

L'informazione letteraria come documentario e fotoreportage. Il caso *Epoca* (1950-1955)

DARIO BOEMIA

Università IULM di Milano
dario.boemia@iulm.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.35.568>

Parole chiave

Informazione letteraria
Critica letteraria
Rivista illustrata
Epoca
Arnoldo Mondadori

Keywords

Cultural Journalism
Literary Criticism
Illustrated Magazines
Epoca
Arnoldo Mondadori

Abstract

Il presente saggio, attraverso il caso di *Epoca* (1950-1955), intende indagare lo spazio dell'informazione letteraria nelle riviste illustrate, con l'idea che i rotocalchi, non solo siano tra i periodici i più ricettivi nei confronti dei cambiamenti che nel secondo dopoguerra investono la società letteraria, ma rappresentino un nuovo attore nella modernità letteraria. Inoltre, la mobilitazione nell'informazione letteraria di media visuali afferenti ad altri contesti discorsivi ha conseguenze importanti sulla caratterizzazione del discorso critico-informativo, che questo saggio si propone di cominciare a valutare.

This essay, through the case of *Epoca* (1950-1955), intends to investigate the space of cultural journalism in illustrated magazines, with the idea that the magazines are not only among the periodicals most receptive to the changes that affected literary society after the Second World War, but also represented a new actor in literary modernity. Furthermore, the mobilisation in cultural journalism of visual media drawn from other discursive contexts has important consequences for the characterisation of the critical-informative discourse, which this essay aims to begin to evaluate.

"I thought the *EPOCA* was excellent and I would be proud to write for it whenever I can".

Ernest Hemingway (1952)

"Che gliene importa, alla gente, del muso della Zangrandi?"

Giovanna Zangrandi (1955)

Introduzione

Nel novembre del 1951 una studentessa di Fiesole, che si firma Nerina B., porge alla rivista *Epoca* la seguente questione:

Sono una ragazza di 16 anni, provinciale e studente di I Liceo, che da poco ha fatto una impressionante scoperta: ho sempre creduto che i poeti fossero tutti giovani e invece mi accorgo che ce ne furono e ce ne sono anche di anziani e addirittura di vecchi. Come si può essere poeti e essere vecchi? Me lo dica qualcuno di essi per favore. Se vedessi qualche fotografia forse riuscirei a convincermi che è proprio così (Anonimo 1951a).

Questo interrogativo viene pubblicato nella sezione che apre la rivista mondadoriana, intitolata "Italia domanda", una posta in cui i lettori pongono quesiti su ogni aspetto della vita, privata e pubblica, letteratura compresa.¹ La domanda di Nerina è seguita, oltre che da una fotografia di un giovanissimo Gozzano² e un dipinto raffigurante un altrettanto giovane Keats, dalle risposte di diversi poeti e critici, tra cui figurano Vittorio Sereni e Giacinto Spagnoletti. Sereni nota a ragione come la giovane lettrice sposti "la questione dalla poesia alla persona fisica dei poeti". Non è una novità: era Baudelaire a dire che "l'aspetto fisico degli artisti ha sempre eccitato una ben legittima curiosità" (Piperno 2011). Spagnoletti, invece, non risponde alla domanda di Nerina ma commenta la vicenda con queste parole: "La fanciulla che vuol vedere i poeti in fotografia è certo un segno dei tempi. Quando, trent'anni fa, le ragazze leggevano Gozzano, non pretendevano tanto".

Questo dialogo manifesta una curiosità nei confronti del corpo dello scrittore, della sua fisicità. La fo-

tografia si presenta come uno degli strumenti più efficaci per soddisfare questo interesse, che accomuna i giovani e gli adulti, come dimostrano le parole con cui Elio Vittorini accompagna il servizio su William Faulkner, apparso sempre su *Epoca* nel gennaio del '51. La vittoria del Nobel per la letteratura porta lo scrittore americano a venire allo scoperto, cosa insolita per un autore che raramente si è allontanato dalla sua fattoria nel Mississippi. Di questo viaggio danno conto le fotografie di David Seymour e Henri Cartier-Bresson. Come scrive Vittorini, che firma l'articolo che accompagna il servizio fotografico:

C'è voluto il Premio Nobel, e il dito dei giornali puntato su di lui, e il suo nome chiamato a un preciso appello, perché William Faulkner, scrittore, venisse in "città" a lasciarsi vedere come sia fatto, e lasciarsi anche applaudire, anche fotografare. Il mondo ufficiale non lo aveva mai avuto finora neppure un momento sotto i suoi occhi bugiardi eppur ansiosi, talvolta, di posarsi su una verità (1951: 151).

Come nota Vittorini, è solo con l'assegnazione del premio Nobel e l'attenzione mediatica che ne è derivata che Faulkner si rende visibile al pubblico, attraverso la sua presenza fisica e la riproduzione fotografica. La stampa gioca così un ruolo decisivo nel portare lo scrittore "in città", rendendolo oggetto di sguardi e celebrazioni. E tuttavia, sottolinea Vittorini, lo sguardo collettivo – pur animato dal desiderio di cogliere una verità – resta illusorio, incapace di catturare ciò che eccede l'apparenza.

A stimolare le interazioni tra immagine e testo nell'informazione letteraria è, senza dubbio, il contesto di pubblicazione: quei rotocalchi che, fin dagli albori, hanno valorizzato la letteratura nella sua componente corporea, offrendo rappresentazioni fotografiche degli scrittori. Tuttavia, come dimostra un rapido sguardo alle scelte di alcune delle più rilevanti riviste illustrate *entre-deux-guerres*, non si tratta di una scelta ovvia. Nell'*Omnibus* longanesiano, ad esempio, l'illustrazione *analogica* (fotografica) si alterna con l'illustrazione *sintetica* (schizzi, incisioni, dipinti), pur svolgendo funzioni diverse.³ I disegni vignettistici e caricaturali a cura di Amerigo Bartoli si sposano bene col taglio frondistico della testata, del resto diretta da un uomo che considera la caricatura "sinonimo di lotta, di contrasto, di barricata" (Boemia



Fig. 1 | *Omnibus*, n. 20, 14 agosto 1937, p. 7.

2020: 143). Il risultato è assimilabile a strisce satiriche, che si scagliano contro l'intera società letteraria: nello specifico, contro la poesia (Bartoli 1938a), contro i premi letterari (Bartoli 1938b), contro i critici (Bartoli 1938c).

Ma già su *Omnibus* le fotografie, a firma o di Cesare Barzacchi o di Primo Zeglio (Montanelli, Staglieno 1984: 22-23), vanno oltre la funzione illustrativa, collocando i personaggi letterari dentro una cornice narrativa, una situazione, che sposta la funzione dell'immagine, le dà indipendenza. Ad esempio, nel "Sofà delle muse" (così è intitolata la pagina letteraria su *Omnibus*) del n. 20 del 14 agosto 1937, troviamo Mino Maccari in viaggio e una foto di Grazia Deledda col marito. In questo caso possiamo parlare di "prospettiva piatta" (Liucci 2016: 22-23), in quanto il particolare di costume è messo sullo stesso piano del

grande avvenimento, senza gerarchie di rilievo o importanza. Inoltre, il più delle volte Longanesi si appropria della fotografia con la tecnica dell'*objet trouvé*: il contesto in cui l'immagine è inserita ne trasforma il senso, svuotandola di ogni significato referenziale (Lucas, Agliani 2004: 9-10). A prevalere è l'estro manipolativo di Longanesi, che del resto ha sostenuto a più riprese che l'Italia andasse salvata dai fotografi. In Longanesi ritroviamo quella stessa denuncia dell'"abbaglio epistemologico" della rappresentazione fotografica che in quegli anni stava compiendo, tra gli altri, Bertolt Brecht (Marfè 2021: 80). Forse ha ragione chi sostiene che quello di *Omnibus* non sia fotogiornalismo in senso stretto, in quanto le fotografie non rispecchiano alcun reportage (Liucci 2016: 25).

I rotocalchi stentano a trovare modalità nuove per raccontare la letteratura, ma con il settimanale mondadoriano *Tempo* le cose cambiano. La fotografia incrocia l'informazione letteraria a partire dal



Fig. 2 | *Tempo*, n. 79, 28 novembre 1940, p. 41.

novembre 1940, quando Ada Negri diventa la prima donna membro dell'Accademia d'Italia: *Tempo* dà notizia dell'evento pubblicando un ritratto a tutta pagina della poetessa, che con un vestito nero e un velo scuro sulle spalle guarda l'obiettivo seduta su una poltrona.⁴ Si tratta di una rappresentazione ufficiale e austera, in cui la poetessa, in posa formale, dimostra un'espressione seria e composta. Questo tipo di ritratto enfatizza la dignità, l'autorità e il prestigio, tutti elementi che il regime cercava di proiettare nei suoi intellettuali, affiliati e celebrati. Inoltre, l'uso di uno sfondo scuro e neutro, il taglio formale e la posa plastica del soggetto richiamano i ritratti pittorici ottocenteschi. L'assenza di riferimenti al presente storico, alla realtà sociale o all'attività professionale della poetessa determina una radicale decontestualizzazione del soggetto, cifra distintiva della ritrattistica ufficiale del periodo. In questo senso, il contrasto con l'atteggiamento frondistico della rivista *Omnibus* – la quale privilegiava una rappresentazione prosastica e quotidiana delle figure intellettuali, spesso colte in pose informali e poco consone alla retorica del regime – risulta particolarmente marcato.

Nel gennaio del 1941 viene proposta una serie di quattro ritratti di scrittori (Comisso, Pea, Barilli e Baldini) accompagnati da servizi fotografici di Eugenio Haas e i testi di Giancarlo Vigorelli e Alfonso Gatto. Si tratta di reportage fotografici, o "documentari fotografici" (De Berti 2024: 226), una nuova forma di racconto per immagini che si sarebbe affermata nei settimanali illustrati del secondo dopoguerra e sarebbe rimasta in auge per almeno un trentennio. Emblematico è il testo di Vigorelli, che legge l'opera di Comisso all'interno del contesto della letteratura tra le due guerre, rispetto alla quale, allontanandosi dal decadentismo, costituirebbe un forte elemento di discontinuità.⁵ Un discorso diverso, ma organico alla lettura critica, è proposto dal servizio fotografico, che coglie lo scrittore in una delle sue visite milanesi, quando va a trovare l'editore Mondadori, va a pranzo alla Trattoria Bagutta, va a visitare quel che resta della sede della rivista *L'Esame*, colpita dai bombardamenti. Agli esterni fa da contraltare l'interno del vecchio albergo del centro, in via Croce Rossa, dove fa colazione e prende appunti su un quaderno che la didascalia ci dice porta sempre con sé. È fortemente tematizzato il contrasto tra il luogo di provenienza, "il podere e l'allevamento di anitre che ha vicino a Trevi-

so", e Milano, che per lui è costruzione artificiale, nonché l'opposizione tra contemplazione e movimento, tra scrittura e mondo esterno. Lo scrittore non è più un'icona astratta, come nella raffigurazione di Ada Negri, ma un corpo che agisce, che osserva, che si muove nello spazio. Sebbene siamo ancora in epoca fascista, queste fotografie anticipano alcuni tratti del neorealismo italiano, per il loro utilizzo del contrasto tra bianco e nero, gli ambienti poveri e realistici (quelli strade, interni modesti, tetti urbani) e la presenza di figure comuni accanto all'intellettuale. Nell'iconotesto di Vigorelli e Haas, che rompe con l'immagine dell'intellettuale isolato e monumentale, la fotografia si inserisce nel discorso critico contribuendo a portare la letteratura del ventennio fuori dall'elegia, dall'oscurità, assume quindi una dimensione poetica, contribuendo a spostare la letteratura lontano dalla prosa d'arte e dall'elzeviro che caratterizzavano le terze pagine dei quotidiani.

Questo saggio, attraverso il caso di *Epoca*, in-

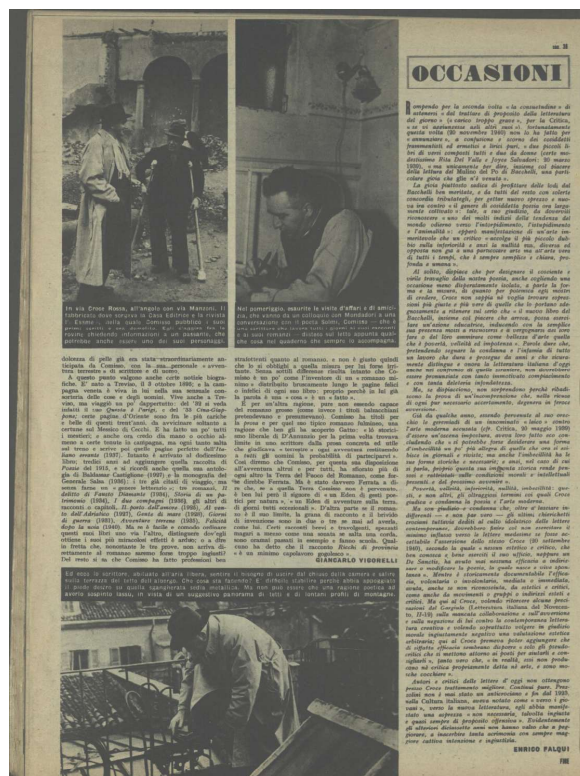


Fig. 3 | *Tempo*, n. 86, 16 gennaio 1941, p. 36.

tende indagare lo spazio dell'informazione letteraria nelle riviste illustrate, con l'idea che i rotocalchi non solo siano tra i periodici più ricettivi nei confronti dei cambiamenti che nel secondo dopoguerra investono la società letteraria, ma rappresentino un nuovo attore nella modernità letteraria. Inoltre, la mobilitazione nell'informazione letteraria di media visuali afferenti ad altri contesti discorsivi ha conseguenze importanti sulla caratterizzazione del discorso critico-informativo, che questo saggio si propone di cominciare a valutare. Del resto, se nella pubblicazione su periodico esiste un apparato iconografico piuttosto canonizzato per la narrativa (fatto di illustrazioni pittoriche e disegnate), fino agli anni Quaranta l'informazione letteraria non ha un apparato iconografico d'abitudine.

Il caso *Epoca* (1950-1955)

Epoca, lanciata nell'ottobre del 1950 da Mondadori, si avvale dell'esperienza di *Tempo* (rivista ceduta nel 1946 all'editore Aldo Palazzi) per portare l'informazione letteraria a sfruttare appieno le potenzialità del fotogiornalismo e della stampa a rotocalco. Il settimanale illustrato, che passa dalle 200.000 copie del 1950 alle 500.000 del 1955 (Murialdi 2006: 213), si afferma in pochi anni come una delle realtà editoriali italiane più innovative e interessanti del secondo dopoguerra: fondamentali in questa ascesa sono il modello tecnico-giornalistico ispirato a *Life* e l'impostazione democratica, anticonvenzionale e con sfumature di sinistra. Tra i tanti temi di cui si occupa, la letteratura riveste un ruolo importante. Come rilevano Ferretti e Guerriero, negli anni 1950-1956 "*Epoca* dedica ai libri (e al cinema, al teatro, alla musica, eccetera) una ricca informazione, che se rimane lontana dall'intervento militante o dal dibattito critico, rimane anche lontana [...] da possibili sudditanze nei confronti della proprietà mondadoriana" (2010: 109).⁶

L'indagine qui proposta si concentra sulle prime cinque annate della rivista, corrispondenti ai primi 263 numeri. *Epoca* tratta la letteratura attraverso quattro modalità principali: (i) una modalità *creativa* ed editoriale, che prevede la pubblicazione diretta di opere letterarie; (ii) una modalità *critico-informativa*, in cui il periodico produce un discorso sulla letteratura fornendo informazioni e valutazioni sulla produzione editoriale; (iii) una modalità *consultiva*, per respon-

dere ai numerosi quesiti posti dai lettori in merito a questioni letterarie; e (iv) una modalità *promozionale*.

Per quanto riguarda la prima funzione, *Epoca* sfrutta il potere dell'editore e la collaborazione con autori di rilievo del proprio catalogo per pubblicare narrativa di largo consenso tra i lettori: ad esempio, escono (a puntate o in una sola uscita integrale) opere, tra gli altri, di Arthur Koestler (*Gli angeli caduti*), Hemingway (la prima edizione italiana del romanzo *Il vecchio e il mare*) e Simenon (*Un Natale di Maigret*). La funzione critico-informativa della testata si articola principalmente in due modalità: l'uso della recensione e la produzione di iconotesti di vario genere a tema letterario. Le recensioni, a firma di Eugenio Bertuetti o, più spesso, di Giuseppe Ravegnani sono per la maggior parte prive di supporto iconografico. La posizione decentrata della rubrica (si trova alla fine della rivista)⁷ e l'assenza di corredo iconografico non ne compromettono l'importanza e la durata nel tempo. Per quanto riguarda la funzione consultiva, non è il giornale a selezionare le informazioni ma sono i lettori a individuare le questioni su cui interrogare critici e scrittori. Per capire di cosa stiamo parlando dobbiamo guardare alla citata sezione di apertura "Italia domanda", nella quale i lettori pongono interrogativi su ogni aspetto della vita pubblica e privata, mondo letterario compreso. A rispondere a domande legate ai quesiti di ordine letterario sono Giacinto Spagnolletti, Ferdinando Giannessi e Piero Nardi. Tuttavia, scrivono di letteratura anche il poeta Alfonso Gatto, il filosofo Remo Cantoni, lo scrittore Guido Lopez e il giornalista Eugenio Bertuetti. In merito alla quarta funzione, quella promozionale, va sottolineato che i prodotti culturali della casa editrice vengono lanciati non solo tramite recensioni e servizi dedicati, ma anche attraverso campagne pubblicitarie che spesso utilizzano gli stessi supporti iconografici presenti nelle pagine informative, come fotografie dell'autore o lettere all'editore. È importante considerare che, tra opere pubblicate, scrittori, giornalisti e critici, le diverse sezioni della rivista permettono a Mondadori di costruire un sistema di relazioni e rimandi reciproci. Questo sistema è finalizzato a valorizzare i prodotti culturali della casa editrice, accrescendo l'autorevolezza dei propri autori mediante tutti i mezzi a disposizione, dalla pubblicità alla pagina di informazione letteraria, fino all'informazione generalista.

Oltre queste modalità, un interessante incrocio

col fotogiornalismo è proposto da quei servizi che, pur riguardando attori nel campo letterario, con la letteratura nella sua dimensione editoriale hanno poco a che fare. Tra questi servizi rientra, per esempio, il fototesto dedicato all'incarcerazione di Giovannino Guareschi (Anonimo 1955c). Curzio Malaparte, che con Mondadori collabora da diversi anni, è senz'altro lo scrittore italiano più chiacchierato e fotografato sulle pagine di *Epoca*.⁸

Nella parte che segue mi focalizzerò esclusivamente sulle pagine dedicate all'informazione letteraria, poiché esse offrono le combinazioni più significative e innovative tra testo e immagine. Analizzerò quindi le strategie attraverso cui i media visuali hanno raccontato la letteratura, con una particolare attenzione a quei servizi che accostano il testo critico a una sequenza di immagini.⁹ Tra gli iconotesti che svolgono funzioni di informazione letteraria mi sembra utile avanzare una prima distinzione tra:

1. fototesti che si fondano sul reportage e il racconto giornalistico illustrato, che chiameremo *foreportage letterari*;

2. *documentari illustrati* che combinano un insieme eterogeneo di media visuali, cioè fotografie, manoscritti di opere e di lettere, documenti commerciali, mappe, istantanee cinematografiche o copertine di libri.

Fotoreportage letterari

Oggetto precipuo di questa sezione sono quei servizi ispirati a un evento di rilievo giornalistico e di immediata attualità, nei quali il corredo fotografico è costituito da una o più fotografie inedite e lo spunto informativo è centrale nella natura del pezzo. Una nuova pubblicazione, spesso legata a casa Mondadori (come le tre pagine dedicate a Dos Passos per l'uscita di *Mil-lenovecento Diciannove*, pubblicato nella collana Medusa degli Stranieri), eventi straordinari (come il convegno di San Pellegrino Terme del 1954), un viaggio in Italia da parte di autorevoli autori stranieri (ad esempio Simenon a Milano), o ancora l'assegnazione di un premio letterario: sono tutti eventi e motivi sufficienti per la produzione di un fotoreportage. Al di là del genere, il reportage a tema letterario sembra lavorare in due direzioni principali: il racconto dell'evento (la pubblicazione, la premiazione o l'incontro, ad esempio) e il racconto dell'autore nella sua fisicità, nel suo

ambiente e nelle sue relazioni. A proposito di questo ultimo aspetto, significativo è il convegno di San Pellegrino Terme del luglio 1954, intitolato *Romanzo e poesie di ieri e di oggi. Incontro di due generazioni*. Si tratta di un evento voluto da Arnoldo Mondadori e coordinato da Giuseppe Ravegnani per creare un ponte tra autori affermati e autori emergenti. Questo incontro è raccontato sulle pagine di *Epoca* da Guido Piovene, con le fotografie di Caramelli. Tra gli altri, Leonida Rèpaci introduce Italo Calvino, Giuseppe Ungaretti introduce Andrea Zanzotto, Giovanni Comisso introduce Goffredo Parise. Tra i giovani autori quelli pubblicati da Mondadori erano Luigi Incoronato, Bassani, Rombi, Zanzotto e Lopez. Quello che si diverte meno sembra essere Calvino, che non apprezza il discorso del suo presentatore (Rèpaci) così come l'intero convegno, considerato un limbo per letterati (Scarpa 2012: 797). Il racconto fotografico di Caramelli combina immagini di gruppo, con gli scrittori disposti intorno a un tavolo, in abiti formali: l'atteggiamento composto trasmette un'idea di eleganza e controllata mondanità. Le fotografie dimostrano una



Fig. 4 | *Epoca*, n. 199, 25 luglio 1954, p. 69.

certa influenza del neorealismo fotografico, in particolare nella naturalezza dei gesti e nell'uso della luce naturale, senza grandi artifici. Tuttavia, si può notare anche un tono celebrativo, tipico dei servizi che mirano a costruire un pantheon culturale. Un debutto iconico significativo è quello di Parise, presentato tramite una fotografia in cui balla con la scrittrice alla quale i lettori di *Epoca* sono più affezionati, vale a dire Alba de Céspedes, che dal suo ritorno da Cuba cura la rubrica settimanale "Dalla parte di lei".¹⁰ Il debutto iconico dell'autore veneto porta i suoi frutti: nei mesi successivi al convegno di San Pellegrino, Ravagnani cita Parise come uno dei più promettenti scrittori giovani (Ravagnani 1955a) e il 20 gennaio 1955 l'autore veneto interviene nella sezione "Italia domanda".¹¹

Tra gli eventi di maggiore rilevanza mediatica nella Repubblica delle Lettere del Novecento si distinguono le assegnazioni dei premi letterari, che offrono ai giornali numerose occasioni annuali per accendere i riflettori su un autore o sull'altro. Al prestigioso premio Nobel per la letteratura (istituito nel 1901) e ai premi nati tra le due guerre (il premio Bagutta, istituito nel 1926, e il premio Viareggio, nato nel 1929) si aggiungono nel secondo dopoguerra il premio Strega (1947) e il premio Bancarella (1953), ma all'attenzione delle cronache figurano anche premi oggi meno popolari o chiusi, come i premi Deledda, Valdagno, Marzotto, Fila, Hemingway, il Premio di Poesia Chianciano, il Premio San Babila e il premio Etna-Taormina. Il premio Nobel, quando viene assegnato a un autore di casa Mondadori, porta addirittura l'informazione letteraria in copertina: è il caso della prima del n. 220 del 19 dicembre 1954, dedicata a Hemingway. L'autore statunitense è raffigurato come una celebrità hollywoodiana: lo sfondo nero, la posa frontale, il volto sicuro, l'abbigliamento pittoresco (camicia stropicciata e gilè da caccia) e il trofeo animale alle spalle contribuiscono a costituire un'icona carismatica e virile. A differenza della posa ieratica di Ada Negri o dell'intimità quotidiana di Comisso, in questo caso l'immagine è a colori e improntata al rafforzamento di Hemingway come personaggio mediatico, un eroe epico della modernità, contraddistinto dal suo essere cacciatore, avventuriero e uomo di mondo.

Alla vittoria di un premio letterario o alla semplice pubblicazione di un'opera importante della casa editrice può seguire un reportage, come dimostrano i servizi sugli scrittori e le scrittrici "di cui si parla",



Fig. 5 | *Epoca*, n. 220, 19 dicembre 1954.

pubblicati nella sezione "Le lettere". Roberto De Monticelli è inviato a Cortina d'Ampezzo per raccontare Giovanna Zangrandi e a Rapallo per sentire cosa ha da dire Thornton Wilder, mentre Stefano Villani presenta Luise Rinser da Monaco di Baviera, in occasione della pubblicazione della traduzione italiana di *Mitte des lebens* (*Nel cuore della vita*) nella mondadoriana Medusa degli Stranieri. Al racconto dell'"io che scrive" (Onofri 2008: 84) questi servizi accostano costantemente il racconto dell'"io che vive" (*ibidem*), alla vita pubblica fa riscontro la vita privata.¹² Nel secondo dopoguerra, periodici come *Epoca* accentuano ulteriormente la centralità del visuale, trasformando registi, intellettuali e politici in personaggi da rotocalco.¹³ In questo processo si delinea un progetto di democratizzazione della figura dell'intellettuale e del personaggio celebre, che dall'icona auratica del primo Novecento viene ora rappresentato nella sua umanità e quotidianità (Smargiassi 2006).¹⁴

La fotografia non solo accompagna questi reportage ma diventa anche tema. Thornton Wilder, di

fronte alla richiesta di un fotografo di mettersi in posa accanto a un calesse, risponde: "Ah, io non faccio del pittoresco" (De Monticelli 1955b: 63). Zangrandi dice all'ignoto fotografo che accompagna De Monticelli a Cortina: "e tu, con la macchina, smettiti di fotografarmi, fotografa il paesaggio, fotografa la gente, ma questo muso, ti pare, il muso della Zangrandi, basta! Che gliene importa, alla gente, del muso della Zangrandi?" (De Monticelli 1955a). Gli scrittori, che con l'occhio di vetro si trovano a dover fare i conti, decidono come posizionarsi, non accettando talvolta le direzioni proposte dai rotocalchi. Il discorso viene così dirottato lontano dall'elemento biografico, verso i luoghi in cui l'autore è cresciuto e ha ambientato le sue opere.

Centrale nel reportage è il racconto del mondo dello scrittore, soprattutto nel caso di quegli autori che tramite il romanzesco raccontano una società e un luogo. Come scrive De Monticelli a proposito di Zangrandi, "Lei, Giovanna, non scrive delle cose che non ha visto, delle cose che non sa" (1955: 67). Come scrivono Uliano Lucas e Tatiana Agliani, in questi anni

si diffonde "l'ideale di una fotografia umanistica in cui la perfezione formale dello scatto è messa al servizio della rappresentazione del vero" (2004: 12). L'autrice, nella rappresentazione fotografica, indossa abiti da montagna, è in piedi, mentre indica una direzione con il braccio destro teso, guardando fuori campo. La macchina fotografica che porta in spalla la caratterizza come osservatrice attiva, mentre la postura, dritta e sicura, comunica conoscenza del territorio e autenticità esperienziale. Il racconto fotografico, così, mette in scena il rapporto tra scrittura, paesaggio e vissuto personale, nel segno di quella che Lucas e Agliani hanno definito "utopia della rappresentazione" (2004: 12). Le immagini, per il lettore tipicamente cittadino del rotocalco, si presentano come pittoresche (in quanto spettacolari ed esotiche) e al tempo stesso realistiche (in quanto insistono su un'ambientazione precisa, riconoscibile, dove l'autrice stessa vive).

De Monticelli, a proposito del romanzo di Zangrandi, racconta che il dattiloscritto dei *Brusaz* contiene una carta topografica immaginaria disegnata dall'autrice nella quale sono descritti i luoghi per cui passano e in cui vivono i suoi personaggi, con il riferimento reale accostato al luogo immaginario. "È una cartina interessante, perché è la storia di come da un paesaggio di fantasia, che deve far da sfondo a una storia, nasca una realtà: ci sono, per esempio, queste indicazioni: 'Valli come dietro Staulanza', 'Ghiacciaio come Marmolada', 'Montagne tipo Cenera'" (De Monticelli 1955a: 65). Questi servizi indagano il confine ineludibile tra spazio immaginato e spazio reale in maniera nuova, andando a cercare le corrispondenze e i punti di contatto. In questo contesto, l'opera letteraria viene raccontata anche come manoscritto, non solo come prodotto editoriale pronto per il mercato: nel momento in cui l'editoria come industria culturale si appresta ad avere "un suo piccolo specifico boom" (Ferretti 2004: 161), la letteratura viene raccontata nella sua dimensione artigianale, nella sua prima realizzazione in carta e penna.

Nonostante certe resistenze, il racconto della vita privata è costantemente ricercato dai redattori di *Epoca*, e mostra di poter schiudere rivelazioni di poetica. Il racconto fotografico della routine quotidiana di André Maurois, per esempio, delle mattine dedicate alla scrittura, chiuso nel suo spazio di lavoro da intrusioni



Fig. 6 | *Epoca*, n. 228, 13 febbraio 1955, p.51.

esterne, sostiene un'idea di letteratura appartata, non contaminata dal mercato e dagli eventi mediatici della Repubblica delle lettere novecentesca. "Mauris, difendendo l'oasi estrema che ancora rimane all'uomo di lettere che non voglia lasciarsi divorare dall'invadente mondo contemporaneo, ci tramanda così l'ultima immagine di una specie ormai destinata a scomparire: il letterato", scrive l'anonimo articolista, vedendo in questo comportamento "un messaggio d'onestà e di costanza in un secolo in cui la misura e il buon gusto sono spesso ritenuti come manifestazioni di fiacchezza spirituale" (Anonimo 1955a).

A questa curiosità biografica si accosta un'attenzione forte per il corpo: emblematica a questo proposito è una pagina dedicata interamente alle mani degli scrittori (Lopez 1953). Prima domanda a cui risponde il servizio è sullo strumento utilizzato per scrivere: solo Moravia adopera la macchina da scrivere, mentre gli altri non abbandonano l'inchiostro e la penna. Otto fotografie rappresentano le mani di Bontempelli, Moravia, Brancati, Quasimodo, Buzzati, Ungaretti, de Cespedes e Vittorini: Guido Lopez (nel testo di accompagnamento) e Giovanni Vian (nelle didascalie) cercano di far emergere il rapporto tra il temperamento e la poetica e le caratteristiche fisiche delle mani, che vengono ritratte nella loro plasticità, nel loro farsi gesto, con attenzione ai dettagli delle rughe e delle unghie (comprese quelle smaltate di de Cespedes), esaltate dalle pesanti ombre e dalla stretta inquadratura.¹⁵ L'esclusione dalla fotografia del volto e di altri dettagli significativi suggerisce un approccio simbolico e interpretativo, allora le mani – "un soggetto prediletto dai fotografi" (Perna 2015: 74) – possono essere "lunari" (quelle di Brancati) o "saturniane" (quelle di Buzzati). Alcune immagini mostrano le mani in azione (Brancati, Vittorini, Buzzati, de Cespedes), altre in posizioni più statiche, riflessive (Moravia e Ungaretti). Il contatto con gli oggetti (penne, carta, occhiali, macchina da scrivere, il righello di Vittorini) aggiunge un ulteriore livello di significato, suggerendo il legame tra il gesto fisico e l'attività intellettuale. Come scrive Raffaella Perna, "il rapporto tra fotografia, mani e identità è [...] stretto" (*ibidem*): in una dimensione squisitamente metonimica, le mani vengono trattate come ritratti, ma invece di mostrare il volto si concentrano sulla loro espressività.¹⁶ L'intento documentaristico si fonde con un forte intento simbolico.



Fig. 7 | *Epoca*, n. 164, 15 novembre 1953, E. L. 79.

Documentari illustrati a soggetto letterario

Fondati meno sulla cronaca e più sull'aneddoto, sull'approfondimento o la vicenda sentimentale sono i documentari illustrati a soggetto letterario pubblicati da *Epoca*, spesso dedicati ad autori scomparsi, figure a loro vicine o luoghi dal forte valore testimoniale e simbolico. Spesso i necrologi producono documentari commemorativi: è il caso di Sinclair Lewis (Gigli 1951) e di Thomas Mann (Ravegnani 1955b; Mondadori 1955; Pocar 1955). In altri casi l'incontro con figure vicine a grandi autori scomparsi è l'occasione per approfondimenti di varia natura. Basti citare i servizi ispirati agli incontri con Mariù Pascoli (sorella del poeta), Beatrice Carducci (figlia) e Rosa Tomei (compagna di Trilussa) (Valgimigli 1952). Anche i paesaggi, urbani o rurali, sono un oggetto degno d'attenzione per le pagine d'informazione letteraria di *Epoca*, interessate sia ai luoghi in cui un romanzo è ambientato sia ai luoghi in cui un autore è cresciuto. È il caso del

documentario illustrato su Grazia Deledda, composto di foto d'archivio e di fotografie dei luoghi dove l'autrice è nata e vissuta, o quello sulla Sicilia di Pirandello. Questi servizi producono iconotesti che si fondano sulla commistione di diversi media visuali:

1. Fotografie inedite e d'archivio, come nel caso della combinazione tra la foto raffigurante Thornton Wilder scattata a Rapallo in occasione di un viaggio in Italia accostata nello stesso servizio alle fotografie delle rappresentazioni di *Our Town* a Broadway e al teatro Nuovo di Milano (De Monticelli 1955b: 65).

2. Immagini sintetiche di varia natura: dai ritratti degli autori (si pensi al ritratto di Carducci inviato da Costetti per l'album della Titti, cioè la figlia Libertà Carducci) ai disegni fatti dai bambini di Pescia a tema Pinocchio (Fallaci 1952).

3. Documenti manoscritti di vario genere: opere (una pagina manoscritta del *Trionfo della Morte*) (Foglia 1952: 48), lettere (il caso della lettera che Thornton Wilder ha scritto ad Arnoldo Mondadori nel 1955) (De Monticelli 1955b: 64), o documenti commerciali (come il conto della trattoria di Nemi dove Gabriele D'Annunzio e Barbara Leoni fanno una scampagnata il 28 aprile 1890) (Foglia 1952: 48).

4. Pagine di giornale: è il caso del ritratto di Umberto Fracchia firmato da Ravegnani, con la pubblicazione di una pagina del primo numero della *Fiera letteraria* (Ravegnani 1951b).

Bisogna notare che questi documentari mescolano non soltanto diversi media visuali ma anche diversi media verbali: al testo critico-informativo e alle didascalie vengono accostate poesie e altri stralci di opere letterarie, come nel caso del documentario su Saba, in cui al racconto di Trieste e della biografia del poeta viene accompagnata una selezione di poesie (Ravegnani 1951c).¹⁷ L'effetto è una lettura che procede per sbalzi e che produce un composito itinerario nella produzione letteraria di un autore e nel suo mondo.

La fotografia viene utilizzata anche a fini interpretativi, sganciata dal dato referenziale. In occasione della morte di Sinclair Lewis, Lorenzo Gigli seleziona quattro fotografie di città americane e dei loro sobborghi, senza esplicitare cosa rappresentino, ma utilizzandole per evocare un luogo simbolico e immaginario costruito dalle opere dell'autore (Gigli 1951). Queste immagini rimandano a "un'America dietro la facciata" (ivi: 19), un concetto che racchiude l'essen-

za critica e disincantata del primo autore americano ampiamente apprezzato nel vecchio continente, capace di svelare le contraddizioni celate sotto la superficie della società statunitense.

Oltre a questi elementi, eccezionale è il caso dell'inserimento nell'iconotesto di una mappa. Mi riferisco a un servizio che *Epoca* dedica al romanzo di Hemingway *The Sun Also Rises*, scritto quando Hemingway si trovava a Parigi. Il testo di Alberto Cavallari è accompagnato dalle fotografie di tenore cinematografico di John Phillips, che rappresentano, in apertura, i bar parigini Le Dome e La Rotonde, che Cavallari cita come due dei bar in cui si svolgono i dialoghi del romanzo. Come scrive Cavallari, "Sono i 'luoghi del romanzo' [...] allo stesso modo che lo sono il lago, la Fortezza e Parma nella Certosa di Stendhal" (1951b: 52). In seguito, una mappa "racconta" l'itinerario dei personaggi dai caffè parigini fino a Pamplona e Madrid. Tra la fotografia del caffè e della mappa ci sono due foto differenti dell'autore: la prima è datata 1921 e lo rappresenta con la prima moglie, Hadley Richardson, con la quale arrivò a Parigi, e l'altra, datata 1927, lo ritrae invece in compagnia della seconda moglie, Pauline Pfeiffer. Le fotografie di Phillips da una parte svolgono una funzione documentaria, scandendo con più precisione gli estremi temporali in cui è avvenuta la scrittura del romanzo ("Fu scritto tra una moglie e l'altra", recita una sorta di occhiello in seconda pagina) e dall'altra una funzione narrativa, andando a integrare sia il discorso critico che quello letterario: le fotografie aiutano i lettori a vedere i luoghi del romanzo, aggiungendo una dimensione visiva che nel romanzo è soltanto accennata e che di fatto rappresenta una sovrainterpretazione critica. Anche qui il documentario tematizza il rapporto tra spazi reali e spazi immaginati e l'attenzione all'artista, alla sua personalità e all'ambiente riesce a incontrare quella per l'opera letteraria, che spesso e volentieri finisce in secondo piano nel fotogiornalismo letterario. La difficoltà di restituire l'opera letteraria attraverso le immagini è evidente, ma la ricerca visuale dei settimanali illustrati nel secondo dopoguerra trova diverse vie che tentano di afferrare l'opera nelle sue proiezioni materiche.

Michele Cometa distingue tre modalità nell'uso dell'immagine come racconto: la forma-emblema, la forma-atlante e la forma-illustrazione (2016: 47). Nella forma-emblema prevale il ruolo dell'autore nell'o-

rientare la lettura delle fotografie a discapito del valore referenziale dell'immagine, un po' come avviene su *Omnibus* per mezzo della tecnica manipolatoria di Longanesi. Nella forma-atlante il lettore è chiamato a organizzare autonomamente il senso attraverso letture complesse e multidirezionali. Nella forma-illustrazione, invece, le immagini sono fortemente legate al testo, e rappresentano l'illustrazione di una narrazione. Se nei fotoreportage letterari mi sembra prevalere la forma-illustrazione, i documentari illustrati sono assimilabili alla forma-atlante, in quanto producono una narrazione visuale in serie costruita su una discontinuità mediale e una continuità tematica fondata sullo scrittore e le sue tracce. Il percorso di ricerca giornalistica è biunivoco: vengono indagate sia le tracce dello scrittore nel mondo reale che le tracce lasciate dall'ambiente sul suo percorso e la sua scrittura. A prevalere in questi casi è una narrazione cronologica inversa, che, partendo dall'opera, ricostruisce e rappresenta tutti i momenti che hanno influenzato la sua genesi: dal manoscritto alla scrivania su cui l'autore ha scritto, dalle mani con cui ha lavorato ai luoghi in cui è cresciuto. Più raramente, il racconto per immagini può seguire un percorso parallelo a quello del testo: è il caso del documentario su Pascoli composto da un testo di Manara Valgimigli, che il Pascoli ha frequentato, e da un servizio fotografico che racconta la visita di Arnoldo Mondadori a Mariù Pascoli, la figlia del poeta (Valgimigli 1952).

Epoca, al pari di altri rotocalchi del periodo, può essere considerata un laboratorio narrativo, in cui si sperimentano formule che verranno poi riprese e sviluppate da altre testate. Tra queste, i reportage che ritraggono l'intellettuale nella sua casa, nel suo ambiente quotidiano, accanto ai familiari o agli animali domestici, contribuendo a una prosaizzazione della sua immagine; l'attenzione al sistema dell'industria culturale e ai luoghi della cultura, spesso rappresentati anche nella loro dimensione mondana; e infine il lungo filone dei "luoghi di...", ovvero servizi che mettono in relazione l'autore con un luogo centrale nella sua biografia e nella sua opera. Quest'ultimo filone sarà sviluppato in molte indagini successive, come quella di Mario Dondero sui luoghi di Cesare Pavese o quella di Fausto Giaccone sulla Macondo di Gabriel García Márquez.

Conclusioni. Le diverse funzioni dell'immagine nell'informazione letteraria

Con la nascita dei rotocalchi, gli scrittori diventano soggetti di ampi servizi fotografici, che dotano queste figure di un volto e un corpo e li raccontano nell'intimo e nel quotidiano (Boemia 2024). Nel caso delle recensioni, si afferma l'abitudine di accompagnare il testo critico con un fotoritratto dell'autore, spesso e volentieri accostato a una nota bio-bibliografica, che libera il testo dall'incombenza di fornire dati relativi alla vita dell'autore. Di fatto, si aggiunge una soglia che però non rientra nel peritesto, come nel caso delle fotografie pubblicate nel libro, ma nell'epitesto mediatico, vale a dire tutti quei discorsi che accompagnano il viaggio dell'opera nel mondo ma che non sono sotto il controllo autoriale. Come ha scritto Piperno, "i jeans o le scarpe che [lo scrittore] indossa influenzano la ricezione dei suoi romanzi non meno del titolo, del prezzo o della copertina. Il grande sogno formalista – quello che celebrava con una certa enfasi e una bella ingenuità l'autonomia del testo – è clamorosamente naufragato" (2011).

Negli anni del neorealismo, la distanza tra vissuto dell'autore e vissuto dei personaggi si assottiglia notevolmente, anche nel discorso critico informativo. Annunciando la pubblicazione del libro *Il cargo* nella Medusa degli stranieri, una fotografia accompagnata da una lunga didascalia rappresenta Simenon con in bocca la pipa. Il testo redazionale (Anonimo 1951b) parla di un autore che, con il suo Maigret, "non ha ripetuto che la storia di se stesso, la storia di un uomo venuto dalla provincia e che si mantiene impacciato e buono anche nell'esercizio della propria intelligenza". Gli autori, in questo frangente così spesso accostati ai loro personaggi, vengono svelati nella loro fisicità, dando soddisfazione alla piccola Nerina e a Vittorini. Tale idea è ancora più forte in ambito poetico, sostenuta da originali combinazioni tra testo e immagine. Emblematico è il reportage da Trieste dedicato a Saba, nel quale le poesie vengono poste dentro l'immagine come balloon, con il poeta che in un teatro naturale dà l'impressione di recitare nella mente i propri versi.

Accanto alla funzione paratestuale, credo che per valutare il ruolo svolto dall'immagine e dalla fotografia in particolare nell'informazione letteraria occorra considerare il capitale simbolico che è capace di spostare. La fotografia, infatti, non si limita a soddisfare



Fig. 8 | *Epoca*, n. 63, 22 dicembre 1951, p. 89.

una curiosità, ma funge anche come vettore di autorevolezza, capace di discutere gli equilibri esistenti. L'esordio iconografico assume un ruolo cruciale nel promuovere il debutto di un autore, contribuendo significativamente sia al consolidamento della sua visibilità che al conferimento di valore culturale e simbolico alla sua opera. Il racconto dell'assegnazione dei premi letterari dà corpo alla "nobile mischia": nel reportage letterario il salotto diventa il teatro della lotta, le cordate vengono svelate. Del resto, i premi letterari rappresentano più un'imposizione esterna sul mondo dell'arte che un'espressione delle sue energie (English 2005: 2). In assenza di una posizione critica netta, dedicare attenzione e raccontare le vicende di questi premi significa sostenere tale imposizione esterna.

Sia i fotoreportage letterari che i documentari illustrati, nel tono e nel taglio, nella scelta tematica e formale, risultano coerenti con la linea editoriale di una rivista che mira a creare un dialogo proficuo con i nuovi lettori degli anni del boom conservando per

gli scrittori una posizione di autorevolezza, anche attraverso un inedito ruolo di opinionisti, non solo sui fatti pubblici ma sui più diversi aspetti della vita. Nella sezione iniziale "Italia domanda" viene chiesto loro se hanno mai immaginato di essere un animale (per la cronaca, Irene Brin, Vincenzo Cardarelli e Antonio Delfini sarebbero gatti, Alfonso Gatto e Aldo Palazzeschi un uccello) o se si bacia a occhi chiusi o aperti (Giuseppe Marotta, Giacinto Spagnoletti e Alfonso Gatto non hanno dubbi, è meglio a occhi chiusi). Anche alla luce della natura dell'editore della rivista – notoriamente un editore prima di tutto di libri – lo spazio riservato agli scrittori è ampio, anche in ambito extraletterario: si pensi al diario europeo di John Steinbeck, con le fotografie della moglie, Elaine Anderson. Come il prospetto storico ha evidenziato, la via intrapresa da *Epoca* non era l'unica possibile per l'informazione letteraria nei decenni d'oro del fotogiornalismo, ma la doppia natura dell'editore (editore di libri ed editore di periodici), porta la testata verso un utilizzo dell'immagine, per così dire, conciliante, volto a evitare lo scontro aperto, come invece si proponevano di fare altre testate dall'impostazione più elitaria, sul modello longanesiano. I rotocalchi agiscono così come un *piano di proiezione* su cui vengono rappresentati e rinegoziati sia l'interpretazione dell'opera letteraria sia il suo capitale simbolico.

Note

¹ Cesare Zavattini ne è l'inventore e il responsabile (Contorbia 2009: 1871).

² Ho indicato il nome del fotografo ogni volta che è stato possibile risalirvi. Nei casi in cui non è specificato, ciò è dovuto all'assenza di indicazioni nella rivista consultata.

³ Pierre Sorlin distingue due tipi di immagine: un'immagine sintetica e un'immagine analogica. La prima mira non tanto a riprodurre fedelmente le forme di un oggetto o i dettagli di una scena, ma piuttosto intende offrire una rappresentazione coerente; non cerca di catturare il fatto concreto ma l'idea. La seconda, invece, si riferisce alle immagini della fotografia e del cinema, che nascono attraverso l'applicazione di un dispositivo ottico a una superficie sensibile (2001: X-XIII).

⁴ La didascalia di cinque righe dà notizia della sua biografia, della sua bibliografia e dei premi ottenuti (tra cui il Premio Mussolini dell'Accademia d'Italia).

⁵ "Quel che più importa è che [Comisso], anche valendosene, ha spogliato la parola e la scrittura d'annunziana [sic]; e se è vero che già i vociani ed i rondisti (alcuni, non tutti) avevano riportato la parola a una maggiore modestia e cioè a una più accertata intensità, nessuno ancora, come Comisso, al giro del periodo aveva ridato quel movimento sotterraneamente così 'fuori letteratura', del quale la letteratura italiana aveva vero bisogno" (Vigorelli 1941).

⁶ Per il primo anno a dirigere il settimanale è Alberto Mondadori, che nel dicembre del 1951 lascia il posto a Bruno Fallaci. Nell'ottobre del 1952 assume la direzione l'editore, Arnoldo Mondadori, coadiuvato prima da Renzo Segàla e poi da Enzo Biagi (prima come caporedattore responsabile, accanto a Segàla, e poi come condirettore, dal marzo del 1955).

⁷ Gli spazi nei quali *Epoca* dialoga con la letteratura sono molteplici: la sezione "Italia domanda" (come abbiamo visto incline ad accogliere anche questioni letterarie), le sezioni "Letteratura e le lettere" (composte da una a 6 pagine nel cuore del giornale), e la rubrica di recensioni "I libri" (posta invece alla fine del settimanale). Oltre a ciò, occorre segnalare l'avventura dell'inserito letterario mensile *Epoca lettere*, pubblicato in dodici numeri composti di 8-12 pagine dal 17 gennaio 1953 al 24 gennaio del 1954, per un totale di 100 pagine complessive. Diretto da Guido Piovene, l'inserito è inizialmente povero di accompagnamento fotografico, ma la presenza dell'immagine diventa sempre più importante col prosieguo delle pubblicazioni. La pubblicità, invece, è pervasiva: comincia già dal retro di copertina per espandersi nelle diverse sezioni del giornale.

⁸ Tra gli episodi della vita di Malaparte su cui il settimanale "punta il dito" figurano l'accusa di plagio per il soggetto del suo film *Il cristo proibito*, lo scontro con i cittadini di Forte dei Marmi per una campana molto cara alla cittadinanza che l'autore di *Kaputt* ha acquistato dal sindaco (Mercadante 1952), fino alla morte (Fusco 1967).

⁹ Lascero' sullo sfondo le fotonotizie a tema letterario, vale a dire fotografie pubblicate individualmente con una didascalia (come quella che abbiamo visto di Ada Negri su *Tempo*) che, per definizione, possono costituire un racconto o una narrazione non meno di un fototesto (De Berti 2024: 225). Nelle prime annate della rivista compaiono a completamento della rubrica letteraria.

¹⁰ Alba de Céspedes, per altro, è molto consapevole dell'importanza della fotografia nel condizionare l'autorevolezza critica. In una let-

tera del 7 maggio 1952 ad Arnoldo Mondadori fa la seguente proposta: "Che ne dici dell'idea di inserire ogni volta, all'inizio della rubrica, quasi una grande iniziale, una mia piccola fotografia? Così fanno i giornali americani per tutte le rubriche fisse" (Ciminari 2021: 286). La proposta non sarebbe stata accolta.

¹¹ Alla domanda "Se non foste italiano che vorreste essere francese, turco, tedesco, armeno?", Parise risponde così: "Alcune volte m'è capitato, lo confesso, di desiderare fortemente di non essere italiano; la mia natura, profondamente provinciale, di una provincia singolare, Vicenza, m'ha abituato fin da bambino a una vita tranquilla fatta di ozii fantastici. Solo dopo aver viaggiato e aver visto l'Italia, quasi per intero, mi son sentito italiano; giunto a Milano mi son sentito italiano addirittura in modo particolare, quasi d'obbligo, costretto a un'attività curiosa - questa Milano come un'America! - doverosa dire, frenetica" (Anonimo 1955b).

¹² "È d'obbligo chiedere a una scrittrice notizie della sua vita privata", scrive Stefano Villani.

¹³ Si pensi ai reportage che Federico Garolla dedica a Pier Paolo Pasolini e Elsa Morante.

¹⁴ Si ringraziano i revisori anonimi per le preziose osservazioni e i suggerimenti, che hanno contribuito in modo significativo a migliorare il testo.

¹⁵ Sulle mani si sofferma anche Giovanna Zangrandi, nel reportage da Cortina d'Ampezzo firmato da Roberto De Monticelli nel febbraio 1955, dopo la vittoria del Premio Deledda col romanzo *I Brusaz*, pubblicato da Mondadori nella Medusa degli Italiani nel 1954. Racconta Zangrandi: "Certo, quando vengo a Milano e qualcuno mi invita, qua, là, e ci sono scrittori, giornalisti, signore, mi trovo un po' imbarazzata per queste mie mani. Lo so, non sono le mani di una scrittrice. [...] Sono le mani di un'affittacamere, di un'affittacamere di montagna" (De Monticelli 1955a).

¹⁶ In futuro i fotografi torneranno su questo motivo. A mo' di esempio, si veda il reportage fotografico di Uliano Lucas, "Gli scrittori e il loro mezzo", pubblicato su *King* nel 1991, dedicato al tavolo di lavoro degli scrittori. Anche in questo caso l'inchiesta abbandona la rappresentazione canonica del volto dell'intellettuale per concentrarsi su un elemento concettuale - lo spazio del lavoro - capace di evocare indirettamente temperamento e modalità operative. Tra gli scrittori ritratti figurano Giancarlo Majorino, Alda Merini, Lalla Romano, Edith Bruck, Franco Fortini, Vincenzo Consolo, Fulvio Tomizza, Domenico Rea e Franco Loi.

¹⁷ Lo stesso Ravegnani era consapevole dell'originalità dell'operazione proposta da *Epoca* nell'ambito dell'informazione letteraria. Basti leggere alcune considerazioni iniziali: "Premetto subito che questo non vuol essere un 'saggio' critico su Umberto Saba (uno di quei saggi esemplari che danno [sic] fondo all'universo, ma lasciano press'a poco la poesia dove si trova). [...] D'altra parte, Saba [...] è figura che non si chiude, non si può chiudere in un'essai, anche per le qualità dell'uomo. Ci vorrebbe il libro, e che cominciasse dalla biografia, ch'è anche un modo, direi alla Sainte-Beuve, d'intendere la poesia attraverso l'uomo, la vita dell'uomo. Insomma 'far ritratto', dando il loro giusto peso ai vari 'dati' proposti dal quotidiano vivere, e all'aria e ai luoghi in cui il poeta si mosse, e donde trasse i motivi della propria favola poetica" (Ravegnani 1951c).

Bibliografia

- ALLODOLI E. (1951), "Papini in calzoncini corti", in *Epoca*, n. 13, 6 gennaio, pp. 60-62.
- ANONIMO (1951a), "Straniero ero fanciullo ed ora son vecchio", in *Epoca*, n. 59, 23 novembre, p. 4.
- ID. (1951b), s.t., in *Epoca*, n. 62, 15 dicembre 1951, p. 63.
- ID. (1955a), "Non volle vivere tra macchine e cifre", in *Epoca*, n. 227, 6 febbraio, p. 32.
- ID. (1955b), "Se non fosse italiano che vorreste essere?", in *Epoca*, n. 229, 20 febbraio, p. 5.
- ID. (1955c), "La domenica di Guareschi", in *Epoca*, 13 marzo, pp. 15-19.
- BARTOLI A. (1938a), "Il poeta: 'A me occorre molto per non dire niente'", in *Omnibus*, n. 26, 25 giugno, p. 7.
- ID. (1938b), "Discussione per l'assegnazione dei premi letterari: ... la sapete la storiella della serva che dice al sagrestano", in *Omnibus*, n. 32, 6 agosto, p. 7.
- ID. (1938c), "Critici allo specchio: Essere così brutto e non far paura a nessuno", in *Omnibus*, n. 36, 3 settembre, p. 7.
- BOEMIA D. (2020), *I denti dell'arte. La letteratura entre-deux-guerres nell' "Italiano" di Leo Longanesi*, Amos, Venezia-Mestre.
- ID. (2024), "La letteratura alla prova dei rotocalchi italiani. I primi novantasei numeri di 'Tempo' (1939-1940)", in D. BOEMIA, E. GIPPONI, S. LOCATI (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati degli anni trenta e quaranta*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 95-128.
- BRAIDA L. (2019), *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento*, Laterza, Roma-Bari.
- CAVALLARI A. (1951), "Come scrivono?", in *Epoca*, n. 13, 6 gennaio, p. 8.
- ID. (1951b), "Whisky and Toro", in *Epoca*, n. 47, 1 settembre, pp. 50-52.
- ID. (1952), "Il nemico viene dalle stelle", in *Epoca*, n. 100, 30 agosto, pp. 40-41.
- CIMINARI S. (2021), *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.
- CONTORRIBIA F. (a cura di) (2009), *Giornalismo italiano 1939-1968*, Mondadori, Milano.
- DE BERTI R. (2024), "Storie fotografiche di personaggi famosi nel rotocalco 'Oggi' (1945-1949)", in D. BOEMIA, E. GIPPONI, S. LOCATI (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati degli anni trenta e quaranta*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 225-251.
- DE MONTICELLI R. (1955a), "La storia di Sabina nella gerla della contrabbandiera", in *Epoca*, n. 228, 13 febbraio, pp. 64-67.
- ID. (1955b), "Viviamo tutti nella sua piccola città", in *Epoca*, 2 marzo, n. 231, pp. 63-65.
- DOLFI A. (a cura di) (2007), *Alfonso Gatto "Nel segno di ogni cosa": atti di seminario*, Firenze, 18-19 dicembre 2006, Bulzoni, Roma.
- ENGLISH F. J. (2005), *The economy of prestige. Prizes, awards, and the circulation of cultural value*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London.
- FALLACI O. (1952), "Pinocchio forse di alluminio", in *Epoca*, n. 12, luglio, pp. 49-51.
- FERRETTI G. C. (2004), *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino.
- FERRETTI G. C., GUERRIERO S. (2010), *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet 1925-2009*, Feltrinelli, Milano.
- FOGLIA E. (1952), "Svanì il romanzo giovanile", in *Epoca*, n. 68, 26 gennaio, pp. 48-51.
- FUSCO G. C. (1957), "Le signore lo chiamavano 'Adone'", in *Epoca*, n. 356, 28 luglio, pp. 54-57.
- GATTO A. (1941a), "Ritratto di Pea", in *Tempo*, n. 89, 6 febbraio, pp. 43-44.
- ID. (1941b), "Ritratto di Barilli", in *Tempo*, n. 92, 27 febbraio, pp. 39-41.
- ID. (1941c), "Ritratto di Baldini", in *Tempo*, n. 96, 27 marzo, pp. 39-41.
- GENETTE G. (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino.
- GIGLI L. (1951), "Ho voluto morire a Roma", in *Epoca*, 20 gennaio, n. 15, pp. 18-19.
- LIUCCI R. (2016), *Leo Longanesi. Un borghese corsaro tra fascismo e Repubblica*, Carocci, Roma.
- LOPEZ G. (1952), "Parlano al mondo i poveri di Silone", in *Epoca*, n. 91, 5 luglio, pp. 38-39.
- ID. (1953), "Le loro mani", in *Epoca*, n. 163, 15 novembre, p. E.L. 79.
- LUCAS U., AGLIANI T. (2004), "L'immagine fotografica 1945-2000", in LUCAS U. (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 20: L'immagine fotografica 1945-2000*, Einaudi, Torino, pp. 3-53.
- MARFÉ L. (2021), *"Un altro modo di raccontare". Poetiche e percorsi della fotoletteratura*, Leo S. Olschki, Firenze.
- MERCADANTE Q. (1952), "Questa volta la campana suona per Malaparte", in *Epoca*, n. 83, 10 maggio, p. 58.
- MONDADORI A. (1955), "Addio Tommy", in *Epoca*, n. 255, 21 agosto, p. 67.
- MONTANELLI I., STAGLIENO M. (1984), *Leo Longanesi*, Rizzoli, Milano.
- MURIALDI P. (2006), *Storia del giornalismo italiano*, il Mulino, Bologna.
- ONOFRI M. (2008), *Recensire. Istruzioni per l'uso*, Donzelli, Milano.
- PERNA R. (2015), "Da *In principio erat* alle *Craniologie*. Ketty La Rocca e la fotografia", in LA ROCCA K., *Nuovi studi*, a cura di PERNA R. e GALLO F., Postmedia, Milano, pp. 71-96.
- PIPERNO A. (2011), "Il corpo dello scrittore: se il carisma dell'autore mette in ombra l'opera", in *Corriere della Sera*, 28 marzo 2011 <https://www.corriere.it/cultura/11_marzo_28/piperno-corpo-dello-scrittore_fe235fc2-5912-11e0-bc5a-84b93b4dfe5d.shtml>.
- POCAR E. (1955), "Un uomo libero", in *Epoca*, n. 255, 21 agosto, p. 69.
- RAVEGNANI G. (1951a), "Parlava romagnolo alla sua Butterfly", in *Epoca*, n. 19, 17 febbraio, pp. 44-45.
- ID. (1951b), "Umberto Fracchia", in *Epoca*, n. 20, 24 febbraio, pp. 36-38.
- ID. (1951c), "Saba: quasi un racconto", in *Epoca*, n. 63, 22 dicembre, pp. 89-93.
- ID. (1955a), "'Peccato originale' di Giosè Rimanelli", in *Epoca*, n. 223, 9 gennaio, p. 80.
- ID. (1955b), "Credeva di morire dieci anni prima", in *Epoca*, n. 255, 21 agosto, pp. 65-68.
- SAPONARO M. (1952), "L'albo della Titti", in *Epoca*, n. 83, 10 maggio, pp. 44-48.
- SCARPA D. (2012), "Chi sono i contemporanei?", in LUZZATTO S., PEDULLÀ G. (a cura di), *Atlante della letteratura italiana. Vol. III*, Einaudi, Torino, pp. 793-799.
- SMARGIASSI M. (2006), "La liberazione degli dei", in SECCHIAROLI T., *Vicino alle stelle. Sophia & Marcello*, a cura di AGLIANI T. e LUCAS U., Mazzotta, Milano.
- SORLIN P. (2001), *I figli di Nadar. Il "secolo" dell'immagine analogica* [1997], Einaudi, Torino.
- VALGIMIGLI M. (1952), "'Ti splende su l'umile testa la sera d'autunno. Maria!'", in *Epoca*, n. 65, 5 gennaio, pp. 24-30.
- VIGORELLI G. (1941), "Ritratto di Comisso", in *Tempo*, n. 86, 16 gennaio, pp. 35-36.
- VILLANI S. (1955), "Un giglio le suggerì la sua autentica vocazione", in *Epoca*, n. 235, 3 aprile, pp. 75-76.
- VITTORINI E. (1951), "William Faulkner va in città", in *Epoca*, n. 13, 6 gennaio, pp. 51-53.