

# La giusta distanza. Immaginari urbani sulle pagine di *Epoca* (1950-1956)

PAOLO VILLA

Università degli studi di Parma  
paolo.villa@unipr.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.35.565>

## Parole chiave

Città  
Epoca  
Periodici  
Dopoguerra  
Immaginario urbano

## Keywords

City  
Epoca  
Periodicals  
Post-War  
Urban Imagery

## Abstract

Nel corso degli anni Cinquanta l'Italia passa dalla ricostruzione postbellica a una progressiva crescita culminante nel "miracolo economico". In questo decennio, le città italiane cambiano volto in maniera decisiva e repentina, spesso poco regolamentata, tra nuove periferie, grandi infrastrutture, problemi di gestione dei centri storici e crescita del turismo di massa. La fotografia di reportage e la stampa periodica divengono fonti primarie per indagare la riconfigurazione profonda, nelle strutture materiali e nei discorsi sociali, attorno alla città. Dalle pagine di *Epoca*, la città emerge nella pluralità delle dimensioni che la compongono. Dopo aver tracciato un panorama generale delle forme e degli immaginari urbani presenti sulla rivista, il saggio intende focalizzarsi sui reportage che vedono protagonista Venezia, cristallizzata in un'immagine cartolina, e Milano, presentata come epicentro della modernità italiana. Due ritratti complementari che mettono in scena il dissidio tra cambiamento e permanenza traducendolo nel binomio della città come gioiello antico (che vorrebbe modernizzarsi) e come laboratorio moderno (che rischia di perdere la sua identità storica).

During the postwar reconstruction Italian cities changed their faces decisively and abruptly amid new suburbs, large infrastructures, problems with managing their historic centres, and the rise of mass tourism. Reportage photography and the periodical press became primary sources for investigating the profound reconfiguration, both in material structures and social discourses, around the postwar city. From the pages of *Epoca*, the city emerges in a plurality of dimensions. After tracing a general overview of the urban forms and imagery present in the magazine, the essay focuses on reportages featuring Venice, crystallized in a postcard image, and Milan, presented as the epicentre of Italian modernity. Two complementary portraits that stage the contrast between change and permanence, by translating it into the contraposition between the city as ancient jewel (which would like to modernize) and the city as a modern laboratory (in danger of losing its historical identity).

## Introduzione

“La città veduta con occhi troppo incantati può essere una fata morgana o un mito astratto e pericoloso”: inizia così, nel numero di *Epoca* del 19 luglio 1952, la risposta del filosofo Remo Cantoni a un lettore di Bergamo che chiede se incoraggiare o meno la smania del figlio di trasferirsi a Milano per vivere “da uomo moderno” (Cantoni 1952: 5). Contenuto all’interno della rubrica “Ragguagli dell’*Epoca*” e intitolato “Il mito della città”, l’incipit di questo articolo ricollega ambiente urbano, sguardo e immaginario, predisponendo gli elementi che un’indagine della città mediata da un periodico illustrato fa emergere.

Uscita distrutta dal conflitto mondiale e fortemente associata al trauma bellico, la città italiana conosce nel dopoguerra un radicale processo di riconfigurazione che viene raccontato, documentato e finanche influenzato dai reportage e dalle immagini che affollano i rotocalchi. In un quindicennio, le città italiane ed europee cambiano volto sotto la spinta della “ricostruzione”, che non si limita a una mera ridefinizione materiale, ma genera un clima di ottimismo e apertura verso il futuro: la tabula rasa lasciata dal conflitto è vista come un’opportunità unica per una rinascita politica, sociale e culturale, una palinogenesi completa che si lasci alle spalle, pur trasformandoli in memoria condivisa, i disastri della guerra e costruisca un avvenire più giusto, democratico e fraterno (Judt 2017). Il risorgere dei centri urbani, ricostruiti su criteri moderni e razionali, incarna per sineddoche il nuovo sviluppo che attraversa tutta la nuova Italia repubblicana, e trova rappresentazione nei media di massa.

I periodici illustrati rappresentano un formidabile bacino di risemantizzazione iconografica dell’ambiente urbano, muovendosi tra polarità ricorrenti che delineano volti diversi della città: luogo per la memorializzazione del recente passato, emblema di una modernità rivolta a un futuro ottimisticamente intravisto, palcoscenico per eventi e ricorrenze collettive che segnano nuove modalità di appropriarsi e vivere lo spazio pubblico, o cartina al tornasole per confrontare modelli politici ed economici differenti (Allbeson 2021: 4-6).

L’immagine della città nelle riviste illustrate è pervasiva, dai reportage urbani e dalle inchieste sociali ai servizi di moda o di viaggio, dalle pubblicità ai reso-

conti di cronaca, politica e mondanità. Presenza caleidoscopica, è moltiplicata in una pluralità di sguardi, modelli e sfumature che delineano livelli multipli di identificazione, dal locale al transnazionale, in un pubblico che tramite il rotocalco incontra la città anzitutto *attraverso* l’immagine fotografica. Già a partire dalla fine del XIX secolo, e certamente con il fiorire delle riviste fotografiche tra le due guerre, il legame tra fotografia e ambiente urbano si era fatto sinergico, affiancato da quello tra città e cinema. Conosciuta ed esperita attraverso le forme mediatiche, la città si cristallizza in una serie di tropi visuali e narrativi, divenendo un tema iconografico cardine nell’immaginario del dopoguerra, come diversi contributi che interpolano *urban studies* e cultura visuale hanno indagato negli ultimi anni (Ward 2016; Penz, Koeck 2017; Blacker 2019).

Questo saggio vuole esplorare l’immaginario urbano nei periodici del dopoguerra prendendo il caso della rivista *Epoca* nel suo primo lustro, dal 1950 al 1956. Pur riconoscendo l’arbitrarietà di periodizzazioni troppo nette per fenomeni che nella realtà furono fortemente interconnessi, questo periodo si colloca tra la ricostruzione postbellica, che interessa i secondi anni Quaranta, e l’avvio del boom economico nel 1957. Il periodo è segnato, nel 1952, dalla fine dello European Recovery Plan (o Marshall Plan), che segna chiaramente il passaggio dalla fase propriamente di ricostruzione postbellica a quella di crescita economica e modernizzazione che condurrà al miracolo economico. Si è voluto privilegiare un lustro di passaggio tra due momenti fondamentali nella storia nazionale, anche in riferimento allo sviluppo urbano. Allineandosi all’ottica dei *periodical studies*, volta a un’indagine a tutto tondo delle testate come oggetti autonomi e non meri giacimenti di informazioni testuali (Boemia, Gipponi, Locati 2024: 21-23), l’analisi ha un duplice intento: da un lato, privilegiare la componente iconografica dell’urbano, più che le descrizioni letterarie o giornalistiche; dall’altro lato, considerando la rivista come ente dotato di un’autorialità collettiva, tentare di delineare quali modelli di città – negativi e positivi – *Epoca* propone ai suoi lettori. Considerando interesse annate del periodico, ne emerge un’idea di città complessa che si compone di elementi molteplici e talvolta contraddittori, ma certamente non neutra. Richiamando le note riflessioni di Henri Lefebvre, le forme urbane sono sempre frutto e ri-

flesso del sistema politico, economico e socio-culturale che le ha plasmate, lo stesso potrà dirsi delle loro modalità di rappresentazione, rivelatrici di presupposti culturali e costruzioni ideologiche. Nella lezione lefebvrina, forme concrete, trasposizioni mediali e connotazioni simboliche della città sono infatti difficilmente separabili. Per Lefebvre, se le “pratiche spaziali” coinvolgono la produzione di luoghi socialmente determinati, dunque la concreta generazione delle strutture urbanistiche e architettoniche della città, e se le “rappresentazioni dello spazio” riflettono “lo spazio pensato” da parte di progettisti, urbanisti e pianificatori traducendo i luoghi in un sistema di norme e simboli, le rappresentazioni mediatiche, letterarie e fotografiche della città rientrano invece negli “spazi di rappresentazione”, ossia quelle pratiche e modalità con cui lo spazio viene esperito e vissuto dai cittadini, attraverso immagini, descrizioni, discorsi condivisi. Lo spazio urbano, in questo caso, è illustrato e descritto dai linguaggi artistici e comunicativi, divenendo un ambito che “l’immaginazione tenta di modificare e di occupare [...] utilizzando simbolicamente i suoi oggetti e tendendo [...] verso sistemi più o meno coerenti di simboli e segni non verbali” (Lefebvre 1976: 59).

All’interno di questo sistema di simboli e segni, proporrò la nozione di “distanza” come strumento per concettualizzare la relazione che la rivista intende instaurare tra il proprio pubblico e la città di volta in volta raccontata. La distanza è da intendere come costruzione discorsiva messa in opera dalla rivista attraverso tutte le sue componenti verbali, grafiche e fotografiche, che punta a connotare alcuni modelli urbani come più prossimi, accettabili, desiderabili di altri. Non si tratta dunque di semplice distanza geografica, bensì di una maggiore o minore vicinanza e comunanza culturale, sociale, politica, storica comunicata ai lettori, che avvertono come prossima a sé – o molto lontana da sé – una certa città e tutto il suo sistema sociale, culturale, politico. Questa costruzione semantica della “distanza” da comunicare al lettore è sempre variabile, e nelle sue oscillazioni e varianti diviene lo strumento con cui la rivista indaga e indica di volta in volta modelli urbani diversi alla ricerca di un ideale che incarni la città più adatta all’Italia di inizio anni Cinquanta.

Proprio nel raccontare le città italiane, la costruzione di questa distanza diviene un sottile gioco di

equilibri tra realtà, ideali e aspirazioni dell’Italia post-bellica. Dopo aver delineato una mappatura ampia per grandi “categorie urbane” condotta su *Epoca*, mi concentrerò sui ritratti di due città italiane, Milano e Venezia, che in maniera quasi speculare incarnano una polarità tensiva fondamentale per le narrazioni urbane e in generale per tutta la cultura italiana del dopoguerra, quella tra modernità e tradizione, tra tesaurizzazione del passato e slancio verso il futuro.

### Le città visibili

Il primo lustro degli anni Cinquanta rappresenta un periodo molto rilevante sia per *Epoca*, che assume un’identità precisa divenendo un periodico di enorme successo, sia per l’Italia, che uscita dalla fase più urgente della ricostruzione di fine anni Quaranta pone le basi per il miracolo economico. La pubblicazione, voluta da Arnoldo Mondadori e affidata inizialmente alla direzione del figlio Alberto, è ispirata al modello degli *illustrated magazines* statunitensi quali *Life*, *Time* o *Look*. Fondata nel 1950 su impulso di Cesare Zavattini, dichiara l’obiettivo di raccontare l’Italia reale, nel solco degli ideali neorealisti di pedinamento della realtà riscontrabili nei reportage dei primi numeri. È un’impostazione audace, ma che regge solo brevemente: Zavattini si sfilia presto dall’impresa, nel 1951 ad Alberto Mondadori succedono in veste di direttori prima Bruno Fallaci e, dal 1953, lo stesso Arnoldo con Renzo Segàla, che allineano la rivista su toni più concilianti e conservatori. *Epoca* varia il proprio contenuto alternando informazione politica, cronaca e cultura a sport, cinema e spettacolo, moda e mondanità – rispondendo, in sostanza, alle richieste del pubblico, con una costante crescita di copie vendute (Aglioni, Lucas 2015: 203-209). Dal 1956 la rivista entrerà in una nuova fase, sotto la direzione di Enzo Biagi, raggiungendo un amplissimo successo e tirature elevate che la rendono la pubblicazione di punta del panorama editoriale italiano (Ponta 2017: 9).

Dalla vocazione generalista e rivolta principalmente a un pubblico medio-borghese, *Epoca* “riproduce e riflette l’immagine di una società in trasformazione” (Hall 1972: 71) e si affida fortemente al fascino dell’immagine fotografica, che spesso prevale nettamente sulla componente verbale assecondando la figura del lettore-spettatore, che legge tanto quanto osserva le pagine, che si muove disinvoltamente tra

testo e immagine, e che riceve e codifica i messaggi anzitutto dal comparto iconico prima ancora che testuale (De Berti 2008: 9).

*Epoca* è una rivista dalla chiara identità italiana, ma che rivela già dai suoi modelli di riferimento un'apertura programmatica verso un orizzonte internazionale. Alle città estere dedica numerosi reportage, sia nei paesi occidentali che dal blocco sovietico, a partire da un servizio in più puntate di Robert Capa dall'URSS che presenta Mosca, Kiev e Stalingrado ai lettori (Gorday, Capa 1950a e 1950b). Le capitali e le città d'Europa, in particolare Londra (Philips 1950a) e Parigi (Piovene 1953a) (ma anche Madrid, Copenaghen, Amsterdam, Barcellona) sono oggetto di costante attenzione. Il tradizionale reportage urbano offre un tour visivo che coniuga le principali icone cittadine (il Big Ben, la torre Eiffel), qualche curiosità della storia locale, la moda e gli svaghi, ritratti di personaggi illustri e persone comuni, talvolta un affondo su alcuni quartieri, sulla comunità italiana di Soho o una famiglia ciociara a Montmartre (Allen Kaley 1951; Piovene 1953b): riccamente illustrati, questi servizi assemblano diversi modelli fotografici, dalla veduta di gusto cartolinesco al ritratto posato, fino a soluzioni affini alla *street photography* americana (Marmo 2023), organizzati dall'impaginazione grafica di Bruno Munari. Talvolta diverse città sono presentate insieme e confrontate tra loro, come nel caso del servizio su tre capitali (a Londra e Parigi si aggiunge Roma) viste dalla prospettiva dei rispettivi fiumi (Cavallari 1951), di un reportage collettivo sui divertimenti notturni di Londra, Parigi, Stoccolma (Anonimo 1955a) o Barcellona (Sorrentino 1951a), le ricorrenti inchieste sul crimine e la cronaca nera a Londra, Parigi, New York, Los Angeles, che dipingono una città violenta e respingente, con scatti *à la Weegee*. Il tratto comune è il costante accostamento alla realtà italiana, in ottica di integrazione e familiarizzazione con luoghi e città di altri paesi dell'Europa occidentale, fino a "Tolosa come Bologna" (Piovene 1953c). Un interesse specifico, nei primi anni di *Epoca*, è rivolto alle città della Germania Ovest come Monaco di Baviera (Capa 1950) o Amburgo (Sorrentino 1951b), che forse in maniera ancora più cristallina di quelle italiane incarnano l'ideale di ricostruzione postbellica come completo rinnovamento non solo urbano ma sociale e politico: alla rimozione del passato nazista si affianca il radicamento del modello capitalista, condiviso con

l'Italia e positivamente valutato. Con questa costante attenzione alle città della Germania Ovest, *Epoca* contribuisce a sganciare l'immagine del paese e dei suoi abitanti dal recente passato, riavvicinandola ai lettori: i tedeschi vivono e lavorano come noi e le loro città sono ricostruite, come quelle italiane, secondo modelli comuni e moderni. La rivista opera una sorta di implicita "denazificazione" attraverso il racconto della ricostruzione e creando un immaginario urbano riconoscibile e prossimo al suo pubblico. Non accade lo stesso per le città della Germania orientale.

Ben diverso è infatti lo sguardo del periodico sulle città oltrecortina, passato il primo periodo di apertura sotto la guida di Zavattini e Mondadori: a partire dalla direzione di Fallaci (convinto antisovietico e filoamericano) *Epoca* si allinea agli indirizzi democristiani e anticomunisti. Non sorprende quindi che i ritratti delle città dell'Europa centrale e orientale come Praga (Della Giovanna 1956), Varsavia (De L'Ain 1955) o Belgrado (Philips 1950b; Vandano 1954a) sembrano dettati da una genuina curiosità, ma costantemente ammantati da un sentore di minaccia e da un'enfasi insistita sull'oppressione e la miseria della popolazione. Quasi fossero delle "sorvegliate speciali", per le capitali dell'est la rappresentazione fotografica dello spazio pubblico lavora su aspetti ben diversi da quelli dei reportage sulle metropoli occidentali: mentre in questi ultimi domina visivamente l'idea di libertà dei cittadini – rappresentata dal traffico e dal caos urbano, dai consumi, dagli assembramenti spontanei di persone, dalle occasioni pubbliche di svago e di espressione – nei primi lo spazio urbano è costantemente occupato da manifestazioni collettive come parate o celebrazioni in cui l'individuo si perde in una folla anonima e militarmente organizzata, caratterizzato da condizioni di forte indigenza, e in cui i segni del conflitto sono ancora visibili – segno inequivocabile di una ricostruzione fallita. Gli scatti sono caratterizzati da tinte più fosche (in senso letterale: il chiaroscuro in questi reportage è generalmente più accentuato che nelle immagini da Londra o Parigi) e, anche grazie alle didascalie, si veicola un costante senso di controllo sui luoghi e gli abitanti. I reportage dall'URSS ruotano sempre attorno a Stalin o al Partito Comunista (Kirk 1952; Silone 1953; Emanuelli, Andersen 1955), in una completa sovrapposizione tra città, personalità dittatoriale e regime: sistema politico e ambiente urbano si identificano l'uno nell'al-

tro, sovrapponendosi. Questa rappresentazione raggiungerà l'acme nei celebri reportage da Budapest di Mario De Biasi nel 1956 (Mauri, De Biasi 1956), in cui l'immagine della città europea ripiomba tragicamente nello spettro dell'annichilimento e della brutalità, che la cultura visuale del dopoguerra stava strenuamente tentando di allontanare dalla memoria collettiva. L'attenta costruzione e la concordanza tra le tre componenti del fototesto individuate da Michele Cometa (2011) e richiamate da Giuseppe Carrara (2020: 61) – retorica delle immagini, del layout e dei paratesti – trasmettono, da un lato, l'attrazione per un mondo inaccessibile, dall'altro lo connotano senza appello come indesiderabile, modello negativo da rifiutare anzitutto ideologicamente. Mai come in questo caso la rivista interpone discorsivamente una distanza massima tra l'oggetto del racconto e il suo pubblico.

A mediare tra questi ritratti urbani contrastanti si affaccia Vienna, immaginata come città delle spie e dei giochi di potere tra Est e Ovest, in reportage che rivelano la forte influenza del cinema nella costruzione dell'immaginario attorno alla città (Sampietro 1951; Monicelli 1952): reminiscenti dell'immagine noir della capitale austriaca di *Il terzo uomo* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949), questi reportage dimostrano come l'iconema prenda forma in un sistema intermediale in cui fotografia, cinema, letteratura, editoria si influenzano a vicenda. È però Berlino a incarnare appieno, anche fotograficamente, la dicotomia politica e ideologica che divide il continente (Sorrentino 1951c; 1951d). Costantemente riproposta, la "metropoli in esilio" (Baldi, Mauri 1955: 57) è ritratta come moderna città occidentale o come "città rossa" sottoposta a un potere dittatoriale (Anonimo 1953a; Della Giovanna 1954), specie in occasione degli scontri del 1953 (Barzini 1953). Presentata come un Giano bifronte, Berlino coniuga il doppio sguardo gettato da *Epoca* sulle città europee: vicina e lontana al contempo a seconda dell'appartenenza politica e ideologica, nella sua spaccatura urbana rispecchia la divisione dell'Europa e si scinde in una Berlino Ovest invitante tra democrazia, libertà e consumo, e una Berlino Est che ammonisce sui rischi legati nel percorrere il modello alternativo e comunista.

Più che dalle città del vecchio continente, tuttavia, la modernità rampante e affascinante è pienamente incarnata dalla città americana, che quasi sempre coincide con New York, alla quale *Epoca* de-

dica numerosi servizi: da reportage di stampo sociale (Miller 1951; Barzini 1954) a una fotostoria della città in occasione dell'anniversario della sua fondazione (Cavallari 1953), fino a un portfolio di fotografie di Ernst Haas (già pubblicato su *Life* in versione estesa) che, a colori e con minime didascalie, lascia pieno campo alla fotografia per celebrare il fascino della metropoli (Haas 1955). La questione del colore non è secondaria per comprendere come, specie in alcuni servizi quasi totalmente fotografici, la rivista punti a trasfigurare la città in puro spettacolo visivo, richiamando nuovamente un immaginario fortemente cinematografico: la dimensione delle immagini, il loro concatenamento giocato su forme, linee ed elementi visivi, la componente cromatica sono volti a estetizzare la città in una composizione astratta. Se in alcuni casi il modello cinematografico sembra essere la sinfonia urbana del periodo interbellico (Jacobs, Kinik, Hielscher 2019), che intende abbracciare la totalità della vita cittadina per darne un ritratto multiforme (nel caso di "Lo spettacolo di Parigi" o "Vita da Londra"), e in altri il documentario di stampo sociale o politico (specie per le capitali del blocco sovietico, o in un reportage come "Anche a New York ci sono i poveri"), alcuni servizi celebrano le città, americane ma non solo, come un'attrazione visiva al pari di quanto accade nei film hollywoodiani. "Le magiche luci delle metropoli" passa dai grattacieli di Manhattan a Notre Dame di Parigi, in un tour notturno in cui palazzi e monumenti "si accendono di mille fantastici riflessi, quasi a sfidare l'oscurità che scende sul mondo. Fotografare questi giochi di luce è cogliere uno dei più poetici e sorprendenti aspetti della città moderna" (Anonimo 1954a: 28) [Fig. 1].



Fig. 1 | "Le magiche luci delle metropoli", in *Epoca*, XIV:181, 1954.

L'America incarna la modernità sia nei suoi aspetti positivi che deleteri; è guardata con attrazione, ma anche con timore per gli eccessi e i rischi di un'americanizzazione che si teme incontrollata della cultura italiana (Lalli 1951). A differenza delle città del blocco orientale, che per quanto vicine geograficamente sono presentate come lontane perché rifiutate in virtù del loro contesto ideologico, quelle americane appaiono compartecipi del modello cui si sta volgendo anche l'Italia, e tuttavia anch'esse lontane poiché caratterizzate da una modernità troppo radicale, poco in linea con quanto il lettore italiano potrebbe o vorrebbe aspettarsi nella propria realtà. Suscitano meraviglia e ammirazione, ma possono essere prese a modello solo riformulandone i tratti in consonanza con le caratteristiche del contesto italiano – come vedremo nel caso del grattacielo per Milano. Non modello negativo da rifiutare a priori per posizionamento ideologico, quello della città americana è un modello positivo ma pur sempre avvertito come estraneo, percorribile solo se riadattato. Le capitali europee propongono modelli più affini di modernizzazione, democratizzazione e conciliazione tra passato e futuro, e i loro reportage invitano lo spettatore-lettore a una maggiore partecipazione e identificazione, che superi la curiosità e lo stupore.

### La giusta distanza: Venezia, Milano, e la città (ideale) italiana

Pur se attraversata da una prospettiva internazionale, *Epoca* dedica la maggiore attenzione alle città italiane, la cui presenza percorre molti altri elementi oltre i servizi fotografici. Se intendiamo il periodico come mosaico di molteplici componenti testuali, grafiche, fotografiche e di registri discorsivi diversi ma interrelati, unificati in una sintesi onnicomprensiva nella ricezione, è necessario considerare sempre anche rubriche o inserti pubblicitari che contribuiscono a connotare l'immagine urbana, come una nota pubblicità del Campari che sovrappone il logo del celebre liquore a sei delle più note piazze d'Italia. La rubrica "La città domanda", di volta in volta dedicata a un diverso centro (tra cui Roma, Napoli, Verona, Firenze, Cremona, Monza, Vicenza, Salerno, Taranto, L'Aquila, Bergamo, Anzio e Nettuno) affronta questioni che parrebbero poste direttamente dai cittadini, spesso correlate a elementi di rinnovamento urbano,

infrastrutture, sviluppo industriale o edilizio, mantenimento del patrimonio culturale. Meno frequente la rubrica "Biglietto da visita", che raccoglie le opinioni di personalità note sulle bellezze artistiche e culturali di una città, in ottica di promozione turistica. In questi casi, la rivista attiva una modalità di narrazione e di identificazione focalizzata sul livello locale, ma che consente ai lettori non direttamente coinvolti – perché non abitanti nella città in questione – di scoprire nuovi frangenti del Paese e di istituire paralleli con la propria situazione: il distante diviene vicino, e "La città domanda" rivela la comunanza di questioni e problemi che toccano grandi e piccoli centri. *Epoca* compie così un'operazione sia di informazione ed educazione, sia di costituzione dell'appartenenza nazionale non attraverso la negazione bensì il riconoscimento delle identità locali.

Su simili indirizzi si allineano i reportage veri e propri, tra cui la celebre serie "Viaggio in Italia" di Guido Piovene, che compie un moderno Grand Tour narrato in un'operazione mediale complessa costituita da trasmissioni radiofoniche, resoconti sulla stampa, la pubblicazione finale del celebre libro (Piovene 1957). Un'operazione di narrazione e di educazione del pubblico in questo caso più letteraria che fotografica: rispetto al modello della rivista, il testo di Piovene è qui il fulcro dell'operazione.

Anche nel ritrarre le città italiane, gli articoli fotografici di *Epoca* articolano una complessa dinamica di "distanze", di vicinanza o lontananza, in grado di coniugare in maniera equilibrata tradizione e modernità, appartenenza nazionale e carattere locale. Due soli esempi: di Trieste, fino al 1954 separata dalla madrepatria, si sottolinea a più riprese il carattere italiano e la necessità del ricongiungimento: lontananza politica, ma vicinanza culturale, tradotta in modi quasi sentimentali (Sorrentino 1950; Garolla 1951; Anonimo 1952; De Monticelli 1953; Mauri 1954). Lo stesso accade in *Le nostre città perdute*, sulle città di Istria e Dalmazia definitivamente cedute alla Jugoslavia, dove "innumerevoli sono ancora le tracce dell'italianità" (Vandano 1954b: 46). L'apparato iconografico del servizio punta a evidenziare i legami con l'Italia, a partire dalle architetture storiche, le statue e le rovine antiche disseminate negli scatti. È un atto di presa di coscienza pubblica, attraverso il racconto fototestuale, della definitiva cessione di Fiume e Pola, ma che attraverso le immagini ne ribadisce e rivendica

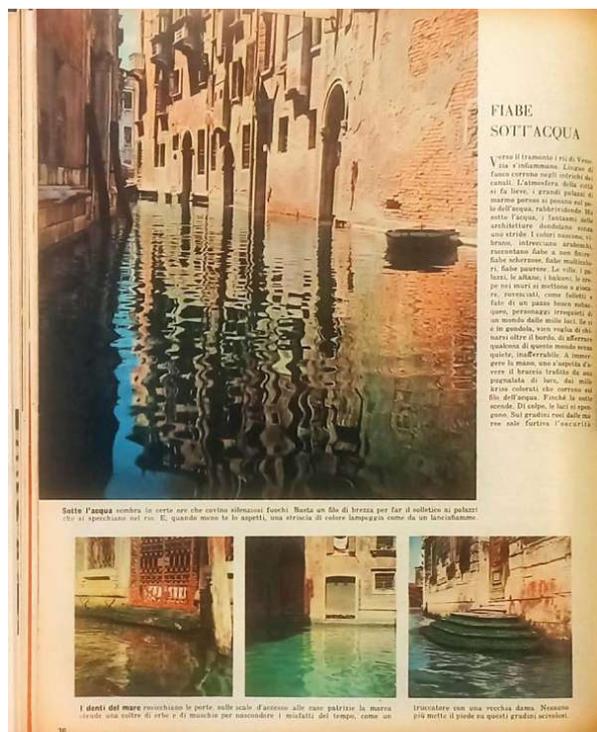
l'intima essenza italiana, a dispetto di qualunque decisione politica: città ormai distanti, entrate nell'orbita del modello politico stigmatizzato dalla rivista, ma indissolubilmente vicine per storia e carattere. Al contrario, un fotoreportage da Matera (Gatto, Pietzsch 1951) sottolinea tanto nelle didascalie quanto nelle immagini il carattere arcaico e degradato della città, unito alla miseria degli abitanti dei Sassi, in linea con un ampio movimento di denuncia che si sviluppa all'inizio degli anni Cinquanta. L'arretratezza e l'arcaismo della città lucana la fa apparire distaccata e lontana – anzitutto culturalmente – dal Paese, quasi un'anacronistica enclave che non è possibile continuare a tollerare.

Ma in questa moltiplicazione di immagini e descrizioni, quale modello immagina *Epoca* per la città italiana? È possibile delineare tra le righe e le fotografie un'idea se non coerente almeno privilegiata di urbano veicolata al pubblico? Sarebbe troppo facile presumere che esso coincida con Milano solo perché la rivista ha sede in città e si rivolge anzitutto alla borghesia meneghina, facendosi portavoce della cultura cittadina, o perché Milano è certamente la città alla quale dedica il maggior numero di servizi. Pur elegendola a emblema della via italiana alla modernità, il periodico non manca infatti di illustrarne i molti problemi, le mancanze e le storture del suo sviluppo frenetico e spesso sregolato, i rischi di una perdita di identità. Per tentare di delineare quale tipo di città la rivista immagina per l'Italia di inizio anni Cinquanta, è più proficuo ragionare su confronti e polarità tensionali. Confrontare il ritratto di Milano e Venezia tracciato da *Epoca* fa emergere i due poli essenziali del dibattito coevo sulla forma della città: Venezia città dell'arte e città-museo, legata al proprio passato fin quasi all'immobilismo; Milano città del progresso e del futuro, ma a rischio di cedere la propria identità alla frenesia del cambiamento. Sembrano essere delineate con tratti contrastanti e complementari, Venezia e Milano lasciano trapelare le tensioni che percorrono la cultura italiana del dopoguerra, a partire dal dissidio tra tradizione e modernità.

Alla città lagunare *Epoca* dedica diversi servizi nei suoi primi anni. Spicca il lungo reportage collettivo "Un'ora a Venezia" (Anonimo 1951a), nel quale fotografia e testo si richiamano a vicenda in un'autentica simbiosi, mentre l'impaginazione di Bruno Munari dà risalto agli scatti, alternando colore a bianco e nero e

distribuendo i blocchi di testo in campiture proporzionali alle immagini. Il racconto procede per capitoli, accostando – stilisticamente e con ironia – alto e basso: il ritratto posato di Peggy Guggenheim a quello di una mucca in una stalla di Dorsoduro; la *street photography* per ritrarre i ragazzini di strada (i "fioi de Venessia") e le calli più povere, dove il sovraffollamento è emergenza abitativa mai risolta, alle immagini quasi pittoriche di Piazza San Marco e dei palazzi nobiliari affacciati sui canali, in una "fiaba sott'acqua" e una sinfonia cromatica. La ressa dei turisti e la febbrile attività del mercato di Rialto sono rese da sequenze cinematografiche che occupano intere pagine. Il reportage restituisce e contribuisce esso stesso a creare la compresenza di due livelli: la Venezia immaginata, dal sapore antico e quasi misterico, che il colore trasfigura in visione onirica, e quella reale, minore e modesta, dei campielli, dei sottoporteghi, della povertà e della disoccupazione, cui è riservato il bianco e nero. In questo reportage che oscilla tra documentazione ed estetizzazione, tra la cartolina e la denuncia nel tentativo di contenere la contraddittoria condizione della città, emerge implicitamente il potere del fototesto di plasmare la percezione del lettore in una direzione o nell'altra a seconda della selezione delle immagini, della qualità del testo, della struttura del racconto.

"Un'ora a Venezia" evidenzia l'oscillazione della rappresentazione urbana tra i poli dell'indagine investigativa e dell'approccio più narrativo-lyrico che ripropone immaginari condivisi e spesso stereotipati, tra la città reale e il suo mito collettivo, che anche grazie ai periodici si autoalimenta [Figg. 2 e 3]. Ma affidarsi troppo al proprio mito può essere rischioso: "i veneziani sognano grattacieli e taxi" titola un altro reportage dedicato all'emergenza abitativa in Laguna. Aperto dall'immagine di un gruppo di bambini che gioca "in un tugurio a San Pietro di Castello", l'articolo rivela che il veneziano medio desidera "un appartamento comodo e facile da riscaldare e mezzi di comunicazione più rapidi dei vaporini" (Valori Manera 1951). La necessità di risolvere il problema dello sviluppo demografico e industriale di Venezia agendo sul tessuto storico della città, insieme al rischio di una museificazione della città che ne deprimerebbe la vitalità è riproposto nella puntata di *Viaggio in Italia* di Piovene (1955a). Come anche nelle altre tappe del giornalista, il testo prevale sul pur ricco apparato fotografico: più che di integrazione, si può parlare di accostamento



Figg. 2-3 | "Un'ora a Venezia", in *Epoca*, III:37, 1951. Colore e bianco e nero: Venezia fiabesca e Venezia neorealista.

delle immagini al testo, che procedono paralleli. Ne è riprova il fatto che le didascalie siano stralci dell'articolo. Se il lettore può dunque limitarsi alle sole fotografie e didascalie, questo percorso visivo è presentato come un riassunto sintetico e più superficiale del reportage letterario, a differenza di "Un'ora a Venezia", dove la componente visuale procede autonomamente, con pari se non maggiore dignità di quella testuale. Piovene stigmatizza una certa rappresentazione della città che indugia in una "miseria estetizzata", e la reticenza della politica a modificare qualunque assetto urbanistico o a introdurre soluzioni moderne nella gestione del centro, nel timore di modificarne la bellezza antica, condannandolo così a incuria e povertà. Mentre ne celebra il fascino e la trasfigura in immagini estetizzanti, *Epoca* lascia balenare lo spettro di una città cristallizzata in un'immutabilità paralizzante. La tensione tra un approccio critico alla città veicolato dalla narrazione e la sua spettacolarizzazione che passa attraverso la visualità attraversa molte se non tutte le forme di rappresentazione dell'urbano,

soprattutto il cinema, che spesso pone in relazione dialettica due polarità complementari: da un lato la narrazione agisce da critica e finanche da denuncia di aspetti o problemi urbani, mentre la componente visuale iconizza l'ambiente urbano trasformandolo in spettacolo attrazionale.

Chi non si sottrae ai nuovi cambiamenti è certamente Milano. Come già anticipato, *Epoca* non ne traccia affatto un ritratto idilliaco, ma getta luce anche sulla miseria di quartieri come l'Ortica, occupato da fatiscenti baraccopoli poste a contrasto con i cantieri dei nuovi palazzi e per le quali servirebbe "un regista per un secondo miracolo" (A.C. 1951), alludendo al film *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica (1951), o la criminalità dell'area di Porta Genova (Scurto 1951).

Simbolo indiscusso dell'iconografia della modernità milanese è però il grattacielo, costantemente riproposto, talvolta con un piglio più tecnico e informativo (Villa 1952; Borromeo 1956) talvolta con toni più leggeri. "Alice nel grattacielo delle meraviglie" riscrive il racconto di Lewis Carroll all'interno di un grattacielo

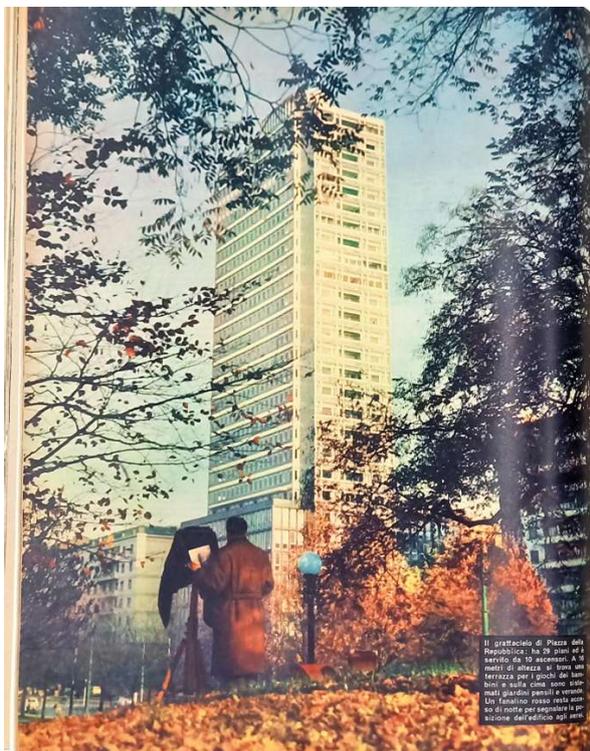


Fig. 4 | "La Milano dei grattacieli", in *Epoca*, XXII:278, 1956. Il grattacielo di Piazza della Repubblica.

lo meneghino di prossima costruzione in Piazza della Repubblica [Fig. 4], nel quale la protagonista – ben poco ingenua, anzi assai informata e intenzionata a ottenere una casa con tutti i confort – troverà un appartamento moderno, realizzato secondo le ultime tendenze architettoniche e tecnologiche (Manerba 1953a). Il grattacielo di Piazza Repubblica, di cui la rivista segue tutta la costruzione, torna in un servizio in occasione del Ferragosto, con gli operai che festeggiano la posa del tetto dell'edificio (Manerba 1953b). Mentre il testo descrive le caratteristiche costruttive dell'edificio, le fotografie panoramiche sulla città rappresentano un punto di vista fortemente legato alla modernità. Milano viene spesso rappresentata con scatti aerei o notturni: i primi, a volo d'uccello, comunicano l'estensione della nuova metropoli in pieno sviluppo; le seconde ne sottolineano l'allure mondana, tra insegne al neon, locali, teatri e cinema nella "Manhattan milanese" che è Corso Vittorio Emanuele (Anonimo 1951b). Il contrasto tra le due anime,

diurna e notturna, laboriosa e gaudente, della città è presentato in "Milano giorno e notte" (Calzini 1951): in un legame simbiotico tra testo e immagine, l'articolo inizia con la descrizione e l'analisi della fotografia in bianco e nero d'apertura, che mostra gli edifici in demolizione, le guglie del Duomo sullo sfondo, un nuovo edificio moderno a sinistra, una pozzanghera fangosa in primo piano, a cui è contrapposta la veste luccicante che la città assume al calare del buio, fotografata a colori, in una selva di cartelloni e insegne luminose [Figg. 5 e 6].

La rincorsa alla modernità porta anche nuovi problemi per Milano, che – paradossalmente – contribuiscono a renderla ancora più moderna, al pari di Londra e New York: la mancanza di verde (Anonimo 1956a), il problema del rumore (Baldi 1951a) e la "guerra allo smog" (Vigliani 1956), il traffico potenzialmente aggravato proprio dalla costruzione di grattacieli (Anonimo 1954; Anonimo 1956b), o l'annosa questione della metropolitana, progettata ma – a inizi anni Cinquanta – ancora irrealizzata: una lacuna giudicata intollerabile dalla rivista, dato che Milano "ha lasciato passare il gran momento storico delle metropolitane" (Baldi 1951b: 56), ossia il primo decennio del XX secolo.

Nel rappresentare Milano come città italiana moderna per antonomasia, la rivista la accosta, anche iconograficamente, a Londra, Parigi, New York: la dimensione identitaria muove così dal locale al transnazionale attraversando il nazionale, e, come scrive Piovene nel doppio servizio dedicato a Milano, la città "è la più europea tra le italiane" (1955b: 49). Specularmente a ciò che accade a Venezia, ciò che sembra preoccupare è soprattutto la possibile perdita del volto e del carattere tradizionali della città, che le altre città italiane continuano a conservare. Il problema della perdita identitaria emerge per esempio nel servizio a colori sui quadri vedutisti di fine Ottocento, pubblicato in occasione della mostra dedicata al paesaggio italiano alla Permanente nel 1954, dal titolo "Vecchia Milano, addio!", il cui testo lamenta la scomparsa di molti dei luoghi ritratti (Carrieri 1954). La corsa alla modernità rischia di cancellare questa identità in nome delle nuove esigenze: un lettore chiede senza molti giri di parole perché Milano non si disfi di alcuni dei suoi monumenti per rendere più agevole il traffico, suscitando la risposta piccata del Soprintendente alle belle arti (Anonimo 1953b). Un



ca, la fotografia consente di vivere surrettiziamente gli aspetti elettrizzanti della città moderna, senza doversi relazionare a quelli problematici.

In queste rappresentazioni fototestuali dell'urbano *Epoca* non presenta tanto un'unica idea di città o un solo modello urbano. Ne propone diversi, negoziando continuamente la percezione di distanza instaurata tra pubblico e città ritratta. Una distanza che passa tanto da elementi verbali – aggettivazione, deittici, interpellazioni al lettore – quanto iconici: attentamente selezionate e contestualizzate, le immagini possono restituire una sensazione di familiarità o di estraneità, di vicinanza o di lontananza alle consuetudini culturali, politiche, morali o sociali del pubblico italiano. Caso emblematico sono le città oltre la cortina di ferro, che il lettore è invitato a *tenere a distanza*, senza fare proprio il loro modello urbano e politico-ideologico. Se le città del blocco sovietico sono presentate come *alla massima distanza possibile* (ancor più di Tokyo) poiché connotate come incompatibili alla realtà italiana, la modernità americana, pur allettante, viene anch'essa *distanziata* per motivi sociali e differenze culturali. Nell'ottica di una nascente integrazione europea, *Epoca* presenta più favorevolmente l'immaginario urbano dell'Europa occidentale, attenuando la sensazione di distanza politica o culturale con quanto raffigurato: Londra e Parigi appaiono ben più prossime e familiari non solo di Mosca o New York, ma anche dell'arcaica Matera.

Nel presentare i casi italiani la rivista negozia ogni volta una delicata "giusta distanza" tra polarità diverse (localismo e cosmopolitismo, spinta alla modernità e identità tradizionale, legame col passato e slancio verso il futuro, rinnovamento e conservatorismo) per delineare in filigrana come *dovrebbe essere* la città italiana, a partire da come è o non è questa o quella città. Venezia e Milano sono presentate come alternative speculari, l'una fiera di un'eredità storica e urbana che sembra però soffocare lo sviluppo limitandola a vetrina per il turismo, l'altra avviata verso una trasformazione galoppante – che *Epoca* sostanzialmente appoggia, pur muovendo delle critiche – ma che rischia di trasformarne in maniera irriconoscibile il volto, rendendola una città senza memoria di sé stessa. Al netto delle considerazioni storiche, colpisce che a distanza di settant'anni i discorsi e gli immaginari visivi attorno a queste due città siano sostanzialmente immutati, come se quel giusto equilibrio continui a sfuggire chimericamente.

## Bibliografia

- A. C. (1951), "Cercasi regista per secondo miracolo", in *Epoca*, IV:51, pp. 48-50.
- AGLIANI T., LUCAS U. (2015), *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Einaudi, Torino.
- ALLBESON T. (2021), *Photography, Reconstruction, and the Cultural History of the Postwar European City*, Routledge, London.
- ALLEN KALEY G.B. (1951), "Soho. Chianti bistecche e Sole mio", in *Epoca*, III:35, pp. 46-60.
- ANONIMO (1951a), "Un'ora a Venezia", in *Epoca*, III:37, pp. 23-63.
- ID. (1951b), "La Manhattan di Milano", in *Epoca*, II:23, p. 14.
- ID. (1952), "A Trieste grido di dolore", in *Epoca*, VI:77, pp. 17-18.
- ID. (1953a), "Berlino Est segreta", in *Epoca*, XII:153, pp. 37-44.
- ID. (1953b), "Milano corre e non vuole fermarsi per colpa dei suoi monumenti", in *Epoca*, XIII:158, p. 8.
- ID. (1954a), "Le magiche luci delle metropoli", in *Epoca*, XIV:181, pp. 28-33.
- ID. (1954b), "Rimedi o cure radicali per il traffico a Roma e Milano?", in *Epoca*, XIV:172, pp. 8-12.
- ID. (1955a), "Dopo cena in tutto il mondo", in *Epoca*, XIX:236, pp. 27-40.
- ID. (1955b), "Milano bella o brutta?", in *Epoca*, XIX:242, p. 6.
- ID. (1956a), "Per il verde di Milano", in *Epoca*, XXII:283, p. 78.
- ID. (1956b), "Non facciamo dei grattacieli i nemici del traffico", in *Epoca*, XXII:284, p. 3.
- BALDI G. (1951a), "Noi accusiamo il rumore", in *Epoca*, V:53, pp. 55-58.
- ID. (1951b), "Un serpente di mare sotto le strade di Milano", in *Epoca*, V:59, pp. 55-59.
- BALDI G., MAURI M. (1955), "La Wehrmacht rinasce a valanga", in *Epoca*, XIX:246, pp. 42-50.
- BARZINI L. (1953), "I compagni hanno ucciso i compagni", in *Epoca*, XI:143, pp. 15-19.
- ID. (1954), "Perché odiano New York", in *Epoca*, XIV:180, pp. 52-55.
- BLACKER U. (2019), *Memory, the City, and the Legacy of World War II in East Central Europe. The Ghosts of Others*, Routledge, London-New York.
- BOEMIA D., GIPPONI E., LOCATI S. (2024), "Dall'illustrazione al fototesto. Il rapporto tra testo e immagine nei periodici", in Ead. (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni trenta e quaranta*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 19-46.
- BORROMEO G. (1956), "La Milano dei grattacieli", in *Epoca*, XXII:278, pp. 40-47.
- CALZINI R. (1951), "Milano giorno e notte", in *Epoca*, II:26, pp. 46-50.
- CANTONI R. (1952), "Il mito della città", in *Epoca*, VII:93, p. 5.
- CAPA R. (1950), "L'autunno arriva in Baviera", in *Epoca*, I:2, pp. 50-54.
- CARRARA G. (2020), *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Udine-Milano.
- CARRIERI R. (1954), "Vecchia Milano, addio!", in *Epoca*, XVI:205, pp. 42-46.
- CAVALLARI A. (1951), "I 3 grandi dell'Occidente", in *Epoca*, IV:43, pp. 21-44.
- ID. (1953), "Buon compleanno, New York", in *Epoca*, X:128, pp. I-VIII (supplemento).
- COMETA M. (2011), "Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura", in DEL MARCO V., PEZZINI I., *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.
- DE BERTI R. (2008), "Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume", in DE BERTI R., PIAZZONI I. (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Cisalpino, Milano.
- DE LAIN G. (1955), "Anche i capi comunisti vanno a messa in Polonia", in *Epoca*, XVIII:223, pp. 40-45.
- DE MONTICELLI R. (1953), "Ei xe matò", in *Epoca*, XIII:159, pp. 15-22.
- DELLA GIOVANNA E. (1954), "Hanno paura ad attraversare la strada", in *Epoca*, XIV:178, pp. 58-61.
- ID. (1956), "Un giorno a Praga", in *Epoca*, XXIV:302, pp. 52-57.
- EMANUELLI E., ANDERSEN A.E. (1955), "Apriamo una finestra sulla Russia d'oggi", in *Epoca*, XVIII:227, pp. 15-27.
- GAROLLA F. (1951), "A Trieste la realtà è questa", in *Epoca*, IV:41, pp. 61-65.
- GATTO A., PIETZSCH P. M. (1950), "Matera, la città dei 'sassi'", in *Epoca*, II:15, pp. 35-42.
- GORDEY M., CAPA R. (1950a), "Niente guerra per i russi", in *Epoca*, I:2, pp. 23-35.
- ID. (1950b), "I morti di Stalingrado hanno la pelle dei vivi", in *Epoca*, I:3, pp. 36-56.
- HAAS E. (1955), "New York sottovoce", in *Epoca*, XIX:236, pp. I-VII (supplemento).
- HALL S. (1972), "The Social Eye of Picture Post", *Working Papers in Cultural Studies*, 2, pp. 71-120.
- JACOBS S., KINIK A., HIELSCHER E. (a cura di) (2019), *The City Symphony Phenomenon*, Routledge, London-New York.
- JUDT T. (2017), *Postwar. La nostra storia 1945-2005*, Laterza, Bari.
- KIRK L. (1952), "Un'americana a Mosca", in *Epoca*, VIII:110, pp. 38-42.
- LALLI V. (1951), "Americanizzarsi o morire?", in *Epoca*, III:29, pp. 19-29.
- LEFEBVRE H. (1976), *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano.
- MANERBA N. (1953a), "Alice nel grattacielo delle meraviglie", in *Epoca*, X:121, pp. 56-58.
- ID. (1953b), "Brindisi di Ferragosto sulla vetta di Milano", in *Epoca*, XII:152, pp. 34-36.
- MARMO L. (2023), *Street Photography. La modernità, New York, il cinema*, Mimesis, Udine-Milano.
- MAURI M. (1954), "È tornato il tricolore sul Castello di san Giusto", in *Epoca*, XVII:210, pp. 17-19.
- MAURI M., DE BIASI M. (1956), "Un popolo muore", in *Epoca*, XXIV:319, pp. 40-60.
- MILLER H. (1951), "Anche a New York ci sono i poveri", in *Epoca*, I:17, pp. 45-48.
- MONICELLI M. (1952), "Ogni giorno una spia scompare nel silenzio di Vienna", in *Epoca*, VII:90, pp. 22-26.
- PENZ F., KOECK R. (a cura di), *Cinematic Urban Geographies*, Palgrave Macmillan, New York.
- PHILLIPS J. (1950a), "Vita da Londra", in *Epoca*, I:4, pp. 13-26.
- ID. (1950b), "L'uomo più odiato da Stalin", in *Epoca*, I:10, pp. 27-35.
- PIOVENE G. (1953a), "Lo spettacolo di Parigi", in *Epoca*, X:120, pp. 38-42.
- ID. (1953b), "Guidano un gregge per le strade di Parigi", in *Epoca*, X:127, pp. 47-49.
- ID. (1953c), "Tolosa come Bologna", in *Epoca*, XII:144, pp.47-48.
- ID. (1955a), "Isole artificiali e gallerie sotterranee", in *Epoca*, XVIII:223, pp. 24-32.
- ID. (1955b), "Il milanese si interenerisce davanti al registro del ragioniere", in *Epoca*, XVIII:229, pp. 48-52.
- ID. (1957), *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano.
- PONTA A. (a cura di) (2017), *Epoca 1950-1969. L'Italia e gli italiani nei primi mille numeri di un grande settimanale*, Rizzoli, Milano.
- SAMPIETRO N. (1951), "Guerra in borghese nella Vienna del quarto uomo", in *Epoca*, III:29, pp. 56-64.
- SCURTO I. (1951), "Si vende a lotti una 'riserva' della malavita", in *Epoca*, VI:61, pp. 40-43.
- SILONE I. (1953), "4 dittatori sono troppi per l'URSS", in *Epoca*, XI:132, pp. 17-19.
- SORRENTINO L. (1950), "Trieste non ha più paura", in *Epoca*, I:11, pp. 25-35.
- ID. (1951a), "Barcellona notte", in *Epoca*, V:56, pp. 47-52.
- ID. (1951b), "L'Angelo azzurro è tornato ad Amburgo", in *Epoca*, II:19, pp. 55-63.
- ID. (1951c), "Dalla Berlino rossa si torna due volte su tre", in *Epoca*, II:17, pp. 13-23.
- ID. (1951d), "Westmark contro Ostmark", in *Epoca*, II:26, pp. 19-25.
- VALORI MANERA M. (1951), "I veneziani sognano grattacieli e taxi", in *Epoca*, III:28, pp. 27-30.

- VANDANO B. (1954a), "Fallito il nazionalismo ora tentano col comunismo", in *Epoca*, XVII:215, pp. 44-52.
- ID. (1954b), "Le nostre città perdute", in *Epoca*, XVII:214, pp. 46-53.
- VIGLIANI E. (1956), "La guerra allo smog passerà da Londra a Milano?", in *Epoca*, XXV:326, pp. 14-15.
- VILLA M. (1952), "I giganti di Milano", in *Epoca*, VI:77, pp. 40-44.
- WARD S. (2016), *Urban Memory and Visual Culture in Berlin. Framing the Asynchronous City, 1957-2012*, Amsterdam University Press, Amsterdam.