforte, da Martin Heidegger a Jürgen Habermas, il *fil rouge* di molti autori che potremmo definire (almeno in parte) "apocalittici" è rappresentato proprio dall'idea che la tecnica, da "docile" e "vuoto" strumento dell'uomo, nel corso della storia sia diventata autonoma e abbia acquistato fini propri, che poi sono diventati addirittura prevaricanti ed esclusivi rispetto a quelli dell'uomo. Si tratta di autori che, forse, ancora oggi consentono a discipline quali la pedagogia di interrogarsi costantemente sulla tecnica⁴⁴: "con la tecnica e contro la tecnica, per la tecnica e oltre la tecnica. At-

⁴² M. Nacci., *Pensare la tecnica*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 9. All'interno di questa visione Nacci individua poi cinque immagini: la tecnica come attività autonoma dell'uomo; come dominio e nichilismo, caratterizzata dalla stessa essenza della modernità; come opposta al pensiero; connessa alla fine della civiltà; come totalitarismo.

⁴³ Ivi, p. 11.

⁴⁴ Cambi F., *Manuale di filosofia dell'educazione*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 186, Continua Cambi: "La pedagogia è *uno* dei luoghi (e tra i fondamentali) in cui si pensa la tecnica, in cui la si interroga sul suo senso e sulla sua struttura, su i suoi effetti e sulla sua idea regolativa, in cui si fanno emergere dubbi, quesiti, spiazziamenti ecc. In cui si chiama in causa sia il 'destino della tecnica' e la 'tecnica come destino, sia [...] il nesso tra *Psyche* e *Techne*". Continua ancora Cambi: "la tecnica senza la pedagogia (anche la filosofia, anche la storia ecc.: ma soprattutto la pedagogia) rischia di farsi sfuggire i suoi problemi più inquietamente aperti, di cui essa non può non farsi carico, per accedere a quella riflessività che, per molte

traverso una riflessione dislocata, plurale, spesso asimmetrica [...], sempre tensionale, e critica, radicalmente critica, che è quella che deve contrassegnare a livello più proprio e più alto la pedagogia”⁴⁵.

Il pensiero filosofico si è interrogato sulla problematicità del rapporto tra uomo e tecnica, riflettendo in particolare sulle cause e sulle conseguenze della nascita di un tipo di uomo nuovo, inserito all'interno di una società appunto “di massa”, che rischia di privare l'individuo della sua identità. Molti autori si sono confrontati col tema nel corso del Novecento: il dibattito, che si è intrecciato per tutto il secolo proprio con la riflessione sul rapporto tra uomo e tecnica, è stato influenzato dai solchi tracciati da numerosi autori, tra i quali un ruolo centrale può essere attribuito a Friedrich Nietzsche. Il filosofo tedesco, citato dallo stesso Umberto Eco all'interno della sua raccolta di saggi del 1964 ed inserito tra gli “apocalittici”, viene definito come un “nichilista fiammeggiante”, interprete paradigmatico di quel pensiero appunto “apocalittico” che critica radicalmente la cultura di massa. Spiega Eco che la lettura di Vattimo (uscita proprio negli anni precedenti ad *Apocalittici e integrati* su l'“Archivio di Filosofia”) consente di interpretare al meglio il pensiero di Nietzsche e di trarne interessanti spunti per leggere la “malattia del nostro tempo”. Se da un lato Nietzsche accetta senza riserve le sfide che la modernità pone alla società e all'individuo contemporaneo, considerando addirittura positiva la crisi dei valori, dall'altro depreca e rigetta alcune idee fondanti della modernità, tra le quali quelle di eguaglianza e di democrazia. L'uomo “dopo la metafisica”, privato del trascendente, è costretto a “fare da sé”, ad andare avanti a tentoni senza punti di riferimento. A partire dal periodo della rivoluzione industriale, in luogo di una civiltà rigorosamente aristocratica, che escludeva le classi lavoratrici dalla vita politica, si è andata formando una civiltà che, per tappe successive, ha prima portato categorie sociali sempre più ampie alla fruizione di beni che prima erano disponibili soltanto a minoranze e, poi, ha condotto queste stesse categorie a fruire di sempre un maggiore numero di diritti. Più che essere interessato alle trasformazioni economiche, il filosofo tedesco si interessa al futuro della cultura e dell'uomo. Se da un lato la modernità porta alla crisi di quei valori “già in sé nichilisti”, che hanno attraversato il pensiero dell'occidente, e può favorire la “spontanea e rigogliosa affermazione della vita” e la crescente consapevolezza dell'irrazionalità della vita, dall'altro Nietzsche denuncia l'affermazione nella modernità della morale del gregge e del “risentimento sociale”: in *Così parlò Zarathustra* e in *La volontà di potenza* egli riflette su come la crisi delle società tradizionali, fondate sul censo, porti all'affermazione della società individua-

vie, essa stessa riconosce a se stessa come compito. Infatti, la tecnica è destino ma è [...] anche problema. E prima di tutto problema a se stessa” (Ivi, p. 187).

⁴⁵ *Ibidem*.

listica di mercato, in cui le masse abbandonano l'iniziale posizione subordinata e si collocano al centro della società⁴⁶. In questa situazione si crea una società appunto "di massa", all'interno della quale, lungi dal prendere in considerazione il valore liberatorio e democratico offerto dalla possibilità di un numero sempre maggiori uomini di prender parte – più o meno direttamente – alle decisioni politiche, Nietzsche denuncia l'imbarbarimento dei costumi e la trasformazione in chiave sempre più volgare della società. Il suffragio universale è valutato come la "morale degli inferiori" che trionfa sulla "morale dei signori", comportando un universale abbruttimento dell'Europa" e la "degenerazione complessiva dell'umanità". Secondo una preoccupazione già espressa nel corso dell'Ottocento da alcuni autori⁴⁷, la massa, costituita da un insieme di "individui mediocri", viene considerata come espressione di un trionfo della quantità sulla qualità. Nietzsche comunque non è soltanto un "apocalittico": egli infatti viene individuato da Eco come esempio di autore che non si "accontenta" di deprecare la situazione dell'uomo contemporaneo, costretto a vivere una condizione di permanente insicurezza e di soffocante conformismo, ma tenta di superarla alle radici. Un superamento che – tra tradimenti e fraintendimenti del suo pensiero – risiede forse nell'appello ad un nichilismo attivo, una condizione che porta l'uomo a lottare per il ritorno di una società aristocratica: "è necessario che gli uomini superiori dichiarino guerra alla massa! Non c'è luogo in cui i mediocri non si radunino per diventare padroni! Tutto ciò che rammollisce, addolcisce, valorizza il popolo o il femminino agisce a favore del suffrage universel, ossia del dominio degli uomini inferiori"⁴⁸. Come egli spiega in *Nascita della tragedia*, l'uomo deve disfare "pietra per pietra" il "geniale edificio della cultura apollinea" e scoprire l'altro principio che nella cultura vive, ovvero il dionisiaco. L'uomo deve dunque scoprire il

⁴⁶ Come si legge in *La volontà di potenza*: "Il guazzabuglio sociale, conseguenza della rivoluzione, dell'aver instaurato l'uguaglianza dei diritti, della superstiziosa credenza nella uguaglianza degli uomini. I portatori degli istinti di decadenza [...] compresi gli istinti servili, della viltà, dell'astuzia e della canaglia propria degli strati sociali tenuti a lungo in soggezione, si mescolano al sangue di tutti i ceti: dopo due, tre generazioni la razza è diventata irricognoscibile, tutto è diventato plebe" (F. Nietzsche, *La volontà di potenza*, Roma, Newton Compton, 1984, p. 473).

⁴⁷ Cfr. le riflessioni di Benjamin Constant e Jacob Burckhardt.

⁴⁸ Ivi, p. 470. Tra i passi che hanno favorito un'interpretazione nazista del pensiero nietzschiano vi sono proprio le parole scritte dal filosofo tedesco sulla creazione di un "partito della vita": egli auspica "la creazione di una razza di dominatori", una "specie superiore di uomini" che grazie alla loro sovrabbondanza di "volontà, sapere ricchezza e influsso" si sarebbero potuti servire dell'Europa democratica "per prendere in mano le sorti della terra, per plasmare, come artisti, l'uomo stesso" (Ivi, p. 517). Il "partito della vita" dovrebbe quindi rispondere all'esigenza di "allevare l'umanità al superamento di se stessa, includendovi l'inesorabile annientamento di tutto ciò che era degenere e parassitario" (F. Nietzsche, *Ecce homo*, Milano, Adelphi, 1998, p. 51).

rapporto di forze e il gioco dialettico tra i due impulsi – apollineo e dionisiaco, appunto – che è stato rappresentato perfettamente dalla tragedia greca. La rinascita della cultura greca auspicata dal giovane Nietzsche corrisponde all'appello affinché l'arte ricopra una funzione decisiva nella società e affinché la cultura assolva il suo ruolo fundamentalmente critico. Attraverso la connessione tra critica e *Kultur*, Nietzsche cerca non tanto di fornire un progetto alternativo di *Zivilisation*, ma cerca piuttosto di rilanciare una critica che riesca ad agire in senso “decostruttivo” e una critica che “si dispiega come ricerca e devozione alla *verità*”⁴⁹. Negli anni successivi, superata e svanita la wagneriana speranza che l'arte sia la forza capace di far uscire l'uomo dalla “decadenza”, in *Umano, troppo umano*, in *Aurora* e in *Gaia scienza* Nietzsche sostiene che l'arte, per agire sugli animi, debba richiamarsi ad un mondo che non è più quello dell'uomo contemporaneo. Essa deve così richiamarsi al passato, “ricreare artificialmente oggi le condizioni che la rendevano attuale in altre epoche”⁵⁰: un recupero del passato, e della sua “alta” tradizione, che, dietro ad una “semplicità apocalittica”, in realtà offre una speranza utopica di resistenza e di salvezza dell'uomo e della sua umanità.

Molti autori, negli anni successivi alle pubblicazioni di Nietzsche, condividono la preoccupazione sugli effetti che la nascente “società di massa” comporta sugli individui: come sostiene lo stesso Nietzsche in *Al di là dal bene e dal male*, se da un lato la follia è molto rara nei singoli individui, “nei gruppi, nei partiti, nei popoli, nelle epoche esse è la regola”. Tale preoccupazione è espressa, anche, ad esempio, da Gustave Le Bon⁵¹, secondo il quale tra gli individui appartenenti ad una moltitudine si determina una “regressione dell'attività psichica”, visto che quelle che vengono definite le “folle” non sono illuminate dalla luce della ragione⁵²: “i lettori dei giornali, gli ascoltatori dei programmi radiofonici, i membri di un partito, anche se non fisicamente riuniti in un gruppi, tendono a diventare dal punto di vista psicologico, una folla, a cadere in uno stato di eccitazione in cui ogni tentativo di ragionamento logi-

⁴⁹ G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985, p. 33.

⁵⁰ Ivi, p. 41.

⁵¹ Tra gli altri autori che, negli anni successivi, si sono occupati del tema anche Sighele, McDougall e lo stesso Freud.

⁵² Al testo di Le Bon Sigmund Freud dedica un intero capitolo di *Psicologia di massa e analisi dell'io*, dichiarandosi d'accordo con le tesi che descrivono la condizione dell'anima collettiva e della primitività delle “masse”. Sostiene Freud che il miglior modo di interpretare le affermazioni di Le Bon “consiste forse nell'attribuire il contagio all'interazione reciproca dei singoli membri della massa e nel ricondurre a una fonte diversa le manifestazioni della sua suggestione da lui considerate identiche ai fenomeni dell'influsso ipnotico” (S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, p. 189).

co ha il solo effetto di stimolare impulsi bestiali⁵³. La potenza della folla⁵⁴ – per sua natura portata più all'azione che al ragionamento e “intellettualmente inferiore all'uomo isolato” –, secondo quanto sostiene Le Bon nel 1895, è destinata a crescere, mediante soprattutto l'ingresso delle classi popolari nella vita politica e la loro progressiva trasformazione in classe dirigente. In una folla l'individuo acquista una sensazione di invincibilità. L'individuo, altamente suggestionabile, è portato dal contagio mentale a sacrificare il proprio interesse in funzione dell'interesse collettivo. Creatura provvisoria, impulsiva, irritabile, mutevole e credula, la folla⁵⁵ si denota per assenza di giudizio e di spirito critico. Le parole di Le Bon, se raffrontate alle teorie critiche sui media che si sviluppano negli anni successivi, mostrano spunti profetici, ancor prima che si diffondano i mezzi di comunicazione di massa: “le folle si trovano pressappoco nella condizione del dormiente, le cui facoltà razionali, momentaneamente sospese, lasciano nascere nella mente immagini di estrema intensità, che presto si dissiperebbero se intervenisse la riflessione. Le folle, essendo incapaci di riflettere sia di ragionare, non distinguono l'inverosimile⁵⁶. Sono analisi e critiche che sembrano anticipare le denunce rivolte da pedagogisti, da critici e da intellettuali a media quali televisione, radio e cinema che si diffonderanno negli anni successivi: tra i bersagli scelti da Le Bon vi è lo stesso teatro, che colpisce le folle per il suo ricorso alle immagini: “le folle, riuscendo a pensare solo per immagini, si lasciano anche impressionare solo dalle immagini⁵⁷”.

Anche Ortega y Gasset, riguardo ad alcuni temi, raccoglie l'eredità di Nietzsche e col filosofo tedesco condivide la preoccupazione aristocratica sulla diffusione della democrazia e sul prevalere della quantità sulla qualità. Il filosofo spagnolo però si spinge oltre e interpreta il fascismo e i totalitarismi come la logica conseguenza dell'ascesa al pieno potere sociale delle masse. L'uomo-massa, visto come un essere “volgare” e “mediocre,” privo di coscienza storica, è presente in tutte le classi sociali ed è diventato il vero e proprio dominatore della scena europea. L'avvento delle masse al pieno potere sociale determina profonde trasformazioni nella società di inizio

⁵³ G. Le Bon, *Psicologia delle folle*, Milano, Longanesi, 1980, p. 7.

⁵⁴ “Ciò che più ci colpisce di una folla psicologica è che gli individui che la compongono [...] acquistano una sorta di anima collettiva per il solo fatto di appartenere alla folla. Tale anima li fa sentire, pensare ed agire in un modo del tutto diverso da come ciascuno di loro – isolatamente, sentirebbe, penserebbe ed agirebbe” (Ivi, p. 49).

⁵⁵ Spiega Le Bon che “la folla psicologica è una creatura provvisoria, composta di elementi eterogenei saldato assieme per un istante, esattamente come le cellule di un corpo vivente formano, riunendosi, un essere nuovo con caratteristiche ben diverse da quelle che ciascuna di queste cellule possiede” (Ivi, pp. 49-50).

⁵⁶ Ivi, p. 94.

⁵⁷ Ivi, p. 95.

Novecento⁵⁸. Ortega spiega che la società è in realtà una “unità dinamica” di due fattori: da un lato vi sono le minoranze, dall’altro le masse. Se le prime sono gruppi di individui particolarmente qualificati, le masse al contrario sono insiemi di persone “non particolarmente qualificate”: la massa, che può essere definita come un fatto psicologico, “è tutto ciò che non valuta se stesso – né in bene né in male – mediante ragioni speciali, ma che si sente ‘come tutti’, e tuttavia non se ne preoccupa, anzi si sente a suo agio nel riconoscersi identico agli altri”⁵⁹. Evitando di identificare la massa con le “masse operaie”, Ortega spiega che all’interno della massa vi è l’“uomo medio”, un uomo che non si differenzia dagli altri uomini e che ripete in se stesso un “tipo generico”⁶⁰. Per massa si designa quindi un “tipo” o un “modo d’essere dell’uomo” che si ritrova in tutte le classi sociali. La divisione della società in masse e minoranze selezionate non è infatti una divisione in classi sociali, ma in “classi d’uomini”. E la società contemporanea, spiega Ortega y Gasset, è contraddistinta dal “brutale imperio” delle masse, la cui “rivoluzione” consiste nel collocare l’uomo medio in condizioni di vita radicalmente opposte rispetto a quelle che lo avevano sempre circondato. Si inaugura così un “nuovo ordine” che capovolge quello tradizionale: le masse, occupandosi di ciò che prima era riservato soltanto alle minoranze, entrano capillarmente nelle decisioni sociali e politiche, implicando una condizione di “iperdemocrazia”⁶¹. La massa “travolge tutto ciò che è differente, egregio, individuale, qualificato e selezionato” e in questa situazione chi “non è come ‘tutti’, chi non pensa come ‘tutti’ corre il rischio di essere eliminato”⁶². Pur rimanendo convinto che la società umana sia per definizione aristocratica, Ortega y Gasset rimane tra gli interpreti e tra i teorici di un pensiero critico e dialettico: “respingo [...] ogni interpretazione del nostro tempo che non sappia scoprire il significato positivo nascosto sotto l’attuale imperio delle masse e tutte quelle che lo accettano beatamente, senza sen-

⁵⁸ “Siccome le masse, per definizione, non devono né possono dirigere la propria esistenza, e tanto meno governare la società, vuol dire che l’Europa soffre attualmente la più grave crisi che tocchi di sperimentare a popoli, nazioni, culture” (L. Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse*, Torino, Utet, 1979, p. 35)

⁵⁹ Ivi, p. 38.

⁶⁰ “La formazione normale d’una moltitudine implica la coincidenza di desideri, di idee, del modo d’essere, nell’individui che la costituiscono” (Ivi, p. 37).

⁶¹ “Oggi assistiamo al trionfo di un’iperdemocrazia in cui la massa entra direttamente senza legge, per mezzo di pressioni materiali, imponendo le sue aspirazioni e i suoi gusti.[...] Adesso [...] la massa ritiene di avere il diritto di imporre e dar vigore ai suoi luoghi comuni da caffè. Io dubito che ci siano state altre epoche della storia in cui la moltitudine arrivasse a governare così direttamente come nel nostro tempo. [...] Il fatto caratteristico del momento è che l’anima volgare ha l’audacia di affermare il diritto della volgarità e lo impone dovunque” (Ivi, p. 40).

⁶² Ivi, p. 40. Continua Ortega: “Ed è chiaro che questo ‘tutti’ non è ‘tutti’. ‘Tutti’ era normalmente l’unità complessa di massa e minoranza Adesso ‘tutti’ è solo la massa” (Ivi, p. 41).

tirsi stringere il cuore dalla spavento”⁶³. Pur essendo spesso identificato come “apocalittico” proprio per le sue posizioni antidemocratiche, elitarie e aristocratiche, egli, già nel suo *La ribellione delle masse*, offre interessanti chiavi di lettura critiche sulle caratteristiche (e le conseguenze) delle “nuove” tecnologie dei trasporti e della comunicazione: esse implicano un “aumento del livello” che corrisponde ad un aumento della vita e un “accrescimento essenziale del mondo”, ma che non costituisce “progresso”. L’aumento del livello di cui parla Ortega non consiste ovviamente nelle maggiori dimensioni del mondo, ma nella sua capacità di abbracciare più cose contemporaneamente. Quello descritto è un fenomeno di estensione di scala, sia in termini spaziali che in termini temporali, che sarà messo a fuoco dalla sociologia negli anni successivi, da Meyrowitz a Giddens fino a Van Dijk. Si va incontro ad una prossimità di ciò che è lontano e di una presenza di ciò che è assente: “come il cinematografo e la fotografia mettono davanti agli occhi dell’uomo medio i luoghi più remoti del pianeta, i giornali e le conversazioni gli fanno giungere la notizia di queste *performances* intellettuali, che gli apparecchi tecnici di recente invenzione confermano dalle vetrine dei negozi. Tutto questo conferma nella sua mente l’impressione di favolosa strapotenza”⁶⁴. Questo esponenziale aumento delle potenzialità della vita dell’uomo, nelle sfere dei godimenti come in quelle intellettuali, come detto non si tramuta automaticamente e neutralmente in progresso: il rischio è di non arricchire affatto il soggetto, il quale, smarriti gli ideali, le norme e i principi trasmessi dalla tradizione, è impossibilitato ad orientarsi sulla scia del passato⁶⁵: “viviamo in un tempo che si sente meravigliosamente capace di realizzare, ma non sa cosa realizzare. Domina tutte le cose, però non è padrone di se stesso. Si sente smarrito nella sua stessa abbondanza. Con più mezzi, più sapere, più tecniche che mai, avviene che il mondo attuale procede come il più infelice che ci sia mai stato: sempre alla deriva”⁶⁶. Per questo l’uomo-massa, pur possedendo maggiore capacità intellettuale rispetto a quello di altre epoche, non riesce a sfruttarla⁶⁷: è l’uomo “la cui vita manca di pro-

⁶³ Ivi, p. 43.

⁶⁴ Ivi, p. 59.

⁶⁵ “La nostra vita, come repertorio di possibilità, è magnifica, esuberante, superiore a tutte le esistenze note nel corso della Storia. Ma, per il fatto stesso che il suo formato è di dimensioni maggiori, essa ha valicato tutte le direttive, i principi, le norme, gli ideali trasmessi dalla tradizione. È più viva di tutte le altre vite, e nello stesso tempo più problematica. Non può orientarsi sulla scia del passato. Deve inventare il proprio destino. [...] Vivere è sentirsi *fatalmente* costretti a esercitare la libertà, a decidere ciò che dobbiamo essere in questo mondo” (Ivi, p. 62).

⁶⁶ Ivi, p. 60.

⁶⁷ “[...] l’uomo oggi dominante è un primitivo, un *Naturmensch* emerso nel mezzo d’un mondo civilizzato. Civilizzato è il mondo, non già il suo abitante, il quale nemmeno

gramma e corre alla deriva” ed è l’uomo che “non costruisce mai, sebbene le sue possibilità, i suoi poteri siano enormi”⁶⁸. Interessante, per un’analisi critica dei media è la valutazione di come il funzionamento dei media non sia considerato una causa ma un effetto dei mutamenti della società e dell’imporsi sulla scena mondiale dell’uomo-massa: per Ortega y Gasset è stata la civiltà del XIX secolo a produrre l’uomo massa, un uomo in balia delle sollecitazioni che gli arrivano da molteplici fronti e che, in assenza della capacità di darsi una direzione, rischia di essere travolto e “obliterato” e di contribuire così alla “barbarie” della civiltà”.

Come si è visto nell’analisi della critica letteraria ed artistica, l’intersezione tra estetica e cultura dei media è sempre ricca di spunti interessanti. Proprio a partire dal campo estetico, nel corso del Novecento viene a definirsi un concetto che raccoglierà grande fortuna. Umberto Eco in *Apocalittici e integrati*, definito il “cattivo gusto” come “prefabbricazione e imposizione dell’effetto”⁶⁹, riconosce alla cultura tedesca il merito di aver elaborato una chiara definizione del cattivo gusto con l’elaborazione del concetto di *Kitsch*. Un concetto che deriva dalle analisi di alcuni autori e, anche se forse non direttamente, anche dalla denuncia nietzschiana sulla sensazione della fine di una cultura. Partendo dalle idee di Karl Kraus⁷⁰, dello stesso Nietzsche e anche di George Simmel, Hermann Broch nel suo *Kultur 1908/1909* sottolinea lo squilibrio fra l’inarrestabile sviluppo tecnico e la contemporanea “stagnazione spirituale” e sostiene che la cultura sia andando incontro alla propria fine. Egli definisce il *Kitsch* come un fenomeno legato alla riproduzione e all’imitazione, indifferente alla conoscenza, nel quale c’è stato uno scambio tra il momento etico – tipico della tradizione artistica – e quello estetico⁷¹: “ogniqualevolta il fine estetico viene immischiato nell’azione etica, o, in altre parole, ogniqualvolta l’*effetto* viene inserito e predisposto

vede in esso la civiltà, ma la usa come se fosse semplice natura. L’uomo nuovo desidera l’automobile e ne gode; però crede che è un frutto spontaneo di un albero edenico. Nel fondo della sua anima ignora il carattere artificiale, quasi inverosimile, della civiltà, e non estenderà il suo entusiasmo per gli strumenti fino ai principi che li rendono possibili” (Ivi, pp. 87-88).

⁶⁸ Ivi, p. 64.

⁶⁹ U. Eco, *op. cit.*, p. 66.

⁷⁰ “È mio credo ritenere che [...] la cultura non ce la faccia a riprendere fiato e alla fine un’umanità che ha esalato l’ultimo respiro giace accento alle proprie opere, per inventare le quali ha impiegato così tanto spirito che non ha più un briciolo per servirsene” (K. Kraus, cit. in H. Broch, *Il kitsch*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 61-62).

⁷¹ Spiega Broch nel suo saggio *L’immagine del mondo nel romanzo*, inserito nella raccolta di saggi *Il kitsch* che il cattivo gusto è il risultato del comandamento “produci la bellezza”: “chi produce *Kitsch* [...] un malvagio, un essere eticamente abietto, un malfattore che tende radicalmente al male. [...] L’artista, l’artista vero, lavora per il bene, non per il bello” (H. Broch, *Il kitsch*, Torino, Einaudi, 1990, p. 69).

nell'azione etica, esso agisce come componente dogmatica, sicché l'azione diviene cattiva mentre il risultato estetico (inteso in senso lato) diviene brutto⁷². Il *Kitsch* – vocabolo la cui origine etimologica, secondo l'analisi di Ludwig Giesz, è da riportare all'inglese *sketch* o al tedesco *etwas verkitschen* “vendere a poco prezzo” o lo stesso *kitschen* “raccogliere fango sulla strada” – sarebbe una forma di “menzogna artistica”, che non mostra il mondo nel suo volto reale, ma lo “imbelletta”, presentandolo secondo il gusto e le aspettative del lettore. Tuttavia questa categoria, spiega Broch, non riguarda tanto l'arte, quanto un comportamento di vita, tant'è che egli riconosce l'esistenza di un *Kitsch-Mensch*, un uomo che si riconosce nella menzogna e nell'iniquità e che “chiede” un consumo di *Kitsch* come “fuga dalle responsabilità che l'esperienza dell'arte invece impone”⁷³. Broch è “etichettabile” come un “apocalittico”, ma la sua, come quella di molti altri autori, è una critica che non si accontenta di distruggere, egli infatti aspira, attraverso il recupero della tradizione, all'innalzamento della cultura dell'uomo: per questo spiega che la sua idea della conservazione non è un movimento “regressivo e reazionario”, ma una componente “partecipe e costruttiva”, che “nonostante ogni progresso, ritorni sempre a quei beni spirituali che è possibile definire, nel loro complesso, con il concetto goethiano di *Bildung*”⁷⁴. Il *Kitsch*, secondo la definizione che Eco riporta dopo la lettura di questi e altri critici tedeschi, è “comunicazione che tende alla provocazione dell'effetto”, dunque in questo rapporto tra avanguardia e *Kitsch* si può ritrovare la medesima dialettica che si instaura tra le cosiddette culture “superiori” e “inferiori”. Come fa notare Gillo Dorfles, in seguito all'avvento dei mezzi di comunicazione di massa e in genere allo “sviluppo di nuovi fattori informativi e comunicativi”, l'intero mondo dell'arte ha subito una “incredibile metamorfosi e una sorta di decostruzione e destrutturazione”⁷⁵: l'industria della cultura investe anche l'attività fantastica e creativa dell'uomo⁷⁶ e cerca di vendere “effetti già confezionati”, di prescrivere le condizioni d'uso già intrinsecamente al prodotto e a prevedere quale sarà la reazione che un certo messaggio dovrà provocare nel destinatario. Clement Greenberg, critico statunitense in stretto contatto con la cultura europea, in suo saggio che ha contribuito in modo decisivo a rendere celebre la definizione di *Kitsch*, ha elaborato una distinzione tra il cattivo gusto stesso e l'avanguardia artistica. Mentre l'avanguardia è un'arte

⁷² Ivi, pp. 69-70.

⁷³ U. Eco, *op. cit.*, p. 72.

⁷⁴ H. Broch, *op. cit.*, p. 108.

⁷⁵ G. Dorfles, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Milano, Mazzotta, 1968, p. 11.

⁷⁶ “Quell'attività che di solito era, o avrebbe dovuto essere, patrimonio gelosamente privato d'ogni singolo individuo e che invece – proprio attraverso alcuni mass media – si è venuta trasformando in un'attività altrettanto ‘pubblica’ di tutte le altre” (Ivi, pp. 44-45)

che esplica la sua funzione di scoperta e di invenzione e “imita l’atto dell’imitare”, il *Kitsch* imita l’effetto dell’imitazione, si pone come fine una determinata reazione emotiva del fruitore: esso è in realtà “un prodotto della rivoluzione industriale, che nell’Europa occidentale e in America ha urbanizzato le masse e ha instaurato quello che si chiama l’alfabetismo universale”⁷⁷. Con l’arrivo delle masse in città e con il loro crescente tempo libero aumenta la richiesta di un genere di cultura adatto ad essere consumato “in massa”, collettivamente e capillarmente: è per questo che secondo Greenberg viene inventata la “cultura *ersatz*”, una cultura “destinata a coloro che, insensibili ai valori della vera cultura, sono avidi di quelle distorsioni che soltanto la cultura, di qualsiasi genere essa sia, è in grado di fornire”⁷⁸. In virtù di queste riflessioni, il *Kitsch* è definibile come “la sintesi di tutto ciò che c’è di spurio nella vita nel nostro tempo”, è esperienza vicaria e fonte di false sensazioni; non pretende nulla dai suoi clienti “tranne il loro denaro”. Gli effetti della diffusione del *Kitsch* citati da Greenberg rimandano sia alle analisi compiute da autori di vari campi di studio sulle “masse”, sia alle analisi di critica dei media: esso ha imposto alla produzione culturale di fare sempre più i conti con investimenti e profitti adeguati, ha spazzato via il folclore, soppiantando talvolta anche la “cultura autentica” e ha cancellato la distinzione tra ciò che è arte e ciò che è scadente.

3. Apocalittici tra sociologia, psicologia e pedagogia

Le analisi fin qui prese in esame, pur provenendo principalmente dai campi estetici e filosofici, intersecano le riflessioni di autori di vari ambiti di studio, dalla sociologia alla psicologia, fino alla pedagogia e alla filosofia dell’educazione. Ad esempio, un autore che ha saputo ben coniugare varie prospettive disciplinari è Walter Benjamin, le cui riflessioni sulla perdita dell’“aura” dell’opera⁷⁹ nell’“epoca della sua riproducibilità tecnica”⁸⁰ hanno attraversato il Novecento e risultano tuttora attuali. Nell’epoca della riproducibilità tecnica, viene a intaccata l’esistenza unica e irripetibile dell’opera d’arte e, dunque, la sua stessa “autenticità”: “l’opera d’arte diventa una

⁷⁷ C. Greenberg, *Arte e cultura*, Torino, Allemandi, 1991, p. 22.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Il significato dell’opera d’arte “rimanda al di là dell’ambito artistico. La tecnica della riproduzione [...] sottrae il riprodotto all’ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi” (W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 23).

⁸⁰ “Le circostanze in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell’opera d’arte, – ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo *hic et nunc*” (Ivi, p. 23).

formazione con funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che in futuro potrà venir riconosciuta marginale”⁸¹. Tali riflessioni si intrecciano anche con le teorie della stessa scuola di Francoforte (a sua volta in stretto contatto con Benjamin): come si vedrà nel par. 2.1, a partire dalle idee di Adorno e Horkheimer, viene promossa una critica radicale di quella “degenerazione” della cultura che prende il nome di “industria culturale”. Se le teorie dei francofortesi saranno analizzate in seguito, si può notare come questa definizione che, secondo una sorta di ossimoro, abbina il concetto di cultura alla produzione in serie e alla commercializzazione, abbia trovato un’enorme fortuna. Negli Stati Uniti, ma anche e soprattutto in Europa, il dibattito è acceso e coinvolge intellettuali di diversi ambiti.

Nella seconda metà del Novecento sono molti gli autori che, da vari settori disciplinari, hanno portato avanti, attualizzandolo e rileggendolo alla luce delle continue trasformazioni delle tecnologie dell’informazione e della comunicazione, il pensiero apocalittico: tra questi, possono essere individuati alcuni autori-chiave, il cui contributo ha segnato indelebilmente le successive riflessioni. Nel 1962 Edgar Morin pubblica *L’esprit du temps*, testo che in italiano viene tradotto da Il Mulino col titolo *L’industria culturale*. Scoperta, sostiene Morin, dalla sociologia americana, la “Terza Cultura” è la cultura di massa. Una cultura fondata sulla “civiltà del presente”, “prodotta secondo le norme della fabbricazione industriale di massa” e “rivolta a una massa sociale”⁸². Definita una cultura come “un complesso di norme, simboli, miti e immagini che penetrano l’individuo nella sua intimità, ne strutturano gli istinti e ne orientano le emozioni”⁸³, l’autore francese sostiene che la comunicazione di massa costituisca a sua volta una “cultura”, proprio per la capacità di costituire di un corpo di simboli, di miti e immagini che riguardano sia la vita pratica che quella immaginaria. La riflessione di Morin si inserisce sulla scia di quella di Roland Barthes, che nel 1957 aveva pubblicato *Mythologies*. Nel testo, tradotto in italiano col titolo *Miti d’oggi*, egli sostiene che per comprendere la crescente confusione tra Natura e Sto-

⁸¹ Ivi, p. 28. Benjamin, pur denunciando la perdita dell’aura dell’opera d’arte, non è considerato un autore apocalittico. Egli effetti riconosce alla riproducibilità tecnica dell’opera d’arte la capacità di trasformare il rapporto delle masse con l’arte. Da un rapporto “retrivo”, si passa ad un rapporto “progressivo”, contrassegnato dal fatto che nel fruitore “il gusto del vedere e del vivere si connette in lui immediatamente con l’atteggiamento del giudice competente” (Ivi, p. 38). La distruzione dell’aura conduce infatti anche a prendere consapevolezza delle nuove potenzialità offerte dall’era tecnologica avanzata.

⁸² E. Morin, *Lo spirito del tempo*, Milano, Meltemi, 2002, p. 30.

⁸³ Ivi, p. 31.

ria⁸⁴ occorra “puntare il dito su qualsiasi evento dell’universo” e avvertire che esso “significa qualcosa”⁸⁵. La società contemporanea, secondo la lezione semiologica di Barthes, si fonda su “miti”, che sono in realtà “linguaggio”, “parola”, “sistema di comunicazione”, “unità o sintesi significativa”, verbale o visiva che sia⁸⁶. Il mito agisce trasformando la storia in natura, trasforma un senso in forma, portando il suo “lettore” a credere che l’immagine provochi naturalmente il concetto, “come se il significante fondasse il significato”. La semiologia – sia attraverso gli spunti di Barthes che quelli di Eco e di altri autori – spinge a considerare ogni forma di cultura, ogni fenomeno di significazione (o, per dirla con Peirce e Eco, di “semiosi”) come degno di essere oggetto di una interpretazione critica⁸⁷.

Pur riconoscendo la limitatezza di certe indagini di intellettuali, provenienti sia da destra che da sinistra⁸⁸ e pur appellandosi ad una ridefinizione del concetto di cultura⁸⁹, Morin identifica come caratteristica principale dei prodotti dell’industria culturale il distacco totale dal “controllo del gusto” e dalla “gerarchia del bello”. Il prodotto culturale nel corso del Novecento è determinato da una parte dal suo carattere industriale, dall’altro dal suo consumo quotidiano. Se le tecniche e le arti nel corso del Novecento si sono sviluppate grazie al profitto e mediante il profitto⁹⁰,

⁸⁴ “In una parola soffrivo di vedere confusa ad ogni occasione, nel racconto della nostra attualità, Natura e Storia, e volevo ritrovare nell’esposizione decorativa dell’ovvio l’abuso ideologico che, a mio avviso, vi si nasconde” (R. Barthes, *Miti d’oggi*, Torino, Einaudi, 1974, p. XIX).

⁸⁵ Come spiega Umberto Eco nella sua introduzione alla traduzione italiana del testo, Barthes “ci ha insegnato l’avventura di un uomo di fronte a un testo, non ci ha offerto modelli schematici da applicare, bensì un esempio vivente di come ‘incantarci’ ogni giorno di fronte alla vitalità, e al mistero, della semiosi in atto” (U. Eco, Introduzione a R. Barthes, *op. cit.*, p. XV).

⁸⁶ Il “mito” per Barthes è un sistema semiologico secondo, nel quale ciò che è segno nel primo sistema, diventa significante nel secondo, dando vita ad un sistema “maggiorato”.

⁸⁷ “La cultura nel suo complesso può essere capita meglio se la si abborda da un punto di vista semiotico” (U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 43).

⁸⁸ “Gli intellettuali rigettano la cultura di massa negli inferi infra-culturali. Un atteggiamento umanistico deplora l’invasione dei sottoprodotti culturali dell’industria moderna. Un atteggiamento di destra tende a considerarla come divertimento per iloti, barbarie plebea. A sinistra, a partire dalla vulgata marxista, si è invece delineata una critica che considera la cultura di massa come un barbiturico (il nuovo oppio del popolo) o come una mistificazione deliberata (il capitalismo distrae le masse dai loro veri problemi)” (E. Morin, *Lo spirito del tempo*, cit. p. 35).

⁸⁹ Per Morin occorre partire “da una concezione di cultura in *immersione storica e sociologica*: la cultura di massa, infatti ci pone problemi mal formulati e mal affrontati. [...] Nella nuova cultura sono messi in discussione i differenti strati delle nostre società e della nostra civiltà, e noi siamo rinviati direttamente al *complesso globale*” (Ivi, p. 37)

⁹⁰ “Il cinematografo, macchina che registra il movimento, è requisito dello spettacolo, dall’evasione, dal tempo libero; il telegrafo senza fili, dapprima destinato a uso tecnico, è a sua volta preda del gioco, della

l'industria della cultura è costretta ad offrire un prodotto sempre "individualizzato" e sempre nuovo, ma al tempo stesso deve mirare ad una certa omologazione e standardizzazione dei suoi contenuti, oltre che ad una riduzione degli archetipi a stereotipi, affinché essi agiscano più efficacemente sull'immaginario. La forma di cultura che in questa situazione si viene a creare, spiega Morin, confonde l'immaginario col reale: se l'immaginario mima il reale, il reale assume i colori dell'immaginario e avviene una duplice contaminazione in funzione della ricerca del massimo dei consumi. Il consumo di cultura (di massa), insinuandosi e estendendosi nella "zona lasciata libera dal lavoro, dalla famiglia e dalla festa", diviene dunque parte dello svago moderno e lo riempie in modo sempre più invasivo di quel *loisir* determinato dall'organizzazione del lavoro burocratico e industriale. Tra gioco e spettacolo, il tempo libero viene ad essere quasi "saturato" dalla cultura di massa: essa "può essere considerata così come una gigantesca etica del *loisir*", un'etica che "fiorisce a discapito dell'etica del lavoro, a fianco di altre etiche vacillanti" e che orienta "la ricerca della salvezza individuale nel *loisir*"⁹¹. Oltre ad omogeneizzare – mirando a rendere "euforicamente assimilabili, per un uomo medio ideale, i contenuti più differenti"⁹² –, l'industria culturale, che ha come legge fondamentale quella del mercato, ha una tendenza *cosmopolita*, che mira ad attenuare le differenziazioni culturali nazionali⁹³, e una tendenza *volgarizzatrice*, che trasforma l'alta cultura in vista della moltiplicazione. Essa aspira alla "medietà", "è media nella sua aspirazione e ispirazione", è la cultura del "comune denominatore tra le età, i sessi, le classi, i popoli, perché è legata al proprio ambiente naturale di formazione"⁹⁴. Come spiega anche Umberto Eco nel suo saggio intitolato *Fenomenologia di Mike Buongiorno*⁹⁵, i media – e in particolare la televisione – offrono come modello (e come "mito") l'uomo medio, l'*everyman*, che è espressione di una stilizzazione e di una omologazione culturale. In un simile scenario la cultura di massa si fa per Morin "mitologia terrena": essa priva parzialmente le agenzie tradizionali, quali la famiglia, la patria, la scuola del loro "ufficio formativo", visto i modelli del padre, dell'educatore, dei grandi uomini "sono sottoposti alla vittoriosa concorrenza dei nuovi modelli culturali"⁹⁶. Anche se le sue anali-

musica, del divertimento. Il vento che li trascina verso la cultura è il vento del profitto capitalistico" (Ivi, p.41).

⁹¹ Ivi, p. 98.

⁹² Ivi, p. 58.

⁹³ "La cultura tende al pubblico indeterminato, non ha radici ma un impianto tecnico-burocratico, conquista i sobborghi e le campagne, spazzando via vi una celerità sempre maggiore i vecchi folclori" (Ivi, p. 91).

⁹⁴ Ivi, p. 76.

⁹⁵ Il saggio è inserito in U. Eco, *Diario minimo*, Milano, Bompiani, 1962.

⁹⁶ E. Morin, *Lo spirito del tempo*, cit., p. 223.

si sono spesso critiche, e radicalmente – sociologicamente, pedagogicamente e filosoficamente – critiche, ciò che difficilmente ha fatto identificare Morin come “apocalittico” è il suo metodo, secondo il quale l’osservatore (l’intellettuale, il critico della cultura) deve partecipare all’oggetto della sua osservazione, affinché si diverta “*flâneur* sui grandi boulevard della cultura di massa”: “la cultura di massa va seguita nel suo perpetuo moto dalla tecnica all’anima umana, e dall’anima umana alla tecnica, come una navicella fluttuante lungo tutto il processo sociale”⁹⁷. Il critico, senza rinunciare al suo ruolo di interprete delle funzioni e delle strutture dei media, deve confrontarsi con queste forme culturali evitando di arroccarsi su posizioni elitarie.

Anche per merito degli appelli di Morin, di Barthes, di Eco e di altri autori, affinché la cultura di massa, anziché essere demonizzata, venga interpretata, studiata ed analizzata, il tema entra nei dibattiti politici, tra le proteste giovanili, tra gli argomenti più “caldi” di pedagogisti e psicologi. Da più fronti e da più ambiti disciplinari si denuncia il ruolo che l’industrializzazione ha sulla cultura. E, quindi, la sua degradazione, il suo livellamento, la sua omologazione. La cultura diventa oggetto di mercato, che deve essere “venduto” e che quindi viene confezionato pensando prima all’utente che potrebbe essere interessato a fruirne piuttosto che alla qualità del prodotto in sé. Il cinema, la televisione, la radio, ma anche la pubblicità, i fumetti, i libri rosa e tante altre forme di comunicazione “di massa” vengono sottoposte ad una critica radicale. Il sociologo Vance Packard denuncia l’esistenza di “persuasori occulti”, che si insinuano nelle coscienze dei soggetti in modo subdolo e subliminale: tali strumenti rivolgono un violento attacco all’inconscio e influenzano, più di quanto sia possibile sospettare, l’esistenza quotidiana di ogni soggetto⁹⁸. I “manipolatori” messi sotto accusa da Packard, servendosi di ricerche e analisi delle tecniche della psicoanalisi in funzione delle logiche commerciali dell’industria, studiano i consumatori, le motivazioni che li spingono a certe decisioni, e cercano di influenzarne e di manipolarne il comportamento⁹⁹ e le scelte. Sia le scelte culturali che quelle politiche, per arrivare ad orientare perfino i consumi. Anzi, tra politica e consumo si in-

⁹⁷ Ivi, p. 39.

⁹⁸ “Sono all’opera su vasta scala forze che si propongono, e spesso con successi sbalorditivi, di convogliare le nostre abitudini inconscie, le nostre preferenze di consumatori, i nostri meccanismi mentali, ricorrendo a metodi presi a prestito dalla psichiatria e dalle scienze sociali. È significativo che tali forze cerchino di agire su di noi a nostra insaputa, sì che i fili che ci fanno muovere sono spesso, in un certo senso ‘occulti’” (V. Packard, *I persuasori occulti*, Torino, Einaudi, 1958, p. 11).

⁹⁹ “Allorché si tratta di operare efficacemente sui cittadini di una società libera, i quali col voto possono detronizzarvi ignorando, se lo desiderano, tutte le vostre sollecitazioni e negandovi il loro appoggio [...] la manipolazione politica e la persuasione di massa dovettero attendere, per riuscire veramente efficaci, l’arrivo dei manipolatori di simboli” (Ivi, pp. 233-234).

staura un rapporto nuovo: spiega Packard, citando David Riesman, che gli americani cominciarono addirittura a considerare la politica come un genere di consumo. La pubblicità – il bersaglio principale delle accuse del sociologo americano – lungi dal concentrarsi sui meriti di un prodotto, aspira a creare una situazione illogica, che colpisca le emozioni del destinatario: “il cliente deve innamorarsi del vostro prodotto, e rimanere legato ad esso da un profondo attaccamento, quando in realtà il contenuto è quasi uguale a quello di centinaia di marche concorrenti”¹⁰⁰. Egli, in sintonia col David Riesman de *La folla solitaria*, denuncia così la tendenza di questi messaggi a colpire certi bisogni dei fruitori: a partire dalla sicurezza emotiva e dalla necessità di stima e considerazione, per arrivare all’appagamento di un certo narcisismo e di certe esigenze dell’*ego*; dalla valorizzazione degli impulsi creativi e del senso di potenza alla speculazione sull’affetto; dalla valorizzazione dei legami famigliari al ricorso a richiami sessuali. Mediante queste e altre tecniche viene messa in atto una sorta di “psicoseduazione dei bambini”, attraverso la tendenza dei persuasori ad identificare nei bambini degli “apprendisti consumatori”, primo passo per la trasformazione dei cittadini americani da “auto-diretti” a “eterodiretti”¹⁰¹. L’uomo eterodiretto per Packard è un uomo che assomiglia molto a quelle analisi fatte negli anni precedenti dell’“uomo-massa”: un uomo che tende a “vivere la vita del gruppo”, a “giocare di squadra” e che dunque tende ad essere più facile da guidare, controllare e domare¹⁰². E i “nuovi media”, proprio attraverso la potenza delle immagini, offrono a questi pubblicitari strumenti sempre più pervasivi ed efficaci. Packard, definibile un autore “apocalittico” per la sua denuncia, in realtà, attraverso la sua ricostruzione nutrita di esempi e di analisi delle ricerche fatte con finalità commerciali, non si scaglia tanto contro i media in sé, ma contro l’uso che ne viene fatto e contro la “commercializzazione” delle ricerche in ambito psicanalitico con finalità di ottenere il massimo profitto: come spiega l’autore a conclusione del suo *I persuasori occulti*, “il sopruso più grave che molti manipolatori commettono è, a mio avviso, il tentativo di insinuarsi nell’intimità della mente umana. È questo diritto alla intimità della mente – il

¹⁰⁰ Ivi, p. 64.

¹⁰¹ Cfr. David Riesman e il suo *La folla solitaria*, Bologna, Il Mulino, 1989. Spiega Packard che “gli esperti si misero all’opera per addestrare i bambini non soltanto ad essere dei futuri consumatori ma a diventare l’esca che avrebbe indotto i genitori all’acquisto” (V. Packard, *op. cit.*, p. 209).

¹⁰² “L’uomo etero-diretto desta subito la più viva attenzione di ogni persuasore desideroso di perfezionare la manipolazione del comportamento umano. E ben presto se ne videro i risultati in molti settori della vita americana, e perfino nei romanzi, nelle trasmissioni televisive, nei libri per l’infanzia. [...] Un persuasore professionale che dedica gran parte del suo tempo a persuadere la gente [...] osservò che l’uomo contemporaneo si lascia più facilmente convincere a ‘seguire un capo in mezzo a una folla di seguaci che a battersi da solo per la stessa causa’” (Ivi, p. 261).

diritto di essere, a piacere, razionali o irrazionali – che, io credo, abbiamo il dovere di difendere”¹⁰³.

Accanto alla denuncia dell’uso che viene fatto dei nuovi mezzi di comunicazione di massa, un altro dei *cahier de doléances* riguarda la loro stessa struttura. Mentre Hans Sedlmayr parla di “perdita del centro”, descrivendo le trasformazioni dell’arte, soprattutto in campo pittorico ed architettonico¹⁰⁴, in particolare, è partire dagli spunti di Marshall McLuhan sugli “strumenti del comunicare” che si afferma l’idea che il vero messaggio sia il “medium” stesso, ovvero che la forma stessa del medium sia prevaricante rispetto al contenuto¹⁰⁵. Consapevoli di queste caratteristiche, i proprietari di media si concentrano più sui media in quanto tali che non sui loro contenuti, esercitando così attraverso di essi – e in particolare attraverso i media “caldi”, che non richiedono che una limitata partecipazione da parte del pubblico – una pressoché incontrollabile forma di potere¹⁰⁶: attribuita la priorità al loro inserimento sul mercato, diviene difficile che essi diventino argomenti di meditazione o strumenti per “dare coscienza”. La celebre formula – “il medium è il messaggio” – è stata criticata per la sua ambiguità¹⁰⁷, ma ha spinto la ricerca massmediologica ad interrogarsi non soltanto sul contenuto dei messaggi (e sulla loro ideazione e costruzione, come si è visto con Packard), ma anche sulla struttura e sulla forma dei media¹⁰⁸. Essi

¹⁰³ Ivi, p. 337.

¹⁰⁴ Per Sedlmayr il “cultura della ragione” ha portato l’uomo a precipitare verso il basso, visto lo smarrimento del suo “centro”, rappresentato dal rapporto con Dio. Eco cita il testo di Sedlmayr intitolato proprio *Perdita del centro* come un esempio di “*cogito interruptus*”, una forma di esporre le proprie idee che “prevede che simboli e sintomi siano gettati a manciate come coriandoli e non ragionierescamente allineati come sferette di pallottoliera” (U. Eco, *Dalla periferia all’impero*, Milano, Bompiani, 1977, p. 245).

¹⁰⁵ “Le conseguenze individuali e sociali di ogni *medium*, cioè di ogni estensione di noi stessi, derivano dalle nuove proporzioni introdotte nelle questioni personali da ognuna di tali estensioni o da ogni nuova tecnologia” (M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 16).

¹⁰⁶ “È un preconcetto diffuso tra tutti coloro che fanno funzionare i *media* per conto dei loro proprietari, quello di preoccuparsi del contenuto programmatico [...]. A proprietari interessano di più i *media* in quanto tali e per il resto non vanno oltre qualche formula vaga come per esempio ‘ciò che vuole il pubblico’. Essi sanno che i *media* sono un potere e che questo potere ha poco a che fare col contenuto, cioè con i *media* che stanno all’interno dei *media*” (Ivi, p. 68).

¹⁰⁷ La celebre frase di McLuhan è stata criticata da Eco nel suo articolo *Cogito interruptus*: “la formula [...] si rivela ambigua e gravida di una serie di formule contrastanti. Essa può infatti significare: 1) che la forma del messaggio è il vero contenuto del messaggio (che è la tesi della letteratura e della critica d’avanguardia); 2) il *codice* e cioè la struttura di una lingua – o di altro sistema di comunicazione è il messaggio [...]; 3) il *canale* è il messaggio (e cioè il mezzo fisico scelto per trasportare l’informazione determina o la forma del messaggio, o i suoi contenuti o la stessa struttura dei codici)” (U. Eco, *Dalla periferia all’impero*, cit., pp. 256-257).

¹⁰⁸ Eco è critico anche riguardo alle possibilità di intervento negate da McLuhan: “Se il medium è il messaggio non c’è nulla da fare (gli apocalittici lo sanno): siamo diretti dagli strumenti che abbiamo costruiri-

formano un “ambiente” e influenzano il modo di pensare e di vivere dei soggetti. Un “ambiente” che necessita di essere analizzato, compreso e controbilanciato da un intervento formativo: come sottolinea il sociologo canadese in *Understanding Media* il *fallout* dei mezzi di comunicazione, proprio come quello atomico, necessita di essere controllato e occorrerà riconoscere che all’istruzione spetta il ruolo di “difensore civile” contro tale *fallout*. Spiega McLuhan che i “nuovi” media sono “metafore attive” che traducono l’esperienza in forme nuove, “estensioni dei nostri sensi”, che “costituiscono una sorta di enorme operazione chirurgica collettiva eseguita sul corpo sociale con la più totale assenza di precauzioni artistiche”¹⁰⁹. Le analisi di McLuhan sono “apocalittiche” se le agenzie formative (e in particolare la scuola) non riescono a rendere i soggetti consapevoli di tali caratteristiche dei media, ma possono diventare dialettiche (o perfino “integrate”) se si mette in atto un’opera di sensibilizzazione nei soggetti per comprendere quegli stessi media, per renderli consci dei loro effetti e delle funzioni, più o meno esplicite.

L’invito di McLuhan, lasciato in eredità a molti studiosi, affinché vengano comprese le conseguenze sociali, ma anche culturali e politiche, dell’introduzione di nuove tecnologie dell’informazione e della comunicazione è stato raccolto, tra gli altri, da Neil Postman. Anche se spesso, soprattutto nei manuali di *Media Education*, Postman viene identificato come “apocalittico”, in realtà egli è interprete proprio di quella carica di dialettica che auspicava Eco nel suo citato testo del 1964. L’idea di una “ecologia dei media” interpreta proprio l’esigenza di offrire un “controcanto” e un “bilanciamento” rispetto a quello che rischia di diventare, o forse è già diventato, il “primo curriculum”¹¹⁰, ovvero la televisione e i media. Essi sono tra i fattori principali che, citando due testi dello stesso Postman, comportano la “scomparsa dell’infanzia” e che introducono i soggetti in un mondo nel quale, al pari dell’antiutopia del *Mondo nuovo* di Huxley¹¹¹, ci si “diverte da morire”¹¹². In particolare la televisione intacca il monopolio della parola scritta, individualizza, pone il suo accento sulla gratificazione immediata, ha uno stile d’insegnamento narrativo fonda-

to. [...] Può darsi che quello che dice McLuhan (insieme agli apocalittici) sia vero, ma in tal caso si tratta di una verità molto dannosa: e siccome la cultura ha la possibilità di costruire spudoratamente altre verità, vale la pena di proporre una più produttiva” (Ivi, p. 258).

¹⁰⁹ M. McLuhan, *op. cit.*, p. 75.

¹¹⁰ Spiega Postman che un “curriculum” è “un corso di studi che si propone di addestrare o coltivare sia l’intelletto che il carattere. [...] definiamo un curriculum come un sistema particolare d’informazioni, avente, nella sua totalità, lo scopo d’influire, insegnare, addestrare, coltivare la mente e il carattere della nostra gioventù. (N. Postman, *Ecologia dei media*, Roma, Armando, 1981, pp. 44-45)

¹¹¹ A. Huxley, *Il mondo nuovo*, Milano, Mondadori, 1933.

¹¹² Cfr. anche N. Postman, *La scomparsa dell’infanzia*, Roma, Armando, 1984; Id. *Divertirsi da morire*, Milano, Longanesi, 1985.

to sull'immagine che tiene impegnate al massimo le emozioni e che lascia passiva la capacità di astrazione. Essa è autoritaria in quanto non offre la possibilità agli spettatori di controllare velocità, ritmo, forma, quantità o contenuto. Eppure, come spiega lo stesso Postman, il suo bersaglio non è tanto la televisione, con le sue strutture e le sue funzioni, ma "il suo rapporto con gli altri insegnamenti sistematici nell'ambiente dell'informazione"¹¹³. L'appello reclama di rilanciare il ruolo "conservatore", "terapeutico" e "termostatico" della scuola (e che può essere svolto soltanto dalla scuola), la quale ha come forma primaria d'informazione il linguaggio e che ha uno stile di insegnamento espositivo: solo il curriculum scolastico può promuovere "concetti di sapere e modi di conoscere che sottolineano l'importanza del distacco, dell'obiettività, dell'analisi e della critica"¹¹⁴.

In pedagogia, contemporaneamente ad alcuni ad autori che intravedono nel linguaggio audiovisivo e nei mezzi di comunicazione di massa nuove forme di esperienza e nuove occasioni di insegnamento per gli allievi, a partire dalla seconda metà del Novecento si diffondono teorie che, oltre a demonizzare il cinema come forma di corruzione dalla cultura alta, denunciano la funzione "patica" e non "razionale" del linguaggio multimediale. Il dibattito, scandito tra "integrati" che sottolineano gli eccessi degli "apocalittici" e "apocalittici" che sottovalutano le possibili risorse di queste nuove forme di comunicazione, prosegue con autorevoli voci fino agli anni novanta. E, si può sostenere, prosegue ancora fino ad oggi, sebbene la continua evoluzione della ICT renda rapidamente obsolete gran parte delle analisi che cercano di fotografare e di radiografare le loro caratteristiche. Anche se le idee dei "primi apocalittici" vengono considerate obsolete, si tende a puntare su analisi che, senza cogliere attentamente funzione e struttura dei media, ne offrono una lettura decontestualizzata e difficilmente in grado di risultare attuale. Già a partire dagli anni venti del Novecento psicologi e pedagogisti si sono occupati (e preoccupati) dell'influenza dei media sulla formazione dei soggetti, concentrandosi soprattutto sul cinema, studiandone le particolarità e auspicando un'educazione che porti i soggetti ad armarsi degli strumenti per riuscire a interpretarlo correttamente e criticamente. In Francia, dove già nel 1922 viene indetto un congresso che auspica l'utilizzo del cinema in chiave educativa, fin dagli anni trenta il cinema viene individuato anche come strumento di educazione per l'infanzia: il movimento *Cine-Jeunes* si propone di favorire lo sviluppo di un pensiero critico e di un certo gusto artistico; le varie esperienze di cineforum che si diffonderanno, soprattutto in Francia, negli anni successivi rappresentano al tempo stesso un tentativo di valorizzare il ruolo attivo degli spettatori di

¹¹³ N. Postman, *Ecologia dei media*, cit., p. 61.

¹¹⁴ Ivi, p. 52.

fronte alla pellicola cinematografica. In Europa sono le pubblicazioni della “Revue internationale de filmologie”, le analisi del British Film Institute, gli studi di Gilbert Cohen Seat, di Gaston Mialaret, di Jean Piaget, di Henry Wallon e di René Zazzo a rappresentare le frontiere più attive e più avanzate della ricerca sul tema. Il cinema viene studiato per i dispositivi psicologici che mette in atto e per la sua possibilità di coinvolgere le capacità percettive dello spettatore, oltre che di attivare la sua partecipazione emotiva. Attraverso analisi ora psicologiche, ora psicanalitiche¹¹⁵, vengono studiate le correlazioni tra i diversi gradi di sviluppo mentale e i processi di comprensione del linguaggio filmico. In Italia il dibattito prende corpo soprattutto a partire dal secondo dopoguerra: sia nelle riviste, sia in vari congressi che vengono organizzati soprattutto a Milano, sia in Parlamento, dove viene promulgata nel 1953 la legge Del Canton¹¹⁶. Le voci degli studiosi che prendono parte al dibattito sono quelle dei più autorevoli psicologi e pedagogisti del tempo: da Luigi Volpicelli a Giuseppe Flores d’Arcais, da Antonio Banfi a Maria Montessori, da Massucco Costa a Gemelli, da Raffaele Laporta a Aldo Visalberghi. Comune tra questi autori è la (potremmo forse dire “apocalittica”) preoccupazione che il cinema, a causa del suo linguaggio “patico” e irrazionale, non abbia le caratteristiche per essere utilizzato come strumento didattico. Esso indurrebbe, secondo gran parte di questi autori, in una condizione di assoluta passività, puntando soprattutto a “suggestionare” piuttosto che a istruire e a “annebbiare le coscienze” piuttosto che ad ampliarle. Raffaele Laporta, citando gli studi di Jean Piaget e di Henry Wallon, ritiene che, sebbene l’esperienza filmica costituisca uno “specifico evento educativo”, sia inevitabile che il bambino al cinema incontri notevoli difficoltà già nell’apprendimento dello spazio di una singola inquadratura. Uno spazio che, non avendo consistenza e non essendo quello in cui egli si muove, impone oggetti e movimenti già determinati esternamente. Il bambino, dunque, non può essere lasciato da solo davanti all’immagine filmica e deve essere portato a familiarizzare con le tecniche del montaggio e ad apprendere la “grammatica” del cinelinguaggio. Se fatto oggetto di esame critico e di discussione, sostiene Laporta, il cinema può contribuire alla formazione dell’intelligenza concreta del soggetto e può perfino nutrire un “pensiero critico”. L’approccio puramente “apocalittico”, tipico delle prime analisi, è in parte già superato da Laporta, che riconosce le possibilità insite in un linguaggio audiovisivo padroneggiato e correttamente inter-

¹¹⁵ Cfr. in particolare C. Metz, *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 1989.

¹¹⁶ Tale legge prevede l’attribuzione di premi a film dichiaratamente prodotti per la gioventù. Spiegano però Betti e Valeri che tale legge, diventata operativa soltanto nel 1956, in realtà finisce per abbassare il livello estetico e spettacolare dei film, inducendo i produttori a risparmiare piuttosto che investire i premi nella realizzazione di film che fossero esplicitamente per ragazzi (M. Valeri, C. Betti, *I mass media e l’educazione*, Firenze, Le Monnier, 1976).

pretato da parte dei soggetti. L'evoluzione degli studi psicologici, oltre a quelli della *communication research*, conducono alla consapevolezza che la percezione è un fenomeno "complesso" e che l'uso delle tecniche audiovisive in chiave educativa, se messo in atto consapevolmente e criticamente, può rappresentare una risorsa. Gaston Mialaret, che nel 1964 scrive *Psicopedagogia dei mezzi audiovisivi*, sostiene che l'uso di tecniche audiovisive richieda una consapevolezza dell'importanza della situazione in cui un certo messaggio viene emesso, la conoscenza delle caratteristiche del messaggio in sé, ma anche la conoscenza del destinatario del messaggio e la padronanza delle tecniche di trasmissione dei messaggi. Anche se ciò avviene di rado, spiega Mialaret, il messaggio audiovisivo dovrebbe essere costruito per consentire al bambino un'attività percettiva sempre più evoluta¹¹⁷. Ovvero i messaggi audiovisivi dovrebbero collegarsi all'esperienza concreta dei soggetti: "se vogliamo consentire ai nostri allievi di capire al massimo e di trarre il miglior vantaggio dai documenti audiovisivi, essi non devono vivere unicamente in un mondo artificiale di suoni e di immagini"; perché questi assumano il loro vero significato, "occorre che il bambino possa ricollegarli a reali situazioni vissute e che la sua attività sia un'attività ricca e vera che gli permetta di comprendere correttamente quello che gli viene presentato"¹¹⁸. Il film può comportare una confusione tra realtà e finzione: "le condizioni della proiezione facilitano la dimenticanza della realtà attuale e danno una tale intensità a quanto accade sullo schermo che, durante alcuni passaggi che incidono sull'emozione, il normale spettatore adulto passa, molto facilmente, dalla realtà al mondo reale espresso dallo schermo"¹¹⁹; un fenomeno che può essere molto più accentuato nel bambino, che nel suo mondo di immagini potrebbe avere maggiori difficoltà a distinguere quelle immagini proprie da quelle del cinema. Soltanto quando il bambino avrà raggiunto un certo grado di evoluzione potrà vivere la situazione cinematografica come una situazione artificiale, alla quale si assiste da spettatori e senza esercitare nessuna azione su di essa.

Anche se già a partire dagli anni sessanta si diffondono studi psicologici sulla "complessità" della percezione visiva – si pensi ad esempio alle riflessioni gestaltiche

¹¹⁷ Al contrario, fa notare Mialaret, "l'attività psichica del soggetto non è più il risultato di un processo che venga da lui stesso, ma il risultato di un processo che gli viene imposto dall'esterno. [...] Questo ha gravi conseguenze per il bambino che viene abituato, tramite il cinema, ad un modo di percezione ben diverso da quello al quale si è abituati (G. Mialaret, *Psicopedagogia dei mezzi audiovisivi*, Roma, Armando, 1966, p.87).

¹¹⁸ Ivi, p. 303.

¹¹⁹ Ivi, p. 280.

di Arnheim¹²⁰ – come fa notare Villanò nel 1969 in una sua analisi della situazione contemporanea, pedagogisti e filosofi rimangono concordi nel ritenere che la formazione dell'uomo sia opera di un dialogo continuo tra maestro e scolaro, mentre i mezzi audiovisivi, ritenuti strumenti adatti a soddisfare le masse incolte, pur fornendo suoni, immagini, spiegazioni interessanti e didatticamente efficaci, non consentono l'analisi critica "a due" attivabile soltanto dalla conversazione¹²¹. Le indagini degli anni successivi sui modi di fruizione televisiva dell'infanzia non fanno che avvalorare l'idea della necessità di un intervento educativo e formativo per far fronte al dilagare del "torrente" dei media. Si nota come il bambino cominci molto presto ad essere attratto dalla televisione e a prestare attenzione ai diversi stimoli televisivi, a causa della "natura del mezzo" e dei suoi "caratteri formali", che stimolano la percezione del bambino piccolo¹²². A fronte di un aumento dell'attenzione, che viene stimolata attraverso una serie di caratteri formali "percettivamente salienti" (quali ad esempio la rapidità del ritmo, il movimento dei personaggi nello schermo, gli effetti speciali visivi e sonori, etc.), viene fatto notare che i ritmi televisivi possano costituire talvolta un ostacolo alla comprensione: tali ritmi provocherebbero anche difficoltà di concentrazione, un senso di intolleranza per le attività di tipo scolastico e un atteggiamento caratterizzato da uno scarso sforzo mentale investito nell'elaborazione di nuove informazioni. Tale influenza colpirebbe quindi non soltanto i soggetti posti davanti al medium, ma condizionerebbe anche gli stili cognitivi dei bambini che potrebbero trovare difficoltà nella lettura del testo stampato¹²³. Se nel corso degli anni

¹²⁰ Spiega Arnheim nel suo *Arte e percezione visiva* che la visione non è soltanto una meccanica registrazione di elementi, ma l'afferrare strutture significanti; "saldamente guidati dalla struttura dell'insieme, si può tentare poi di riconoscere le componenti principali e di indagarne la padronanza dei relativi accessori. Per gradi tutta la ricchezza dell'opera si rivela e si ricomponde, e mano a mano che la si percepisce correttamente, comincia ad attirare col suo messaggio tutte le facoltà mentali. Questo è lo scopo a cui lavora l'artista. Ma nella natura dell'uomo c'è il gusto di definire quanto si vede e di capire perché lo si vede" (R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1962, p. 29),

¹²¹ Interessanti sono alcune contemporanee definizioni dell'insegnamento audiovisivo: Pièron nel *Vocabolaire de la Psychologie* sostiene che esso sia un insegnamento impartito a mezzo di proiezioni fisse o mobili (film) commentate dall'insegnante; Norbert Wiener sostiene che l'efficacia istruttiva ed educativa delle tecniche audiovisive dipenda in gran parte dalla costituzione del soggetto percipiente (G. Villanò, *Percezione audiovisiva ed educazione*, Napoli, Federico & Ardia, 1969.).

¹²² C. Fratini, *Il messaggio televisivo: aspetti intellettivi e affettivi*, in L. Trisciuzzi e S. Ulivieri (a cura di), *Il bambino televisivo*, Giunti & Lisciani, Teramo, 1993.

¹²³ Le analisi di Fratini, inserite nel volume a cura di Ulivieri e Trisciuzzi, *Il bambino televisivo*, non hanno scopi apocalittici, ma auspicano l'intervento dell'adulto al fianco del bambino per una corretta fruizione del medium televisivo: ai bambini, attraverso la mediazione dell'adulto, si può "insegnare ad investire una maggiore quantità di sforzo mentale nel guardare la televisione e per ottenere questo risultato

'90 le analisi psicologiche sull'utilizzo dei media in ambito educativo (e in particolare dei nuovi media) si sono rivolte soprattutto a valorizzare l'aspetto "partecipativo" della fruizione e il ruolo attivo dei soggetti nella costruzione di significati, non mancano analisi che mettono in guardia dagli effetti negativi che i media, e in particolare la televisione, comportano sulle giovani generazioni. In particolare gli studi si rivolgono al fattore età nella percezione del messaggio televisivo: come fa notare Anna Oliverio Ferraris se nel primo anno o nel secondo anno di età la ricezione della televisione è di tipo astratto e vengono recepiti suoni, luci, lori e movimenti, anche nel terzo anno manca la comprensione della natura rappresentativa delle immagini televisive¹²⁴; anche se verso i quattro anni aumenta la capacità di "orientamento", non sempre questa capacità risulta stabile e definitivamente raggiunta. In questa fascia di età, e fino ai sette-otto anni, risulta inoltre difficoltosa la memorizzazione del tema centrale di un programma o di una narrazione e ciò che rimane più facilmente nella memoria risultano essere gli stereotipi e gli slogan¹²⁵: spiega l'autrice dunque che è necessario che "chi fa televisione, gli educatori e i genitori siano informati dei risultati di queste ricerche sui livelli di comprensione dei bambini nelle varie fasce di d'età, in modo da realizzare programmi adatti a loro"¹²⁶.

Sulla scia di queste riflessioni, a partire dagli anni settanta in psicologia e in sociologia, discipline nelle quali vi è un frequente ricorso ad analisi empiriche, si può notare come si riproponga, ancora una volta, la diatriba tra apocalittici e integrati: si pensi alle posizioni di Marie Winn – che parla di "droga televisiva" – contrapposte a quelle di Henry Dieuzeide – che sostiene l'utilità dell'inserimento delle tecniche audiovisive nell'insegnamento; o alle analisi sociologiche di Paul Lazarsfeld, contrapposte a quelle di Theodor Wiesengrund Adorno¹²⁷. In pedagogia le analisi sono soprattutto teoriche e si concentrano su una riflessione che, principalmente a partire dalle istanze critiche provenienti dalla sociologia-critica, denuncia il ruolo conformante dei media e che, raccogliendo gli spunti "apocalittici" della psicologia, raramente ritiene il linguaggio dei media adatto alla formazione dei soggetti. La stessa

non è necessario far acquisire ai bambini nuove capacità, ma piuttosto stimolarli ad applicare più correttamente quelle già possedute" (Ivi, p. 78).

¹²⁴ "A esempio, quando in televisione si rompe un uovo contro la telecamera, essi possono cercare di pulire lo schermo" (A. Oliverio Ferraris, *Tv per un figlio*, Laterza, Roma-Bari, 2004, p. 65).

¹²⁵ L'autrice cita lo studio condotto da Fitch, Huston e Wright dal titolo *From Television Forms to Genre Schemata*, inserito in Berry G. e Asamen K.J. (a cura di), *Children and Television*, Sage Publications, Beverly Hills, Ca, 1993: l'indagine dimostrerebbe che anche su bambini intorno ai dieci anni di età, sarebbe ancora elevata l'influenza di stereotipi provenienti dalle storie televisive sulla percezione della realtà.

¹²⁶ A. Oliverio Ferraris, *op. cit.*, pp. 67-68.

¹²⁷ Cfr. par. 2.1.

pedagogia critica¹²⁸ offre riflessioni che portano a mettere i soggetti in guardia dall'azione dei media: essi vengono visti anche, secondo la definizione di Louis Althusser, come "apparati ideologici di stato", vengono valutati per la loro "violenza simbolica" (Bourdieu), o per le forme di controllo e di potere che operano sui soggetti (Foucault) o, ancora, come espressione dell'"ideologia dello sviluppo illimitato"¹²⁹ (Illich). Accanto a queste riflessioni radicalmente critiche, negli anni ottanta si diffondono anche posizioni che, pur mettendo in guardia da un'educazione veicolata in modo prioritario dal "primo curriculum" mediatico (per dirla con Postman), riconoscono ampie possibilità educative ai media. In Italia è dagli anni '80 che si comincia a parlare di "scuola parallela", un concetto che si colloca all'interno di quello più vasto di "educazione extrascolastica". Per Genovesi il concetto di "scuola parallela" rappresenta "quelle dimensioni sociali che si caratterizzano sia per uno stile definibile nel rivolgersi ai membri di una comunità o di una società, sia per una certa intenzionalità sempre presente nel dar vita a tale stile"¹³⁰. Il termine, introdotto nella letteratura pedagogica da George Friedman nel 1966, da un lato col sostantivo "scuola" esplicita una dimensione intenzionale, dall'altro con l'aggettivo "parallela" suggerisce un tipo di intenzionalità meno formale della scuola tradizionale: "tale parallelismo [...] deve essere recuperato a livello critico per renderlo operante in un contesto funzionalmente dialettico dove l'elemento scolastico e quello extrascolastico interagiscono e si complementarizzano per una formazione dell'individuo in rapporto diretto con le forze comunitarie e in vista di loro efficace coordinamento"¹³¹. Lungi dall'essere identificata con i *mass media*, la scuola parallela però inserisce i media stessi in un contesto pedagogicamente strutturato, al fine di permetterne una fruizione educativa, di conferire loro una significatività educativa e di essere educativamente utilizzati¹³². Per Genovesi si rende necessaria un'osmosi tra la scuola tradizio-

¹²⁸ Cfr. in particolare il I capitolo del testo A. Mariani, *La pedagogia sotto analisi*, Milano, Unicopli, 2003.

¹²⁹ Illich, oltre che in *Descolarizzare la società*, si occupa del tema in *La convivialità*, testo in cui, rivolgendosi una critica al monopolio del modo di produzione industriale, sostiene che l'uomo "non bisogno di uno strumento *con il quale lavorare*, non di un'attrezzatura che *lavori al suo posto*. Ha bisogno di una tecnologia che esalti l'energia e l'immaginazione personali, non di una tecnologia che lo asservisca e lo programmi" (I. Illich, *La convivialità*, Milano, Mondadori, 1974, p. 28).

¹³⁰ Genovesi G., *Scuola parallela e mass media*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 6. "La scuola parallela, proprio in quanto la si vuol cogliere come momento educativo necessità di una intenzionalità e quindi di una serie di attività organizzate per raggiungere gli obiettivi che quella stessa intenzionalità richiede e addita" (Ivi, p. 8).

¹³¹ Ivi, p. 10.

¹³² Tuttavia, Genovesi fa notare come "i *mass media* siano ben lungi, secondo un'ottica educativa, dal costituire qualcosa di più che non vaghe possibilità" (Ivi, p. 22). Tra gli ostacoli, egli individua *in primis* la loro dimensione monopolistica e centralizzata e il rifiuto dei loro contenuti da parte della scuola.

nale e scuola parallela, un tentativo di “armonizzare l’elemento sociale con quello individuale, la *trasmissione* con la *trasformazione* [...], la civiltà con la cultura”¹³³. Ricorrendo a strategie di “controinformazione”¹³⁴ o di “guerriglia semiologica”¹³⁵ diventa così possibile servirsi di quella stessa tecnologia, che avrebbe dovuto produrre omogeneizzazione dei gusti e dei desideri degli individui cancellando ogni diversità, lo strumento per un suo affrancamento. A patto che la scuola, attraverso la sua opera educativa, instauri un’interazione dialettica con i mass media, portando “l’individuo, grazie ad una consapevolezza politica, ad una padronanza dei codici linguistici dei *mass media* e, soprattutto, ad una carica di ‘immaginare continuamente ciò che manca’”¹³⁶.

Il dibattito, sempre scandito nella sua dialettica tra “apocalittici” e “integrati”, sempre sostenuto ed alimentato da analisi teoriche e da ricerche pratiche, arriva fino ad oggi e, come si vedrà in seguito, a partire dagli anni novanta porta alla elaborazione di vari modelli di *Media Education*, campo di studi che, proprio a partire da quel rapporto tra uomo e tecnica (ma anche tra mezzi di comunicazione e formazione), che ha attraversato il Novecento, si è interrogato, e si interroga, sulle strade da percorrere, nella scuola e, più in generale, nella società.

¹³³ Ivi, pp. 14-15.

¹³⁴ Cfr. P. Baldelli, *Informazione e controinformazione*, Milano, Mazzotta, 1973.

¹³⁵ U. Eco, *Per una guerriglia semiologica*, in Id., *Il costume di casa*, Bompiani, Milano, 1973.

¹³⁶ G. Genovesi, *op. cit.*, p. 92.

2. Tre modelli di lettura critica dei media e della cultura

Nel precedente capitolo si è cercato di comporre un itinerario che, parziale, sintetico e tutt'altro che esaustivo, offrisse un quadro esemplificativo del “pensiero” apocalittico, esponendone i suoi risvolti sull'attualità, ma anche i suoi limiti (oggi, soprattutto). La scelta di tre *exempla*, collocati in tre epoche diverse, in contesti disciplinari, geografici e culturali diversi, può mostrare come le idee critiche, e talvolta radicalmente critiche, di questi autori, possano ancora offrire qualche spunto utile per comprendere appieno i media e la loro cultura. Pur nella consapevolezza che, per la loro contingenza e per la loro matrice “apocalittica”, queste analisi non possono da sole spiegare strutture e funzioni dei media, si intende interrogarsi per capire se esse possano ancora offrire suggerimenti metodologici alla ricerca sui mezzi di comunicazione. Premesse le distinzioni fatte tra i tre autori ed esplicitato che l'intento principale non è quello di collegare direttamente tra loro le riflessioni di Adorno, Pasolini e Baudrillard, può risultare comunque utile sottolineare un carattere comune tra loro: il loro ruolo di intellettuali e dunque di pensatori chiamati a riflettere criticamente sulla realtà, sulla società e sull'individuo, dato che, secondo una definizione data da Umberto Eco, “intellettuale” è proprio “colui che trasforma la situazione ma che al tempo stesso è conscio criticamente della portata della sua trasformazione”¹. Come suggerisce lo stesso Pasolini, l'intellettuale “si rivolge a quelli che non riescono a vedere e parla in nome di quelli che non possono parlare”² e ha il compito di “provocare e sfidare senza farsi cooptare”, di difendere principi uguali per tutti e di rischiare “rappresentando e testimoniando” in pubblico la sua verità.

¹ U. Eco, *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 230-231.

² Sostiene ancora Pasolini “L'intellettuale deve abbattere stereotipi e categorie riduttive, deve applicare ovunque gli stessi valori senza dèi da venerare e raggiungere il massimo di indipendenza dalle pressioni, scegliendo la solitudine piuttosto che la tolleranza servile verso l'esistente” (P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 23).

1. Adorno e l'industria culturale: ragione, cultura e media tra mito e illuminismo

Theodor Wiesengrund Adorno rappresenta, tra gli autori che il Novecento ha etichettato come “apocalittici”, uno dei punti di riferimento centrali: non soltanto per la ricchezza e per la densità dei suoi scritti, non soltanto per il suo stile saggistico e aforistico – che ben si presta ad una riflessione critica sulla società contemporanea – e non soltanto, si può aggiungere, per le sue pregnanti riflessioni sull'industria culturale che la successiva letteratura sui media ha ricevuto in eredità. Ma anche – e soprattutto – perché il suo pensiero rappresenta un *exemplum* di come spesso le idee dei cosiddetti apocalittici abbiano spesso subito, attraverso le successive interpretazioni, una forte stilizzazione e un parziale tradimento³. E si pensi, ad esempio, alla scarsa attenzione che certa letteratura massmediologica – una letteratura che, con un'echiana forzatura, potremmo talvolta definire “integrata” – ha riservato al concetto di “dialettica negativa”, che, come si vedrà, può consentire un arricchimento e un fecondo inserimento delle idee “apocalittiche” all'interno degli studi e delle teorie sui media, nuovi o vecchi che siano. Le citate interpretazioni talvolta trascurano anche l'esperienza biografica di Adorno – dalle esperienze di musicista e di musicologo alla formazione nella Germania di primo Novecento, dalle “fuga” dal regime nazista all'incontro con la cultura statunitense e con la scuola di Paul Lazarsfeld, fino al rientro nella natia Germania – e, spesso, evitano anche di collocarlo in dialettica (all'interno quindi, ma anche in contrapposizione) con gli altri autori che, ad inizio '900, ruotarono intorno alla scuola di Francoforte o a quegli autori che ne hanno influenzato e guidato la formazione. Manca, talvolta, anche la collocazione del suo pensiero all'interno di una serie di “campi di forza”⁴: opportunamente Martin Jay ne individua tre. Il primo è rappresentato dal marxismo, “la stella più luminosa della sua costellazione”⁵, e in particolare dalla tradizione eterodossa del pensiero marxista occidentale inaugurata da George Lukàcs e Karl Korsch: un campo di forza che lo portò ad essere interprete di quella teoria criticata sviluppata da molti autori della scuola di Francoforte, ma che anche lo rese “intellettuale intransigente”, incapace di

³ Si ricordi, a questo proposito, lo scetticismo di Adorno – uno scetticismo del quale si cercherà di tenere conto anche in questa analisi – circa ogni tentativo di rendere accessibile in modo “indolore” il suo pensiero ad un vasto pubblico, dato che la “vera filosofia”, come sosteneva lo stesso francofortese, è quel tipo di pensiero che resiste alla parafrasi.

⁴ La parola tedesca *Kraftfeld* corrisponde ad una metafora spesso adoperata anche da Adorno nei suoi scritti.

⁵ M. Jay, *Adorno*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 11.

collegare le sue teorie alla pratica del proletariato e a qualsiasi forza sociale radicale⁶. Un altro campo di forza centrale è rappresentato dal suo modernismo estetico: la sua attività di musicista, di compositore e di musicologo – influenzata dalle esperienze viennesi e dalle tecniche atonali di Schönberg – lo portò ad assumere la posizione di sostenitore dell'arte moderna, contro qualsiasi appello ad un ritorno ad alternative classiche o realistiche. Apparentemente in contraddizione con queste due influenze culturali e ideologiche, la “terza stella della sua costellazione” è rappresentata per Jay dal suo conservatorismo culturale oligarchico: influenzato dall'anticapitalismo romantico tedesco, egli sviluppa una profonda avversione verso la cultura di massa e verso il “dominio della burocrazia”, tant'è che la sua posizione, talvolta elitarista, gli fu rimproverata anche dalla sinistra attivista⁷. Accanto a queste, si pensi anche ad altre “forze” molto influenti: su tutti il suo impulso ebraico⁸ e i suoi legami col post-strutturalismo e col nascente decostruzionismo, derivati dal comune interesse per Nietzsche e la sferzante critica della cultura e della politica di massa⁹.

Nato nel 1903 a Francoforte da Oskar Wiesengrund, un mercante di vini ebreo, e da Maria Calvelli Adorno, cattolica di origini corse e genovesi, Theodor crebbe con un'educazione colta e raffinata, tipica della classe alto-borghese tedesca: la madre gli trasmise fin dall'infanzia la passione per la musica, mentre fu Siegfried Kracauer, critico della cultura del periodo di Weimar e teorico del cinema, ad avvicinarlo agli studi filosofici. Questi interessi trovarono compimento negli studi accademici presso la J.W. Goethe Universität di Francoforte, nella quale entrò in contatto con Cornelius, relatore della tesi, e con un altro giovane filosofo, Max Horkheimer. Nel '25 Adorno si trasferì a Vienna, dove studiò tra la cerchia di compositori che faceva capo ad Arnold Schönberg. Anche se il suo primo scritto pubblicato dall'Istituto per la Ri-

⁶ “Egli difese con ostinazione le virtù di quello che chiamava *nicht mitmachen*: non prendere parte al gioco o comprometersi in nome dell'utilità pratica” (Ivi, p. 12).

⁷ Lukács sostiene nel suo *Teoria del romanzo* che Adorno abbia “preso dimora al Grand Hotel Abisso”.

⁸ Un impulso “che gli impedì sempre di abbracciare completamente i valori dell'oligarchia culturale” e che lo portò, ad esempio, all'amara conclusione che “scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie”; per Jay, “la lezione principale che Adorno trasse dall'Olocausto riguardava [...] la connessione tra antisemitismo e pensiero totalitario. Comprese che l'ebreo era considerato il più ostinato depositario di quell'alterità, differenza e non-identità che il totalitarismo del XX secolo aveva cercato di liquidare” (M. Jay, *op. cit.*, p. 16).

⁹ Per i legami tra Adorno e il decostruzionismo cfr. in particolare Terry Eagleton, secondo il quale Adorno già sottolineava l'importanza di frammenti eterogenei “che sgusciano dalle maglie della rete concettuale rigettando così qualsiasi filosofia dell'identità rifiutando la coscienza di classe come biasimevolmente ‘positivo’ negando l'intenzionalità della significazione” (T. Eagleton, *Walter Benjamin or toward a Revolutionary Criticism*, Londra, 1981, p. 141). Cfr. Sul tema anche M. Ryan, *Marxism and Deconstruction*, Baltimore, 1982.

cerca Sociale risale al 1932¹⁰, egli cominciò molto presto a lavorare all'interno dell'Istituto stesso, per il quale mise in atto una critica immanente dell'ideologia, influenzata dalla lettura di Marx. La salita al potere del regime nazista avviò una fuga degli intellettuali dall'Istituto e Adorno, dopo essere rimasto per qualche mese in Germania, si trasferì prima a Vienna e poi ad Oxford, rimanendo in stretto contratto anche con Walter Benjamin¹¹. Pur auspicandosi di tornare in Germania – il suo *Sul jazz* venne pubblicato sotto lo pseudonimo Hektor Rottweiler proprio per non complicare ulteriormente i suoi rapporti col regime –, nel 1938, accettando l'invito di Horkheimer si trasferì a New York, dove divenne direttore a tempo parziale del Radio Research Project della Princeton University, diretto da Paul Lazarsfeld. Questi, emigrato dall'Austria, chiedeva ad Adorno di sottoporre le sue teorie su musica e cultura di massa alle tecniche della scienza sociale empirica. A stretto contatto con Horkheimer, dal '41 al '47, scrisse *Dialettica dell'Illuminismo*, testo nel quale, richiamandosi a Nietzsche, Weber e Marx, i due autori esplorarono l'effetto inaspettatamente deleterio della razionalità. Nel '48 Adorno pubblicò *Filosofia della musica moderna*, un testo che egli stesso considera come lunga appendice alla *Dialettica dell'Illuminismo*¹². Nel '49 Adorno, Horkheimer e Pollock tornarono in Germania¹³ per ricostituire l'Istituto: il rientro in patria rinfrancò Adorno, convinto che il tedesco fosse lo strumento più adeguato per esprimere il pensiero dialettico. In Germania egli pubblicò *Minima moralia*, *Prismi*, *Dissonanze*, *Note sulla letteratura*, ma anche *Sociologia e ricerca sociale empirica*, *Metacritica della gnoseologia* e *Dialettica negativa*. Alla morte, avvenuta nel 1969 – e giunta quattro mesi dopo il paricidio simbolico messo in scena in aula da alcuni studenti – lasciò incompiuto il testo *Teoria estetica*.

Adorno mette a fuoco il tema della cultura di massa in varie occasioni e da molteplici angolazioni, ma forse il testo in cui egli lo affronta in modo più esplicito è *Dialettica dell'Illuminismo* e, in particolare, il saggio ivi contenuto sull'industria cul-

¹⁰ Intitolato *La situazione sociale della musica*, il saggio fu pubblicato sulla rivista dell'Istituto "Zeitschrift für Sozialforschung".

¹¹ Il suo *Il carattere di feticcio* è stato considerato da alcuni critici proprio come una risposta a *L'opera d'arte nell'opera della sua riproducibilità tecnica* dello stesso Benjamin.

¹² Nella prefazione a *Filosofia della musica moderna* Adorno spiega che il "libro va inteso come una digressione alla *Dialektik der Aufklärung*, e tutto ciò che in esso sta a testimoniare una certa perseveranza, una fiducia nella forza attiva della negazione determinata, è dovuto alla solidità spirituale e umana di Horkheimer" (Adorno 1959, p. 5).

¹³ Per una dettagliata ricostruzione storica della scuola di Francoforte cfr. lo stesso M. Jay, *L'immaginazione dialettica. Storia della Scuola di Francoforte e dell'Istituto per le ricerche sociali. 1923-1950*, Torino, Einaudi, 1979 e R. Wiggerhaus, *La scuola di Francoforte. Storia. Sviluppo teorico. Significato politico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

turale. Un saggio che, se collocato negli anni in cui Adorno risiedeva e lavorava negli Stati Uniti, può essere valutato anche come una critica a quella sempre più potente cultura americana, ma anche come una reazione alla sfortunata collaborazione col progetto di ricerche radiofoniche di Lazarsfeld: in un suo scritto del '67¹⁴ Adorno, forse polemicamente proprio con i suoi esperimenti statunitensi, sostiene che la cultura è “proprio quella condizione che esclude una mentalità che la possa misurare”. Con la scelta di occuparsi di “industria culturale” Adorno testimonia che il suo bersaglio non sono né la cultura di massa né quella popolare¹⁵, così come il bersaglio non è il singolo medium o il singolo contenuto da esso veicolato. La denuncia del meccanismo dell'industria culturale, infatti, si rivolge all'ideologia che essa veicola, alla replicazione dei rapporti di forza che già in passato la società capitalistica aveva messo in atto e alla matrice totalitaria alla quale il soggetto viene ad essere sottoposto. All'espressione “cultura di massa” presente nelle prime stesure i due autori sostituiscono proprio il concetto di “industria culturale” per evitare che il bersaglio delle loro critiche venga inteso come qualcosa che scaturisce spontaneamente dalle masse o come una forma di arte popolare.

Parlando di *Aufklärung*, Adorno e Horkheimer non si riferiscono soltanto al periodo storico-culturale dell'illuminismo, ma più in generale al processo di chiarificazione e “illuminazione” razionale totale verso cui cammina la società moderna: un percorso che non è fatto soltanto di progresso, ma che anzi, alla lunga, si ritorce contro l'uomo, contro la sua autonomia e la sua individualità. L'illuminismo, dunque, è da considerare in dialettica col mito, dato che si tratta di due concetti in “complicità segreta” tra loro: “il mito è già Illuminismo e l'Illuminismo torna a rovesciarsi in mitologia”¹⁶. La ragione distrugge quell'umanità che essa stessa ha reso possibile: l'Illuminismo è dovuto fin dall'inizio all'impulso di un'autoconservazione che mutila la ragione, in quanto la impegna solamente in una forma di razionalità che ha per scopo il dominio sulla natura e sull'istinto, appunto come ragione strumentale¹⁷.

¹⁴ Dal titolo *Thesen zur Kunstsoziologie*, in “Kolner Zeitschrift fur Soziologie und Sozialpsychologie”, XIX, marzo '67, 1, p. 91.

¹⁵ In uno scritto ospitato nel 1975 dalla rivista “New German Critique”, autunno, p. 18, Adorno spiega che il termine “industria culturale” serviva proprio per evitare che gli stessi sostenitori dell'industria culturale potessero additare la cultura come qualcosa che “scaturisce direttamente dalla massa”, “la forma contemporanea di arte popolare”.

¹⁶ M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 8.

¹⁷ Cfr. sul tema anche J. Habermas, *Il discorso filosofico della modernità*, Roma-Bari, Laterza, 1988 e in particolare il capitolo dal titolo *L'intrico di mito e illuminismo: Horkheimer e Adorno*. Per Habermas il testo di Adorno e Horkheimer esprime tesi incomplete e unilaterali, che non tengono conto di tratti essenziali della modernità culturali e che non lasciano speranze di sfuggire al mito della razionalità in vista dello scopo “sfociato nel dominio razionale” (Habermas 1988, p. 117); il testo, inoltre, non renderebbe

L'Illuminismo, che aveva tentato di liberare l'uomo, in realtà avrebbe finito per schiavizzarlo con mezzi ancora più efficaci e il suo prototipo perfetto di questa accezione sarebbe rappresentato da Ulisse: "il suo viaggio pieno d'inganni anticipava l'ideologia borghese del rischio inteso come giustificazione morale del profitto"¹⁸.

Chiarita l'accezione di Illuminismo scelta dai due autori, si può capire come Adorno nel suo *Filosofia della musica moderna* possa sostenere che la musica, e in generale tutta l'arte, "si mostra scossa dal quel processo di *Aufklärung* a cui essa stessa prende parte e con cui coincide il suo stesso progresso"¹⁹. L'arte²⁰ diventa "umana" per Adorno se consente agli uomini di cogliere in autentiche configurazioni artistiche la possibilità che "vi sia qualcosa di più della mera esistenza che essi conducono, qualcosa di più degli ordinamenti del mondo a cui sono irrimediabilmente vincolati"²¹; tuttavia la tendenza della musica "non seria" è quella di soddisfare soltanto il desiderio di esecuzione manuale e di spingere l'uomo a cooperare in assunti predefiniti e predisposti. La musica, ad esempio, per salvare la partecipazione umana a quella natura umana "frantumata dalla specializzazione" deve sbarazzarsi di ogni "mezzo psicologico di attrazione di massa", di ogni attività collettiva e di tutto il suo "zelo di consumo e utilità". Anche nel campo musicale si può notare come la critica adorniana non sia rivolta direttamente contro la decadenza e scopo di essa non sia tanto suggerire precisi rimedi per risanare tale decadenza; la critica si rivolge piuttosto contro il "momento negativo" del progresso, divenuto sempre più incisivo nel momento in cui l'industria culturale ha iniziato a trarre a sé il principio chiarificatore e "lo corrompe in una manipolazione dell'umanità, per far durare più a lungo l'oscuro"²². Il continuo approfondimento del potere tecnologico non avrebbe fatto

giustizia "a quel contenuto razionale della modernità culturale che è stato custodito negli ideali borghesi" (J. Habermas, *Il discorso filosofico della modernità*, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 116). Spiega inoltre Habermas che Adorno e Horkheimer si trovano nella stessa situazione imbarazzante di Nietzsche: "se non vogliono rinunciare all'effetto di un ultimo svelamento e vogliono *proseguire la critica*, per spiegare la corruzione di *tutti* i criteri razionali essi devono pure tenerne per sé *uno* intatto. Davanti a questo paradosso la critica che si rovescia su se stessa perde la direzione" (Ivi, p. 130). Secondo Habermas i due autori fomentano e tengono aperta "la contraddizione performativa di una critica dell'ideologia che sopravanza se stessa" (Ivi, p. 131), rinunciano alla teoria e praticano *ad hoc* la negazione determinata.

¹⁸ M. Jay, *op. cit.*, p. 417.

¹⁹ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 1959, p. 18.

²⁰ Adorno in un saggio intitolato *Invecchiamento della musica*, inserito in *Dissonanze* definisce l'arte come "il tentativo di conservare alla memoria e di sviluppare ulteriormente quei frammenti di verità che hanno dato la realtà in balia alla scientificazione e alla tecnicizzazione del mondo" (Th. W. Adorno Th.W., *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 174).

²¹ *Ibidem*.

²² Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 20. In questa situazione per Adorno "l'arte si pone come contrario della falsa chiarezza, oppone all'onnipotente stile attuale della luce al neon configu-

altro che capovolgersi costantemente in forme sempre più irrazionali di dominio sociale. Consapevole di ciò, l'auspicio di Adorno è dunque per l'applicazione del metodo dialettico, non inteso come trattamento di "singoli fenomeni come illustrazioni o esempi di qualcosa che esiste solidamente, di qualcosa che è dispensato dal movimento stesso del concetto", ma un metodo che trasformi "la forza del concetto universale nell'autosviluppo dell'oggetto concreto" e che sia capace di "di risolverne l'enigmatica immagine sociale con le forze della sua individuazione"²³: una dialettica che impedisca la riduzione del soggetto a oggetto e viceversa.

Dunque, come dichiarano Horkheimer ed Adorno fin dalla premessa alla prima edizione alla *Dialettica dell'Illuminismo*, scopo principale della loro riflessione è mostrare come nell'Illuminismo vi sia una forza autodistruttiva, un progresso che si capovolge in regresso: "se l'illuminismo non accoglie in sé la coscienza di questo momento regressivo, firma la propria condanna"²⁴. L'uomo ingaggia una lotta contro la natura finalizzata all'autoconservazione e, per sopravvivere, è costretto a sviluppare una capacità di manipolare il mondo esterno per le proprie finalità soggettive. Si può così comprendere la tesi adorniana secondo la quale l'effetto globale dell'industria culturale è di favorire un "anti-illuminismo", che diventa inganno delle masse e strumento per incatenare le coscienze. Queste tesi si inseriscono all'interno della teoria critica della scuola di Francoforte²⁵, articolata dagli anni '20 all'insegna di un marxismo ridefinito attraverso il recupero di Hegel e l'innesto di Freud, per arrivare fino agli anni dell'esilio americano di molti autori e fino al ritorno in Germania²⁶. La teoria critica, in quanto filosofia critico-dialettico-emancipativa, fin dai suoi albori, è stata chiamata ad avere un carattere fortemente immaginativo e utopico, cercando di trascendere i limiti della realtà. Gli autori francofortesi aspirano infatti ad una critica "radicale", che cerchi di andare alla radice del problema e che si proponga di comprendere la realtà e i suoi continui cambiamenti. Una critica che, inoltre, sposti

razioni dell'oscurità che si vuole eliminare e serve alla chiarificazione solo in quanto convince consciamente il mondo, apparentemente così luminoso della propria tenebrosità" (*Ibidem*).

²³ Ivi, p. 30.

²⁴ M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 5.

²⁵ Scrive Martin Jay in *L'immaginazione dialettica* che "la teoria critica si rifiutava di feticizzare la conoscenza come qualcosa di separato e superiore all'azione. Inoltre riconosceva che la ricerca scientifica disinteressata era impossibile in una società in cui gli uomini non erano ancora autonomi" (M. Jay, *op. cit.*, p. 116).

²⁶ Le due fasi in Adorno e Horkheimer sono caratterizzate in particolare dalla caratterizzazione in senso sociologico e radicalmente critico contro ogni positivismo (gli anni dell'esilio statunitense) e dalla filosofia dialettico-negativa (al ritorno in patria).

l'attenzione dalla lotta di classe ad un conflitto le cui origini sono antecedenti anche all'epoca capitalistica: quello tra l'uomo e la natura interna ed esterna²⁷.

La critica dell'industria culturale è intimamente connessa ad altre dense riflessioni teoriche che caratterizzano la produzione di Adorno: si pensi ad esempio, nel campo estetico e musicologico, alla sua citata *Filosofia della musica moderna*, testo nel quale egli pone in collegamento l'atonalità nel campo musicale col distogliersi della pittura dall'oggetto. Entrambe le "fratture" sarebbero determinate dalla "depravazione commerciale", dall'idioma tradizionale, da una "posizione di difesa contro la merce artistica meccanizzata" e, dunque, dall'"espansione dell'industria culturale nel suo dominio"²⁸. La "ragione commerciale" – o anche la "ratio della vendibilità", come la definisce lo stesso Adorno –, attraverso la potenza dei meccanismi di distribuzione e attraverso la logica del *Kitsch* (con un'amministrazione "industriale" e "totalitaria" del patrimonio culturale), ha messo sotto sequestro la musica. Si tratta di analisi che vanno oltre una demonizzazione della cultura di massa, dato che il bersaglio qui non è soltanto la musica popolare, ma anche la musica classica, che comincia a sottostare a logiche economiche: ovvero la tesi di Adorno è che nella sua epoca ogni cultura, alta o bassa che sia, contenga sempre un elemento di barbarie²⁹.

Sebbene la sua teoria critica sia condivisa e radicata all'interno della scuola di Francoforte, egli si trova in disaccordo con autori (e amici) come Brecht, Benjamin e Kracauer, che invece nutrono simpatia verso quegli esperimenti dell'arte di massa

²⁷ Spiega Cambi che il principio della critica sviluppato dai francofortesi "è 'azionato' dall'individuo, dal soggetto autocosciente e responsabile, che lo assume come proprio parametro cognitivo attraverso un processo di autoformazione (= autoeducazione), il quale implica una forte coscienza etica, una ricca capacità di analisi culturale e una precisa passione utopica, elementi tutti che non sono *mai* dei 'dati immediati della coscienza', ma il risultato di un progetto sul mondo. In breve, la teoria critica si fonda sull'individuo come soggetto e com persona, e questo è *sempre* il risultato di un processo educativo e autoeducativo" (F. Cambi, *Critica e utopia. Appunti per una lettura pedagogica della "Scuola di Francoforte"*, "Rassegna di pedagogia", 1988, 4, pp. 221-270, p. 220).

²⁸ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 11.

²⁹ "Uno dei sintomi del crollo della cultura, e non tra gli ultimi, è questo: la distinzione, per discutibile che sia, fra arte 'alta', autonoma e 'leggera', commerciale, non viene bensì esaminata criticamente, ma in compenso non è neanche più percepita. Dopo che certi intellettuali disfattisti della cultura giocarono a contrapporre la seconda alla prima, i campioni illetterati dell'industria culturale hanno l'orgogliosa fiducia di marciare all'avanguardia dello spirito del tempo. La ripartizione dei livelli culturali in tre programmi rispettivamente per ascoltatori *low*, *middle* e *high brow* è in sé disgustosa. Ma non si può superarla facendo sì che delle sette di *low brows* si autoproclamino *high brow*. Il legittimo disagio della cultura offre il pretesto ma non la ragione per esaltare una branca iperrazionalizzata della produzione di massa (che abbassa e liquida quella cultura senza affatto trascenderla), spacciandola per l'irruzione d'un nuovo sentimento cosmico e mescolandola con il cubismo, la lirica di Eliot e la prosa di Joyce. La regressione non è l'originario, il primordiale, ma questo è l'ideologia di quella" (Th. W. Adorno, *Prismi*, Torino, Einaudi, 1953, p. 122).

nei quali si fa uso di strumenti tecnologici moderni; se si mostra più pessimista di Bloch riguardo alla speranza utopica all'interno della cultura *Volkisch*, differentermente da Marcuse, che considera il blues e il jazz come forme di arte critica, nutre disprezzo per le forme di arte popolare, incontrate durante l'esilio statunitense. Il dibattito tra Adorno e Lowenthal³⁰, tra Adorno e altri autori – tra “apocalittici” e “integrati” –, come fa notare lo stesso Lowenthal, altro non è che una riproposizione di una diatriba espressa già nel XVII secolo, quando da un lato Montaigne difende la funzione salutare dello svago (che permette all'uomo comune di adattarsi alle crescenti pressioni sociali) e dall'altro Pascal, preoccupato della salvezza dell'anima più che del suo adattamento, disprezza il divertimento, fino al punto di considerarlo mero strumento di fuga e degradazione. Adorno rispetto a Pascal “non considerava la salvezza come lo stato più elementare dell'uomo”; ma sostiene invece che “è l'autentica gratificazione corporea ad essere negata dall'industria culturale”³¹. Un'industria che, per dirla con Adorno, “non sublima ma reprime e soffoca”. E un'industria che, sposando l'accomodamento e l'irriflessiva obbedienza, aderisce all'ideologia della prima società borghese, escludendo da tale ideologia i consumatori dei suoi prodotti. Partendo dall'analisi marxiana del feticismo delle merci, Adorno sostiene che i prodotti dell'industria culturale non sono opere d'arte trasformate in merce: in realtà, fin dal momento della loro ideazione, essi sono pensati come fungibili per la vendita sul mercato, vengono confezionati appositamente per il consumo di massa e impongono un'unione forzata tra gli ambiti di arte superiore e inferiore (a danno di entrambe). Questi prodotti annullano così la distinzione tra arte e pubblicità³² e portano da un lato, a causa della speculazione sull'effetto, l'arte superiore a perdere di serietà, dall'altro, a causa dell'addomesticamento dell'incivilimento, l'arte inferiore a smarrire la forza di opposizione che possedeva prima che il controllo sociale divenisse totale. Gli stessi prodotti dello spirito non diventano *anche* merci, ma “merci da cima a fondo”: “la merce che si vuole piazzare è un acritico accordo generale, si fa pubblicità al mondo così com'è, e ciascun prodotto dell'industria culturale è *réclame* di se stesso”³³. L'industria culturale è per Adorno e Horkheimer un'espressione della regressione dell'Illuminismo nell'ideologia: in questo caso per “illuminismo” gli autori intendono il “calcolo dell'effetto” e la “tecnica di produzione e di diffusione” di prodotti culturali. Una ragione che si fa “strumentale” e si “eclis-

³⁰ Cfr. L. Lowenthal, *Letteratura, cultura popolare e società*, Napoli, Liguori, 1977.

³¹ M. Jay, *op. cit.*, pp. 130-131.

³² Per Lowenthal la cultura di massa è una psicanalisi alla rovescia che, anziché curare le personalità contribuisce a generarle.

³³ Th. W. Adorno, *L'industria culturale*, 1963, in Donaggio E. (a cura di), *La scuola di Francoforte*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 226.

sa³⁴: in queste condizioni l'ideologia "si esaurisce nell'esistente e nel potere che controlla la tecnica"³⁵. Smascherando la pretesa dei prodotti di essere creazioni artistiche³⁶, gli autori intendono mostrare come l'industria culturale sia proprio un esempio di quel rivoltarsi della ragione contro sé stessa, di una forma di regresso all'interno dell'illuminismo e di un regresso del quale il soggetto deve rendersi necessariamente consapevole. Se "l'importanza dell'industria culturale nell'economia psichica delle masse non dispensa [...] dal riflettere sulla sua oggettiva legittimazione, del suo in sé; semmai lo esige"³⁷, allora occorre prendere sul serio l'industria culturale e tutte le sue espressioni, non prostrarsi al suo monopolio e vagliarla criticamente.

Tra le caratteristiche dell'industria culturale, gli autori assegnano un ruolo centrale alla ripetitività, all'"esser sempre uguale" e all'ubiquità dei suoi prodotti. La civiltà attuale, attraverso il "potere totale del capitale" conferisce a tutti i suoi prodotti un'aria di somiglianza, che induce i soggetti a dirigersi verso azioni automatizzate e che indebolisce la resistenza individuale e collettiva³⁸. Questo fenomeno, secondo Adorno ed Horkheimer, avverrebbe attraverso la falsa identità di universale e particolare: "ogni civiltà di massa sotto il monopolio è identica, e il suo scheletro, l'armatura concettuale fabbricata da quello, comincia a delinearci"³⁹. L'industria culturale "foggia allo stesso modo" il tutto e le parti e pone fine all'emancipazione del particolare che, divenendo ribelle, si era eretto a esponente della rivolta contro l'organizzazione: l'industria culturale "non conoscendo più nient'altro che effetti, [...] spezza la loro insubordinazione e li sottomette alla formula che ha preso il po-

³⁴ Cfr. M. Horkheimer, *Eclisse della ragione*, Milano, Sugar, 1962.

³⁵ M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 8.

³⁶ "Poiché il suo richiamarsi al proprio carattere commerciale, la sua professione di verità ridotta, è divenuta da tempo una scusa per sottrarsi alla responsabilità della menzogna, la nostra analisi si attiene alla pretesa insita oggettivamente nei prodotti, di essere creazioni estetiche e quindi verità rappresentata. Essa smaschera l'assurdità sociale nell'inconsistenza di quella pretesa" (*Ibidem*).

³⁷ Th. Adorno, *L'industria culturale*, cit., pp. 228-229.

³⁸ Scrive Martin Jay che "quando Adorno parlava di potere, lo faceva quasi sempre nei termini di una estesa presenza dominante che trascendeva qualsiasi ambito politico identificabile. Il vero interesse di Adorno era riposto soprattutto in quelle altre aree della totalità note come cultura, società e psiche umana" (M. Jay, *op. cit.*, p. 93).

³⁹ M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 127. "Il film e la radio non hanno più bisogno di spacciarsi per arte. La verità che non solo altro che affari serve loro da ideologia, che dovrebbe legittimare le porcherie che producono deliberatamente. Si autodefiniscono industrie, e rendendo note le cifre dei redditi dei loro direttori generali soffocano ogni dubbio possibile circa la necessità sociale dei loro prodotti" (*Ibidem*).

sto dell'opera" ⁴⁰. Lo stile dell'industria culturale consiste proprio nella "negazione dello stile": "la conciliazione di universale e particolare, regola e istanza specifica dell'oggetto, che lo stile deve attuare per poter acquistare vita e sostanza, è inefficace e senza valore, poiché non si determina più nessuna tensione fra i due poli opposti: gli estremi, che si toccano, sono trapassati in una torbida identità, l'universale può sostituire il particolare e viceversa"⁴¹. È attraverso questa falsa identità che l'industria culturale stabilisce un proprio linguaggio, caratterizzato da una specifica sintassi e un particolare lessico. Tale linguaggio "traveste" la *routine* da natura⁴², "assolutizza l'imitazione" con l'obbediente accettazione della gerarchia sociale e, al tempo stesso, colloca la cultura nel regno dell'amministrazione⁴³.

Il linguaggio con cui si esprime l'industria culturale provoca una profonda trasformazione alla cultura, che tende ad assumere un carattere sempre più "pubblicitario": le parole, da portatori sostanziali di significato, si trasformano "in segni impersonali e privi di qualità, che trasmettono in forma sempre più pura e trasparente l'oggetto intenzionato della comunicazione" ma al tempo stesso esse diventano sempre più "opache e impenetrabili"⁴⁴. In quest'ottica la cultura stessa, anziché essere una garanzia sulla libertà formale di ciascuno, diviene essa stessa totalitaria e si trasforma in uno strumento di dominio. Se in passato la cultura, intesa nella sua accezione più propria, non si è mai piegata al volere degli uomini e "ha sempre elevato una protesta contro la durezza delle condizioni in cui vivono"⁴⁵, per Adorno nel sistema industriale essa si integra e si omologa alle esigenze della società e questa sua "conformazione" starebbe contribuendo alla "degradazione" degli esseri umani. Sebbene l'industria culturale abbia ereditato la missione civilizzatrice della democrazia di frontiera e la libera iniziativa, sebbene tutti siano "liberi di ballare e di divertirsi",

⁴⁰ M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 132. "L'industria culturale si è sviluppata insieme al primato dell'effetto, della trovata, dell'*exploit* concreto e tangibile, del particolare tecnico, sull'opera nel suo insieme, che, un tempo, era la portatrice dell'idea ed è stata liquidata insieme con essa" (*Ibidem*).

⁴¹ Ivi, pp. 136-137.

⁴² Gli autori citano Nietzsche per definire questo nuovo stile: "un sistema di non-cultura, a cui si potrebbe riconoscere perfino una certa 'unità stilistica', sempre che abbia ancora un senso parlare di una barbarie stilizzata" (F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, Milano, Adelphi, 1972, p. 175).

⁴³ "Parlare di culturale è sempre stato contro la cultura. Il denominatore comune 'cultura' contiene già virtualmente la presa di possesso, l'incasellamento, la classificazione, che assume la cultura nel regno dell'amministrazione" (M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 138).

⁴⁴ M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 178. "La parola razionalizzata è divenuta una camicia di forza, un'armatura soffocante forse più ancora per il desiderio che per la menzogna. [...] Così i termini stessi diventano impenetrabili, acquistano un potere d'urto, una forza di adesione e di repulsione che li assimila al loro estremo opposto, alle formule magiche. Essi tornano ad operare alla stregua di pratiche incantatorie" (*Ibidem*).

⁴⁵ Th. Adorno, *L'industria culturale*, cit., pp. 225-226.

viene promossa una forma di libertà atipica, dato che scelta dell'ideologia è sempre influenzata dalla costrizione economica: in sostanza, questa libertà – sostengono i francofortesi – “si rivela in tutti i settori come la libertà del sempre uguale”⁴⁶. Dietro l'apparenza democratica e liberalistica, in realtà si cela l'apertura soltanto verso quelle persone che accettano i principi del sistema⁴⁷, che si adeguano ai modelli imposti⁴⁸ e che si inseriscono nel meccanismo della domanda e dell'offerta culturale: “la produzione capitalistica li incatena talmente corpo ed anima, che essi soccombono senza resistere a tutto ciò che viene loro propinato”. L'imperativo categorico del quale si serve l'industria culturale, a differenza di quello kantiano, non ha niente a che vedere con la libertà: “esso recita: ‘tu devi piegarti’, senza specificare di fronte a che cosa; un docile piegarsi di fronte a ciò che immediatamente è, a ciò che, come riflesso della sua potenza e onnipresenza, viene pensato da tutti”⁴⁹. Il suo sistema circonda le masse e non tollera evasione rispetto agli schemi di comportamento che incessantemente propone, basati su dipendenza, adattamento e asservimento: è attraverso questi meccanismi che si ostacola fino al punto di impedire la formazione di individui autonomi, indipendenti, capaci di giudicare e decidere consapevolmente.

L'ideologia dei produttori di industria culturale, fin dai primi del '900 con i “pionieri dello schermo” che investirono nel cinema, è rappresentata dall’“affare”: viene dunque costantemente messo in atto un “adattamento deliberato e conseguente” ai bisogni del pubblico registrati dagli “introiti di cassa”. Se è vero che in questa logica “sano è tutto ciò che si ripete”⁵⁰, attraverso l'esclusione del nuovo e attraverso la ripetizione – in una macchina che “ruota *sur place*” – lo stile dell'industria culturale tende a imporre la “media” come una normativa e ad offrirgliela al grande pubblico, prima ancora che attraverso i contenuti ripetuti in forma stereotipa, attraverso la

⁴⁶ M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, 181.

⁴⁷ Nella critica all'industria culturale, così permeata di critica alla cultura statunitense, Adorno e Horkheimer paradossalmente si ispirano proprio ad uno dei massimi teorici della democrazia americana, Alexis de Tocqueville, per il quale sotto il monopolio privato della cultura “la tirannide lascia libero il corpo e investe direttamente l'anima. Là il padrone non dice più: devi pensare come me o morire. Ma dice: sei libero di non pensare come me, la tua vita, i tuoi beni, tutto ti sarà lasciato, ma a partire da questo momento sei un intruso fra noi” (A. de Tocqueville, *La democrazia in America*, Bologna, Cappelli, 1954, p. 151).

⁴⁸ “Le reazioni più intime degli uomini sono così perfettamente reificate ai loro stessi occhi che l'idea di ciò che è proprio e peculiare a ciascuno di essi sopravvive solo nella forma più astratta: *personality* non ha praticamente altro senso, per loro, che quello di denti bianchi, bocca fresca e libertà dal sudore e dalle emozioni” (M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 141).

⁴⁹ Th. Adorno, *L'industria culturale*, cit., p. 230.

⁵⁰ M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 159.

tecnica stessa e il suo potere sociale⁵¹. L'industria culturale si esprime attraverso stereotipi che, pur avendo un ruolo fondamentale nell'organizzazione e nell'anticipazione dell'esperienza e pur impedendo ai soggetti di cadere nella disorganizzazione mentale e nel caos, diventano una deformazione del linguaggio nel momento in cui i *mass media* ne fanno un ricorso sistematico: "quanto più gli stereotipi si materializzano e si irrigidiscono nello sviluppo attuale dell'industria culturale, tanto meno probabilmente le persone cambieranno le loro idee preconcepite col progresso della loro esperienza. [...] Così la gente può non solo perdere la vera comprensione della realtà, ma può avere fortemente indebolita la capacità di intendere l'esperienza della vita dal costante uso di occhiali fumé"⁵².

Data questa trasformazione strutturale dei modi di comunicare, la cultura diviene addirittura una "merce paradossale": essa "è soggetta così integralmente alla legge dello scambio da non essere più nemmeno scambiata (comprata e venduta); si risolve così ciecamente e ottusamente nell'uso che nessuno sa più che cosa farsene. Perciò si fonde e si mescola con la pubblicità, che diventa tanto più onnipotente e onnipresente quanto più ci sarebbe motivo di ritenerla assurda"⁵³. Viene così ad esplicitarsi nell'industria culturale il trionfo della pubblicità, intesa come una "imitazione coatta" da parte dei consumatori delle stesse merci culturali "scrutate nel loro significato".

Il Novecento è contraddistinto per Adorno anche da una progressiva estinzione del linguaggio inteso come "espressione" e della capacità di comunicare: sotto l'influenza dell'industria culturale sarebbe in atto un "ammutolarsi" dell'uomo che, nel suo stesso processo formativo, viene ad essere "deformato dall'angoscia", dalla *routine* e dalla "cieca obbedienza"⁵⁴. Il suo linguaggio fondato sullo stereotipo e sul *cliché*, in funzione di ragioni economiche, agisce secondo un duplice impulso: da un lato mira ad incentivare determinati bisogni nei consumatori, dall'altro tenta di soddisfare in modo incompleto questa esigenza. Quello che viene messo in atto è un "circolo di manipolazione", nel quale si lascia credere che i *clichés* siano scaturiti dai bisogni dei consumatori, senza esplicitare che quegli stessi bisogni sono in realtà

⁵¹ "Il potere sociale venerato dagli spettatori si manifesta più efficacemente nell'onnipotenza dello stereotipo imposta dalla tecnica che nelle ideologie vecchie e stantie che dovrebbero essere rappresentate dagli effimeri contenuti" (Ivi, p. 144).

⁵² Th. W. Adorno, *Televisione e modelli di cultura di massa*, 1964, in M. Livolsi (a cura di), *Comunicazioni e cultura di massa*, Milano, Hoepli, 1969, p. 390.

⁵³ M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, pp. 174-175.

⁵⁴ Cfr. in particolare il saggio *Il carattere di feticcio della musica e la regressione dell'ascolto*, nel quale Adorno aggiunge: "Se nessuno è davvero più in grado di parlare, nessuno è nemmeno più in grado di ascoltare" (Th. W. Adorno, *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 119).

strumenti del dominio dei quali si serve l'industria culturale per controllare i soggetti. Il consumatore perde così la sua identità e viene oggettivizzato, ridotto a "materiale statistico": catturato e classificato, egli viene nutrito soltanto allo scopo di tenerlo saldamente in pugno. L'industria culturale non soltanto produce i bisogni, ma li dirige, li disciplina: essa è interessata agli individui "solo come ai suoi clienti e ai suoi impiegati"⁵⁵, li riduce a "puro organico ricettivo del mercato" e "imitatore di idee e stili assortiti a capriccio"⁵⁶. Il circolo vizioso tra domanda ed offerta dell'industria culturale ha inoltre la caratteristica di deludere costantemente i consumatori rispetto a ciò che promette⁵⁷: essa "eccita" ed "aguzza" il piacere preliminare senza sublimarlo e per questo viene definita "pornografica" e "prude"⁵⁸. Imbrigliato tra bisogno e illusoria soddisfazione di tale bisogno, il soggetto diviene un "eterno consumatore" e non viene mai liberato dalla morsa dell'industria culturale, la quale non gli concede mai la sensazione che sia possibile opporre resistenza⁵⁹: "l'industria culturale torna a fornire come paradiso la stessa realtà della vita quotidiana. L'*escape* e l'*elopement* sono destinati, fin dall'inizio, a ricondurre gli spettatori al punto di partenza"⁶⁰.

La "cattura" del consumatore di cui parlano i due autori francofortesi è tanto più possibile (e "necessaria", dal punto di vista dell'industria culturale) quanto più il lavoratore ottiene "tempo libero". La degenerazione in atto comporta che tutti i rami della produzione intellettuale vengano subordinati allo scopo di "otturare i sensi degli uomini, dal momento in cui escono di fabbrica la sera a quello in cui timbrano il

⁵⁵ M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 157.

⁵⁶ Th. W. Adorno, *Minima moralia*, Torino, Einaudi, 1954, p. 176. In proposito, nell'aforisma *Monade* di *Minima moralia*, Adorno aggiunge: "All'interno della società repressiva, l'emancipazione dell'individuo non va senz'altro a suo vantaggio. La libertà della società lo spoglia della forza di essere libero. Per quanto reale, infatti, possa essere l'individuo nel suo rapporto con altri, concepito come assoluto è una pura astrazione" (*Ibidem*).

⁵⁷ "Legge suprema è che essi non pervengono mai, in nessun modo, a quello che desiderano, e proprio di questo devono ridere e contentarsi. La frustrazione permanente imposta dalla civiltà viene nuovamente inflitta e illustrata alle sue vittime, nel modo più chiaro e inequivocabile, in ogni esibizione dell'industria culturale" (M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 150).

⁵⁸ "La cambiale sul piacere, che è emessa dall'azione e dalla presentazione, è prorogata infinitamente: la promessa, a cui lo spettacolo, in fin dei conti, si riduce, lascia malignamente capire che non si verrà mai al sodo, e che l'ospite dovrà accontentarsi della lettura del menù. Al desiderio suscitato e attizzato da tutti i nomi e le immagini fascinose, viene servito, alla fine, solo l'elogio della *routine* quotidiana a cui si proponeva di sfuggire" (Ivi, p. 148).

⁵⁹ "La legge del sistema impone di presentargli bensì tutti i bisogni come suscettibili di essere soddisfatti dall'industria culturale, ma, d'altra parte, di predisporre in anticipo quei bisogni in modo che egli debba apprendersi, in essi, sempre e solo come un eterno consumatore, come un oggetto dell'industria culturale" (Ivi, p. 151).

⁶⁰ *Ibidem*.

cartellino il mattino dopo”⁶¹. L’industria culturale ha educato le sue “vittime” ad evitare ogni sforzo nel tempo libero, costringendole ad aggrapparsi “con caparbia a ancora maggiore all’apparenza che preclude l’essenza”⁶². E, per raggiungere tale scopo, l’industria culturale si affida al divertimento: esso abbandona assurdamente quella che sarebbe l’irrinunciabile pretesa di ogni opera di riflettere, nella propria limitazione, il tutto⁶³. La tesi, citata anche da Umberto Eco tra le tesi degli “integrati”, che il *loisir* (o, per usare le parole dei francofortesi, l’*amusement*) sia sempre esistito fin da prima dell’industria cultura, non è trascurata da Adorno e Horkheimer. Tuttavia, rispetto alle precedenti forme di intrattenimento, l’industria culturale ha fatto di questa pulsione al divertimento e allo svago un violento inserimento nell’arte – e in ogni forma dell’arte – nella sfera del consumo; essa, inoltre ha liberato l’*amusement* “dalle sue ingenuità più petulanti e fastidiose” ed ha migliorato la “confezione delle merci”. Contrariamente a quanto sostiene parte della critica, per Adorno la cultura popolare – o “l’arte leggera” – non sarebbe una forma morbosa o degenerata della cultura alta borghese, né sarebbe un deplorabile tradimento nei confronti dell’ideale della trasposizione pura. Essa, in realtà, avrebbe da sempre risposto all’esigenza di svago di una parte della popolazione: la novità introdotta dall’industrializzazione della cultura consisterebbe nel fatto che la cosiddetta “merce di scarto” sia stata sostituita da forme culturali che, in quanto industriali, vietano ogni diletterismo e che ricercano forme di “perfezione” non più estetiche ma commerciali⁶⁴. Si tratta, come si è visto, di una forma di “Illuminismo” che finisce per catturare lo spettatore, il quale si trova ad avere prescritto ogni tipo di reazione dal prodotto, senza la necessità di utilizzare connessioni logiche che richiedano, per essere afferrate “un certo respiro intellettuale”. Lo stesso *amusement*, dunque, diventa una sorta di prolungamento

⁶¹ Ivi, p. 138.

⁶² Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 15-16. Riguardo alla musica, Adorno fa notare che “non soltanto le orecchie della popolazione vengono a tal punto inondate di musica leggera che l’altra musica la raggiunge solo come l’opposto coagulato di quella, in quanto ‘classica’; non solo i ballabili onnipresenti rendono la capacità percettiva talmente ottusa che la concentrazione di un ascolto responsabile è impossibile, compenetrato dai residue mnestici dell’arbitrio; ma anche la sacrosanta musica tradizionale è diventata, nel carattere dell’esecuzione e per la vita stessa degli ascoltatori, identica alla produzione commerciale di massa: e non ne resta incontaminata nemmeno la sua sostanza” (*Ibidem*).

⁶³ “Divertirsi significa ogni volta: non doverci pensare, dimenticare la sofferenza anche là dove viene esposta e messa in mostra. Alla base del divertimento c’è un sentimento di impotenza” (M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 154).

⁶⁴ “La novità sta nel fatto che gli elementi inconciliabili della cultura, l’arte e lo svago, vengono ridotti, attraverso la loro comune subordinazione allo scopo, a un solo falso denominatore: la totalità dell’industria culturale” (Ivi, p. 144).

del lavoro, durante il quale lo svago non è un'autentica evasione dai ritmi del processo lavorativo meccanizzato, ma anzi ne riproduce i ritmi⁶⁵. Secondo questa logica, lo schema dell'industria culturale colpisce anche le emozioni dei soggetti: la felicità è sostituita dal riso, che, prescritto continuamente dall'industria dei divertimenti, diventa lo "strumento di una truffa operata ai danni della felicità"⁶⁶; allo stesso modo il dolore, anziché essere coperto e mascherato sotto il velo di una solidarietà improvvisata, "guarda virilmente in faccia" il riso e lo ammette "con l'aspetto di chi riesce a serbare a stento il suo contegno"⁶⁷. La possibilità di felicità offerta al consumatore risiederebbe solo nella disponibilità dei soggetti di concedersi corpo e anima all'industria culturale, rinunciando alla stessa pretesa di felicità⁶⁸.

Da questi e altri spunti si può notare come per Adorno ed Horkheimer siano in atto una "cattura" del soggetto e, di conseguenza, anche una distruzione dell'individualità. Se la forma dell'individuo nell'età borghese ha sempre avuto un carattere fittizio⁶⁹, l'industria culturale ha messo in luce che gli individui sono soltanto "semplici punti di incrocio o di intersezione delle tendenze dell'universale" e che è possibile "assorbirli senza residui nell'universalità"⁷⁰: in queste condizioni l'identità senza riserve dell'individuo con l'universale è fuori questione⁷¹. L'industria culturale agisce proprio sfruttando l'incremento della debolezza dell'Io di fronte alla concentrazione di potere che distingue la società attuale e, dunque, la coscienza dei membri di questa società viene fatta regredire. Con una tesi che anticipa di molti anni le ana-

⁶⁵ Lo svago "è cercato da chi aspira a sottrarsi al processo lavorativo meccanizzato per essere poi di nuovo in grado di affrontarlo e di essere alla sua altezza. Ma nello stesso tempo [...] egli non è più in grado di apprendere e sperimentare altro che le copie e le riproduzioni dello stesso processo lavorativo" (Ivi, p. 145).

⁶⁶ Ivi, p. 150.

⁶⁷ Ivi, p. 162.

⁶⁸ "Il soddisfacimento sostitutivo che l'industria culturale procura col sentimento confortante che il mondo sia ordinato proprio nel modo che essa vuol suggerire, defrauda gli uomini della felicità di cui spaccia il simulacro" (Th. W. Adorno, *L'industria culturale*, cit., p. 232)

⁶⁹ "Ogni carattere borghese non faceva altro che esprimere, nonostante la sua deviazione dalla norme e anzi proprio attraverso di essa, una sola e medesima cosa: la durezza implacabile della società concorrenziale. Il singolo, su cui la società si reggeva, recava impressa su di sé la sua macchia: nella sua libertà apparente era il prodotto del suo apparato economico e sociale" (M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 167).

⁷⁰ Ivi, p. 166.

⁷¹ "Che la società sia più che un semplice aggregato degli elementi che lo compongono, pur non essendo un'entità ontologica permanente sospesa al di sopra di essi, è stato uno dei presupposti principali del pensiero di Adorno, così come di quasi tutti i marxisti, occidentali o meno. Ma diversamente da molti rappresentati di quella tradizione [...] egli sosteneva che, nel XX secolo, bisognava attribuire la stessa importanza ai fattori psicologici, a quelli culturali e a quelli genericamente sociali" (M. Jay, *Adorno*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 85).

lisi di Postman, Adorno nota la tendenza dei produttori di cinema a girare film che siano alla portata di un bambino di undici anni e “sognano di rendere gli adulti degli undicenni”⁷² oppure fa notare come la “regressione dell’ascolto” musicale consista in realtà in una tipologia di fruizione musicale di individui bloccati ad uno stadio di sviluppo infantile. Scontrandosi con Paul Lazarsfeld, che lo aveva invitato ad approfondire il tema della recezione radiofonica nel Radio Project, egli sostiene che per mettere a punto una teoria le opinioni degli ascoltatori non sono più attendibili: essi sarebbero incapaci di superare il loro conformismo nei confronti delle norme culturali in quanto sarebbe degenerata la loro stessa capacità di ascoltare, regredendo da un punto di vista non fisiologico ma psicologico⁷³. Accanto a questa “cancellazione” dell’individuo, notano Adorno ed Horkheimer, l’industria culturale, attraverso le sue tecniche, non soltanto dà forma alla coscienza dei suoi consumatori, ma procede anche alla duplicazione degli oggetti empirici, così da indurre il soggetto a pensare che il mondo esterno altro non sia che il prolungamento di quello che si viene a conoscere al cinema. La conseguenza di questa assimilazione è un impoverimento dell’immaginazione e della spontaneità del consumatore culturale: due processi dei quali, prima che ne vengano studiati i meccanismi psicologici, devono essere riconosciute le cause. E le cause risiedono nei prodotti stessi, che paralizzano tali facoltà: i prodotti culturali industriali “sono fatti in modo che la loro ricezione adeguata esiga bensì prontezza di intuito, capacità di osservazione e competenza specifica, ma anche da vietare letteralmente l’attività mentale o intellettuale dello spettatore, se questi non vuole perdere i fatti che gli sgusciano rapidamente davanti”⁷⁴.

Quando le analisi di Adorno, da riflessioni generali sulla struttura dei media e sul loro carattere industriale, si concentrano nello specifico sul singolo medium, si

⁷² Th. W. Adorno, *L’industria culturale*, cit., p. 232. Tra le tesi di Postman inserite in *La scomparsa dell’infanzia*, vi è quella che nota come non soltanto vi sia un’adultizzazione dell’infanzia, ma anche un’infantizzazione degli adulti: cfr. N. Postman, *La scomparsa dell’infanzia*, Roma, Armando, 1984.

⁷³ Sulla ricerca empirica di Adorno e Horkheimer cfr. gli *Studies in Prejudice*: qui si può notare come i due autori francofortesi, pur ponendo la teoria al di sopra della *praxis* fossero ansiosi di usare i metodi empirici per arricchire, modificare e sostenere le proprie ipotesi speculative: “non abbiamo mai considerato la teoria semplicemente come un insieme di ipotesi ma come qualcosa che in un certo senso si regge sui suoi piedi e perché non intendiamo provare o confutare la teoria con le nostre scoperte, ma solo derivare da esse concreti problemi di ricerca che devono essere successivamente giudicati nel loro merito ed evidenziare certe strutture socio-psicologiche prevalenti” (Adorno e Horkheimer, cit. in M. Jay, *op. cit.*, p. 363).

⁷⁴ M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 133. Il cinema “non lascia più, alla fantasia e al pensiero degli spettatori in cui essi possano [...] spaziare e muoversi a proprio talento senza perdere il filo della narrazione, addestra le vittime del suo trattamento a identificarlo senz’altro e immediatamente con la realtà” (*Ibidem*).

può notare come spesso le analisi si facciano “apocalittiche” e, spesso, esprimano tesi che possono essere considerate oggi superate⁷⁵. Non soltanto per l’evoluzione di nuovi media rispetto a quelli presi in esame negli anni ’40, ma anche per gli studi della *communication research* che riconoscono un ruolo non del tutto passivo al soggetto posto di fronte al medium. In *Dialettica dell’Illuminismo* si legge che mentre il telefono, “liberale”, permetteva all’utente di svolgere la parte del soggetto, la radio invece tradisce la sua apparenza democratica e la sua missione di rendere “pari” tutti gli ascoltatori, consegnandoli in modo autoritario – e senza alcun sistema di replica – ai programmi tra loro tutti uguali delle varie stazioni. La radio pone la parola umana come “assoluta”, la veicola come “falso comandamento”: così facendo essa trasforma la raccomandazione in ordine. Non meno incisive sono le accuse alle pellicole cinematografiche. Esse, attraverso la coincidenza tra parola, immagine e musica, portano al trionfo del capitale investito nella produzione di contenuti culturali industriali: “imprimere la sua onnipotenza, a lettere di fuoco, e cioè quella del loro padrone, nel cuore di tutti gli espropriati in cerca di impiego, è il significato oggettivo di tutti i film, a prescindere dal *plot*, e cioè dall’intreccio, che è stato scelto di volta in volta dalla direzione della produzione”⁷⁶.

La televisione, uno dei bersagli privilegiati dalla critica “apocalittica”, non è risparmiata dalle analisi di Adorno, per il quale essa dovrebbe essere studiata con l’aiuto di categorie psicologiche per comprenderne a pieno gli effetti⁷⁷. Scopo di queste indagini, che possono ambire a svelare le sue implicazioni socio-psicologiche, la natura del suo linguaggio e le sue tecniche, dovrebbe essere non soltanto migliorare la qualità degli spettacoli che la televisione stessa offre, ma sensibilizzare il pubblico sulle sue possibilità di agire sulla personalità dello spettatore e sui possibili effetti nefasti di alcune di queste tecniche. Fondandosi, come altri media, su ripetitività, ubiquità e stereotipizzazione, la televisione per Adorno ha la capacità di rendere ancora più insistenti e più pervasive le tecniche dell’industria culturale, concentrando in un unico medium le caratteristiche già manifestate da radio e cinema, abbracciando in

⁷⁵ Tra gli studiosi dei media più critici, cfr. Thompson, secondo il quale le tesi degli esponenti della scuola di Francoforte “erano eccessivamente negative e radicate in una concezione discutibile delle società moderne e delle loro tendenze di sviluppo” (J. B. Thompson, *Mezzi di comunicazione e modernità*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 16).

⁷⁶ M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, pp. 130-131.

⁷⁷ Per Adorno “sembra opportuno [...] indagare sistematicamente sugli stimoli socio-psicologici tipici del materiale teletrasmissivo tanto a livello descritto quanto a quello psicodinamico, analizzando i loro presupposti ed il loro modello totale, valutando l’effetto che probabilmente produrranno. Tale procedura può, alla fine, dare un numero di suggerimenti su come affrontare questi stimoli per ottenere il più desiderabile effetto della televisione” (Th. W. Adorno, *Televisione e modelli di cultura di massa*, cit., p. 379).

modo ancora più convinto le logiche pubblicitarie e commerciali⁷⁸. La televisione si fa dunque “problema culturale e pedagogico”, che deve essere affrontato con uno “sforzo di natura morale”, per affrontare coscientemente “i meccanismi psicologici che operano a vari livelli in modo da non diventare cieche vittime passive”: aggiunge Adorno che “possiamo cambiare questo mezzo di grandi potenzialità solo se lo consideriamo con lo stesso spirito che noi speriamo sarà espresso un giorno dal suo linguaggio”⁷⁹.

Anche se spesso il bersaglio della critica di Adorno si rivolge contro caratteristiche oggi obsolete in alcuni media, rimane la pregnanza di molte riflessioni anche al cospetto di nuovi strumenti di comunicazione e di informazione e al cospetto di ciò che, ancora oggi, può essere definito come un prodotto dell’industria culturale. Questa “demonizzazione” di certi media, spesso eccessiva e ingiustificata, non può rendere obsolete in blocco tutte le analisi adorniane, secondo le quali i media, e in particolare i *mass media*, devono essere compresi e spiegati per la loro struttura multi-stratificata. Essi consistono in vari significati sovrapposti uno all’altro, che spesso sono organizzati in modo da veicolare, insieme ad un messaggio inequivocabile, anche un messaggio “nascosto”, che spesso è anche più importante di quello evidente. Il consumatore-fruitore dei prodotti dell’industria culturale è adescato dall’industria culturale ed è impegnato “psicodinamicamente a favore di risultati premeditati”⁸⁰. Adorno ritiene dunque che esista spesso una differenza tra il contenuto di superficie, il messaggio chiaro del materiale “trasmesso” dal medium, e il suo significato nascosto, una differenza che richiede di essere studiata ed approfondita, anche facendo ricorso alle tecniche della psicanalisi per svelare i meccanismi di consapevolezza e di non consapevolezza messi in atto.

Riguardo alla musica, ad esempio, fa notare Adorno che il feticismo comporta una regressione dell’ascolto, ovvero l’incapacità di concentrarsi su qualcosa che non siano gli aspetti più banali di una composizione, in modo tale che l’ascoltatore finisca per ricercare brani in base alle prescrizioni ricevute e ad apprezzare soltanto il “sempre identico”⁸¹. Le reazioni degli ascoltatori sono calcolate accuratamente, in

⁷⁸ Adorno nel suo saggio *Televisione e modelli di cultura di massa* (1964), si dice consapevole che le sue teorie che fanno ricorso alla psicanalisi per comprendere la televisione non sono in realtà nuove ed originali; ma egli spiega che si tratta di riflessioni che, spesso, essendo ritenute “scomode”, vengono allontanate come non importanti. Riflessioni che invece devono essere considerate di importanza primaria.

⁷⁹ Ivi, p. 393.

⁸⁰ Ivi, p. 386.

⁸¹ “Gli chocs dell’incomprensibile, che la tecnica distribuisce nell’era della propria insensatezza, si rovesciano, danno un senso al mondo privo di senso: e a tutto questo si sacrifica la musica nuova [...]. Quando la musica è ascoltata, il tempo le si rapprende intorno in un lucente cristallo. Ma, non udita, la musica precipita simile a una sfera esiziale nel tempo vuoto. A questa esperienza tende spontaneamente

modo da escludere ogni tipo di reazione inconscia e di orientare verso categorie fetichistiche. Mentre nei romanzi di Defoe e Richardson, pur essendo attentamente calcolato l'effetto dei prodotti sul pubblico, si riscontrava ancora il tentativo di stimolare il pubblico stesso sulla base di idee "cozzanti", tali deviazioni nell'industria culturale sono ridotte ad una scelta che, anche se multipla, si restringe a pochissime alternative: ogni cosa appare in qualche modo "predestinata". I soggetti, indotti ad un comportamento percettivo "deconcentrato", sono così privati della libertà di scelta e di responsabilità, impossibilitati a conoscere consapevolmente la musica⁸². Oltre ad un regresso da parte dell'ascoltatore, si verifica anche un regresso della funzione dell'attuale musica di massa nella "economia psicologica" degli ascoltatori – o, per dirla con Adorno, delle sue "vittime" –; essa, insieme a sport, cinema e altre manifestazioni dell'industria culturale, aspira infatti a rendere impossibile l'evasione da una generale situazione di infantilismo. Il feticismo musicale farebbe leva sull'illusione che la musica leggera abbia un privilegio sociale su quella "seria": in realtà per Adorno essa si basa proprio sulla passività delle masse ed è addirittura in contraddizione con gli interessi dei suoi consumatori⁸³; anche in musica, come nel cinema, regna il "principio della *star*", in quanto gli ascoltatori paiono staccarsi dallo svolgimento della musica per riferirsi al successo accumulato dai pezzi musicali. In questa situazione la funzione della musica leggera – ma anche nella musica "seria", nella quale però tale funzione è occultata – per Adorno risponde esclusivamente a fini pubblicitari e a logiche di mercato: "il fatto che dei 'valori' vengano consumati attirando su di sé gli affetti dei consumatori, senza peraltro che le loro qualità specifiche vengano afferrate dalla loro coscienza, è la più matura espressione del loro carattere di merce"⁸⁴. Il consumatore "idolatra" il denaro che spende per la fruizione di un bene culturale e in questo modo crea il successo del bene stesso, "che reifica e accetta come un criterio oggettivo"⁸⁵. Il valore di scambio – rappresentato ad esempio dall'acquisto di un biglietto per un evento musicale – supera il valore d'uso e il suc-

la musica nuova, esperienza che la musica meccanica compie ad ogni istante: l'assoluto venir dimenticato. Essa è veramente il manoscritto in bottiglia" (Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 130).

⁸² Sostiene Adorno che gli ascoltatori diventino "infantilistici": "la loro primitività non è quella dell'individuo non sviluppato, ma quella dell'individuo respinto e bloccato coattivamente in uno stadio anteriore" (Th. W. Adorno, *Dissonanze*, cit., p. 139).

⁸³ "Si invoca spesso il dato che la musica leggera piace di fatto alle masse, e che esse si interesserebbero a quella superiore solo per una ragione di prestigio sociale; mentre basterebbe conoscere il testo di una sola canzonetta per scoprire qual è l'unica funzione possibile di questa musica accettata e legittimata con tanta onestà" (Ivi, p. 124)

⁸⁴ Ivi, p. 128.

⁸⁵ Ivi, p. 129.

cesso dei beni culturali non dipende più principalmente dal giudizio estetico⁸⁶. Particolarmente pungente ed efficace è il paragone che lo stesso Adorno sceglie in *Il carattere di feticcio della musica* per la condizione del soggetto di fronte alla cultura di massa: come il prigioniero che ama la sua cella perché non gli viene concesso nient'altro da amare, il soggetto rinuncia alla propria individualità adattandosi alla regola di ciò che riscuote successo e di ciò che tutti apprezzano, di ciò che a tutti viene proposto in modo standardizzato e uniforme⁸⁷. La cultura, all'insegna di conformismo e rassegnazione, diventa così "affermativa", induce il soggetto in uno stato di assuefazione all'infamia, offre schemi di comportamento sociale al quale gli uomini sono costretti a piegarsi⁸⁸.

L'aura descritta da Benjamin, e individuata come fattore determinante nell'opera d'arte tradizionale, da un lato è stata distrutta dalla riproduzione tecnologica, dall'altro è stata conservata dall'industria culturale, che utilizza una pseudo aurea – "putrefatta, come alone fumogeno"⁸⁹ – per conferire un effetto di individualità a merci completamente standardizzate: "tutto ciò che l'industria culturale poteva fornire era un pseudo-individualismo che mascherava la forza di scambio per minare il non-identico nel mondo amministrato"⁹⁰. Le opere d'arte "standardizzate", spiega Adorno – che in *Filosofia della musica moderna* porta l'esempio del pezzo di Beethoven fischiettato dall'ometto di metropolitana –, esigerebbero uno "sforzo" ancora maggiore di altre espressioni artistiche considerate più avanzate. Una fruizione criti-

⁸⁶ Adorno cita le pagine del *Capitale* di Marx: "L'arcano della forma di marca consiste dunque semplicemente nel fatto che tale forma, come uno specchio, restituisce gli uomini l'immagine dei caratteri sociali del loro proprio lavoro, facendoli apparire come caratteri oggettivi dei prodotti di quel lavoro, come proprietà sociali naturali di quelle cose, e quindi restituisce anche l'immagine del rapporto sociale fra oggetti esistente al di fuori di essi produttori" (K. Marx., *Il capitale*, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 104).

⁸⁷ "Tuttavia la necessità che il mercato ha di occultare tale uguaglianza porta alla manipolazione del gusto e quell'apparenza di individualità della cultura ufficiale, che di necessità cresce proporzionalmente alla liquidazione dell'individuo. Anche nell'ambito della sovrastruttura l'apparenza non solo occulta l'essenza, ma è costretta a scaturire forzatamente dall'essenza stessa. L'identità di ciò che viene offerto, e che tutti debbono acquistare, si maschera con la severità di uno stile vincolante per chiunque; la finzione del rapporto di domanda e offerta continua a esistere nelle sfumature falsamente individuali" (Th. W. Adorno, *Dissonanze*, cit., p. 131).

⁸⁸ Il tema è toccato da Adorno anche nel saggio *Moda senza tempo. Sul jazz*: "I procedimenti standardizzati che dominano senza incontrare resistenza e vengono maneggiati per lunghi spazi di tempo, provocano reazioni standardizzate. [...] La popolazione è talmente assuefatta all'infamia che le viene inflitta da non osare rinunciarvi anche quando riesca a smascherarla in parte, anzi deve stimolare la propria eccitazione per convincersi che l'oltraggio ricevuto è una grazia" (Th. W. Adorno, *Prismi*, Torino, Einaudi, 1972, p. 121).

⁸⁹ Th. W. Adorno, *L'industria culturale*, cit., p. 228.

⁹⁰ M. Jay, *Adorno*, cit., p. 133.

ca e consapevole che toglia di mezzo la “vernice di falsa esibizione” e di “formula reazionaria” ristagnate col tempo⁹¹. L’industria culturale si basa sul culto del “mostrare” e sullo *show*, che significa proprio mostrare a tutti ciò che si ha e ciò che si può. Sotto l’influenza della pubblicità, l’arte si impegna solennemente a rinunciare alla propria autonomia, “schierandosi con orgoglio tra gli altri beni di consumo”⁹². La rivoluzione di questo cambiamento consiste nella sostituzione del valore d’uso nella ricezione dei beni culturali col valore di scambio; al posto del “godimento estetico” viene collocato il semplice fatto di “partecipare a...” e di “essere al corrente di...”; più che aspirare al giudizio critico dell’intenditore competente, si ambisce all’aumento di prestigio. In musica, ad esempio, Stravinsky è per Adorno la testimonianza del crollo di tutti i criteri di giudizio per distinguere tra musica buona o musica cattiva, criteri che si erano sedimentati fino dagli albori della borghesia⁹³. A partire dalla metà del XIX secolo, la musica d’arte si sarebbe del tutto distaccata dal consumo: “la coerenza della sua evoluzione è entrata in contraddizione coi bisogni manipolati e al tempo stesso compiaciuti del pubblico borghese”⁹⁴. Se il processo compositivo, anziché commisurarsi su ragioni generiche tacitamente accettate, si basa unicamente sulla “conformazione” di ogni opera, allora per Adorno non è più possibile imparare a distinguere la musica secondo criteri estetici⁹⁵. Si tratta di riflessioni che, seppur dedicate esplicitamente alla musica, possono estendersi ad ogni campo artistico e culturale. Come nota lo stesso Adorno, infatti, la musica partecipa del *Kitsch*, ovvero della “parola d’ordine del profitto sulla cultura, secondo la definizione data da Greenberg⁹⁶, e della scissione di tutta l’arte in falsità ed avanguardia⁹⁷. Il jazz, ad esempio, per Adorno è in realtà un “manierismo dell’interpretazione”, è una moda: esso non è realmente una “composizione”, ma si limita a ritoccare la musica leggera. Attraverso

⁹¹ Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 15.

⁹² M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 169.

⁹³ “Per la prima volta vengono lanciati dappertutto dei dilettanti come se fossero grandi compositori. La centralizzazione economica della vita musicale assicura il loro riconoscimento ufficiale” (Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, cit., p. 13).

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ “Chi vuole giudicare, deve guardare in faccia ai problemi e agli antagonismi impermutabili della creazione individuale, su cui non lo erudisce più nessuna generica teoria musicale e neppure la storia della musica” (Ivi, p. 14).

⁹⁶ Cfr. par. 1.2.

⁹⁷ Aggiunge Adorno che “per quanto le riflessioni sullo spiegamento della verità nella oggettività estetica vengono confinate unicamente nell’avanguardia, esclusa dalla cultura ufficiale, una filosofia della musica oggi è possibile dunque solo come filosofia della musica moderna. Unica difesa, la denuncia di quella cultura ufficiale: poiché questa cultura, di per sé, serve unicamente ad incoraggiare proprio quella barbarie contro cui si adonta” (Ivi, p. 16).

l'elevazione di trucchi, "formulette" e stereotipi a principi esclusivi, il jazz diventa immutevole, con l'esecutore che, in divieto di modificare o trasformare in modo vivo e vitale la battuta fondamentale, è indotto in una regressione psicologica. Il jazz è scelto come bersaglio da Adorno proprio perché incarna quei meccanismi dell'industria culturale di standardizzazione, di commercializzazione e di padronanza sempre più solida delle massa di ascoltatori e dei loro "riflessi condizionati"⁹⁸. Esso ha un carattere affermativo, tipico dell'industria culturale: grazie ad esso si entra in una comunità di "uguali non liberi", nella quale tale forma musicale può ricorrere a procedimenti standardizzati che dominano senza incontrare resistenza, provocando reazioni già previste e preconfezionate. Tale forma musicale esprime il desiderio che, come temeva Veblen, il gioco delle forze sociali e commerciali venga "paralizzato in una condizione gerarchica, negativa e senza storia, in una specie di sistema feudale potenziato"⁹⁹. Il jazz, definito provocatoriamente da Adorno anche come "atto culturale rigorosamente reiterato ma senza oggetto", solidarizza con la tecnica e collabora a creare quel "velo tecnologico" che l'industria culturale ha costruito nel corso del Novecento. La sua funzione sociale primaria è quella di accorciare le distanze tra l'individuo alienato e la sua cultura affermativo; il suo scopo è dunque la "riproduzione meccanica di un momento regressivo", un "simbolismo di castrazione" e un invito affinché il soggetto, abbandonando "la pretesa di virilità", si lasci "castrare": tutto ciò in cambio dell'adozione "da parte di una lega virile che spartisce con te il mistero dell'impotenza, che si svela solamente nell'attimo del rito di iniziazione"¹⁰⁰. Il jazz sarebbe dunque una falsa promessa di eternità, sbugiardata dalla cattiva accidentalità e dalla volgarità instaurati come principi universali: "nel jazz meccanismi che appartengono in realtà alla ideologia contemporanea, a tutta l'industria culturale, galleggiano visibili in superficie proprio perché senza conoscenze tecniche non sono così facili da inchiodare dentro come per esempio nel film. Ma anche il jazz adotta le sue misure di sicurezza: parallela alla standardizzazione procede la pseudoindividualizzazione". Esso diventa strumento non di "cassazione" ma di "deviazione" degli impulsi estetici dei soggetti e in particolar modo degli adolescenti: "la moda senza tempo offre alle masse giovanili che accorrono ad essa di anno in anno [...] un compromesso fra la sublimazione artistica e l'adattamento sociale"¹⁰¹. Il jazz

⁹⁸ "Nessun brano di jazz conosce, dal punto di vista musicale, la storia, tutte le sue parti sono smontabili e rimontabili, nessuna battuta consegue da una logica dello sviluppo: così questa moda senza tempo diventa l'immagine d'una società pianificata e congelata non tanto lontana dal raccapricciante *Brave New World* di Huxley" (Ivi, p. 119).

⁹⁹ Th. W. Adorno, *Prismi*, cit., p. 119.

¹⁰⁰ Ivi, p. 125.

¹⁰¹ Ivi, p. 127.

diventa quindi la “falsa liquidazione” dell’arte e in esso, invece di avverarsi, l’utopia “scompare dall’orizzonte”.

L’arte, se confusa con lo svago e se condizionata dal carattere puramente affermativo della cultura borghese, si vede paralizzata nella sua funzione innovatrice e viene svuotata di ogni contenuto critico e utopico. Così, dopo aver sostituito la critica con l’*expertise* meccanica, al rispetto viene sostituito il culto effimero della celebrità. Un culto che porta la pubblicità stessa a diventare l’arte per eccellenza, *l’art pour l’art*¹⁰². In questa situazione, contrariamente a quanto ritengono molti critici di Adorno, all’intellettuale non tocca la rassegnazione o l’arroccamento su posizioni aristocratiche ed elitaristiche. Se l’arte ha una cattiva coscienza, spiega il francofortese, è necessario che l’abbia per non farsi mettere nel sacco e dunque non bisogna eliminarla, in quanto il mondo ha bisogno dell’arte come “correttivo”¹⁰³: “solo se qualcuno fosse pronto ad intraprendere da solo la lotta, senza sostenersi con la fallace illusione di qualsivoglia necessità o legge, solo a costui verrà forse concesso più che il riflesso di un inerme isolamento”¹⁰⁴.

Anche se pregnanti e radicalmente critiche sono le sue parole rivolte ai singoli media, Adorno non pensa all’industria culturale soltanto come un prodotto della tecnologia o dei *mass media*: “la tecnica dell’industria culturale è, fin dall’inizio, una tecnica di distribuzione e riproduzione meccanica, e perciò rimane sempre esterna al proprio oggetto”¹⁰⁵, l’ambiente in cui la tecnica acquista tanto potere sulla società, il potere degli economicamente più forti sulla società stessa. Accusato di arroccarsi su posizioni elitarie e aristocratiche, Adorno in realtà non rifiuta la cultura di massa in quanto democratica, ma la attacca proprio nella misura in cui non riesce ad esprimersi come vettore democratico¹⁰⁶. Si può notare quindi come considerare Adorno

¹⁰² “Sia dal punto di vista tecnico che da quello economico la pubblicità e l’industria culturale si fondono fra di loro. [...] Nell’una come nell’altra, sotto l’imperativo dell’efficienza operativa, la tecnica diventa psicotecnica, tecnica della manipolazione degli esseri umani” (M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 177)

¹⁰³ “Oggi tutta l’arte ha una cattiva coscienza e, se non vuole farsi mettere nel sacco, è necessario che l’abbia. Ma eliminarla sarebbe un errore, poiché il mondo è tuttora in balia della contraddizione tra ciò che è la realtà e ciò che è vero, tra il modo con cui è organizzata la vita e la *humanitas*: e proprio questo ha bisogno dell’arte come correttivo” (Th. W. Adorno, *Dissonanze*, cit., p. 186).

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Th.W. Adorno, *Culture industry Reconsidered*, “New German critique”, 1975, poi inserito in J.M. Bernstein, *The culture industry*, London, Rutledge, 2001.

¹⁰⁶ Gli autori della scuola di Francoforte ritenevano proprio che il concetto di cultura “popolare” fosse ideologico: “l’industria culturale amministrava una cultura artificiosa, non spontanea e reificata invece di quella vera. La vecchia distinzione tra bassa e alta cultura era tutt’altro che svanita nella ‘barbarie stilizzata’ della cultura di massa” (M. Jay, *L’immaginazione dialettica*, cit., p. 332).

soltanto come un autore “apocalittico”, le cui idee sono ormai inattuali e obsolete, rischi di ridurre la portata delle sue riflessioni. Se da un lato si può rilevare come “i-naturalità” non significhi “non verità”¹⁰⁷, dall’altro occorre comprendere e considerare la nozione dialettica negativa, che consente di leggere sotto una luce nuove anche il concetto di Illuminismo. Una dialettica che si oppone alla totalità fino al punto da incrinarla e che fa emergere ciò che è negato¹⁰⁸. Se da un lato il progresso presenta il rischio di catturare i soggetti e di non favorirne l’emancipazione, dall’altro gli stessi prodotti dell’industria culturale meritano di essere studiati, sottoposti a critica, non per demonizzarli, ma per conoscerli a fondo, e per rendere i soggetti consapevoli del suo funzionamento e della sua struttura. In questo Adorno potrebbe avere già in sé la chiave di lettura della stessa diatriba tra “apocalittici” e “integrati”, una diatriba che – come suggerisce anche Eco – non è da risolvere con una logica fondata sull’*aut-aut*, ma piuttosto sul raccordo critico e dialettico tra le varie posizioni. Obiettivo ultimo di Adorno, non è la demonizzazione dei media in sé, quanto piuttosto portare i soggetti ad una capacità di autoriflessione critica, ad uno spirito di autonomia e ad un “rischiamento”: educare all’amore ed educare al rifiuto della barbarie – oltre a educare affinché l’orrore di Auschwitz non si ripeta – passa dalla nascita di un nuovo soggetto, “reso consapevole dei pericoli del totalitarismo [...], quindi reso critico verso la storia universale, sottratto ad ogni visione ‘giustificatrice’ del passato e del presente ed aperto come ‘diversità’”¹⁰⁹.

Anche se le critiche all’industria culturale spesso sono sferzanti, incisive e non lasciano possibilità di appello, si possono rintracciare tra gli scritti adorniani anche spunti che riconoscono ai media varie potenzialità. Ad esempio, in *Transparencies of Film* (1966) Adorno scrive che “nei suoi tentativi di manipolare le masse, la stessa ideologia dell’industria culturale diventa al suo interno altrettanto antagonista quanto la società che vuole controllare. L’ideologico dell’industria culturale ha in sé l’antidoto alle proprie menzogne”. A conferma di ciò, già in *Dialettica dell’Illuminismo*, egli ammette che “l’industria culturale ritiene un impronta del meglio nei tratti che l’avvicinano al circo”¹¹⁰. In un saggio intitolato *Musica, interpretazione e pubblico*, Adorno nota che a rendere la radio una componente del sistema

¹⁰⁷ Cfr. F. Cambi, *Critica e utopia*, cit., p. 264.

¹⁰⁸ Come spiega Cambi, “il luogo privilegiato della negazione è l’individuo, quel soggetto inquieto e lacerato, ma consapevole di sé, che è stato prodotto dalla cultura moderna [...]. A lui, alla fine, è affidata la dialettica negativa, ad una sua disposizione cognitiva e ad una sua gestione della volontà. [...] La radice etico-cognitiva della dialettica negativa non può che avere un punto di appoggio antropologico-esistenziale, quindi nell’individuo” (Ivi, p. 254).

¹⁰⁹ Ivi, p. 244.

¹¹⁰ M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *op. cit.*, 154.

dell'industria culturale è principalmente il suo uso ed auspica anche un utilizzo della radio per favorire una pedagogia della musica e un ruolo potenzialmente formativo dello stesso mezzo: in una condizione di “regresso dell'ascolto”, utilizzare ad esempio la radio per trasmettere le prove strumentali, nelle quali ogni miglioramento che il direttore d'orchestra introduce per chiarire il senso musicale, può rappresentare un ausilio per l'ascoltatore a comprendere i passaggi più significativi¹¹¹. Una lettura “non apocalittica” – “meno apocalittica” – di Adorno non può dimenticare la collaborazione statunitense con Paul Lazarsfeld, durante la quale, seppur tra incomprensioni e tensioni, egli, lungi dal limitarsi a pura ricerca teorica, ha avviato un'ambiziosa ricerca empirica sulla comunicazione radiofonica. Ed è proprio all'interno di uno dei filoni di studi più attivi e più significativi della *communication research*, orientata a valorizzare il ruolo attivo del “lettore” e dell’“interprete” della comunicazione mediata, che Adorno ha sviluppato le sue idee critiche, apparentemente distanti da quelle ricerche empiriche.

Riassumendo, cercando di sottrarre il pensiero adorniano a stilizzazioni che ne mettano in luce soltanto il tentativo apocalittico di demonizzare la cultura di massa e l'universo della comunicazione veicolata dai media, si può notare come sia centrale il tentativo di Adorno e di tutta la scuola di Francoforte di rilanciare una cultura radicalmente critica e esplicitamente utopica. “Una cultura che si incardina sulla negazione, si rende capace di autoriflessione, annuncia la liberazione attraverso la cifra dell'arte. Essa è critica dell'ideologia, rischiaramento dialettico e memoria di quella promessa di felicità travolta dal mondo contemporaneo, dalla sua etica dei consumi e dal dominio tecnologico. Contro questo mondo la cultura deve tenere viva la nozione di *humanitas* come ‘idea della pura umanità’, e l'idea di felicità, come rileva Marcuse, che vengono a costituire il carattere affermativo”¹¹². Cambi fa notare come, nonostante l'interesse di molti autori anche italiani intorno alla scuola di Francoforte, la pedagogia in realtà non le abbia riservato grande attenzione. I motivi di questo silenzio individuati sono sostanzialmente due: da un lato il sospetto verso la filosofia

¹¹¹ “Bisognerebbe sfruttare questa funzione pedagogica di un fenomeno imperfetto e sgangherato per arrivare alla comprensione, risalendo pian piano sotto le orecchie dell'ascoltatore fino alla perfezione esecutiva. [...] Così si potrebbe forse riuscire a scuotere la letargia delle masse degli ascoltatori nei riguardi della musica moderna, ponendo un freno alle conventicole primitivistiche in cui scivolano coloro che non godono più ad ascoltare la musica tradizionale ma che al tempo stesso non conoscono a fondo la produzione moderna. Sarebbe peraltro indispensabile in tale caso che la radio rinforzasse la sua indipendenza dalla pressione organizzata del gusto del pubblico, che essa deve mutare se vuole adempiere i suoi obblighi di fronte al pubblico stesso: poiché il pubblico anche oggi è ancora migliore degli individui che a lui si appellano per ostacolare tutto ciò che dell'uomo è degno” (Adorno 1974, p. 202).

¹¹² F. Cambi, *Critica e utopia*, cit., 260.

che ha accompagnato la pedagogia del Novecento, risolta spesso in chiave scientifica e recalcitrante verso ogni richiesta di autoriflessione; dall'altro la "cattura" politica di alcuni temi e di alcune categorie della teoria critica, trasformate dopo il '68 in una serie di *slogan* che non hanno consentito una corretta interpretazione. Anche se, come sottolinea lo stesso Cambi, la pedagogia di Adorno e di altri autori della scuola di Francoforte, è "tutta teorica" e poco interessata a "delineare prospettive di intervento nella scuola sui *curricula*, sui problemi dell'istruzione e sulla didattica"¹¹³, le riflessioni sono tutt'altro che inermi di fronte alla diffusione dei media. Anzi, proprio questo sbilanciamento tutto teorico offre una spiegazione anche a parte delle accuse che vengono rivolte ad Adorno: spesso vengono confuse le posizioni della scuola di Francoforte con le iniziative intraprese da insegnanti ed educatori a partire da alcune teorie francofortesi. Iniziative che spesso, come il "tirocinio educativo" auspicato negli anni '30 da Frank Raymond Leavis in Inghilterra, risultano appunto "apocalittiche" e che non colgono a pieno la trasformazione tecnologica nella dialettica tra progresso e dominio, tra innovazione e regresso. Il rischio è dunque che la parziale inattualità di alcune idee adorniane venga scelta come motivo per abbandonare tutte le riflessioni del filosofo francofortese, che in realtà, come si è cercato di evidenziare, offrono, ancora oggi, spunti che, se colti nella loro carica dialettica, sono illuminanti. E spunti che consegnano ancora oggi un messaggio non certo obsoleto e nemmeno trascurabile: la necessità di un recupero del concetto di *Bildung* e di una formazione della capacità etica e delle strutture cognitive dei soggetti e, ancora, di una costruzione dell'uomo in quanto uomo avviene attraverso la cultura¹¹⁴. Una cultura che favorisca anche una sua articolazione critica e che costituisca una base per il riscatto del soggetto, rilanciando la sua autonomia di fronte ad ogni tentativo di oggettivizzazione, di negazione e di dominio.

¹¹³ Ivi, p. 264.

¹¹⁴ Sulla cultura è interessante un aforisma di Adorno inserito in *Minima moralia*, in cui l'ammonimento è di non "gettare il bambino con la vasca": prendendo in esame l'abitudine dei radical-borghesi della cultura – in una "corrente" che va da Nietzsche a Spengler, compresi anche i marxisti – di smascherare ideologie, egli fa notare il rischio che un eccessivo e sospettoso zelo, induca i protagonisti di questo "pensiero negativo" a gettare via anche il bambino insieme all'acqua. Per non scivolare nella connivenza, lo smascheramento dell'ideologia deve guardarsi da ogni atteggiamento maligno e beffardo, deve denunciare la pseudocultura in nome di ciò che soltanto renderebbe la cultura ancora possibile. Scrive Adorno nel suo aforisma 22 di *Minima moralia*, intitolato appunto *Il bagno col bambino dentro*: "Identificare semplicemente cultura con menzogna è tanto più fatale in un momento in cui, di fatto, quella trapassa completamente in questa, e sollecita alacramente questa identificazione per compromettere ogni pensiero deciso a resistere. [...] Che la cultura abbia finora fallito il suo compito, non è una buona ragione per promuovere questo fallimento" (Th. W. Adorno, *Minima moralia*, cit., p. 41).

2. Pasolini e l'omologazione culturale

Pier Paolo Pasolini è uno degli intellettuali più discussi e più significativi della cultura italiana del Novecento. È un autore che ha proposto riflessioni sulla cultura – in generale, ma anche sulla cultura popolare e sulla cultura dei media – ricche di spunti da approfondire e, ancora oggi, pregnanti. Alcune delle analisi che si propongono di rintracciare la dimensione educativa nel complesso itinerario dell'intellettuale Pasolini¹¹⁵ fanno notare come tutta la vita di Pasolini sia percorsa da una “divorante ansia didattica”¹¹⁶. Tali studi conducono a considerarlo “maestro” a tre riprese. Innanzitutto come insegnante a Casarsa¹¹⁷ e a Roma; successivamente come educatore di massa su le “Vie nuove” e “Tempo”; infine come educatore attraverso gli scritti “luterani” e “corsari”. Il suo confronto costante con tematiche educative e pedagogiche – si pensi ad esempio le riflessioni contenute nelle parole rivolte a Gennariello¹¹⁸ – ma anche alla sua produzione letteraria e alla sua cinematografia –, si intreccia spesso anche con riflessioni critiche rivolte alla comunicazione e, in particolare, alla comunicazione di massa. Spiega Golino che “le sue tavole della legge

¹¹⁵ Cfr. in particolare il saggio di F. Cambi *Pier Paolo Pasolini e la pedagogia*, in “Scuola e città”, 1981, 8, pp. 328-332, ma anche il testo di E. Golino, *Il sogno di una cosa*, Milano, BUR, 1985.

¹¹⁶ “Pasolini è stato uomo di scuola fin dalla giovane età in Friuli e più tardi a Roma, tanto è vero che tracce consistenti di questa attività educativa si trovano nella sua opera, in chiave apertamente autobiografica, o trasferite in personaggi (soprattutto la madre, il padre, l'insegnante, il parroco, il funzionario di partito...) attinenti all'esperienza pedagogica” (E. Golino, *op. cit.*, p. 5).

¹¹⁷ Enzo Siciliano nella sua biografia di Pasolini, *Vita di Pasolini* riscontra nell'autore una profonda “immaginazione didascalica”. “In Pasolini era fortissima la tensione idealistica del mastro, modello sublimato di una pulsione omoerotica. Questa tensione nutriva anche un possibile concetto di letteratura [...]. Per pochissimi anni Pasolini aprì scuola a Casarsa, in casa. Insegnò ai ragazzi accanto ai classici italiani, greci e latini, come scrivere la poesia friulana: la lirica pura e la violata. [...] La scuola è gratuita, gli allievi giovanissimi. I ragazzi, scrisse Pasolini ricordando in seguito quei momenti, ‘accettarono da me con la necessaria suggestione i suggerimenti e le pressioni estetiche come se fossero essenzialmente indubitabili: insomma trovarono lì la loro tradizione” (E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, BUR, 1981, pp. 86-88).

¹¹⁸ Nel suo “trattatello pedagogico” Pasolini si esprime anche sulla crisi dell'insegnante e sulla distanza che separa i giovani degli anni '70 dalla loro generazione precedente: “La mia figura di pedagogo è [...] messa irrimediabilmente in crisi. Non si può insegnare se nel tempo spesso non si apprende. Ora io non posso insegnare a te le ‘cose’ che mi hanno educato, e tu non puoi insegnare a me le ‘cose’ che ti stanno educando (e che stai vivendo). Non ce le possiamo insegnare a vicenda per la semplice ragione che la loro natura non si è limitata a cambiare alcune sue qualità, è cambiata radicalmente nella sua totalità” (P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 42-43). Continua Pasolini: “La verità che dobbiamo dirci è questa: la nuova produzione delle cose, cioè il cambiamento delle cose, dà a te un insegnamento originario e profondo che io non posso comprendere (anche perché non lo voglio). E ciò implica una estraneità tra noi due che non è solo quella che per secoli e millenni ha diviso i padri dai figli” (Ivi, p. 44).

non sono altro che un trattato pedagogico ora dissimulato nella dimensione estetica, ora suggerito nella forma del simbolo, ora esplicitamente dichiarato¹¹⁹. Un personaggio che ha saputo conciliare vari interessi, spesso coordinati e coordinabili in chiave pedagogica, ma sempre con una carica critica e riflessiva, che interroga e cerca di scavare all'interno della società e delle sue strutture, per denunciarne le caratteristiche perverse e le ingiustizie. Quando viene trovato ucciso il 2 novembre del 1975 all'Idroscalo di Ostia¹²⁰, Pasolini è "l'intellettuale italiano più critico nei confronti del Potere, del Sistema, di cui radicalmente condannava i soprusi"¹²¹ e le sue analisi critiche, contenute soprattutto negli *Scritti corsari* e nelle *Lettere luterane* continuano ad essere lette e interpretate ancora oggi.

Nato nel 1922 a Bologna, da Carlo Alberto, ufficiale di fanteria e Susanna Colussi, maestra di origine contadina, Pier Paolo Pasolini nell'infanzia si trasferisce a Sacile, a Cremona, a Reggio Emilia, a Belluno e Conegliano prima di spostarsi a Casarsa, paese friulano natio della madre. Qui, prima del ritorno da universitario a Bologna, gli incontri col dialetto friulano e con la cultura contadina lo avvicinano alla poesia¹²². Proprio presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, Pasolini entra in contatto con altri giovani poeti, con i quali collabora ad alcune riviste: dopo aver fondato "Eredi", partecipa attivamente a "Architrave" e "Il Setaccio" già a partire dal '41-'42. Fin da queste prime esperienze culturali, nel clima rigido imposto dal regime fascista – del quale il padre era un convinto sostenitore¹²³ – Pasolini avverte la necessità di uscire dal clima di conformismo e di appiattimento culturale tipico del regime¹²⁴ e parla di "doloroso risveglio" necessario per la sua generazione, chiamata a rivendicare la massima libertà di espressione¹²⁵. Innegabile è l'influenza

¹¹⁹ E. Golino, *op. cit.*, p. 5.

¹²⁰ Cfr. ancora E. Siciliano, *op. cit.* e in particolare il prologo per una ricostruzione delle indagini con una accurata esposizione del caso a partire dalle dichiarazioni di Giuseppe Pelosi.

¹²¹ E. Golino, *op. cit.*, p. 13.

¹²² Pasolini scrisse la sua prima poesia a sette anni a Sacile: "sua madre gli mostrò 'come la poesia può essere materialmente scritta, e non solo letta, a scuola'" (E. Siciliano, *op. cit.*, p. 64).

¹²³ Scrive Siciliano in proposito: "Il fascismo apparteneva a Carlo Alberto Pasolini antropologicamente: apparteneva alla sua vanità, al suo evidente vitalismo, all'ombrosità del suo sguardo e apparteneva, ancor di più, alla sua dissestata configurazione sociale, alla sua aristocrazia di sangue spinta verso le terre desolate della piccola borghesia" (Ivi, p. 36).

¹²⁴ Spiega Martellini che Pasolini in quegli anni avvertiva uno "stimolo per coinvolgere altri giovani, quelli di una generazione *non fortunata*, che aveva tanti punti di riferimento sociologico e ideologico con la generazione *sfortunata* (come lui stesso la chiamerà) degli anni '70" (L. Martellini, *Introduzione a Pasolini*, Roma-Bari, Laterza, 1983, p. 17).

¹²⁵ Cfr. in particolare la poesia dal titolo *I giovani, l'attesa*, pubblicata su "Il Setaccio", 1, 1942, nella quale Pasolini raccomanda ai giovani dell'ultima generazione, della quale egli stesso fa parte, di dedicare le proprie energie "ad un'opera educativa che sola potrà dare 'coscienza' alle 'opinioni comuni', e maturare

del regime sulla formazione culturale di Pasolini, così orientata a valori di emancipazione e così attenta alle forme di cultura autenticamente popolari¹²⁶. Lo stesso Pasolini in una nota autobiografica rileva: “ho percorso le due sole strade che potevano portarmi all’antifascismo: quella dell’ermetismo, cioè della scoperta della poesia ermetica e del decadentismo, ossia in fondo del bongusto [...] e, seconda, quella che mi portava a contatto col modo di vivere umile e cristiano dei contadini, nel paese di mia madre, modo che esprimeva una mentalità totalmente diversa dallo stile fascista”¹²⁷.

Letteratura e critica sociologica si intrecciano fin dai primi scritti, poetici e non, di Pasolini, secondo il quale la letteratura stessa è chiamata a legare il suo destino a quello delle condizioni storiche e culturali. Diventa dunque impossibile distinguere la “poetica” dalla “critica”¹²⁸: come spiega Franco Fortini nel suo *Attraverso Pasolini*, “Pasolini politico è insomma Pasolini poeta”¹²⁹. Se lo spirito di “legislatore rivoluzionario”, come fa notare Enzo Golino ha guidato la mano del Pasolini scrittore, “incendiando la sua immaginazione”, quel “legislatore annidato nella mente del poeta ‘corsaro’ ha via via elaborato le norme di un codice della trasgressione sotto forma di romanzi e di poesie, di testi teatrali e di opere cinematografiche, di saggi letterari e di interventi giornalistici”¹³⁰. In particolare secondo il giovane Pasolini, in letteratura come nel cinema, è attraverso il “segno neorealista” che diventa possibile interpretare quel “microcosmo paesano e populistico”, “innocente e umanitario”. Iscrittosi al PCI nel 1948, Pasolini si avvicina al comunismo dopo la lettura di Marx, dal quale egli trae spunto¹³¹ per il titolo del suo primo romanzo, *Il sogno di una cosa*, testo nel quale è evidente il contatto – e l’inscindibile nesso – tra realtà sociale e narrazione

una futura grande cultura italiana: *educare*; sarà questo forse il più alto – ed umile – compito affidato alla nostra generazione”.

¹²⁶ “Per gli italiani, acquistare coscienza antifascista non fu semplice. O lo consentivano le motivazioni ‘di classe’: ma il proletariato cosciente della propria funzione e dei propri disegni etico-politici era, allora, numericamente esiguo [...] O lo consentivano le motivazioni e riflessioni squisitamente culturali, di *élite*. Pier Paolo Pasolini arrivò all’antifascismo attraverso le strade della cultura, quando già la resistenza era al suo culmine” (E. Siciliano, *op. cit.*, p. 34).

¹²⁷ P. P. Pasolini, cit. in L. Martellini, *op. cit.*, p. 27.

¹²⁸ Scrive a proposito Martellini che in Pasolini non è possibile “distinguere la *poetica* dalla *critica*, pena la separazione dell’autore dalla sua pagina, in quanto la *poetica* è interna alla *critica*, a volte implicita nella *critica*” (L. Martellini, *op. cit.*, p. 46).

¹²⁹ F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. 202.

¹³⁰ E. Golino, *op. cit.*, p. 5.

¹³¹ Scrive Marx in una lettera ad Arnold Ruge: “Il nostro motto dev’essere dunque: riforma della coscienza non per mezzo di dogmi, ma mediante l’analisi della coscienza non chiara a se stessa, o si presenti sotto forma religiosa o politica. Apparirà allora che il mondo ha da lungo tempo il sogno di una cosa” (Marx, cit. in E. Golino, *op. cit.*, p. 7).

letteraria¹³². Scopo di questi primi testi letterari per Pasolini è infatti proprio quello di mettere in risalto l'impegno di un certo strato sociale a prendere coscienza dei propri diritti, delle prime forme di lotta e di rivendicazione sociale. Accanto a questa vocazione critica contro ogni forma di conformismo, è impossibile “leggere” Pasolini senza comprendere il suo costante conflitto con il potere e con le istituzioni. Egli diventa presto interprete di quelle scienze umane che stanno prendendo sempre maggior campo e interprete soprattutto di cultura, politica, filologia e pedagogia e fin dalla giovane età prende corpo in lui la fisionomia di un'intellettuale complesso ma organico, anche se “sempre con un piede nell'eresia”¹³³. Costretto a fuggire dal Friuli, allontanato dall'insegnamento ed espulso dal PCI già nel 1949, egli è costretto a difendersi dalle accuse di corruzione di minori anche a Roma, dove vive a lungo in una condizione di marginalità, tra disoccupazione e lavori occasionali.

Anche se negli anni romani, caratterizzati anche da suoi contatti con la produzione cinematografica, la sua produzione poetica e narrativa degli anni '50 e '60 conosce alcune trasformazioni rispetto ai suoi primi scritti¹³⁴, rimane costante il ruolo che egli intende assumere al cospetto della realtà. Con gli altri autori che scrivono su “Officina”¹³⁵, Pasolini esprime la necessità di elaborare una nozione di cultura che consenta di avvicinarsi alla realtà umana senza “mistificazioni” o “edulcoranti consolazioni”¹³⁶. Più che come “protagonista” della realtà, egli si pone come suo “interprete”, come “decifratore” dei suoi sintomi. E come interprete dialettico, che esprime la necessità di leggere la frattura tra il mondo “nostalgico-conservatore regionalistico” e il mondo “avveniristico-socialistica ideologico” – uno dei temi centrali di *Le ceneri di Gramsci* – in chiave dialettica. La “dialettica” in Pasolini è intesa come “confronto-scontro”, come “libertà”, come “rifiuto del sapere tradizionale” e come

¹³² Pasolini scrive il romanzo spinto dall'interesse per un episodio di lotta di classe culminato nelle rivendicazioni dei braccianti contro i latifondisti sotto il governo di Alcibiade De Gasperi.

¹³³ Per Golino “questa fase militante racchiude insieme la scoperta di una vocazione politica e ‘una precoce vocazione al potere’ da intendere non in senso negativo poiché sono i contenuti culturali di cui Pasolini si fa portavoce a metterla in luce” (Ivi, p. 9).

¹³⁴ Con i suoi scritti pubblicati su “Officina”, Pasolini mostra l'interesse verso il superamento della teoria e della pratica neorealista, per l'esigenza di “nuove problematiche” per la divulgazione di “nuove idee artistiche” e si fa interprete della necessità di “nuove sperimentazioni”.

¹³⁵ Lo stesso Pasolini successivamente, in uno scritto del 1974, critica (e auto-critica) “Officina”: “In realtà chi redigeva ‘Officina’ – potenzialmente, solo potenzialmente – si accingeva a prendere il posto di coloro che criticava, con vitalità, rigore, ma anche con rispetto. Si accingeva così alla presa del potere” (P. Pasolini, cit. E. Siciliano, *op. cit.*, p. 222).

¹³⁶ Cfr. ancora Siciliano: “se il mondo sembra un caos senza uscita, ciò accade perché ci si intrattiene in una illusione, un vezzeggiamento del pensiero, una torpidità, che privilegia il sentirsi vittima piuttosto che ricercatori di finalità morali e sociali” (Ivi, p. 221).

“verifica che mira alla verità”¹³⁷. Uno sguardo, quello dialettico, che consente di comprendere a pieno gran parte dell’opera di Pasolini di questi anni: dal confronto tra “passione” e “ideologia”¹³⁸, tra tradizione popolare e neosperimentalismo, tra la sua ideologia politica (marxista) e la sua ideologia estetica (decadentista), tra dialetto e lingua, tra verità e potere. Ma che consente anche di leggere alcune contraddizioni che riguardano la sua esperienza culturale: la sua critica del consumismo affiancata alla stessa critica delle contestazioni studentesche¹³⁹, le critiche alla rivista “Lotta continua” e la disponibilità a prestare il proprio nome come direttore responsabile perché la stessa rivista potesse essere stampata, ecc.

Si può notare quindi come emerga in Pasolini l’esigenza di coinvolgere un popolo “fuori dalla storia”, facendolo rientrare nella storia stessa attraverso l’unico spiraglio possibile, ovvero la letteratura. Attraverso la lettura di Gramsci e in particolare attraverso i temi trattati nei *Quaderni dal carcere*, come ha ben evidenziato Enzo Siciliano¹⁴⁰, Pasolini rafforza il suo naturale interesse per i rapporti tra classi e potere, tra centro e periferia, tra norma e diversità; egli approfondisce anche quell’interesse verso le marginalità di classe e di linguaggio osteggiate un tempo dal “vecchio fascismo”, che al contrario esaltava centralità e nazionalismo, e adesso avversate da una nuova forma di fascismo, che si fonda sul conformismo e sul consumismo¹⁴¹. Pasolini riconosce che le sue analisi sociologico-critiche sono debitorie non soltanto della lettura delle teoria critica tedesca o delle riflessioni elaborate in Francia e Stati Uniti, ma derivano direttamente dal “genocidio culturale” del quale aveva già parlato Marx nel *Manifesto del partito comunista*. Pur traendo spunto da temi dibattuti a livello

¹³⁷ “Il suo si è dimostrato un pericoloso voler capire le situazioni che scaturivano dal rapporto uomo-mondo, filosofia-esistenza, saggezza-ideologia, e dall’intuizione che aveva di inserirsi in un processo dialettico che si concepiva nel momento stesso in cui si manifestava come processo storico” (L. Martellini, *op. cit.*, p. 66).

¹³⁸ Spiega Pasolini che parlando di “passione” e “ideologia”, la congiunzione “e” “non vuol costituire un’endiadi (‘passione ideologica e appassionata ideologia’), se non come significato appena secondario. Né una concomitanza, ossia ‘passione e nel tempo stesso ideologia’. Vuol essere, invece, se non proprio avversativo almeno disgiuntivo: nel senso che pone una graduazione cronologica: ‘Prima passione e poi ideologia’, o meglio: ‘Prima passione, ma poi ideologia’” (P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960).

¹³⁹ Cfr. sia i saggi di critica letteraria *Passione e ideologia*, sia le sue raccolte di scritti *Belle bandiere* e *Il caos*, sia i suoi romanzi e le sue raccolte di poesie, quali ad esempio *Teorema* e *Trasumanar e organizar*.

¹⁴⁰ Cfr. Siciliano, “Il punto estremo d’azzardo cui si spinse [...] fu la richiesta d’una nuova morale per l’individuo, cogliendo, da cristiano e da cattolico, nel profondo, una carenza drammatica all’interno dell’ideologia di sinistra” (E. Siciliano, *op. cit.*, pp. 246-247).

¹⁴¹ Per Golino “è nel nome di Gramsci [...] che la figura dell’educatore quale è Pasolini sperimenta nei confronti dell’individuo e del corpo collettivo del paese le sue contraddizioni, la sua dialettica, il suo pensiero negativo, il suo empirismo eretico” (E. Golino, *op. cit.*, p. 19).

internazionale, Pasolini è tra i primi ad introdurre questi concetti nell'opinione pubblica italiana, calandoli attraverso i suoi articoli di giornale¹⁴² nella realtà geografica-culturale della Penisola, rileggendolo alla luce della propria esperienza personale¹⁴³ e cercando di far sì che tali temi fossero condivisi e dibattuti da tutti. Scrive Siciliano che Pasolini “era un radar in perpetuo moto. Simultaneamente, di riga in riga nei suoi articoli, coglieva le ragioni polemiche degli ecologi e dei giacobini a oltranza, dei radicali col fiore in bocca e dei credenti nella sacralità delle persone umane, di coloro che sostengono l'efficacia formale delle istituzioni dello Stato, e di coloro che lo Stato vogliono distruggere in nome di funesti progetti nichilisti. A queste intuizioni egli dava un linguaggio persuasivo e drammatico, spassionato e vibrante. Era un linguaggio che avvicinava la letteratura alla vita, e ne riscopriva il dolente significato esistenziale”¹⁴⁴.

Già a partire dagli scritti ospitati dal giugno 1960 sul settimanale comunista “Le vie nuove” – poi raccolti in *Le belle bandiere* – Pasolini ritiene che le profonde mutazioni antropologiche imposte agli italiani possano essere combattute soltanto concentrando la sua attenzione verso quel popolo costituito dai “meravigliosi inferiori” che “popolano saggiamente” e inconsapevolmente la vita: “lo scrittore di dialoghi coi lettori de “Le vie nuove” è quello, ancora, che si fa teorico di un'idea gramsciana: dare unità alla coscienza attraverso la storia”¹⁴⁵. È solo da quel popolo, se valorizzato e reso consapevole dei valori autentici, che può arrivare una risposta all'imborghesimento e al neo-capitalismo, al destino imposto alla società dai “ricchi borghesi” dal loro “cumulo di idee sbagliate”.

Se la “vocazione critica”, come si è visto, attraversa trasversalmente tutta la produzione di Pasolini, sono le raccolte di saggi *Empirismo eretico*, *Lettere luterane* e *Scritti corsari* a rappresentare l'emblema del suo approccio polemico, provocatorio, “apocalittico” anche, nei confronti della cultura contemporanea. Già in *Empirismo eretico*, pubblicato nel 1972, la critica di Pasolini si rivolge contro le tendenze dell'imperante conformismo: anche se il testo è strutturato nelle sezioni *Lingua*, *Letteratura*, *Cinema* – una delle tesi centrali è proprio sociologico-critica. Pasolini, da

¹⁴² “La genialità saggistico-teatrale di Pasolini è tutta in questo intellettualismo spoglio, geometrico che esprime distruttivamente la sua angoscia per la perdita di un oggetto d'amore, e per la desacralizzazione moderna di *tutta* la realtà” (A. Berardinelli, *Introduzione*, in P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, p. XII).

¹⁴³ Si legge inoltre nell'introduzione a *Scritti corsari* di Alfonso Berardinelli (Ivi, p. X): “Il suo strumento conoscitivo era la sua esistenza, la vita che gli veniva imposta dalla sua ‘diversità’ dal suo amore per i ragazzi sottoproletari, deformati anima e corpo dallo Sviluppo”.

¹⁴⁴ E. Siciliano, *op. cit.*, pp. 435-436.

¹⁴⁵ Ivi, p. 300.

intellettuale poliedrico capace di abbracciare (e di far dialogare) linguistica, semiologia, sociologia, antropologia e la stessa pedagogia, nota che è in atto una vera e propria “mutazione antropologica”, che coinvolge l’uomo in ogni suo rapporto con la realtà. A partire dalla sua espressione linguistica e comunicativa, per arrivare fino ai suoi comportamenti e al suo modo di organizzare la società¹⁴⁶. Le riflessioni linguistiche assumono dunque per Pasolini un ruolo culturale, antropologico ed etico: e lo assumono non soltanto per la necessità di alfabetizzare il popolo, ma anche per la difesa dei dialetti e delle specificità linguistiche e per il loro ruolo nella formazione di soggetti autentici. La stessa confusione filologica tra lingua e dialetto, finisce per uguagliare e quindi identificare “un mondo tutto chiuso”, compatto e “geloso custode” di una realtà che non ha tempo né spazio¹⁴⁷: “un mondo inconoscibile perché sub-umano e contemporaneamente oggetto di più perché vissuto”¹⁴⁸. I *mass media*, come sostiene Pasolini in una polemica con Italo Calvino, se è vero che si fanno “veicoli di discesa” di nozioni e istituzioni linguistiche “superiori” dalle classi borghese alle masse operaie e contadine, è anche vero che comportano un’omologazione prima di tutto linguistica. Si arriva così ad una “espressività di massa”, che, prodotta e veicolata non più da università, ma da aziende, altro non è che un *monstrum*¹⁴⁹. Essi, anziché diffondere nuovi lemmi e nuove forme linguistiche, banalizzano la lingua e contribuiscono al genocidio delle culture popolari. Pasolini sostiene già nel suo *Canzoniere italiano* (1955) che quella stessa lingua italiana, diffusasi a partire dal secondo dopoguerra, non è assolutamente una lingua letteraria per *élites*, quanto piuttosto una “diffusissima *koiné*”, una “seconda lingua parlata” che viene dopo il dialetto. Un linguaggio dunque “industriale” e “tecnologico”, guidato non più dalla letteratura ma dalla Tecnica: “il fine della lingua rientrerà nel ciclo produzione-consumo, imprimendo all’italiano quella spinta rivoluzionaria che sarà appunto il prevalere del fine comunicativo su quello espressivo”¹⁵⁰. Una “nuova lingua tecnologica” tipica della borghesia, un “fenomeno reale” che non può essere né trascurato né ignorato

¹⁴⁶ All’interno di *Empirismo eretico* è ospitato anche il saggio *Il PCI ai giovani!*, nel quale egli ritiene che la critica e il rifiuto espressi nel ’68 fosse soltanto apparente e che gli stessi giovani fossero a loro volta coinvolti in quella borghesia totalizzante.

¹⁴⁷ Già nella sua prima raccolta *Poesie a Casarsa* del 1942 Pasolini riconosce l’importanza e la specificità del dialetto e in particolare del dialetto della riva destra del Tagliamento: “il friulano delle *Poesie a Casarsa* era scandaloso perché nato da una ‘*koiné* letteraria’ determinata dalla necessità di rendere a una lingua fino a quel punto orale la dignità, la necessità della lingua scritta” (E. Siciliano, *op. cit.*, p. 73).

¹⁴⁸ L. Martellini, *op. cit.*, p. 50.

¹⁴⁹ “Si potrebbe dire, insomma, che centri creatori, elaboratori e unificatori di linguaggio non sono più le università, ma le aziende. Si osservi per esempio il potere di suggestione enorme che hanno gli *slogans* nel ‘linguaggio della pubblicità’” (P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 22).

¹⁵⁰ Ivi, p. 25.

dall'intellettuale, al punto che egli stesso afferma che “il mio assunto di scrittore è quello di oppormi ad essa”¹⁵¹. Coloro non siano “ideologicamente borghesi” per appropriarsi di questa nuova lingua “tecnica” dovranno conoscere quale sia la “realtà nazionale” che la produce: dunque ecco che lo stretto legame tra poesia e politica, tra letteratura e società, un *fil rouge* nel suo itinerario culturale, diviene un requisito fondamentale per il letterato e per il poeta dell'epoca contemporanea.

Lo stesso cinema, del quale egli non è soltanto protagonista come regista ma anche come teorico, è da studiare per Pasolini come una forma di linguaggio, che è di natura “poetico” in quanto ha il “carattere del sogno”. Il dibattito, inaugurato in Francia su “Cahiers du Cinéma”, tra gli altri da Roland Barthes e Christian Metz, si ripropone a Roma con cineasti quali Adriano Aprà, Luigi Faccini e Maurizio Porzi, che pubblicano sul periodico “Cinema e Film” e che aspirano a produrre un catalogo del linguaggio cinematografico. In questo dibattito, italiano e internazionale, è centrale la voce di Pasolini, secondo il quale, mentre nella letteratura le “cose sono destinate a divenire parole, cioè simboli”, nel cinema “i ‘segni’ del sistema cinematografico sono appunto le cose stesse, nella loro materialità e nella loro realtà”: “esse divengono, è vero ‘segni’, ma sono i ‘segni’, per così dire viventi, di se stesse”¹⁵². Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è di tipo irrazionalistico, ma esso possiede anche una “assoluta e imprescindibile concretezza oggettuale”. Mentre i linguaggi letterari fondano le loro invenzioni poetiche a partire da una base istituzionale di lingua strumentale, condivisa dai parlanti di quella lingua, per Pasolini è necessario diventare consapevoli dell'esistenza di quei “segni comuni”, studiati dalla semiotica, che consentono al cinema di comunicare senza che il suo linguaggio risulti arbitrario ed aberrante. In polemica con Metz, secondo il quale del cinema può essere fatta una descrizione semiologica, ma non grammaticale, Pasolini ritiene che esso sia in realtà fondato su una “doppia articolazione”¹⁵³: l'unità minima della lingua cinematografica, non è costituita dall'immagine, ma da tutti i “vari oggetti reali che compongono una inquadratura”. Il linguaggio cinematografico è costituito da

¹⁵¹ Ivi. p. 29.

¹⁵² P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, p. 38. Rivolgendosi a Gennariello. Pasolini aggiunge “Tutto ciò fa parte di una scienza, la semiologia, che tu, Gennariello, non puoi non conoscere almeno di nome e nella sua significazione almeno divulgativa, se vuoi seguire i miei discorsi: specie questo sul linguaggio primo delle cose e sulla loro conseguente prevaricazione pedagogica” (*Ibidem*).

¹⁵³ “L'operazione dell'autore cinematografico non è una, ma doppia. Infatti: I) egli deve prendere dal caos l'im-segno, renderlo possibile, e presupporlo come sistemato in un dizionario degli im-segni significativi (mimica, ambiente, sogno, memoria); II) compiere poi l'operazione dello scrittore: ossia aggiungere a tale im-segno puramente morfologico la qualità espressiva individuale. Insomma, mentre l'operazione dello scrittore è un'invenzione estetica, quella dell'autore cinematografico è prima linguistica poi estetica” (P. P. Pasolini, *Empirimo eretico*, cit., p. 28).

“cinémi” che, analogamente ai fonemi per la lingua parlata, sono le unità minime, “tutti gli oggetti, forme o atti della realtà permanenti dentro l’immagine cinematografica”¹⁵⁴; una “grammatica” appunto che lo spettatore può comprendere soltanto se dotato degli strumenti critici per decodificarla ed analizzarla. Pasolini specifica che, mentre l’uomo di cultura si pone di fronte alle “cose moderne intese come segni linguistici” con un atteggiamento critico, l’uomo sprovvisto di cultura – o, meglio, sprovvisto della capacità di rivolgersi criticamente alla realtà – è portato ad accettare queste “cose moderne”, così “inarticolate” e “rigide”, così portate alla prevaricazione pedagogica, come se fossero naturali e come se il loro insegnamento fosse assoluto¹⁵⁵. Dunque, l’appello pedagogico di Pasolini, condiviso da molti autori in quegli anni¹⁵⁶, è affinché si consenta ai soggetti di comprendere questo linguaggio, nelle sue tecniche, nelle sue strutture e nelle sue funzioni.

Nel Pasolini “corsaro” e “luterano”, le analisi diventano ancora più incisive e provocatorie: scrive Golino che sulle colonne del “Corriere della Sera”, in quelli che poi diventeranno gli *Scritti corsari*, “Pasolini spara colpi micidiali, ed è arduo diminuirne l’efficacia con l’osservazione che quei colpi arrivano da un intellettuale, da un esteta, da un ‘diverso’, da un ‘chierico’ che ha tradito, oppure mettendo in luce le contraddizioni del ‘corsaro’”¹⁵⁷. Pasolini inizia un’indagine su quello che definisce lo “sfascio” della società italiana e diviene testimone e pubblico accusatore del “livellamento totale, fisico e morale” degli italiani. Un livellamento messo in atto da scuola, dalla politica, dalla famiglia e dagli stessi *mass media*: “parte dell’Italia è evidentemente caduta nel caos più completo: un caos mentale, dovuto alla sottocultura e all’ignoranza, che ha due aspetti: uno immobile (25 milioni di italiani che assistono a Canzonissima) e uno in moto verso un caos sempre maggiore (mettiamo l’Ordine fascista)”¹⁵⁸. Non esente da colpe è la stessa famiglia che nel modello consumistico e nell’edonismo di massa è tornata ad essere “quel potente e insostituibile centro infinitesimale di tutto che era prima”: la nozione di “singolo” è inconciliabile con le esigenze del consumo e se, come è stato fatto notare da alcuni autori prima di lui, biso-

¹⁵⁴ Ivi, pp. 206-207.

¹⁵⁵ “Io potrò cercare di scalfire, o almeno di mettere in dubbio, ciò che ti insegnano genitori, maestri, televisioni, giornali e soprattutto ragazzi tuoi coetanei. Ma sono assolutamente impotente contro ciò che ti hanno insegnato e ti insegnano le cose. Il loro linguaggio è inarticolato e assolutamente rigido: dunque inarticolato e rigido è lo spirito del tuo apprendimento e delle opinioni non verbali che in te, attraverso quell’apprendimento, si sono formate” (P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, cit., p. 41).

¹⁵⁶ Si pensi al dibattito in Italia sul ruolo educativo del cinema portato avanti da numerosi pedagogisti: da Luigi Volpicelli a Raffaele Laporta, da Antonio Banfi a Giuseppe Flores d’Arcais e Aldo Visalberghi.

¹⁵⁷ E. Golino, *op. cit.*, p. 188.

¹⁵⁸ P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, cit., p. 140.

guna distruggere il singolo per sostituirlo con l'uomo-massa, la famiglia viene ad essere il primo, "l'unico possibile" per Pasolini, *exemplum* concreto di "massa"¹⁵⁹. Tutte le agenzie formative obbediscono all'esigenza di omologazione: essa si pone per Pasolini come "nuovo Potere", ma è un "potere senza volto", di cui – come egli sostiene in *Il Glicine* – si conoscono soltanto il suo "vecchio sanfedismo e clericalismo", la sua "decisione di abbandonare la chiesa", la determinazione a "trasformare contadini e sottoproletari in piccoli borghesi" e la "mania cosmica" di attuare lo sviluppo all'insegna di produzione e consumo. Un'omologazione che impone ai soggetti di far parte di una "massa" che è "interclassista" ed è una media "atrociemente indifferente e indifferenziata delle richieste degli operai, dei piccoli borghesi, dei contadini, dei sottoproletari". Mentre la "folla" è un fenomeno urbano, un grande numero di individui in carne ed ossa come ad esempio gli spettatori di teatro, col concetto di massa Pasolini si riferisce a qualcosa che è "irrappresentabile se non nelle statistiche e nei rendiconti, e obbedisce a regole reattive medie, identificate per astrazione"¹⁶⁰.

Bersaglio privilegiato per Pasolini è proprio la televisione, medium che viene identificato tra le agenzie formative più efficaci e meno controllate (e controllabili). E medium capace di generare "opinione" rivolgendosi proprio alla "massa" e a una "media irreali", senza tenere mai conto di nessuna delle esigenze reali dei vari gruppi sociali e dei cittadini. Anche se non soltanto la televisione, ma l'intera informazione è coinvolta dalle logiche di controllo del Palazzo – i giornali per Pasolini si rendono complici degli uomini politici, i quali si dimostrano "fuori dalla realtà"¹⁶¹ – la televisione è il medium che assolve con maggiore efficacia i compiti autoritari di controllo e di dominio. Se è vero come è vero per Pasolini che chi governa l'opinione domina le masse, ecco che la televisione con la sua cultura alienante si fa strumento tecnocratico della borghesia dominante. Intervistato da Enzo Biagi per un programma Rai¹⁶², Pasolini spiega che, essendo la televisione un medium di massa, "essa non può che mercificarci e alienarci"; è un mezzo che non soltanto "porta i formaggini in casa", che non soltanto offre soltanto l'illusione di potersi esprimere liberamente¹⁶³, ma che

¹⁵⁹ Nella prefazione a una raccolta di sentenze della Sacra Rota, egli aggiunge: "è in seno alla famiglia che l'uomo diventa veramente consumatore: prima per le esigenze sociali della coppia, poi per le esigenze sociali della famiglia vera e propria" (P. P. Pasolini, cit. in Golino, *op. cit.*, p. 190).

¹⁶⁰ P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Roma, Editori Riuniti, 1979.

¹⁶¹ P. P. Pasolini, *Il mio Accattone in TV dopo il genocidio*, in "Corriere della sera", 8 ottobre 1975.

¹⁶² Il programma, dal titolo, *Terza B, facciamo l'appello*, fu girato il 27 luglio del 1971, ma la sua messa in onda fu sospesa per un episodio giudiziario che coinvolgeva lo stesso Pasolini e venne trasmesso soltanto nel 1975, due giorni dopo la sua morte.

¹⁶³ "Non posso dire tutto quello che voglio – spiega Pasolini nel programma televisivo – perché sarei accusato di vilipendio, uno dei tanti vilipendi del codice fascista italiano, quindi in realtà non posso dire

è vettore di autorità: parlare dalla televisione significa parlare *ex cathedra*, significa indurre lo spettatore in un rapporto di inferiorità rispetto a parole che cadono dall'alto. Essa offre l'illusione di unire, ma in realtà separa, esclude i cittadini dalla partecipazione politica, proprio come avveniva al tempo fascista. Si può facilmente notare come dalle sue pagine e dalle sue interviste dedicate al medium televisivo emerge un Pasolini profondamente "apocalittico". "Apocalittico" non soltanto nel senso tradizionale, ovvero di critico radicale che "demonizza" il medium, ma, così come si è cercato di evidenziare in ogni autore citato in queste riflessioni, anche come critico-dialettico, intento ad elaborare un "controcanto" all'imperare dei *mass media* e a mettere in luce come, all'interno della nozione di progresso e nell'evoluzione tecnologica, vi siano spesso caratteri oscuri, quali ad esempio la "scomparsa delle lucciole"¹⁶⁴, da mettere in luce e dei quali rendere consapevoli i soggetti¹⁶⁵. Lo sviluppo economico e tecnologico, mal gestito dal ceto politico dominante, si è dissociato dal "progresso" culturale e civile. Il suo rifiuto sistematico del "neoilluminismo", avvicicabile alla critica della razionalità tecnica dei francofortesi, lo conduce a prevedere un rovinoso avvenire, irto di difficoltà sociali che, espresse dalla fuga dalle compagne verso la città – "l'apocalittica fine di ciò che aveva più amato", scrive Siciliano¹⁶⁶ –, avrebbero portato i consolidati schemi a non avere più alcun senso. Pasolini, come il corvo di *Uccellacci e uccellini*, è un "grillo che preannuncia naufragi"¹⁶⁷, ma è anche un intellettuale inquieto e "tensionale", un educatore appassionato e votato alla riflessione costante, alla critica e, inevitabilmente, alla dialettica. Come spiega Cambi, "Pasolini tende a far emergere una tensione che conduce alla sintesi tra momenti opposti, ma tale sintesi, proprio in quanto correlata alla

tutto, e poi a parte questo, oggettivamente, di fronte all'ingenuità o alla provvedutezza di certi ascoltatori, io stesso non vorrei dire certe cose, quindi mi autocensuro".

¹⁶⁴ Cfr. l'articolo pubblicato sul Corriere della Sera il 1 Febbraio 1975, dal titolo *Il vuoto di potere in Italia: "l'industrializzazione degli anni settanta costituisce una 'mutazione' decisiva [...] Non siamo più di fronte [...] a tempi nuovi", ma a una nuova epoca della storia umana* (P. P. Pasolini, *Le belle bandiere*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 131).

¹⁶⁵ Scrive Pasolini rivolgendosi a Gennariello nel suo "trattatello pedagogico": "Ricorda che io, tuo maestro, non credo in questa storia e in questo progresso. Non è vero che *comunque*, si vada avanti. Assai spesso sia l'individuo che le società regrediscono o peggiorano. In tale caso la trasformazione *non deve* essere accettata: la sua 'accettazione realistica' è in realtà una colpevole manovra per tranquillizzare la propria coscienza e tirare avanti. È cioè il contrario di un ragionamento, anche se spesso, linguisticamente, ha l'aria di un ragionamento" (P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, cit., p. 27).

¹⁶⁶ E. Siciliano, *op. cit.*, p. 337.

¹⁶⁷ Per Siciliano, Pasolini nel suo film *Uccellacci e uccellini* "si vede come il grillo parlante, un querulo maestro: un maestro da apologo, il quale non può che finire male: la sua verità non può non diventare alla lunga irritante. Spennato e fatto arrosto, il maestro finirà nello stomaco di chi ha scelto come oggetto di cura pedagogica. [...] Ma quale destino è più felice, per un maestro assillato da una puntigliosa voglia di insegnare, se non quello di mutarsi in vivo nutrimento per i suoi allievi?" (Ivi, p. 338).

tensione, e quindi mai definitivamente e pienamente realizzata, genera ulteriori scissioni dialettiche ed opposizioni, in processo sempre rinnovato¹⁶⁸: è così dunque che le sue riflessioni si muovono tra “passione” ed “ideologia”, tra “trasumanar” e “organizar” e la sua ricerca si caratterizza per la sua “capacità di immergersi nei ‘segni dei tempi’, di interpretarli nelle loro opposizioni-tensioni fondamentali e di orientarli verso una superiore, ma inquieta, sintesi critica”¹⁶⁹.

Le riflessioni di Pasolini sui media, e particolare sulla televisione, probabilmente non possono essere comprese se non inserite all’interno di tutta la sua produzione di intellettuale sia “critico” che “maieutico”: da un lato egli offre una lettura della società italiana e della civiltà moderna, che rischiano di “distruggere l’uomo” e il suo equilibrio con la natura, e denuncia l’invisibile rivoluzione conformistica e consumistica, la “mutazione antropologica” degli italiani e l’inarrestabile “omologazione culturale”. Dall’altro egli svolge il ruolo di educatore con un costante impegno sia didattico che etico rivolto ai giovani, per comprendere il loro mondo e per cercare di valorizzarne le risorse e di potenziarne la creatività. Le sue critiche, talvolta radicali e talvolta provocatorie, hanno dunque lo scopo principale di armare la volontà e l’intelligenza degli uomini di strumenti capaci di opporsi a questa possibile “distruzione”. La sua “vocazione emancipativa” porta Pasolini a considerare l’educazione come un impegno sulla realtà e sull’uomo: per questo, e per il recupero di una nuova e “integrale” umanità, egli intende mettere in atto una critica sistematica dei mezzi e dei fini dell’educazione contemporanea, una critica che si pone come una forma di “impegno” rivolta alla società e all’uomo”. Agenzie formative sempre più pervasive ed efficaci, i *mass media*, spiega Pasolini, hanno omologato gli individui, hanno travolto le culture locali e reso i giovani inquieti, sregolati e violenti. Ma non lo hanno fatto autonomamente: l’omologazione culturale, così evidente in Italia, corrispondeva ad una riduzione dei soggetti ad un unico e dispotico modello di comportamento, incarnato dalla Nuova Classe Media o dalla nuova Piccola Borghesia Totale. Tra i colpevoli vi sono dunque anche gli stessi “padri”, che prima hanno rimosso dalla coscienza il vecchio fascismo, poi hanno accettato in modo “tanto più colpevole quanto più inconsapevole” la “violenza degradante” dei “genocidi del nuovo fascismo”.

A prescindere dall’azione dei media – che poi semmai hanno favorito e accelerato tali processi – come scrive lo stesso Pasolini, a un certo punto della storia è stato il Potere ad avere bisogno di “un tipo diverso di suddito”, che fosse prima di tutto un “consumatore”. Tale “Potere consumistico” si fa manipolatore dei corpi “in modo orribile” e trasformatore di coscienze, “istituendo nuovi valori alienanti e falsi”, ov-

¹⁶⁸ F. Cambi, *Pier Paolo Pasolini e la pedagogia*, “Scuola e Città”, 1981, 8, p. 328.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

vero i valori del consumo. Valori che hanno portato ad un nuovo modo di produzione e che, sostituendo alla merce l'umanità, hanno prodotto "rapporti sociali imm modificabili", "sottratti e negati, una volta per sempre, a ogni possibile forma di "alterità"¹⁷⁰. L'uniformità è eretta a valore principe della società e vengono offerte come mete ideali il perbenismo culturale e l'idolatria delle merci. Il "genocidio culturale", se non si è già compiuto, si va compiendo proprio negli anni in cui Pasolini scrive i suoi *Scritti corsari*, sotto l'azione di un Centro "cattivo" che annulla e distrugge tutte le Periferie "buone": al di fuori di questo Centro finisce per mancare una vita sociale e culturale organizzata: non tanto perché mancano servizi, verde o autonomia alle periferie, quanto proprio per la capacità del Centro di sopprimere quelle culture periferiche alle quali prima – scrive anzi Pasolini nel 1973 nel suo articolo *Sfida ai dirigenti della televisione* "fino a pochi anni fa" – era assicurata una vita propria, "sostanzialmente libera". Mentre perfino il centralismo fascista, pur proponendo un modello reazionario e monumentale e capace di conquistare almeno a parole l'adesione, lasciava spazio alle varie culture particolari, ancora in grado di uniformarsi ai loro antichi modelli¹⁷¹, l'azione dell'attuale Centro è tale da imporre un'adesione totale e incondizionata ai modelli proposti ed imposti: scrive Pasolini che "la 'tolleranza' della ideologia edonistica voluta dal nuovo potere, è la peggiore delle repressioni della storia umana"¹⁷². Sarebbe stata messa in atto una vera e propria rivoluzione, passata prima dalla rivoluzione delle infrastrutture e poi dalla rivoluzione del sistema di informazione. Se la prima¹⁷³ attraverso strade, motorizzazione e altri mezzi di trasporto, è avvenuta una sorta di unione tra Centro e Periferia, rendendo l'uno maggiormente raggiungibile dall'altro, la seconda rivoluzione è stata ancora più radicale e decisiva. In particolare è stata la diffusione della televisione a consentire al Centro l'assimilazione a sé di tutta l'Italia, riducendo quelle differenze così storicamente e culturalmente radicate. Essa è fondamento della nuova cultura totalitaria, attraverso i suoi schemi e i suoi modelli di comportamento veicolati. Per Pasolini occorre rendersi consapevoli di agenzie educative *altre* rispetto a quelle tradizionali – dall'educazione delle cose, all'educazione ricevuta dai compagni – e dunque l'insegnamento della televisione riveste un'importanza enorme: essa "non fa che

¹⁷⁰ P. P. Pasolini, *Lettere leturane*, cit., p. 150.

¹⁷¹ Sostiene Pasolini in proposito: "Il fascismo [...] non è sostanzialmente in grado nemmeno di scalfire l'anima del popolo italiano: il nuovo fascismo, attraverso i nuovi mezzi di comunicazione e di informazione [...] non solo l'ha scalfita, ma l'ha lacerata, violata, buttata per sempre..." (P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., p. 25). Cfr. sulle nuove tipologie di fascismo anche Noam Chomsky e il suo saggio dal titolo *Fascismo strisciante*, in *Il potere dei media*, Firenze, Vallecchi, 1994,

¹⁷² P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., p. 22.

¹⁷³ Cfr. sul tema anche il volume di Ivan Illich, *La convivialità*, Milano, Mondadori, 1974.

offrire una serie di ‘esempi’ di modo di essere e di comportamento” e il suo “vero linguaggio [...] è simile al linguaggio delle cose: è perfettamente pragmatico e non ammette repliche, alternative, resistenza”¹⁷⁴. La televisione è dunque agente di omologazione e di distruzione di quei valori che Pasolini definisce di “autenticità” e “concretezza”. Essa non propone ma impone i modelli dettati dall’industria (e dall’industria culturale, secondo la definizione degli autori francofortesi), non pensa più all’uomo come soggetto, ma lo pensa come consumatore, scegliendo come propria ideologia un “edonismo neolaico”, “ciecamente dimentico di ogni valore umanistico e ciecamente estraneo alle scienze umane”¹⁷⁵. È come se “fuori dal Palazzo” non vi sia altra via di uscita che il “penitenziario del consumismo”; un penitenziario che rinchioda soprattutto i giovani, catturati da una “forma fittizia di progresso e tolleranza”. Il mezzo televisivo è promotore di una mistificazione del consumismo, che porta alla perdita della realtà, in un mondo di equivalenze nel quale “tutto è scambiabile con tutto”: esso finisce per creare una nuova e falsa mentalità, che cavalca gli stereotipi ostacolando la formazione della coscienza individuale.

L’edonismo di massa, aggiunge Pasolini, non ha soltanto portato alla “scomparsa del sacro”¹⁷⁶, ma ha perfino scalzato il cattolicesimo dal ruolo di fenomeno culturale “omologatore”, proponendo un modello di “giovane uomo” e di “giovane donna” che avvalorano la vita attraverso i beni di consumo e che vivono secondo le norme della “Produzione creatrice di benessere”. Un modello che, tuttavia, per la stessa massa è impossibile da realizzare, visto che ad originare tale modello sono o una caricatura o un fallimento (“ansia nevrotica” o “frustrazione”). Le masse sono indotte in uno stato di “falsa felicità”, sono spinte a crearsi un surrogato psicologico capace di sostituire ciò che manca nella realtà e a coltivare un’illusione che è incarnata proprio dalla televisione. I ragazzi sottoproletari, abiurando dal proprio modello culturale, cominciano a vergognarsi della loro ignoranza e a disprezzare la cultura: per Pasolini la responsabilità di questo fenomeno è della televisione, intesa non come “mezzo tecnico”, ma come “strumento del potere e potere essa stessa”, come manifestazione concreta dello “spirito del potere”. Essa per Pasolini non è solo un “luogo attraverso cui passano messaggi”, ma è un “centro elaboratore di messaggi”: “è il luogo in cui si fa concreta una mentalità che altrimenti non si saprebbe dove colloca-

¹⁷⁴ P. Pasolini, *Lettere luterane*, cit., 34-35.

¹⁷⁵ P. Pasolini, *Scritti corsari*, p. 23.

¹⁷⁶ Per questo fenomeno Pasolini, in una intervista rilasciata a Guido Vergani dal titolo *Cari nemici, avete torto*, pubblicata su “Il Mondo”, 11 luglio 1974, incolpa la stessa censura vaticana, la quale, anziché occuparsi di censurare un modello di vita antitetico allo spirito evangelico veicolato ad esempio da Carosello, si è preoccupata soltanto di difendere lo schermo televisivo dalla cultura laica.

re”¹⁷⁷. È in atto dunque per Pasolini una nuova forma di fascismo, che ha scalfito, lacerato e violato l’anima del popolo italiano. Egli, in *Lettera aperta a Italo Calvino* sostiene che “il modello culturale offerto agli italiani (e a tutti gli uomini del globo, del resto) è unico: la conformazione a tale modello si ha prima di tutto nel vissuto, nell’esistenziale e quindi nel corpo e nel comportamento. È qui che si vivono i valori, non ancora espressi, della nuova cultura della civiltà del consumi, cioè del nuovo e del più repressivo totalitarismo che si sia mai visto”¹⁷⁸.

L’omologazione coinvolge ogni aspetto della vita sociale e culturale, attraverso una serie di tecniche messe in atto dai poteri commerciali e politici. Lo slogan pubblicitario diventa dunque strumento di dominio, che deve convincere e impressionare e che, per questo, agisce capillarmente e in modo pervasivo attraverso un’espressività falsa e stereotipa: la lingua tecnica, simbolo di un mondo inespressivo e senza particolarità di culture, perfettamente omologato e acculturato, sostituisce quella umanistica. E anche quando lo slogan riesce ad essere originale¹⁷⁹, lo fa all’interno dei valori nati nell’“entropia borghese”.

All’antica ignoranza è subentrata una “mezza cultura”, ancora più nefasta delle precedenti forme di “bassa cultura” perché incapace di orientare il giovane e di dargli di autonomia di giudizio. La sottocultura, salendo al potere, ha assorbito anche quelle forme di cultura che inizialmente stavano all’opposizione e le ha fatte proprie: un esempio di questo processo è incarnato secondo Pasolini dai capelli lunghi tra i giovani. Da segno di protesta e di nausea contro la civiltà consumistica, a servile e volgare “moda”, al punto da rendere “inconcepibile” prevedere un giovane che non porti i capelli lunghi: “la loro libertà di portare i capelli come vogliono, non è più difendibile, perché non è più libertà”¹⁸⁰. In più, se da un lato i sottoproletari si sono

¹⁷⁷ P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., p. 24.

¹⁷⁸ La lettera, pubblicata su “Paese Sera” l’8 luglio 1974, è stata poi inserita in *Lettere Luterane*.

¹⁷⁹ Pasolini cita in un suo articolo l’esempio di quelli che definisce i “jeans Jesus”: “Sembra folle, ma un recente slogan, quello divenuto fulmineamente celebre, dei ‘jeans Jesus’: ‘Non avrai altri jeans all’infuori di me’, si pone come un fatto nuovo, una eccezione al canone fisso dello slogan, rivelandone una possibilità espressiva impreveduta, e indicandone una evoluzione diversa da quella che la convenzionalità – subito adottata dai disperati che vogliono sentire il futuro come morte – faceva troppo ragionevolmente prevedere” (P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit. p. 13). Per Pasolini questo slogan è testimone di una “laicità che non si misura più con la religione”, che è “un ‘nuovo valore’ nato nell’entropia borghese, in cui la religione sta deperendo come autorità e come forma di potere”, e sopravvive in quanto ancora prodotto naturale di enorme consumo e forma folcloristica ancora sfruttabile” (Ivi, p. 16).

¹⁸⁰ Ivi, p. 11. “Ora così i capelli lunghi dicono, nel loro inarticolato e ossesso linguaggio di segni non verbali, nella loro teppistica iconicità, le ‘cose’ della televisione o delle *réclames* dei prodotti, dove è ormai assolutamente inconcepibile prevedere un giovane che non abbia i capelli lunghi: fatto che, oggi, sarebbe scandaloso per il potere” (Ivi, p. 10).

imborghesiti, dall'altro i borghesi si sono sottoproletarizzati: la cultura che essi producono – spiega Pasolini – è di carattere tecnologico e strettamente pragmatico, tanto da impedire al “vecchio uomo” che è ancora in loro di svilupparsi: “da ciò deriva una specie di rattrappimento delle facoltà intellettuali e morali”¹⁸¹.

Pasolini è dunque un “apocalittico”? Sì, e non solo per le sue provocatorie idee sulla *fnis historiae*. Come già detto per Adorno, occorre però prestare attenzione a non trascurare la carica dialettica delle sue osservazioni. “Apocalittico” è il “rifiuto” di Pasolini verso la televisione e la società consumistica e “apocalittici” sono gli appelli affinché i soggetti operino atti di “negazione”, e di “resistenza totale” alla dimensione “orrenda” del mondo. Fortemente “apocalittica” è poi la teoria “descolarizzatrice” della società: una teoria che tuttavia può essere anche intesa come una provocazione e, in fin dei conti, come un atto di amore verso quei giovani così in pericolo di fronte alle moderne agenzie educative e verso quella scuola sempre più “assediate”. Le due proposte “swiftiane”, come le definisce lo stesso autore, sono dunque di abolire “immediatamente” sia la scuola media d’obbligo che la televisione sono provocazioni che necessitano di essere contestualizzate all’interno di una tensione etica ed antropologica che “rende meno tecniche le affermazioni di Pasolini e ne apprezzare la paradossalità”¹⁸². La scuola media, “scuola di iniziazione alla qualità di vita piccolo borghese”, insegna cose “stupide”, “inutili” e “false”; la televisione, attraverso i suoi modelli, ha concluso l’“era della pietà” e iniziato l’“era dell’edonè”. Due agenzie formative che risultano autoritarie perché statali e che dunque meritano di essere chiuse in attesa di “tempi migliori” e di un “altro sviluppo”¹⁸³. La televisione – aggiunge Pasolini – dovrebbe diventare “partitica”, cioè “culturalmente pluralistica”, affinché perda il suo “orrendo valore carismatico”, la sua “intollerabile ufficialità” e affinché le lotte tra partiti che si contendono il potere televisivo non avvengano più “dietro le quinte”¹⁸⁴. Proposte che sono, sì provocatorie, sì irrealizzabili, e forse dunque anche “apocalittiche”, ma che denunciano la pericolosità della situazione attuale e che lanciano appelli affinché i soggetti prendano coscienza di ciò che rischia di coinvolgerli inconsciamente. La pedagogia di Pasolini, come si è visto sempre orien-

¹⁸¹ Ivi, p. 24.

¹⁸² F. Cambi, *Pier Paolo Pasolini e la pedagogia*, cit., p. 330.

¹⁸³ Spiega successivamente Pasolini, in risposta alle critiche ricevute da Alberto Moravia, che si tratta di un’abolizione provvisoria: “In altre parole chiamavo in causa il Pci, le migliori forze di sinistra, ecc., il cui interesse per una radicale riforma della scuola e della televisione non dovrebbe essere messo in dubbio: se è essenziale alla trasformazione dello ‘sviluppo’” (P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, cit., p. 176).

¹⁸⁴ “Ogni Partito dovrebbe avere diritto alle sue trasmissioni. In modo che ogni spettatore sarebbe chiamato a scegliere e a criticare, cioè a essere coautore, anziché essere un tapino che vede e ascolta, tanto più represso quanto più adulato” (Ivi, p. 177).

tata a risvegliare le coscienze, si pone come una “contro-educazione”¹⁸⁵ che ambisce a restituire ai giovani “autonomia di bisogni” e di giudizio, senza predisporli verso modelli di comportamento “eterodiretti”. Le riflessioni si inseriscono, inoltre, all’interno degli appelli pasoliniani per il “diritto al pluralismo”, per il richiamo alla diversità intesa come valore da rispettare e coltivare e negli stessi anni Pasolini arriva anche a “sfidare” i “dirigenti della televisione”, affinché il mezzo televisivo diventi elemento di cultura e non di anticultura e di sottocultura consumistica. La stessa “sfida” non è soltanto una critica o una denuncia radicale della funzione oscurantista dei media, ma contiene anche una tensione utopica, affinché i produttori di contenuti televisivi si rendano consapevoli delle potenzialità che un mezzo capace di raggiungere una fascia così ampia di popolazione possiede. E un appello perché si lavori proprio per coltivare queste potenzialità.

“Apocalittico” è anche il Processo col quale Pasolini vorrebbe trascinare sul banco degli imputati coloro che hanno governato l’Italia dal dopoguerra agli anni ’70¹⁸⁶: “è solo attraverso il processo dei responsabili che l’Italia può fare il processo a se stessa, e riconoscersi”¹⁸⁷ e solo attraverso di esso diviene possibile capire “che cos’è”, “che limiti ha” e “che futuro prevede” la “nuova cultura” che gli italiani si sono ritrovati ad abitare negli anni ’70. Ma il Pasolini “apocalittico” che intenta un processo alla società e ai suoi governatori, è anche un Pasolini spinto da una tensione utopica, determinato anche ad educare e ad informare attraverso la pubblicistica: con la sua analisi senza sosta della società italiana, l’intento non è certo quello di definire una critica fine a sé stessa, ma l’elaborazione di prospettive alte e reali; come scrive Martellini, “le accuse di quel processo rivelavano e giustificavano il sentirsi libero, minacciato, ma libero, estraneo, contrario e drammaticamente e dolorosamente ‘diverso’”¹⁸⁸. È non è soltanto un critico-radicale, ma è anche un fruitore delle potenzialità dei mezzi di comunicazione: attraverso la stampa, la letteratura, la televisione¹⁸⁹, il cinema – pur conservando avversione verso la commercializzazione dei suoi prodotti culturali – capisce quanto possa essere efficace utilizzare come strumenti espressivi

¹⁸⁵ Cfr. sulla controeducazione P. Mottana, *Piccolo manuale di controeducazione*, Milano-Udine, Mimesis, 2011.

¹⁸⁶ “Indegnità, disprezzo per i cittadini, manipolazione di denaro pubblico, [...] responsabilità della degradazione antropologica degli italiani, responsabilità della condizione, come si usa dire, paurosa delle scuole, degli ospedali e di ogni opera pubblica primaria, [...] responsabilità dell’esplosione ‘selvaggia’ della cultura di massa e dei mass-media, responsabilità della stupidità delittuosa della televisione [...]” (Ivi, p. 114).

¹⁸⁷ Ivi, p. 137.

¹⁸⁸ L. Martellini, *op. cit.*, p. 155.

¹⁸⁹ Cfr. per Pasolini in *Televisione* il testo di G. Policardo, *Schermi corsari. Pasolini in televisione*, Roma, Bulzoni, 2008.

gli stessi media (*in primis* quotidiani e cinema) per raggiungere in modo quanto più possibile pervasivo una ampia gamma di destinatari e coinvolgere quel “popolo” sempre così a rischio di rimanere “fuori dalla storia”. Rivolgendosi spesso ai suoi due interlocutori privilegiati, il popolo e la borghesia, egli incarna un costante intento pedagogico, più o meno esplicito. Egli è ben consapevole del fatto che, come spiega a Gennariello, “il dovere degli intellettuali sarebbe quello di rintuzzare tutte le menzogne che attraverso la stampa e soprattutto la televisione inondano e soffocano quel corpo del resto inerte che è l’Italia”¹⁹⁰. Così, tra tante tesi apocalittiche, c’è una tensione utopica affinché la società si nutra di cultura, si costituisca attraverso “una visione del passato e del futuro, un’idea della vita pubblica e privata, dei doveri e dei diritti”¹⁹¹. Una cultura che, come specifica lo stesso Pasolini, non indica solo una cultura specifica, d’élite o di classe, ma indica prima di tutto “il sapere e il modo di essere di un paese nel suo insieme, ossia la qualità storica di un popolo con l’infinita serie di norme, spesso non scritte, e spesso addirittura inconsapevoli, che determinano la sua visione della realtà e regolano il suo comportamento”¹⁹². Una cultura, dunque, da diffondere e da preservare, da conservare e da rinnovare, affinché riesca a coltivare la libertà e l’autonomia di ogni soggetto.

3. Baudrillard: i media tra simulazione e società dei consumi

Jean Baudrillard è, tra gli intellettuali del Novecento, uno degli autori che è riuscito con profitto a conciliare riflessioni sociologico-critiche con analisi semiologiche. Anche se raramente tra i *media studies* egli viene citato come “apocalittico” – forse soprattutto perché i suoi testi di maggior successo hanno iniziato a circolare ed entrare nel dibattito italiano quando ormai la bipartizione tra “apocalittici” e “integrati” è stata considerata superata – e anche se spesso le sue analisi non vengono incluse se non marginalmente nei manuali di studio sulla comunicazione e sui media, si può notare come le sue riflessioni oggi siano in grado di illuminare aspetti interessanti dei media, offrendone radiografie che ne mettono in luce alcuni aspetti che ri-

¹⁹⁰ P. Pasolini, *Lettere luterane*, cit., p. 29. Scrive ancora Pasolini a proposito dell’intellettuale: “L’intellettuale è dove l’industria culturale lo colloca: perché e come il mercato lo vuole. [...] l’intellettuale non è più guida spirituale di un popolo o borghesia in lotta [...], è il buffone di un popolo e di una borghesia in pace con la propria coscienza e in cerca di evasioni piacevoli” (P. P. Pasolini, *Il caos*, 1979, p. 23).

¹⁹¹ A. Berardinelli, *op. cit.*, p. XII.

¹⁹² P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, p. 87.

sultano molto attuali. Secondo Kellner¹⁹³, uno dei suoi studiosi più attenti, Baudrillard ha realizzato una “metafisica culturale”, mostrandosi in grado di riflettere in modo dissacratorio sulle tendenze culturali tipiche delle società occidentali tardo-capitalistiche.

Interprete della postmodernità, apprezzato forse più in filosofia che tra i *media studies* e influente più negli Stati Uniti che nella sua Francia, Jean Baudrillard è tra gli intellettuali francesi che dagli anni sessanta fino alla sua morte, avvenuta nel 2007, meglio di altri hanno saputo cogliere le trasformazioni della società, dell'uomo e della cultura nel corso della seconda metà del XX secolo. E tra gli interpreti capaci di leggere – non soltanto attraverso le sue pubblicazioni, ma anche attraverso la sua filosofia “pensata come giornalismo quotidiano” e i suoi vari “scritti occasionali” pubblicati su riviste e giornali – i “segni” della realtà quotidiana, in modo sempre critico e riflessivo. Nato a Rheims nel 1929 da genitori di origini contadine, Jean Baudrillard è il primo della sua famiglia ad intraprendere studi accademici. Svolge le sue prime esperienze lavorative come professore in un liceo e si interessa alla letteratura¹⁹⁴, collaborando per la casa editrice Seuil e lavorando come traduttore dal tedesco al francese. In questi anni egli si avvicina agli studi Henri Lefebvre, col quale comincia a collaborare con loro presso l'Università di Paris-Nanterre, e legge attentamente gli scritti di Roland Barthes, il quale, insieme proprio a Lefebvre, influenzerà il suo pensiero indelebilmente. Dalla letteratura, il focus della sua ricerca si sposta verso la sociologia e proprio in ambito sociologico, anche se servendosi di un linguaggio prettamente filosofico, discute la sua tesi sul *Sistema degli oggetti*, che diventerà successivamente la sua prima pubblicazione. Il testo fa parte di un trittico di saggi strettamente correlati tra loro: al primo testo, edito nel 1968, faranno seguito *La società dei consumi* (1970) e *Per una critica economica del segno* (1972). Come per molti intellettuali del periodo, appare evidente che una delle doti di Baudrillard sia proprio la capacità di mettere in comunicazione e in dialogo tra loro varie discipline: letteratura, sociologia, estetica, economia, semiologia, tra le altre. Egli tenta una combinazione tra le analisi sulla vita quotidiana (sulle orme di Lefebvre) e l'analisi semiologica dei segni che entrano in azione in quello che egli definisce il “sistema degli oggetti”. Ovvero un sistema di “miti” (per dirla con Barthes) che, attraverso i suoi meccanismi di significazione, di denotazione e di connotazione, non veicola soltanto all'espressione di valori e di concetti, ma incide anche sulla struttura della società. L'idea è che, nella *société de consommation*, cioè una società inevitabilmente a carat-

¹⁹³ D. Kellner, *Jean Baudrillard. From Marxism to Postmodernism and Beyond*, Stanford, Stanford University Press, 1989.

¹⁹⁴ Le sue prime pubblicazioni sono ospitate sulla rivista francese “Les temps modernes”.

tere consumistico, la codificazione degli oggetti all'interno di un sistema di significazione operata dai mezzi di comunicazione influisca su ogni aspetto della vita quotidiana, sia per i soggetti che per l'intera società. La società sarebbe dunque diventata "opulenta"¹⁹⁵ e si troverebbe ad essere imperniata su un'inedita "etica del consumo", nella quale il consumo degli oggetti anticipa la loro produzione e nella quale gli oggetti sono prodotti pensando già alla loro "distruzione". Gli uomini che abitano questa società non sono più circondati da altri uomini ma da "oggetti"¹⁹⁶: tali oggetti formano una "panoplia", che impone un ritmo discontinuo agli uomini¹⁹⁷ e che pone il consumatore moderno nella condizione di essere obbligato incessantemente a comprare affinché la società possa continuare a produrre. Se un tempo le norme morali imponevano all'individuo di adattarsi all'insieme della società, nell'epoca dei consumi è la società globale ad adattarsi all'individuo, anticipandolo nei suoi bisogni e adattandosi a lui personalmente: "si giunge [...] al paradosso in cui la posizione di soggetto è insostenibile, la sola posizione possibile è quella dell'oggetto"; Baudrillard continua sostenendo che la "sola strategia possibile" è proprio quella dell'oggetto, inteso come "sfida al soggetto, in quanto lo rimanda alla sua posizione impossibile di soggetto"¹⁹⁸.

La riflessione dell'autore francese muove dal rapporto tra uomo e tecnica che, affrontata attraverso le letture di Lewis Mumford, Ernst Dichter, David Riesman e altri autori, lo porta a concludere che una serie di perfezionamenti definiti "minimi" generino una falsa coscienza di progresso e mascherino l'urgenza di trasformazioni essenziali. In particolare l'oggetto "tecnico" tende a perdere di vista la funzione concreta di soluzione ad un problema pratico per diventare soluzione di un conflitto sociale o psicologico. Tra gli esempi citati da Baudrillard, indicativo è quello

¹⁹⁵ Cfr. J.K. Galbraith, *La società opulenta*, Milano, Compass, 1965. Baudrillard critica Galbraith e altri autori a lui vicini, sostenendo che essi non si rendono conto che "la disuguaglianza (economica) non rappresenta più un problema, costituisce in sé un problema. [...] si limitano ad essa senza cercare né di elaborare una teoria più ampia di questa legge né di vedere come essa si sposti dal campo dei redditi e del 'consumo', ormai benedetti dall'abbondanza", verso un campo sociale molto più generale, in cui, diventa più sfuggente, si fa più irreversibile" (J. Baudrillard, *La società dei consumi*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 46).

¹⁹⁶ "Viviamo il tempo degli oggetti: voglio dire che viviamo al loro ritmo e secondo la loro incessante successione. Al giorno d'oggi siamo noi che li vediamo nascere, completarsi e morire, mentre in tutte le civiltà precedenti erano gli oggetti, gli strumenti o i monumenti perenni a sopravvivere alle generazioni umane" (Ivi, p. 5).

¹⁹⁷ "Spiega Baudrillard che "se durante i secoli passati erano le generazioni umane che si succedevano in un ambiente statico di oggetti che sopravvivevano loro, oggi sono le generazioni di oggetti che si succedono a un ritmo accelerato nell'ambito di una stessa esistenza individuale" (J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 1972, p. 203).

¹⁹⁸ J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 103.

dell'automobile, che diviene "oggetto in totale stagnazione": rendendo sempre più astratta la sua funzione sociale di trasporto, essa "si trasforma, si riforma e metamorfosa senza tregua, nei limiti di una struttura acquisita"; investita di significati umani convenzionali, essa diventa "oggetto di puro consumo"¹⁹⁹. In generale egli nota che la "curva del progresso tecnico" non impedisce al sistema stesso di essere fisso e statico: "tutto si muove, tutto cambia a vista d'occhio, tutto si trasforma, eppure tutto resta immobile. Una simile società, proiettata nel progresso tecnologico, realizza ogni rivoluzione possibile, ma sono tutte rivoluzioni interne, tautologiche"²⁰⁰.

Scopo di Baudrillard, che intreccia le letture di Marx e della scuola di Francoforte²⁰¹ sull'economia politica con il radicalismo americano di Packard e Galbraith e con le teorie semiologiche di de Saussure e di Peirce, è quindi procedere con un'indagine che si rivolga al sistema degli oggetti. Un'indagine che analizzi i segni che caratterizzano l'esperienza di ogni soggetto e le logiche – ma anche i codici e le regole – che caratterizzano ogni forma di significazione (compresi dunque i media, ma anche gli sport, la moda e tutti gli altri "miti" contemporanei). Egli cerca di superare quelli che considera i limiti della teoria marxista: in società dominate dalle immagini commerciali non è più sufficiente rivolgersi soltanto al valore d'uso, ma occorre valutare con attenzione quelli che sono gli "usi simbolici" delle merci²⁰². La civiltà tecnica, prefigurata dal modello americano, si fonda su un sistema degli oggetti che "illustra la sistematica della fragilità, della caducità, della ricorrenza sempre più breve e della spinta alla ripetizione"²⁰³. Inoltre, nelle società tardo-capitalistiche, ben più della produzione, un ruolo fondamentale è svolto dal consumo, che diventa "struttura", ma anche mezzo e fine della società, al punto da costituire perfino un "collante sociale".

Chiarito che non è possibile definirlo soltanto come una mera soddisfazione di bisogni o una modalità passiva di assorbimento e di appropriazione, Baudrillard spiega che il "consumo" consiste in realtà in una manipolazione di segni, in un rapporto attivo con gli oggetti, con la collettività e con il mondo, che arriva perfino a

¹⁹⁹ J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, cit., pp. 163-164.

²⁰⁰ Ivi, p. 198.

²⁰¹ Oltre ai legami con Adorno, il pensiero di Baudrillard sembra prendere le mosse dalle critiche alla società consumistica fatte da Herbert Marcuse.

²⁰² "Nella logica dei segni, come in quella dei simboli, gli oggetti non sono più legati a una funzione o a un bisogno definiti. Precisamente perché essi rispondono a tutt'altra cosa, cioè sia alla logica sociale che a quella del desiderio, a cui essi servono da campo mobile e inconscio di significazione" (J. Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., p. 75).

²⁰³ J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, cit., p. 170.

fondare l'intero sistema culturale contemporaneo²⁰⁴. Tra le numerose definizioni di "consumo" proposte da Baudrillard nei suoi testi, si legge anche che esso è al tempo stesso una "morale", ovvero un sistema di valori ideologici, un "sistema di comunicazione" ma anche una "struttura di scambio"²⁰⁵. Il consumo, regolato da un "pensiero magico", è "mito", è "struttura"²⁰⁶, è "discorso" della società contemporanea su se stessa: esso è definibile anche come "un'attività di manipolazione sistematica di segni"²⁰⁷, che agisce come potente elemento di controllo e che è orchestrata ad ogni livello dal sistema produttivo. Anche se, nel dibattito sul tema, il riconoscimento di un carattere "attivo" nel consumo costituisce in parte una novità, le analisi di Baudrillard si fanno "apocalittiche" nel momento in cui tentano di denunciare l'indifferenziazione degli individui-consumatori e il loro sradicamento dalle relazioni sociali. Le teorie dell'autore francese sono infatti possono essere confrontate con le successive indagini empiriche sul consumo²⁰⁸, che hanno messo in discussione l'esistenza di una massa indistinta ed omogenea, verificando l'effettivo ruolo delle culture locali e degli usi cerimoniali ai quali sono soggetti i media. Nella sua denuncia Baudrillard ritiene piuttosto che il soggetto nella civiltà tecnica dei consumi sia portato ad andare alla ricerca di una propria personalità attraverso gli oggetti e così egli sia spinto a produrre se stesso come "oggetto della domanda economica"²⁰⁹. Quanto più il soggetto stesso va alla ricerca della propria unicità, tanto più la sua coscienza si "reifica"²¹⁰: la tesi è che la società dei consumi implichi una "mutazione

²⁰⁴ Roberta Sassatelli spiega che "se, nel mito, il consumo appare come inferno o come paradiso, nella pratica, esso si realizza in una varietà di processi concreti, nei quali sono spesso necessità ordinarie a farla da padrone, costringendoci ad agire in modo sorprendentemente riflessivo e aprendoci squarci di consapevolezza inaspettati" (R. Sassatelli, *Consumo, cultura e società*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 14).

²⁰⁵ "In questo senso il consumo è un ordine di significati, al pari del linguaggio, o come il sistema di parentela nelle società primitive" (J. Baudrillard, *La società dei consumi*, p. 77).

²⁰⁶ "La circolazione, l'acquisto, la vendita, l'appropriazione dei beni e degli oggetti/segni differenziati costituiscono oggi il nostro linguaggio, il nostro codice, per cui l'intera società comunica e si parla. Questa è la struttura del consumo, la sua *lingua* rispetto alla quale i bisogni e i godimenti individuali non sono che effetti di parola" (Ivi, p. 79).

²⁰⁷ J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, cit., p. 250.

²⁰⁸ Cfr., tra gli studi più recenti, l'approccio etnografico di Shaun Moores, *Il consumo dei media*, Bologna, Il Mulino, 1998.

²⁰⁹ Baudrillard cita Riesman, secondo il quale "il prodotto più richiesto oggi sul mercato, non è più una materia prima, né una macchina, ma una personalità" (D. Riesman, *La folla solitaria*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 76).

²¹⁰ "Volendo aggiungere quella certa cosa che dovrebbe renderla unica, la coscienza si reifica ancora di più, nel particolare: questo è il paradosso dell'alienazione; la scelta vivente si incarna in differenze morte, nel suo godimento il progetto si nega e si disperde" (J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, p. 195).

fondamentale dell'ecologia della specie umana"²¹¹ e che arrivi perfino a saturare i meccanismi di significazione. La società si trova ad essere integrata in un "sistema non sostituibile di oggetti" che prende il posto all'interazione delle forze naturali e che sottrae spazio anche alle relazioni e alla comunicazione interpersonale. Il nuovo modello di società, esemplificato dai "drugstore", porta il consumo ad abbracciare tutte le attività della vita: "il drugstore, allargato alle dimensioni del centro commerciali e della città futura, è il *sublimato* di tutta la vita reale, di tutta la vita oggettivata, dove vengono aboliti non solo il lavoro e il denaro, ma anche le stagioni"²¹². Gli stessi rapporti umani finiscono per diventare "relazioni di consumo", al punto che "il consumo viene dunque definito come *prassi idealista totale*, sistematica, che va ben oltre il rapporto con gli oggetti e la relazione interindividuale per estendersi a tutti i registri della storia, della comunicazione e della cultura"²¹³.

Baudrillard, fin dagli anni sessanta, evidenzia come il sistema degli oggetti venga ad essere profondamente trasformato sotto l'azione della comunicazione e dall'informazione di massa. I media agevolerebbero un "vertiginoso" moltiplicarsi delle merci-segno e creerebbero un "mondo simulato", nel quale è il significante ad avere il sopravvento sul significato. Avviene dunque un consumo generalizzato di immagini, di fatti e di informazioni che sembra mirare a "scongiorare il reale nei segni del reale": le comunicazioni di massa offrono dunque una "vertigine di realtà" o una "realtà senza vertigine"²¹⁴. Come si legge in *Per una critica dell'economia politica del segno*, i media impediscono qualsiasi risposta e trasformano anche la parola rivoluzionaria in spettacolo, comportandone inevitabilmente la morte: dunque, l'unico modo per sovvertire questo processo è la "distruzione dei media", la "liquidazione della loro forma operativa"²¹⁵.

I media danno vita ad una realtà nella quale vengono esaltati i segni "sulla base di una negazione delle cose e del reale" e nella quale, dato che la cultura obbedisce alle stesse regole della merce²¹⁶, essa non è più prodotta per durare. Per Baudrillard è impossibile analizzare i media e la sfera dell'informazione facendo ricorso alle tradi-

²¹¹ J. Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., p. 3.

²¹² Ivi, p. 9.

²¹³ J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, cit., p. 254.

²¹⁴ J. Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., p. 14. "Viviamo così al riparo dei segni e nella negazione del reale. [...] L'immagine, il segno, il messaggio, tutto quello che 'consumiamo', è la nostra quiete, suggellata dalla distanza dal mondo e che addormenta, più che compromettere, la stessa violenta allusione al reale" (Ivi, p. 15).

²¹⁵ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 175-179.

²¹⁶ Il consumo culturale finisce per diventare "il tempo e il luogo della resurrezione caricaturale, dell'evocazione parodistica di quel che non c'è più, di quel che è consumato [...] nella prima accezione del termine (terminato e compiuto) (Baudrillard 1976, p. 107).

zionali categorie della filosofia del soggetto, in quanto che i nuovi mezzi di comunicazione hanno “arretrato i confini della volontà e della rappresentazione, hanno imbrogliato le carte e sottratto a ogni soggetto la disposizione del suo corpo proprio, del suo desiderio proprio, della sua scelta e della sua libertà”²¹⁷. Polemizzando anche con la scuola di Francoforte, Baudrillard ritiene che non sia tanto la diffusione a livello industriale dell’opera d’arte a implicare la sottomissione dei prodotti culturali alla “vocazione d’attualità” dei beni materiali, ma sia piuttosto una trasformazione dei meccanismi di significazione a dar vita e ad alimentare la società dei consumi. In particolare fa notare l’autore francese che, al di là del loro inserimento nelle logiche della domanda e dell’offerta, tutti i significati sono diventati “ciclici” e che in loro viene “imposta attraverso lo stesso sistema di comunicazione una modalità di successione, di alternanza, una modulazione combinata che è quella stessa della lunghezza delle gonne e delle trasmissioni televisive”²¹⁸. La società dei consumi è contraddistinta proprio dalla condivisione di uno “strano *corpus* di segni e di riferimenti”, da quella “cultura di massa” che Baudrillard chiama ironicamente “minor comune cultura”²¹⁹, un insieme di conoscenze che l’individuo medio è tenuto a possedere per accedere al livello di cittadino culturale. Ciò che rende “di massa” la cultura non è la diffusione in *broadcasting* dell’informazione né l’effettiva partecipazione di una “massa” ad un evento o a un contenuto, ma la combinazione dell’utilizzo di un supporto tecnico con la “minima comune cultura”. Egli nota dunque che anche il computer è un *mass medium*, in quanto anch’esso è programmato da un’istanza collettiva. Il computer, in questo senso, altro non è che la “materializzazione tecnica del medium collettivo, di quel sistema di segnali ‘minimi comuni culturali’ che prescrive la partecipazione di tutti a ciascuno e di ciascuno a se stesso”²²⁰. Raccogliendo la celebre frase di Marshall McLuhan, Baudrillard fa suo il concetto secondo il quale il “medium è il messaggio”, ovvero che l’autentico messaggio che i media trasmettono non sia il contenuto manifesto dei suoni e delle immagini, ma lo “schema costrittivo”²²¹, le loro funzioni di condizionamento e di misconoscimento che comportano

²¹⁷ J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 85.

²¹⁸ J. Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., p. 110.

²¹⁹ “Nel senso del minor comune denominatore in aritmetica – nel senso anche dello *standard package* che definisce la più piccola comune panoplia di oggetti che deve possedere il consumatore medio per poter accedere al titolo di cittadino di questa società dei consumi” (Ivi, p. 113).

²²⁰ Ivi, p. 114.

²²¹ “Questo processo tecnologico delle comunicazioni di massa trasmette un certo tipo di messaggio molto imperativo: *messaggio di consumo del messaggio*, di suddivisione e di spettacolarizzazione, di misconoscimento del mondo e di valorizzazione dell’informazione in quanto merce, di esaltazione del contenuto in quanto segno” (Ivi, p. 137)

una disarticolazione del reale in segni successivi ed equivalenti. Occorre svelare dunque che il contenuto del medium nasconde la reale funzione dei media, che è un “mutamento strutturale”, operato in profondità sulle relazioni umane: essi tendono a neutralizzare il carattere vissuto del mondo e vi sostituiscono un universo multiplo di media omogenei che si significano e si rinviano l’uno con l’altro.

Le citate trasformazioni, tipiche del tardo-capitalismo, finiscono per comportare profonde trasformazioni anche nel rapporto tra “modello” e “serie”²²²: attraverso i *mass media* avviene una “divulgazione” dei modelli che comporta sì una circolazione materiale degli oggetti, ma anche, e soprattutto, una “circolazione psicologica”²²³. Il modello diviene così un’immagine generica, nella quale viene integrato e investito l’intero processo evolutivo della serie e nella quale può avvenire una “personalizzazione”. Si innesca quindi una “dinamica psicosociologica del modello” che è fondata “sulle esigenze individuali e insieme su un sistema di differenza che è appunto il sistema culturale”²²⁴. Tra possibilità e frustrazione, l’ideologia della società è oggi incarnata da una “dinamica non interrotta”, da una corrente che porta “la serie verso il modello” e scioglie “il modello nella serie”. Raccogliendo temi già affrontati dalla scuola di Francoforte e in particolare da Adorno e Horkheimer, Baudrillard nota come la società dei consumi offra un’illusoria libertà ai soggetti. Questi, nella libertà offerta ad esempio nella scelta tra vari prodotti o varie “serie”, sono in realtà costretti ad integrarsi all’interno di un sistema culturale: “scegliere una o l’altra automobile forse personalizza l’individuo, ma proprio questo fatto, la scelta, lo assegna all’ordine economico”²²⁵. È in azione per Baudrillard una forma “silenziosa” di censura che, interiorizzata nel godimento, agisce attraverso comportamenti apparentemente liberi, quali la scelta, l’acquisto e il consumo. L’analisi dello stesso consumo è spietata e viene fatto notare che esso, al pari della scuola, pur offrendo l’illusione di rendere omogeneo il corpo sociale, al contrario finisce persino per accrescere le disparità. Provocatoriamente, Baudrillard fa notare che, così come scuola propone un’uguaglianza totale di fronte alla scrittura e alla lettura, allo stesso modo l’ideologia del consumo offre un’uguaglianza totale dei soggetti di fronte ai soggetti: “ma questa uguaglianza è del tutto formale: pur fondandosi sul più concreto, essa è

²²² Lo statuto dell’oggetto moderno è dominato dalla contrapposizione modello/serie. Entro certi limiti è sempre stato così. Una minoranza privilegiata della società ha servito come terreno sperimentale per stili successivi le cui soluzioni, metodi e artifici si sono più tardi diffusi anche nell’artigianato locale” (J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, cit., p. 175).

²²³ “Malgrado le frustrazioni o l’impossibilità materiale di accedervi, l’uso dell’oggetto di serie è sempre legato, implicitamente, alla richiesta del modello” (Ivi, p. 177)

²²⁴ Ivi, p. 179.

²²⁵ Ivi, pp. 179-180.

in effetti astratta. Ed è al contrario proprio su questa base omogenea astratta [...] che può operare, e meglio di prima, il vero sistema di discriminazione²²⁶. Queste critiche alla cultura di massa dunque mostrano come l'autore si inserisca all'interno di quella critica alle istituzioni che, in Francia soprattutto, ha costituito un significativo *corpus* di studi teorici: analizzando in modo profondo e strutturale la cultura di massa egli fa notare anche come essa abbia molte affinità con la "cultura scolastica", mutuandone, ad esempio, la struttura della situazione di esame.

Pur da apocalittico, si può notare come Baudrillard rivolga spesso le sue denunce, non soltanto alla società dei consumi e alla sua tipica cultura di massa, ma anche ai suoi critici. Leggendo alcuni suoi scritti, sembra possibile scorgere un tentativo di portare sul banco degli imputati tanto gli "apocalittici" quanto gli "integrati": egli nota infatti che la nostra società "si regge sul consumo e sulla sua denuncia"²²⁷. Il "contro-discorso 'critico', teatro e moralistico" sui danni della società dei consumi e sullo sbocco tragico che essa inevitabilmente prevede finisce per diventare un discorso intellettualistico che non costituisce altro che un miraggio, il quale ci "rinserra definitivamente nella teleologia mitica e profetica" della civiltà dell'oggetto²²⁸. Un controdiscorso che non instaura nessuna distanza reale, ma che al contrario è immanente alla società dei consumi come qualsiasi altro suo aspetto²²⁹. La critica, qui, diventa

²²⁶ J. Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., p. 51. Tali teorie che denunciano la funzione di omologazione e di "riproduzione" sociale della scuola sono direttamente collegate alle riflessioni di Bourdieu e Passeron e dello stesso Althusser. Continua Baudrillard: "il consumo, al pari della scuola, è un'istituzione di classe: non solo di fronte agli oggetti una disuguaglianza in senso economico [...] – in breve non tutti hanno gli stessi oggetti, come non tutti hanno le stesse possibilità scolari – ma più in profondità c'è una discriminazione radicale nel senso in cui solo certi accedono a una logica autonoma, razionale, degli elementi dell'ambiente [...]; essi non hanno a che fare con degli oggetti e propriamente parlando non 'consumano' [...]: questa logica feticistica è propriamente l'ideologia del consumo" (Ivi, p. 52).

²²⁷ Ivi, p. 240. "Ancora intorno al diavolo potevano organizzarsi eresie e sette di magia nera. La nostra magia invece è bianca: nessuna eresia è possibile nell'opulenza. È la bianchezza profilattica di una società satura, di una società senza vertigini e senza storia, senza altro mito al di fuori di se stessa" (*Ibidem*).

²²⁸ Scrive Baudrillard in *Il delitto perfetto*: "non serve a nulla rifugiarsi nella difesa dei valori, anche critici: ciò è politicamente corretto ma intellettualmente anacronistico. Occorre invece pensare questa realizzazione incondizionata del mondo, la quale ne è al tempo stesso realizzazione incondizionata del mondo" (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, Milano, Raffaele Cortina, 1996, p. 70).

²²⁹ Al pari di Pasolini, critico nei confronti dei movimenti studenteschi del '68, anche Baudrillard si mostra scettico verso i contestatori del maggio francese, i quali "non sono sfuggiti a questa trappola che consiste nel 'superreificare gli oggetti e il consumo dando loro un valore diabolico, nel denunciarli come tali e nell'erigerli a istanze decisive. È qui il vero lavoro mitico: di qui deriva il fatto che tutte le denunce, tutti i discorsi sull'alienazione', tutta la derisione operata dalla Pop e dall'antiarte, sono facilmente 'recuperati', infatti fanno essi stessi parte del mito cui danno l'ultimo tocco facendo la parte del controcanto nella liturgia formale dell'oggetto di cui parlavamo all'inizio e questo in maniera senza dubbio più per-

auto-critica e metacritica. Anche se la critica potrebbe rivolgersi alle stesse idee di Baudrillard – le cui analisi meno “apocalittiche” finiscono per proporre soltanto la fuga nell’ironia e nella “patafisica” –, si può notare come l’ammonimento non sia da sottovalutare affatto: il rischio della critica di diventare parte di ciò che intende criticare, antifabba che corona la favola, è sempre da tenere presente e il compito dell’intellettuale, non è la critica fine a se stessa, ma un’analisi critica che sappia svelare strutture e funzioni, studiare i meccanismi di significazione per comprenderne la funzione sociale le caratteristiche meno esplicite.

Come si è visto, la critica dell’intellettuale francese cerca di coniugare una duplice direzione, da un lato semiologica, dall’altro sociologico critica. Attraverso questi due “assi”, egli denuncia come il sistema sia viziato da una funzione ideologica che imprigiona il soggetto e come la stessa promozione dello stato sociale non sia altro che un gioco ingannevole, nel quale ogni differenza è già prevista e integrata precedentemente all’interno del sistema. L’inganno consiste nel proporre gli oggetti come se fossero modelli e non oggetti di serie, attraverso una “differenza marginale”, una variazione di un anche minimo particolare che offre l’illusione di “personalizzazione” al consumatore²³⁰. Una “personalizzazione” che diventa in realtà un “concetto ideologico” fondamentale di una società che “tende a integrare sempre più gli individui personalizzando oggetti e credenze”, che “fa passare tutto come modelli” ma al tempo stesso fa sì che “non esistano più modelli”²³¹.

Baudrillard denuncia anche come caratteristiche tipiche dell’oggetto in serie la perdita di unicità, la fragilità e la sua natura effimera, la sua mancanza di originalità e di stile, la sua ridondanza e la sua mancanza di sfumature. Nella società dei consumi, l’oggetto deve essere “sottoposto ad una fragilità organizzata”, visto che in “un mondo di abbondanza (relativa), la fragilità si sostituisce alla rarità come dimensione della mancanza” e che “l’oggetto non deve sfuggire alla morte”²³². Nell’oggetto in serie, anche se trasposte fedelmente, le forme vengono ad essere private della loro origina-

versa che non l’adesione spontanea ai valori del consumismo” (J. Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., p. 239).

²³⁰ “A livello di oggetto industriale e di coerenza tecnologica può essere soddisfatta solo nell’inessenziale. [...] L’automobile in quanto oggetto tecnico essenziale non può essere personalizzata: solo i suoi aspetti inessenziali possono essere modificati” (J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, cit., p. 181).

²³¹ “Non esistono più modelli assoluti cui si oppongono categoricamente oggetti di serie privi di valore. Perché in questo caso non vi sarebbe più il fondamento psicologico della scelta, e la partenza non sarebbe più il sistema culturale possibile. O, per lo meno, non vi sarebbe più un sistema culturale capace di integrare la società industriale moderna nel suo insieme” (Ivi, p. 182).

²³² Ivi, p. 186. Spiega Baudrillard che la serie “non rappresenta soltanto la perdita di unicità rispetto al modello, la perdita di stile, di sfumature di autenticità, ma la perdita anche della dimensione reale del tempo. [...] Solo i modelli cambiano: la serie si alterna soltanto all’ombra di un modello che sfugge sempre in avanti. In questo sta la vera irrealtà della serie” (Ivi, p. 194).

lità e allo stile viene sostituita una combinatoria²³³ che banalizza e che riduce le possibilità creative; la serialità valorizza inoltre i caratteri secondari fino a livelli di ridondanza, “accumula troppi oggetti”, rende ipersignificanti i colori, i contrasti e le “linee moderne”, “è invischiato nella sua esigenza di singolarità” e ostenta una “cultura limitata”, un “ottimismo di cattivo gusto”, un “umanesimo primario”²³⁴. Queste analisi si correlano al concetto già preso in esame di *kitsch*²³⁵, inteso da Baudrillard come una “categoria culturale”, come uno “pseudo-oggetto” povero di significato reale ma sovrabbondante di segni e di riferimenti allegorici. L’oggetto *kitsch* si fonderebbe infatti su una “estetica della simulazione”, su una costante riproduzione degli oggetti, su un’imitazione dei materiali e su uno “scimmiottamento” delle forme²³⁶.

In questo “sistema degli oggetti” la pubblicità assume un ruolo fondamentale: essa non è soltanto un esempio del funzionamento della società dei consumi, ma anche una chiave di lettura. Spiega Baudrillard che “un’analisi del sistema *degli* oggetti implica un’analisi del discorso *sull’*oggetto, del ‘messaggio’ pubblicitario”. La pubblicità non è un fenomeno supplementare agli oggetti, ma è una “dimensione irreversibile” e un “coronamento funzionale” del sistema. È al tempo stesso “mito”²³⁷ e “leggenda”, ovvero segno che esiste soprattutto per essere letto e per essere interpretato nella sua dialettica tra gratificazione e frustrazione²³⁸, una dialettica che favorisce una “profusione di libertà” immaginaria e falsa. Essa, spiega l’autore francese, ha perso la sua natura specifica e, se da un lato ha prodotto un tipo di società totalmente “pubblicitario”, dall’altro ha cessato di esistere in quanto tale: il referente reale viene ad essere sempre più staccato dal segno, lasciandolo libero di fluttuare nell’immaginario collettivo, senza alcun obbligo se non quello della “circolazione incessante”. La pubblicità per Baudrillard non è soltanto discorso sulla merce, ma anche oggetto consumabile, quindi è merce essa stessa²³⁹. Evitarla e tentare di resistervi attraverso la via della

²³³ “L’oggetto di serie è solo giustapposizione, combinazione fortuita, discorso inarticolato” (Ivi, p. 189).

²³⁴ Ivi, p. 191.

²³⁵ Cfr. par. 1.3

²³⁶ “Questa estetica della simulazione è profondamente legata alla funzione socialmente assegnata al kitsch di tradurre l’aspirazione, l’anticipazione sociale di classe, l’affiliazione magica a una cultura, alle forme, ai costumi e ai segni della classe superiore, un’estetica dell’acculturazione che si manifesta in una sottocultura dell’oggetto” (J. Baudrillard, *La società dei consumi*, cit. p. 125).

²³⁷ Cfr. Roland Barthes, *Miti d’oggi*, Torino, Einaudi, 1974.

²³⁸ “La lettura [...] si organizza in un sistema specifico di *soddisfazione* nel quale tuttavia la determinazione dell’assenza del reale, la *frustrazione* è continuamente attiva” (J. Baudrillard, *La società dei consumi*, cit. p. 150).

²³⁹ “In quanto discorso inutile, l’inessenziale diventa consumabile come oggetto culturale. [...] La pubblicità costituisce l’oggetto ideale e rivelatore del sistema d’oggetti proprio perché la sua funzione è in prati-

ragione non è più possibile, dato che essa persegue una logica totalmente irrazionale ed emotiva, la quale sollecita un'educazione spontanea ad una società che cerca di conquistare il soggetto dimostrando di preoccuparsi di lui (o del soggetto-consumatore). Anche se alla "funzione oggettiva" della pubblicità – che corrisponde all'informazione sulle caratteristiche di un prodotto e alla promozione delle vendite – è possibile opporsi e anche se il consumatore riesce a resistere alla forza persuasiva di una marca precisa, il soggetto "viene condizionato da qualcos'altro di più fondamentale per l'ordine della società, di cui il messaggio non è che l'alibi"²⁴⁰. Egli, anzi, diventa ancora più sensibile all'"indicativo" della pubblicità, alla sua esistenza come "prodotto di consumo secondario ed evidenza di una cultura"²⁴¹. Pur senza credere direttamente al prodotto, diventa impossibile non "credere alla pubblicità che vuole far credere al prodotto". Si rende così efficace la dimostrazione che ha lo scopo di "razionalizzare l'acquisto"²⁴² secondo la logica della fede e della regressione, la quale, sostituita la logica del riflesso condizionato, "protegge" e "gratifica" il soggetto: questi è così rassicurato sull'esistenza di una "istanza" che lo informa sui propri desideri, anticipandoli e razionalizzandoli.

Quel che è proprio del discorso pubblicitario, fa notare Baudrillard, è la "negazione della razionalità economica dello scambio commerciale sotto gli auspici della gratuità"²⁴³; l'ideologia del dono si applica alla pubblicità mostrando non soltanto un "tessuto sociale ideologicamente unificato sotto gli aspetti di un supermecenato collettivo, ma anche un insieme di servizi, di processi economici reali che sono il risultato di un "dono", di una "fedeltà personale" e una "relazione affettiva" che l'oggetto pubblicizzato instaura col soggetto. Funzione futile, "regressiva", "inessenziale", ma anche "profondamente richiesta", la pubblicità conquista e aliena i soggetti più che attraverso temi, parole o immagini, attraverso soprattutto un "calore comunicativo". A conquistare il consumatore è la sollecitudine con cui lo *spot* fa vedere di avere a cuore e di occuparsi di lui, al punto che "si è cercati, *amati*, dall'oggetto. E poiché amati, ci si sente di esistere: si è 'personalizzati'"²⁴⁴. È attraverso questi meccanismi

ca solamente secondaria, poiché immagine e linguaggio sono il larga misura allegorici. In quanto designa se stessa come tutti i sistemi fortemente connotati, sarà la pubblicità a dirci meglio ciò che consumiamo attraverso gli oggetti" (J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, pp. 209-210).

²⁴⁰ Ivi, p. 211.

²⁴¹ "In questa prospettiva noi 'crediamo': consumiamo in essa il lusso di una società che viene presentata come dispensatrice di beni e si 'supera' in una cultura. Siamo investiti contemporaneamente da un'istanza e dalla sua immagine" (*Ibidem*).

²⁴² Baudrillard porta l'esempio di Babbo Natale: "il credere in Babbo Natale è una fabulazione razionalizzatrice che permette di mantenere nella seconda infanzia il rapporto miracoloso di gratificazione da parte dei genitori [...] tipico della prima infanzia" (Ivi, p. 212).

²⁴³ J. Baudrillard, *La società dei consumi*, cit. p. 198.

²⁴⁴ J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, cit., p. 217.

che la società dei consumi attua i suoi scopi e che la pubblicità persegue la sua funzione di “favorire l’assorbimento spontaneo dei valori sociali ambientali e la regressione individuale nel consenso sociale”²⁴⁵.

Il discorso sulla pubblicità si complica all’apparire dei simulacri tecnologici: il progresso tecnologico sostituisce al mondo naturale e reale un mondo totalmente artificiale. E se il simulacro è una “copia della copia” che causa la perdita degli originali, avviene una progressiva scomparsa della realtà: l’unica esperienza possibile diventa quella del “presente storico” prodotto dai media. Riferendosi a McLuhan e Boorstin, Baudrillard ritiene che i media lavorino contemporaneamente alla produzione di senso, ma anche alla sua liquidazione: alla logica del messaggio si sostituisce la fascinazione del messaggio e del senso. La merce, attraverso la sua “pubblicità”, deve “sedurre” i consumatori, deve spettacolarizzare la sua immagine. E, per risultare visibile nel magma caotico della comunicazione, si rende necessario un arricchimento del contenuto estetico, che tuttavia produce un impoverimento del suo contenuto referenziale.

Negli anni seguenti alle pubblicazioni dei tre testi degli anni ’60-’70 per Baudrillard furono decisivi i contatti con altre figure di spicco della cultura francese: in primis, quella di Guy Debord e di altri intellettuali “marginali”, compresi anche architetti ed urbanisti, che pubblicavano i loro scritti sulla rivista “Utopie”, la quale ospitò anche alcuni saggi dello stesso Baudrillard. È in questi anni, segnati anche dalla partecipazione alle proteste sessantottine, che l’autore francese opera una svolta rispetto alle prime analisi marxiste²⁴⁶ e che si avvicina alle posizioni di Bataille e Nietzsche. Una svolta che avviene ad esempio a partire dalla definizione del concetto di “scambio simbolico”, la quale comporta una rottura con i valori tradizionali di produzione e consumo e lo indirizza verso la necessità di rilanciare uno “scambio poetico” e un’“attività culturale creativa” capace di offrire alternative. Con Bataille, egli sostiene che vi sia una contraddizione irrisolvibile tra natura umana e capitalismo: mentre la critica marxiana attaccava soltanto il valore di scambio, esaltando il valore d’uso, egli sceglie una prospettiva che prende le difese del consumo “aristocratico” e dei valori suntuari, estetici e simbolici e che sostiene che le persone per natura ottengano piacere da aspetti come il consumo, lo spreco, capaci di farli sentire indipendenti e liberi di “spendere gli eccessi della loro energia”. Il “simbolico” dunque non è per Baudrillard né un concetto, né un’istanza, né una categoria e neppure una struttura, ma un “atto di scambio” e un “rapporto sociale che mette fine al reale, che risolve il rea-

²⁴⁵ Ivi, p. 220.

²⁴⁶ Cfr. in particolare *Lo specchio della produzione* (1973), in cui Baudrillard attacca il marxismo classico, definito come uno “specchio della società borghese”.

le, e allo stesso tempo l'opposizione tra il reale e l'immaginario²⁴⁷. Al di là della sua vicinanza a forme aristocratiche di critica del capitalismo, Baudrillard arriva ad una critica dell'ordine sociale attuata attraverso la denuncia dell'influenza degli oggetti economici, capaci di instaurare una vera forma di dominio. La "svolta postmoderna" dei testi del "secondo" Baudrillard lo porta anche ad elaborare la teoria del "segno-valore". Accanto al valore d'uso e al valore di scambio egli riconosce appunto il "segno-valore", che si genera quando il prodotto, diventato commerciale, comincia ad essere considerato per la sua capacità di "esporsi", di esprimere prestigio: esso diventa una componente sempre più rilevante del bene stesso e del suo consumo.

Baudrillard, si può dire, agisce da raccordo tra le teorie di Adorno, che riconosceva come il valore di scambio avesse superato quello d'uso, e le idee di Pasolini, che assegnava alla società consumistica del dopoguerra (italiano, principalmente, ma non solo), uno statuto autoritario e dominante rispetto ad ogni altra forma di cultura. Il soggetto è spinto ad appropriarsi di un bene, non né per la sua funzionalità né per il suo valore di scambio, ma per il prestigio che esso veicola e per un'"amplificazione della propria personalità", creando così di sé un'immagine fittizia e falsa. La struttura della società, nella quale tutto diventa un bene che può essere comprato, usato e consumato, l'alienazione è totale: recuperando l'originaria accezione del termine, che deriva proprio dalla "vendita", in una "società commercializzata", l'"alienazione" per Baudrillard è ovunque. In questa condizione non solo è coinvolto l'individuo, ma la società stessa si ritrova in pericolo, in quanto ad essere condizionate – ed "alienate" – sono anche tutte le relazioni sociali. Come suggerito da Adorno e dagli altri francofortesi, e come già mostrato da Lukàcs, i soggetti vengono "governati", "dominati" e privati delle loro qualità prettamente umane. I soggetti, esposti senza riparo a meccanismi di seduzione e fascinazione, finiscono per essere alienati e conformati, "reificati" e impossibilitati a percepire i bisogni autentici e reali. Proprio alla seduzione Baudrillard ha dedicato interessanti studi: essa è da intendere – secondo l'etimologia: *se-ducere*, trarre in disparte, far deviare dalla propria strada – come "strategia di spostamento", come passione e gioco dell'ordine del segno²⁴⁸. È qualcosa che "sottrae al discorso il suo senso e lo svia dalla sua verità"²⁴⁹,

²⁴⁷ Baudrillard J., *Il delitto perfetto*, cit., p. 145.

²⁴⁸ "La seduzione è più forte del potere, perché è un processo reversibile e mortale, mentre il potere pretende di essere irreversibile, cumulativo e immortale come il valore. Vuole condividere tutte le illusioni del reale e della produzione, vuole appartenere al campo del reale e fluttua così nell'immaginario e nella superstizione di se stesso [...]. La seduzione, invece, non appartiene al campo del reale. Non ha mai a che fare con la forza, né con i rapporti di forza. Ma proprio per questo avvolge tutto il processo reale del potere, come tutto l'ordine reale della produzione, con una reversibilità e una disaccumulazione incessanti

porta il “discorso manifesto” a ribaltarsi sull’ordinamento profondo, annullandolo e sostituendolo con la fascinazione e la trappola delle apparenze²⁵⁰: “la legge della seduzione è innanzitutto quella di uno scambio rituale ininterrotto, un gioco al rialzo in cui i giochi di chi seduce e di chi è sedotto non sono mai definiti, perché resta indecifrabile la linea di demarcazione che dovrebbe designare la vittoria dell’uno e la disfatta dell’altro”²⁵¹. Definita la produzione secondo la sua accezione originaria, che non è quella di fabbricazione ma di rendere visibile, allora per Baudrillard la seduzione è “sempre e dovunque ciò che si oppone alla produzione”, che “porta via qualcosa all’ordine del visibile”²⁵² mentre la produzione è portata a mettere tutto in evidenza. Se alla seduzione è possibile riconoscere una valenza positiva, anche nei rapporti interpersonali, la “società dei consumi” si alimenta principalmente attraverso la fascinazione, che consiste in una “seduzione fredda”. Questa implica una sottomissione funzionale del gioco e del ludico alla legge del valore, dato che essa si fonda su un “eccesso” di verità che crea un effetto di “distanziamento ludico dall’avvenimento”²⁵³. Se la seduzione conduce ad un concetto di gioco come rapporto duale e agonistico, la seduzione fredda che governa tutta la sfera dell’informazione e della comunicazione mediata è fondata invece su un “esaurimento del sociale con la sua messa in scena” e su un “gigantesco processo di seduzione” che opera offrendo ai soggetti l’illusione di essere i protagonisti dell’avvenimento. Tra le sei funzioni della comunicazione descritte da Jakobson la fascinazione valorizza al massimo quella fatica: un contatto per il contatto, che “diventa una specie di auto-seduzione vuota del linguaggio quando non c’è più niente da dire”²⁵⁴. La dualità e la polarità discorsive lasciano il posto ad una “digitalità informatica” che comporta un’assunzione totale del medium e delle reti, una “assunzione fredda del medium elettronico e della massa stessa come medium”²⁵⁵.

– senza le quali non ci sarebbero né potere né produzione” (Baudrillard J., *Della seduzione*, Bologna, Cappelli, 1980, p. 68).

²⁴⁹ Ivi, p. 77.

²⁵⁰ In questo senso la seduzione si oppone all’interpretazione, che al contrario è “qualcosa che, mandando in frantumi le apparenze e il gioco del discorso manifesto, libererà il senso e riallaccerà i rapporti con il discorso latente” (*Ibidem*)

²⁵¹ Ivi, p. 37

²⁵² Ivi, p. 53.

²⁵³ Nota Baudrillard che “il successo della televisione a colori negli Stati Uniti, tardivo e difficile, risale al giorno in cui una grande rete televisiva ebbe l’idea di portare il colore nel telegiornale: allora c’era la guerra in Vietnam, e vari studi hanno mostrato che il ‘gioco’ dei colori e la sofisticazione tecnica che quest’innovazione comportava rendevano più sopportabile ai telespettatori la visione delle immagini della guerra. Il ‘più’ di verità creava un effetto di distanziamento ludico dall’avvenimento” (Ivi, p. 221).

²⁵⁴ Ivi, p. 227.

²⁵⁵ Ivi, p. 229.

Sulla scia di queste affermazioni, si può comprendere come per Baudrillard la televisione agisca proprio facendo leva sulla fascinazione. Raccogliendo la provocazione di McLuhan, l'autore la definisce come un medium "freddo": essa è offensiva per l'immaginazione e non veicola alcun immaginario dato che "non è più un'immagine"²⁵⁶. Mentre il cinema non è solo uno schermo e una forma visiva, ma anche un "mito", qualcosa che ha "ancora a che fare con il doppio, il fantasma, lo specchio, il sogno", l'immagine televisiva è solo uno schermo o un "terminale miniaturizzato che, in realtà si trova immediatamente nella vostra testa – voi siete lo schermo, e la tele vi guarda – transistorizza tutti i neuroni e si srotola, gira come un nastro magnetico, non un'immagine"²⁵⁷.

Anche per la televisione, così come per gli altri media e gli altri oggetti, l'interesse di Baudrillard si concentra soprattutto sul meccanismo di significazione che in esso viene messo in atto. In *Della seduzione* (1980) accanto alle analisi sulla televisione, si affiancano quelle sul *trompe-l'oeil*, che proprio come il medium televisivo comporta una degenerazione del processo seduttivo ed è testimonianza di una "ipersimulazione" che mette in discussione lo stesso reale: esso rivela che la "realtà" altro non è che "un mondo messo in scena, oggettivato secondo le regole della profondità, e che essa è un principio sulla cui osservanza si basano la pittura, la scultura e l'architettura di tutti i tempi, ma solo un principio, un simulacro a cui mette fine l'ipersimulazione sperimentale"²⁵⁸. La mimesi del reale e la produzione di un simulacro con la piena consapevolezza del gioco e dell'artificio comportano quindi per Baudrillard un oltrepassamento dello stesso effetto di reale, gettando un dubbio radicale sul "principio di realtà".

Mentre le società "premoderne" erano caratterizzate dallo scambio simbolico, le società moderne si organizzavano sulla produzione e sul consumo dei beni, le società postmoderne si fondano proprio sulla "simulazione", ovvero su modalità di rappresentazione culturale in grado di simulare la realtà. Le forme di simulazione della realtà portano ad un superamento della centralità della produzione e costringono ad ripensamento tutta la teoria economica: l'economia politica non è più concepibile come categoria interpretativa della realtà, in quanto la continua e crescente elaborazione di informazioni e di comunicazioni comporta una vasta diffusione di segni che si riproducono a vicenda²⁵⁹, in un fenomeno di "semiurgia" che prende il posto della produzione. Al posto del principio di realtà la società è quindi governata da un prin-

²⁵⁶ Ivi, p. 224.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ Ivi, p. 90.

²⁵⁹ Cfr. il concetto di "semiosi illimitata", esposto in Peirce e in Eco.

cipio di simulazione, secondo il quale “tutti i segni si scambiano ormai tra di loro senza scambiarsi più con qualcosa di reale”²⁶⁰ e nel quale avviene una “messa a morte dell’illusione”²⁶¹. Il meccanismo prevede infatti un “concatenamento di significanti”, che, significandosi l’un l’altro, creano un “supersoggetto” più complesso che diventa una forma irresistibile di attrazione per il consumatore. A metà degli anni ’70 e agli inizi degli anni ’80, autori come Baudrillard, Lyotard ed altri, hanno il merito di comprendere con largo anticipo la “rivoluzione dell’informazione” alle porte e di leggere con largo anticipo il destino dell’uomo, della società e del sapere in quella che viene definita la “condizione postmoderna”. Una condizione nella quale è l’informazione a dominare, fino al punto di diventare potere assoluto, e nella quale “l’arte della visione” domina sulle altre forme sensoriali. Il soggetto, portato a confrontarsi continuamente con le immagini istantanee e con l’informazione, si trova in una “estasi della comunicazione”: egli diventa così “mero schermo”, una “semplice superficie” che assorbe e riassorbe le reti nelle quali egli è immerso.

Questo soggetto postmoderno è dunque costretto a fare i conti non più con la realtà, ma con un’iper-realtà, un “reale ancora più reale del reale”, capace di fornire forme di esperienza ancora più coinvolgenti di quelle della realtà. Il soggetto, in quello che Baudrillard definisce con altri autori il “mondo postmoderno”, diventa così un’entità influenzata dall’esperienza tecnologica, dai media e dall’iperrealtà. L’iperrealtà è esemplificata dalle paradossali e provocatorie tesi baudrillardiane sulla Guerra del Golfo, una guerra che per l’autore francese *n’a pas eu lieu*: “mai accaduta”, essa è un “non-evento”²⁶², un’illusione mediatica che conferma come i soggetti siano affascinati e incantati dall’immergersi in eventi simulati e una guerra che agli Stati Uniti sarebbe servita in realtà per scopi di razionalizzazione nella politica mondiale. Attraverso “strategie fatali”²⁶³, che prevaricano il soggetto, rendendolo impossibilitato a leggere criticamente e a interpretare liberamente la società attuale, la simulazione prevale sul reale, diventando più vera del vero: “la presenza non cede di

²⁶⁰ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 12.

²⁶¹ Cfr. J. Baudrillard, *La sparizione dell’arte*, Milano, Politi Editore, 1988.

²⁶² Baudrillard torna sull’argomento anche nel 2001, con un saggio intitolato *Lo spirito del terrorismo*, pubblicato su “Le Monde” dopo l’attentato alle *Twin towers* dell’11 settembre (l’articolo, tradotto in Italiano, è stato poi pubblicato nel 2002 da Cortina): “Come la guerra del Golfo: un non-evento, un evento che non ha veramente luogo. È questa peraltro la sua ragion d’essere: sostituire a un vero e formidabile evento, unico e imprevedibile, uno pseudo-evento ripetitivo e *déjà-vu*. L’attentato terroristico corrispondeva a una precessione dell’evento su tutti i modelli di interpretazione, mentre questa guerra ottusamente militare e tecnologica corrisponde, invece, a una precessione del modello sull’evento, quindi a una posta fittizia e a un non-luogo. La guerra come prolungamento dell’assenza di politica con altri mezzi” (J. Baudrillard, *Lo spirito del terrorismo*, Milano, Cortina, 2002, pp. 44-45).

²⁶³ Cfr. J. Baudrillard, *Strategie fatali*, cit..

fronte al vuoto, cede di fronte a un raddoppiamento di presenza che cancella l'opposizione della presenza e dell'assenza"²⁶⁴. Lo scenario, già preconizzato dalla scuola di Francoforte e dallo stesso Pasolini, della fine dell'individuo sarebbe giunto a compimento. L'uomo, irretito dall'estasi che tale iper-realtà produce, è spinto proprio da questo flusso continuo, incessante e inarrestabile di immagini a fuggire dal "deserto del reale": inevitabile il coinvolgimento delle relazioni sociali, la frantumazione delle soggettività. L'apocalissi, dunque, è dietro l'angolo e, vista la perdita di autenticità nelle relazioni interpersonali, la massa è "destinata ad implodere".

Per Baudrillard questa "apocalissi" è attuata attraverso una "clonazione della realtà" e uno "sterminio del reale" per mezzo del suo doppio. Tutto ciò che viene ritenuto reale, in realtà è sparito da tempo sotto l'azione dei media, che hanno annullato ogni possibilità di distinguere fra "sembrare" e "essere": il mondo altro non è che è una simulazione, che rende vano ogni tentativo di trovare un senso alla realtà²⁶⁵. Un "delitto perfetto"²⁶⁶ che consiste in una "realizzazione incondizionata del mondo attraverso l'attualizzazione di tutti i dati, mediante la trasformazione di tutti i nostri atti e di tutti gli eventi in pura informazione"²⁶⁷. All'uomo è imposto di vivere la vita "in tempo reale", ponendolo in balia di una "ritrasmissione istantanea" di tutti i dati e di tutti i gesti²⁶⁸. La televisione, e con lei gli altri media elettronici, finiscono così per uccidere quella stessa realtà che pretendono di simulare. Se "viviamo in un mondo in cui la suprema funzione del segno è quella di far scomparire la realtà e di mascherare nel contempo questa scomparsa"²⁶⁹, il tentativo di mettere in atto un delitto perfetto è sempre in atto. La perfezione del delitto consisterebbe, secondo l'autore, nell'assenza sia un movente che di un assassino e di una vittima²⁷⁰. I media sono u-

²⁶⁴ Ivi, p. 10.

²⁶⁵ Cfr. l'articolo di Hans M. Enzensberger, *I santoni dell'era digitale*, pubblicato su "La Repubblica" il 13 marzo 2002.

²⁶⁶ Una prima definizione del delitto perfetto realizzato dai media nei confronti del reale è già contenuto in J. Baudrillard, *Per una critica dell'economia politica del segno*, Milano, Mazzotta, 1978.

²⁶⁷ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 31.

²⁶⁸ "Nulla sfugge. C'è sempre una cinepresa nascosta da qualche parte. Si può essere filmati senza saperlo. Si può essere chiamati a rieseguire tutto davanti a qualsiasi canale televisivo. Si crede di esistere in versione originale senza sapere che questa non è nient'altro che un caso particolare di doppiaggio, una versione eccezionale per gli *happy few*. [...] Un tempo avremmo vissuto ciò come un controllo poliziesco. Oggi lo viviamo come una promozione pubblicitaria" (Ivi, p. 32).

²⁶⁹ Ivi, p. 9.

²⁷⁰ Direttamente legato al "delitto perfetto" della televisione sulla realtà è il concetto di "scambio impossibile": il rapporto al quale si riferisce Baudrillard è quello tra teoria e realtà e con questo testo il sociologo-filosofo francese esprime la condizione della filosofia come "non-disciplina", vista l'impossibilità di individuare un suo fondamento costi-

sciti dal loro spazio “mediale” per investire dall’interno la vita “reale” e creano una realtà virtuale che diventa più reale di quella che dovrebbe essere originale, al punto che “il tasso di realtà diminuisce di giorno in giorno”²⁷¹. Portando all’estremo la citata tesi di McLuhan secondo quale *medium is message*, Baudrillard sostiene che la televisione si dissolva nel reale e che il reale si dissolva a sua volta nella televisione. I media conducono oltre lo schema del *panopticum benthamiano*, dato che “non si tratta più di rendere le cose visibili a un occhio esterno, bensì di renderle trasparenti a se stesse attraverso la perfusione del controllo nelle masse, cancellando all’atto stesso le tracce dell’operazione”²⁷².

I soggetti, come testimoniano per l’autore i *reality shows*, non sono posti più davanti allo schermo, ma direttamente al suo interno. Questi, da semplici spettatori diventano attori, ma si trovano ad essere integrati nella performance e indifesi di fronte alla “estrema realtà” di questo mondo, davanti a questa “perfezione virtuale”: il soggetto è, come si è visto, in una condizione di “illusione critica”, visto che “gli ingranaggi stessi del pensiero sono in cassa integrazione”. Il delitto, spiega Baudrillard col suo tipico linguaggio paradossale e metaforico, non è tanto verso il reale che può sempre essere ricreato, ma verso l’immaginazione e l’illusione. È proprio nei confronti dell’illusione che la simulazione rivolge la sua azione: mentre ci sarà sempre più realtà – prodotta e riprodotta mediante la simulazione – l’illusione²⁷³ è annientata dalla banalità e dal simulacro che consacrano “l’infelice indistinzione del vero dal falso”, del reale e dei suoi segni, “il destino infelice del senso nella nostra cultura”²⁷⁴. Se l’illusione è intesa come assenza, come non identità e non coesistenza, il virtuale implica uno sterminio sia dell’illusione che dell’alterità, visto che in essa tutto sarebbe “immanente”, “presente” e privo di “negatività”. Attraverso l’illusione dell’emancipazione attuata attraverso le reti, gli schermi e le nuove tecnologie, l’individuo moderno diventa un “soggetto frattale”, “al tempo stesso divisibile

tativo epistemologico e di ricercare la verità nel mondo. “Tutto parte dallo scambio impossibile. L’incertezza del mondo deriva dal fatto che non ha un equivalente in nessun luogo, e che non si scambia con niente” (J. Baudrillard 2000, *Lo scambio impossibile*, Trieste, Asterios, p. 15).

²⁷¹ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit. pp. 33-34.

²⁷² “Non tenere più nulla per sé. Parlare, parlare, comunicare instancabilmente: questa la violenza perpetrata contro l’essere singolare e il suo segreto. E al tempo stesso, è una violenza contro il linguaggio, che pure, a questo punto, perde la sua originalità, è ridotto a essere solo tramite, operatore di visibilità, privato delle sue dimensioni ironiche o simboliche in cui il linguaggio stesso conta più della cosa di cui si parla” (J. Baudrillard, *La banalità come crimine perfetto*, “La Repubblica”, 1 giugno 2001).

²⁷³ Per Baudrillard “l’illusione del mondo è [...] modo in cui le cose si danno per quello che sono, laddove non ci sono affatto” (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit. p. 21).

²⁷⁴ Ivi, p. 22.

all'infinito e indivisibile, chiuso su se stesso e votato a un'identità senza fine"²⁷⁵. Tra simulacro e simulazione, tra ridondanza ed eccesso, la razionalità si sta rivoltando contro se stessa e sta producendo una forma di irrazionalità²⁷⁶ che porta ad un crollo della cultura del senso, dell'informazione e della realtà. Alla domanda del sottotitolo del volume del 1996 (*la televisione ha ucciso la realtà?*), Baudrillard risponde negativamente, dato che le varie performance tecniche hanno prodotto un tale grado di realtà e di oggettività che si può perfino parlare di un eccesso di realtà; tuttavia questo eccesso, questa "iperrealtà" è ancora più preoccupante della mancanza di realtà. Mentre questa poteva essere compensata con l'utopia o con l'immaginario, "non vi è più compensazione né alternativa all'eccesso di realtà"²⁷⁷. La realtà finisce per diventare sempre più tecnica e performante, "tutto si realizza incondizionatamente, senza significare nulla"²⁷⁸ e il segno, nella simulazione dell'universo virtuale, vede svanire la capacità di significazione²⁷⁹. Il soggetto, spiega Baudrillard con una metafora, è una "mosca prigioniera del virtuale"²⁸⁰: la condizione che si produce è quella della

²⁷⁵ J. Baudrillard, *Lo scambio impossibile*, cit., p. 53. Continua Baudrillard: "Nell'universo virtuale e mediatico, la massa e l'individuo non sono che l'estensione elettronica l'uno dell'altro. Siamo così diventati monadi virtuali, elettroni liberi, individui in balia di noi stessi e alla ricerca disperata dell'altro. Ma non c'è un altro alla particella. L'altra particella è sempre la stessa. Tutto ciò che può esistere, è un'antiparticella il cui impatto farebbe sparire la prima. Forse non c'è eventualità ultima se non questa: destino di sparizione della materia nell'antimateria, del sesso nell'altro sesso, dell'individuo nella massa" (*Ibidem*).

²⁷⁶ "Forse, attraverso la tecnica, è il mondo a prendersi gioco di noi, è l'oggetto a sedurci con l'illusione del potere che abbiamo su di esso. Ipotesi vertiginosa: la razionalità, che culmina nella virtualità tecnica, sarebbe l'estrema astuzia dell'irrazionale, di quella volontà d'illusione di cui la volontà di verità non è, secondo Nietzsche, che un sotterfugio e una trasformazione" (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit. p. 9).

²⁷⁷ Ivi, p. 69.

²⁷⁸ J. Baudrillard, *Lo scambio impossibile*, cit., p. 17.

²⁷⁹ "Quando non c'è più un sistema di riferimento interno né di equivalenza 'naturale', né di finalità con cui scambiarsi (come fra la produzione e la ricchezza sociale, fra l'informazione e l'evento reale) allora si entra in una fase esponenziale e nel disordine speculativo" (*Ibidem*).

²⁸⁰ In suo articolo pubblicato su "L'Unità" il 28 luglio 2001 intitolato proprio *L'uomo è una mosca prigioniera del virtuale*, l'autore spiega: "oggi non siamo noi a pensare il virtuale, è il virtuale a pensare noi. Separandoci definitivamente dal reale, quest'inafferrabile trasparenza ci è intelligibile quanto lo è per una mosca il vetro in cui sbatte, senza capire che cosa la separi dal mondo esterno: nemmeno può immaginare che cosa le limiti lo spazio. Così noi nemmeno possiamo immaginare come il virtuale abbia anticipatamente trasformato ogni rappresentazione del mondo. Infatti tipico del virtuale è porre fine non solo alla realtà, ma all'immaginazione del reale, del politico, del sociale; porre fine non solo alla realtà del tempo, ma all'immaginazione del passato e del futuro (con un certo umorismo nero detto "tempo reale"). [...] residua illusione sulle categorie tradizionali, inclusa l'illusione di "aprirsi al virtuale" come estensione reale di ogni possibile, è come quella della mosca che, instancabile, prende la rincorsa per sbattere meglio contro sul vetro. Infatti crediamo ancora alla realtà del virtuale, mentre esso ha già virtualmente confuso le piste del pensato".

fine dell'universo rassicurante della determinazione, dell'"incertezza radicale". Un'incertezza che il soggetto, anziché cercare di superare con l'iniezione di nuove certezze e nuovi valori, deve cercare di valorizzare come "regola del gioco". La Realtà Virtuale per Baudrillard persegue proprio la finalità di sfuggire all'incertezza radicale, di congiurare la "fatalità dello scambio impossibile", attraverso la messa in opera di un "artefatto perfetto, virtuale e tecnologico, tale che il mondo si possa scambiare con il suo doppio artificiale"²⁸¹. Questo doppio virtuale non è più destinato a intersecarsi col mondo reale, ormai "fagocitato" e "assorbito": tale doppio, spiega Baudrillard, è in realtà destinato a sparire, rischia di diventare un'escrescenza del mondo. Si tratterebbe quindi "di un sistema votato al fallimento, di una fantasmagoria impotente a scongiurare l'incertezza e la deregolamentazione che derivano dallo scambio impossibile"²⁸². Se la realtà stessa è diventata simulacro, allora occorre valorizzare per Baudrillard l'ironia e la parodia, che rappresentano "l'ultimo bagliore che la realtà ci rimanda prima di sparire", un ultimo segno che "l'oggetto ci manda dal fondo del suo segreto". Di fronte a questa situazione il pensiero critico è destinato al fallimento: "esso vorrebbe essere lo specchio dell'universo, ma l'universo non conosce lo stadio dello specchio". Per l'autore francese occorre quindi procedere verso un pensiero/oggetto, un pensiero irriducibile alla coscienza del soggetto²⁸³ e un pensiero che non avendo più a che fare con lo "scambio della verità", può permettersi di presupporre anche lo "scambio impossibile".

Vista la "resa" del pensiero critico rispetto a questa iperrealità²⁸⁴, Baudrillard auspica il superamento di certe visioni intellettualistiche che demonizzano i nuovi media e le nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione. Non è più necessario dunque battersi contro il fantasma dell'alienazione, ma contro quello della "ultrarealtà", comprendere che la trasparenza insita nel progresso tecnologico finisce per rivoltarsi contro quello stesso soggetto che illude di promuovere²⁸⁵. Le sue analisi denunciano non soltanto la tecnica come estensione dell'uomo e del suo potere, non soltanto le tecnologie come strumenti di un mondo che crediamo soltanto di dominare; provocatoriamente Baudrillard enuncia anche l'ipotesi inversa, ovvero che

²⁸¹ J. Baudrillard, *Lo scambio impossibile*, cit., p. 24.

²⁸² Ivi, p. 25.

²⁸³ "Nel disordine del mondo, il pensiero, come attributo e destino eccezionale della specie, è troppo prezioso per essere ridotto alla coscienza del soggetto" (Ivi, p. 32).

²⁸⁴ Aggiunge Baudrillard "tutto il problema consiste nell'abbandonare un pensiero critico che è l'essenza stessa della nostra cultura teorica, ma che dipende da una storia e da una vita anteriori" (Ivi, p. 27).

²⁸⁵ "La nostra morale critica tende a far accedere qualcosa al posto del niente, il soggetto al posto dell'oggetto. Ma la vera sfida è quella di non essere niente piuttosto che qualcosa, di non essere là dove dovrebbe esserci qualcuno" (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit. p. 74).

tramite i media siano le masse “ad alterare definitivamente l’esercizio del potere”, che la tecnica non sia che un’estrema astuzia dell’illusione del mondo: “laddove esso crede di manovrarle, le masse impongono la loro strategia clandestina di neutralizzazione e di destabilizzazione”²⁸⁶. Accanto alla tesi dello sterminio di ogni illusione del mondo attraverso la tecnica e il virtuale, egli pone la prospettiva “inconciliabile ma simultaneamente vera” secondo la quale vi è un “destino ironico” di ogni scienza e di ogni conoscenza tramite cui si perpetuerebbero il mondo e l’illusione del mondo. L’ironia, insieme all’illusione, è una delle risposte che, secondo Baudrillard, più della critica possono resistere ai processi in atto nella società dei consumi. La sua “patafisica”²⁸⁷, la sua scrittura “scandalosa”²⁸⁸ e il suo “pensiero inintelligibile” sono gli stemmi di un autore complesso, che reclama di essere letto, riletto, interpretato, forse anche frainteso, ma valorizzato come risorsa per una comprensione del soggetto e della società.

4. Verso una metacritica degli apocalittici

“Vorremmo dedicare il libro ai critici che tanto sommariamente abbiamo definito apocalittici. Senza le requisitorie dei quali, ingiuste, parziali, nevrotiche, disperate, non avremmo potuto elaborare i tre quarti delle idee che sentiamo di condividere; e nessuno di noi, forse, si sarebbe accorto che il problema della cultura di massa ci coinvolge sino in fondo, ed è segno di contraddizione per la nostra civiltà”²⁸⁹. Umberto Eco conclude la sua prefazione alla prima edizione di *Apocalittici e integrati* con queste righe che, se da un lato sembrano un ammiccamento e l’indicazione per una preferenza per il “polo” apocalittico, dall’altro offrono tutt’oggi una chiave di lettura interessante al suo testo. Pur riconoscendone la “parzialità” – nella duplice

²⁸⁶ Ivi, pp. 77-78.

²⁸⁷ “La patafisica è la scienza immaginaria del nostro mondo, la scienza immaginaria dell’eccesso, degli effetti eccesivi, parodistici, in particolare dell’eccesso di vuoto e d’insignificanza” (Ivi, p. 75). Per Baj “la patafisica è la scienza che si occupa dell’immaginario e delle eccezioni. Immaginazione è sinonimo di essere: ‘imago, ego sum’. [...] non accetta altro ‘marxismo’ che quello inerente alla esegesi, alla apologia, allo studio, alla descrizione e alla valorizzazione dei famosissimi fratelli Marx: Harpo, Chico, Groucho” (E. Baj), *Patafisica. La scienza delle soluzioni immaginarie*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 11-13).

²⁸⁸ Scrive Gabriele Piana nella sua postfazione a *Il delitto perfetto*: “*Il delitto perfetto* è un testo filosofico, letterario o che altro? A questa domanda non si può rispondere in modo univoco e classificatorio e in ciò risiede il carattere scandaloso della scrittura baudrillardiana. Non rendersene conto equivarrebbe a non leggere Baudrillard. Forse si può solo dire che si tratta di un testo patafisica. [...] Ciò che in altri termini è in gioco in *Il delitto perfetto* è un *experimentum linguae* in cui ne va del pensiero” (G. Piana, *Postfazione* a J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit. p. 168).

²⁸⁹ U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964, p. 25.

accezione di “incompletezza” e di “faziosità” –, Eco attribuisce agli apocalittici un ruolo fondamentale nel dibattito sulla cultura di massa e sull’analisi dei media. Riconosciuta l’insufficienza degli “apocalittici” per comprendere pienamente, oggi, l’organizzazione e il funzionamento della cultura dei media, l’itinerario attraverso il pensiero dei tre intellettuali scelti, mette in luce alcune caratteristiche della “cultura dei media” che offrono ancora oggi interessanti spunti di riflessione. Comune ai tre autori, ad esempio, è la costante intersezione tra la critica dei media e la critica del consumismo: il soggetto, anche per mezzo della diffusione della comunicazione massmediatica, diviene un “eterno consumatore”, irretito nella società dei consumi, omologato, standardizzato incapace e perfino impossibilitato ad offrire resistenza. Non è casuale la matrice marxista dei tre autori scelti come *exempla*: anche se ciascuno, secondo direzioni almeno in parte diverse, si distacca dal marxismo, la critica del capitalismo, della “merce” e del valore di scambio conduce i tre autori a denunciare il rischio di alienazione dell’uomo, di distruzione dell’individualità e di costante messa in pericolo della soggettività. Queste critiche, che possono essere riscontrate in gran parte delle frontiere definite “apocalittiche”, oggi rischiano di essere superate per la natura dei nuovi media, che portano ad una personalizzazione, ad un consumo non più “di massa”, ma spesso “personale” e “privato” e che offrono una notevole quantità di informazione alla portata di tutti. Tuttavia tale “punto a sfavore” degli apocalittici spesso viene liquidato troppo frettolosamente da coloro che Eco definiva “integrati”. Innanzitutto, pur nella diffusione capillare di nuovi personal e mobile media, si può notare come i media tradizionali, seppur “ri-mediati” e “ri-mediatori”²⁹⁰, continuano a riscuotere successo. Inoltre, si può notare come talvolta anche quei media che promettono di allargare quasi all’infinito la scelta dell’utente, e si pensi alla “babele informatica” di internet, non sempre traducano nella realtà le caratteristiche che possiedono in potenza: per un soggetto non correttamente “alfabetizzato” e non sufficientemente consapevole nella sua “navigazione” nel magma comunicativo il rischio è quello di andare incontro alla solita “illusoria libertà” o alla scelta “del tutto uguale” denunciata dagli stessi apocalittici. Altro punto che “testimonia” ancora in difesa degli apocalittici è l’attualità della provocazione di McLuhan, sposata da ciascuno dei tre autori, secondo la quale *medium is message*: i media trasmettono non solo un contenuto manifesto, ma veicolano anche uno “schema costrittivo”, forme che comportano inevitabilmente funzioni di condizionamento.

L’aggettivo “apocalittico”, inoltre, viene spesso utilizzato nei *media studies* come sinonimo di sostenitore di un “conservatorismo culturale oligarchico” e di un elitarismo che rinnega tutte le nuove forme di cultura espresse dall’evoluzione tecnologica

²⁹⁰ Si vedano in proposito le tesi di Bolter e Grusin in *Remediation*, Milano, Guerini, 2002.

e dalla sua diffusione industriale. Un accostamento che, pur risultando efficace in alcuni casi, in realtà è spesso frutto di una semplificazione. Si pensi ad esempio ad Adorno: da un lato si possono leggere sì le sue critiche alla musica jazz e al “regresso dell’ascolto” che la diffusione commerciale della musica comporta, ma da non sottovalutare sono i suoi studi sull’avanguardia musicale. La diffusione dell’opera d’arte come oggetto kitsch, inoltre, non è denunciata soltanto da autori apocalittici ed esprime una caratteristica tipica della seconda metà del Novecento; non è raro, poi, che autori definiti apocalittici aspirino ad una valorizzazione delle forme di cultura popolare, distinguendole dalla cultura di massa: Adorno ed Horkheimer coniano l’espressione “industria culturale” proprio per non offrire la possibilità ai loro detrattori di utilizzare il concetto di cultura di massa con la cultura popolare; lo stesso Pasolini, attraverso la sua “passione” per le forme dialettali e le culture locali, ha puntato sulla letteratura come forma di cultura alta ma non ha certo svalutato le forme popolari di cultura. In ciò, forse, questi stessi apocalittici offrono voci non troppo discordanti da quei cultural studies che, come si vedrà nel prossimo capitolo, hanno portato una ridefinizione del concetto di cultura.

Oggi un’altra delle accuse principali rivolte agli “apocalittici” è quella di far leva su ideologie vetuste e di arroccarsi su posizioni ormai superate. Accuse in parti condivisibili, ma che vanno contestualizzate: nel caso dei tre autori, e in particolare di Adorno e Pasolini, si tratta di intellettuali schierati contro il sistema, contro il Palazzo, contro il potere autoritario. Intellettuali spesso “costretti ad urlare” le loro idee perché arrivassero a destinazione, costretti anche ad usare un tono provocatorio per risultare più efficaci. Adorno ed Horkheimer, già in fuga dal regime nazista, scrivono la loro Dialettica dell’illuminismo negli Stati Uniti, contraddistinti dalla diffusione dei mezzi di comunicazione di massa e dall’imperare di quella stessa “industria culturale” che sottoponevano a dura critica, essi cercano inoltre in qualche modo di rispondere alle ricerche empiriche di Lazarsfeld. Le provocazioni di Pasolini sono scritte da un intellettuale appunto “corsaro”, spesso ai margini e attento a denunciare le derive consumistiche di un’Italia in pieno sviluppo economico. Baudrillard, francese apprezzato più all’estero che in patria, intende prefigurare la fine della modernità, studia da critico radicale – e critico nei confronti della stessa critica – la “società dei consumi” e denuncia provocatoriamente aspetti perversi della vita politica internazionale. Arrivando fino agli autori che, oggi, vengono definiti come apocalittici – come si vedrà nel prossimo capitolo, da Maldonado a Simone, per arrivare fino a Carr – i quali producono i loro contributi critici come tentativi di mettere in guardia contro le posizioni più “integrate” e più ottimistiche sulla “neutralità” dell’uso tecnologia in ambito comunicativo e formativo. Più che compiere analisi della società, ciascuno di questi autori si fa investigatore; più che “giudice”, “pubblico ministero”, che intende denunciare certi aspetti perversi della comunicazione di massa.

Dunque si tratta di “voci” che non pretendono di essere esaustive, ma che rappresentano in qualche modo una “risposta” e un “controcanto” a quella cultura che, promuovendosi da sola, forse può non aver bisogno di difensori. A rendere meno “apocalittiche” le voci degli apocalittici può essere anche il ricorso che alcuni di loro, si vedano ad esempio Baudrillard e Pasolini, hanno fatto degli stessi mezzi di comunicazione: la televisione, il cinema, i quotidiani pur essendo tra gli strumenti di comunicazione di massa messi sotto accusa, vengono utilizzati da questi autori facendo ricorso consapevolmente alla loro possibilità di raggiungere un ampio pubblico e sulle loro innegabili – anche se, a loro dire, spesso inesprese – potenzialità formative.

Si è visto come le accuse “apocalittiche” spesso finiscano per essere stilizzate e banalizzate. Condivisibile è la critica rivolta a molti autori di rivolgersi ai media in termini generici, senza operare distinzioni tra essi. Tuttavia ciò non rende “cestinabili” tutte le conclusioni, ma richiede di produrre approfondite analisi che si articolino medium per medium, valorizzandone attentamente strutture e funzioni. Ad una lettura attenta si può notare come in realtà più che demonizzare i media, spesso gli autori rivolgano la loro attenzione al rapporto tra uomo e tecnica e il rischio della tecnologia di trasformarsi in strumento di dominio. Centrale è nei tre autori presi in esame – e forse in tutti gli autori etichettabili come apocalittici – anche la denuncia verso una nozione esclusivamente positiva di “progresso”: sostenere che l’evoluzione tecnologica non corrisponda ad un automatico progresso non significa svalutare la portata delle nuove scoperte scientifiche e tecnologiche e arroccarsi su un conservatorismo culturale. Significa sottoporre a critica ogni innovazione tecnologica, cercando di comprenderne le strutture e le funzioni e cercando di valorizzarle nelle loro possibilità di arricchimento delle capacità umane. Tra questi autori, inoltre, i media, più che essere individuati come “demoni” che portano alla *finis historiae*, sono scelti come esempi del rischio che un Potere, un Centro, una qualsiasi forma di Dominio prevalga sul soggetto, che essi si facciano strumento di una “educazione paternalistica”. Gli autori presi in esame, inoltre, denunciano una “mutazione antropologica” in atto sotto l’azione dei mezzi di comunicazione. La trasformazione coinvolge ogni aspetto della vita dell’uomo: a partire dai cambiamenti linguistici che avvengono nella comunicazione massmediata, per arrivare alle nuove forme di esperienza – e si pensi alla realtà virtuale, ma anche alle nuove forme artistiche – o alle nuove forme di socialità che essi veicolano, o, ancora, alle nuove “forme di sapere” (per dirla con Raffaele Simone) attraverso le quali il soggetto si avvicina alla conoscenza. Innegabili sono le trasformazioni linguistiche e un certo “impoverimento” quantomeno lessicale della lingua, più discutibili sono le conclusioni sulla “svalutazione” del segno e della significazione, visto che la comunicazione multimediale e la digitalizzazione dell’informazione offrono nuove possibilità linguistiche. Tra impoverimento e arricchimento

chimento, il suggerimento ancora attuale degli apocalittici in questo senso conduce verso uno studio dei linguaggi dei nuovi media e dei loro meccanismi di significazione: studio che impone, oggi ancor più di ieri, una corretta alfabetizzazione che porti i soggetti a padroneggiare, e a padroneggiare consapevolmente, ciascuno di questi “alfabeti del sapere”.

Ultimo aspetto comune agli autori apocalittici che può essere opportuno sottolineare è la nozione di dialettica. Una nozione apparentemente in contraddizione con le consuete caratteristiche abbinabili all’etichetta di “apocalittici”: si è visto però come da Adorno a Pasolini, arrivando fino a Baudrillard, la nozione di dialettica sia sempre presente e vada almeno in parte a mettere in crisi le “riduzioni” e le “stilizzazioni” operate sul loro pensiero. Si pensi, ad esempio, in Adorno alla dialettica tra “illuminismo” e “mito” che attraverso la storia dell’uomo e il suo rapporto con la tecnica; ma anche poi al concetto di “dialettica negativa”; si pensi in Pasolini alla dialettica intesa come “confronto-scontro”, come “libertà” e come “verifica che mira alla realtà”; e ancora alla dialettica che, cardine della comunicazione interpersonale, viene valorizzata da Baudrillard come risposta alla “società dei consumi”. Scegliere una prospettiva interpretativa capace di cogliere le trasformazioni della vita sociale avvenuta con la diffusione delle tecnologie dell’informazione e della comunicazione non significa accantonare le tesi “estreme” di apocalittici e integrati, ma può avvenire anche attraverso un percorso dialettico che sappia mettere in comunicazione, a confronto e in dialogo le tesi degli uni con le tesi degli altri. E si può dunque notare come Adorno, Pasolini e Baudrillard, al di là delle loro tesi sui media e sulla loro cultura, discusse e talvolta discutibili, offrono dunque un suggerimento metodologico: il ricorso sistematico ad un pensiero critico che, conciliato con un pensiero “ironico”²⁹¹, scansi il rischio di autoreferenzialità e di una critica fine a se stessa, ma preservino il soggetto, valorizzandolo nella sua libertà, nella sua autonomia e nella capacità critica.

²⁹¹ Per il rapporto tra ironia, critica e formazione cfr. anche F. Cambi e E. Giambalvo, *Formarsi nell’ironia*, Palermo, Sellerio, 2008.

3. Post-Apocalittici, oggi. Cultura, critica dei media e *Media Education*

Il concetto di cultura è stato al centro di un dibattito che ha indebilmente segnato ogni riflessione sul rapporto tra uomo e tecnica. Da una definizione di cultura di tipo elitaristico, l'allargamento del concetto operato a partire dai *cultural studies*, dalla sociologia, dall'antropologia e dalla semiologia ha portato ad una revisione di alcuni dei punti-chiave della critica apocalittica e impone, oggi, nuove riflessioni ai *media studies*, chiamati a porsi in modo critico e dialettico rispetto alle nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione. Non soltanto il concetto di cultura, ma anche altre parole chiave, quali "massa", "medium", "pubblico", "audience", etc. sono state prese in considerazione nel corso del '900 per ripensare totalmente il rapporto tra soggetto e strumenti di comunicazione e per ridimensionare alcuni dei capi di accusa degli apocalittici. Questo ridimensionamento, pur essendo spesso necessario attualizzare teorie ormai datate, spesso ha portato quasi a "demonizzare" gli apocalittici e si è nutrito di critiche altrettanto parziali e talvolta perfino ideologiche nei confronti di molti autori. Uno sguardo distaccato, critico e metacritico, può invece consentire di valutare *se e come* questi autori possono essere ancora centrali per conservare e rilanciare una lettura e un uso consapevole dei media, oltre ad un atteggiamento riflessivo nei loro confronti. Dunque, salvaguardare e rilanciare valutazioni critiche e al tempo stesso dialettiche sulla "cultura dei media" contemporanea può favorire la promozione di itinerari formativi che, come si propone di fare, ad esempio, la *Media Education*, valorizzino "l'umanità dell'uomo", la sua libertà e la sua autonomia.

1. Sul concetto di cultura: tra antropologia, semiologia e sociologia critica

Nell'itinerario tra alcuni capisaldi apocalittici svolto nel primo capitolo si è spesso evidenziata una complessa evoluzione del concetto di cultura che, gradualmente, ha portato all'elaborazione di definizioni sempre più ampie. Nel corso dei secoli – e in particolare a partire dall'Ottocento e del Novecento – varie discipline hanno individuato varie accezioni del vocabolo, originariamente introdotto dalla lingua latina e

in particolare dal vero *colere*, ovvero coltivare. In particolare, accanto al significato latino, sul sempre maggiore utilizzo del concetto influisce la capilare diffusione ottenuta dal vocabolo tedesco *Kultur*, adottato per indicare i valori “superiori” distintivi di una società¹. Accanto all’uso originario del verbo latino *colere*, che stava a significare l’azione della coltivazione della terra e dell’allevamento del bestiame, fin dalla Roma antica viene associato anche un significato metaforico, riconducibile alla “coltivazione dello spirito”. Un duplice significato, “religioso” e “secolare” che si ritrova anche nei secoli successivi: da un lato, in senso religioso Sant’Agostino riprende da Plutarco e Cicerone il concetto di *cultura animi*² e di “coltivazione dello spirito umano” e lo trasforma nella “coltivazione” di Dio da parte dello spirito umano; dall’altro, in senso “secolare”, il concetto è stato riscoperto nel Rinascimento, quando le conoscenze retoriche ed estetiche diventano un segno di distinzione, in contrasto con l’ignoranza delle classi lavoratrici. In origine il concetto di cultura rimanda dunque ad una “cura dello sviluppo naturale”, ad un progresso nell’educazione dell’uomo. Direttamente legato alle nozioni di *paideia* greca e di *humanitas*, il senso figurato del termine cultura inizia poi a rivolgersi, oltre che alle facoltà spirituali, anche a quelle della lingua, dell’arte, delle lettere e delle scienze: in questa accezione “la *cultura* è innanzi tutto un concetto di valore prettamente legato alla personalità dell’individuo” e “grazie alla sua acquisizione l’uomo raggiunge una forma più elevata di identità individuale e sociale”³. Si tratta però di un concetto che ha anche una funzione selettiva e che tende a privilegiare coloro che hanno accesso alla filosofia e alla stessa *cultura animi*, in quanto capaci di una “strutturazione più umana” del proprio io. Un senso che, in parte, ritornerà anche con la ripresa dei valori della *paideia* della cultura tedesca del XVIII e, in particolare, con la nozione di *Bildung*, anche se già in epoca romantica viene contestata l’idea di cultura come qualcosa riservato a pochi.

L’estensione del significato del concetto di cultura, già avviato nella stessa cultura romana attraverso l’idea del *cultus vitae*⁴, avviene soprattutto a partire

¹ Come fanno notare Abruzzese e Borrelli, il concetto di cultura rimanda anche a livello etimologico ad una sfera di attività squisitamente sociale: “la radice indoeuropea da cui proviene il termine cultura designa propriamente il girare, l’andare attorno [...], cioè in senso figurato il rendersi partecipe del mondo e insieme il rendere il mondo partecipe di sé” (A. Abruzzese, D. Borrelli, *L’industria culturale*, Roma, Carocci, 2000, p. 14).

² Il concetto di *cultura animi* di Cicerone mira “alla cura dello spirito e dell’anima, all’ulteriore sviluppo delle proprie attitudini e capacità da parte dell’uomo, che avverte la necessità del proprio perfezionamento” (H. P. Thurn, *Sociologia della cultura*, Brescia, La Scuola, 1979, p. 13).

³ Ivi, p. 12.

⁴ Per Thurn, il *cultus vitae*, “in quanto concetto parallelo a quello di cultura, [...] designa tutti quegli ambiti di vita, che furono aperti solo gradualmente, nel corso dei secoli, all’acculturazione. [...] il *cultus vi-*

dall'Illuminismo, quando essa inizia a comprendere anche il “patrimonio universale di conoscenze e di valori formatosi nel corso dell'umanità”⁵: un patrimonio che, proprio all'insegna dello spirito illuministico, viene considerato aperto e disponibile a tutti, in quanto depositato nella memoria collettiva⁶. Dalla cultura intesa come “formazione dello spirito” si passa così ad una definizione che si riferisce ad un patrimonio comune, costituito da un “insieme oggettivo di rappresentazioni, di modelli di comportamento, di regole e di valori”. E si pensi, ad esempio, alla definizione data nel 1784 da Johann Gottfried Herder in *Idee per la filosofia della storia dell'umanità*, testo nel quale la cultura è intesa come qualcosa che “unisce e insieme distingue” gli esseri umani. Spiega Raymond Williams che a partire dal Settecento e dagli inizi dell'Ottocento, la cultura venne a significare *in primis* uno “stato generale o abito mentale, avente stretti rapporti con l'idea della perfezione umana”; poi come “condizione generale dello sviluppo intellettuale in una società nel suo complesso”; ancora come “l'insieme generale delle arti” e infine, più avanti, come “un inteso sistema di vita, materiale, intellettuale e spirituale”⁷.

Pur tra molteplici definizioni, in generale si può notare come la cultura nel corso del Novecento si configuri come un deposito di esperienze, di rappresentazioni e di valori che fonda una “memoria”, sia individuale che collettiva, la quale viene tramandata di generazione in generazione attraverso l'educazione e in particolare attraverso il linguaggio e altre forme espressive⁸. Attraverso il contributo di varie scienze umane si sviluppa anche la consapevolezza che le varie configurazioni culturali hanno un carattere storico-relativo, a seconda del tipo di società e delle diverse epoche, e avviene una prima messa in crisi dell'etnocentrismo. Se da un lato si diffondono ac-

tae diventa la designazione corrente della misura in cui un popolo regola culturalmente le sue forme di vita e grazie a ciò raggiunge un'originalità, che lo distingue dalle altre società” (Ivi, p. 13).

⁵ L. Crespi, *Manuale di sociologia della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 5.

⁶ Parallelamente alla nuova definizione di cultura si diffondono anche i concetti di “civiltà” e di “civiltizzazione”, riferiti all'affinamento culturale dei costumi. In particolare, nota Crespi, “il termine francese *civilisation* [...] evoca lo sviluppo delle forme di cortesia, l'affinamento degli atteggiamenti, il controllo delle passioni e della violenza, dovuti appunto allo sviluppo della cultura, in quanto risultato di un movimento collettivo che ha consentito all'umanità di uscire dallo stato primitivo” (Crespi 1996, p. 5). Definizioni che, nate in ambito francese, verranno riprese anche in Germania grazie al concetto di *Kultur*.

⁷ Aggiunge Williams che “i problemi ora accentrati nei significati della parola *cultura*, sono problemi che sorgono direttamente dalle grandi trasformazioni storiche che i cambiamenti delle parole *industria*, *democrazia* e *classe*, loro modo, rappresentano, e ai quali i cambiamenti nella parola *arte* danno una risposta strettamente legata. Lo sviluppo della parola *cultura* indica un certo numero di importanti e continue reazioni a tali cambiamenti nella vita sociale, economica e politica, e può essere considerato in sé come un tipo particolare di guida mediante la quale si può studiare la natura dei cambiamenti” (R. Williams, *Cultura e rivoluzione industriale*, Torino, Einaudi, 1968, p. 19).

⁸ Cfr. il testo di Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 1996.

cezioni che allargano il significato di cultura, parallelamente non ne mancano altre che tendono a restringere il suo campo: a partire dalle definizioni ottocentesche, spesso orientate a definire la cultura come espressione dei prodotti “più nobili” dell’attività umana e a indicare la cultura, quella “alta”, “tradizionale” e “per pochi”, come la strada per la salvezza dell’uomo e come lo strumento per la formazione dell’identità nazionale.

La parola “cultura” viene così utilizzata per indicare alcuni specifici prodotti dello spirito umano, “artefatti” che sono da intendere come qualcosa di separato dalla società⁹. Intesa la cultura come un “mondo a parte”, viene a formarsi una preferenza normativa per estetiche di tipo contemplativo che ignorano i processi di produzione e che isolano l’arte dall’ambito delle attività pratiche. Parallelamente a queste posizioni, si sviluppano le idee di alcuni sociologi della cultura che, ponendo l’accento sull’eterogeneità delle forme culturali in uno stesso contesto sociale, considerano la cultura stessa come “spirito del tempo”, come una base per denotare la specificità di una determinata epoca e di una determinata società; una tendenza che porta ad una sottovalutazione delle forme di cultura popolare e tradizionale per la valorizzazione la “cultura avanzata” delle *élites*. La cultura popolare diviene, secondo la definizione di Huyssen, l’“altro”: avviene una sorta di scomunica da parte della cultura alta, la quale invece costituisce un autentico “mondo a parte” che si pone in modo diverso rispetto agli altri processi e le altre pratiche della società¹⁰. Tra allargamenti di prospettiva e visioni elitaristiche, si può notare come le varie teorie confluiscono nelle definizioni date dai *cultural studies* che, servendosi di molteplici campi disciplinari, giungono ad una definizione che, seppur ampia e in parte ambigua, influenza tutta la riflessione antropologica, sociologica e pedagogica del XX secolo: la cultura come un “intero sistema di vita”.

Vista la ricchezza del dibattito e vista l’influenza di molte discipline, trovare un unico autore o un unico ambito di studi dal quale si sia diffusa la novecentesca accezione del termine “cultura” è praticamente impossibile. Allo stesso modo una ricostruzione cronologica ed esclusivamente diacronica del concetto di cultura, visto come un’evoluzione da idee elitarie a definizioni che rimandano ad un “intero siste-

⁹ “La reificazione della cultura si spiega, in parte, con la moderna istituzione e burocratizzazione delle attività umane. In questo quadro, le istituzioni culturali offrono un metaforico giardino in cui essa può venire coltivata e contemplata come una realtà staccata dalla società, quasi una seconda natura. Possiamo considerare la ‘cultura alta’ moderna come un’autodifesa da parte degli esseri umani che essi stessi hanno creato” (K. B. Jensen, *Semiotica sociale dei media*, Milano, Meltemi, 1999, p. 95).

¹⁰ Cfr. il testo A. Huyssen, *After Great Divide*, London, Basingstoke, 1988, citato in Jensen 1999; in particolare per Jensen esistono due tipi di cultura, la *time-in culture*, da intendere in continuità con le altre pratiche sociali; la *time-out culture*, che riflette sulla natura e la rappresentazione della realtà sociale.

ma di vita”, rischia di compiere pericolose semplificazioni. È comunque innegabile che uno degli autori che più efficacemente ha segnato il solco delle successive ricerche è l’antropologo Edward Burnett Tylor, il quale, già nel 1871, nel tentativo di sottolineare gli aspetti comuni di ciascuna civiltà, definisce la cultura come un insieme coerente e integrato di elementi, come “quell’insieme complesso che include la conoscenza, le credenze, l’arte, la morale, il diritto, il costume e qualsiasi altra capacità acquisita dall’uomo come membro di una società”¹¹. Tylor, il quale pare abbia desunto il concetto di cultura da Gustav Klemm, è il primo a fare un uso “moderno” della parola cultura: mutuando la parola dalla tedesca *Kultur*, si serve del vocabolo per denotare uno stato o una condizione della quale tutte le società umane, nonostante le profonde differenze che caratterizzano le loro culture particolari, sono partecipi. Ridurre però l’origine del concetto ad un’unica scienza umana (in questo caso l’antropologia moderna) è un’operazione che rischia di ridurre la portata dello stesso concetto.

Si pensi ad esempio alla rilevanza del termine cultura in sociologia: a partire da Marx, passando per Weber, Durkheim e fino ad arrivare ad autori più recenti, la nozione di cultura assume sempre un ruolo centrale¹² e ciascun autore assegna una definizione che ne allarga il campo di azione e che consente di offrire nuove letture del rapporto tra uomo e società. Valutata da Tönnies in dialettica con la *Zivilization*, la *Kultur* viene definita come “espressione vitale dei valori sostanziali che caratterizza-

¹¹ T. Tylor, in C. Kluckhohn, A. L. Kroeber, *Il concetto di cultura*, Torino, Einaudi, 1970, p. 7. Scrive Tullio Tentori nell’introduzione a Kluckhohn e Kroeber, *Il concetto di cultura*, che la definizione di Tylor “costituita dalla fine del secolo XIX in poi il punto di riferimento di tutte le definizioni etnologiche onnicomprensive di ‘cultura’ (= civiltà) e questo termine, entrato rapidamente nel linguaggio scientifico specialistico, venne, per la pretesa genericità ad esso attribuita, impiegato in maniera così elastica da divenire intercambiabile con altri quali ‘popolo’, ‘società’, ‘sistema sociale, ‘costume’ e simili” (T. Tentori, Introduzione a C. Kluckhohn, A. L. Kroeber, *op.cit.*, p. 12).

¹² Per Stuart Chase, “il concetto di cultura elaborato dagli antropologi e dai sociologi può cominciare a considerarsi la pietra su cui poggia l’intero edificio delle scienze sociali” (S. Chase, *Studio dell’umanità*, Milano, Bompiani, 1952, p. 59). Per una ricostruzione teorica e storica del concetto di cultura in sociologia, cfr., tra gli altri, F. Crespi, *Manuale di sociologia della cultura*, cit.; R. Munch e N.J. Smelser, *Theory of Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992; P. Beneton, *Histoire des mots*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Paris, 1975; D. Crane, *The sociology of culture*, Oxford, Blackwell, 1994; H.P. Thurn, *Sociologia della cultura*, Brescia, La Scuola, 1979; A.L. Kroeber, C. Kluckhohn, *Il concetto di cultura*, cit. In particolare, Crespi identifica tre fasi: la prima, fino agli anni ’50, considera la cultura come un sistema autonomo rispetto al sistema sociale e si concentra sulla funzione di orientamento svolta da valori e norme sull’agire sociale; la seconda, dagli anni ’60, sottolinea il carattere strutturale e la funzione costruttiva dei simboli rispetto alla realtà sociale; la terza, dagli anni ’80, considera la cultura come un variegato insieme dei modi di fare, “procedure di rituali” dalle quali attingere.

no la comunità, o ancora, secondo Spengler¹³, come “momento vitale e creativo di una cultura legato a dimensioni organiche e istintuali”. Vista da Marx come insieme degli aspetti spirituali e politici della vita di una società e intesa dunque come una “sovrastuttura” che riflette la base economica della società capitalista e dipende dalla struttura dei rapporti di produzione, la cultura viene inevitabilmente concepita all’interno di un’ideologia dominante, che condiziona la coscienza degli individui¹⁴. La definizione di Marx è contestata da Max Weber, per il quale l’uomo è un “essere culturale” e in quanto tale è “dotato della capacità e della volontà di assumere consapevolmente posizione nei confronti del mondo e attribuirgli un senso”¹⁵. Se da un lato per Marx e per gli autori che nelle definizioni di cultura si sono messi sulle sue orme¹⁶ le “strutture” hanno il sopravvento sull’agire individuale, dall’altro Max Weber e gli autori che sposano le idee dell’interazionismo simbolico considerano la società come il risultato dell’azione degli individui. Per Simmel la cultura è la risultante dell’incontro l’anima spirituale soggettiva e il prodotto spirituale oggettivo; per Durkheim, secondo il quale la società trascende gli individui e costituisce un ordine superiore, la cultura è una dimensione costitutiva della personalità sociale degli individui, che riporta al concetto di coscienza e di rappresentazione collettiva; la cultura, intesa come l’insieme delle credenze e dei sentimenti comuni alla media dei membri della società, diventa un insieme di rappresentazioni, di credenze, di valori e di norme ed assume la funzione di fondare la coesione e il consenso sociali¹⁷. Altrettanto feconde per la riflessione sul tema sono le definizioni di cultura proposte in ambito antropologico. Oltre al citato Tylor, si pensi a Sapir, secondo il quale la cultura è un insieme ereditato socialmente di usanze e credenze che determinano la struttura della vita di ciascun individuo; o a Claude Lévi-Strauss, che ritiene cultura e società co-

¹³ Cfr. O. Spengler, *Il tramonto dell’occidente*, Milano, Longanesi, 1970.

¹⁴ Nella lettura di Marx la cultura ha significato solo in termini di struttura di classe, di sistema economico e di organizzazione politica: “la cultura è inconcepibile separatamente dai mezzi materiali di produzione quali utensili e macchinari. [...] Alla base della cultura stanno i mezzi materiali per la sua produzione quali utensili e macchinari (A. Swingewood, *Il mito della cultura di massa*, Milano, Editori Riuniti, 1980, p. 54).

¹⁵ M. Weber, *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Torino, Einaudi, 1958, p. 96.

¹⁶ Cfr. in particolare la definizione data da Trockij, per il quale “la cultura è la somma totale di tutte le conoscenze e le esperienze accumulate dal genere umano attraverso tutta la sua storia precedente. [...] La congiunzione delle esperienze e della conoscenza dell’unità storica [...] di nazioni e di classi” (Trockij, cit. in O. Swingewood, *op. cit.*, p. 55).

¹⁷ Scrive Crespi a proposito: “la cultura, in quanto insieme di rappresentazioni, credenze, valori e norme, ha pertanto la funzione di fondare la coesione e il consenso sociali, stabilendo un sistema di controllo, sostenuto da sanzioni e ricompense, che orienterà, di volta in volta, l’agire degli individui, limitando i loro desideri e indicando le finalità concrete che essi devono perseguire” (L. Crespi, *op. cit.*, p. 31).

me un'unica espressione di una struttura profonda, che detta regole che presiedono sia alla costruzione delle forme culturali che a quelle dell'ordine sociali. Talvolta sociologia e antropologia si intrecciano, come avviene in Pierre Bourdieu e Clifford Geertz, i quali distinguono diversi ordini dell'esperienza culturale che danno vita ad un "insieme multivalente di rappresentazioni, codici, testi, rituali, modelli di comportamenti e valori": secondo questi autori la cultura può essere definita come "l'insieme delle forme simboliche pubblicamente disponibili attraverso cui gli individui esperiscono ed esprimono significati [...], oppure come la cassetta degli attrezzi o un repertorio, contenuti simboli, narrazioni, rituali e concezioni del mondo, che gli individui [...] possono usare in configurazioni particolari, che variano nel tempo"¹⁸. Mentre la tradizione che fa capo a Lévi-Strauss cerca di studiare le culture come sistemi di significato, secondo le linee di ricerca indicate da Geertz¹⁹ e altri autori, l'antropologia cerca di studiare la cultura attraverso l'interpretazione dei processi di produzione di significato. Un tentativo con molti tratti comuni a quello dei *cultural studies*²⁰, nei quali avviene uno sforzo di sintesi di gran parte delle definizioni citate. In generale, questi autori spostano l'attenzione da una cultura di alto livello, fatta di rituali e di artefatti esemplari, ad una cultura intesa come "intero modo di vita": "la cultura viene intesa *sia* come un modo di vita – che racchiude idee, atteggiamenti, linguaggio, pratiche, istituzioni e strutture di potere – *sia* come un'intera gamma di pratiche culturali: forme artistiche, testi, canoni, architettura, merci prodotte in serie e così via"²¹. In questa ottica si può valutare come si cerchi un superamento sia delle posizioni di Marx che di quelle di Weber, considerando sia le strutture che l'agire degli individui come dimensioni interdipendenti nessuna delle quali può essere considerata prevalente sull'altra. Riassumendo, e, anche se forse semplificando eccessivamente, si può notare nel corso del novecento prevalgono due interpretazioni di cultura: una, quella degli etnologi, che la considerano come il complesso delle attività caratterizzanti ogni gruppo umano e come i prodotti di tali attività; un'altra, quella degli antropologi culturali, secondo i quali la cultura è una forma di significato che assume in ogni individuo la realtà per effetto dell'interazione con l'ambiente nel qua-

¹⁸ L. Crespi, *op. cit.*, p. 9

¹⁹ La cultura per Geertz "non è un potere, qualcosa a cui possiamo causalmente attribuire eventi sociali, comportamenti, istituzioni o processi; essa è un contesto, qualcosa entro cui questi eventi possono essere descritti in maniera intellegibile" (C. Geertz, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 22).

²⁰ "Gli studi culturali sono un campo interdisciplinare, transdisciplinare e talvolta controdisciplinare. [...] si occupano dello studio di un'intera gamma di arti, credenze, istituzioni e pratiche comunicative di una società" (C. Nelson, P. A. Treichler, L. Grossberg, *Cultural studies*, New York-London, Routledge, 1992, p. 4).

²¹ Ivi, p. 5.

le egli vive. Ma non solo: a partire alcune scienze umane, nel corso della seconda metà del Novecento vengono operati i primi sforzi per considerare ogni manifestazione dell'attività umana come un "testo" dotato di significato, sul quale è possibile operare un processo interpretativo che decodifichi i simboli attingendo dagli schemi della società e della cultura²². In questo senso la cultura viene ad essere il risultato dell'attività tipica del genere umano che consiste nella capacità di usare i simboli e viene ad inclusa all'interno della cultura come ogni forma di significazione prodotta dall'uomo.

Il tema è complesso e non può essere certo trattato sbrigativamente o attraverso la minima sintesi del pensiero di pochi, anche se rappresentativi, autori. Può essere utile comunque ai fini di una ricostruzione del "pensiero apocalittico", notare come il concetto di cultura, a partire dalla sua duplice accezione di "coltivazione" e di "difesa" di valori ritenuti superiori, si sia allargato fino a considerare ogni manifestazione dell'esperienza umana, ogni tipo di attività svolta dall'uomo. E come si sia diffusa la consapevolezza che la sociologia della cultura non è "soltanto la decodifica o la decrittazione di opere-messaggio, che permetterebbero di leggere quanto, nelle profondità del corpo sociale, rimane occultato o non formulato, ma che essa riguarda anche principi generativi o organizzazionali"²³. Senza la pretesa di approfondire ulteriormente le riflessioni sociologiche e antropologiche sul concetto di cultura, può comunque essere utile per comprendere il ridimensionamento di alcuni capi d'accusa apocalittici far riferimento all'esempio della critica letteraria prima e della critica artistica poi: esempi paradigmatici per spiegare queste critiche e queste "meta-critiche" alle visioni elitarie della cultura. Si è visto nel paragrafo 1.1 che nella genesi delle idee dei vari autori che nella prima metà del Novecento hanno riconosciuto alla cultura di massa un ruolo feticistico e deleterio per il soggetto, vi sono spesso proprio interpretazioni del concetto di cultura in chiave ristretta ed elitaria. A partire dall'Ottocento, quando l'attività artistica viene concepita come mezzo per giungere alla "verità immaginativa", il rapporto tra cultura e mercato comincia a farsi conflittuale e molti autori²⁴ intendono porre in rilievo il fatto che "nell'arte sono incorporati certi

²² Si vedano in proposito le definizioni scelte da Kluckhohn e Kroeber (1972, pp. 165-166) circa l'importanza dei simboli della cultura. I due autori riportano le definizioni di Bain, secondo il quale la cultura "è tutto il comportamento mediato dai simboli", quelle di White, per quale essa "è un'organizzazione di fenomeni - oggetti materiali, gesti, idee e sentimenti - che consiste nel, o dipende dall'uso di simboli", ma anche quella di K. Davis, secondo il quale la cultura "abbraccia tutti i modi di pensiero e di comportamento che sono stati tramandati attraverso l'interazione comunicativa, cioè per mezzo della trasmissione simbolica, anziché attraverso l'eredità genetica".

²³ E. Morin, *Sociologia della sociologia*, Roma, Edizioni Lavoro, 1985, p. 216.

²⁴ Non soltanto critici letterari, ma gli stessi scrittori e poeti: Williams cita in particolare Blake, Wordsworth, Shelly, Keats, Coleridge, Byron.

valori umani, capacità, energie che lo sviluppo della società verso una civiltà industriale si pensava minacciasse o persino distruggesse²⁵. La cultura, vista a stretto contatto con l'arte e la "sensibilità", secondo questa prospettiva viene intesa come espressione dell'immaginazione creativa, come forma di difesa contro le "tendenze disgregatrici" del tempo e come via per il "perfezionamento generale dell'umanità"²⁶. Ma non solo: autori come Samuel Taylor Coleridge²⁷ ritengono che la cultura, intesa come "coltivazione", come stato o disposizione della mente, sia ciò che consente alla civiltà di svilupparsi in modo armonico e di favorire la diffusione di quelle qualità²⁸. La cultura può passare soltanto dalle arti, e in particolare quelle arti capaci di rappresentare sia il "pensare" che il "sentire". L'idea di cultura che viene a diffondersi tra questi autori riporta da un lato all'insieme delle arti e del sapere e dall'altro ad un insieme di valori superiori al normale progresso della società, da affidare necessariamente ad una "minoranza altamente istruita e responsabile". È a partire da questi poeti e da questi intellettuali che la critica letteraria inglese, da Newman e Arnold fino a Leavis, arriva ad una definizione di cultura profondamente elitaria: la cultura, intesa come "operare della perfezione", diviene lo strumento per perseguire l'armonico sviluppo delle qualità e facoltà che caratterizzano l'umanità²⁹ e diviene perfino espressione di una funzione morale. Leavis porta alle estreme conseguenze le idee degli autori ai quali si ispira ed arriva a sostenere la necessità che una "minoranza

²⁵ R. Williams, *op. cit.*, p. 65. Aggiunge Williams che "la cosa importante in questo momento era il rilievo dato a un genere di esperienza e attività umana che il progresso della società sembrava sempre più negare. [...] Essi precisavano enfaticamente la loro alta vocazione, ma erano portati a precisarla e a porla in rilievo perché erano convinti che i principi sui quali la nuova società si andava organizzando erano intensamente ostili ai principi indispensabili dell'arte" (Ivi, pp. 68-69).

²⁶ "L'insistere su una comune umanità universale era evidentemente necessario in un periodo in cui un nuovo genere di società era portato a considerare l'uomo come semplicemente uno strumento specializzato della produzione. L'insistere sull'amore e la simpatia era necessario non solo contro la sofferenza immediata, ma contro l'individualismo aggressivo e i rapporti essenzialmente economici che la nuova società comportava. L'insistere sull'immaginazione creativa, analogamente, può essere interpretato come una costruzione sostitutiva per i moventi e le energie umane, in contrasto con i presupposti della dominante economica" (Ivi, pp. 71-72).

²⁷ Cfr. anche Thomas Carlyle, Percy Bysshe Shelly, e altri autori che con loro partono dalle letture di Goethe, Schiller, Novalis.

²⁸ "L'esistenza della nazione [...] e il suo progredire e la libertà personale [...] dipendono da una continua e avanzante civiltà. Ma la civiltà è essa stessa soltanto un bene promiscuo, [...] se non è fondata sulla cultura, nell'armonico sviluppo di quelle qualità e facoltà che caratterizzano la specie umana" (S. T. Coleridge, *Sulla costituzione della Chiesa e dello Stato secondo la rispettiva idea*, Torino, Giappichelli, 1995, p. 67).

²⁹ Si è visto nel paragrafo 1.1 che per Arnold che "la cultura è una ricerca della nostra perfezione totale", ed essa aiuta a concepire una "perfezione armoniosa" che sviluppa tutti i lati della nostra umanità e una "perfezione generale" che sviluppa tutte le parti della nostra società.

za letteraria” si impegni per tenere in vita la “Grande Tradizione” e le funzioni più raffinate della lingua.

Tali autori, come si è visto anche nel primo capitolo, tendono a dare rilievo alle forme di cultura “alta” e “nobile”, che si contrappongono per valori e contenuti alla “cultura bassa”. Si è visto che nel corso dell’Ottocento in ambito britannico la cultura alta, esemplificata dal canone letterario, è stata considerata come il principale (se non l’“unico”) strumento capace di portare il soggetto a riconoscere le verità universali e ad esprimerle in forma estetica³⁰. Tuttavia, anche tra questi autori, non mancano eccezioni: già a partire da Thomas S. Eliot, ad esempio, la cultura diviene “incarnazione della religione di un popolo”, non è una forma di perfezione alla quale l’individuo dovrebbe aspirare, ma è un “intero sistema di vita” e “ciò che rende la vita degna di essere vissuta”. Se le prime definizioni tendono inequivocabilmente a definire forme di cultura alta contrapposte a forme di cultura “popolare”, nel corso del Novecento vengono elaborate definizioni che conducono molti autori a considerare ogni espressione dell’uomo e della società come degne di essere studiate.

La svolta avviene soprattutto quando “là dove cultura significava uno stato o un atteggiamento mentale, o l’insieme intellettuale e morali, significa ora, anche, un intero sistema di vita”³¹. È a partire Stuarth Hall, da Richard Hoggart, da Raymond Williams e dagli altri autori che ruotano intorno al *Centre for Contemporary Cultural Studies* di Birmingham che le fondamenta di molte tesi apocalittiche ed elitaristiche sulla cultura di massa vengono minate e che le loro idee vengono superate. Gli autori che si riconoscono nella corrente dei *Cultural Studies* cercano infatti di promuovere un concetto di cultura allargato: essa è da intendere non solo come “insieme di significati e valori”, ma anche come “insieme di pratiche effettivamente realizzate”, attraverso le quali i valori e i significati vengono espressi³². Ad esempio, come fa notare lo stesso Raymond Williams, la televisione diviene una “forma culturale” e, in quanto tale, non può certo essere messa da parte per un’analisi che intenda comprendere a pieno l’uomo, la sua formazione e il suo modo di interagire e di comunicare con gli altri. Per Williams, pur essendo necessario riconoscere alla letteratura un ruolo fondamentale, essa non può esaurire l’intera esperienza “immediata e contem-

³⁰ Cfr. in particolare M. Arnold, *Cultura e anarchia*, cit.

³¹ R. Williams, op. cit., p. 21.

³² “Nel concetto di cultura rientrano sia i significati e i valori che sorgono e si diffondono nelle classi e nei gruppi sociali, sia le pratiche effettivamente realizzate attraverso cui valori e significati, sono espressi e nelle quali sono contenuti” (M. Wolf, *Teorie della comunicazione di massa*, Milano, Bompiani, 1985, p. 108).

poranea” del soggetto³³. Valorizzare soltanto la “Grande Tradizione” nell’educazione dei cittadini non è più sufficiente: da un lato occorre valutare anche tutte le altre esperienze formalmente registrate, ovvero l’intero corpo di sapere rappresentato da storia, architettura, pittura, musica, filosofia, scienze naturali e fisiche, antropologia, etc.; dall’altro occorre rivolgersi anche alle forme di esperienza che vengono registrate in altro modo, ad esempio alle istituzioni, ai costumi, alle memorie di famiglia, etc. Come suggeriscono Hall e Whannel, due autori che raccolgono l’eredità di Leavis e della critica letteraria inglese, tale visione si basava su una visione “conservatrice” e “pessimistica” della società, che commette l’errore di contrapporre “la cultura organica dell’Inghilterra pre-industriale all’odierna cultura prodotta in serie”³⁴. Posizioni come quelle di Leavis e Thompson avrebbero dunque dato vita ad un approccio di tipo “inoculatorio”, che, pur operando una penetrante critica alla società industriale, non costituisce una efficace guida all’azione e non tiene conto del fatto che “la vecchia cultura è finita perché è scomparso il modo di vivere che l’aveva prodotta”³⁵. Andando oltre l’idea di cultura intesa esclusivamente come “Grande Tradizione”, Hall e Whannel ritengono che nella possibilità di alcuni strumenti tecnologici non vi sarebbe soltanto la trasmissione di forme di arti esistenti, ma anche la creazione di nuove forme di arte: un’opera d’arte autenticamente valida avrebbe la capacità di rimodellare l’“ordine esistente” nel cinema e nella televisione e di “mettere in evidenza” tutte le possibilità di un medium: “una volta che un *medium* o una forma d’arte ha realizzato un risultato importante, il pubblico, stimolato nella sua sensibilità, non può eludere la sfida che gli viene proposta. L’opera riuscita non soltanto altera l’ordine esistente, ma chiarifica lo scopo verso cui deve tendere”³⁶.

Dato questo allargamento di prospettiva, si spiega la difficoltà di giungere ad una univoca definizione del concetto di cultura, dato che tale concetto “siamo continuamente obbligati ad estenderlo, fino quasi a farlo coincidere con la totalità della vita comune”³⁷. A dimostrazione di questa “estensione”, frequente tra gli autori del *Centre for Contemporary Cultural Studies* è anche l’attenzione all’arte popolare e alle forme di cultura “folk”, una forma di cultura che ha direttamente a che fare con un

³³ “Affidare alla letteratura, o più precisamente alla critica, la responsabilità di controllare la qualità di tutta la sfera dell’esperienza personale e sociale, significa esporre un fatto vitale a un danno equivoco. La lingua inglese è, sì, una materia fondamentale di educazione. Similmente, l’istruzione formale, per quanto umana, non si identifica con tutta l’esperienza sociale acquisita del passato e del presente” (R. Williams, *op.cit.*, p. 304).

³⁴ S. Hall e P. Whannel, *Arti per il popolo*, Roma, Officina, 1970, p. 24.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, p. 38.

³⁷ R. Williams, *op. cit.*, p. 305.

mondo concreto e interamente familiare al suo pubblico³⁸. E una forma di cultura che, pur non avendo come scopo una lunga durata nel tempo, ha la funzione primaria di mettere in comunicazione fra loro le persone e di offrire risposte a problemi significativi e condivisi. Partito sia dall'intenzione di offrire una testimonianza della vita operaia inglese della prima metà del Novecento³⁹, sia dalla volontà di descrivere gli influssi dell'industria culturale sui propri lettori, Richard Hoggart⁴⁰ in *Proletariato e industria culturale* offre un contributo alla difesa della cultura⁴¹ che parte proprio dalla descrizione della cultura operaia: essa viene descritta ponendo una forte enfasi sulla comunità, su una "coralità" che rappresenta proprio il senso fondamentale della cultura del proletariato⁴².

Seguendo il suggerimento di Eliot, Hoggart interpreta la "cultura del proletariato" come un "intero sistema di vita": essa non è esemplificata da canzoni popolari, ballate, *music hall* e altre forme artistiche subordinate alla cultura di *élite*, ma dall'insieme dei costumi e delle abitudini della classe operaia⁴³. E chiarisce che, se fino agli inizi del Novecento l'arte popolare poteva essere considerata come una mani-

³⁸ Cfr., tra gli altri, i testi di Richard Hoggart, *Proletariato e industria culturale*, AA.VV., *Culture for the Millions* e in particolare il saggio ivi contenuto di Oscar Handlin, *Mass and Popular Culture*.

³⁹ Per gli studi sulla cultura operaia cfr. anche E.P. Thompson, *Rivoluzione industriale e classe operaia in Inghilterra*, Milano, Il Saggiatore, 1969: qui egli spiega che l'ascesa della classe operaia "è rivelata, in primo luogo, dalla crescita della coscienza di classe: coscienza di un'identità di interessi tra tutti i diversi gruppi della popolazione lavoratrice e contro gli interessi delle altre classi; in secondo luogo, dalla crescita di corrispondenti forme di organizzazione politica e di categoria" (E. P. Thompson, *op. cit.*, p. 194).

⁴⁰ Hoggart in questo intento risale alla propria esperienza personale, in quanto crebbe in un quartiere popolare alla periferia di Leeds; un'esperienza poi approfondita da un'inchiesta sul proletariato del Nord Inghilterra svolta nel 1936 con metodi di sociologia empirica. "Il mio è un punto di vista attuale, basato in parte sull'esperienza personale e in parte su interessi specialistici, e può solo essere un contributo a una discussione molto più ampia, una delle diagnosi possibili" (R. Hoggart, *Proletariato e industria culturale*, Roma, Edizioni Officina, 1970, p. 346).

⁴¹ Si legge nella prefazione al volume: "questo libro tratta dei mutamenti della cultura proletaria negli ultimi trenta o quarant'anni, in particolare di quei mutamenti che sono stati favoriti dalle pubblicazioni di massa" (Ivi, p. 5).

⁴² Scrive Lidia Curti nell'introduzione all'edizione italiana del testo che "La coesione, la fedeltà e la lealtà verso la propria gente, i legami fittissimi e intricatissimi che sono la geografia essenziale di questo mondo differenziano questa cultura da quella borghese, competitiva anche al suo interno. [...] Esiste certamente un tramite fra la qualità quotidiana della vita operaia e i temi della sua lotta politica. Il monito di Hoggart contro i pericoli della cultura massificante può anche essere letto come monito a non recidere questo tramite" (L. Curti, Introduzione a R. Hoggart, *op. cit.*, pp. XXX-XXXI).

⁴³ Al fine di esplicitare una difficoltà nella definizione di "classe operaia", chiarisce Hoggart che "molti degli atteggiamenti che definisco 'proletari' potrebbero essere attribuiti anche a quel gruppo che viene spesso indicato con il nome di 'piccola borghesia'" e che "i comportamenti descritti [...] sono condivisi dagli altri gruppi che costituiscono 'la gente comune', e conferiscono all'analisi un'applicazione più vasta" (R. Hoggart, *op. cit.*, p. 17).

festazione della “cultura operaia”, con la diffusione dei media ciò non è più possibile. Ai costumi dei primi gruppi urbani vengono contrapposti quelli della classe operaia nella società del benessere e quelli veicolati da canali di comunicazione “di massa”: egli arriva così alla conclusione che la “nuova cultura di massa” abbia disgregato la prima, più antica e “genuina”: la cultura di massa, fondata su un carattere anonimo e cosmopolita, avrebbe privato la classe operaia della sua specifica identità culturale. Dato che l’industria culturale fa leva sulla naturale richiesta di conformismo della classe operaia, la strumentalizza allo scopo di “convincerla e persuaderla”⁴⁴, allora il problema dunque non è più la conservazione di una cultura per pochi, che possa salvare attraverso al ricordo dei valori della “Grande tradizione”, ma la conservazione di quei valori positivi incarnati dalla tradizione e dalla cultura operaia⁴⁵. Della tradizione della classe operaia rimangono il linguaggio, alcune forme di cultura e i comportamenti della vita quotidiana: tutte forme di cultura che richiedono di essere preservate e rilanciate. E rilanciate in un progetto più ampio che aspiri ad offrire a tutti i cittadini la consapevolezza delle “false luci” che, pur all’interno di una fase dello sviluppo democratico sotto l’azione di una tecnologia sempre più agguerrita e centralizzata, corrono il rischio di non promuovere quella libertà e quella apertura sulle quali la società dovrebbe essere fondata.

Sulla scia di Hoggart, interessanti sono anche le opinioni di Hall e Whannel, secondo i quali ci sarebbe una certa continuità tra arte *folk* e quella che viene definita *popular art*: quest’ultima però non è un’arte che cerca di gareggiare con l’arte elevata, ma è una forma culturale che ha statuto e funzione autonoma⁴⁶. Viene così messo in

⁴⁴ “Le pubblicazioni di massa devono fare in modo che i loro clienti non vogliano altre letture, devono continuamente rafforzare la presa, o le loro grandi strutture correrebbero il rischio di crollare. [...] Queste pubblicazioni tendono a tenere i propri lettori in uno stato di accettazione passiva, così che non facciano mai veramente domande, ma prendano soddisfatti ciò che viene loro offerto e non pensino ad alcun cambiamento” (Ivi, p. 239).

⁴⁵ “Hoggart crede in una cultura che combatta la banalizzazione e la superficialità, che arricchisca e amplii la mente, che si colleghi ai grandi temi dell’umanità e ai suoi problemi, accetta cioè il termine nel suo significato tradizionale e si affianca perciò a tutti coloro che hanno combattuto per la sopravvivenza di questi valori anche se da una piattaforma molto diversa dalla sua” (L. Curti, *op. cit.*, p. XXVIII).

⁴⁶ Fanno notare Hall e Whannel che con la diffusione dei media le “arti per il popolo” subiscono nuove trasformazioni: l’arte popolare veicolata dai media “persuade più per la profondità e l’intensità dei suoi sentimenti e valori che non per la ricchezza dell’esperienza cui attinge”; in più spesso essa è improvvisata, sia perché creata dalle attrezzature e dai materiali del medium e in funzione delle sue possibilità, sia perché “sorge dalle esperienze comuni al pubblico e agli esecutori” (S. Hall, P. Whannel, *op. cit.*, p. 53). Aggiungono i due autori che “l’arte dei mass media non è una continuazione, ma una corruzione dell’arte popolare: mentre l’arte popolare nelle sue forme moderne esiste soltanto attraverso la mediazione di uno stile personale, l’arte di massa non ne possiede e mira invece ad un alto grado di spersona-

discussione l'appello alla formazione di una "minoranza colta", messa di fronte ad una "massa non ricreata"⁴⁷, così come il "mito" di un passato completamente organico e soddisfacente da ricercare attraverso la letteratura: ritiene invece Williams che siano necessarie forme di " tirocinio culturale" che si pongano come " tirocini alla democrazia" e " tirocini ai giudizi diretti". Accettate queste nuove definizioni di cultura, prima ancora di qualsiasi evoluzione della *communication research* che valuta il ruolo attivo del destinatario, tutte le analisi puramente apocalittiche, tutte le concezioni inoculatorie o protezionistiche nei confronti dei media, si trovano ad essere spiazzate e diventano spesso inattuali.

Alla base di questa evoluzione, stanno anche le operazioni di Roland Barthes o di Edgar Morin, che rivolgono le loro analisi ai "miti d'oggi" o alle star del cinema con la stessa attenzione con la quale ci si pone di fronte ad un testo letterario. Con Barthes inizia un lavoro di interpretazione anche del "gesto quotidiano", dato che "tutto è pieno di senso" e che la semiologia offre gli strumenti per "decodificare" anche ogni manifestazione di questa vita quotidiana⁴⁸. Premesso che può essere mito "tutto ciò che subisce le leggi di un discorso"⁴⁹ e che non esiste alcuna legge, naturale o no, capace di impedire che si parli delle cose, Barthes spiega che l'universo è "infinitamente suggestivo" e che dunque tutto può essere mito. E ogni fenomeno di significazione, verbale o non, può essere studiato dalla semiologia e dalla mitologia. Se la prima si occupa dei rapporti tra significante, significato e segno, la seconda valuta il "mito" come un "sistema semiologico secondo", che si edifica sulla base di una catena semiologica precedente. Il mito è una forma di linguaggio, che attraverso l'intervento arbitrario dell'uomo e della società, pretende di far passare la storia per natura⁵⁰: la lettura semiologica consente di smascherare questa deformazione e rivela

lizzazione", dato che essa "spesso distrugge ogni traccia di individualità e di originalità espressiva, [...] assumendo invece un tono neutro, un non-stile" (Ivi, p. 56).

⁴⁷ Idee che hanno condotto "nel peggiore dei casi, a un autoritarismo pseudo aristocratico, e nel migliore, ad uno scetticismo inveterato che si è dimostrato molto intollerante verso qualsiasi impegno sociale contemporaneo" (R. Williams, *op. cit.*, p. 313).

⁴⁸ Scrive Umberto Eco nella sua prefazione al testo *Miti d'oggi* che Barthes "lavorava sulla semiosi quotidiana col timore di bloccarla, e la trattava con delicatezza, come avrebbe fatto chi, per rispetto della vita in ciascuna delle sue forme, accarezzasse un gatto randagio con la leggerezza e l'amore (e la venerazione) con cui si accarezza un gatto d'angora. Tutto è pieno di senso, egli ci diceva, e molto ve ne rivelò, ma non ve lo mostrerò tutto, e su quello che dico lascio cadere un'ombra di sospetto, forse di scetticismo, perché non voglio che irrigidiate in cornice ciò che vi sto mostrando, e che interpretando facciate risorgere un fantasma, il fantasma del referente" (Eco 1994, p. XIV).

⁴⁹ R. Barthes, *op. cit.*, p. 191.

⁵⁰ Per Barthes "il mito trasforma la storia in natura. Si capisce ora perché, *agli occhi del consumatore di miti*, l'intenzione, l'adpersonazione del concetto possa restare manifesta senza per questo apparire interessata: la causa che fa proferire la parola mitica è perfettamente esplicita, ma è immediatamente bloccata in una natura; non viene letta come movente, ma come ragione" (Ivi, p. 210).

il mito come una “parola eccessivamente giustificata”, come un “furto di linguaggio”. Rivolgendosi “al vino e al latte”, “alla bistecca e alle patate fritte”, “all’attore d’Harcourt”, “alla nuova Citroën” e al “Tour de France” – tutti fenomeni di significazione diventati secondo l’autore francese “miti” – con la stessa acribia con la quale egli si rivolge al testo letterario, Barthes suggerisce un metodo per rivolgersi alla cultura di massa e alle nuove forme della società contemporanea e apre la strada al superamento della visione protezionistica dei critici della cultura di inizio novecento. Un superamento che, come fanno notare alcuni autori⁵¹, passa proprio dai contributi capaci di porre un legame tra la tradizione della critica letteraria di tipo saggistico e le ricerche semiotiche francesi. Come rileva Len Masterman nella dedica all’autore francese fatta in apertura di un suo volume, Barthes ha compreso che un critico non può essere tale se non si trasforma anche in un “fan”⁵²: posta in discussione la separazione tra “cultura alta” e “cultura bassa”, l’invito è affinché per la piena comprensione della società, dell’individuo e della cultura contemporanei si ci rivolga a tutte le manifestazioni dell’esperienza umana.

Roland Barthes è un punto di riferimento fondamentale anche per le teorie semiologiche di Umberto Eco: nel suo *Trattato di semiotica generale*, l’autore italiano si fa erede sia delle posizioni di de Saussure che di quelle di Peirce⁵³ e ritiene che l’intera cultura possa essere interpretata come un fenomeno semiotico. Al tempo stesso Eco interpreta la semiotica come una “teoria generale della cultura”: “la cultura nel suo complesso può essere capita meglio se la si affronta da un punto di vista semiotico”⁵⁴. Il concetto di cultura rimanda per Eco a tre fenomeni culturali elementari: la produzione e l’uso di oggetti che trasformano la relazione uomo-natura; le relazioni parentali come nucleo primario di rapporti sociali istituzionalizzati; lo

⁵¹ Si veda, ad esempio, Lotman, per il quale “Barthes, studiando la cultura francese contemporanea, scopre lo ‘strano’ nell’abituale. Il buon senso e l’esperienza quotidiana da sono essi identificati con la coscienza piccolo borghese, alla quale si contrappone il punto di vista straniato dell’arte e della scienza contemporanea” (J. M. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, Roma, Meltemi, 2006, p. 82).

⁵² Scrive Masterman “quello che *Mythologies* ha dimostrato è la centralità del potere delle relazioni – dei modelli di dominio, oppressione e subordinazione – del processo di significazione” (L. Masterman, *Television Mythologies*, Londra, New York, 1984, p. 3, trad. autore).

⁵³ U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 42. Tra le due posizioni, Eco chiarisce la sua preferenza per gli studi di Peirce, del quale accetta le definizioni di semiotica come “dottrina della natura essenziale e delle varietà fondamentali di ogni possibili semiosi”, di semiosi come “azione, una influenza che sia, o coinvolga, una cooperazione di *tre* soggetti, come per esempio un segno, il suo oggetto e il suo interpretante”. Per Eco, rispetto a quella saussuriana, “la definizione peirciana offre qualcosa di più. Essa non richiede, come condizione necessaria per la definizione del segno, che esso sia emesso intenzionalmente e prodotto artificialmente” (Ivi, p. 27).

⁵⁴ Aggiunge Eco che “vuol dire insomma che gli oggetti, i comportamenti e i valori funzionano come tali perché obbediscono a leggi semiotiche” (Ivi, p. 42).

scambio di beni economici. Ognuno di questi fenomeni costitutivi di ogni cultura può essere infatti confermare la tesi secondo la quale “l’intera cultura è fenomeno di significazione e di comunicazione e che umanità e società esistono solo quando si stabiliscono rapporti di significazione e processi di comunicazione”⁵⁵. Evitando di cadere in una posizioni estreme⁵⁶, egli ritiene che “l’intera cultura dovrebbe essere studiata come un fenomeno di comunicazione fondato su sistemi di significazione”⁵⁷. Studiare la cultura sotto il profilo semiotico, operazione svolta da Barthes nei suoi *Miti d’oggi*, ma anche dallo stesso Eco in alcuni saggi di *Apocalittici e integrati*, consente di capire come, sia a livello sociale che a livello funzionale, l’oggetto rivesta già funzione significante. Accettando la tesi secondo la quale la cultura può essere studiata come fenomeno di comunicazione e di significazione, le tesi di Eco si relazionano direttamente a quelle di Jurij Michjlovič Lotman, per il quale la cultura è l’ambito dell’organizzazione nella società umana e si contrappone alla “non cultura”, vista come disorganizzazione. Secondo Lotman esiste un “continuum semiotico”, che egli definisce “semiosfera” in analogia col concetto di “biosfera”⁵⁸ e che rende possibile la vita sociale, che consente ogni relazione ed ogni comunicazione. La semiosfera è infatti un “ambiente”, uno “spazio semiotico” al di fuori del quale “non è possibile l’esistenza della semiosi”⁵⁹. Per Lotman tutta l’attività dell’uomo diretta a elaborare, scambiare e conservare informazione con l’aiuto di segni possiede una precisa unità: egli parla infatti di “unità della cultura” e ritiene che, siccome nessun sistema segnico dispone di un meccanismo che gli assicuri un funzionamento isolato, “i diversi sistemi di segni pur presentando strutture ed organizzazioni immanenti, funzionino solo in unità, con l’appoggiarsi l’uno all’altro”⁶⁰. Riconoscendo la semiosfera come “settore chiave del nostro mondo”, la semiologia diviene uno strumento indispensabile e diviene “la ‘porta’ per entrare nella cultura e leggerla in forme unitarie, a cominciare da quella più prossima e più vissuta, connessa all’uso del

⁵⁵ Ivi, p. 36.

⁵⁶ Eco sostiene inoltre che “l’ipotesi radicale di solito circola nelle sue due forme più estreme e cioè: ‘la cultura è solo comunicazione’ e ‘la cultura non è altro che un sistema di significazioni strutturate’” (Ivi, p. 36).

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Concetto introdotto da Vladimir Ivanovič Vernadskij, autore che influenza il pensiero dello stesso Lotman: accanto alla geosfera, composta dalla materia inanimata, egli riconosce l’esistenza della biosfera, composta dalla vita biologica, noosfera, composta dal pensiero umano. Cfr. in particolare V.I. Vernadskij, *La biosfera e la noosfera*, Palermo, Sellerio, 1999.

⁵⁹ J. M. Lotman, *Semiosfera*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 85.

⁶⁰ J. M. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, cit., p. 104.

linguaggio”⁶¹: quella che Lotman definisce la “semiotica della cultura”, intesa come scienza della correlazione funzionale dei differenti sistemi segnici, diviene una chiave interpretativa fondamentale per la comprensione dell’individuo e della società. Tale scienza infatti permette di “leggere” e di “interpretare” tutte le funzioni segniche e tutti i “testi” che circondano l’uomo: in Eco, Barthes, Lotman e altri autori, accanto ad una concezione semiologica della cultura si trova anche l’allargamento del concetto di “testo”. Un concetto non più applicabile soltanto ai messaggi veicolati dal linguaggio scritto, ma a qualsiasi veicolo di un significato globale, “sia esso un rito, un’opera d’arte figurativa, oppure una composizione musicale”⁶².

I suggerimenti metodologici ed interpretativi di Barthes, di Eco, di Lotman e di altri autori che leggono la cultura secondo un’ottica semiologica, possono essere messi in relazione con un altro autore francese che negli anni ’60 rivolge la sua attenzione alla “cultura di massa” e all’industria culturale. Edgar Morin nel suo *L’esprit du temps* riconosce che, così come la civiltà ha scoperto l’esistenza di un “Terzo Mondo”, di una “terza rivoluzione industriale” e dei “Terzi Poteri”, a partire dal secondo dopoguerra la sociologia abbia preso coscienza dell’esistenza anche di una “Terza Cultura”, rappresentata, dopo la “cultura umanistica” e la “cultura scientifica”, dalla cultura di massa, ovvero dalla cultura prodotta secondo le norme della fabbricazione di massa. Una cultura che è costituita da un gran numero di informazioni, “che aumentano incessantemente trasformandosi in ‘rumore’” e una cultura nella quale “una nuova nube d’informazione scaccia via ogni giorno quella del giorno prima”⁶³. Non si tratta però per Morin di una “corruzione” dell’umanesimo colto, ma di un nuovo fenomeno della società che impone ad un ripensamento dell’intero concetto di cultura⁶⁴: “si può definire una cultura come un corpo complesso di norme, simboli, miti e immagini che penetrano l’individuo nella sua umanità, ne strutturano gli

⁶¹ L. Toschi, F. Cambi, *La comunicazione formativa*, Milano, Apogeo, 2006, p. 66. Continua Cambi: “e la semiologia ci guida su questo percorso mostrandoci le regole dello scambio comunicativo, le strutture dei segni, il pluralismo dei loro codici, fatti di ‘confini’, di ‘irregolarità’, di ‘specificazioni’, di ‘simmetrie speculari’, ecc., in modo da renderci trasparente (o più trasparente) la comprensione della semiosfera” (*Ibidem*).

⁶² J. M. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, cit., p. 104. Il testo diviene così definibile come “ogni porzione di mondo caricata di significato”, anche se specifica Lotman che “dell’insieme dei messaggi in lingua naturale una cultura estrae e considera solo quelli che possono essere determinati come un qualche genere di discorso [...], cioè quelli che possiedono un qualche significato globale e svolgono un’unica funzione” (Ivi, p. 114).

⁶³ E. Morin, *Sociologia della sociologia*, cit., p. 208.

⁶⁴ Mentre la nozione di massa “è a priori troppo ristretta”, quella di cultura per Morin “può sembrare a priori troppo larga, se la si intende, in senso forte, etnografico e storico, o troppo nobile, se la si intende nel senso sublimato dell’umanesimo colto” (Morin 2002, p. 31)

istinti e ne orientano le emozioni”⁶⁵. La cultura di massa è dunque anche produttrice di capolavori almeno quanto la cultura alta è produttrice di “opere mediocri”. Essa, pur offrendo scarse possibilità di riflessione per il modo in cui viene consumata e per la mancanza di strutturazione, non è l’unica responsabile dello sviluppo di barbarie di “vuoto culturale sul terreno del quotidiano e della vita sociopolitica”⁶⁶. Morin si auspica quindi non tanto un ridimensionamento della cultura di massa, che egli considera impossibile, ma la reintroduzione di una comunicazione fra i tre tipi di culture (umanistico, scientifico e di massa) per arrivare a conoscere, riflettere e interrogarsi consapevolmente su ogni manifestazione della cultura, dato che essa fornisce dei punti di appoggio pratici alla vita immaginaria ed alimenta il compromesso fra reale e immaginario⁶⁷.

Dopo aver percorso secondo varie ottiche disciplinare questo allargamento del concetto di cultura, viene dunque da interrogarsi: gli apocalittici, condividevano (e condividono) questa definizione di cultura? In parte forse sì. Ma principalmente no. Le accuse rivolte ad Adorno e ad altri autori etichettati come apocalittici consistono proprio nel fatto che questi si siano arroccati su posizioni elitaristiche e aristocratiche, disprezzando le varie “forme culturali” provenienti dal basso. Critiche che in parte sono incontestabili, ma che talvolta sottovalutano l’intento esplicito, e dichiarato di questi autori di non confondere la “cultura industriale” (o, meglio, l’“industria culturale”), con le forme di cultura popolare. Si pensi ad esempio a Pasolini, che, come si è visto nel paragrafo 2.2, è profondamente consapevole della necessità di valorizzare le espressioni culturali popolari, dal dialetto alle altre manifestazioni “particolari”. O si pensi a Baudrillard, per il quale il bersaglio della critica non è la diffusione “industriale” dei prodotti culturali o il loro inserimento nel mercato, ma sono proprio le intere trasformazioni dei meccanismi di significazione che avvengono nell’epoca postmoderna.

Forse, se letti lontano da ideologie o da visioni elitaristiche ed aristocratiche, gli apocalittici, e con loro tanti altri interpreti delle scienze umane del Novecento (pos-

⁶⁵ E. Morin, *Lo spirito del tempo*, Milano, Meltemi, 2002, p. 31.

⁶⁶ E. Morin, *Sociologia della sociologia*, cit., p. 209.

⁶⁷ In un recente articolo pubblicato su “L’Espresso”, Eco chiarisce che la differenza tra alta e bassa cultura, se esiste, non sta più al momento della produzione di un contenuto culturale, ma nei suoi modi di essere fruito: “Caso mai oggi la distinzione dei livelli si è spostata dai loro contenuti o dalla loro forma artistica al modo di fruirli. Voglio dire che la differenza non sta più tra Beethoven e ‘Jingle bells’. Beethoven che diventa suoneria per il telefonino o musica da aeroporto (o da ascensore) viene fruito nella disattenzione, come avrebbe detto Benjamin, e quindi diventa (per chi lo usa così) molto simile a un motivetto pubblicitario. Al contrario un jingle nato per pubblicizzare un detersivo può diventare oggetto di attenzione critica, e di apprezzamento per una sua trovata ritmica, melodica o armonica” (U. Eco, *Da Marco Polo a Internet perché abbiamo perso lo stupore*, “La Repubblica”, 2 gennaio 2010).

siamo dire: tutti quegli autori che hanno cercato di comprendere l'uomo immerso nella società della comunicazione e nella società dei media), potrebbero consentire di rilanciare lo stesso concetto di cultura. Si può ritenere che vi sia tra i suggerimenti degli "apocalittici" anche una valorizzazione della cultura come forma di vita e come il più alto valore espressivo dell'umanità; tale definizione di cultura, come si è visto, non si riferisce tanto ad una cultura esclusivamente alta e elitaria, ma ad una cultura che sappia mettere in dialogo alte forme artistiche con ogni manifestazione della vita quotidiana e una cultura della quale ciascun soggetto si faccia consapevole abitante. Secondo questa tesi, la cultura, intesa come *habitus*, come "espressione della capacità simbolica umana", come "intero sistema di vita", ma anche come "l'idea che l'uomo ha dell'uomo"⁶⁸, può rappresentare la risposta alla complessità dell'universo comunicativo nel quale siamo immersi⁶⁹. Avendo l'uomo il compito di abitare consapevolmente tale cultura, come suggerisce Williams, occorre conoscere "ogni gruppo di processi vitali" e ciò significa "vederne e ammirarne la straordinaria varietà e complessità" e la "grande fertilità dei valori"⁷⁰. Un compito che spetta all'educazione e che, in una società in costante trasformazione, per un soggetto immerso in sempre nuovi flussi comunicativi e attratto da sempre nuove agenzie formative, spetta ancora principalmente alla scuola, anche se non più l'unica, ancora la principale agenzia capace di veicolare formazione.

2. "Cultura", "massa", "media": un dibattito ancora aperto

Parallelamente ad un allargamento del concetto di cultura, la messa in crisi di alcuni "capisaldi" apocalittici passa anche dalla critica rivolta da molti autori al concetto di "mezzi di comunicazione di massa"; il ridimensionamento della portata delle tesi apocalittiche è dovuto anche alla consapevolezza che i nuovi media, nel corso degli ultimi decenni stanno obsolete tesi che parlano esclusivamente della comunicazione di massa della diffusione di informazioni in *broadcasting*, trascurando invece la tendenza dei nuovi strumenti a servirsi di forme comunicative sempre più personalizzate, libere e autonome. Se da un lato è palese come certe accuse rivolte a radio, cinema e televisione siano ormai limitate, forse talvolta considerando i "vecchi

⁶⁸ Cfr. G. Lukàcs, *Alte Kultur und neue Kultur*, in F. Benseler, *Georg Lukàcs*, Goethepreis, 1970.

⁶⁹ Secondo Thurn presa per buona la definizione di Lukàcs per la quale la cultura è l'idea che l'uomo ha dell'uomo, allora compito della sociologia è "indagare, con tutti i mezzi che essa ha a disposizione, di che tipo siano concretamente le rappresentazioni collegate a quest'idea ed in che modo esse trovino accesso nella prassi di vita degli uomini" (H. P. Thurn, *op. cit.*, p. 6).

⁷⁰ *Ibidem*.

media” come obsoleti e come non più rilevanti e trascurando le tesi sulla “ri-mediazione”⁷¹, si tendono a liquidare troppo rapidamente mezzi di comunicazione che comunque, direttamente o indirettamente per mezzo di “ri-mediazioni” continuano ad essere presenti nella società e nella vita degli individui e continuano a far parte di quella “semiosfera” della quale si è parlato nel paragrafo precedente.

Ai fini di una riflessione sull’attualità dei capi di accusa degli apocalittici e sulla pertinenza di molte critiche ad essi rivolti, può essere utile una riflessione storico-teorica sui termini che caratterizzano il dibattito: l’espressione “cultura di massa” (ma anche lo stesso vocabolo “massa”, e anche lo stesso concetto di “medium”), è stato adottato nelle riflessioni sociologiche e pedagogiche trascurando la sua lunga storia e le sue origini. Con “massa” si intende solitamente un insieme non organizzato di individui, che vengono percepiti in base ad atteggiamenti, rappresentazioni, comportamenti di tipo medio. Diffusosi nella seconda metà dell’ottocento, il concetto di “società di massa” è da porre in relazione alla rapida industrializzazione del capitalismo europeo occidentale e alle sue conseguenze sociali e politiche⁷². Tale concetto comincia ad essere utilizzato da autori quali, tra gli altri, Gustave Le Bon, Gabriel Tarde, Scipio Sighele, per essere poi ripreso da Sigmund Freud e da autori di discipline diverse, soprattutto in filosofia. Le prime definizioni di società di massa sono state spesso intese come tentativi di difesa da parte della classe politica dominante contro lo spirito democratico degli “strati subalterni”, tesi che dunque rifiutano i principi democratici di governo e che comporterebbero una degradazione culturale e sociale. Si pensi ad esempio a Nietzsche, per il quale la società moderna sarebbe minacciata “dal basso”, dalle “pretese insanabili” dall’ideologia di una “massa di mediocri”. E si pensi ancora alla già citata “ribellione delle masse” prospettata da Ortega y Gasset, per il quale la massa è da intendere come qualcosa che travolge tutto ciò che è differente, singolare, individuale, qualificato e selezionato⁷³. Ma si pensi anche alle tesi di Alex de Tocqueville, secondo il quale l’alta cultura sarebbe minacciata

⁷¹ J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation*, Milano, Guerini, 2002

⁷² “Il termine ‘massa’ implica [...] un cambiamento nell’ideologia: mentre le relazioni sociali precapitalistiche si dissolvono all’apparire di questi massicci mutamenti economici e sociali, la nascente classe dirigente borghese cerca di legittimare il suo dominio attraverso gli ideali laici e razionali di democrazia, equità e di giustizia sociale. [...] Il termine ‘massa’ emerge nel pensiero sociale prima che la borghesia in ascesa abbia consolidato il suo potere nel moderno Stato capitalistico. Esso è impiegato in senso peggiorativo dagli ideali filo-aristocratici e anticapitalisti contro valori e pratiche del commercio e dell’industria” (A. Swingewood, *op. cit.*, p. 20).

⁷³ Continua Ortega sostenendo che la massa sia “tutto ciò che non valuta sé stesso [...] mediante ragioni speciali, ma che si sente ‘come tutto il mondo medio’ e tuttavia non se ne angoscia, anzi si sente a suo agio nel riconoscersi identico agli altri” (J. Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse*, Torino, Utet, 1979, p. 12).

dalla natura monotona e ripetitiva della società industriale. La definizione di massa in chiave radicalmente negativa, che passa anche attraverso le tesi dei vari Eliot, Leavis, fino agli autori della scuola di Francoforte, ai marxisti e altri teorici che aspirano contemporaneamente ad un richiamo nostalgico per la società preindustriale e ad una denuncia dei modi di produzione capitalistici.

Con massa si tende così a denotare qualcosa di negativo, che “amorfo”, “imprevedibile” ed “instabile”, può essere riferito ad una “moltitudine” e una “folla” indifferenziata di soggetti che perdono la loro individualità e che acquistano componenti irrazionali. Con le sue diverse accezioni, il termine massa passa dalle teorizzazioni psicologiche di Le Bon, a quelle psicanalitiche di Freud e Jung, da quelle filosofiche di Marx, di Ortega y Gasset e Nietzsche, dagli spunti della sociologia critica alle riflessioni su massa e potere di Canetti, per il quale la tendenza a comporre “masse” sia un istinto connaturato nell'uomo, fino alla sociologia empirica del Novecento e alle definizioni di “massa”, “folla” e “gruppo” date da Herbert Blumer. Agli inizi del Novecento, il concetto di massa si riferisce quindi ad una forma di “relazione umana impersonale” tipica dell'ordine sociale urbano-industriale allora emergente: si inizia a parlare così di “società di massa” per indicare un tipo di società nella quale, mentre stanno aumentando eterogeneità e individualismo, stanno anche diminuendo le capacità da parte della società stessa di controllare i suoi membri in modo informale⁷⁴. Si tratta di società nelle quali, come fanno notare DeFleur e Ball-Rokeach, si presuppone che “1) gli individui siano in condizione di isolamento psicologico rispetto agli altri; 2) nelle loro interazioni con gli altri prevalga l'impersonalità e 3) gli individui siano relativamente liberi dalla pressione di obblighi sociali informali e vincolanti”⁷⁵.

Come suggerisce Simmel, “la massa non si fonda sulla personalità dei suoi membri, ma solo su quelle parti che accomunano gli uni agli altri ed equivalgono alle forme più primitive ed infime dell'evoluzione organica”⁷⁶; dunque, differentemente da concetti simili come quelli di “gruppo”, di “folla” o di “pubblico”, essa si fonda su un insieme di membri che non si conoscono tra loro e che risulta ignota anche a coloro che ad essa si rivolgono. Essa è dunque costituita da un aggregato omogeneo di

⁷⁴ “La società moderna è composta di masse nel senso che è una vasta massa di individui segregati e isolati, interdipendenti per tutta una varietà di modalità specializzate però privi di qualsiasi valori o scopo centrale e unificante. L'indebolirsi dei legami tradizionali, la crescita di razionalità e la divisione del lavoro hanno creato delle società costituite da individui uniti da legami molto deboli. In questo senso la parola ‘massa’ suggerisce qualcosa di più simile a un aggregato che ad un gruppo sociale strettamente legato” (Young, cit. in De Fleur M.L., Ball-Rokeach S.J., *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 175).

⁷⁵ M. L. De Fleur, S. J. Ball-Rokeach, *Teorie delle comunicazioni di massa*, cit. p. 175.

⁷⁶ G. Simmel, *Forme e giochi di società*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 83

individui che, pur provenendo da ambienti o da gruppi sociali diversi, non sono distinguibili tra loro. Herbert Blumer⁷⁷ fa notare che la massa, oltre ad essere priva di tradizioni, di regole di comportamento, di leadership e di struttura organizzativa, è anche fondata su individui posti in isolamento, distaccati e “atomizzati”. E un isolamento “aggravato” dal fatto che gli individui vengono esposti “a messaggi, contenuti, eventi, che vanno al di là della loro esperienza, che si riferiscono a universi di significato e di valore che non coincidono necessariamente con le regole del gruppo di cui l’individuo fa parte”⁷⁸.

Quando di “massa” si parla in relazione ai mezzi di comunicazione⁷⁹ è quasi inevitabile che venga riprodotta la frattura tra “apocalittici” e “integrati”. Da un lato coloro che parlano di manipolazione delle coscienze e di integrazione ed omologazione ideologica rispetto ai valori proposti da *élite* di controllo e gruppi di interesse politico, dall’altro coloro che cercano di considerare i mezzi di comunicazione di massa come strumenti utili per diffondere informazioni e per promuovere i processi di comunicazione sociale e la cui funzione principale è dunque quella di facilitare una sempre maggiore partecipazione alla vita pubblica e sociale di tutti i cittadini.

Un primo ed efficace tentativo di superamento di questa opposizione è stato fatto da Edgar Morin, che ritiene impossibile rivolgersi alla comunicazione di massa senza essere consapevoli dell’esistenza di una “cultura di massa”. È definibile come tale una cultura che regola i processi di comunicazione e che costituisce una parte consistente all’interno della noosfera che consente ai soggetti di condividere significati. Anche se conserva il termine di “industria culturale”⁸⁰ già caro ai francofortesi, Mo-

⁷⁷ Cfr. in particolare H. Blumer, *The Moulding of Mass Behaviour through the Motion Picture*, “Publications of the American Sociological Society”, n. 29, 1936, ma anche H. Blumer, *Interazionismo simbolico*, Bologna, Il Mulino, 2008.

⁷⁸ M. Wolf, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁹ “La parola ‘massa’ è [...] equivoca. Negli Stati Uniti, nell’espressione *mass culture*, essa rimanda direttamente al senso che ha nell’espressione *mass media*, quindi all’idea di moltiplicazione o diffusione massiccia. In Francia la parola evoca prima di tutto la massa, termine colloquiale che include contemporaneamente sia l’insieme che la media della popolazione; e subito dopo evoca le masse, termine del vocabolario politico rivoluzionario che ha ottenuto i favori nostalgici e ardenti di una parte dell’intelligenza. Intendiamo qui la cultura di massa come una cultura prodotta in funzione della sua diffusione massiccia e che tendenzialmente si rivolge ad una massa umana, cioè a un agglomerato di individui considerati indipendentemente dalla loro appartenenza professionale o sociale” (E. Morin, *Sociologia della sociologia*, cit., p. 244).

⁸⁰ Per una ricostruzione storica del concetto di industria culturale, cfr. A. Abruzzese e D. Borrelli, *op. cit.* Secondo i due autori, il concetto di industria culturale si basa su due assunti pregiudiziali: “il primo è che l’industria in quanto macchinazione che risponde immediatamente ad interessi privati, colonizza la cultura di massa nel senso di renderla anch’essa una forma separata dalle reali esigenze del corpo sociale; il secondo è che la componente operativa e tecnica presente nel concetto di coltivazione soffoca ed estin-

rin cerca di interpretare la cultura di massa come un sottosistema del più ampio sistema culturale della società. A partire dagli anni '30 la cultura di massa produrrebbe due processi complementari e inscindibili: da un lato la moltiplicazione pura e semplice dei flussi informativi e dei destinatari dei messaggi, dall'altro la volgarizzazione dei loro contenuti, che produce semplificazione e stilizzazione. La cultura di massa, come si è visto, non è però per Morin una degradazione o una corruzione della cultura alta, ma è una delle realtà policulturali nelle quali l'individuo si trova ad essere integrato: la "cultura di massa è una *cultura*: costituisce un corpo di simboli, di miti e di immagini concernenti la vita pratica e la vita immaginaria, un sistema di proiezioni e di identificazioni specifiche, che si aggiunge alla cultura nazionale e alla cultura umanistica, entrando in concorrenza con loro"⁸¹. Se gli intellettuali rigettano la cultura di massa "negli inferi infra-culturali" – sia da destra, considerandola come "divertimento per iloti" e "barbarie plebea", sia da sinistra, considerandola come un "barbiturico" o come "mistificazione deliberata" –, la tesi di Morin è che essa non possa essere concepita in antitesi alla cultura alta. Passo fondamentale di questo superamento di tesi elitaristiche è la necessità che l'osservatore studi innanzitutto se stesso, "poiché l'osservatore o turba il fenomeno osservato, o vi si proietta in qualche misura": attraverso questo lavoro di "autoanalisi" e "autocritica" diviene possibile rivedere la nozione etica ed estetica di cultura e partire da una concezione di cultura "in immersione storica e sociologica". L'osservatore deve dunque partecipare all'oggetto della sua osservazione⁸² e, secondo quello che Morin chiama il "metodo della totalità", "la cultura va seguita nel suo perpetuo moto dalla tecnica all'anima umana, e dall'anima umana alla tecnica, come una navicella fluttuante lungo tutto il processo sociale"⁸³. Queste riflessioni, gradualmente e capillarmente si diffondono tra le teorie della comunicazione e vanno a formare quella teoria culturologica⁸⁴ che

gue la parte che nello sviluppo delle forme comunicative ed espressive gioca la dimensione ideativa e simbolica, legata alle sfere della cultura e del culto" (Ivi, p. 14).

⁸¹ E. Morin, *Lo spirito del tempo*, cit., p. 32.

⁸² "Occorre in certo senso amare il cinema, avere piacere a introdurre una moneta in juke-box, divertirsi con le macchine a gettone, seguire gli incontri sportivi alla radio e alla televisione, canticchiare l'ultima canzonetta; essere parte della folla, delle feste da ballo, dei capannelli dei curiosi, dei giochi collettivi. [...] Forse uno dei compiti del *narodnik* moderno, costantemente preoccupato "di andare verso il popolo", è proprio quello di andare verso Dalida" (Ivi, p. 38).

⁸³ Ivi, p. 39

⁸⁴ Tra le tesi che possiamo definire "culturologiche" (M. Wolf, *op.cit.*), rilevanti possono essere quelle di Abruzzese e Borrelli, secondo i quali, per evitare che le riflessioni sulla "cultura dei media" vengano influenzate dall'eredità della critica apocalittica, propongono un nuovo termine che nell'epoca del transito dai mass media ai personale media sostituisca quello di "industria culturale": parlando di "tecnologia culturale" si terrebbe conto infatti sul "superamento postmoderno delle qualità sociali e formali che hanno caratterizzato il mondo industriale". Tale formula metterebbe in luce una insostenibile tautologia

segna indelebilmente la ricerca sulla comunicazione mediata e sulla cultura dei media.

Le più efficaci risposte alle accuse “apocalittiche” secondo le quali i media avrebbero effetti diretti e immediati sul pubblico passa anche, e soprattutto, dalla *communication research*. In contrapposizione con le teorie “ipodermiche”, secondo la quale i media riuscirebbero a “inoculare” i messaggi della loro propaganda negli individui e secondo la quale ci sarebbe una connessione diretta tra l’esposizione ai messaggi e il comportamento, è già a partire dagli anni ’30 che la ricerca empirica sulla comunicazione di massa mette in discussione l’idea di un influsso diretto e non mediato dei media sugli individui. A partire da questi anni avviene già una messa in discussione dei metodi di studio della comunicazione di massa promossi da Harold Lasswell, che, ponendo l’attenzione sulla formula “chi dice cosa a chi, con quale effetto”, privilegia lo studio del pubblico e degli effetti sugli altri aspetti della comunicazione. Attraverso le indagini empiriche quantitative sull’audience⁸⁵, si sostiene che, al contrario del “mito diffuso” per il quale gli effetti dei *mass media* in fatto di opinioni o credenze sarebbe diretti e costrittivi, l’influenza delle comunicazione di massa sarebbe “mediata” da varie di forme di resistenza messe in atto da parte dei destinatari. Parlando non più di massa, ma di *audience* si comincia a sostenere che i soggetti si espongono all’informazione in modo selettivo, scegliendo l’informazione congeniale alle loro attitudini: sarebbe dunque l’interesse del soggetto a guidare anche i meccanismi di scelta, di esposizione, di percezione e di memorizzazione rispetto ai contenuti veicolati dai media. È a partire da questi studi che vengono elaborate le teorie che tendono a considerare l’efficacia dei mezzi di comunicazione di massa soltanto all’interno del contenuto nel quale essi agiscono: si pensi ad esempio al *two step flow of communication* teorizzato da Lazarsfeld, Berelson e Gaudet⁸⁶, per i quali occorre

tra tecnica e cultura: “luoghi e forme di relazione che si aprono grazie all’artificializzazione del corpo per mezzo del corpo”: ancora prima del linguaggio comunicativo fondato sulla parola, sull’immagine e poi sulla scrittura” (A. Abruzzese, D. Borrelli, *op. cit.*, p. 15).

⁸⁵ Queste indagini si inseriscono in una tradizione sociologica empirica sviluppatasi proprio nel corso del novecento: “a mano a mano che si formò una tradizione di tipo sondaggistico, diventò sempre più frequente il ricorso al confronto statistico dei comportamenti individuati sulla base dell’appartenenza alle categorie sociali. Come risultato si ebbe una conferma sempre più chiara ed evidente del fatto che *la differenziazione sociale produceva modelli di comportamento diversi*. In altri termini, le persone che avevano in comune la stessa identità derivante dall’appartenenza ad una determinata categoria sociale si comportavano spesso in modo analogo” (M. L. DeFleur, S. J. Ball-Rokeach, *op. cit.*, p. 203).

⁸⁶ “Le situazioni sociali, delle quali la campagna politica è un esempio tra i tanti, richiedono costantemente l’elaborazione di azioni o opinioni. E i membri di un gruppo fanno fronte a tali richieste anche se non c’è alcun individuo particolarmente influente a cui rivolgersi per un consiglio. Al di sopra e al di là della leadership d’opinione ci sono le reciproche interazioni dei componenti del gruppo, che rafforzano le attitudini ancora non precisate di ciascuna persona. Sulla base di queste interazioni, si cristallizza la

considerare il ruolo determinante di “mediatori” che i leader svolgono tra i media e gli altri individui di un gruppo, ma anche alla teoria degli “usi e gratificazioni”, che parte dal presupposto che i soggetti di fronte ai media siano attivi e non passivi e che dunque, anziché trovarsi imposte “pallottole di propaganda”, essi siano in grado di scegliere tra contenuti diversi per soddisfare le proprie esigenze che nascono sulla base di determinate motivazioni⁸⁷. In generale, come fa notare McQuail⁸⁸, attraverso tutte le analisi rivolte al pubblico dei media, viene smascherato approccio degli apocalittici “più ideologico che scientifico” e fondato sul radicale assioma secondo il quale la cultura dei mass media è una cultura di massa e, di conseguenza, il pubblico dei mass media corrisponde automaticamente ad un pubblico di massa.

Parallelamente alle indagini empiriche, si diffondono anche le teorie secondo le quali lo sviluppo dei modi di produzione sia servito ad accrescere e non a distruggere la società civile⁸⁹. Sia le posizioni dei critici letterari che quelle dei critici marxisti vengono accusate di essere conservatrici e antidemocratiche e si tende a proporre una cultura intesa come prassi, “cioè strumento di trasformazione del mondo mediante coscienza, azione, valori”⁹⁰. Dovrebbero dunque essere inclusi nella cultura anche i mezzi attraverso i quali l’uomo “umanizza e modella ai suoi fini il mondo sociale, una prassi resa possibile dai costanti progressi nelle basi materiali dei rapporti sociali ma distorta nella natura capitalistica di quei rapporti a una prassi ineguaglianza e sfruttamento”⁹¹. Queste tesi tendono la mediazione tra gli stessi apocalittici e quelli che lo stesso Umberto Eco nel 1964 definisce come “integrati”, quali possono

distribuzione di opinioni e attitudini articolate” (P. Lazarsfeld, B. Berelson, H. Gaudet, cit. in M. Wolf, *op. cit.*, p. 49).

⁸⁷ Tra le esposizioni della teoria degli usi e delle gratificazioni, cfr. K. Blumler, E. Katz, *The Uses of Mass Communication*, Sage, Beverly Hills, 1974 e in particolare il saggio di K.E. Rosengren, *Uses and Gratifications* ivi contenuto. “[...] è evidente motivazioni ed esigenze dipendono da una serie di fattori che sono legati: a) alla biografia e socializzazione dell’individuo, b) alle sue esperienze di ‘consumatore’ di mezzi-generi-prodotti. Tali esperienze formano il gusto e gli interessi del soggetto e sono la ‘matrice’ dei suoi successivi comportamenti, o meglio, la matrice delle sue future motivazioni-esigenze in situazioni analoghe” (cit. in M. Livolsi, *Manuale di sociologia della comunicazione*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 228)

⁸⁸ D. McQuail, *L’analisi dell’audience*, Bologna, Il Mulino, 1997.

⁸⁹ Per Alan Swingewood, lo sviluppo del modo di produzione capitalistico “ha creato una struttura sociale più complessa e autonoma in cui le istituzioni chiave dei sindacati, dei partiti politici, delle associazioni professionali e dei mezzi di comunicazione e di cultura non sono dominati da un apparato statale massiccio e onnipotente ma esercitano un’influenza mediatrice più grande di quanto non sia stato possibile durante la fase ‘progressiva’ dell’evoluzione del capitalismo” (A. Swingewood, *op. cit.*, p. 14).

⁹⁰ Ivi, p 17.

⁹¹ Ivi, pp. 173-174. “Se l’allettante promessa di una cultura capitalistica potrà essere mantenuta, lo sarà sotto l’egida del modo di produzione socialista e di una fiorente società civile socialista dalla quale la legittimità promani organicamente, in quanto fondata non nel mito delle masse ma nella realtà storica della piena partecipazione democratica” (*Ibidem*).

essere considerati ad esempio Edward Shils, Daniel Bell, Harold Rosenberg⁹², William Kornhauser. Questi “integrati” criticano profondamente coloro che, come ad esempio Adorno ed Horkheimer, nella loro concezione della società di massa mostrano un “attaccamento frustrato a un ideale impossibile di perfezione umana” e mostrano “un disgusto per la società e per gli esseri umani”⁹³. I vari usi del concetto “società di massa” tradirebbero sempre “atteggiamenti aristocratici e protestatari”, costringendo il concetto a rimanere “impigliato in una rete di giudizi e sentimenti che riguardano la società contemporanea”⁹⁴. Aniché rivendicare un passato mitico, una società stabile e organica, questi autori rivendicano il ruolo democratizzante dei media, esaltano il maggiore spazio che attraverso di essi viene concesso all’iniziativa umana e alla libertà personale e pongono l’accento sullo sviluppo promosso dalla industrializzazione e dalla diffusione della tecnologia⁹⁵. Come suggerisce Shils, col sorgere della produzione e del consumo di massa – e del conseguente livellamento degli stili di vita che contraddistinguono le classi –, per la prima volta la “massa della popolazione” si trova ad essere “incorporata *nella* società”⁹⁶, può avere accesso allo stile di vita e alla cultura una volta riservata alle *élite* e ha il “diritto di scegliere”. Lo stesso concetto di “massa”, dunque, richiede di essere rivisto e rivalutato: se è vero che essa è diventata il pubblico della cultura – e “costituisce per la cultura il più vasto pubblico della storia”⁹⁷ – Bell suggerisce anche che attraverso il concetto di massa non è

⁹² Harold Rosenberg, a proposito del concetto di *kitsch*, scrive nel suo *Dissent*: “L’anticconcetto di kitsch è un aumento di kitsch. Quando MacDonald parla contro il kitsch, sembra che parli dal punto di vista dell’arte; quando parla dell’arte, le sue idee sono kitsch [...]. Uno degli aspetti della cultura di massa è la critica ‘kitsch’ del kitsch” (H. Rosenberg, cit. in E. Morin, *Sociologia della sociologia*, cit., p. 243).

⁹³ Shils E., *The intellectuals and the powers*, Chicago, London, 1972. Per Bell, le critiche rivolte alla cultura di massa americana possono essere riassunte in quattro accuse: 1) l’attività creativa non è sufficientemente incoraggiata, 2) l’opera seria è snaturata; 3) le opere mediocri e “medie” sono acclamate ingannevolmente come arte seria; 4) il materiale offerto al pubblico di massa è volgare, stuzzicante, amorale, degradante ed incita alla violenza (D. Bell et al., *L’industria della cultura*, Milano, Bompiani, 1969).

⁹⁴ Ivi, p. 3. “Se il termine *società di massa* può, come credo, essere impiegato vantaggiosamente, il concetto dev’essere inteso libero da ogni deformazione politica, capace di illuminare tali differenze storiche” (Ivi, p. 4).

⁹⁵ “Una pluralità di gruppi di indipendenti e specializzati rafforza la democrazia liberale fornendo le basi sociali per una competizione libera e aperta per il potere [...]. Perciò, dove il pluralismo è forte, libertà e democrazia tendono ad essere forti; per converso le forze che indeboliscono il pluralismo sociale indeboliscono anche la libertà e la democrazia” (Ivi, pp. 230-231).

⁹⁶ “La nuova società è una società di massa, precisamente nel senso che la massa della popolazione è stata incorporata *nella* società. Il centro della società – le istituzioni centrali, ed i sistemi centrali di valore che guidano e rendono legittime queste istituzioni – ha allargato i suoi confini. La maggior parte della popolazione (la ‘massa’) si trova ora in un rapporto più stretto con il centro, di quanto non lo fosse nelle società premoderne, o nei primi stadi della società moderna” (E. Shils, *op. cit.*, p. 125).

⁹⁷ D. Bell, *op. cit.*, p. 34.

possibile intendere soltanto un vasto pubblico comune, ma si implichi anche, come le indagini empiriche hanno dimostrato, lo sviluppo di molti strati differenziati di pubblico, caratterizzati da gusti ed interessi diversi.

Una proficua dialettica tra “apocalittici” e “integrati” è rappresentata per Swingewood dal concetto di democratizzazione della cultura, già presente peraltro in un autore vicino ai francofortesi come Benjamin, per il quale il “declino dell’aura” corrisponde al risultato del desiderio delle masse di essere “più vicine” spazialmente e umanamente alle cose. Mentre la cultura di massa richiede un adattamento passivo e l’esclusione di tutte le attività che possono realizzare mutamenti sociali⁹⁸, una democratizzazione della cultura implica “sia lo sviluppo di istituzioni indipendenti all’interno della società civile sia, attraverso di queste, lo sviluppo di attività pratiche e il coinvolgimento delle ‘masse’”⁹⁹. L’appello forse più attuale è da ricercare nelle parole dello stesso che Eco che, anche a qualche anno dalla pubblicazione di *Apocalittici e integrati*, nel 1969 scrive l’introduzione ad un’antologia di testi sulla cultura di massa e, spiegata l’insufficienza di ottiche estreme¹⁰⁰, ritiene che sia necessario conoscere, ricordare e reinterpretare l’eredità di tutte le ricerche sulla comunicazione di massa: se da un lato sono dannose le analisi che esaminano la cultura da un punto di vista critico sono spesso pervase da una “fiducia aristocratica e sincera” nel potere della cultura, dall’altro occorre comprendere che la cultura di una società di massa affonda le sue radici in qualcosa che precede il discorso culturale. “In altre parole, sarà solo nell’universo dei rapporti politico-economici che si potranno affrontare le degenerazioni sovrastrutturali del sistema”¹⁰¹.

Al pari delle tesi di Eco, si possono riconoscere sforzi altrettanto dialettici da parte degli autori che ruotano intorno ai *cultural studies*. Come si è già visto per il concetto di cultura, questi autori, anche nell’analizzare i modelli della comunicazio-

⁹⁸ Aggiunge Swingewood che “la cultura di massa, così come è descritta nelle varie teorie e in quanto elemento importante dell’ideologia borghese, è la reificazione del lavoro umano, un mondo falso ed esteriore di oggetti e di merci culturali. [...] Se la cultura è il mezzo attraverso il quale l’uomo afferma la sua umanità, i suoi fini, le sue aspirazioni alla libertà e alla dignità, allora il concetto e la teoria della cultura di massa ne sono il rifiuto e la negazione. In quanto mito, la cultura di massa legittima il dominio democratico-borghese e totalitario; in quanto teoria, essa è vuota, ideologica e priva di senso” (A. Swingewood, *op. cit.*, pp. 178-183).

⁹⁹ Ivi, p. 180.

¹⁰⁰ Superando la contrapposizione tra “apocalittici” e “integrati”, nel testo Eco riconosce tre filoni: “uno è quello dei critici cosiddetti radicali, il secondo quello di coloro che in un modo o nell’altro lavorano integrati nel sistema dell’industria culturale e ne tentano una razionalizzazione critica, il terzo quello dei sociologi accademici veri e propri, che hanno piuttosto elaborato metodi di rilevazione” (U. Eco in D. Bell, *op. cit.*, cit., p. VIII).

¹⁰¹ Ivi, p. X.

ne di massa, cercano di valutarli non soltanto come un riflesso sovrastrutturale del contesto sociale, ma anche un elemento costitutivo di elaborazione culturale e di costruzione della realtà sociale. I media sono visti dunque come “luogo di negoziazione” tra pratiche comunicative anche molto differenziate tra loro. Ad esempio per Raymond Williams il significato della parola “massa” è ratificato da tre tendenze sociali: la prima è la concentrazione della popolazione nelle città industriali; la seconda, la concentrazione degli operai nelle fabbriche; la terza è lo sviluppo di un’organizzata e autorganizzata classe operaia. Aggiunge Williams però che tale origine semantica finisce per essere superata dall’accezione dispregiativa di massa: “tuttavia masse era una parola nuova per plebaglia, e le tradizioni caratteristiche che della plebaglia rimasero insite nel nuovo termine: credulità incostanza, pregiudizi di gruppo, mediocrità di gusto e di consumi. Le masse, perciò, rappresentavano la perpetua minaccia della cultura”¹⁰².

Chiarita l’ambiguità e la possibile degenerazione alla quale è esposto il concetto di massa, Williams esprime qualche dubbio anche sull’utilità di utilizzare la formula “comunicazione di massa”: innanzitutto in tal modo si tende a confondere le tecniche con le loro applicazioni in una data società; poi nel considerare queste applicazioni spesso gli argomenti risultano “troppo selettivi”. Egli sostiene dunque che l’idea di comunicazione di massa, prima che dalle tecniche, dipenda dagli intenti dell’oratore o dello scrittore, che ambisce ad una “trasmissione multipla”. Una forma di ampliamento dell’uditorio potenziale resa possibile non soltanto dai progressi tecnici, ma anche dallo sviluppo dell’istruzione generale¹⁰³. L’uso di nuove tecniche non avrebbe quindi sostituito alcune forme di attività sociale, ma avrebbe reso possibile scelte diverse all’interno del tempo dedicato a particolari attività. Secondo questa logica, porre il problema educativo nei termini della necessità di difendere il livello alto di cultura contro la “plebaglia” significherebbe sbagliare atteggiamento: occorre invece assicurarsi che i cambiamenti tecnici che “hanno reso la nostra cultura più dipendente dalle forme letterarie siano bilanciati da un pieno aumento proporzionale dell’educazione letteraria in senso pieno”¹⁰⁴. “Educazione letteraria”, forse, qui è da intendere non soltanto limitata alla Grande Tradizione, ma estesa alle forme di sapere delle quali tradizionalmente è stata interprete e vettore la scuola. Un’istruzione capace di tenere il passo dei cambiamenti tecnologici, che si sono sviluppati più rapidamente dei cambiamenti nell’istruzione proprio servendosi dell’idea

¹⁰² R. Williams, *op. cit.*, p. 352.

¹⁰³ “Il moltiplicarsi delle trasmissioni, e la scoperta di potenti mezzi di comunicazione, io penso che abbiamo soprattutto accentuato e resi più evidenti gusti e mezzi per soddisfarli che esistevano da lungo tempo” (Ivi, p. 363).

¹⁰⁴ Ivi, p. 365.

di maggioranza come plebaglia. Al contrario, tale forma di istruzione richiede una comprensione degli effettivi funzionamenti delle nuove tecniche, dei loro rapporti con la società e con l'economia: le riflessioni devono concentrarsi non tanto sul fatto che siamo tutti "plasmabili", visto che ogni cultura e ogni civiltà si basano su questa caratteristica umana, ma sull'analisi della natura e dell'origine del processo che plasma ciascun soggetto. Aggiunge Williams che "liberarsi dall'illusione dell'esistenza oggettiva delle 'masse' e muoversi verso una più reale e attiva concezione degli esseri umani e dei loro rapporti, significa, di fatto, realizzare una nuova libertà"¹⁰⁵. Pur riconoscendo, sulla scia di Dwight MacDonald, di Clement Greenberg e altri autori, che la cultura di massa è un tipo di arte che viene prodotta dalle macchine attraverso una formula destinata a "predigerire l'arte per lo spettatore", altri autori del Centre for Contemporary Cultural Studies come Hall e Whannel criticano l'idea che la cultura di massa sia qualcosa di uniforme e di ostile alle virtù tradizionali¹⁰⁶. Parallelamente a quanto sostenuto da Williams, i due autori riflettono sulla cultura dei media non più valutando gli influssi diretti e meccanici che i mezzi di comunicazione di massa esercitano sui loro fruitori, ma ponendosi come obiettivo primario l'individuazione di quei valori positivi che nell'ambito dei media e della cultura di massa non possono non esserci: la società complessa degli anni '60 avrebbe infatti bisogno dei "nuovi" media e avrebbe anche bisogno che essi fossero usati "correttamente", dato che essi sarebbero i soli in grado di offrire *altre* esperienze e di esplorare rapporti non più efficacemente previsti all'interno della famiglia moderna¹⁰⁷. Non è un caso che il testo *Popular Arts*¹⁰⁸ sia stato concepito come una sorta di manuale per l'educazione ai media, come uno strumento che vada incontro alle esigenze degli insegnanti, affinché essi si possano accostare alle forme di spettacolo che tanto interessano i giovani e che tanto rimangono fuori dalla scuola. Atteggiamenti di condanna nei confronti dei media, per Hall e Whannel così come per altri autori che si identificano nei *cultural studies*, non devono essere demonizzanti ma discriminanti: pur mantenendo l'apparentemente "apocalittica" distinzione tra *popular art* e *high art*,

¹⁰⁵ Ivi, p. 394.

¹⁰⁶ Sostengono i due autori che l'insegnamento che deriva da questa idea finisce per essere "puramente difensivo", "con un tono di scontento e disapprovazione. Un insegnante animato solamente dal desiderio di condannare ciò che è di seconda qualità, può avere la disavventura di trovarsi a demolire ciò che il giovane considera il suo mondo privato di piacere estetico" (S. Hall, P. Whannel, *op. cit.*, p. 22).

¹⁰⁷ "Invece di indagare sui danni che ci starebbero arrecando questi nuovi mezzi di comunicazione, ci sembra quindi più opportuno chiederci qual è il modo più fecondo di usarli e di cercare di istruire un pubblico più esigente" (Ivi, p. 20). E ancora: "con l'aumento della mobilità sociale e il declinante ruolo della famiglia, i *media*, possono essere utilizzati in modo da fornire esperienze 'fantastiche' che potrebbero aiutare i giovani ad affrontare alcuni dei loro più tipici problemi" (Ivi, p. 25).

¹⁰⁸ Il testo è stato tradotto in italiano col titolo *Arti per il popolo*, Roma, Officina, 1970.

essi sfuggono al “pessimismo aristocratico” di autori quali MacDonald e Leavis, si nutrono di un “ottimismo di appassionati pedagogisti” e cominciano ad ammettere l’esistenza di un rapporto dialettico tra pubblico e media¹⁰⁹. Pur riconoscendo le tradizionali posizioni della critica letteraria inglese come pessimistiche e conservatrici, i due autori ritengono che, a causa delle sue tendenze oggettivistiche, una visione puramente sociologica nello studio dei media non sia sufficiente, ma occorra anche una “prospettiva critica, proprio perché i *media*, il loro contenuto e la loro forma, non sono affatto neutri”. Si ritiene dunque necessario “considerare queste forme, entro le quali le nuove esperienze vengono presentate, per scorgere una distinzione dei valori e per vagliare accuratamente la nostra reazione ad essi”¹¹⁰. Occorre per questo evitare ingannevoli distinzioni tra serio e popolare, tra valori e spettacolo, cercando invece di rivolgersi allo stile e alla forma, al “modo” con cui viene costruita la comunicazione: solo così diviene possibile “palesare adeguatamente la nostra reazione alle opere, e quindi ai valori e agli atteggiamenti presentati e trascurati all’interno di esse”¹¹¹

Anche Hannah Arendt offre una critica all’idea secondo la quale sia la natura “di massa” della comunicazione ad implicare una degradazione del prodotto culturale. In *Between Past and Future*, dopo aver riconosciuto che la cultura si riferisce ad oggetti ed è un fenomeno del mondo, mentre lo spettacolo si riferisce alla gente ed è un fenomeno della vita, l’autrice ritiene che un oggetto sia culturale nella misura che ha la possibilità di durare, una possibilità che sarebbe opposta alla funzionalità. L’alterazione dei prodotti culturali, la loro degradazione in funzione della funzionalità non dipenderebbe infatti dalla diffusione di massa e dall’inserimento nel mercato a basso prezzo di oggetti artistici, ma dalla loro trasformazione e dalla loro creazione fatta appositamente per una fruizione di un pubblico quanto più ampio possibile. Alla luce della rivoluzione della cultura dei media, avviene quella che Simmel aveva definito “ipertrofia della cultura oggettiva”, una sorta di intensificazione delle stimolazioni nervose che paralizzano le facoltà di controllo individuale, comportando un disorientamento e un’incapacità da parte degli attori sociali di selezionare criticamente i diversi significati e di stabilire una gerarchia tra essi. Come fa notare Crespi, in questa situazione diventa difficile “considerare la cultura come un insieme di risorse, cui gli attori sociali possono attingere, scegliendo, di volta in volta, i riferimen-

¹⁰⁹ Tra i riferimenti sociologici di tale cambio di prospettiva cfr. soprattutto gli studi di Paul Lazarsfeld e in particolare il suo volume curato insieme a R.K. Merton, dal titolo *L’industria della cultura*, cit.).

¹¹⁰ S. Hall e P. Whannel, *op. cit.*, pp. 34-35. “Da un punto di vista pedagogico almeno, questo è l’unico tipo di verifica morale che noi possiamo applicare all’improvvisa espansione dei media. Questo processo di valutazione è compito precipuo dell’insegnamento, esso comincia dall’aspetto formale, sebbene naturalmente non debba qui arrestarsi” (Ivi, p. 35).

¹¹¹ *Ibidem*.

ti culturali e i modelli di competenza più adeguati alle situazioni specifiche”¹¹²: tale capacità di scelta e di adattamento prevedrebbe infatti un’accreciuta capacità di elaborazione personale e una identità individuale fortemente consolidata, caratteristiche che la situazione contemporanea tende proprio ad indebolire¹¹³.

Se le riflessioni qui riportate problematizzano il concetto di “massa” e cercano di leggerlo alla luce di molte teorie di varie scienze umane del novecento, oggi tale concetto rischia di essere spedito in soffitta dalla diffusione di nuovi media. La definizione di “nuovi media” è già di per sé problematica, non soltanto perché diviene complesso stabilire rispetto a cosa si riferisca il “nuovo”, ma anche perché impone alle riflessioni sulla comunicazione di porsi in costante indagine sui “modi di comunicare” dei soggetti; il rischio dunque è che il processo graduale di “superamento” avvenuto alle tesi degli apocalittici nel giro di decenni, adesso si abbrevi, al punto che quando una tecnologia viene veramente compresa nelle sue strutture e nelle sue funzioni ecco che essa, anche se non del tutto scomparsa, si è già trasformata secondo vettori che ne impongono una nuova teorizzazione¹¹⁴. Non meno problematica risulta la definizione di “medium”, che difficilmente nell’ampia letteratura sul tema riconduce ad un significato chiaro ed univoco: può qui essere utile utilizzare la parola “medium” non soltanto, come avviene in qualche dizionario o in qualche manuale, per indicare i mezzi tecnici utilizzati per diffondere e inviare a distanza messaggi di vario tipo. In generale le definizioni date da vari autori ai “media” portano in molteplici direzioni: come “estensioni di noi stessi” o come “messaggi” (McLuhan), come “schemi e modelli di comunicazione che controllano la società” (Postman), etc. Se si accetta un allargamento di prospettiva e si abbraccia un ampio ventaglio di definizioni, vengono considerati come media anche la parola parlata, la parola scritta, il denaro, l’automobile e via via tutti quelli che, come si è visto, Barthes definisce “miti

¹¹² L. Crespi, *op. cit.*, p. 110.

¹¹³ Per un approfondimento del tema, cfr. anche la prefazione fatta dal gruppo di autori che si servono dello pseudonimo Wu Ming – e che dal 1994 hanno promosso il Luther Blissett Project – al testo di Henry Jenkins *Cultura convergente*: “L’equivoco è che la ‘cultura di massa’ [...] non per forza dev’esse consumata da grandi masse. [...] cultura di massa indica come viene trasmessa questa cultura, vale a dire attraverso i media, la cultura popolare pone l’accento su chi la recepisce e se ne appropria. [...] Ci sono due schieramenti l’un contro l’altro armati – e delle cui schermaglie dovremmo tenerci distanti: da un lato quelli che usano il ‘popolare’ come giustificazione per produrre e spacciare fetenzie; dall’altra, quelli che disprezzano qualunque cosa non venga consumata da un’élite” (Wu Ming in H. Jenkins, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007, p. VIII).

¹¹⁴ Un esempio della rapidità con la quale la tecnologia si evolve è offerto in campo informatico da quella che è stata definita come “legge Moore”, secondo la quale le prestazioni dei microprocessori raddoppiano ogni 24 mesi: le osservazioni del 1965 di Gordon Moore sarebbero state confermate dal progresso tecnologico fino ai contemporanei processori informatici.

d'oggi". Inoltre, può essere utile riferirsi alla definizione di medium data da Calvani¹¹⁵: pur riconoscendo che tradizionalmente il "medium" si incarna in un supporto tecnologico specifico, egli ritiene utile intenderlo come una "interfaccia", orientata alla costruzione, negoziazione e condivisione di significati. Si può notare come, se da un lato l'allargamento del concetto di cultura porta a considerare fenomeni culturali ogni esperienza comunicativa dell'uomo, ecco che anche un allargamento del concetto di "medium" può portare a considerare come "interfaccia comunicativa" ogni oggetto sul quale avviene un processo di decodifica. Se viene accettata questa definizione di "medium", allora si può capire come sia superfluo parlare di "nuovi media". Henry Jenkins distingue tra "tecnologie di *delivery*" (ovvero strumenti di accesso ai contenuti) e media e fa notare come siano i primi, cioè gli strumenti, a diventare obsoleti e ad essere rimpiazzati con l'evoluzione tecnologica¹¹⁶. Mentre i sistemi di *delivery* sono soltanto delle tecnologie, i media sono sistemi culturali, insieme di "protocolli" e pratiche sociali e culturali che si sono venute a formare intorno ad una determinata tecnologia e che dunque permangono alle trasformazioni tecnologiche "stratificandosi" nell'informazione e nelle forme dell'intrattenimento.

Accanto ad autori che indagano sulle caratteristiche specifiche di nuovi e "nuovissimi" media, altri mettono in evidenza la necessità di esplicitare anche la pesante eredità che queste nuove ICT possiedono: "L'informazione è [...] radicata nella scrittura nella misura in cui questa dà stabilità agli oggetti mentali astratti del flusso di esperienza, in modo tale che sia possibile accedervi velocemente e rapidamente"¹¹⁷. È la scrittura la prima rivoluzione radicale che, rispetto all'oralità, cambia il rapporto col tempo e con lo spazio del significato: si tratta di una tecnologia che, attraverso l'uso di una serie di strumenti e attraverso il ricorso a norme consapevolmente inventate, procede anche ad una "ristrutturazione del pensiero" dell'uomo¹¹⁸ e all'apertura di "nuovi mondi della conoscenza"¹¹⁹. La scrittura inoltre innalza il livello di consapevolezza, promuove un'alienazione che "ci può far bene", è "in più modi essenziale per la pienezza della vita umana" e produce nuove forme di cultura e nuo-

¹¹⁵ A. Calvani, *I nuovi media nella scuola*, Roma, Carocci, 1999.

¹¹⁶ Cfr. H. Jenkins, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007, ma anche L. Gitelman, *Always Already New*, MIT Press, 2006.

¹¹⁷ M. E. Hobart e Z.S. Schiffman, *Information Ages*, John Hopkins University Press, 2000, p. 127.

¹¹⁸ "La scrittura ha trasformato la mente umana più di qualsiasi altra invenzione. Essa crea ciò che è stato definito un linguaggio 'decontestualizzato', o una forma di comunicazione verbale 'autonoma', vale a dire un tipo di discorso che, a differenza di quello orale, non può essere immediatamente discusso con il suo autore, poiché ha perso contatto con esso" (W. Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 119).

¹¹⁹ *Ibidem*.

ve forme di sapere. Rivoluzione ancora più radicale della scrittura per Leroi Gourhan è rappresentata dalla “invenzione delle mani”¹²⁰: la conquista della posizione eretta avrebbe liberato la bocca da funzioni come afferrare, strappare, aggredire e ne ha reso possibile la specializzazione come apparato fonatorio e, successivamente, ha portato allo sviluppo delle capacità linguistiche dell’uomo. Affrontando il tema a partire dai rapporti tra oralità, scrittura e oralità secondaria, si potrebbe ricomporre un percorso complesso della comunicazione umana che metta al centro il soggetto e che valuti il “nuovo” della tecnologia non come un’insidia ma come una risorsa.

Pur esplicitando un certo “scetticismo” verso l’etichetta spesso usata di “nuovi media”, sono innegabili le caratteristiche tecniche che stanno assumendo le tecnologie dell’informazione e della comunicazione negli ultimi anni. Tali media vanno “oltre il senso del luogo”, deterritorializzano, fondano un cyberspazio che non ha luogo ma si fonda su legami interattivi e comunicativi di una “civiltà deterritorializzata”. Lo spazio virtuale non è fisicamente localizzato, nel quale possono avvenire comunicazioni senza avere luogo. Pur non avendo come obiettivo un’analisi approfondita delle conseguenze sociologiche e psicologiche dei nuovi media¹²¹ e una valutazione di esse in chiave pedagogica¹²², può essere qui utile sottolineare come la cosiddetta “rivoluzione digitale” – prospettata, tra gli altri, da Nicholas Negroponte e George Gilder – implichi soprattutto due cambiamenti strutturali, sintetizzabili con i concetti di “integrazione” e di “interattività”. Nell’“era dell’accesso”¹²³ se da un lato l’integrazione riporta al concetto di multimedialità, attraverso il processo di convergenza in un solo medium di telecomunicazioni, comunicazioni di dati e comunicazioni di massa¹²⁴, dall’altro i nuovi media portano a nuovi livelli di interattività ed al

¹²⁰ Leroi-Gourhan A., *Il gesto e la parola*, Torino, Einaudi, 1982.

¹²¹ Cfr., tra gli altri, J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation*, Milano, Guerini, 2002; J. Van Dijk, *Sociologia dei nuovi media*, Bologna, Il Mulino, 2002; P. Lévy, *L’intelligenza collettiva*, Milano, Feltrinelli, 1996; G. Lughini, *Cultura dei nuovi media*, Milano, Guerini, 2006; N. Negroponte, *Essere digitali*, Milano, Sperling & Kupfer, 1995; T.H. Nelson, *Literary Machines 90.1*, Padova, Muzzio, 1992; F. Schirmacher, *La libertà ritrovata. Come (continuare a) pensare nell’era digitale*, Codice, 2010.

¹²² Cfr. P. Ardizzone, P.C. Rivoltella, *Media e tecnologie per la didattica*, Milano, Vita & Pensiero, 2008, A. Calvani, *I nuovi media nella scuola*, Roma, Carocci, 1999; F. Cambi, L. Toschi (a cura di), *La comunicazione formativa*, Milano, Apogeo, 2006; F. Cambi (a cura di), *Media Education tra formazione e scuola*, Pisa, ETS, 2010; L. Galliani, *La scuola in rete*, Roma-Bari, Laterza, 2004; R. Maragliano, *Nuovo manuale di didattica multimediale*, Roma-Bari, Laterza, 2004; D.R. Olson, *Linaugggi, media e processi educativi*, Torino, Loescher, 1979; M. Prensky, *Teaching digital native*, Thousand Oaks, Corwin, 2010.

¹²³ J. Rifkin, *L’era dell’accesso*, Milano, Mondadori, 2000.

¹²⁴ Spiega Van Dijk che l’integrazione può aver luogo a uno dei seguenti livelli: infrastruttura, trasporto, gestione, servizi, tipi di dati. “Questa integrazione conduce a una graduale compenetrazione delle telecomunicazioni, delle comunicazioni di dati e delle comunicazioni di massa; i distinti significati di questi termini probabilmente arriveranno persino a sparire” (J. Van Dijk, *op. cit.*, p. 24).

passaggio da modelli di allocuzione, di consultazione e di registrazione¹²⁵, a modelli di conversazione. Caratteristica fondamentale dei nuovi media è la possibilità di combinare insieme ai vecchi modelli comunicativi (appunto di allocuzione, consultazione e di registrazione) anche un modello fondato sulla conversazione, ma molte sono le parole chiave individuate per le nuove ICT. Ad esempio Jenkins¹²⁶ identifica otto caratteristiche: la continua spinta all'innovazione, per la quale ogni tecnologia autorizza una vasta gamma di usi ed ispira varie risposte estetiche; il fenomeno della convergenza; la quotidianità delle tecnologie che si integrano completamente nelle nostre interazioni sociali; l'interattività, che offre maggiore libertà di azione e di espressione agli utenti; la partecipazione, con la possibilità di "fare rete" che diviene un'abilità sociale e professionale; la globalizzazione, che offre a persone di tutto il mondo la possibilità di interagire tra loro; la "generazionalità", ovvero la capacità delle tecnologie di diffondersi tra i giovani influenzando stili culturali e valori; la natura "elettiva" dei nuovi media, che offrono a tutti coloro che lo desiderano, più o meno gratuitamente, la possibilità di entrare in contatto con (o all'interno di) queste forme culturali. Si tratta di caratteristiche – queste e altre che attraverso la vasta letteratura sociologica sul tema potrebbero essere identificate nei *new media* – che non possono essere etichettate come positive o come negative, solo come rischi o come potenzialità: si tratta invece di strutture e funzioni delle quali i soggetti devono farsi consapevoli, interrogandosi su ciascuna di esse con uno sguardo *e* apocalittico *e* integrato, operando anche una critica radicale, ma sempre tenendo fermo il principio secondo il quale queste tecnologie oggi fanno parte del nostro *habitat* e del nostro *habitus*. E aspirando dunque ad una formazione consapevole che, attraverso le stesse tecnologie, sappia valorizzare anche le caratteristiche "umane" dell'uomo.

In generale si può notare come le tecnologie dell'informazione e della comunicazione conducano non più a pensare al pubblico in termini di massa¹²⁷: come si è vi-

¹²⁵ Secondo le definizioni di Van Dijk per allocuzione si intende "la distribuzione simultanea di informazione a un pubblico di unità locali da parte di un centro che funge da sorgente dell'informazione e da centrale abilitata a decidere sugli elementi da trattare, sul tempo e sulla velocità" (Ivi, p. 27); per consultazione "la selezione di informazione da parte di unità [...] locali, che decidono in materia di argomento, tempo e velocità dell'informazione, rispetto a un centro che ne rimane la sorgente"; per registrazione "la raccolta di informazione da parte di un centro che determina il soggetto, il tempo e la velocità dell'informazione inviata da un certo numero di unità locali, che rappresentano le fonti dell'informazione e talvolta prendono esse stesse l'iniziativa per questa raccolta". (Ivi, p. 28).

¹²⁶ H. Jenkins, *op. cit.*

¹²⁷ Cfr. per il dibattito italiano sul tema V.Vita, *Dopo i mass media*, Roma, Edizioni Associate, 1993; B. Olivi, B. Somalvico, *La fine della comunicazione di massa*, Bologna, Il Mulino, 1997.

sto, la “rivoluzione digitale”¹²⁸ conduce a nuove strategie di consumo mediale e, grazie alla possibilità di utilizzare nuovi linguaggi, permette al soggetto di sviluppare inedite possibilità espressive. Tuttavia, non è trascurabile il fatto che, per quanto possano farsi sempre più “personali” e “private”, spesso tali tecnologie abbiano una diffusione capillare o perfino “di massa”. Fa notare Henry Jenkins che, pur nella moltiplicazione delle potenzialità dell’utente, i nuovi media possono generare forme di cultura “convergente”. La “convergenza” di cui parla l’autore statunitense non è intesa come una forma di integrazione tra diversi media, ma sta anche ad indicare i cambiamenti sociali, industriali e tecnologici che avvengono nei processi di comunicazione. Per Jenkins, la convergenza non sarebbe un processo tecnologico che consiste nell’unione di varie funzioni all’interno di singoli dispositivi e che avviene nelle attrezzature dei media, ma sarebbe un fenomeno che avviene nei cervelli dei singoli consumatori e nelle loro reciproche interazioni sociali. Sarebbe dunque un “cambiamento culturale, dal momento i consumatori sono stimolati a ricercare nuove informazioni e ad attivare connessioni tra contenuti mediatici differenti”¹²⁹. La convergenza dunque non sarebbe da interpretare né come una caratteristica negativa dei media, né come una loro insostituibile risorsa; attraverso una lettura dialettica Jenkins riconosce nella convergenza sia un processo discendente dall’alto verso il basso – contraddistinto dal controllo delle imprese mediatiche¹³⁰ –, sia come un processo dal basso verso l’alto – guidato dai consumatori, i quali, posti nelle condizioni di gestire autonomamente (o più autonomamente) il flusso delle informazioni, possono battersi per il diritto ad una partecipazione culturale “più completa”.

Opponendosi al “paradigma della rivoluzione digitale”, che commetterebbe l’errore di dare per scontato il fatto che i nuovi media soppiantino i vecchi, Jenkins promuove l’adozione di quello che definisce il “paradigma della convergenza”, se-

¹²⁸ “La rivoluzione digitale assicura dunque il passaggio da un’economia della penuria delle frequenze su cui in passato si legittimava il monopolio pubblico della radiodiffusione, ad una situazione di abbondanza delle reti di trasmissione dei segnali radiofonici e televisivi” (B. Olivi, B. Somalvico, *op. cit.*, p.21).

¹²⁹ H. Jenkins, p. XXV. Alle origini del concetto di convergenza vi sarebbe la definizione data da Ithiel de Sola Pool in *Technologies of freedom*, Harvard University Press, Cambridge, 1983: “un processo chiamato la ‘convergenza dei processi’ sta confondendo i confini tra media, anche quelli delle comunicazioni punto a punto [...] e le comunicazioni di massa [...]. Un singolo strumento fisico [...] può offrire servizi che in passato erano resi da mezzi saperati. Al contrario, un servizio che era dato da un unico mezzo [...] oggi può provenire da mezzi diversi. In questo modo si sta erodendo il rapporto uno a uno che esisteva tra uno strumento e il suo uso” (S. Pool, *op. cit.*, p. 23).

¹³⁰ Jenkins dà a questo fenomeno il nome di “concentrazione”: un fenomeno che “impedisce la concorrenza e mette i media al di sopra delle richieste dei loro consumatori”. Essa, continua Jenkins, “è un male perché soffoca il pluralismo [...] abbassa gli incentivi delle aziende a negoziare con i loro consumatori e innalza barriere contro la partecipazione (H. Jenkins, *op. cit.*, p. 272).

condo il quale vecchie e nuove tecnologie, con le loro rispettive conseguenze culturali, interagiranno in modi sempre più complessi. Un paradigma che sposta l'attenzione dal problema dell'accesso a quello della partecipazione e che, enfatizzando gli usi e le pratiche culturali, aspira a dotare i soggetti di una maggiore familiarità con le nuove forme di interazione comunicativa rese possibili dalle nuove tecnologie e aspira ad un superamento della distinzione netta tra consumatori e produttori di cultura¹³¹.

La problematizzazione tentata in questo paragrafo attraverso l'itinerario tra alcuni teorici centrali nel Novecento del concetto di "massa" potrebbe condurre ad una messa in discussione della cosiddetta "fine della comunicazione di massa" con la quale sono stati liquidati forse troppo rapidamente alcuni temi "apocalittici". All'idea della fine della comunicazione di massa si possono muovere due critiche: la prima è che, pur nell'evoluzione di nuovi e sempre più "personal" media, i media tradizionali continuano ad occupare un ruolo se non più centrale ma certo rilevante nella vita dei soggetti; la seconda è che, come si è messo in evidenza, la "fine della comunicazione di massa" intesa in modo ingenuo e come "influenza diretta e non mediata" del medium sul soggetto è iniziata già prima della diffusione di nuove tecnologie e che, in un'accezione nuova e provocatoria, si possono ritenere "di massa" anche alcuni media definiti tradizionalmente "personal". Riguardo al primo punto, si pensi ad esempio alla televisione, medium che sta subendo trasformazioni, ma che si sta "ri-mediando" nei nuovi media¹³² e che, pur nella moltiplicazione dei canali e dell'offerta, tende spesso ad uniformare e a "globalizzare" i propri contenuti. O si pensi alla radio, alla sua capacità di ri-mediarsi – ad esempio con la trasmissione in streaming – o anche ai significativi ascolti che essa continua ad ottenere. Riguardo al secondo punto, si rende forse necessaria una riflessione che non si limiti a pensare il rapporto tra individuo, massa e medium, ma che problematizzi il ruolo sociale che la tecnologia riveste nella vita individuale e sociale dei soggetti. E si pensi ad esempio al ruolo talvolta isolante che possono rivestire gli strumenti per la riproduzione musicale¹³³. Fondamentale non è tanto capire se i media ("vecchi" o "nuovi" che siano) si rivolgano ad un singolo individuo o ad un massa, ma, piuttosto, comprendere ed approfondire le forme di socialità che essi promuovono. Mentre i media elettronici

¹³¹ Per Jenkins "il potere della partecipazione non ha origine dalla distruzione della cultura commerciale, ma dalla sua riscrittura, dalla sua correzione ed espansione, dall'aggiungervi una varietà di prospettive, poi dal rimetterla in circolo diffondendola attraverso i media *mainstream*" (Ivi, p. 283).

¹³² E si intende qui "ri-mediando" nelle molteplici accezioni attribuite al termine di Bolter e Grusin, dunque sia nella sua "moltiplicazione interna" e nella sua "autoreferenzialità"; sia nel trasferire alcune delle sue caratteristiche ai nuovi media, sia nel suo "essere citata" all'interno dei nuovi media.

¹³³ Cfr. le analisi di Michael Bell, *Sounding out the city*, New York, Berg, 2000.

diffusi nel corso del Novecento hanno dato vita ad una forma di “villaggio globale”, si può notare come le tecnologie digitali dell’informazione e della comunicazioni diventino creatrici di nuove forme di “comunità”. Un cambiamento che non dovrebbe portare a “cestinare” tutta la critica apocalittica senza distinguere, ma al contrario dovrebbe favorire nuove riflessioni critiche su quali nuove forme di comunità e di socialità vengono effettivamente promosse, sulla loro natura più o meno virtuale, sulla loro natura spesso effimera, sulla loro dialettica tra “esposizione” e “opacità”, etc¹³⁴.

In generale, e cercando di trarre una breve conclusione dal percorso di questo paragrafo, si può notare come il concetto di cultura resti utile e perfino essenziale per studiare i new media. Una prospettiva come quella dei *cultural studies* risulta particolarmente funzionale perché consente di interrogarsi su vari aspetti del rapporto tra uomo e tecnologia intrecciando le teorie con le esperienze pratiche: ad esempio sulla questione della causalità, interrogandosi se sia la tecnologia a guidare i mutamenti culturali o se essa sia uno strumento neutrale i cui effetti sono determinati da suoi usi; ma anche sulla questione della dipendenza tecnologica, ovvero se l’uomo sia veramente diventato “schiavo” delle sue stesse macchine; e ancora sulla questione del progresso, se la tecnologia spinga veramente la cultura verso uno stato di “perfezione”. E la lista potrebbe continuare: il merito di questi studi è comunque quello di prendere in esame varie posizioni senza mai arroccarsi su posizioni di determinismo tecnologico, che corrono il rischio di sfociare sia in semplificazioni pessimistiche che in una “consegna incondizionata”, ma argomentando a favore o contro le varie problematiche che aprono la struttura e la funzione delle nuove tecnologie¹³⁵. Se “senza un concetto di cultura lo studio dei *mass media* incorpora automaticamente la cultura delle istituzioni dominanti nella società”¹³⁶, allora diviene necessario dunque rilanciare un concetto di cultura intesa non in senso strumentale, ma come un “intero sistema di vita”. Abbandonare posizioni apocalittiche non significa dimenticare lo scopo delle riflessioni critiche ma superare la convinzione e il pregiudizio che qualsiasi cosa sostituisca e “medi” la relazione in presenza distrugga la condizione uma-

¹³⁴ Cfr. gli studi sugli effetti dei nuovi media nelle firme di interazione interpersonale: in particolare S. Turkle, *Vita sullo schermo*, Milano, Apogeo, 1997; H. Rheingold, *Comunità virtuali*, Milano, Sperling & Kupfer, 1994; S.R. Hiltz e H. Turoff, *The network nation*, Reading, Addison-Wesley, 1979; K.E. McGrath, *Groups, Interaction and Performance*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1984; ma anche N. Katz, D. Laazer, H. Arrow, N. Contrador, *Network theory and smallgroups*, New York, Macmillan, 2004.

¹³⁵ “Argomentando su di esse, gli studi culturali, riconoscono e criticano il loro potere di plasmare il ruolo della tecnologia; e argomentando contro di esse riconoscono che la funzione della tecnologia può cambiare – in parte, se si modificano anche i termini del dibattito” (Slack e Wise, in A. Lievrouw, S. Livingstone, *op. cit.*, p. 138).

¹³⁶ A. Lievrouw, S. Livingstone, *op. cit.*, p. 124.

na; può significare invece prendere consapevolezza che la comunicazione mediata – ad esempio, dal computer – modifichi radicalmente i registri dell’esperienza umana allontanandoli dalle forme storicamente note. Raccogliendo i suggerimenti dialettici di Eco, di Morin e di altri autori, occorre forse porre a confronto e in dialogo tra loro apocalittici ed integrati, considerare le tesi degli uni soltanto all’interno di una dialettica con gli altri. Occorre anche favorire nuove forme di comunicazione tra le “tre culture” (umanistica, scientifica e “di massa”), per “favorire un movimento critico autoriflessivo all’interno di ognuna di esse”¹³⁷. Forti di questa consapevolezza, attraverso una ricerca interdisciplinare, si può avviare una critica della ragione informatica rivolta non a demonizzare, ma al contrario a valorizzare al massimo le potenzialità dei nuovi media e rivolta anche, attraverso a rendere i soggetti consapevoli dei limiti di questi stessi strumenti tecnologici.

3. Una critica più soft ma incisiva: critica della ragione informatica

“Questo non è un libro *contro* le nuove tecnologie informatiche, e neppure *contro* la prospettiva di una società altamente informatizzata. Il fatto che io prenda le distanze, senza mezzi termini, dall’ottuso conformismo e dall’euforico trionfalismo oggi dilagante nei confronti di quelle tecnologie, e del loro eventuale impatto sulla società, non deve trarre in inganno: nulla mi è più estraneo che un atteggiamento di pregiudiziale diffidenza sul ruolo della tecnologia”¹³⁸. Senza arroccarsi su posizioni di determinismo tecnologico che rischiano di sfociare in atteggiamenti ottimistici o pessimistici, Thomas Maldonado nel suo *Critica della ragione informatica* ritiene che la tecnologia sia chiamata da un lato a restare aperta al dibattito delle idee e a esaminare i propri presupposti fondativi, dall’altro a riflettere sui rapporti che intercorrono con le dinamiche della società: l’autore sceglie un approccio fondato su molte aree disciplinari¹³⁹ e, definendosi come non apocalittico, cerca di porsi come un critico delle posizioni “taumaturgiche” nei confronti della tecnologia. Riconoscendo che le nuove tecnologie in specifici settori – dai servizi pubblici all’informazione scientifica, passando per la didattica – concorrano a migliorare la qualità della vita dei soggetti, le critiche di Maldonado più che alla tecnologia si rivolgono ad una illimitata

¹³⁷ E. Morin, *Sociologia della sociologia*, cit., p. 210.

¹³⁸ T. Maldonado, *Critica della ragione informatica*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 7.

¹³⁹ “Ho l’impressione che il fatto di esaminare la *ragione informatica* da molteplici angolazioni ha consentito di illuminare alcuni aspetti che altrimenti sarebbero rimasti oscuri” (Ivi, p. 8).

fiducia verso le “teletecnologia interattive e multimediali”¹⁴⁰ e all’idea che esse siano in grado di per sé di aprire la strada ad una versione “diretta” e “partecipativa” di democrazia¹⁴¹. I nuovi media entrano capillarmente nella vita dei soggetti, non soltanto nelle loro abitudini, ma anche nella loro corporalità¹⁴², ed arrivano perfino a condizionare le loro forme di socialità, la loro vita professionale e le loro forme di aggregazione urbana.

Se alle spalle dell’industria culturale e della cultura di massa c’erano i poteri commerciali, Maldonado denuncia che anche il “ciberspazio” finisce per essere amministrato e governato sempre dalla logica del mercato, visto il potere che rivestono anche nella rete le imprese multinazionali, spesso così inclini ad anteporre i propri interessi a quelli della comunità. Anche se avviene effettivamente un indebolimento del “potere centrale”, forse è possibile ancora pensare a forme di controllo che, al pari dei carcerieri nel Panopticon di Bentham, sorvegliano senza essere visti: la rivoluzione informatica permettere infatti un controllo “allo stesso tempo reale e virtuale”. È come se il capitalismo cercasse affannosamente di occupare gli spazi lasciati vuoti ricorrendo ad una “metanarrazione” dai tratti simili a quelle che Lyotard nel suo *La condizione postmoderna* ha ritenuto superate: “le grandi multinazionali dell’informazione e della comunicazione hanno messo in opera un’efficientissima macchina di consenso politico-culturale e commerciale. Nulla di strano dunque che un considerevole numero di persone, in particolare nei paesi industrializzati, siamo oggi portate a scambiare un ingannevole miraggio ideologico con la realtà”¹⁴³.

Consapevole che compito dell’intellettuale, prima ancor di cercare risposte, è quello di porsi domande, Maldonado si chiede se esistano veramente profonde differenze tra quelli che vengono considerati come i media tradizionali e nuovi media e se sia veramente possibile una distinzione tra un atteggiamento del tutto “passivo” e

¹⁴⁰ “La verità è che la mia circospezione riguarda *esclusivamente* i fumosi scenari che prefigurano l’avvento di una società in cui, grazie al contributo [...] delle nuove tecnologie [...] sarebbe possibile realizzare l’antichissimo sogno di una democrazia genuinamente partecipativa. E per di più: planetaria” (Ivi, p. 91).

¹⁴¹ “Se le funzioni attribuite nel passato a un unico *Inspector* o a un unico *Grande Fratello* (o a un unico *ragno*) venissero nel futuro affidate di fatto a milioni e milioni di utenti di una rete di tipo ‘rizoma’, chi può assicurare che in fondo, il ruolo di questi non sia altro che vicario, ossia di sottile rappresentanza indiretta, e perciò meno visibile di prima, dei detentori tradizionali del potere?” (Ivi, p. 34).

¹⁴² “Non ha più senso considerare il corpo un luogo della psiche o del sociale, ma piuttosto una struttura da controllare e da modificare. Il corpo non come soggetto, non come oggetto di desiderio ma come oggetto di riprogettazione. [...] Non è più di alcun vantaggio rimanere umani o evolversi come specie, l’evoluzione termina quando la tecnologia invade il corpo” (Stelarc, *Da strategie psicologiche a cyberstrategie*, in P.L. Cappucci, *Il corpo tecnologico*, Bologna, Baskerville, 1994, pp. 64-65).

¹⁴³ T. Maldonado, *op. cit.*, p. 91.

un atteggiamento attivo e partecipativo nella fruizione di tali strumenti. Secondo l'autore, porre la questione in termini di quali strumenti favoriscono atteggiamenti attivi e quali atteggiamenti passivi non è utile. Il problema è piuttosto capire “quali siano le ragioni di fondo che, in uno specifico contesto storico, fanno preferire ai soggetti sociali la passività all'attività”¹⁴⁴. Ad esempio, prendendo in esame quello che Maldonado definisce il “teleputer”, esso, se fruito con un uso consapevole, critico e orientato da finalità formative, favorisce un maggior coinvolgimento corporale e “meno passivo”. Al posto della televisione, che offre all'utente un universo di scelte limitato, il teleputer garantirebbe una libertà di scelta, almeno in apparenza, illimitata¹⁴⁵.

Le stesse tecnologie telematiche possono portare un arricchimento del linguaggio, ma è opportuno evitare di definire la “teledidattica” in termini esclusivamente tecnici, come se essa non fosse altro che una tecnica per facilitare il lavoro didattico: occorre dunque riflettere non soltanto sul momento tecnico del processo formativo, ma mettere in luce anche tutte le questioni che riguardano le finalità e i contenuti¹⁴⁶. È necessario inoltre che la telematica educativa venga intesa come “un punto di convergenza di molti saperi disciplinari”, soprattutto di quelli che “possono contribuire a ridefinire la telematica in funzione di valori sociali e culturali”¹⁴⁷. Occorre, poi, valorizzare l'interattività, intendendola sia come interattività bidirezionale tra soggetti (quale avviene ad esempio nella videoconferenza), sia come interattività bidireziona-

¹⁴⁴ Ivi, p. 15. “In quest'ottica – continua Maldonado – il ruolo dei dispositivi tecnici, seppur sempre rilevante per il nostro argomento, perde l'assoluta centralità che gli viene di solito assegnata. Viene ridimensionato, almeno in parte, un certo determinismo tecnologico incline, da sempre, ad attribuire sbrigativamente a singole tecnologie la responsabilità, nel bene e nel male, di fenomeni sociali [...] di elevata complessità” (Ivi, p. 13).

¹⁴⁵ Specifica Maldonado che “bisogna tuttavia intendersi su questa conclamata possibilità di assoluto libero accesso alla rete. [...] Perché una cosa è la *possibilità* di un libero accesso all'informazione, tutt'altra la *probabilità* che i cittadini possano farne uso. La possibilità di stabilire contatto con *everyone* ed *everything* può essere tecnicamente (e legalmente) garantita, ma non significa che ciò effettivamente accada” (Ivi, p. 17)

¹⁴⁶ Ivi, p. 129. “È un poco come se, nel Seicento, il grande educatore Comenio, invece di riflettere sui fondamenti dell'agire pedagogico, avesse creduto che la diffusione del libro – un fatto tecnico allora tanto rivoluzionario come lo è oggi la multimedialità – potesse in sé e per sé rendere superflue le domande sulle modalità e i contenuti dell'educazione. Presumibilmente, il risultato sarebbe stato che la diffusione stessa del libro, almeno come strumento pedagogico, sarebbe venuta meno” (Maldonado 1997, p. 129).

¹⁴⁷ “In pratica, si tratterebbe di liberare la teledidattica dall'isolamento teorico (e anche pratico) in cui è stata relegata dal trambusto promozionale delle grandi multinazionali dell'informatica e della comunicazione. Interessate, per ovvie ragioni, a pubblicizzare solo gli aspetti tecnicamente innovativi dei loro prodotti e indifferenti a una valutazione degli effetti desiderabili (o meno desiderabili) che possono avere sul processo formativo. E sulla società nel suo complesso” (Maldonado 1997, p. 129).

le tra un soggetto-utente e un documento informatico, come avviene nei prodotti multimediali dell'editoria elettronica.

Maldonado riflette anche sui supporti Cd-rom, strumenti che negli anni '90 hanno consentito un allargamento delle possibilità di diffondere contenuti multimediali. Il Cd-rom, pur attivando forme di interattività didattica, alternerebbe a momenti di fluidità anche momenti di rigidità: occorre dunque interrogarsi sul grado di libertà che esso realmente offre all'utente. Da un lato il Cd-rom come strumento che attribuisce un ruolo attivo all'utente e che si colloca nella tradizione dell'attivismo pedagogico, postulando forme di educazione non incentrate sull'insegnante, ma sull'allievo, coinvolto in prima persona nel processo formativo¹⁴⁸; dall'altro però tale supporto favorisce la predisposizione di percorsi didattici che, pur senza fondarsi sui principi del comportamentismo, esso spesso rimangono fedeli a un'impostazione "rigidamente programmatoria": pur essendo spesso enfatizzata la libertà dell'utente, "in pratica egli viene troppo guidato e condizionato nelle sue scelte"¹⁴⁹.

Le critiche sulla libertà illusoria offerta agli utenti dalle nuove tecnologie non riguardano per Maldonado soltanto gli aspetti formativi, ma ogni tipo di fruizione mediale. In particolare nel corso degli anni '90 bersaglio della sua "riflessione critica" è la "realtà virtuale" e nel suo testo *Reale e virtuale*, egli si chiede se veramente l'impatto delle tecnologie emergenti stia portando ad una "dematerializzazione della realtà". Se, inoltre, la "permanenza e individualità" degli oggetti – proprietà caratteristiche degli oggetti nella meccanica classica – stiano venendo meno, rinunciando al loro valore caratterizzante rispetto all'assetto materiale del "nostro mondo". Maldonado rilegge Baudrillard cercando non tanto di confermare o di confutare le sue ipotesi, ma cerca di interpretarlo, di svuotarlo delle prese di posizioni "apocalittiche" e di valorizzarne i contributi critici e riflessivi. Pur riconoscendo la rapidità di alcune trasformazioni in atto¹⁵⁰, non si può pensare che tutta la vita degli uomini "possa svolgersi nei limiti di una fitta ragnatela di miraggi cui nessuno sarebbe in grado di evadere"¹⁵¹. Il "rapporto di esperienza individuale e collettiva con la fisicità del mon-

¹⁴⁸ Si vedano in proposito gli studi sul costruttivismo in ambito tecnologico. Maldonado cita in particolare gli studi di Steve Harries, *The potential of information networkes for library and information science education*, in "On-line and Cd-rom Review!", XIX, 1, febbraio 1995

¹⁴⁹ T. Maldonado, *op. cit.*, p. 133.

¹⁵⁰ In particolare, viene citata come esempio la maggiore credibilità attribuita alla finzione: "ogni civiltà ha il suo sistema di rappresentazione e la nostra ha fatto una scelta precisa: un sistema che produce su scala planetaria immagini destinate ad essere vissute [...] come più reali del reale stesso" (Maldonado 1992, p. 17). Stanislav Lenn parla di "fantasmalogia" e di "fantasmatica" e nel suo *Phantastik und Futurologie*, 2 voll., Frankfurt, Insel, 1977, elabora una teoria sulle cause e e gli effetti di una predilezione della cultura moderna per i costrutti illusori con una funzione vicaria nei confronti della realtà.

¹⁵¹ T. Maldonado, *Reale e virtuale*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 21.

do” farebbe parte di noi stessi in quanto siamo biologicamente e culturalmente “il risultato di un processo filogenetico in cui [...] il rapporto di esperienza ha avuto un ruolo determinante”¹⁵². Attraverso una storia del “virtuale” che non si limita a prendere in esame le novità introdotte dalle nuove tecnologie, ma che parte addirittura dagli studi rinascimentali sulla prospettiva per passare dalla ceroplastica o dalle teorie dell’uomo come “uomo catottrico”¹⁵³, Maldonado conclude che in ogni caso le realtà virtuali sembrano ambire ad una “perfezione dell’illusione”. Egli sostiene dunque la necessità di mettere in guardia dalle celebrazioni acritiche della realtà virtuale: da un lato [...] ci sono coloro che fideisticamente coltivano la credenza che la diffusione delle realtà virtuali possa contribuire a plasmare un mondo capillarmente informatizzato, un mondo pertanto più leggero e da cui ci si potrebbe aspettare non solo un’organizzazione sociale ed economica più efficiente ma addirittura più democratica. Dall’altro ci sono i *mistici* che vedono in queste tecnologie l’occasione tanto attesa di ‘uscire dal mondo’, di poter finalmente suscitare programmi che ricalchino e puntino all’iniziazione sciamanica”¹⁵⁴.

Anche se l’atteggiamento di Maldonado è costantemente critico, non manca mai nelle sue trattazioni un punto di vista dialettico, guidato dall’intento di sfuggire a stilizzazioni, a semplificazioni e a prese di posizioni dogmatiche: dunque, pur denunciando da un lato il fatto che realtà virtuale corre il rischio di allontanare l’uomo dall’esperienza, dall’altro egli è disposto ad ammettere che essa – al pari di quanto avviene secondo Dennett per le “immagini sognate” – agisca all’interno e non al di fuori dei confini dell’esperienza. Maldonado spiega questa apparente contraddizione col fatto che esiste una “ambivalenza di fondo” nelle realtà virtuali e “in tutta la cultura della virtualità”, “un’ambivalenza con la quale dobbiamo fare i conti se vogliamo fare i conti se vogliamo (come vogliamo) resistere alla tentazione di interpretare unilateralmente il fenomeno”¹⁵⁵. La consapevolezza di questa ambivalenza deve dunque animare l’intellettuale e lo studioso delle nuove tecnologie, conducendo da un lato a prendere coscienza delle “forme di sapere” o delle “forme di esperienza” che rischiano di scomparire, dall’altro le nuove enormi potenzialità. Anche se riconosce la “chiusura autoreferenziale” di molti strumenti – “spazi illusori” che si orga-

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Cfr. anche i testi di U. Eco, *Kant e l’ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997, e *Sugli specchi*, Milano, Bompiani, 1985.

¹⁵⁴ T. Maldonado, *Reale e virtuale*, cit., p. 54. Cfr. E. Zolla, *Uscite dal mondo*, Milano, Adelphi, 1992: la tesi di Zolla è che le macchine simulative stiano sovrapponendo alla “realtà comune” forme di realtà virtuali che causano sconvolgimenti alla capacità immaginativa dell’uomo, ai quali si potranno salvare soltanto coloro che conoscono le “vie delle uscite dal mondo”.

¹⁵⁵ T. Maldonado, *Reale e virtuale*, cit., p. 59.

nizzano e auto-organizzano senza mai uscire dall'ambito dei "rigidi vincoli" stabiliti dal programma dell'elaborazione elettronica – Maldonado riconosce che essi sono "formidabili dispositivi di modellazione", utili per approfondire conoscenze su aspetti che le esperienze reali non potrebbero fornire. Dopo aver preso in esame le tesi secondo le quali sia in atto un allontanamento dall'esperienza¹⁵⁶, Maldonado fa notare come l'iconicità visiva sia dotata di una potenzialità epistemica, capace di agire sia sulla riflessione teorica che sull'esperienza concreta. Anche se immergersi in una realtà virtuale non è uguale a farlo in una realtà reale, "nulla impedisce però di accettare, in linea teorica, che la nostra interazione con la prima ci aiuti ad acquisire nuove conoscenze sulla seconda. Per sfruttare appieno le enormi potenzialità che essa contiene si rendono necessari studi semiotici che non si interrogano più soltanto sui "misteri reali o presunti della significazione", ma che si rivolgano alle "forme dell'agire comunicativo".

Come si è visto nel precedente paragrafo, le nuove tecnologie favoriscono la formazione di nuove forme di socialità, che richiedono di essere studiate e comprese e delle quali, ad esempio, gli utenti della Rete devono rendersi consapevoli. Maldonado spiega che le stesse comunità virtuali non sono un'invenzione connessa all'avvento del computer e delle reti, ma che esse hanno in realtà una genealogia più antica: seppur oggi fondate su mezzi tecnologici più sofisticati, esse possono essere viste come una variante di "quel tipo di comunità preindustriale che nel passato ha svolto un ruolo vicario nei confronti di uno stato incipiente o latitante". Esse, continua Maldonado, difficilmente riescono veramente a favorire un arricchimento della vita democratica, visto che le comunità virtuali, essendo associazioni che "derivano da una libera e spontanea confluenza di soggetti con unanimi vedute", rischiano di possedere una scarsa dinamica interna. La stessa metafora della "rete" può portare ad una confusione semantica, dato che il vocabolo inglese *web* può significare anche *ragnatela*, un'accezione con la quale la parola viene utilizzata nel gergo internazionale dell'informatica. Una "ragnatela" che, lungi dall'essere una creazione *ex nihilo* è progettata, costruita e gestita da una sorta di "ragno"

Il cittadino, esposto ad una informazione "opulenta", di fronte ad una "prodigiosa quantità di informazione" che può raggiungerlo, finisce ineludibilmente per reagire con un crescente disinteresse o forme di insofferenza nei confronti dell'informazione: "nelle pieghe più nascoste dell'opulenza informativa si cela

¹⁵⁶ "Pur non condividendo il pregiudizio veterofrancfortese contro ogni forma di cultura dei tempi brevi, non va sottovalutato il rischio che [una] versione [...] volatile della realtà virtuale possa essere intesa come parte alternativa a una cultura dei tempi lunghi, ossia a una cultura la cui produzione e fruizione deve sempre rispettare i ritmi lenti proprio della riflessione, dell'approfondimento e della ricerca" (Ivi, p. 154).

l'indigenza informativa"¹⁵⁷. Anche di fronte alle riflessioni sull'informazione nell'età digitale possono portare a conclusioni ambivalenti e, almeno in parte, contraddittorie. Da un lato le autostrade dell'informazione e l'aumento delle possibilità del soggetto di accedere molteplici canali informativi e comunicativi, di "essere digitale"¹⁵⁸, di creare e di "generare" informazione; dall'altro si può valutare come, pur tra la diffusione di nuove tecnologie e di nuovi "strumenti del comunicare", possano essere ancora attuali gli spunti, ad esempio, di Elisabeth Noelle-Neumann e quelle teorie sugli effetti dei media che parlano di "agenda setting" o di "coltivazione": se ad esempio col concetto di "spirale del silenzio" si parte dal presupposto che più i media parlano di certe tematiche e più queste tendono a divenire centrali¹⁵⁹, si può osservare come, pur nella pluralizzazione dell'informazione, certi media e certe tematiche continuino a divenire centrali e a "ri-mediarsi" da vecchi a nuovi media e viceversa. Anche se la teoria risale agli anni '80 e si rivolge a media prevalentemente "di massa", potrebbero essere ancora attuali i timori sulle difficoltà del pensiero "diverso" ed "alternativo" a trovare canali di espressione e, soprattutto, possibilità di diffondersi capillarmente tra i soggetti o le perplessità circa l'accettazione di ciò che i media sostengono come "non controvertibile". E altrettanto attuali – o quanto meno non del tutto inattuali – potrebbero essere anche tutte le riflessioni sul concetto di *agenda setting*, inteso come la tendenza del pubblico, sotto l'azione di media, a rivolgere il proprio interesse verso l'informazione in base all'enfasi che i media stessi dedicano agli eventi. Direzioni interessanti di ricerche empiriche potrebbero ad esempio valutare quanto siano presenti ancora oggi fenomeni di *agenda setting* nei "twitt" o nelle altre forme espressive tipiche del *social networking*. Tali ricerche, se da un lato smentirebbero una diretta dipendenza cognitiva dei soggetti dai media¹⁶⁰, potrebbero forse evidenziare come vi sia ancora una certa influenza da parte dei media a dettare l'ordine del giorno degli argomenti dibattuti o comunque a stabilire gerarchie di priorità. La stessa *Cultivation Theory* messa a punto dagli studiosi dalla Annenberg School of Communication guidati da George Gerbner presso l'università della Pennsylvania, pur risalendo agli anni '80 e pur essendo rivolta prevalentemente alla tele-

¹⁵⁷ T. Maldonado, *Critica della ragione informatica*, cit., p. 91.

¹⁵⁸ Cfr. N. Negroponte, *Essere digitali*, Milano, Sperling & Kupfer, 1995.

¹⁵⁹ "L'effetto finale e complessivo è che le opinioni prevalenti tendano ad essere dominante e quelle alternative a 'sparire', o ad essere fortemente ridimensionate. Si parla poco di ciò che non dicono i media, si evitano le posizioni diverse, si mettono in ombra le proprie idee e posizioni. È quello che la Neumann chiama la 'spirale del silenzio', il buco in cui scompaiono molte proposte innovative, molti modi alternativi di pensare il sociale e/o di comportarsi a livello individuale" (M. Livolsi, *op. cit.*, p. 227).

¹⁶⁰ Già nel 1976 McCombs sostiene che vi sia un'efficacia temporalmente graduata e differenziata nei vari media (M. Wolf, *op. cit.*).

visione, potrebbe trovare riscontri nell'attuale condizione dell'informazione che, attraverso la continua riproposizione di contenuti e forme, finisce per imporre "modelli di riferimento" e per "costruire" il mondo in cui gli spettatori (o gli utenti vivono): anche se spesso tali modelli di riferimento o di comportamento non provengono più "dall'alto", ma nascono dall'iniziativa degli utenti, la capacità dei media di "coltivare" e di "seminare" rappresentazioni della realtà rimane evidente. E si pensi, ad esempio, alla capacità degli stessi utenti di *social network* di organizzare rapidamente raduni o di organizzare manifestazioni di protesta attraverso il "tam-tam" della rete.

Ma non solo: si pensi anche al ruolo dei media nel processo di globalizzazione tipico della società contemporanea e quello che la critica sociologica ha definito processo di McDonaldizzazione del mondo¹⁶¹, ovvero "il processo col quale i principi della ristorazione fast food vanno imponendosi sempre più in un numero crescente di settori della società americana e del resto mondo. [...] La McDonaldizzazione non riguarda solo il giro d'affari della ristorazione, ma anche la scuola, il mondo del lavoro, i viaggi, l'organizzazione del tempo libero, l'alimentazione, la politica, la famiglia: in pratica ogni settore della società"¹⁶². Attraverso la sostituzione della "tecnologia umana con le macchine", il modello McDonald's si sarebbe imposto facendo leva su efficienza, calcolabilità, prevedibilità e controllo e ponendo come suo fondamento un sistema razionale: un sistema che tuttavia per Ritzer porta alla "negazione della ragione umana" e sfocia così in "irrazionalità"¹⁶³. Una visione che, in parte, riporta alle tesi di Weber sulla "gabbia di acciaio"¹⁶⁴, di Horkheimer sull'"eclissi della ragione", di Adorno sul "mito dell'illuminismo" e che ambisce a svelare come anche nella società contemporanea, anche fuori dai totalitarismi e nella "fine della comuni-

¹⁶¹ Cfr. in particolare G. Ritzer, *Il mondo alla McDonald's*, Bologna, Il Mulino, 1997; Benjamin R. Barber, *Guerra santa contro il McMondo*, Milano, Pratiche, 1998

¹⁶² Aggiunge Ritzer che "l'università moderna è diventata, sotto vari aspetti, un luogo altamente irrazionale. Molti studenti (e molti docenti) vengono respinti dalle sue dimensioni mostruose, simili a quelle di una fabbrica. Dentro, si sentirebbero come automi manovrati dalla burocrazia e dal computer, o addirittura come capi di bestiame allevati per la produzione di carne. In altre parole l'esperienza educativa in ambienti di questo tipo può avere aspetti disumanizzanti. [...] Quanto prima si assisterà al passo finale sulla via della disumanizzazione dell'istruzione, l'eliminazione dell'insegnante come persona e della sua interazione umana con gli studenti" (G. Ritzer, *op. cit.*, pp. 230-231).

¹⁶³ Ivi, p. 13. "I sistemi razionali generali inevitabilmente una serie di aspetti irrazionali che costituiscono il limite di quella razionalità, quando non finiscono per comprometterla o addirittura scardinarla" (Ivi, p. 203).

¹⁶⁴ I riferimenti alla sociologia weberiana di Ritzer sono espliciti: "Weber ha mostrato come il mondo occidentale moderno abbia prodotto un tipo di razionalità del tutto particolare; [...] la *razionalità formale*. [Essa] significa che la ricerca da parte degli individui del mezzo ottimale per raggiungere un determinato fine è definita da regole, procedure e dalle più ampie strutture sociali" (Ivi, p. 43).

cazione di massa”, il processo di disumanizzazione agisca in modo sempre più capillare sulla società. E come sia sempre più attuale il rischio di ritrovarsi all’interno di una “gabbia di acciaio” nella quale “tutto può trasformarsi in un sistema disumano che controlla tutti, leader inclusi”¹⁶⁵. Attraverso il ricorso all’“industria dell’irrealtà”, intere aziende si dedicano a produrre e a commercializzare la realtà e ad offrire ai soggetti l’illusione che si stiano divertendo secondo forme molto simili a quelle del *Brave New World* di Huxley; il “mondo alla McDonald’s” porterebbe inoltre per l’autore ad una riduzione drastica dei contatti e delle relazioni comunicative tra le persone¹⁶⁶. Ritzer pur sostenendo che a breve termine “non vi sono limiti per la McDonaldizzazione” e “non esistono barriere resistenti abbastanza per resisterle”, interrogandosi su quali tipi di azione possano essere intraprese in un simile mondo, ritiene che vi siano delle “vie di fuga”, esemplificata ad esempio da forme di esistenza meno soggette e razionalizzazione e da tentativi di dar vita a istituzioni sociali meno razionalizzate. Per Ritzer dunque la presa di coscienza delle conseguenze irrazionali delle trasformazioni in atto rappresenta già un primo passo per la difesa dell’uomo al cospetto della sua disumanizzazione: “una delle ragioni più forti che hanno portato a scrivere questo libro è stato il bisogno di mettere in guardia i lettori sui rischi della McDonaldizzazione fornendo loro motivazioni per opporre argini alla marea montante. Voglio sperare che saremo in grado di resisterle, e di creare in alternativa un mondo più ragionevole e più umano”¹⁶⁷.

Si può notare come anche in ambito sociologico venga ad inaugurarsi un dibattito che apre, ancora una volta, la diatriba tra apocalittici ed integrati¹⁶⁸, ma che nel complesso, prima ancora di cercare risposte definitive, sostiene la necessità di una riflessione, e di una riflessione costante e critica, sul tema. Se la sociologia apre frontiere interessanti e ancora ricche di questioni da risolvere, si può notare come anche la linguistica si confronti efficacemente con la comparsa dei nuovi media. Lo stesso Maldonado ritiene che il linguaggio delle nuove tecnologie dell’informazione e della

¹⁶⁵ Ivi, p. 239.

¹⁶⁶ I clienti avrebbero per Ritzer l’impressione “di avere a che fare con degli automi addestrati a ripetere un certo numero di frasi, piuttosto che con degli esseri umani. [...] In effetti si può affermare che una delle ragioni del successo dei ristoranti fast food è che sono in sintonia con la nostra società frettolosa e impersonale” (Ivi, p. 221).

¹⁶⁷ Ivi, p. 329.

¹⁶⁸ Scrive Ritzer nella prefazione: “In genere il pubblico ha un atteggiamento favorevole e difensivo nei confronti del fenomeno, e che la critica alla McDonaldizzazione di solito è fonte di discussioni. C’è da augurarsi che il libro abbia lo stesso effetto in un consesso più vasto. Lo stimolo di un dibattito, come pure le lezioni che ne possono trarre, è l’essenza non solo dell’insegnamento efficace ma anche della buona sociologia. Il mio obiettivo sarà comunque raggiunto se il lettore, d’accordo o no con le mie conclusioni, sarà stimolato a ripensare questo aspetto significativo del quotidiano” (Ivi, pp. 10-11).

comunicazione sia dotato di una minore forza illocutoria: per l'autore esse condurrebbero ad un modo non serio di utilizzare il linguaggio, in cui gli enunciati performativi vengono proferiti in circostanze anomale, e ad una "stagnante povertà espressivo-appellativa", che scaturisce da "un eccesso di elementi con funzione espressivo-appellativa"¹⁶⁹ e che comporta un depauperamento dei contenuti referenziali. Accanto alle riflessioni di Maldonado qui potrebbero affiancarsi le riflessioni di molti autori: da Simone a Manovich, da Toschi a Parisi. Per Raffaele Simone l'epoca attuale sarebbe etichettabile come una "Terza Fase", nella quale si è diffuso un "nuovo ordine dei sensi", fondato su una dominanza dell'orecchio e della visione non alfabetica. Una fase che avrebbe comportato la nascita di un uomo nuovo, le cui funzioni dell'intelligenza sarebbero profondamente trasformate: "se la visione diventa fonte primaria nell'acquisizione di conoscenza, essa attiva l'intelligenza simultanea, indebolendo o comunque svalutando quella sequenziale, alla quale invece è necessaria un'alimentazione di tipo [...] alfabetico, cioè lineare, così come è tipicamente rappresentata dal linguaggio"¹⁷⁰. Le trasformazioni dell'*homo videns*¹⁷¹ non sarebbero quindi per Simone soltanto linguistiche ma anche "culturali": da una cultura, tipica delle società fondate sulla scrittura, di tipo proposizionale – e dunque analitica, strutturata, referenziale ed enciclopedica –, si passerebbe ad una forma di cultura "non proposizionale", la quale, risultando generica e vaga, rifiuta la struttura ed è incapace di dare nomi alle cose¹⁷². La tesi di Simone può essere posta in relazione con quella di Nicholas Carr, secondo il quale le nuove tecnologie stanno "reimpostando" il cervello umano. Autore di un articolo dal titolo provocatorio che ha animato il dibattito, *Is Google making us stupid?*¹⁷³, Carr ritiene che l'apparato cognitivo della

¹⁶⁹ T. Maldonado, *Critica della ragione informatica*, cit., p. 78. "Lo scopo di questi simboli non è soltanto di rinforzo espressivo-appellativo, ma anche [...] quello di compattare, restringere al massimo gli elementi del discorso. E ciò in nome di una preoccupazione ossessiva, in parte tecnicamente motivata, di ridurre, diciamo all'osso, i messaggi. Lo slogan dominante nell'universo informatico è noto: comprimere, comprimere e sempre comprimere. L'uso (e l'abuso) delle abbreviazioni nei testi, sia tramite le frasi preconfezionate, sia tramite i simboli grafici, entra sicuramente in questa logica. Ma il prezzo che si paga è altissimo" (Ivi, p. 79).

¹⁷⁰ R. Simone, *La terza fase*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 85.

¹⁷¹ Cfr. G. Sartori, *Homo videns*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

¹⁷² "Alla verbalità si preferisce l'allusione, l'evocazione indiretta o generica di esperienze condivise; l'idea che non sia rilevante dare nomi alle cose e tradurre le esperienze in parole e discorsi, perché le esperienze è meglio averle, ricordarle, rievocarle" (R. Simone, *op. cit.*, p. 137).

¹⁷³ L'articolo è stato pubblicato sulla rivista "Atlantic Monthly".

“generazione *multitasking*” si starebbe trasformando¹⁷⁴ e che in particolare starebbe perdendo la capacità di gestire singolarmente i canali di informazione.

Alle riflessioni sulle caratteristiche dei “nuovi alfabeti di sapere” si abbinano solitamente approcci che recuperano la scissione tra apocalittici ed integrati. Se sul primo fronte si possono collocare coloro che, come Clifford Stoll, si definiscono “eretici high-tech”¹⁷⁵, sul secondo si trovano coloro i quali, come Mark Prensky, definiscono le nuove generazioni “nativi digitali”¹⁷⁶ o secondo i quali il computer è inevitabilmente per l’*homo zappiens*¹⁷⁷ uno strumento e un ambiente ricco di risorse in chiave formativa¹⁷⁸.

In sintesi, si ritiene che Maldonado offra un riferimento metodologico utile per una riflessione pedagogica sul ruolo formativo delle nuove tecnologie dell’informazione e della comunicazione. Tra semiologia e sociologia – e in particolare sociologia critica – la “critica della ragione informatica” si propone di evitare che il ruolo formativo delle nuove tecnologie venga ricondotto a disegni simili a quelli skinneriano, ma che veramente costituiscano nuove forme di accesso al sapere, at-

¹⁷⁴ “Da qualche anno ho la spiacevole sensazione che qualcosa stia giocando con il mio cervello, riconfigurando i circuiti neurali, riprogrammando la memoria. [...] Non penso più come pensavo una volta” (Carr 2008).

¹⁷⁵ Raffaele Simone nella postfazione al testo riassume in sei punti le critiche che Stoll rivolge all’uso del computer nella scuola: 1) apprendere col computer non è automaticamente divertente, ma può essere una pratica noiosa e ripetitiva; 2) il computer, anziché avvicinare alla realtà, allontana da essa; 3) esso è il principale nemico del libro e della lettura; 4) isola le persone anziché avvicinarle; 5) è nemico di molte forme di apprendimento; 6) è nemico dell’insegnante.

¹⁷⁶ I *digital natives* per Prensky, diversamente dai *digital immigrants*, si sarebbero ritrovati a fare i conti con forme di esperienza già “digitali”. Cfr. anche J. Palfrey e U. Gasser, *Nati con la rete*, Milano, Bompiani, 2009: “i genitori e gli insegnanti devono lasciare che i nativi digitali siano le loro guide in questo nuovo modo di essere connessi” (Palfrey e Gasser 2009, p. 27); e D. Tapscott, *Growing up digital*, New York, McGraw-Hill, 1998.

¹⁷⁷ “Una nuova generazione che ha imparato a utilizzare le nuove tecnologie è entrata nel nostro sistema dell’istruzione. Questa generazione che descriviamo Homo zappiens è la generazione che è cresciuta utilizzando molteplici dispositivi tecnologici, sin dalla prima infanzia. [...] Gli Homo zappiens sono attivi processori di informazioni, qualificati risolutori di problemi, per mezzo di strategie di gioco, ed efficaci comunicatori” (Veen e Vrakking 2010, p. 11).

¹⁷⁸ Nel dibattito italiano, si vedano in particolare D. Parisi, *Scuol@.it*, Milano, Mondadori, 2000 e F. Antinucci, *Computer per un figlio*, Laterza, Roma-Bari, 1999. Sempre nella sua postfazione a Stoll, Simone cita anche le tesi di Parisi, secondo le quali: 1) mentre il linguaggio verbale lega troppo al passato, il computer avvicina al reale; 2) nell’imparare attraverso il linguaggio non si ha a che fare con la realtà, ma già con una sua rappresentazione; 3) un insegnamento centrato sul linguaggio non tiene conto della natura della società al di fuori della mura scolastiche fondata prevalentemente su immagini; 4) l’insegnante umano limiterebbe fortemente le possibilità di apprendimento.

traverso forme di *learning by using*¹⁷⁹: “il processo di apprendimento sarebbe in grado, con l’aiuto di dispositivi virtuali del comportamento, di intendere il fare come usare, e viceversa”¹⁸⁰. Particolarmente utile in questo senso potrebbe essere la prospettiva di Henry Jenkins e di quegli autori che si definiscono come “utopisti critici”. Contrapponendosi ai “pessimisti critici”¹⁸¹, i quali commetterebbero l’errore di togliere potere ai consumatori pur invitandoli a mobilitarsi e che si occupano degli effetti che i media comportano nei soggetti, l’utopista critico cerca di individuare all’interno della cultura “quelle cose che potrebbero portare ad una società migliore, più giusta”¹⁸² e, fondandosi sulla nozione di responsabilizzazione, analizza ciò che i soggetti fanno con i media.

Una critica della ragione informatica declinata secondo le direttrici qui tracciate dunque non demonizza i nuovi media cercando di tenerli lontani dal soggetto, ma intende mettere il soggetto stesso in guardia contro un’eccessiva fiducia e contro considerazioni che li identifichino come mezzi “neutrali” attraverso i quali ottenere un libero accesso all’informazione e alla conoscenza. Questi contributi “critici-radicali” forse superano i limiti degli “apocalittici”, valorizzandone però lo spirito interpretativo e l’intento decostruttivo. Viene così recuperata una critica che si rivolge ai media senza approcci ideologici e senza generalizzazioni, che procede ad analizzarne struttura e funzioni e che ne valuti le conseguenze culturali, psicologiche e sociali. Si veda ad esempio l’operazione di Maurizio Ferraris con la sua “ontologia del telefonino”¹⁸³ o con le sue considerazioni filosofiche su anima e iPad¹⁸⁴. Oppure, le riflessioni sulla possibilità che il libro cartaceo possa essere sostituito dall’*e-book*¹⁸⁵: tra molti autori, che potremmo definire appunto “critici-radicali”, l’idea che è piut-

¹⁷⁹ Per il concetto di *learning by using* si veda Nathan Rosenberg, *Dentro la scatola nera*, Bologna, Il Mulino, 1991

¹⁸⁰ T. Maldonado, *Reale e virtuale*, cit. p. 75.

¹⁸¹ Tra i quali vengono annoverati da Jenkins Mark, tra gli altri, Crispin Miller, Noam Chomsky, Robert McChesney.

¹⁸² H. Jenkins, *op. cit.*, p. 270.

¹⁸³ “La domanda ‘dove sei’ coglie l’essenza della trasformazione indotta da questo strumento che non è semplicemente un fisso a cui abbiano tolto il filo. Infatti, basta riflettere un poco e si scopre che il telefonino serve per scrivere molto più che per parlare [...]. A questo punto, chiedersi cos’è un telefonino, che tipo di oggetto è (“ontologia” vuol dire questo), diventa filosoficamente interessante (M. Ferraris, *Dove sei? Ontologia del telefonino*, Milano, Bompiani, 2005, p. 11)

¹⁸⁴ M. Ferraris, *Anima e iPad*, Parma, Guanda, 2011.

¹⁸⁵ Sul futuro del libro cfr. le riflessioni dello stesso Maldonado (1997), ma anche il testo di Umberto Eco e Jean-Claude Carrière, *Non sperate di liberarvi dei libri*, Milano, Bompiani, 2009.

tosto a cambiare sarà la “distribuzione dei compiti”¹⁸⁶ e dunque, se in alcuni settori il libro cederà il posto a contenuti multimediali, in altri il suo ruolo sarà rafforzato e il suo bacino di utenza perfino allargato: “i mezzi teledidattici [...] non sono autosufficienti. Essi richiedono, per essere davvero efficaci, un contributo supplementare di approfondimento e di personalizzazione. Ed è proprio qui che il libro si rivela insostituibile”¹⁸⁷. Il libro, la scuola e tutte quelle agenzie di formazione tradizionali hanno il ruolo di “preservare la collettività di persone umane che operano insieme, giocano insieme, parlano tra di loro” e che si valorizzi un contatto con realtà intesa come “quella vera, quella ‘fisica’, che richiede spirito di esplorazione e di scoperta, movimento, manipolazione”¹⁸⁸.

Quelle messe in mostra sono tutte riflessioni e frontiere che la sociologia, la linguistica, la psicologia e altre scienze umane stanno studiando e che aprono nuove frontiere di indagine anche alla riflessione pedagogica sulle nuove tecnologie. Una riflessione che, esemplificata dalle prospettive dei *cultural studies* come da quella della “critica della ragione informatica”, necessita di essere interdisciplinare, di nutrirsi delle varie scienze dell’educazione per poi essere rivalutata da un’ottica pedagogica e di filosofia dell’educazione. Una riflessione che, e teorica e pratica, sappia condurre ad una critica della cultura contemporanea e di tutte le sue manifestazioni. I contributi che sommariamente sono stati presi in esame possono condurre a ripensare in chiave critica-radicale il rapporto tra uomo e tecnica: possono portare ad una “meta-critica” delle stesse idee apocalittiche, svelandone stilizzazioni ideologiche e posizioni ormai superate e indifendibili. Tuttavia, riflessioni sui concetti di cultura, di “medium”, di “massa”, di “comunicazione”, etc. rappresentano ingredienti fondamentali ancora oggi di una ottica critica-critica che animi la ricerca sulle nuove tecnologie. E che in particolare animi il dibattito sul ruolo formativo che tali tecnologie, tra addizioni e sottrazioni, offrono al soggetto. Le direzioni più interessanti sono quindi offerte da quelle forme di “pedagogia critica” che, negli ultimi anni, stanno sostenendo la necessità di affiancare ed integrare le forme classiche dell’insegnamento con le nuove tecnologie. E forme di pedagogia critica che pur senza farsi “né apocalittiche né integrate”, consentano al soggetto di “operare una difesa del sapere umanistico e

¹⁸⁶ Cfr. anche H.-J. Martin, per il quale tra i moderni mezzi di comunicazione “un nuovo procedimento non elimina mai quello che lo ha preceduto. Esso impone semplicemente una nuova distribuzione dei compiti” (Martin 1990, p. 267)

¹⁸⁷ T. Maldonado, *Critica della ragione informatica*, cit., p. 135. Aggiunge Maldonado che “nessun progetto di teledidattica, per quanto ambizioso esso sia, potrà fare a meno di ricorrere anche al libro. Non solo. Il fatto che il discente avverta questa come una necessità, dimostra – contrariamente a ciò che si potrebbe supporre – la qualità del servizio teledidattico fornito” (*Ibidem*).

¹⁸⁸ R. Simone, *op. cit.*, p. 180.

scientifico”¹⁸⁹, di “continuare a pensare nell’era digitale”¹⁹⁰, di non “mettere in quarantena” il pensiero euristico e plurale¹⁹¹. Secondo, ad esempio, il modello della *Media Education* che sta diventando una frontiera mondiale e urgente con la quale la scuola e l’intera società è chiamata a confrontarsi.

Può forse essere utile concludere il paragrafo, già cominciato con una riflessione metodologica di Maldonado, con una indicazione dello stesso teorico della “critica alla ragione informatica” che esprime lo spirito di questa “pedagogia critica” e di questa “ragione critica” rispetto ai media e alla loro cultura: “dipenderà quindi da noi se, nel futuro, vorremmo fare di questi nostri mezzi immondi una ideologia della dematerializzazione universale, un uso alienante, oppure farne invece, come io ritengo che si dovrebbe, un uso che sfrutti al massimo il formidabile potenziale di interfaccia conoscitiva, progettuale e creativa dell’uomo col mondo. Non una *fuga mundi*, ma una *creatio mundi*”¹⁹².

4. Ragione critica e Media Education

Una ricostruzione storica del percorso della *Media Education*¹⁹³ potrebbe mettere in luce come il dibattito tra “apocalittici” e “integrati” abbia condizionato le riflessioni sul rapporto tra educazione e media per tutto il corso del Novecento. E come questo campo di studi possa rappresentare una “cartina al tornasole” che da un lato testimonia l’isolamento nel quale sono spesso confinate le idee apocalittiche, dall’altro rappresenti oggi un ambiente nel quale gli “apocalittici”, se inseriti in una carica dialettica e se considerati come “critici radicali” più che come “demonizzatori”, possano ancora dirci qualcosa di utile. Fin dai primi interventi di Frank Raymond Leavis degli anni ’30 del Novecento per arrivare fino alle nuove frontiere di questo campo di studi, definite da vari autori come *Multimedia Education*, come *New Media Education*, come *Digital Education*, etc., più che aspirare ad una proficua dialettica tra gli intenti di dotare uno spirito critico e di valorizzare le enormi potenzialità dei media (potremmo dire tra “integrazioni” ed “apocalissi”), molti interventi hanno puntato piuttosto ad una “scelta di campo”, optando per l’uno o per l’altro “polo”. Agli ap-

¹⁸⁹ M. Baldacci, F. Frabboni, F. Pinto Minerva, V.L. Plantamura, *Il computer a scuola: risorsa o insidia*, Milano, Angeli, 2009.

¹⁹⁰ F. Schirrmacher, *La libertà ritrovata*, Torino, Codice, 2010.

¹⁹¹ M. Baldacci, F. Frabboni, F. Pinto Minerva, V. L. Plantamura, *op. cit.*

¹⁹² T. Maldonado, *Reale e virtuale*, cit., p. 78.

¹⁹³ Cfr. in particolare Len Masterman, *Teaching the media*, 1985, ma anche, più recenti, P.C.Rivoltella, *Media Education*, Roma, Carocci, 2001, D. Buckingham, *Media Education*, Trento, Erikson, 2006 e F. Cambi (a cura di), *Media Education tra formazione e scuola*, Pisa, ETS, 2010.

procci inoculatori, secondo i quali una “élite colta” aspira a proteggere gli allievi della scuola dai contenuti corrotti dei mezzi di comunicazione di massa e aspira a recuperare i valori della “grande tradizione”, si sono poi contrapposti, nel corso dei decenni, gli entusiasti sostenitori dell’utilizzo del materiale audiovisivo e multimediale all’interno dell’educazione scolastica. Come è stato fatto notare da più autori, il riportare il dibattito ad una contrapposizione tra apocalittici ed integrati non è stato affatto fecondo. Anzi: ha provocato una stilizzazione e la perdita di vista dell’obiettivo formativo autentico dell’atto di educare ai media: consegnare al soggetto una competenza tecnologica e una competenza critica nei confronti dell’informazione. Una duplice competenza che possa condurre a formarsi in modo libero, autonomo e creativo. E che confluisca nella finalità complessiva della formazione dell’uomo in quanto uomo. Se da un lato si può notare come gli approcci degli anni ’30 abbiano portato ad interventi fini a se stessi e pur ambendo a valorizzare il ruolo alto e formativo della cultura non abbiano promosso una piena emancipazione dei soggetti, si può notare come sempre più spesso oggi si diffonda un appiattimento della *Media Education* rispetto a finalità puramente tecniche e una sua riduzione ad una serie di pratiche: l’idea di queste posizioni estreme ma diffuse è che un’educazione all’uso delle nuove tecnologie sia sufficiente per colmare il gap che si è formato tra la scuola e l’universo dei media e per dotare i soggetti degli strumenti per abitare consapevolmente il mondo contemporaneo.

Queste contrapposte posizioni, che con una inattuale e provocatoria stilizzazione potremmo forse ancora definire “apocalittiche” ed “integrate”, corrono il rischio di portare i soggetti a smarrire il vero significato della disciplina. Un significato che, secondo un’ottica pluralistica e critica, può emergere invece da ciascuno di questi interventi, se colti all’interno di una complessa dialettica, irriducibile e “negativa”. Il “tirocinio educativo” prospettato da Leavis e Thompson, ad esempio, pur demonizzando i media e pur cercando di promuovere un approccio limitato ed elitario, pone per primo una tematizzazione delle profonde novità che i mezzi di comunicazione di massa comportano all’educazione dei soggetti. Le pedagogie attivistiche, e in particolare i progetti di tipografia scolastica promossi dalle tecniche Freinet, pur non interrogandosi su tutti i media e pur orientandosi spesso più alla pratica che alla riflessione teorica, aprono un solco interessante all’idea che i media possano essere utilizzati come strumenti di formazione: non soltanto come “vettori” di apprendimento, ma come strumenti che possono comportare riflessione e meta-riflessioni sulle modalità con le quali il soggetto entra in contatto con la conoscenza.

Se le prime definizioni ufficiali di *Media Education* risalgono agli anni ’70, forse un allargamento di prospettiva può risultare utile. Una posizione feconda potrebbe essere quella di concepire la *Media Education* come una costante e critica forma di riflessione sul rapporto tra il soggetto in formazione e gli “alfabeti del saperi”. Porre

il problema in questi termini, forse, consente di sfuggire a vari problemi: 1) evita modelli già obsoleti alla prima comparsa di nuove tecnologie; obiettivo della disciplina, prendendo in esame ciascun medium, ciascuna fruizione, ciascuna situazione comunicativa, diviene valorizzandone le risorse specifiche e riconoscendone i limiti strutturali. 2) evita di limitare la riflessione sulla *Media Education* ad un confronto tra scuola e nuove tecnologie, ma include ogni ambito della formazione umana (per tutta la vita, formazione implicita, ecc.) e si rivolge all'uomo e al suo rapporto con la tecnica e con i suoi linguaggi; 3) sfugge a posizioni ideologiche, stilizzate e semplicistiche e prende in esame le strade concrete più utili per la formazione di soggetti critici, alfabetizzati, autonomi e liberi al cospetto dell'universo dell'informazione. 4) evita di pensare alla *Media Education* come qualcosa di estraneo alla vita di tutti i giorni, ma la considerarla come un tipo di approccio che, in vari contesti e in varie agenzie formative, deve guidare ogni intervento che aspira a contribuire alla formazione dell'uomo.

Già prima del 1973, anno della prima definizione ufficiale di *Media Education* proposta dal Conseil International du Cinéma et de la Télévision (CICT), la critica delle posizioni moralistiche ed elitarie di Leavis e Thompson è attiva e diffusa. È nello stesso ambito britannico, nel quale maggiormente si era diffuso, che l'approccio inoculatorio viene smascherato come elitario, conservatore e protezionista: un cambio di prospettiva che non soltanto avviene in quegli autori che appartengono alla corrente dei *cultural studies*, ma che emerge anche da alcune riflessioni provenienti dal dibattito politico e sociale. Facendo seguito al Crowther Report¹⁹⁴, il Newsom Report, elaborato nel 1963 proprio da John Newsom per il governo del Regno Unito, parla esplicitamente della necessità da parte della scuola di provvedere ad un bilanciamento degli effetti dei media sui soggetti. Anche se si chiarisce che l'obiettivo è la discriminazione tra contenuti degni di essere studiati e altri che non rappresentano occasioni formative, l'incoraggiamento è affinché vengano intrapresi studi su film e su altri prodotti della cultura popolare senza limitare le proprie analisi alla cultura della "Grande Tradizione". Il messaggio che emerge da questi punti è che i prodotti culturali di massa possono essere comparati a quelli delle arti tradizionali non per essere svalutati o etichettati come degradazioni della cultura alta, ma come espressioni dell'"intero sistema di vita" nel quale l'uomo è immerso e come componenti fondamentali della vita di ciascun soggetto che le agenzie educative formali non possono permettersi di trascurare. A dieci anni di distanza da queste posizioni che, por-

¹⁹⁴ Nel Crowther Report (1959) si sostiene la necessità di fornire ai ragazzi un aiuto affinché non si trovino ad essere improvvisamente sottoposti all'aggressione dei mass media e affinché venga ripristinato un certo "equilibrio".

tate avanti da Stuart Hall e Paddy Whannel¹⁹⁵, da Richard Hoggart, da Raymond Williams e altri autori confluiscono nel “movimento delle Arti Popolari”¹⁹⁶, il CICT nel 1973 riconosce la *Media Education* come una disciplina avente uno statuto autonomo all’interno della teoria e della pratica pedagogica: essa non riguarda l’uso dei mezzi di comunicazione come sussidi in ambito educativo, ma riguarda una riflessione sulle loro caratteristiche, un’analisi critica dei loro messaggi, dei loro contenuti e delle loro forme, al fine di promuovere anche sperimentazioni creative che allarghino le possibilità espressive dei soggetti¹⁹⁷. Se questa prima definizione tiene in ombra almeno inizialmente, tra le varie possibili traduzioni nell’italiano di *Media Education* quella che inserisce preposizioni quali “con” o “attraverso”, nella successiva definizione del CICT proposta a Parigi nel 1979¹⁹⁸, la Dichiarazione di Grunwald e la conferenza mondiale di Toulouse portano ad un graduale allargamento della sua definizione, fino ad includere nelle possibili traduzioni italiane dell’espressione inglese anche “con”, “per i”, “ai”, “oltre”, ecc. i media. La *Media Education* è dunque chiamata a confrontarsi anche con gli aspetti storici, valutativi e di uso creativo dei media, che non vengono presi in considerazione come strumenti omologanti o come “persuasori occulti”, ma come componenti fondamentali dei processi culturali e sociali. Una “rivoluzione copernicana” che deriva proprio dalla messa in discussione di alcuni dei capisaldi apocalittici: da un allargamento dei concetti di cultura e di testo, ma anche dalla *communication research* che prende in esame il ruolo attivo del soggetto posto di fronte ai media. Accettata la considerazione secondo la quale i media

¹⁹⁵ “Una società complessa come la nostra ha bisogno dei nuovi media usati correttamente, perché essi offrono esperienze ed esplorano rapporti che, per la varietà e il ritmo della vita odierna, non possono essere né efficacemente previsti, né rivissuti all’interno del microcosmo della famiglia moderna” (S. Hall e P. Whannel, *op. cit.*, p. 57).

¹⁹⁶ Cfr. par. 3.1.

¹⁹⁷ La *Media Education*, secondo la definizione proposta dal CICT, è “lo studio, l’insegnamento e l’apprendimento dei moderni mezzi di comunicazione ed espressione considerati come specifica e autonoma disciplina nell’ambito della teoria e della pratica pedagogiche, in opposizione all’uso di questi mezzi come sussidi didattici per le aree consuete di sapere, come ad esempio la matematica, le scienze e la geografia” (B. Pavlic, *UNESCO and Media Education*, “Educational Media International”, 24, 1987, p. 32).

¹⁹⁸ “La Media Education comprende lo studio – e per esso si intende il suo apprendimento e insegnamento in vari modi e ad ogni livello: primario, secondario, postsecondario, nell’educazione degli adulti e nell’educazione continua e in ogni circostanza – della storia, della creatività, dell’uso e della valutazione dei media come arti pratiche e tecniche; così come del ruolo svolto dai media nella società, dal loro impatto sociale, delle implicazioni che derivano dalla comunicazione, dalla partecipazione e dalla modificazione delle modalità di percezione che i media comportano; nonché dell’accesso ai media e del lavoro creativo che con essi si può svolgere” (cit. in P. C. Rivoltella, *Media Education*, Roma, Carocci, 2001, p. 23).

rappresentano “forme culturali”¹⁹⁹ la cui presenza, oltre ad essere inevitabile, è anche sempre più centrale nella società contemporanea, la diffusa consapevolezza della necessità di mettere in pratica interventi di *Media Education* promuove analisi che aspirino, in generale, ad una comprensione critica della comunicazione. Non è dunque soltanto la scuola ad essere chiamata a confrontarsi con i media, ma sono tutte le agenzie formative, formali e informali, che agiscono sui soggetti a prendere coscienza della necessità di porsi come obiettivo una corretta alfabetizzazione ai nuovi linguaggi del sapere e una formazione ad un loro uso non soltanto tecnico ma anche critico. Tale prospettiva trova il suo massimo interprete in Len Masterman, secondo il quale la *Media Education*, chiamata a rivolgersi alla cultura di massa in modo critico ma non apocalittico, servendosi degli studi semiologici che consentono di rileggere anche i rapporti con l’ideologia, può essere considerata un “terreno di scontro” nel quale docenti e alunni possano collaborare per giungere a svelare la natura “rappresentativa” dei media. Essi non sarebbero infatti “finestre sul mondo”, ma sue rappresentazioni, costruite non secondo natura, ma attraverso meccanismi di significazione culturali e arbitrari. Svelare la tendenza descritta da Barthes del mito di far passare la storia per natura è dunque uno dei compiti principali della *Media Education*, che comunque deve avere come obiettivo principale anche l’avvicinamento della scuola alla cultura dei media. Masterman si fa interprete così di una visione globale e complessa e concepisce la *Media Education* come uno strumento trans- e interdisciplinare che, intrecciando la dimensione teorica con quella pratica, porti a nuove riflessioni sul rapporto tra soggetto e media e favorisca la formazione di soggetti più consapevoli e più critici.

Negli anni '90 un ulteriore superamento delle idee “apocalittiche” porta la *Media Education* ad abbandonare totalmente l’approccio “difensivo” e moralistico, valorizzando anche l’idea delle possibilità democratizzanti dell’educazione ai media. Questa viene vista come la strada per favorire una partecipazione attiva degli utenti (non più del “pubblico” dei media nella costruzione del senso dei messaggi dei media. Nell’“età della partecipazione”, nella “società delle reti”, nell’“epoca digitale”, per evitare che tutte le promesse di cittadinanza attiva, di consumo consapevole, di intelligenza collettiva, di saperi condivisi, di creatività diffusa e di scambio di conoscenze finiscano in realtà per produrre una vasta massa di esclusi²⁰⁰, si rende necessario elaborare e diffondere modelli di alfabetizzazione mediatica. Quello della *Media Education* diviene un movimento mondiale: dal Canada agli Stati Uniti, dalla Germania alla Francia, dal Regno Unito al Nord Europa, passando anche per Australia, Suda-

¹⁹⁹ R. Williams, *Televisione: tecnologia e forma culturale*, Roma, Editori Riuniti, 1981.

²⁰⁰ Cfr. Wu Ming, *Introduzione a H. Jenkins, Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.

frica, Giappone e India²⁰¹. Pur assumendo in certi paesi sfumature diverse, il movimento assume una portata internazionale e vengono formate associazioni che organizzano convegni e che si pongono come punto di riferimento a livello teorico e pratico di tutti gli interventi di insegnanti ed educatori, puntando a principi comuni. Alfabetizzazione per i teorici della *Media Education* assume un significato non soltanto di saper leggere e scrivere, ma abbraccia l'idea che i nuovi alfabeti possano farsi strumenti di accesso alla vita democratica: ponendosi come obiettivo un'educazione problematizzante e dunque liberatrice, l'alfabetizzazione si orienta e si lega alla democratizzazione della cultura²⁰². L'alfabetizzazione non viene vista soltanto come un apprendimento di tecniche, ma come l'acquisizione di capacità riflessive e meta-riflessive – critiche e consapevoli – sui modi in cui i soggetti entrano in contatto con i media.

Una definizione oggi universalmente riconosciuta può essere quella tracciata da David Buckingham, secondo il quale la *Media Education*, strettamente legata al concetto di “alfabetizzazione”²⁰³, è “il processo di insegnamento e apprendimento centrato sui media” ed ha come finalità quella di “sviluppare le potenzialità critiche e creative dei ragazzi”. Tale prospettiva giunge ad avere risonanza anche in Italia, dove a fronte di uno scarso intervento istituzionale, viene fondato il MED²⁰⁴ ed altre associazioni²⁰⁵ che si pongono come finalità proprio la diffusione della *Media Education* non soltanto nelle scuole ma in tutte le agenzie formative. Il movimento della *Media Education* propone dunque l'inserimento della disciplina nel “curriculum” formativo del soggetto, in forma verticale e trasversale in modo da accompagnare il soggetto in tutte le età della vita, dalla scuola – ancora agenzia formativa per eccellenza, e agen-

²⁰¹ Per una ricostruzione mondiale del percorso della *Media Education* si veda in particolare C. Von Feilitzen, U. Carlsson (eds.), *Children and Media*, Gotenborg, UNESCO, 1999, ma anche R. Kubey, *Media Literacy in the Information Age*, London, Transaction, 1973.

²⁰² P. Freire, *L'educazione come pratica della libertà*, Milano, Mondadori, 1973. “L'alfabetizzazione [...] esige una autoformazione per cui l'uomo interferisce nel contesto della sua vita. Per questo il compito dell'educazione è anzitutto il dialogo con l'analfabeta, circa situazioni concrete, e nell'offrirgli soltanto gli strumenti perché lui stesso si alfabetizzi” (Ivi, p. 136). Si vedano anche sul tema le posizioni di Lorenzo Milani, secondo il quale “è solo la lingua che fa eguali” e “eguale è chi sa esprimersi e intende l'espressione altrui” (Scuola di Barbiana, *Lettera a una professoressa*, Libreria editrice fiorentina, Firenze, 1968, p. 96).

²⁰³ Per Buckingham si rende necessaria una teoria sociale dell'alfabetizzazione, che consenta, oltre alla capacità di “decifrare, apprezzare, criticare e comporre”, anche una “comprensione più vasta dei contesti sociali, economici e storici in cui i testi sono prodotti, distribuiti e fruiti dal pubblico” (D. Buckingham, *Media education*, Trento, Erickson, 2006, p. 68).

²⁰⁴ Il MED, fondato nel 1996, è l'Associazione italiana per l'educazione ai media e alla comunicazione.

²⁰⁵ Tra le più attive in particolare Zaffiria, centro permanente per l'educazione ai mass media, il Centro Minori e Media, le iniziative della Provincia di Treviso, l'associazione culturale MediaEducation.bo.

zia chiamata prima delle altre e in modo più efficace a dotare il soggetto di quelle competenze critiche per “abitare” la condizione contemporanea – e dall’università alla sua esperienza professionale, fino alla senilità. Nella scuola il paradigma della “verticalità” e della “trasversalità” si esprime dunque in interventi che sappiano abbracciare l’intero percorso scolastico degli allievi, a partire dalla prima infanzia fino alla formazione universitaria; e che coinvolgono tutte le discipline dell’insegnamento.

Uno degli obiettivi della *Media Education* deve essere proprio quello di ridurre il *gap* che si è venuto a creare tra la scuola e la cultura dei *media*. Se in tale “frattura” la scuola ha enormi responsabilità²⁰⁶ ed è essa stessa la prima ad essere chiamata a muoversi in direzione dei *media*, non si può pensare ad un incontro nel quale solo le istituzioni formative tradizionali si avvicinano ai *media*. Occorre, e forse occorrerà in forma sempre maggiore, anche un lavoro affinché testi, linguaggi, alfabeti dei *media* siano analizzati anche secondo i parametri della riflessione scolastica e di quel “secondo curriculum” – per dirla con Postman – fondato su parola, ragione e futuro e chiamato a svolgere una funzione omeostatica ed ecologica²⁰⁷. Già nel 1979 Postman denunciava come la scuola fosse l’unica organizzazione della società a non aver investito nel cambiamento, ma essa, pur nella necessità di avvicinarsi alla realtà contemporanea, in una “cultura di elevata motilità” e di “scarsa considerazione del proprio passato” non dovesse smarrire la consapevolezza di essere chiamata alla “conservazione di quanto è necessario alla sopravvivenza umana ed insieme è minacciato da una cultura forsennata ed opprimente”²⁰⁸. Tale duplice avvicinamento può avvenire proprio a partire dalla tesi apocalittiche, non accettate passivamente, ma vagliate criticamente e usate come grimaldello per aprire nuovi dibattiti e nuove

²⁰⁶ “Le nostre scuole non hanno tenuto il passo con le trasformazioni dell’ambiente intorno a loro. Se dovessimo ricominciare tutto daccapo e progettare un sistema educativo che soddisfi le esigenze della cultura [...], avrebbe ben poco in comune con l’attuale sistema scolastico. Le nostre scuole deludono due volte i ragazzi: non offrono loro né le conoscenze di cui avrebbero bisogno per evitare i rischi, né l’opportunità di sfruttare le potenzialità di questa nuova cultura partecipativa” (Jenkins 2007, p. 324).

²⁰⁷ “L’ecologia riguarda il ritmo, la portata e la struttura del cambiamento in un ambiente; il modo di raggiungere l’equilibrio, l’equilibrio della mente e della società quanto della foresta” (N. Postman, *Ecologia dei media*, Roma, Armando, 1981, p. 20).

²⁰⁸ Ivi, p. 26. “Il curriculum scolastico s’incentra sulla materia, sulla parola, sulla ragione, sul futuro; è gerarchico, secolare, socializzante, segmentato e coerente. Ammesso che tali caratteristiche vengano mantenute e anzi rafforzate, noi possiamo sperare che l’educazione della nostra gioventù possa raggiungere un equilibrio salutare, quindi un indirizzo che ne assicuri la sopravvivenza” (N. Postman, *op. cit.*, p. 75).

riflessioni e per far sì che davvero la tecnologia “cominci col darci accesso a fatti nuovi nel mondo, per “giungere a creare nuove idee sul mondo”²⁰⁹.

Nella scuola, facendosi inter-disciplina, la *Media Education* diviene quasi una metodologia di investigare la realtà e di porsi problemi circa il sapere e le modalità attraverso le quali viene diffuso. Ma la *Media Education* non può limitarsi ad una capillare diffusione in ambito scolastico: deve coinvolgere anche la famiglia, le istituzioni, le associazioni e gli stessi ambienti mediatici nei quali il soggetto inevitabilmente si forma. La famiglia deve dunque essere formata parallelamente all'allievo, al fine non soltanto di ridurre il “gap generazionale” tra i *digital natives* e i *digital immigrants*, ma anche per offrire agli allievi un accompagnamento anche oltre le mura scolastiche e per non lasciare i ragazzi soli con i media e con le nuove tecnologie, ma per condurli ad una fruizione autonoma e critica. Allo stesso modo la trasversalità della *Media Education* nella società deve riguardare associazioni e ogni altro aspetto formativo della vita quotidiana, comprendendo anche i media stessi, capaci in alcuni casi di far riflettere sulla propria struttura interna e sulle proprie funzioni e deve accompagnare il soggetto per tutta la vita affinché anche nelle sue esperienze post-scolastiche egli continui a confrontarsi in modo critico, consapevole e produttivo con la comunicazione, con i suoi vari “strumenti” e con i suoi molteplici “alfabeti”. Per Cambi²¹⁰ può essere utile pensare la *Media Education* come un quadrilatero, ai cui lati vi sono altrettante frontiere: tecnologica, semiologica, sociologico-critica e formativa. Sul versante tecnologico, la disciplina si pone l'obiettivo di possedere i mezzi, di utilizzarli sviluppando appieno tutte le loro potenzialità; su quello semiologico attraverso l'applicazione delle analisi di struttura dei diversi linguaggi, avviene un'interpretazione che è smascheramento e de-condizionamento, “spiazzando” l'immediatezza dei media e collocandoli su una frontiera di riflessività e di metariflessività; su quello sociologico-critico diviene centrale l'obiettivo di leggere i media nel loro *habitat* sociale, mettendo in luce le implicazioni ideologiche, sociali, politiche ed economiche che sempre più vengono chiamate in causa; infine su quello formativo, che contiene e riassume tutti gli altri “lati”, declinando la *Media Education* come disciplina emancipativa che si pone come obiettivo favorire nel soggetto un uso creativo e un controllo critico²¹¹. Il percorso fin qui svolto può evidenziare come

²⁰⁹ Ivi, p. 154.

²¹⁰ F. Cambi (a cura di), *Media Education tra formazione e scuola*, cit.

²¹¹ “L'ottica formativa rispetto ai media implica una considerazione di come essi entrano a far parte del mondo interiore/spirituale del soggetto, sia come ne vincolano le forme di comunicazione e di socializzazione (in positivo e in negativo), sia come integrare i media con l'io, con la cultura, con la scuola, coinvolgendo i media stessi nel processo critico-dialettico della formazione stessa e coinvolgendoli secondo un modello progettuale (responsabile e creativo)” (Ivi, p. 28).

la “letteratura apocalittica”, se interpretata nella sua carica dialettica, possa offrire continue riflessioni a ciascuna di queste frontiere. Possa costituire un ruolo critico-critico, che porti i soggetti a confrontarsi con i media, ad interrogarli e a sfidarli, nei loro contenuti e nelle loro forme. La critica apocalittica, se riesce a farsi consapevole della sua insufficienza e dell’inutilità di una critica fine a se stessa, può dunque diventare un motore della *Media Education*, può guidarla alla ricerca di nuove frontiere e all’esplorazione di strutture e funzioni di tutti gli strumenti del comunicare con i quali l’uomo può avere a che fare.

Se critica e creatività rappresentano universalmente due vettori trainanti della disciplina, si può notare come spesso tali finalità finiscano in senso piano e come la necessità di una alfabetizzazione tecnica ai linguaggi delle nuove tecnologie si condotta principalmente per consentire ai soggetti un semplice utilizzo tecnico delle nuove tecnologie. Un rischio che, secondo il percorso fin qui svolto, consiste nell’abiura totale nei confronti delle tesi apocalittiche per valorizzare esclusivamente il ruolo emancipativo dei media. Lo stesso Buckingham, un autore attento a dotare la *Media Education* di una componente critica, tende ad esempio a “sfidare” Postman facendo notare che la sua posizione è intrisa di determinismo tecnologico. L’idea secondo la quale la tecnologia può produrre cambiamento sociale a prescindere dai suoi usi e dalle rappresentazioni che propone Postman è criticata dall’autore britannico, per il quale si tratterebbe di una posizione ideologica e ormai obsoleta quella di “ritornare ad una immaginaria Età dell’Oro” contrassegnata da “valori morali tradizionali”. Superare la visione della *Media Education* come “vaccino” pensato per permettere ai ragazzi di resistere alle influenza pervasive dei media non significa però rinnegare tutti quegli autori che con intenti critici e metacritici si sono confrontati con le strutture e le funzioni dei media. Pur essendo Buckingham uno degli autori forse oggi più significativi per la riflessione sulla *Media Education* e sulle sue nuove tendenze al cospetto delle diffusioni delle tecnologie digitali, si può notare come questo suo intento di superamento di approcci difensivi lasci in secondo piano l’idea complessiva di Postman, secondo il quale il “secondo curriculum” (la scuola), innegabilmente sfidato dal primo (i media), è chiamato ad un’operazione omestatica, a ripristinare l’equilibrio e restituire non tanto priorità, ma almeno pari dignità a quelle forme di sapere che rischiano di andare perdute nel “curriculum mediatico”²¹².

²¹² Interessante può essere comunque di Buckingham il raffronto e l’accostamento tra le tesi di Postman e quelle di Tapscott: per Buckingham i due autori, pur arrivando a conclusioni opposte, partirebbero dalla medesima tesi di una confusione tra età adulta e infanzia sotto l’influenza dei media. Mentre il primo offre una denuncia della scomparsa del sentimento dell’infanzia, il secondo tende a valorizzare il carattere attivo della rete e l’apertura di enormi possibilità offerte dalla rete. In questo senso, pur non condividendo l’etichetta di apocalittico (e di apocalittico non dialettico) attribuita a Postman, può essere

Una visione di ecologia dei media²¹³ – e potremmo dire di “ecologia della formazione” – che forse potrebbe rappresentare un paradigma orientativo per tutta la *Media Education*. Si può ad esempio pensare alla *Media Education* nella scuola anche come una forma di *Philosophy for Children*, un’educazione al pensiero e in particolare al “pensiero critico”²¹⁴, che trasversalmente si ponga come esigenza di riflessività e come pratica dialogica e comunicativa. L’educazione ai media intesa come pratica filosofica non significherebbe allontanare l’analisi dei media dall’esperienza pratica, ma sarebbe intesa come una “ricerca”²¹⁵ e potrebbe al contrario favorire il nesso tra dimensione teorica e dimensione pratica, portando i soggetti ad una continua riflessione sulle proprie forme di esperienza²¹⁶. Una riflessione che significa equilibrio e che riconduce appunto ad uno sguardo “ecologico” della formazione: e una riflessione che, forse, può essere fatta anche a partire dalle critiche apocalittiche, anche se a loro volta meta-criticate, smentite o confermate, attualizzate o riconosciute come ormai superate.

Mentre in Len Masterman²¹⁷ c’è ancora la ricerca di quegli autori critici e critici-critici circa il ruolo svolto dall’egemonia e dall’ideologia²¹⁸, in gran parte degli autori che “manualizzano” oggi la *Media Education* c’è spesso il tentativo di isolare i contributi degli apocalittici e di proporli come non più utili e anzi eversivi per una corretta, attuale e de-ideologizzata educazione ai media. Buckingham ad esempio denuncia la presenza di un atteggiamento di “difensivismo” in alcuni modelli di educazione ai media, che si propongono nei loro interventi di far prendere coscienza ai soggetti della “vacuità” dei modelli proposti dai mezzi di comunicazione (di massa,

utile la riflessione di Buckingham che riconosce gli autori entrambi utili per mettere a fuoco il problema: “entrambi sono innegabilmente interessanti: raccontano storie semplici che si riferiscono direttamente alle nostre speranze e paure sul futuro dei bambini” (Buckingham 2006, p. 40).

²¹³ “L’ecologia dei mezzi di comunicazione è lo studio dell’ambiente informativo. Essa cerca di comprendere come le tecnologie e le tecniche di comunicazione controllino le forme, la quantità, la velocità, la distribuzione e la direzione dell’informazione; e come, a loro volta, tali caratteristiche o tendenze dell’informazione tocchino le percezioni, le valutazioni e gli atteggiamenti della gente” (Postman 1981, p. 153)

²¹⁴ M. Lipman, *Educare al pensiero*, Milano, Vita & Pensiero, 2005

²¹⁵ Scrive Lipman: “Quando i problemi non solo analizzati di prima mano, non si ingenera alcun tipo di interesse o di motivazione e ciò che continuiamo a chiamare educazione si riduce a una farsa. Dewey era certo che nell’aula dovesse aver luogo il pensiero, un pensiero indipendente, immaginativo e ingegnoso. Secondo la via da lui suggerita, su cui alcuni dei suoi sostenitori concordano, il processo educativo all’interno dell’aula scolastica dovrebbe assumere a modello il processo della ricerca scientifica” (Ivi, p. 31).

²¹⁶ “Riflettere sulla pratica in uso rappresenta la base per arrivare a concepire pratiche migliori che, a loro volta, inviteranno a un’ulteriore riflessione” (Ivi, p. 38).

²¹⁷ L. Masterman, *Teaching the media*, Londra, Routledge, 1985.

²¹⁸ Frequenti sono i riferimenti in *Teaching the media* al pensiero di Gramsci e Althusser.

soprattutto) e rispondono ad un intento principalmente di “difesa morale”²¹⁹. Se è vero che interventi pensati con finalità di difesa morale contro l’influenza dei media e soltanto a partire dai capi di accusa “apocalittici” rischiano di trascurare altre cause – indipendenti dai media – e a non considerare i soggetti per il loro potenziale attivo, dall’altro lato considerare automaticamente e acriticamente superate, ideologiche e dogmatiche le posizioni, attuali e non, dei critici-radicali potrebbe essere definita un’operazione “integrata”. La tesi che in questo lavoro si è cercato di portare avanti non intende negare che siano da ritenere superati e poco funzionali interventi di *Media Education* che abbiano finalità moralizzatrici, inoculatorie e protettive e interventi dunque elaborati soltanto a partire dai contributi “apocalittici” né che la critica-critica dei media tenda spesso a trascurare un allegamento dei concetti di cultura e di testo comunicativo, considerando la “massa” come qualcosa di uniforme, omologato e passivo e non valutando il ruolo potenzialmente attivo dei soggetti. Tuttavia, ammessa “l’insufficienza” degli apocalittici per la composizione di un maturo modello di *Media Education*, si ritiene che essi offrano ancora molti temi che meritano di essere inseriti nella sua modellizzazione teorica e tradotti nelle esperienze pratiche. Occorrerebbe forse distinguere il rapporto tra *Media Education* ed “apocalissi” da quello tra *Media Education* ed “apocalittici”. Mentre non è utile il primo, che aspira ad un’educazione ai media che scongiuri fenomeno di deriva sul soggetto sotto l’azione dei medium, il secondo può essere molto più utile, soprattutto se assunto il pensiero degli apocalittici è assunto in dialettica con le tesi opposte e se valorizzato il modello apocalittico non tanto per le sue “paure” distopiche ma per la sua vocazione alla critica radicale, per il suo desiderio di sottoporre ad un esame critico ciascuno degli strumento con il quale i soggetti entrano in comunicazione tra loro: dalla parola parlata a quella scritta, dalla comunicazione non verbale a quella mediata da computer, da quella in *broadcast* a quella “punto a punto”.

In questo senso, può non essere paradossale auspicarsi uno sguardo “ottimista” tra coloro che definiamo, più che “apocalittici”, critici radicali: come suggerisce Huizinga²²⁰, se si vuole abbandonare l’idea di apocalissi, che rimanda comunque ad una

²¹⁹ “Tra gli educatori c’è stata la presa di coscienza che l’approccio protezionista nella pratica non funziona. Soprattutto quando si ha a che fare con le aree in cui la media education è fortemente implicata – cioè quando si trasmettono i valori e i ‘piaceri’ della propria cultura – gli studenti potrebbero essere più inclini a resistere o a rifiutare quello che gli insegnanti comunicano loro” (D. Buckingham, *op. cit.*, p. 31).

²²⁰ “Io non chiamo ottimista l’uomo che prende alla leggera i pericoli gravi dicendo: tutto finirà bene, ma bensì colui il quale, valutando in tutta la sua portata la minaccia del tracollo imminente, tuttavia tiene alta la speranza, anche quando nessuna via d’uscita sembra presentarsi: la speranza può essere fondata solo sull’improbabile” (J. Huizinga, *La crisi della civiltà*, Torino, Einaudi, 1962).

fine, allora può essere utile pensare a quegli autori critici-radicali o utopisti critici che analizzano e radiografano il reale, descrivono e denunciano, smascherano e decostruiscono all'insegna della valorizzazione della cultura. E di un concetto allargato di cultura, inteso come espressione delle caratteristiche umane dell'uomo. Forse uno dei più preziosi suggerimenti che oggi offrono questi autori è il tentativo di salvare la cultura attraverso la cultura, attraverso una consapevolezza del funzionamento delle forme culturali e attraverso una inquieta e insaziabile ricerca che vada ad esplorare vecchi e nuovi modi di espressione della umanità dell'uomo²²¹. Dunque, se accettato questo punto di vista, la riflessione pedagogica, che deve guidare ogni intervento di *Media Education*, può nutrirsi di contributi critici: anzi, essa è chiamata costantemente ad operazioni di meta-critica che ripensino in chiave critico-radicalista sia le tesi che denunciano le caratteristiche dei media, sia la tesi che auspicano un sempre più capillare inserimento delle risorse tecnologiche nella formazione dei soggetti. Gli "e-chi" apocalittici possono rientrare tra i vettori di una disciplina complessa come la *Media Education*, da un lato disciplina-di-discipline, dall'altro campo di studi che deve sottoporsi a continuo ripensamento. Un ripensamento che deweyanamente si nutra delle fonti delle scienze dell'educazione, fondamentali sempre di più per comprendere le trasformazioni in atto, ma che si affidi alla pedagogia e in particolare alla pedagogica critica²²², per operare uno sforzo di sintesi e per prospettare un intervento formativo che aspiri a valorizzare l'autonomia, la criticità e la creatività dell'uomo.

²²¹ E in questa inquieta ricerca un ruolo fondamentale spetta proprio alle nuove tecnologie, come insegna Raymond Williams, "forme culturali" sempre più centrali nella vita dei soggetti: "attraverso la tecnologia [...] rinasce quindi la cultura, perfino nel senso più umanistico del termine [...]. E insieme è solo attraverso la cultura – cioè attraverso un investimento consapevole nelle proprietà del progresso, e allo stesso modo, attraverso un'analisi oggettiva delle sue atrocità – che può crescere e diffondersi la tecnologia. E il terreno di scontro di questi fattori non sarà stavolta la società nel suo insieme, ma l'esperienza viva, corporale, immediata di tutti gli abitanti della modernità" (A. Abruzzese, D. Borrelli, *op. cit.*, p. 252).

²²² Come modello di pedagogia critica cfr. F. Cambi, G. Cives, R. Fornaca, *Complessità, pedagogia critica, educazione democratica*, Firenze, La Nuova Italia, 1991; F. Cambi, E. Frauenfelder, *La formazione. Studi di pedagogia critica*, Milano, Unicopli 1994, ma anche i testi recenti: F. Cambi (a cura di), *Pedagogie critiche in Europa*, Roma, Carocci, 2009; E. Colicchi (a cura di), *Per una pedagogia critica*, Roma, Carocci, 2009; M. Muzi (a cura di), *Pedagogia critica in Italia*, Roma, Carocci, 2009; G. Spadafora (a cura di), *Verso l'emancipazione*, Roma, Carocci, 2010.

Conclusioni

Il percorso svolto nei tre capitoli, sintetico e tutt'altro che esaustivo, mediante una serie di *exempla* di idee e di autori, ha cercato di comporre alcune linee guida teoriche e storiche sull'avventura "apocalittica" per tentare una lettura critica e meta-critica, una attualizzazione e una interpretazione dialettica. Primo passo fondamentale è stato la definizione di "apocalittici" che, già pronunciata da Umberto Eco, è stata poi semplificata, estremizzata e forse banalizzata dal successo e dalla capillare diffusione della stessa etichetta usata in contrapposizione a "integrati". Con "apocalittici" qui – come nel celebre testo di Eco del 1964 – si è inteso comprendere tutti quei critici della cultura e dei mezzi di comunicazione che si sono posti come obiettivo la demitizzazione delle strutture e delle funzioni dei media stessi. Critici ed intellettuali che, per dirla con Pasolini, si rivolgono a coloro che non riescono a vedere e parlano in nome di coloro che non possono parlare. Il ruolo dell'apocalittico, in questo senso, è di rappresentanza e di testimonianza, di difesa di una verità spesso assediata, di provocazione e di sfida verso quelle strutture della società che tendono ad imporsi e farsi accettare acriticamente dai soggetti. L'etichetta "apocalittici" dal 1964 in poi è stata invece spesso usata per rivolgersi unicamente a quei critici che demonizzano la cultura di massa e gli stessi mezzi di comunicazione per il loro rivoltarsi contro l'uomo e per la loro tendenza a degradare le forme ritenute più alte della cultura umana. Un'etichetta simile non comprende l'intera gamma di studi apocalittici e probabilmente confonde le posizioni e le idee che si possono definire "apocalittiche" – nel senso di dogmatiche, ideologiche e non dialettiche – con gli autori "apocalittici", i quali, al contrario, se pure spesso inseriti in contesti sociali, politici e culturali ben definiti, pongono frequentemente la dialettica a fondamento delle loro analisi. Vista la capillare diffusione dell'accezione ristretta del termine "apocalittici", si potrebbe – come si è fatto nel capitolo 3 – utilizzare il termine "critici-radicali" o "critici-dialettici" proprio per disambiguare la definizione: in queste pagine, nel parlare di "apocalittici", si è scelta proprio l'accezione meno diffusa e ci si è riferiti a quegli autori che, pur operando come Dwight MacDonald "contropelo", in realtà non si fanno imprigionare da posizioni dogmatiche, ma che si inseriscono in un confronto sempre aperto e serrato.

Proprio per contestualizzare questo lavoro e per inserirlo in un'ottica dialettica, può essere necessaria una precisazione. Si tratta di un percorso incompiuto, che forse necessiterebbe una ripresa e una rilettura dell'ampia letteratura "integrata" sulla cultura di massa. Per essere "imparziale" e per non essere identificata come faziosa, questa analisi forse richiederebbe una seconda parte dedicata ad una "metacritica degli integrati". Questo lavoro non è compiuto proprio perché, già scegliendo e sostenendo la necessità di rileggere gli apocalittici, forse fa una scelta di campo: una scelta che, seppur tra le righe, già Eco faceva nel suo *Apocalittici e integrati*, quando nella prefazione egli dedica l'intera opera agli stessi apocalittici, senza le "ingiuste, parziali, nevrotiche, disperate" requisitorie dei quali nessuno "si sarebbe accorto che il problema della cultura di massa ci coinvolge sino in fondo, ed è segno di contraddizione per la nostra civiltà"¹. Oggi si può notare – anche senza correre il rischio di essere definiti apocalittici – come alcuni capisaldi "integrati" circolino con efficacia tra la letteratura sociologica e non sul tema e come, forse, la capillare diffusione dei media stessi, con la loro capacità di saturare le capacità percettive dei soggetti e con la creazione di forme di (anche proficua) dipendenza, rappresentino da sole uno *spot* integrato. È un dato acquisito infatti che i media permeino gran parte dei contesti quotidiani dei soggetti, facilitandone e potenziandone le capacità espressive e comunicative ed arricchendo le possibilità di fare esperienza. I media hanno inoltre automaticamente realizzato almeno una parte delle suggestioni che, già molti anni fa, gli "integrati" avevano profetizzato. Si pensi ad esempio allo sviluppo di tecnologie che consentono la partecipazione di tutti i cittadini alla vita pubblica e alla fruizione di informazioni, oppure la diffusione della cultura – anche se "di massa" – presso ampie parti della popolazione che prima non avevano possibilità di accedere ai beni di cultura; o ancora l'alfabetizzazione linguistica, in Italia e altrove, è stata favorita dalla televisione e dalla radio, che sono arrivate anche laddove scuole e altre agenzie formative non erano riuscite ad ottenere risultati così efficaci. L'elenco potrebbe continuare, se si pensasse anche alla "sensibilizzazione dell'uomo nei confronti del mondo" o alla diffusione di nuovi schemi percettivi che comportano anche un arricchimento delle capacità cognitive dell'uomo. Si è realizzato insomma quello che si potrebbe definire come un "successo integrato", che rende però ancora più necessaria oggi una presa di coscienza dei rischi che può comportare un'accettazione acritica dei "cavalli di battaglia" integrati.

Nonostante la scelta di campo e l'ammissione di aver scelto un punto di vista almeno in parte schierato, ciò che ha cercato di animare questo percorso è proprio lo spirito dialettico che, abbinato alla critica, cerca di non valutare le idee in modo pas-

¹ U. Eco, *Apocalittici e integrati*, cit., p. 25.

sivo e remissivo, ma di inserirle all'interno di un confronto che abbia come unica finalità la formazione di un soggetto più critico, più creativo, più libero. E in questo, senza inventare niente di nuovo, si è seguito di nuovo il suggerimento metodologico di Eco, ma anche, come si cercato di mettere in evidenza, degli stessi apocalittici, le cui idee sono spesso nutrite da una forte carica dialettica. L'intellettuale alessandrino quasi cinquant'anni fa spiegava infatti che non è possibile concepire le posizioni di un polo senza porle in dialogo con le tesi opposte, sostenendo addirittura la quasi inutilità delle une o delle altre senza il loro raffronto con le "avversarie". La diatriba tra apocalittici e integrati infatti non è un contrasto assimilabile a quello tra iconofili e iconoclasti del medioevo, quando i primi erano favorevoli alle immagine sacre nella catechesi cristiana e i secondi valutano il pericolo di contaminazione del verbo divino². Porre il problema attraverso l'interrogativo se i media facciano bene o facciano male, non consente infatti di risolvere il problema: Eco nel 1964 si chiede "dal momento che la presente situazione di una società industriale rende ineliminabile quel tipo di rapporto comunicativo noto come insieme dei mezzi di massa, quale azione culturale è possibile per far sì che questi mezzi di massa possano veicolare valori culturali?"³. Tale azione culturale è rappresentata proprio dal dialogo costruttivo e critico, un intervento da attuare nella "duplice forma della collaborazione e dell'analisi critica costruttiva"⁴. Allo stesso modo l'itinerario qui svolto, senza pretese di essere né esaustivo né definitivo, cerca di intrecciare la storia del pensiero apocalittico (e una sua ricontestualizzazione critica) con le tesi che in parte smentiscono alcune dei tradizionali *cahiers de doléances* nei confronti della cultura e della comunicazione di massa: si è quindi cercato di mostrare come un simile itinerario, a patto di alcuni *distinguo*, possa risultare ancora utile.

Innanzitutto, come suggerisce lo stesso Eco, da una lettura attenta e approfondita della ampia letteratura sui mezzi di comunicazione di massa e sulla loro cultura può emergere come in realtà non esistano né apocalittici, né integrati in quanto tali. Possono esistere, semmai, posizioni apocalittiche e posizioni integrate: un chiarimento che deve ridimensionare la portata degli uni e degli altri e che può consentire di leggere criticamente e dialetticamente le idee degli autori che si sono occupati, da vari punti di vista, del tema. Ad esempio, esistono autori che, pur da posizioni apo-

² I due modelli culturali sono ritenuti ancora attuali da Abruzzese e Borrelli: "ad esempio, mentre per gli iconofili contemporanei la riproducibilità dell'opera d'arte tende a sacralizzare il consumo delle immagini, apprendono alla contaminazione del desiderio, per gli iconoclasti del XX secolo essa è responsabile della soggettivazione fruitiva e della crisi dei modelli di società verticale fondati sul controllo della funzione formativa della forma bella" (Abruzzese e Borrelli 2000, p. 42).

³ U. Eco, *Apocalittici e integrati*, cit., p. 47.

⁴ Ivi, p. 50.

calittiche, hanno espresso idee integrate, e viceversa; inoltre si può notare come la letteratura sul tema è ricca di autori che sono riusciti a produrre un'efficace sintesi tra i due "poli". Dunque, pur riconoscendo agli apocalittici più pessimisti e più estremi un ruolo comunque produttivo per dare avvio alla riflessione, può essere utile pensare a quegli autori che si sono posti come critici radicali e come critici dialettici, il cui principale interesse non è tanto quello a preservare la cultura in sé, ma piuttosto quello di "curare" e "coltivare" il soggetto e le sue caratteristiche umane.

Un altro *distinguo* da specificare è rappresentato dalla inattualità di molte denunce apocalittiche; numerose accuse, elaborate nel corso del Novecento in contesti storici, geografici e culturali diversi da quelli attuali, si rivolgono ai media criticandone caratteristiche e funzioni spesso radicalmente diverse da quelle dei media contemporanei. Appare evidente dunque l'impossibilità di fondare ancora oggi la critica dei media a partire da quei testi "apocalittici". Tale criticità però può essere affrontata chiarendo: 1) l'intento meta-critico col quale occorre confrontarsi con i testi apocalittici sulla cultura e sui mezzi di massa; un intento che dunque, lungi dal limitarsi ad una adozione acritica o ad una venerazione di tali autori, aspiri a mettere in luce i limiti e a riconoscerne l'inadeguatezza per la situazione attuale e ad offrire piuttosto un metodo critico attraverso il quale confrontarsi in ogni situazione con la realtà; 2) la capacità che possiedono di molti media di ri-mediarsi e dunque la permanenza di alcune caratteristiche dei vecchi media anche tra quei media che si propongono come vettori di una rivoluzione digitale; o, secondo la seconda interpretazione che gli stessi Bolter e Grusin offrono al concetto di ri-mediazione, la tendenza dei vecchi e nuovi media di creare un unico sistema e di scambiarsi reciprocamente forme e contenuti: date queste caratteristiche, ecco che anche alcune critiche, che possono sembrare ad un primo sguardo obsolete, offrono ugualmente utili chiavi di lettura; 3) la permanenza nel tempo di molti media, pur nella variazione degli strumenti di *delivery*; infatti, nonostante la continua variazione delle tecnologie o dei supporti, quello che viene definito come "medium" spesso rimane; un aspetto, dunque, che rende ancora attuali le riflessioni sul rapporto tra oralità e scrittura, tra pensiero alfabetico e pensiero visuale, etc.

Pur ammettendo l'insufficienza degli apocalittici per comprendere il mondo contemporaneo e pur riconoscendo l'inefficacia di riflessioni critiche che non sappiano porsi in modo dialettico, se fatte queste e altre precisazioni, gli "apocalittici" (o si potrebbe dire, secondo l'accezione qui scelta del termine, i "critici-radicali") possono offrire un contributo prezioso nella lettura di alcuni temi/problemi attuali. Sempre attuale, e sempre "più attuale", diviene ad esempio la tematizzazione che molti autori definiti nel corso del Novecento "apocalittici" operano sul rapporto tra uomo e tecnica. La tecnica, da strumento nelle mani dell'uomo, attraverso il progresso si è trasformata al punto da diventare autonoma e acquisire fini propri, che prevaricano

quelli dell'uomo. Al punto da diventare "infrastruttura" e "senso" del nostro tempo (Heidegger) e da rendere i soggetti stessi "agiti dalla tecnica". Tali riflessioni guidano una nuova tematizzazione dei mezzi di comunicazione, visti come "operatori di identità" e capaci di irretire i soggetti nei loro bisogni e nel loro immaginario. Analisi critiche e radicalmente critiche, che però spesso non prospettano una *finis historiae*, ma che al contrario rilanciano l'urgenza di una sfida alla tecnica che provenga dall'uomo e in particolare dalla pedagogia, chiamata a pensare la tecnica stessa, ad interrogarla sul suo senso, sulla sua struttura, sui suoi effetti e sulla sua idea regolativa⁵. Se dalla questione della tecnica si passa ad una riflessione sulla tecnologia, ecco dunque che possono essere prospettate nuove ed efficaci soluzioni di intervento. Seguendo il suggerimento di Neil Postman, per il quale "ogni tecnologia è al tempo stesso un danno e una benedizione; non è una cosa o l'altra, è l'una cosa e l'altra"⁶, la pedagogia dovrebbe fondarsi su un paradigma ecologico che sia consapevole della natura *e collaborativa e catastrofica* delle innovazioni informatiche, valorizzandone le risorse e disponendo i soggetti degli strumenti per confrontarsi criticamente e consapevolmente con i limiti che esse possiedono. Sempre più frequenti, ad esempio, sono i richiami per l'urgenza di forme nuove di alfabetizzazione che, al pari dell'alfabetizzazione linguistica, consentano ai soggetti di entrare in contatto con la cultura e con tutte le sue manifestazioni. Per forme di "competenza digitale" che favoriscano sia una partecipazione democratica alla cittadinanza sia una formazione spirituale e umana all'insegna di criticità, creatività e libertà.

Se il rapporto tra uomo e tecnica è uno dei temi sui quali gli apocalittici consentono di muoversi in modo critico e dialettico, un'altra delle frontiere oggi più attuali è rappresentata dalla necessità di interrogarsi sulla cultura. Se, come sosteneva Adorno, essa è la condizione che esclude il tentativo di misurarla, la cultura può che misurata va analizzata, va vissuta e va compresa: scrive il filosofo francofortese in *Minima moralia* che il fatto che "la cultura abbia finora fallito il suo compito non è una buona ragione per promuoverne il fallimento"⁷. Occorre quindi comprendere il carattere dialettico della stessa cultura moderna, che è al tempo stesso uniforme e contraddittoria, che ha in sé un carattere di opposizione e di dominio rispetto alla natura, ma anche, in parte nascosto, un carattere utopico che ambisce ad una redenzione e ad una completa umanizzazione. La teoria critica adorniana cerca di promuovere proprio uno sguardo dialettico del critico della cultura, che vi deve "prendere e non prendere parte", non può evitare di essere inserito al suo interno, ma deve

⁵ F. Cambi, *Manuale di filosofia dell'educazione*, cit.

⁶ N. Postman, *Technopoly*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 17.

⁷ Th. W. Adorno, *Minima moralia*, op. cit., p. 41.

anche saper assumere un punto di vista esterno: una cultura quindi da comprendere nelle sue forme e nelle sue strutture, ma anche nei suoi contenuti e nelle sue manifestazioni concrete.

Nel confrontarsi con la cultura occorre proprio un punto di vista dialettico, e semplificato ironicamente da Panofsky nel suo *Tre saggi sullo stile* del 1947: per l'autore, "pur essendo vero che l'arte commerciale corre sempre il rischio di fare la fine di una prostituta, è altrettanto vero che l'altra [l'arte pura] rischia di diventare una vecchia zitella"⁸. Uno sguardo dialettico non può negare che vi siano forme di cultura tradizionali che vengono trasformate, riviste e "negate" dalla società contemporanea, ma non può nemmeno negare la capacità dei mezzi di comunicazione di diffondere cultura anche a soggetti che altrimenti non sarebbero potuti entrare in contatto con essa. I contributi di varie scienze umane nel corso del Novecento hanno consentito di superare la divisione tra cultura alta, media e bassa e hanno portato a nuove definizioni di cultura. Nonostante ciò si può notare come sia possibile riferirsi a differenti forme di cultura, provenienti dal basso o dall'altro, di carattere più "affermativo" o più "oppositivo", aventi finalità esplicite o finalità implicite, con un ruolo conformatore o emancipatore, con scopi più rivolti all'intrattenimento o più rivolti all'informazione, etc. Tutte forme culturali che non dovrebbero essere demonizzate né idoltrate, ma valutate in modo critico e dovrebbero entrare a far parte delle conoscenze che le varie agenzie formative, la scuola *in primis*, trasmettono ai soggetti. Porre il problema in termini dicotomici – e, inevitabilmente, "manichei" – corre infatti il rischio di produrre nuove semplificazioni e banalizzazioni: come non esiste un intrattenimento che non sia anche in parte informazione e un'informazione che non sia anche intrattenimento, allo stesso modo non si può pensare a forme culturali che emancipino senza conformare, etc. Rimane il fatto che la cultura, secondo uno suggerimento più attuali degli apocalittici, vada sempre valorizzata come forma espressiva tipica dell'uomo. Anche quando, secondo le tesi dei critici radicali, rischia di rivolgersi contro l'uomo stesso (Adorno), di non orientarlo criticamente e di non dotarlo di autonomia di giudizio (Pasolini) e di costituire una forma di "minor comune cultura" (Baudrillard), è al suo interno, tra le vie più aeree, più "rischiaratrici" e più utopiche che occorre trovare la via di uscita. Una via di uscita che può essere sintetizzata come un rifiuto della barbarie, non intesa come cultura bassa o degradata, ma come negazione dell'umanità dell'uomo; e una via di uscita rappresentata dalla cultura intesa secondo un'accezione ampia come "tutto il sapere e il modo di essere" di un paese, come la "qualità storica di un popolo" o l'insieme di norme che determinano il modo di confrontarsi con la realtà di un gruppo di soggetti. Se ad e-

⁸ F. Panofsky, *Tre saggi sullo stile*, Electa, Milano, 1996, p. 114.

semplio l'apocalittico sostiene che scrivere una poesia dopo Auschwitz sia una barbarie, ciò non significa prefigurare la fine dell'arte o della poesia, ma denunciare come le trasformazioni in atto abbiano radicalmente cambiato l'*habitat* del soggetto e può anzi significare anche auspicare un rilancio della cultura come elemento utopico capace di offrire all'uomo una vita degna di essere vissuta⁹.

Oppure, se è vero che la critica adorniana al *jazz* o alla musica leggera è sferzante e radicale, non si può dimenticare che la scelta di parlare di industria culturale è dovuta proprio al desiderio di Horkheimer e Adorno che il loro bersaglio non fosse confondibile con la cultura popolare e che fosse chiaro che l'industria culturale è una cultura *per* le masse e non una cultura *delle* masse. Anche se l'industria della cultura oggi nella società delle reti opera senza un Centro o senza un unico erogatore di ideologia, è pur sempre vero che certe caratteristiche permangono. Ad esempio, ancora attuali sembrano le considerazioni circa la tendenza della cultura dei media contemporanei a creare, come l'industria culturale di metà Novecento, "eterni consumatori", ad eccitare il piacere preliminare senza sublimarlo. Diviene infatti difficile sostenere che il circolo vizioso tra domanda e offerta all'interno dell'industria culturale sia del tutto scomparso o che fenomeni come quello citato della ri-mediazione non continuino a guidare il "consumo dei media" da parte dei soggetti. Una *société de la consommation* nella quale la produzione degli oggetti è perfino anticipata dal loro consumo e nella quale gli oggetti sono pensati non per durare al più a lungo possibile, ma per un loro esaurimento e per creare nuove esigenze di consumo. Un consumo che, per dirla con Baudrillard, si fa "mito" e sistema di valori ideologici, sistema di comunicazione, ma anche una "morale" che diviene il fondamento di una nuova e rivoluzionaria etica. Ma i temi apocalittici sono attuali secondo molteplici direzioni: si pensi anche ad esempio all'influenza che i media tradizionali continuano ad avere tra i giovani nella ricerca di musica su internet: pur aumentando le possibilità di accesso a una varietà sempre maggiore di contenuti, spesso la tendenza è quella di confermare i propri gusti o, meglio, i gusti formati secondo le stesse logiche dell'industria culturale.

Gli apocalittici, anche se letti criticamente e metacriticamente, potrebbero suggerire che esiste una matrice totalitaria anche in quelle tecnologie dell'informazione e della comunicazione viste solitamente come emancipatrici: a partire dalle possibili-

⁹ Adorno chiarisce il senso della frase contenuta in *Prismi* in un successivo scritto dal titolo *L'arte e le arti*, contenuto in *Parva aesthetica*: "La situazione non consente più l'arte – questo voleva dire la frase sull'impossibilità di poesie dopo Auschwitz – ma al tempo stesso ha bisogno dell'arte. La realtà senza immagini è diventata l'opposto totale della condizione senza immagini in cui, adempiutasi l'utopia di cui ogni opera d'arte è la cifra, l'arte scomparirebbe. Di una tale fine l'arte da sola non è capace" (Th. W. Adorno, *Parva aesthetica*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 193).

tà di controllo “panoptico” che esse possiedono, dalla tracciabilità del comportamento in rete di ogni soggetto o dalla “ragione commerciale”, che continua a guidare non soltanto le logiche dei media, ma gran parte delle esperienze estetiche contemporanee. E si pensi anche al cosiddetto *digital divide* o a nuove forme di esclusione comportate da coloro che non hanno possibilità di accedere alle ICT. Lo stesso desiderio di Pasolini di mettere in risalto la necessità che tutti gli strati sociali prendano coscienza dei propri diritti e che lottino per le loro rivendicazioni sociali, forse, non è così lontano dall’attualità al cospetto di nuove tecnologie che, pur diventando forme di intelligenza “collettiva” e “connettiva”, se non adeguatamente padroneggiate, possono portare anche a “isolamento” e nuove “sconnessioni”. Inoltre, anche nell’epoca che è stata definita postmoderna, la fiducia smisurata nella tecnologia e nella sua capacità di creare comunità o di diffondere conoscenza potrebbe essere interpretata come una nuova forma di quell’illuminismo che Adorno e Horkheimer vedono in dialettica con mito. E dunque come forme di razionalità strumentale che corrono il rischio di rivoltarsi contro l’uomo. Si può dunque notare come una visione dialettica e critica della nozione progresso sia sicuramente uno dei suggerimenti più preziosi e più attuali degli apocalittici.

Tentare una metacritica degli apocalittici non significa archiviare le loro analisi sostenendo che, ad esempio, gli stereotipi che guidavano i meccanismi dell’industria culturale nell’era dell’accesso e nella società delle reti sono ormai superati dall’aumento di possibilità espressive e informative a disposizione dei soggetti. Significa invece, pur rendendosi ulteriormente consapevoli della necessità di questi stereotipi per l’organizzazione dell’esperienza di ogni soggetto, cercare di rintracciarli anche laddove essi sono meno espliciti, porli in relazione con i vecchi stereotipi e valutare secondo quali direzioni essi agiscono sull’uomo. Ammesso che in parte l’apocalittico è per definizione portato a metterne il luce il loro ruolo disumanizzante, queste riflessioni possono comunque favorire un’ottica critico-radical, che porti a valutare struttura e funzione dei media stessi in chiave sociologica, linguistica, semiologica, ma anche psicologica e pedagogica. Portando l’attenzione sulla società, ma anche sull’individuo: per prendere consapevolezza di come la società contemporanea, così immersa nella significazione al punto da portare alcuni autori a parlare per il XX secolo di nel “secolo del segno”, si nutra sempre più di stereotipi; e di stereotipi che sono sì fondamentali per l’esperienza di ogni soggetto, ma che chiedono di essere conosciuti, interpretati e letti criticamente, per comprenderne le origini, le strutture e le funzioni. Per un uso degli stereotipi non soltanto con un’accezione negativa o positiva: se da un lato la loro “sapienza” consiste nell’offrire all’individuo una serie di abitudini sociali e psicologiche, di rendere visibili i bisogni di significa-

zione¹⁰, occorre sempre evitare che essi producano una passiva omologazione. Per questo scopo semiologia e sociologica-critica possono diventare due discipline “apocalittiche”, o, meglio, critiche-radicali, che favoriscono una corretta interpretazione dell’“impero dei segni” che l’uomo contemporaneo si trova ad abitare.

Come si è visto nel capitolo 3, i testi apocalittici non sono possono certo rappresentare manuali di *Media Education*, ma sono possono essere usati come testi capaci di attivare il pensiero e in particolare il pensiero critico. Secondo queste direzioni si può pensare a progetti di educazione ai media che, messi in atto dai singoli come da “comunità di ricerca”, aspirino proprio a quella formazione dell’uomo che è, o dovrebbe essere, da sempre la finalità principale della pedagogia. I tre autori scelti nel capitolo 2 hanno un ruolo paradigmatico, perché conducono su tre frontiere che certo non esauriscono i temi da trattare per l’educazione ai media, ma che meritano ancora di essere dibattute. E sulle quali oggi, forse, vale ancora la pena di riflettere. Si è visto come lo sviluppo dell’industria culturale della quale parla Adorno sia in parte un tema *d’antan*, ma anche come, pur nella diffusione di tecnologie *personal*, di forme di cultura “dal basso” e di *social network*, spesso questa cultura sia ancora dipendente da forme di controllo, economico, sociale o politico e, pur rivoltandosi contro la stessa industria culturale di cui è erede, per certi versi al suo interno ne permangano alcune strutture. E si è visto come una problematizzazione della definizione di “massa”, se da un lato potrebbe mettere in crisi le tesi degli apocalittici del Novecento, dall’altro potrebbe anche portare a riflettere su come le tecnologie attuali abbiano talvolta caratteristiche meno “personal” e più “di massa” di quanto si creda. L’idea che i media parlino, come sosteneva Pasolini per la televisione, *ex cathedra*, inducendo lo spettatore/utente in un rapporto di inferiorità, può infatti essere valido per ogni medium: dalla parola parlata, al libro, alla televisione fino ad internet, per il quale l’autorità e l’autorevolezza dei mezzo aprirebbero interessanti frontiere di indagine. Gli apocalittici su questi temi ci guidano ad una riflessione che porti a dotare il soggetto degli strumenti per abitare criticamente il mondo in cui vive e per navigare consapevolmente, liberamente e creativamente tra i meandri della Rete.

I pericoli paventati dallo stesso Pasolini, di omologazione culturale, di perdita dell’identità locale, sono parimenti attuali. Anche se la televisione non è più un (o perlomeno l’unico) Centro che fagocita ogni Periferia, anche nella Babele informatica esistono rischi di conformazione, che devono essere scongiurati, dotando il soggetto degli strumenti critici per orientarsi criticamente nella infinita biblioteca rappresentata dalla Rete o per vivere autenticamente le nuove possibilità comunicative che essa offre. L’appello per l’alfabetizzazione del popolo lanciato da Pasolini, da

¹⁰ A. Abruzzese, D. Borrelli, *op. cit.*, p. 141.

Freire, da Don Milani e da altri autori potrebbe essere oggi interpretato come un appello per la necessità di alfabetizzare tutti i soggetti non soltanto all'uso della lingua, ma a tutti gli alfabeti contemporanei del sapere. Evocare l'apocalissi qui potrebbe dunque diventare una sorta di antiutopia e potrebbe avere la funzione di esprimere, in modo provocatorio, "urlato" e perentorio, questa necessità sempre più urgente per la società contemporanea.

Meno datate rispetto a quelle di Pasolini e Adorno, le riflessioni di Baudrillard rivolgono ai media critiche provocatorie, eccessive e radicali. Ma critiche che, anche quando si spingono su temi paradossali (come ad esempio l'idea che la guerra nel Golfo non abbia mai avuto luogo), portano il soggetto ad interrogarsi sulle varie forme del reale e del virtuale e sul modo nel quale i media inevitabilmente a volte impongono a noi certi modi di abitare la realtà stessa. Se è vero che diventa difficile parlare di "cultura di massa" usando le categorie che hanno guidato gran parte della critica nel corso del Novecento, può essere utile far ricorso all'etichetta di "minor comune cultura" individuata dallo stesso intellettuale francese. Una cultura che, fondata su un insieme di conoscenze appunto "minime" che l'individuo medio deve possedere per essere considerato "cittadino culturale", tradisce la sua promessa di libertà, fondandosi in realtà su una libertà illusoria, che offre sì la scelta tra vari prodotti, ma soltanto tra quei prodotti che si inscrivono in un certo sistema culturale. Una cultura "pubblicitaria", che identifica la pubblicità non come un fenomeno supplementare i soggetti, ma ne diventa un coronamento funzionale, al punto che l'oggetto non esiste senza la sua esposizione, senza la sua fluttuazione nell'immaginario collettivo. Una cultura, ancora, fondata su simulazione e iper-realtà, costituita da un flusso continuo e incessante di immagini che comporta profonde trasformazioni alle relazioni interpersonali e che, secondo l'idea del "delitto perfetto", uccide la realtà.

Il percorso tra temi ancora attuali degli apocalittici potrebbe continuare: sintetizzando però, si può arrivare a quegli autori che, come si è visto nel capitolo 3, fanno tesoro delle critiche agli apocalittici rivolte nel corso del Novecento e cercano di rendersi consapevoli che è impossibile configurare strade di indagine che non tengano conto dell'ambivalenza del progresso. Si pensi ad esempio al ruolo dei *cultural studies*, i quali cercano nutrirsi degli apocalittici, ma anche di operare una meta-critica secondo una lettura de-ideologizzata di molti loro capi di accusa. Pur muovendosi sulla scia di molte analisi dei francofortesi, ad esempio Stuart Hall ed altri autori cercano di analizzare il processo di lettura e di consumo dei testi medialti come un processo attivo, nel quale il lettore, o il fruitore, dei media ha un ruolo determinante nei processi di decodifica del significato. In generale, negli ultimi anni i *cultural studies*, oltre a rivolgersi anche ai nuovi media e oltre ad elaborare modelli teorici che tentano di valorizzare il ruolo critico ed ermeneutico del soggetto anche di fron-

te alle ICT, hanno cercato di analizzare il rapporto tra cultura e identità individuale e collettiva dei soggetti. Pur ridimensionando la portata della analisi apocalittiche, si aprono comunque nuove frontiere di riflessione e di critica-radicale, che risultano fondamentali per la comprensione di strutture e funzioni dei media.

In particolare, quella che Maldonado ha definito “critica della ragione informatica” è stata qui scelta come una delle frontiere più alte ed attuali, proprio perché conserva lo spirito critico-radicale abbandonando però scopi demonizzatori nei confronti dei media e perché promuove uno sguardo critico e dialettico al tempo stesso. Questa forma di critica-radicale può e deve nutrirsi degli stessi apocalittici per mantenere nei confronti della realtà un’ottica critica-critica, per meta-criticarli e, pur conservando soltanto degli “echi” apocalittici, elabori modelli di riflessione che sappiano confrontarsi con lo sviluppo tecnologico. La ripresa degli apocalittici per elaborare forme di critica attuali deve attuarsi come meta-critica, nella quale gli apocalittici diventano una delle voci che vanno a comporre un quadro complesso, capace di raffigurare, oggi, il soggetto. Un quadro composto da contributi di molteplici discipline, che devono essere declinate e coordinate da un sapere riflessivo e meta-riflessivo quale è la pedagogia. Si potrebbe forse sostenere che gran parte degli apocalittici, nel loro spirito critico-radicale, siano guidati da una vocazione pedagogica e che siano guidati da un *telos* comune con quello della pedagogia, che è rappresentato dalla libertà e dalla formazione dell’uomo in quanto uomo, dalla sua “cura” e dalla sua “coltivazione”. Se la pedagogia, come si è visto, è forse il fondamentale luogo nel quale la tecnica può essere sfidata, allora essa può e deve far ricorso al pensiero degli apocalittici non per trarne diretti spunti per l’azione, ma per attivare nuovi circuiti di riflessione, nuovi rapporti tra teoria e prassi e per articolarsi in modo sempre più preciso ed efficace.

L’auspicata critica-radicale che qui si cerca di promuovere potrebbe seguire anche il suggerimento degli autori che si sono serviti nel corso dei secoli della forma letteraria dell’antiutopia: qui, l’apocalissi agisce da ironico monito e da ipotesi-limite, da guida per la formazione di soggetti non omologati, critici, autonomi e valorizzati nella loro umanità. La valorizzazione “ottimistica” della distopia, il carattere dialettico e, potremmo dire, “utopico” dell’antiutopia, indicano forse un esempio di come la critica possa favorire il *telos* della formazione dell’uomo.

Riassumendo, in questo percorso si è cercato di valorizzare il pensiero apocalittico secondo più direzioni: 1) come suggerimento metodologico per confrontarsi con la realtà senza “occhiali fumé” ma col desiderio di metterne in luce sempre le caratteristiche più implicite, le strutture e le funzioni, come pungolo che spinga la riflessione sui temi/problemi più attuali per il soggetto e la società contemporanei, sulle caratteristiche e sulle funzioni degli strumenti del comunicare, secondo un’critica e critica-radicale e come riflessione teorica e vettore di riflessione; 2) per la loro capacità

di interrogarsi sul rapporto tra uomo e tecnica, non soltanto pensando a come l'uomo possa governare al meglio la tecnica, ma anche per valutare se, talvolta, non sia la tecnica a rivoltarsi contro l'uomo e per interrogarsi su comportarsi di fronte a questo rischio; 3) per la vocazione dialettica che, seppur spesso trascurata, permea gran parte degli scritti apocalittici e che conduce tali autori all'auspicio di un "controcanto" che, più che demonizzare, entri in confronto e in dialogo con le forme culturali ritenute imperati e così esposte al rischio di sconfinare in eccessiva autorità e totalitarismo; 4) per la vocazione emancipativa, per la loro critica che si pone come una forma di impegno di resistenza, allo scopo di preservare, difendere e rilanciare il soggetto inteso per le sue caratteristiche umane, la società, concepita nelle sue manifestazioni più autentiche e naturali, e la cultura, intesa come "intero sistema di vita"; 5) per l'identificazione della cultura come punto di partenza fondamentale nella formazione dell'uomo: una cultura intesa come "ragione immaginativa" e come insieme dei valori e delle possibilità comunicative dell'uomo.

In particolare è proprio dal concetto di cultura che occorre partire per un itinerario apocalittico, nel senso di critico-radicalo, attuale. Un concetto, quello di cultura, che abbraccia le definizioni date dai critici letterari inglesi con il loro intento moralizzatore, sia le moderne critiche dei nuovi media, che si appellano alla necessità di immergersi nella "cultura convergente" per un'efficace critica della ragione informatica. Dall'appello di Frank Raymond Leavis perché, affinché l'uomo sia nel pieno e intelligente "possesso della sua umanità" riesca a rispondere in modo creativo alle nuove sfide del tempo fino alle tesi sulla natura "collettiva" e "connettiva" delle nuove tecnologie. Spesso apocalittici e integrati sono guidati dallo stesso "amore" nei confronti dell'uomo e dallo stesso intento di favorirne un pieno, autentico e attivo sviluppo. Se diverse sono le strade, le idee pedagogiche e le ideologie, forse oggi occorre recuperare la missione comune, ovvero la "coltivazione dell'uomo" e nutrire il dibattito pedagogico di idee e apocalittiche e integrate, che favoriscano una più chiara definizione dei contesti nei quali il soggetto è chiamato a vivere. Dunque l'obiettivo della critica-radicalo che si è cercato di recuperare non è la valorizzazione della cultura alta o di élite, secondo le direzioni indicate da Martha Nussbaum e altri autori, ma la custodia dell'*anthropos* e la coltivazione dell'uomo in quanto uomo. E, secondo questa missione, gli apocalittici possono avere ancora un ruolo centrale e irrinunciabile.

Bibliografia

Bibliografia di Theodor Wiesengrund Adorno (trad.it)

- Adorno Th.W., *Il carattere di feticcio della musica e la regressione dell'ascolto*, 1938, ora in *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1974
- Adorno Th.W., *Moda senza tempo. Sul jazz*, 1953, in *Prismi*, Torino, Einaudi, 1972.
- Adorno Th.W., *Minima moralia*, Torino, Einaudi, 1954
- Adorno Th.W., *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 1959
- Adorno Th.W., *Kierkegaard: la costruzione dell'estetico*, Milano, Longanesi, 1962
- Adorno Th.W., *L'industria culturale*, 1963, in Donaggio E. (a cura di), *La scuola di Francoforte*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 224-233
- Adorno Th.W., *Televisione e modelli di cultura di massa*, 1964, in Livolsi M. (a cura di), *Comunicazioni e cultura di massa*, Milano, Hoepli, 1969
- Adorno Th.W., *Sulla metacritica della gnoseologia*, Milano, Sugar, 1964 (con Horkheimer M.), *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966
- Adorno Th. W., *Transparencies of Film*, "New German Critique", 1966 (con Horkheimer M.), *Lezioni di sociologia*, Torino, Einaudi, 1969
- Adorno Th.W., *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 1970
- Adorno Th.W., *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 1971
- Adorno Th.W., *Tre studi su Hegel*, Bologna, Il Mulino, 1971
- Adorno Th.W., *Prismi*, Torino, Einaudi, 1972
- Adorno Th.W., *Wagner; Mahler. Due studi*, Torino, Einaudi, 1972
- Adorno Th.W. et all., *La personalità autoritaria*, Milano, Edizioni di comunità, 1973
- Adorno Th.W., *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1974
- Adorno Th.W., *Parole chiave*, Milano, Sugar, 1974
- Adorno Th.W., *Il fido maestro sostituito*, Torino, Einaudi, 1975
- Adorno Th.W., *La musica per film*, Roma, Newton Compton, 1975
- Adorno Th.W., *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975
- Adorno Th.W., *Terminologia filosofica*, Torino, Einaudi, 1975
- Adorno Th.W., *Culture industry Reconsidered*, "New German Critique", 1975
- Adorno Th.W., *Scritti sociologici*, Torino, Einaudi, 1976
- Adorno Th.W., *Tre studi su Hegel*, Bologna, Il Mulino, 1976
- Adorno Th.W., *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 1979
- Adorno Th.W., *Parva aethetica*, Milano, Feltrinelli, 1979
- Adorno Th.W., *Stelle su misura: l'astrologia nella società contemporanea*, Torino, Einaudi, 1985
- Adorno Th.W., *La musica, i media e la critica*, Napoli, Tempo Lungo, 2002 (a cura di Vincenzo Cuomo)

Bibliografia di Jean Baudrillard (trad.it)

- Baudrillard J., *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 1972
- Baudrillard J., *La società dei consumi*, Bologna, Il Mulino, 1976
- Baudrillard J., *Dimenticare Foucault*, Bologna, Cappelli, 1977

Dopo gli apocalittici

- Baudrillard J., *Per una critica della economia politica del segno*, Milano, Mazzotta, 1978
Baudrillard J., *All'ombra delle maggioranze silenziose ovvero la morte del sociale*, Bologna, Cappelli, 1978
Baudrillard J., *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979
Baudrillard J., *Della seduzione*, Bologna, Cappelli, 1980
Baudrillard J., *Simulacri e impostura*, Bologna, Cappelli, 1980
Baudrillard J., *Le strategie fatali*, Milano, Feltrinelli, 1984
Baudrillard J., *La sinistra divina*, Milano, Feltrinelli, 1986
Baudrillard J., *L'America*, Milano, Feltrinelli, 1987
Baudrillard J., *Il sogno della merce*, Milano, Lupetti & Co., 1987
Baudrillard J., *La sparizione dell'arte*, Milano, Politi, 1988
Baudrillard J., *Cool memories. Diari 1980-1990*, Milano, SugarCo, 1990
Baudrillard J., *L'altro visto da sé*, Genova, Costa & Nolan, 1990
Baudrillard J., *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Mayenne, Galilee, 1991
Baudrillard J., *La trasparenza del male*, Milano, SugarCo, 1991
Baudrillard J., *Il delitto perfetto*, Milano, R. Cortina, 1996
Baudrillard J., *America*, Milano, SE, 2000
Baudrillard J., *Lo scambio impossibile*, Trieste, Asterios, 2000
Baudrillard J., *La banalità come crimine perfetto*, "La Repubblica", 1 giugno 2001
Baudrillard J., *L'uomo è una mosca prigioniera del virtuale*, "L'Unità", 28 luglio 2001
Baudrillard J., *Lo spirito del terrorismo*, Milano, Cortina, 2002
Baudrillard J., *Violenza del virtuale e realtà integrale*, Firenze, Le Monnier, 2005
Baudrillard J., *Patafisica e arte del vedere*, Firenze, Giunti, 2006
Baudrillard J., *Cyberfilosofia*, Milano, Mimesis, 2010.

Bibliografia scelta di Pier Paolo Pasolini

- Pasolini P.P., *Poesie a Casarsa*, Bologna, Libreria antiquaria Mario Landi, 1942
Pasolini P.P., *Il canto popolare*, Milano, Edizioni della meridiana, 1954
Pasolini P.P., *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Parma, Guanda, 1955
Pasolini P.P., *Ragazzi di Vita*, Milano, Garzanti, 1956
Pasolini P.P., *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957
Pasolini P.P., *La poesia popolare italiana*, Milano, Garzanti, 1960
Pasolini P.P., *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1960
Pasolini P.P., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960
Pasolini P.P., *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961
Pasolini P.P., *Il sogno di una cosa*, Milano, Garzanti, 1962
Pasolini P.P., *Teorema*, Milano, Garzanti, 1968
Pasolini P.P., *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 1971
Pasolini P.P., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972
Pasolini P.P., *Sfida ai dirigenti della televisione*, "Il Corriere della Sera", 9 Dicembre 1973
Pasolini P.P., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975
Pasolini P.P., *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976
Pasolini P.P., *L'usignolo della Chiesa cattolica*, Torino, Einaudi, 1976
Pasolini P.P., *Le belle bandiere*, Roma, Editori Riuniti, 1977
Pasolini P.P., *Il caos*, Roma, Editori Riuniti, 1979
Pasolini P.P., *Descrizioni di descrizioni*, Roma, Editori Riuniti, 1979

Bibliografia su Adorno

- Apergi F., *Marxismo e ricerca sociale nella Scuola di Francoforte*, Firenze, La Nuova Italia, 1977
Bedeschi G., *Introduzione a la Scuola di Francoforte*, Laterza, Roma-Bari, 1985
Bernstein J.M., *The culture industry*, London, Routledge, 1992

- Borsari A., Mele S. (a cura di), *Th. W. Adorno. Mito Mimesis e Critica della cultura*, "Nuova Corrente", 45, 1998, n. 121-122
- Cambi F., *Critica e utopia. Appunti per una lettura pedagogica della "Scuola di Francoforte"*, "Rassegna di pedagogia", 1988, 4, pp. 221-270
- Checconi S., *Teoria critica della società*, Bologna, Calderini, 1970
- Fadini U., *Desiderio di vita. Conversazione sulle metamorfosi dell'umano*, Milano, Mimesis, 1995
- Galeazzi U., *La teoria critica della scuola di Francoforte*, Napoli, Edizioni Scientifiche, 2000
- Habermas J., *Il discorso filosofico della modernità*, Roma-Bari, Laterza, 1987
- Honneth A., *Critica del potere*, Bari, Dedalo, 2002
- Jay M., *Adorno*, Bologna, Il Mulino, 1987
- Jay M., *L'immaginazione dialettica*, Torino, Einaudi, 1979
- Pasqualotto G., *Teoria come utopia*, Verona, Bertani, 1974
- Poma I., *Saggi su Theodor W. Adorno*, Vercelli, EM, 2002
- Petruciani S., *Introduzione a Adorno*, Roma-Bari, Laterza, 2007
- Schmidt A., Rusconi G.E., *La scuola di Francoforte*, Bari, De Donato, 1972
- Solmi R., *Introduzione*, in Th.W. Adorno, *Minima moralia*, Torino, Einaudi, 1954, pp. XI-LXI

Bibliografia su Baudrillard

- Baj E., *Patafisica. La scienza delle soluzioni immaginarie*, Milano, Bompiani, 1982
- Bellasi P., *Dimenticare il 1968 ovvero giocare Baudrillard contro Baudrillard*, introduzione a Branca V., *La critica forma caratteristica della civiltà moderna*, Firenze, Sansoni, 1970
- Butler R., *Jean Baudrillard. The Defence of the Real*, London, Sage, 1999
- Capovin R., *Baudrillard in Polvere*, "International Journal of Baudrillard Studies", 2007, ottobre, n. 3
- Carmagnola F., *La triste scienza. Il simbolico, l'immaginario e la crisi del reale*, Roma, Meltemi, 2002
- De Conciliis E., *Baudrillard o la dissimulazione del reale*, Milano, Mimesis, 2009
- Donaggio E. (a cura di), *La Scuola di Francoforte. La storia e i testi*, Torino, Einaudi, 2005
- Featherstone M., *Cultura del consumo e postmodernismo*, Roma, Seam, 1994
- Gane M., *Baudrillard. Critical and Fatal Theory*, London, Routledge, 1991
- Kellner D., *Jean Baudrillard. From Marxism to Postmodernism and Beyond*, Stanford, Stanford University Press, 1989
- Perniola M., *Scambio simbolico, iperrealismo, simulacro, aut aut*, nn. 170-171, marzo-giugno, 1979
- Perniola M., *Il futuro di un'illusione. Baudrillard e l'arte*, "Amalgama", n. 9, 2005, pp. 24-39.
- Sassatelli R., *Consumo, cultura e società*, Bologna, Il Mulino, 2004
- Wiggershaus R., *La scuola di Francoforte*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992

Bibliografia su Pasolini

- AA.VV., *Per conoscere Pasolini*, Roma, Bulzoni & Teatro Tenda, 1978
- Cambi F., *Pier Paolo Pasolini e la pedagogia*, "Scuola e Città", 1981, 8, pp. 328-332
- Camporeale C., *Pier Paolo Pasolini testimone problematico del nostro tempo*, Bari, Ladisa, 1994
- De Mauro T., *Pasolini critico dei linguaggi*, "Galleria", 1-4, gennaio-agosto, 1985, poi in *L'Italia delle Italie*, 1987
- Fortini F., *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993
- Ferri F., *Linguaggio, passione e ideologia*, Roma, Progetti Museali, 1996
- Golino E., *Pasolini il sogno di una cosa*, Milano, Bompiani, 1992
- Manacorda G., *Quel gigante che ci obbligò a pensare*, "La Repubblica", 24 febbraio 1990
- Martellini L., *Introduzione a Pasolini*, Roma-Bari, Laterza, 1983

Dopo gli apocalittici

- Moscato I., *Tutte le televisioni di Pier Paolo Pasolini*, 11 febbraio 2010 [<http://www.drammaturgia.it/saggi/saggio.php?id=4408> 1 luglio 2010 11.25]
- Moscato I., *Pasolini passione. Vita senza fine di un artista trasparente*, Roma, Essediese, 2005
- Polcardo G., *Schermi corsari. Pasolini in televisione*, Roma, Bulzoni, 2008.
- Scalia G., *Critica, letteratura e ideologia*, Marsilio, Padova, 1968
- Segre C., *Saggio introduttivo a Passione e ideologia*, Einaudi, Torino, 1985
- Siciliano E., *Vita di Pasolini*, Milano, BUR, 1981
- Villa R., Capitani L. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Educazione e democrazia*, Centro Stampa del Comune di Reggio Emilia, 1995

Critica “apocalittica”

- AA.VV., *Contro l'industria culturale*, Bologna, Guaraldi, 1971
- Althusser L., *Ideologia e apparati ideologici di stato*, “Critica Marxista”, 5, 1970, pp. 23-65.
- Arendt H., *Society and culture*, “Daedalus”, vol. 89, n. 2, primavera 1960, pp. 278-287
- Arnold M., *Cultura e anarchia*, Torino, Einaudi, 1946
- Arnold M., *Saggi di critica letteraria*, Bari, Adriatica, 1971
- Baldelli P., *Informazione e controinformazione*, Milano, Mazzotta, 1973
- Barber B.R., *Guerra santa contro il McMondo*, Milano, Pratiche, 1998
- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966
- Bourdieu P., *Sulla televisione*, Milano, Feltrinelli, 1997
- Broch H., *Il kitsch*, Torino, Einaudi, 1990
- Cambi F., *Manuale di filosofia dell'educazione*, Roma-Bari, Laterza, 2000
- Carr N., *Il lato oscuro della rete*, Milano, Rizzoli, 2008
- Cazeneuve J., *I poteri della televisione*, Roma, Armando, 1972
- Chomsky N., *Il potere dei media*, Firenze, Vallecchi, 1994
- Codeluppi V., *La vetrinizzazione sociale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007
- G. Cohen-Séat, *Informazione visiva e società*, Milano, Vita e pensiero, 1963
- Debord G., *La società dello spettacolo*, Bari, De Donato, 1968
- De Mauro T., *Le parole e i fatti*, Roma, Editori Riuniti, 1977
- Doglio F., *Televisione e spettacolo*, Roma, Studium, 1961
- Dorfles G., *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Milano, Mazzotta, 1968
- Dorfles P., *Il ritorno del dinosauro*, Milano, Garzanti, 2010
- Eco U., *Diario minimo*, Milano, Bompiani, 1962
- Eliot T.S., *Appunti per una definizione di cultura*, Milano, Bompiani, 1967
- Freud S., *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, Torino, Boringhieri, 1975
- Galbraith J.K., *La società opulenta*, Milano, Compass, 1965
- Gitlin T., *Sommersi dai media*, Etas, Milano, 2001
- Greenberg C., *Arte e cultura*, Torino, Allemandi, 1991
- Habermas J., *Cultura e critica*, Torino, Einaudi, 1980
- Hedbigge D., *Sottocultura*, Genova, Costa & Nolan, 1983
- Hoggart R., *Proletariato e industria culturale*, Roma, Edizioni Officina, 1970.
- Horkheimer M., Adorno Th., *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966
- Horkheimer M., *Eclisse della ragione*, Torino, Einaudi, 1969
- Huxley A., *The Outlook for American Culture*, “Harpes Magazine”, vol. 155, agosto 1927
- Huxley A., *To the puritans all things are impure*, in *Music at Night and other essays*, London, Chatto & Windus, 1932
- Huxley A., *Il mondo nuovo*, Milano, Mondadori, 1933
- Illich I., *La convivialità*, Milano, Mondadori, 1974
- Illich I., *Descolarizzare la società*, Milano, Mondadori, 1973
- Jenkins H., *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007
- Lasch C., *La cultura del narcisismo*, Milano, Bompiani, 1981
- Leavis F.R., Thompson D., *Culture and environment*, London, Chatto & Windus, 1950

- Leavis F.R., *Da Swift a Pound*, Torino, Einaudi, 1973
Le Bon G., *Psicologia delle folle*, Milano, Longanesi, 1980
Lowenthal L., *Letteratura, cultura popolare e società*, Napoli, Liguori, 1977
MacDonald D., *Controamerica*, Milano, Rizzoli, 1969
Maldonado T., *Reale e virtuale*, Milano, Feltrinelli, 1992
Maldonado T., *Critica della ragione informatica*, Milano, Feltrinelli, 1997
Mander J., *Quattro argomenti per eliminare la televisione*, Bari, Dedalo, 1982
Mannucci C., *Lo spettatore senza libertà*, Bari, Laterza, 1962
Marcuse E., *L'uomo a una dimensione*, Torino, Einaudi, 1967
Martel F., *De la culture en Amerique*, Paris, Gallimard, 2006
Martel F., *Mainstream*, Paris, Flammarion, 2010
Marx K., *Il capitale*, Roma, Editori Riuniti, 1997
Morin E., *Sociologia della sociologia*, Roma, Edizioni Lavoro, 1985
Nietzsche F., *Considerazioni inattuali*, Milano, Adelphi, 1972
Nietzsche F., *La volontà di potenza*, Roma, Newton Compton, 1984
Noelle-Neumann E., *La spirale del silenzio*, Roma, Meltemi, 2002
Ortega y Gasset J., *La ribellione delle masse*, Torino, Utet, 1979
Orwell G., *1984*, Milano, Mondadori, 1950
Packard V., *I persuasori occulti*, Torino, Einaudi, 1958
Perniola M., *Contro la comunicazione*, Torino, Einaudi, 2004
Popper K. Condry J., *Cattiva maestra televisione*, Milano, Reser, 1994
Postman N., *Ecologia dei media*, Roma, Armando, 1981
Postman N., *La scomparsa dell'infanzia*, Roma, Armando, 1984
Postman N., *Divertirsi da morire*, Milano, Longanesi, 1985
Postman N., *Technopoly*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993
Riesman D., *La folla solitaria*, Bologna, Il Mulino, 1989
Ritzer G., *Il mondo alla McDonald's*, Bologna, Il Mulino, 1997
Sartori G., *Homo videns*, Roma-Bari, Laterza, 1997
Sastre A., *La rivoluzione e la critica della cultura*, Bologna, Cappelli, 1978
Scalfari E., *Per l'alto mare aperto*, Torino, Einaudi, 2010
Simone R., *La terza fase*, Roma-Bari, Laterza, 2000
Snow R.P., *La cultura dei mass media*, Torino, Eri, 1987
Solmi R., *TV e cultura di massa*, in "Passato e presente", aprile 1959
Stoll C., *Confessioni di un eretico high-tech*, Milano, Garzanti, 2001
Swingewood A., *Il mito della cultura di massa*, Milano, Editori Riuniti, 1980
Todorov T., *Lo spirito dell'illuminismo*, Milano, Garzanti, 2007
Vattimo G., *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985
Virilio P., *Città panico*, Milano, R. Cortina, 2004
Winn M., *La droga televisiva*, Roma, Armando, 1978
Zolla E., *Uscite dal mondo*, Milano, Adelphi, 1992

Saggistica sugli Apocalittici

- AA.VV., *L'industria della cultura*, Milano, Bompiani, 1969
Abruzzese A., Borrelli D., *L'industria culturale*, Roma, Carocci, 2000
Aquaro A., *American idiot*, "La Repubblica", 10 aprile 2010
Augé M., *Addio America la cultura di massa ha nuovi padroni*, "La Repubblica", 10 aprile 2010
Baldan A., *Il volto apocalittico della modernità*, Bolzano, Il Brennero, 2000
Ballardini B., *La morte della pubblicità*, Roma, Castelvocchi, 1994
Codeluppi V., *Consumo e comunicazione*, Milano, Angeli, 1989
Eco U., *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964
Eco U., *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983

Dopo gli apocalittici

- Eco U., *Alto medio basso*, "L'Espresso", 16 aprile 2010
Ferrarotti F., *Homo sentiens*, Napoli, Liguori, 1995
Golino E., *Tra lucciole e palazzo*, Palermo, Sellerio, 1995
Jacobs N. (ed.), *Culture for the millions?*, Princetov, Van Nostrand, 1961
Livolsi M., *Comunicazioni e cultura di massa*, Milano, Hoepli, 1969
Maldonado T., *Che cos'è un intellettuale?* Milano, Feltrinelli, 1995
Mariani A., *La pedagogia sotto analisi*, Milano, Unicopli, 2003
Morin E., *Lo spirito del tempo*, Milano, Meltemi, 2002
Villanò G., *Percezione audiovisiva ed educazione*, Napoli, Federico & Ardia, 1969
Williams R., *Cultura e rivoluzione industriale*, Torino, Einaudi, 1968

Cultura, società e media

- Apel K.O., *Etica della comunicazione*, Milano, Jaca Book, 1992
Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1962
Barbagli M., *Scuola, potere, ideologia*, Bologna, Il Mulino, 1972
Barthes R., *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974
Baumann Z., *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2002
Becchi E. (a cura di), *Il bambino sociale*, Milano, Feltrinelli, 1979
Beck U., *La società del rischio*, Roma, Carocci, 2000
Bourdieu P., Passeron J.C., *La riproduzione*, Rimini, Guaraldi, 1972
Bruner J., *La mente a più dimensioni*, Roma-Bari, Laterza, 1988
Briggs A., Burke P., *Storia sociale dei media*, Bologna, Il Mulino, 2002
Cambi F., *Abitare il disincanto*, Torino, UTET, 2006
Cambi F. e Giambalvo E. (a cura di), *Formarsi nell'ironia*, Palermo, Sellerio, 2008.
Chase S., *Studio dell'umanità*, Milano, Bompiani, 1952
Coleridge S.T., *Sulla costituzione della Chiesa e dello Stato secondo la rispettiva idea*, Torino, Giappichelli, 1995
Crane D., *La produzione culturale*, Bologna, Il Mulino, 1997
De Fleur M.L., Ball-Rokeach S.J., *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bologna, Il Mulino, 1995
De Ruggiero G., *Critica del concetto di cultura*, Catania, F. Battiato, 1914
de Tocqueville A., *La democrazia in America*, Bologna, Cappelli, 1954
Dewey J., *Le fonti di una scienza dell'educazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1951
Dewey J., *Democrazia educazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1949
Eco U., *Il costume di casa*, Milano, Bompiani, 1973
Eco U., *Dalla periferia all'impero*, Milano, Bompiani, 1977
Eco U., *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983
Eco U., *La bustina di Minerva*, Milano, Bompiani, 2000
Eco U., *A passo di gambero*, Milano, Bompiani, 2006
Eco U., *Io e lei quando eravamo piccoli...*, "La Repubblica", 28 maggio 2008
Eco U., *Da Marco Polo a Internet perché abbiamo perso lo stupore*, "La Repubblica", 2 gennaio 2010
Erikson E., *Infanzia e società*, Roma, Armando, 1963
Fiske J., *Television culture*, Londra, New York, 1988
Fiske J., *Reading the Popular*, Boston, Unwin Hyamn, 1989
Freire P., *L'educazione come pratica della libertà*, Milano, Mondadori, 1973
Freud S., *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975
Geertz C., *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1987
Giddens A., *Le conseguenze della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1994
Goffman E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969
Graff H.J., *Storia dell'alfabetizzazione occidentale*, Bologna, Il Mulino, 1986
Griswold W., *Sociologia della cultura*, Bologna, Il Mulino, 1997

- Habermas J., *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari, Laterza, 1971
- Halbwachs M., *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 1996
- Hall S., *Culture, media, language*, Londra, Hutchinson, 1980
- Hall S. e Whannel P., *Arti per il popolo*, Roma, Officina, 1970
- Hall S., *La cultura e il potere*, Roma, Meltemi, 2007
- Huizinga J., *La crisi della civiltà*, Torino, Einaudi, 1962
- Innis H.A., *Le tendenze della comunicazione*, Milano, Sugar, 1982
- Jensen K.B., *Semiotica sociale dei media*, Milano, Meltemi, 1999
- Katz E. e Lazarsfeld P.F., *L'influenza personale nelle comunicazioni di massa*, Torino, ERI, 196
- Kluczkhon C., Kroeber A. L., *Il concetto di cultura*, Bologna, Il Mulino, 1972
- Kornhauser W., *The politics of mass society*, London, Routledge, 1960
- Laporta R., *Cinema ed età evolutiva*, Firenze, La Nuova Italia, 1957
- Latour B., *Non siamo mai stati moderni*, Milano, Eleuthera, 1995
- Leroi-Gourhan A., *Il gesto e la parola*, Torino, Einaudi, 1982
- Lipman M., *Educare al pensiero*, Milano, Vita & Pensiero, 2005
- Lotman J.M., *Semiosfera*, Venezia, Marsilio, 1985
- Lotman J.M., *Tesi per una semiotica delle culture*, Roma, Meltemi, 2006
- Luhmann N., *La realtà dei mass media*, Milano, Angeli, 2000
- Lutter C. e Reinsenleitner M., *Cultural studies*, Milano, Bruno Mondadori, 2004
- Martin H.-J., *Storia e potere della scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 1990
- McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967
- McQuail D., *L'analisi dell'audience*, Bologna, Il Mulino, 1997
- Meyrowitz J., *Oltre il senso del luogo*, Bologna, Baskerville, 1993
- Mialaret G., *Psicopedagogia dei mezzi audiovisivi*, Roma, Armando, 1966
- Morin E., *La testa ben fatta*, Milano, R. Cortina, 2000
- Morin E., *I sette saperi necessari all'educazione al futuro*, Milano, R. Cortina, 2001
- Nacci M., *Pensare la tecnica*, Roma-Bari, Laterza, 2000
- Nelson C., Treichler P.A., Grossberg L., *Cultural studies*, New York-London, Routledge, 1992
- Ong W., *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1985
- Panofsky F., *Tre saggi sullo stile*, Electa, Milano, 1996
- Ross A., *Il resto è rumore*, Milano, Bompiani, 2009
- Rossi P. (a cura di), *Il concetto di cultura*, Torino, Einaudi, 1970
- Scuola di Barbiana, *Lettera a una professoressa*, Libreria editrice fiorentina, Firenze, 1968
- Shils E., *The intellectuals and the powers*, Chicago, London, 1972
- Silvestone R., *Perché studiare i media?*, Bologna, Il Mulino, 2002
- Simmel G., *Forme e giochi di società*, Milano, Feltrinelli, 1983
- Simone R. (a cura di), *Alfabeti del sapere*, Firenze, La Nuova Italia, 1993
- Thompson E.P., *Rivoluzione industriale e classe operaia in Inghilterra*, Milano, Mondadori, 1969
- Thompson J.B., *Mezzi di comunicazione e modernità*, Bologna, Il Mulino, 1998
- Thurn H.P., *Sociologia della cultura*, Brescia, La Scuola, 1979
- Uspenskij J.M., *Lingua, semiotica, storia della cultura*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975
- Volpicelli L., *Pregiudiziali sul cinema e l'educazione*, "Bianco e Nero", Roma, settembre, 1949
- Watzlawick P., Beavin J.H., Jackson D.D., *Pragmatica della comunicazione umana*, Roma, Astrolabio, 1971
- Weber M., *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Torino, Einaudi, 1958
- Wolf M., *Teorie della comunicazione di massa*, Milano, Bompiani, 1985

Media Education

- Ardizzone P., *Televisione e processi formativi*, Milano, Unicopli, 1997
- Bazalgette C., Buckingham D. (a cura di), *In front of children*, London, BFI, 1995
- Bechelloni G., Sassoli E. (a cura di), *Inquietante presenza*, Mediascape, Roma, 2002

Dopo gli apocalittici

- Buckingham D., *Media education. Alfabetizzazione, apprendimento e cultura contemporanea*, Erickson, Trento, 2006
- Cambi F., *Manuale di filosofia dell'educazione*, Roma-Bari, Laterza, 2000
- Cambi F., Toschi L. (a cura di), *La comunicazione formativa*, Milano, Apogeo, 2006
- Ceretti F., Felini D., *Primi passi nella media education*, Trento, Erickson, 2006
- Contini M., *Comunicazione e educazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1980
- Craggs C.E., *Media Education nella scuola primaria*, Perugia, Morlacchi, 2006
- D'Amato M., *Bambini e TV*, Milano, Il Saggiatore, 1997
- Di Bari C., *A passo di critica. Il contributo di Media Education nell'opera di Umberto Eco*, Firenze, FUP, 2009
- Dorr A., *Televisione e bambini*, Torino, Nuova ERI, 1990
- Eco U., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979
- Eco U., *Can televisione teach?*, "Screen Education", Londra, 31, 1979
- Eco U., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994
- Felini D., *Pedagogia dei media*, Brescia, La Scuola, 2004
- Gennari M., *Pedagogia e semiotica*, Brescia, La Scuola, 1998
- Genovesi G., *Scuola parallela e mass media*, Firenze, La Nuova Italia, 1981
- Giannatelli R., Rivoltella P.C. (a cura di), *Le impronte di Robinson*, Torino, Elle Di Ci, 2005
- Gonnet J., *Educazione, formazione e media*, Armando, Roma, 2001
- Kubey R., *Media Literacy in the Information Age*, Transaction, London, 1997
- Maragliano R., Martini O., Penge S. (a cura di), *I media e la formazione*, Roma, Carocci, 1999
- Mariani A., *Bambini e TV*, "Il processo formativo", n. 2, 1999
- Martinez-De Toda J., *Le sei dimensioni della media education*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 2002
- Masterman L., *Teaching about television*, Londra, Macmillan, 1980
- Masterman L., *Television Mythologies*, Londra, New York, 1984
- Masterman L., *Teaching the media*, Londra, Routledge, 1985
- Minkkinen S., *A general Curricular Model for Mass Media Education*, Parigi, Unesco, 1978
- Morcellini M., *La scuola della modernità*, Milano, Angeli, 2004
- Oliverio Ferraris A., *Tv per un figlio*, Laterza, Roma-Bari, 2004
- Pavesi N., *Media education. Una prospettiva sociologica*, Milano, F. Angeli, 2001
- Pavlic B., *UNESCO and Media Education*, "Educational Media International", 24, 1987
- Postman N., Powes S., *Come guardare il telegiornale*, Roma, Armando, 1999
- Pungente J., *Getting started on media education*, London, Centre of study of Communication and Culture, 1985
- Rivoltella P.C., *Media education*, Roma, Carocci, 2001
- Tardy M., *Per una didattica dell'immagine*, Torino, SEI, 1968
- Trisciuzzi L., Ulivieri S. (a cura di), *Il bambino televisivo*, Giunti & Lisciani, Teramo, 1993
- Valeri M., Betti C., *I mass media e l'educazione*, Firenze, Le Monnier, 1976
- von Feilitzen C., Carlsson U. (ed.), *Children and Media*, Gotenborg, UNESCO, 1999

Nuove tecnologie e formazione

- Abruzzese A., Susca V. (a cura di), *Immaginari postdemocratici*, Milano, FrancoAngeli, 2006
- Baldacci M., Frabboni F., Pinto Minerva F., Plantamura V. L., *Il computer a scuola: risorsa o insidia? Per una pedagogia critica dell'e-learning*, Milano, Franco Angeli, 2009
- Bolter J.D. e Grusin R., *Remediation*, Milano, Guerini, 2002
- Calvani A., *I nuovi media nella scuola*, Roma, Carocci, 1999
- Carletti A., Varani A., *Didattica costruttivista*, Trento, Erickson, 2005
- Castells M., *Galassia Internet*, Milano, Feltrinelli, 2001
- Cosenza G., *Semiotica dei nuovi media*, Roma-Bari, Laterza, 2004
- De Kerckhove D., *Brainframes*, Bologna, Baskerville, 1993
- De Kerckhove D., *La pelle della cultura*, Genova, Costa & Nolan, 1996

- Ferraris M., *Dove sei? Ontologia del telefonino*, Milano, Bompiani, 2005
- Fidler R., *Mediamorfosi*, Milano, Guerini, 2000
- Galliani L., *La scuola in rete*, Roma-Bari, Laterza, 2004
- Greenfield P.M., *Mente e media*, Roma, Armando, 1985
- Jameson F., *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989
- Lévy P., *Il virtuale*, Milano, Raffaello Cortina, 1997
- Lévy P., *L'intelligenza collettiva*, Milano, Feltrinelli, 1998
- Lievrouw A., Livingstone S. (a cura di), *Capire i new media*, Milano, Hoepli, 2007
- Lughi G., *Cultura dei nuovi media*, Milano, Guerini, 2006
- Manovich L., *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2002
- Mantovani S., Ferri P., *Digital Kids*, Milano, ETAS, 2008
- Maragliano R., *Manuale di didattica multimediale*, Roma-Bari, Laterza, 1994
- Meyrowitz J., *Oltre il senso del luogo*, Bologna, Baskerville, 1993
- Mininni G., *Psicologia e media*, Roma-Bari, Laterza, 2004
- Negroponte N., *Essere digitali*, Milano, Sperling & Kupfer, 1995
- Palfrey J., Gasser U., *Nati con la rete. La prima generazione cresciuta su Internet. Istruzioni per l'uso*, Milano, Bur, 2009
- Papert S., *I bambini e il computer*, Milano, Rizzoli, 1994
- Parisi D., *Scuol@.it*, Milano, Mondadori, 2000
- Parisi D., *Simulazioni*, Bologna, Il Mulino, 2001
- Pecchinenda G., *Videogiochi e cultura della simulazione*, Roma-Bari, Laterza, 2004
- Prensky M., *Teaching digital native*, Thousand Oaks, Corwin, 2010
- Rheingold H., *La realtà virtuale*, Bologna, Baskerville, 1993
- Rifkin J., *L'era dell'accesso*, Milano, Mondadori, 2000
- Riva G., *Psicologia dei nuovi media*, Bologna, Il Mulino, 2008
- Rivoltella P.C., *Screen Generation*, Milano, Vita e Pensiero, 2006
- Tapscott D., *Growing up digital*, New York, McGrawHill, 1998
- Toschi L., *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Apogeo, 2001
- Turkle S., *La vita sullo schermo*, Milano, Apogeo, 1997
- Van Dijk J., *Sociologia dei nuovi media*, Bologna, Il Mulino, 2002
- Varisco B.M., Mason L., *Mente, computer, società e scuola*, Torino, Sei, 1989
- Veen W., Vrakking B., *Homo zappiens*, Roma, Idea, 2010
- Wallace P., *Psicologia di internet*, Milano, R. Cortina, 2000

PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Titoli pubblicati

ANNO 2011

- Cisterna D.M., *I testimoni del XIV secolo del Pluto di Aristofane*
Gramigni T., *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*
Lucchesi F., *Contratti a lungo termine e rimedi correttivi*
Miniagio G., *Soggetto trascendentale, mondo della vita, naturalizzazione. Uno sguardo attraverso la fenomenologia di Edmund Husserl*
Nutini C., *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*
Otonelli O., *Gino Arias (1879-1940). Dalla storia delle istituzioni al corporativismo fascista*
Pagano M., *La filosofia del dialogo di Guido Calogero*
Pagni E., *Corpo Vivente Mondo. Aristotele e Merleau-Ponty a confronto*
Piras A., *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*
Radicchi A., *Sull'immagine sonora della città*
Ricciuti V., *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*
Romolini M., *Commento a La bufera e altro di Montale*
Salvatore M., *La stereotomia scientifica in Amédée François Frézier. Prodromi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*
Sarracino F., *Social capital, economic growth and well-being*
Venturini F., *Profili di contrattualizzazione a finalità successiva*

ANNO 2012

- Barbuscia D., *Le prime opere narrative di Don Delillo. Rappresentazione del tempo e poetica beckettiana dell'istante*
Brandigi E., *L'archeologia del Graphic Novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*
Burzi I., *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*
Cora S., *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia. La romantizzazione della medicina nell'opera di E.T.A. Hoffmann*
Degl'Innocenti F., *Rischio di impresa e responsabilità civile. La tutela dell'ambiente tra prevenzione e riparazione dei danni*
Di Bari C., *Dopo gli apocalittici. Per una Media Education "integrata"*
Fastelli F., *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*
Fierro A., *Ibridazioni balzachiane. «Meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione*
Francini S., *Progetto di paesaggio. Arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*
Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*
Marsico C., *Per l'edizione delle Elegantie di Lorenzo Valla. Studio sul V libro*

- Piccolino G., *Peacekeepers and Patriots. Nationalisms and Peacemaking in Côte D'Ivoire (2002-2011)*
- Pieri G., *Educazione, cittadinanza, volontariato. Frontiere pedagogiche*
- Polverini S., *Letteratura e memoria bellica nella Spagna del XX secolo. José María Gironella e Juan Benet*
- Romani G., *Fear Appeal e Message Framing. Strategie persuasive in interazione per la promozione della salute*
- Sogos G., *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie: Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*
- Terigi E., *Yvan Goll ed il crollo del mito d'Europa*
- Zinzi M., *Dal greco classico al greco moderno. Alcuni aspetti dell'evoluzione morfosintattica*