

# Introduzione. Nel segno della continuità: rotocalchi e riviste illustrate nell'Italia del secondo dopoguerra (1945-1957)

DARIO BOEMIA

Università IULM di Milano  
dario.boemia@iulm.it

ELENA GIPPONI

Università IULM di Milano  
elena.gipponi@iulm.it

JELENA LALATOVIĆ

University of Zagreb  
jlatovi@m.ffzg.hr

STEFANO LOCATI

Università IULM di Milano  
stefano.locati@iulm.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.35.574>

## Parole chiave

Periodical studies  
Periodici illustrati italiani  
Ricostruzione postbellica  
Cultura visuale  
Rapporto testo e immagine

## Keywords

Periodical studies  
Italian illustrated periodicals  
Postwar reconstruction  
Visual culture  
Text-image relationship

## Abstract

Nel dopoguerra italiano (1945–1957), i rotocalchi e le riviste illustrate si affermano come prodotti mediali cruciali, in bilico tra innovazione e continuità con il periodo fascista. La stampa periodica diventa laboratorio visivo e narrativo, dove immagini e testi dialogano per costruire una nuova identità collettiva. Secondo la prospettiva teorica dei *periodical studies* e un approccio metodologico interdisciplinare, questo numero di *Elephant&Castle* intende esplorare le trasformazioni che coinvolgono i contenuti, i formati e i linguaggi della stampa periodica illustrata italiana durante la ricostruzione postbellica. *Epoca*, *Tempo*, *Il Borghese*, *Grand Hôtel*, *Civiltà delle macchine* e molte altre testate testimoniano la vitalità del settore, riflettendo la tensione tra tradizione grafica, aspirazioni moderne e nuove dinamiche sociali. In un contesto segnato dalla rinascita culturale, dalla pacificazione politica e dal riaffiorare della memoria nazionale, il periodico illustrato si configura come spazio privilegiato per negoziare valori, ideologie e immaginari.

Between 1945 and 1957, illustrated magazines became essential cultural tools in postwar Italy, navigating the tension between innovation and continuity with the fascist past. Periodicals emerged as visual and narrative laboratories, where text and image worked together to shape a new collective identity. Through periodical studies and interdisciplinary perspectives, the special issue explores changes in content, format, and language. Publications like *Epoca*, *Tempo*, *Il Borghese*, *Grand Hôtel*, and *Civiltà delle macchine* reflect the dynamic interplay between graphic tradition, modern aspirations, and shifting social contexts. Amid cultural revival, political reconciliation, and the resurfacing of national memory, illustrated magazines became privileged platforms to negotiate values, ideologies, and imaginaries.

## 1. Gli studi sui periodici nella produzione accademica recente

Basta uno sguardo d'insieme a una cospicua mole di ricerche e di pubblicazioni comparse nell'ultimo decennio nel campo delle arti e dei media per riconoscere quanto la stampa periodica, uno dei primi media di massa, sia ricorrente tra le *fonti* impiegate per ricostruire e interpretare i fenomeni più diversi della storia della cultura del Novecento: per fare solo due esempi afferenti al campo dei *film studies*, il progetto di ricerca *Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)* ricorreva in larga parte a stralci da quotidiani e riviste per ricostruire i discorsi sui rapporti tra il cinema e la sessualità durante il lungo processo di modernizzazione della società italiana del dopoguerra, mentre *Il pollo ruspante. Il cinema e la nuova cultura dei consumi in Italia (1950-1973)* tra le altre cose si prefiggeva di analizzare come il cinema abbia promosso i moderni beni di consumo anche attraverso una proficua sinergia con la stampa illustrata a grande diffusione.<sup>1</sup> In questo stesso ambito, alcuni studi non si limitano a sporadiche incursioni alla fonte della stampa periodica, bensì si dedicano in modo dichiarato e sistematico all'analisi di una precisa testata (*Cinema nuovo* in Mandelli, Re 2021; *Bellezza* in Vacirca 2023), oppure alla produzione editoriale periodica di un certo arco temporale (sempre il dopoguerra sia in Arillotta 2023 sia in Andreazza, Sforzi 2024) o di un dato soggetto istituzionale (ad esempio la stampa comunista in Zilioli 2023), avvicinandosi con questo gesto al campo dei cosiddetti *periodical studies*, segmento disciplinare costituitosi relativamente di recente e da poco entrato nella maggiore età (tra i capisaldi della letteratura al riguardo, fatti salvi alcuni lungimiranti precursori come Laurel Brake 1990 e 1993, citiamo almeno Latham, Scholes 2006, che fin dal titolo – *The Rise of Periodical Studies* – sancisce l'insorgenza di questa branca del sapere; per una ricostruzione più dettagliata al riguardo rimandiamo a Gipponi, Locati, Boemia 2024). Invece che limitarsi a prelievi selettivi di contenuti, articoli, pagine isolate,<sup>2</sup> questi ultimi casi assumono infatti come proprio oggetto d'elezione e territorio da indagare il periodico stesso, tenendone in considerazione anche aspetti apparentemente ininfluenti ed effimeri quali, oltre ad articoli e servizi, copertine e quarte di copertina, fototesti e supplementi, pubblicità e apparati auto-

promozionali. Silvia Vacirca, nell'introduzione al suo volume sulla rivista *Bellezza*, fondata da Gio Ponti nel pieno della seconda guerra mondiale, pur senza menzionare esplicitamente i *periodical studies*, ne dà di fatto una formulazione sintetica quanto efficace:

journals are often used as ancillary historical sources, consulted to support a broader and more complex theoretical construction or history, while this book puts the fashion magazine itself in the spotlight, considering *Bellezza* both as a container and vehicle for representations of high fashion, as a material artefact with its own history and as an object of individual cultural consumption (Vacirca 2023: 8).<sup>3</sup>

L'orizzonte metodologico con cui si guarda ai periodici illustrati prevede il ricorso a una cassetta degli attrezzi già piuttosto articolata, che, nel quadro della svolta portata dagli studi culturali e sull'industria culturale, incrocia gli strumenti più tradizionali dell'analisi testuale e formale dei prodotti della cultura di massa, dei relativi modi di produzione e pratiche di ricezione, con gli approcci a loro volta inter- e transdisciplinari dei *visual culture studies* – nella misura in cui “colmano uno spazio tra l'estetica e la storia dell'arte ponendo l'attenzione [...] sulla natura delle immagini, sui media e le tecnologie, sulla dimensione sociale delle rappresentazioni, sugli aspetti culturali della visione e su tutte quelle caratteristiche che non riescono a essere racchiuse entro un rigido confine disciplinare” (Crescimanno 2022, ed. digitale) – e dell'archeologia dei media, che invita a rintracciare tra passato e presente una relazione biunivoca e circolare, e a individuare continuità e persistenze nel funzionamento dei media a dispetto di qualunque retorica del salto di paradigma e della rivoluzione.

Dal punto di vista storico-cronologico, negli studi sui periodici è molto presidiato il lasso temporale che copre i decenni tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, individuato a ragione come una fase esplosiva, per riprendere una categoria coniata da Peppino Ortleva (2002), nello sviluppo e nell'affermazione di questo nuovo medium (tra i molti possibili esempi citiamo Stead, Védrine 2008 e 2018). È in quel frangente, infatti, che si concentrano trasformazioni tecnologiche e culturali la cui convergenza imprime un impulso decisivo alla diffusione della stampa illustrata, ovvero alla proliferazione di immagini (sintetiche e, in misura esponenzialmente crescente, analogiche, fotografi-

che) sulle pagine di settimanali, quindicinali, mensili.

È sempre su questo momento iniziale, non a caso, che si sono concentrati gli studiosi che per primi si sono occupati specificamente del medium periodico in Italia, con un convegno pionieristico nel 2008 (da cui deriva De Berti, Piazzoni 2009, sugli anni del fascismo e della guerra) e un secondo convegno tenutosi all'inizio del 2025 – *Testi, Immagini, Formati, Strutture: i linguaggi del giornalismo tra Otto e Novecento* (Università degli Studi di Milano, 30-31 gennaio 2025, a cura di Raffaele De Berti, Fabio Guidali e Irene Piazzoni) – che risale a ritroso al periodo precedente, prodromico, appunto, al dilagare dei rotocalchi.

Anche il gruppo di ricerca che cura questo *special issue*, costituitosi sotto l'acronimo IUPS (IULM University for Periodical Studies), ha dato avvio a una riflessione sui periodici illustrati ripartendo proprio dal periodo aurorale di questo dispositivo mediale, gli anni Trenta e Quaranta, cui è dedicato il già citato volume del 2024 (Boemia, Gipponi, Locati).

La nostra indagine sul rapporto tra testo e immagine è poi proseguita isolando l'arco temporale successivo, che copre poco più di un decennio, dalla liberazione del paese dall'occupazione nazista al completamento del fervido processo di ricostruzione. Alla produzione editoriale periodica di questo scorcio è stato dedicato presso l'Università IULM un convegno (30 novembre-1 dicembre 2024). In questo numero di *Elephant & Castle* si raccolgono, debitamente integrati, alcuni dei contributi presentati in quell'occasione, insieme a un numero di saggi originali selezionati perché tasselli preziosi per coprire e valorizzare aree strategiche – centrali o viceversa eccentriche – del settore della stampa periodica illustrata del tempo.

L'intervallo 1945-1957 da un lato è stato individuato in accordo a periodizzazioni ormai consolidate (si arresta alle soglie di quello che convenzionalmente è identificato come il quinquennio del boom economico); dall'altro risponde alla necessità di procedere un passo per volta, di delimitare un arco temporale dominabile dal singolo ricercatore, o da gruppi di ricerca di dimensioni comunque contenute. Cionondimeno siamo consapevoli si tratti inevitabilmente di una scelta arbitraria e in un certo senso limitante, dal momento che le trasformazioni nel campo della stampa periodica, per poter essere davvero apprezzate nella loro portata, richiedono finestre di osservazione molto estese, certo di respiro maggiore rispetto

alla dozzina di anni su cui qui ci soffermiamo.<sup>4</sup> Sempre in accordo a questa logica "di lunga durata" i saggi qui contenuti faranno solo sporadici cenni a uno degli eventi capitali della storia dei media, ovvero l'inaugurazione delle regolari trasmissioni televisive nel 1954: sebbene l'avvento della tv sia unanimemente annoverato tra i principali responsabili della crisi della stampa illustrata, serviranno ancora diversi anni, che si allungano ben oltre l'arco temporale qui coperto, perché l'impatto della tv sul sistema dei media faccia registrare al "sismografo" dell'editoria periodica scosse significative.

## 2. Il contesto storico: tra continuità e discontinuità

La fine del fascismo e la conclusione della guerra aprono a un periodo di grandi cambiamenti per la società italiana. Il caos della ricostruzione, le scelte politiche, il precario equilibrio tra le diverse istituzioni portano però a una situazione densa di paradossi, che predilige la continuità rispetto a una cesura netta con il passato. Anche nel campo dell'editoria e dei periodici, il dopoguerra e la fase di ricostruzione sono attraversati da segnali contrastanti. Le pubblicazioni periodiche vedono un progressivo potenziamento della diffusione e del loro impatto sulla società, eppure editori, giornalisti e intellettuali responsabili dei periodici rimangono generalmente gli stessi del periodo antecedente. Si crea così una dialettica talvolta schizofrenica tra continuità e discontinuità, tra elementi che appaiono nuovi, ma che semplicemente ritornano dai decenni precedenti, e modalità inedite nel presentare intuizioni nate tra le due guerre mondiali.

Con la caduta di Mussolini, depresso dal Gran Consiglio del Fascismo il 25 luglio 1943, inizia una fase caotica per l'Italia, prima con la guerra civile, poi, dopo la Liberazione del 25 aprile 1945, con una fase di transizione dagli esiti incerti (Oliva 1994; Fiorillo 2000). Uno dei problemi principali che gli oppositori al fascismo e i partiti confluiti nel Comitato di Liberazione Nazionale (CLN) devono affrontare è quello della defascistizzazione a ogni livello e grado delle istituzioni, della società, della cultura italiani dopo vent'anni di dittatura. Inizialmente, negli anni della guerra civile, il CLN punta a una rottura completa con il passato e mira a processi che giudichino le colpe di gerarchi e collaborazionisti del regime; con la fine della seconda guerra

mondiale, però, questa posizione intransigente è gradualmente abbandonata a favore di una politica di riconciliazione nazionale (Focardi, Klinkhammer 2004).

Il risultato è che in Italia, a differenza di altri paesi, non c'è un salto netto tra le fasi pre- e post-belliche: c'è un cambiamento politico, ma questo non è accompagnato da un cambiamento a livello istituzionale e delle persone che lo portano avanti. Intrecciato al problema della mancata defascistizzazione vi è quello della memoria, cioè di come l'Italia si posizioni rispetto al fascismo e di come venga raccontata la guerra. Il CLN propone una lettura storica di quanto sta accadendo che ha lo scopo di cancellare la vergogna del fascismo, ma senza trascinare l'intero paese in una deriva che lo avrebbe isolato geopoliticamente. Le scelte politiche, sociali e morali della classe dirigente che portano il paese dal fascismo alla Repubblica (con il referendum istituzionale del 2 giugno 1946) creano una narrazione condivisa che esalta la Resistenza come atto di redenzione del popolo contro le colpe di Mussolini. In questa "narrazione egemonica" (Focardi 2005: VI), l'"Italia democratica e antifascista" non deve pagare per i peccati dell'"Italia di Mussolini" (ivi: 8). Per unire la popolazione, l'antifascismo italiano costruisce una narrazione della guerra e del fascismo che garantisca la costruzione di una memoria collettiva in gran parte "autoassolutoria", fondata sulla "minimizzazione delle colpe italiane" (ivi: 9-10), così che, nonostante le intenzioni iniziali del CLN, non fu mai celebrato alcun processo per crimini di guerra (ivi: 18).

La narrazione prevalente trasferisce la responsabilità della dittatura, della guerra e delle atrocità commesse dal fascismo su un singolo uomo (Mussolini) e su un solo alleato (Hitler e la Germania nazista), contrapposti a un intero popolo che, in realtà, nel proprio intimo era contro di loro. Questa narrazione permette di mantenere gli equilibri tra un paese uscito sconfitto dalla guerra (l'Italia fascista) e un paese che, al contrario, vuole presentarsi come vincitore (l'Italia della Resistenza), raffigurando il primo come soggiogato dalla dittatura e il secondo come restauratore della vera volontà del popolo italiano. Questo approccio ha una conseguenza duratura: l'Italia evita, di fatto, di fare i conti con il proprio passato, e anzi favorisce un percorso di autoassoluzione per la maggior parte di coloro che avevano attivamente collaborato con il regime fascista. Il distanziamento dalla stagione pre-

cedente si trasforma nel suo contrario, "in un disarmante riciclaggio di uomini, di strutture, di apparati" (Oliva 2024: 4). I tentativi iniziali di portare a processo i responsabili del disastro bellico e della dittatura fascista si arenano quasi subito. Il 27 giugno 1946, Palmiro Togliatti, allora ministro della Giustizia nel primo governo di Alcide De Gasperi, firma un'amnistia. Nelle intenzioni, doveva essere uno strumento di riconciliazione nazionale, volto a fermare i processi e le detenzioni contro la manovalanza e i livelli gerarchici inferiori del regime fascista, per concentrarsi sui veri colpevoli. Di fatto, però, l'amnistia viene interpretata in modo talmente ampio da trasformarsi in un salvacondotto generalizzato (Franzini 2016: 159-160). La contrapposizione ideologica della Guerra Fredda, che si fa sentire fin dalla fine degli anni Quaranta e si intensifica con la Guerra di Corea (1950-1953), facilita la reintegrazione dei fascisti ai più diversi vertici di potere, generando un clima in cui la partecipazione alla Resistenza è spesso considerata un fattore negativo (Franzini 2022: X-XI).

L'atteggiamento autoassolutorio investe ogni sfera della vita pubblica, inclusa la cultura (Serri 2005; La Rovere 2008; Flamigni 2019), inclusa la stampa. Tra il 1943 e il 1946 vi sono tentativi di portare a processo i giornalisti più apertamente schierati con la dittatura, ma la stragrande maggioranza degli imputati può tornare a scrivere su giornali e riviste come se nulla sia accaduto. Durante la guerra civile, la RSI nel nord del paese aveva riattivato il meccanismo del consenso fascista nonostante il generale stato di caos. Nell'Italia meridionale, invece, il Psychological Warfare Branch anglo-americano aveva autorizzato la pubblicazione di alcuni giornali "liberi" a partire dall'agosto 1943, "ma il vero punto di svolta nel mondo della stampa coincise con la liberazione di Roma il 4 giugno 1944" (Allotti 2012: 153). Tra la liberazione di Roma e l'autunno del 1945, la ricostituita Federazione Nazionale della Stampa Italiana tenta di istituire un sistema per "epurare i giornalisti compromessi con il regime passato", ma una serie di ostacoli, ritardi e incertezze porta a risultati molto limitati (ivi: 166). Pochi mesi dopo la fine della guerra, l'amnistia Togliatti e la pacificazione pongono fine ai processi e ai provvedimenti disciplinari. Le commissioni speciali istituite per valutare i casi sospetti di connivenza da parte dei giornalisti, che hanno aperto indagini su centinaia di professionisti iscritti all'albo, portano solo a poche

decine di condanne definitive. Anche questi giornalisti continuarono comunque a scrivere sulla stampa dell'Italia repubblicana: "Con la stessa facilità con cui aveva virato dall'antifascismo al fascismo nella seconda metà degli anni Venti", l'élite giornalistica italiana torna dal fascismo all'antifascismo, autoassolvendosi dalle responsabilità del passato (ivi: 156).

La situazione è quasi paradossale. Nel dopoguerra, molti periodici storici riprendono la pubblicazione, e numerosi altri vengono dati alle stampe per la prima volta. Guardando all'ambito cinematografico, ad esempio, è stato calcolato che tra 1944 e 1948 iniziarono la pubblicazione 102 riviste di cinema (Pellizzari 2003: 468). A scrivere su queste testate sono quasi sempre giornalisti già attivi nei decenni precedenti, che si autoassolvono da qualsiasi colpa, argomentando che solo dopo la Liberazione possono finalmente esprimere la loro reale visione del mondo e della società. La cesura della seconda guerra mondiale è dunque solo apparente e questo si può vedere anche nel comparto grafico e nel posizionamento delle riviste, che in molti casi seguono formati e prassi già messi a punto tra negli anni Venti, Trenta e durante la guerra, per quanto con tutti i limiti del caso (censura, minore tiratura, problemi di approvvigionamento della carta, dall'entrata in guerra).

### 3. *Epoca*, paradigma del "tempo"

Se dunque vige una sostanziale continuità con gli anni del fascismo e della guerra, è il caso di sottolineare alcuni caratteri di novità in questo scenario, a partire dal dato quantitativo, sotto il cui peso il panorama editoriale è inevitabilmente portato a una riorganizzazione complessiva: a dispetto degli alti tassi di analfabetismo rispetto ad altri mercati, l'Italia è in testa alle classifiche europee nel settore delle riviste illustrate, con tirature che, nella prima metà degli anni Cinquanta, toccano punte di oltre 400.000 (*Tempo*), 500.000 (*Epoca*) e 700.000 (*Oggi*) copie. Per quanto riguarda il numero di testate in circolazione, "secondo i dati forniti dalla Biblioteca nazionale di Firenze, il totale delle testate di periodici registrate come pubblicate nel 1955 ammonta a 9.244: 650 di esse vennero pubblicate per la prima volta in quell'anno" (Forgacs, Gundle 2007: 157). Accanto alle nuove serie di testate già esistenti (oltre ai già citati *Tempo* e *Oggi*, anche, per fare qualche altro esempio, *Domus*, *Casabella*,

*Cinema*), nascono testate di nuova pubblicazione (come *L'Europeo*, *Il Mondo*, *Epoca*, *Cinema nuovo*, *Il Politecnico*).

Nel settore della stampa quotidiana, la novità più rilevante è, come noto, *Il Giorno*, lanciato il 21 aprile 1956 come svolta radicale nel panorama dei quotidiani, anche facendo leva su delle inedite – per un giornale – "8 pagine in roto": delle sedici pagine totali che lo compongono, metà sono stampate con la tecnica in genere riservata ai settimanali e, nell'edizione domenicale, alcune pagine sono a colori. Mentre la prima parte del giornale ha un impianto tradizionale, con notizie di politica dall'Italia e dall'estero, la cronaca di Milano, le pagine di sport, spettacolo ed economia e finanza, la seconda parte, quella appunto stampata "in roto", è una sorta di espansione della cosiddetta "terza pagina", cioè dello spazio riservato all'arte, alla letteratura e alla cultura (Gigli Marchetti 2007). In questo frangente anche altri quotidiani di nuova fondazione tentano formule innovative, ad esempio i giornali "del pomeriggio" (che cioè non arrivano in edicola all'alba, bensì nel corso della giornata, e non mirano perciò a dare per primi le notizie, ma semmai a commentarle) quali *Paese Sera* (dal 1949) a Roma e *La Notte* (dal 1952) a Milano.

Sono però i periodici a cadenza settimanale a registrare il maggior numero di nuovi ingressi, il più "illustre" dei quali è con ogni probabilità *Epoca*, che condensa esemplarmente la ricerca di un equilibrio tra la conservazione di un modello e piccoli scarti e aggiustamenti progressivi. L'esempio più evidente del filo rosso che collega il periodo prebellico a quello postbellico è in effetti la continuità tra la prima serie di *Tempo* di fine anni Trenta e l'esperienza di *Epoca* nel dopoguerra. *Tempo* nasce come settimanale illustrato edito da Mondadori (ancora come Anonima Periodici Italiani) tra 1939 e 1943, con la direzione di Alberto Mondadori, e ha l'ambizione di portare in Italia il modello informativo e fotografico della statunitense *Life*, confrontandosi con esperienze estere come le francesi *Vu* e *Match*. L'impatto che il settimanale ha sul panorama italiano è innegabile, tanto da essere considerato "il paradigma italiano del moderno rotocalco" (Agliani 2024: 277): i contatti internazionali (anche e soprattutto per gli apparati fotografici), la progettazione grafica (e la formula dei *fototesti*), il supporto del gruppo editoriale (nonché, in fondo, gli intrecci a distanza con il regime) lo rendono un modello di suc-

cesso. Nel dopoguerra il settimanale è ceduto all'editore Aldo Palazzi, che riprende la pubblicazione da gennaio 1946, con la direzione di Arturo Tofanelli (già redattore capo negli anni conclusivi della prima serie). A questo punto, Arnoldo Mondadori mette in cantiere una nuova testata che possa imporsi sui settimanali a più o meno larga tiratura diffusisi nel frattempo (oltre a *Tempo* e *Oggi*, almeno anche *L'Europeo* e *Il Mondo*): nell'ottobre 1950 esce il primo numero di *Epoca*. La formula iniziale è praticamente identica a quella della prima serie di *Tempo*, anche visto il coinvolgimento alla direzione di Alberto Mondadori e all'impostazione grafica di Bruno Munari (che aveva lavorato anche alla prima serie di *Tempo*). Le parole in presa diretta di Guido Lopez – nel dopoguerra e fino al 1957 a capo dell'ufficio stampa di Mondadori – fotografano questo passaggio di testimone:

Alberto Mondadori metteva su un nuovo rotocalco: ce ne arrivò la copia staffetta, negli uffici nuovi e ancora un po' per aria, il mercoledì successivo: "Epoca", anno I, numero I. Alberto si era portato dietro, dalla redazione editoriale di via Corridoni, un certo numero di nostri colleghi, e aveva radunato attorno a sé altri amici di vecchia e di recente data, rimesso insieme una parte dei suoi ex compagni di mestiere a "Tempo", creato sistemi nuovi di lavorare, i grandi fogli del menabò, le grandi lastre luminose per i lucidi, la telescrivente Milano-Roma-Verona-Parigi, le nuove attrezzature per le cianografiche (1972: 107).

La nuova rivista nasce dunque come aggiornamento e potenziamento del progetto di *Tempo*. Il suo punto di forza sono proprio le fotografie, valorizzate da una qualità di stampa inedita per le riviste di quegli anni, proprio grazie ai nuovi macchinari tipografici acquistati da Mondadori, con i fondi del Piano Marshall, nel biennio precedente all'uscita (Sangiovanni 2021). L'azione di case editrici, redattori, intellettuali è dunque nel segno di una continuità nel rinnovamento, dove le formule e i modelli sono mutuati dal passato, con alcuni aggiornamenti tecnici. Questo processo non riguarda solo i periodici, ma è ascrivibile all'intera produzione culturale di massa italiana:

In tutte le principali industrie culturali italiane [...] molte delle strategie commerciali stabilite negli anni Trenta continuano quasi immutate negli anni Cinquanta. [...] Ciò [è] da ricondurre a due ragioni principali: la prima è che le imprese

culturali, come ogni altro genere di impresa, tendono a sviluppare una continuità nel loro modo di operare, uno "stile della casa" che è fortemente informato dai loro attori chiave, vale a dire direttori, consigli di amministrazione o altri organi decisionali. La seconda è che [...] gli interventi dello stato italiano erano frammentari e il potere politico e decisionale nella sfera culturale era affidato a diversi ministeri e agenzie che raramente agivano congiuntamente in modo coordinato (Forgacs, Gundle 2007: 137).

Il dato è coerente anche con il contesto editoriale europeo, che in realtà non ha improvvisi scarti in avanti, tanto che "la mappa della stampa europea resta sostanzialmente invariata tra periodo prebellico e dopoguerra" (Sassoon 2011: 1129). L'evoluzione dei media ha una prospettiva di lungo periodo e la parentesi bellica rappresenta più uno stop forzato che l'occasione per una ripartenza completamente nuova. E d'altra parte i periodici italiani, e in particolare i settimanali illustrati come *Tempo*, realizzati sulla base di modelli internazionali, restituiscono già, pur in pieno regime fascista, "un mondo più moderno rispetto a quello in cui vive[va] gran parte degli italiani" (De Berti 2009: 41): da questo punto di vista, il dopoguerra si limita a recuperare questa dimensione vagamente cosmopolita e la riorganizza a partire da schemi consolidati. Eppure, una formula conosciuta in un contesto sociale diverso porta a esiti inediti: l'interesse suscitato dai periodici illustrati, trainati dalla presa sul largo pubblico della fotografia, l'aumento delle tirature, le nuove aspirazioni della classe media italiana contribuiscono a introdurre gradualmente degli elementi di discontinuità, o almeno degli scarti in avanti, che rendono il periodo del dopoguerra e della ricostruzione una seconda partenza, per arrivare a un boom di interesse nei confronti dei periodici, destinati dagli anni Cinquanta a entrare in pianta stabile nell'immaginario collettivo e nelle abitudini di spesa degli italiani.

#### 4. Posizionamento, differenziazione, intermedialità

Al netto delle continuità segnalate, il campo dei periodici del secondo dopoguerra risulta articolato e composito, le nuove testate si trovano ad affrontare sfide vecchie, proprie della storia dei periodici fin dai tempi delle gazzette, e sfide nuove, di matrice squisitamente secondonovecentesca. Lo dimostra chia-

ramente il caso di *Epoca*, che deve fare i conti con le altre testate italiane e - segno dei tempi - con gli altri media di massa, che si contendono l'attenzione dei lettori italiani.

Ancor prima del suo exploit nelle edicole, la gestazione del nuovo settimanale mondadoriano testimonia delle preoccupazioni dei suoi creatori in merito al posizionamento della rivista nel panorama editoriale esistente. La lettera di Giuseppe Ravegnani, futuro redattore capo, ad Arnoldo Mondadori, datata 31 agosto 1949, offre uno spaccato prezioso di ciò che accadeva a più di un anno di distanza dall'uscita del primo numero di *Epoca*:

Caro Mondadori,

vero, non vero, io non so. Comunque mi si dice, mi s'insiste che Ella ha in cantiere una "grossa cosa": un LIFE italiano. Me ne dicono anche i particolari: Fallaci direttore assieme al Suo figliolo Alberto, redazione e collaboratori di prim'ordine, macchine nuove, fascicoli settimanali di 80 pagine, concorrenza spietata a *L'Europeo*, a *L'Omnibus*, a *Il Tempo* e a ogni altro settimanale ecc.

[...] Troppo la cosa mi mette in subbuglio il sangue, e per ragione intuitiva. [...] Dunque, caro Mondadori, se la Sua iniziativa fosse vera, mi tenga, se può, presente, e se vuole mi faccia un fischio. [...] caro Mondadori, mi tenga per scusato per questo mio, come dire, assalto alla baionetta (Ravegnani 1949).

Ravegnani scrive in risposta a voci non confermate sulla possibile creazione, da parte di Mondadori, di una nuova rivista settimanale ispirata a *Life*, con grandi ambizioni editoriali, una redazione di primo livello, nuove tecnologie di stampa e una strategia esplicitamente orientata alla concorrenza diretta con testate già affermate come *L'Europeo*, *Omnibus* e *Tempo*. Il cuore del messaggio sta proprio qui: ancor prima che la rivista veda la luce, la sua identità editoriale si delinea in relazione competitiva con altri progetti già in circolazione. È da questo confronto implicito o esplicito che prende forma la missione del nuovo periodico, ed è su questo terreno che Ravegnani cerca di collocarsi, proponendosi come potenziale collaboratore, mosso da un'intuizione che, dice, gli "mette in subbuglio il sangue". La lettera è dunque significativa non solo per l'interesse personale di Ravegnani, ma perché mostra come, fin dalle prime fasi progettuali, una rivista sia pensata non in astratto,

ma all'interno di un campo di forze già occupato, in cui la differenziazione e il posizionamento rispetto ai concorrenti si rivelano questioni cruciali fin dall'inizio.

Il confronto però, negli anni Cinquanta, non è solo con le testate concorrenti ma anche con gli altri media di massa, soprattutto con la radio (la tv è ancora nella fase delle origini). La questione emerge nella corrispondenza tra Arnoldo Mondadori e Guido Piovene, nelle discussioni intorno al *Viaggio in Italia* di quest'ultimo, pensato prima per i programmi radio RAI, poi per i giornali e per la pubblicazione in volume. Mondadori vuole che ogni specifica declinazione mediale del testo funzioni e sia pensata ad hoc, senza frettolosi adattamenti, anche in tempi congrui. Scrive Mondadori: "Concreteremo insieme (e questo dipenderà da te) gli eventuali servizi in collegamento con quello che tu farai per la RAI. Per quanto riguarda questi servizi, basta che noi li pubblichiamo nella settimana nella quale saranno presentati agli ascoltatori della radio" (Mondadori 1953). Ma lo stesso Piovene si preoccupa di declinare il suo viaggio in Italia nel modo migliore adatto al medium. Tanto che egli scrive, a proposito dei rapporti tra radio, rivista e libro:

Prova e riprova (prendere l'avvio non è stato facile) sono venuto alla conclusione che la versione RAI e la versione libro (ed *Epoca* in precedenza) non potevano essere la stessa. La Radio ha esigenze che non possono essere le stesse dell'editore e, se permetti, dello scrittore. Avrei finito per non accontentare né gli uni, né gli altri.

Gli scritti di un libro mirano tutti a un risultato: dare il materiale che può servire, in ultimo, ad un giudizio riassuntivo e conclusivo. Non si può sovraccaricare un libro di cifre, di dati, che distarrebbero e annoierebbero il lettore. [...] Ritengo poi che le due versioni, editoriale e radiofonica, si faranno sempre più diverse. Io ho intenzione di dare nel libro anche una galleria di personaggi molto viva, e nella versione RAI, d'altra parte, devo escludere ogni elemento troppo "artistico" o soggettivo per quella sede (Piovene 1953).

Questo scambio tra Mondadori e Piovene conferma quanto il progetto editoriale fosse consapevole delle sfide e delle potenzialità poste dalla coesistenza di media. La riflessione sulla specificità di ciascun formato - radiofonico, giornalistico, librario - non è solo un tema tecnico, ma investe l'idea stessa di scrittura e di lettura pubblica nell'Italia del dopoguerra.<sup>5</sup> L'intentore di Mondadori non si limita alla pubblicazione del

testo, ma punta a integrare, per quanto è in suo potere, tutte le diverse declinazioni del progetto di Piovene, confermando l'ambizione della casa editrice di operare nel cuore della moderna industria culturale.

È da un analogo esempio di consapevole orchestrazione delle diverse piattaforme medialità a sua disposizione che sembra muoversi il conte Leonardo Bonzi, originale figura di campione sportivo, aviatore, esploratore, produttore cinematografico, dissepolta dall'oblio dal saggio di apertura di questo numero, a firma di Elena Mosconi, che non a caso cita il progetto multimediale di Piovene come modello. Prendendo le mosse dal genere odepotico, e più nello specifico dal reportage giornalistico di viaggio, di cui riconosce la "duttilità intermediale", Mosconi attraverso documenti d'archivio inediti (corrispondenza privata, manoscritti e minute degli articoli) ricostruisce non solo le vere e proprie avventure di cui fu protagonista Bonzi – imprese già di per sé eloquenti di un'epoca di grande fermento, di una voglia di esplorazione su scala planetaria e di sperimentazione degli ultimi ritrovati della tecnica – ma anche il dietro le quinte delle sue relazioni con diverse testate periodiche, non solo a stampa (anche i cinegiornali, per esempio). Dall'analisi combinata di scena e retroscena Mosconi fa emergere una consapevolezza modernissima (potremmo azzardare: a tratti affine a una sensibilità contemporanea) della fluidità e porosità dei confini tra l'esperienza "live" e la sua restituzione in forma mediata, ma apparentemente naturalissima, sulle pagine della stampa periodica.

## 5. Generi editoriali vecchi e nuovi

Al momento della comparsa di un nuovo oggetto tecnico è consueto sovrapporre la tecnica al prodotto che con essa viene realizzato: è successo anche con il termine *rotocalco*, che è appunto, abbreviata, la tecnica di stampa, ma anche l'oggetto materiale che i lettori sfogliano. La parola entra nell'uso comune in special modo riguardo ai settimanali illustrati generalisti a larga diffusione, ossia quelle testate di attualità, costume e cultura che nel dopoguerra trovano nuovo slancio e un pubblico ancora più ampio, soprattutto grazie anche a un modello di comunicazione sempre più basato sulla prominenza delle immagini. Come sottolineato, in questo contesto *Epoca* è l'esempio più rappresentativo del nuovo corso apertamente vi-

suale delle modalità narrative giornalistiche su carta stampata, in cui serie di fotografie dal grande impatto emotivo, e che spesso occupano la quasi totalità dell'impaginato, condizionano il palinsesto e la struttura di articoli e rubriche. Anche per questa ricchezza, è naturale che diversi saggi di questo numero si trovino ad analizzare la rivista mondadoriana da prospettive stratificate. In particolare, Massimiliano Gaudiosi ricostruisce il rapporto tra *Epoca* e le grandi agenzie fotografiche internazionali come Magnum Photos, approfondendo uno dei punti nevralgici nel momento in cui ci si occupa delle relazioni tra immagini e testi scritti, ovvero la modalità di circolazione delle fotografie, i rapporti di esclusività e le possibilità date dai contatti privilegiati con una rete di fotografi internazionali. Tramite l'uso di fonti d'archivio, nel saggio di Gaudiosi vengono analizzate le strategie e le tensioni che si instaurano tra le due realtà, mettendo in luce come sia evoluto il rapporto tra i direttori della rivista e i grandi fotografi dell'agenzia e come la disponibilità di fotoreportage abbia direttamente influenzato la programmazione editoriale della rivista. Dario Boemia, d'altro canto, analizza l'evoluzione dell'informazione letteraria filtrata dal fotogiornalismo nelle prime cinque annate di *Epoca*. In particolare, tra gli iconotesti che svolgono funzioni di informazione letteraria individua due tipologie distinte: i fotoreportage letterari, vale a dire fototesti che si fondano sul reportage e il racconto fotografico di un evento, e i documentari illustrati a tema letterario, che combinano invece un insieme eterogeneo di media visuali, cioè fotografie, manoscritti di opere e di lettere, documenti commerciali, mappe, istantanee cinematografiche e copertine di libri. In ciascuna di queste modalità, la fotografia svolge un ruolo fondamentale nel mediare l'interpretazione dell'opera letteraria e il capitale simbolico a essa attribuito. Viviana Triscari prosegue in parallelo con un'analisi del rapporto all'interno di *Epoca* tra arti e critica artistica, seguendo da vicino l'evoluzione della percezione dell'arte presso il largo pubblico, nello specifico a partire dall'operato del "poeta e critico autodidatta" Raffaele Carrieri. In una società sempre più massmediatica, dove le immagini, in particolare quelle degli studi dei pittori, sono in grado di influenzare l'opinione pubblica e la percezione degli eventi pubblici e dei fenomeni sociali, viene così a crearsi una mitologia persistente e inedita sugli artisti. Infine, Paolo Villa si concentra sul lavoro di costruzione



dell'immaginario urbano portato avanti da numerosi servizi speciali presenti in *Epoca*, elemento significativo soprattutto perché avviene in un momento storico critico come quello della ricostruzione, in cui molte città italiane dovevano ritrovare una propria identità dopo che la furia della guerra era finalmente cessata. Villa descrive le diverse modalità di rappresentazione delle città secondo il concetto di "distanza", vale a dire una "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", evidenziando come città appartenenti a realtà geografiche, socio-culturali e ideologiche distanti siano presentate in modo diverso tra loro.

L'interesse verso i settimanali illustrati a grande diffusione non si esaurisce, naturalmente, nel solo caso di *Epoca*. Negli stessi anni, molte testate si contendono il favore del largo pubblico e ciascuna mette in pratica strategie comunicative specifiche rispetto a immagini e fotografie. Arianna Laurenti prende ad esempio la seconda serie di *Tempo* per analizzare le modalità di rappresentazione delle vacanze, in particolare quelle balneari, come categoria sociale in evoluzione nel periodo della ricostruzione. I servizi fotografici dalle spiagge d'Italia di autori conosciuti, come quelli di Federico Patellani, catalogano e codificano le nuove mode, i nuovi svaghi e i nuovi oggetti che accompagnano la permanenza sotto agli ombrelloni degli italiani, con discorsi che da un lato sottolineano lo scarto rispetto alla guerra, dall'altro attestano un'attenzione e un discorso simbolico intorno ai corpi dei bagnanti, esposti al sole e agli sguardi. Laura Facchin e Massimiliano Ferrario analizzano invece le prime cinque annate di *Il Borghese*, fondato nel 1950 da Leo Longanesi, nel suo rapporto privilegiato con la grafica d'artista, da cui emerge il "ruolo strategico e indipendente" delle immagini utilizzate. Su *Il Borghese* si succedono vignette, illustrazioni e quadri dei grandi artisti del passato e del presente, ma soprattutto opere originali, specialmente agli inizi disegnate anche dallo stesso Longanesi, in cui emerge una predilezione per il grottesco e la caricatura. E anche se dal 1953 aumentano le incursioni fotografiche, l'uso della fotografia non rimane mai solo illustrativo, piuttosto simbolico. Sono fattori che distanziano la testata dalle dirette rivali del periodo, esprimendo una paradossale posizione al contempo "conservatrice e

anticonformista". A fare da contraltare vi è l'analisi di Emanuela Morganti dell'apparato iconografico di *Il Mondo*, settimanale che si può inscrivere nella sfera lunga d'influenza longanesiana, fondato nel 1949 da Gianni Mazzocchi, ma diretto da Mario Pannunzio, che con Longanesi aveva lavorato a *Omnibus*. Morganti in particolare esplora la staffetta artistica che sulle pagine della rivista vede alternarsi disegni e caricature di Amerigo Bartoli Natinguerra e Mino Maccheri, "segni confortevoli" che accompagnano i lettori sin dai primi numeri: Morganti esplora gli universi simbolici e i riferimenti dei due artisti partendo dallo spoglio completo delle prime due annate della rivista, da cui emergono 117 disegni di Bartoli e 174 di Maccheri, che nel loro insieme contribuiscono a dare alla testata quell'"identità caleidoscopica" che la distingue da tante altre nel panorama del tempo e successivo.

Se nel caso di testate d'attualità di taglio generalista, come negli esempi appena presentati, il termine *rotocalco* ben si presta alla sovrapposizione nell'uso tra tecnica di stampa e prodotto editoriale, in molte altre circostanze si rivela insufficiente a restituire l'eterogeneità delle forme e dei generi che sotto questo cappello si possono ricondurre, rendendo necessarie ulteriori specificazioni. Già a proposito della produzione periodica tra le due guerre De Berti aveva in realtà avvertito l'esigenza di riconoscere la complessa articolazione che stava assumendo questo settore editoriale suddividendolo in cinque grandi gruppi o generi ("attualità e cronaca varia, attualità politico-letteraria e inchiesta, cinematografico, femminile, sportivo"). Questa esigenza di ripartizione si fa ancor più pressante nel dopoguerra, quando il rotocalco, secondo la periodizzazione proposta da De Berti, entra nella sua terza (e definitiva) fase: "negli anni Cinquanta il termine rotocalco ha perso la propria specificità, ed è impossibile classificare un genere in base alla sola tecnologia" (De Berti 2009: 50).

Le cinque macrocategorie menzionate restano valide, ma uno sguardo più ravvicinato rivela aree rimaste parzialmente scoperte, come quella peculiare occupata dalle riviste di arte e di grafica. *Emporium* è una di queste. L'arco di vita di questo mensile edito a Bergamo dall'Istituto italiano di arti grafiche - 1895-1964 - è tanto esteso da renderlo, come scrive Caterina Paparello nel saggio a esso dedicato - un "exemplum" di divulgazione dell'arte industriale, quanto di pienezza di impiego del mezzo meccanico cromo-ti-

po-litografico". Decennio dopo decennio, *Emporium*, già oggetto di un impegnativo progetto di digitalizzazione condotto presso la Scuola Normale Superiore di Pisa (consultabile a questo sito: <https://emporium.sns.it/galleria/>), consente infatti di misurare anche da un punto di vista materiale le trasformazioni tecnologiche e formali intercorse nella sua realizzazione. Paparello si concentra in particolare sugli anni della direzione di Attilio Podestà (1943-1957) al fine di analizzare la funzione museografica che *Emporium* svolge nel dopoguerra italiano: grazie a resoconti e articoli corredati da fotografie sull'allestimento di mostre e sulla riapertura dei musei, *Emporium* non si limita a documentare gli eventi del settore, ma tiene traccia anche dell'aggiornamento dei criteri di attribuzione di valore al patrimonio artistico (con la valorizzazione, ad esempio, dell'arte applicata e dell'alto artigianato) e della ricostruzione del patrimonio nazionale dopo la seconda guerra mondiale secondo nuovi criteri (didattici, urbanistici, più latamente sociali) nella progettazione dei musei stessi.

Il crescente affollamento del quadro editoriale porta inoltre a inevitabili ibridazioni, intersezioni e fusioni tra i confini di questi generi (ad esempio *Noi donne*, come vedremo, è sia un femminile sia un giornale di partito, espressione di un preciso soggetto politico). Tra i generi che assumono nel dopoguerra una fisionomia sempre più definita e svolgono una funzione decisiva nel processo di ricostruzione è da menzionare anche quello stampa aziendale, emanazione delle maggiori realtà industriali del paese ed evidente specchio/motore – una dinamica circolare onnipresente nei media – della ripresa dell'economia (e della cultura) italiana. Anche in questo caso non si tratta tanto di una novità assoluta, dal momento che ne esistono, perlopiù sotto forma di bollettini tecnici, diverse occorrenze risalenti alla prima metà del Novecento, quanto di un'emergenza in termini quantitativi: la stampa aziendale diviene nel periodo 1945-1957 una massa critica, imponendosi all'attenzione di un pubblico più ampio (solo due esempi: *Comunità* è fondata da Adriano Olivetti nel 1946; *Pirelli* nasce nel 1948).<sup>6</sup>

Tra le riviste-simbolo del mandato culturale di cui si sente investita l'industria italiana nel dopoguerra figura di certo *Civiltà delle macchine*, fondata nel 1953 come trimestrale espressione di Finmeccanica (e di recente rifondata: dopo aver cessato la pubbli-

cazione nel 1979, è rinata nel 2019 su impulso della Fondazione Leonardo). Il saggio di Carlotta Sylos Calò ha un titolo curioso e autoevidente: "Come farà l'uomo per non essere disumanizzato dalla macchina [...] per renderla moralmente arma di progresso?". La domanda è posta sulle sue pagine da Ungaretti e chiarisce in estrema sintesi la ragion d'essere della rivista stessa. Il contributo analizza il primo numero della rivista, assunto come "manifesto" dalla sua micro-redazione, composta da sole due penne, quella del direttore, l'ingegnere elettronico Leonardo Sinisgalli, e di suo fratello Vincenzo. Il loro mandato, perseguito attraverso ingaggi d'eccezione tra le firme più di spicco del panorama artistico e intellettuale italiano, è di associare industria e cultura non tanto nell'espressione *industria culturale*, quanto, a termini rovesciati, in quella di *cultura industriale*, una "civiltà" delle "macchine", appunto, una conciliazione feconda tra umanesimo e scienza (è dello stesso anno l'inaugurazione del nuovo Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo Da Vinci a Milano, il 15 febbraio 1953). Nel tentativo di contrastare le forme di tecnofobia che affliggono la scena culturale italiana, il progresso tecnologico è celebrato ricorrendo al sottogenere giornalistico della visita al cantiere da parte di un poeta e di un pittore, che quindi ne restituiscono un racconto dai toni letterari. In questa rivista, inoltre, la pubblicità non è letta come un'insidia, bensì come un linguaggio grafico-artistico all'avanguardia.

L'idea di un oggetto tecnico che non domini l'uomo ma sia progettato per essere al servizio della sua quotidianità, esprimendo equilibrio tra forma e funzione, è alla base anche di *Stile industria*, prima rivista italiana, nata nel 1954, dedicata interamente al disegno industriale, di cui scrive Raissa D'Uffizi. Anche in questo caso l'accostamento di un'idea di "stile" alla sfera concettuale dell'"industria" corrisponde al ruolo di mediazione tra queste due istanze di cui la rivista è investita. Alla valorizzazione del ruolo del design industriale nella società concorrono parallelamente diverse forme di rappresentazione, dalla fotografia industriale (*still life* di oggetti di design, che si rifanno alle esperienze del Bauhaus e della Nuova Oggettività) a schizzi, disegni tecnici e progetti che documentano il processo ideativo di quegli stessi oggetti alla funzione tutt'altro che secondaria della grafica, in un intreccio armonico tra estetica e innovazione tecnica.

Benché in genere programmaticamente disim-

peginate, alcune riviste illustrate, per la loro collocazione editoriale, rientrano in un discorso politico più organico, altro esempio di genere editoriale emergente, dopo la forzata staticità del periodo fascista, in cui dialogano ideologie e visioni di paese anche diametralmente opposte, come nel caso di testate di orientamento cattolico, vicine o direttamente legate alla Democrazia Cristiana, e quelle di sinistra, generalmente legate al Partito Comunista Italiano (ma casi analoghi si hanno anche per altri partiti, come nel caso del quotidiano *Risorgimento liberale*, organo del Partito Liberale, pubblicata tra 1943 e 1948). Questo è il caso, per esempio, delle riviste *Noi donne* (lanciata nel 1944) e *Il Contemporaneo* (il primo numero risale al 1954), entrambe testate di ispirazione marxista e legate più o meno direttamente al Partito Comunista Italiano. Della prima testata, rivolta al pubblico femminile, si è occupata Emma de Pasquale, indagando in particolare come la rivista abbia declinato il reportage d'autrice sul poroso confine tra letteratura e giornalismo, anche alla luce del determinante ruolo svolto dalla fotografia in questi racconti. Sulle pagine di *Noi donne*, scrittrici come Fausta Cialente, Joyce Lussu, Paola Masino, Anna Maria Ortese ibridano i moduli del reportage di viaggio, dell'inchiesta e del racconto letterario, con una particolare attenzione alla condizione delle donne italiane nell'Italia del dopoguerra. Al centro della loro riflessione si collocano i rapporti tra memoria e rappresentazione, nonché tra identità individuale e collettiva. Livia Garomersini scrive invece del settimanale di cultura *Il Contemporaneo*, specola privilegiata per indagare i rapporti tra Partito Comunista Italiano e mondo dell'arte. Concentrandosi in particolare sulla prima serie (1954-1957), attraverso l'analisi delle immagini e delle illustrazioni Garomersini tematizza il passaggio della poetica realista da un impianto nazional-popolare, prevalentemente rurale, a un realismo di matrice sempre più urbana ed esistenziale, di fatto anticipando una tendenza che sarebbe emersa nelle altre testate comuniste solo in anni successivi. Ricostruendo la storia editoriale della rivista e i rapporti con le altre testate comuniste, emerge come *Il Contemporaneo* abbia costituito una spinta innovativa all'interno della stampa ufficiale del Partito Comunista Italiano del secondo dopoguerra.

All'impegno delle riviste di partito fanno da contraltare alcune riviste esplicitamente dedicate all'intrattenimento e al soddisfacimento dei bisogni este-

tici dei lettori e delle lettrici dell'Italia del secondo dopoguerra, attraverso la pubblicazione di *graphic narratives* di varia natura, quali romanzi a fumetti e cineromanzi. Di fatto si tratta di prodotti nuovi per l'editoria illustrata italiana: non tanto per il formato della rivista (sostanzialmente antologico), ma per la caratterizzazione mediale delle storie che pubblicano, forme di narrativa decisamente sbilanciate sulla componente visuale (disegni prima, fotografie dopo). Giuliano Cenati studia il romanzo rosa a fumetti di *Grand Hôtel* (1946-1970), rivista che con *Noi donne* condivide l'estrazione precipuamente femminile del pubblico di riferimento. Cenati mette in luce come la rivista apra un proficuo canale di incontro tra fumetto e "giovani donne adulte", anche in una dimensione partecipativa, declinata in diverse rubriche di posta. Inoltre, l'autore mostra come il romanzo rosa a fumetti sia il risultato di un processo di convergenza culturale predigitale, in cui la rivista tenta di rifare il cinema (melodrammatico in particolare) con la strumentazione del fumetto. Cenati ricostruisce il contesto di produzione, l'organizzazione redazionale e autoriale prevalentemente maschile (autori di punta sono Walter Molino, Giulio Bertolotti e Aldo Torchio), la grammatica visiva fondata sul virtuosismo pittorico e sul naturalismo cinematografico. Infine, propone di considerare questa forma narrativa come un precursore ante litteram del graphic novel per temi, pubblico adulto e ambizione romanzesca. Gabriele Landrini si concentra su un'altra rivista imperniata sulle narrazioni visuali. Si tratta di *Orsa maggiore*, che dal 1956 e per un breve periodo pubblica cineromanzi destinati ai giovani, vale a dire adattamenti di lungometraggi coevi in forma di fumetto, dove però le illustrazioni disegnate sono sostituite da immagini fotografiche (scatti di scena o fotogrammi). Il saggio esamina in particolare tre aspetti dell'avventura di *Orsa maggiore*: le politiche che guidano la selezione dei (foto)film, le strategie di adattamento che guidano il passaggio dallo schermo alla carta e le rubriche di accompagnamento, che riadattano in chiave giovanile contenuti tipici delle riviste di costume. L'analisi mette in luce l'estrema duttilità del cineromanzo e aiuta a capire come i giovani e il loro immaginario vengano definiti e rinegoziati negli anni in cui l'Italia si avvia verso il boom economico.

Questo numero propone una lettura stratificata dei rapporti tra immagine e testo nel contesto

dei periodici illustrati italiani del dopoguerra. Oltre a un discorso sui generi editoriali, per offrire però uno spaccato sistematico del panorama locale è anche utile guardare alle testate della diaspora italiana, cioè a quelle pubblicazioni periodiche estere italofone che si confrontano con l'altro-da-sé e ricercano un proficuo equilibrio tra richiamo all'identità d'origine e ibridazione con le nuove culture di appartenenza. In quest'ottica, il saggio di Martino Marazzi, posto in chiusura, ha la funzione di allargare lo sguardo oltre i confini nazionali. Marazzi analizza la "stampa etnica, legata alle varie culture dell'emigrazione" presenti negli Stati Uniti, e più in generale nelle Americhe, che offrono una "visione transnazionale dell'italianità", a partire dal caso privilegiato della "pubblicistica di intrattenimento di massa diversamente italiana" che è *Divagando*, settimanale italofono fondato a New York nel 1943. L'analisi individua le strategie comunicative e le scelte curatoriali della testata, che pur non essendo "una voce d'avanguardia e di ricerca" rimane un osservatorio cosmopolita e aperto a un confronto con diversi tipi di letteratura, dal popolare all'*high-brow*, come conferma anche l'impianto iconografico, che rimane sospeso tra nostalgico-bozzettistico e turistico-bizzarro, con aperture verso il reportage criminale. *Divagando* diviene così un ulteriore esempio della riflessione su desideri, aspirazioni e orizzonti di una classe media in ricostruzione, in questo caso sospesa tra antico luogo d'origine e una società statunitense sempre meno idealizzata e lontana.

## Note

\* L'impianto complessivo di questa introduzione è frutto del confronto e del lavoro congiunto dei quattro curatori. Per quanto riguarda la fase di stesura, precisiamo che Elena Gipponi ha scritto il primo paragrafo, Stefano Locati il secondo, Jelena Lalatovic il terzo e Dario Boemia il quarto. Il quinto e ultimo paragrafo è firmato congiuntamente dai quattro curatori.

<sup>1</sup> Un altro sottogenere delle ricerche in campo socio-culturale per il quale la stampa periodica rappresenta una miniera di reperti preziosi è quello degli studi sul divismo, in particolare della ricostruzione del profilo sociale e simbolico di attori e attrici. Sempre per limitarci, a titolo di esempio, alla produzione accademica italiana più recente, attingono a una ricca messe di contributi da quotidiani, settimanali e mensili, spesso presenti anche sotto forma di apparati iconografici che arricchiscono e avvalorano le analisi, volumi su Mina (Muggeo, Rigola, Tomatis 2024), su Anna Magnani (Carluccio, Mazzocchi, Muggeo, Pierini 2022), su Alberto Sordi (Cantore 2023; l'autrice si è avvalsa in particolare dell'archivio personale di Sordi, che comprende una serie ordinata di articoli che lo riguardano tratti da quotidiani, giornali locali, rotocalchi generalisti e riviste di cinema, inviati dalle principali agenzie di stampa e composti in appositi album da sue collaboratrici), su Tognazzi (Mosconi 2024), su Claudia Cardinale (Jandelli 2022), o ancora sui discorsi su maternità e divismo nel cinema italiano tra anni Cinquanta e Settanta (D'Amelio 2024).

<sup>2</sup> È questa l'originale prospettiva iper-selettiva assunta dal volume *Polvere di stelle. Cinema e cronaca in 41 immagini del quotidiano "La Notte"* (Chimento, Formenti, Mosconi, Parigi 2023), imperniato sull'archivio fotografico di un quotidiano della sera, "La Notte" appunto, di cui presenta micro-analisi di singoli scatti (dichiaratamente estrapolati dal contesto dell'impaginato del giornale: alcune fotografie non sono in realtà mai state pubblicate, altre, come da prassi redazionale, sono state sottoposte a tagli, ritocchi e cambi di formato ai fini della pubblicazione).

<sup>3</sup> Tra i saggi contenuti nel già citato Andreazza, Sforzi 2024, il contributo di Laura Busetta, in particolare, si concentra sull'analisi delle quarte di copertina di *Oggi* tra il 1948 e il 1973, richiamando esplicitamente il paradigma teorico dei *periodical studies*.

<sup>4</sup> È una scelta di più ampio respiro, che procede per "balzi" lunghi, quella portata avanti da Massimiliano Gaudiosi e Anna Masecchia nell'organizzazione di due convegni "a staffetta" sui linguaggi del fotogiornalismo (linguaggi che chiaramente intersecano in più punti la riflessione sui periodici illustrati): il convegno del 2024, *Il fotogiornalismo nel sistema dei media (1936-1972)* (Università degli Studi di Napoli "Federico II", 29-30 ottobre 2024), ha coperto l'intero arco di vita della rivista *Life*; il convegno 2025, *Il fotogiornalismo verso una cultura visuale globale (1969-1997)*, che si svolgerà in autunno presso lo stesso ateneo, completa la periodizzazione ripartendo dall'anno dello sbarco sulla Luna (ma anche della strage di piazza Fontana) fino alla morte di Lady Diana.

<sup>5</sup> In maniera analoga, anche l'editore Rizzoli dimostra in questi stessi anni di sapersi muovere su più tavoli mediatici fortemente integrati: attivo dagli anni Venti nel campo delle riviste, debutta nel cinema nel 1934 con la casa di produzione Novella Film e la società di distribuzione Cineriz; entra nel settore librario nel 1949 con la creazione della collana economica BUR (Forgacs, Gundle 2007: 141-145).

<sup>6</sup> Per un corposo regesto e un'efficace cronologia al riguardo si rimanda al *Repertorio della stampa aziendale italiana nel Novecento* varato nel 2009 dalla Fondazione ISEC, in collaborazione con l'Istituto lombardo per la storia contemporanea, e finalizzato alla map-

patura e catalogazione degli house organ e dei periodici di impresa pubblicati in Italia tra il 1930 e il 2000, consultabile al sito <https://www.houseorgan.net/it/>.

## Bibliografia

- AGLIANI T. (2024), "Il settimanale 'Tempo' e la nascita del racconto fotografico in Italia", in FIORENTINO G., MAFFIOLI M., VALTORTA R. (a cura di), *Storie della fotografia in Italia*, Pearson, Milano.
- ALLOTTI P. (2012), *Giornalisti di regime. La stampa italiana tra fascismo e antifascismo (1922-1948)*, Carocci, Roma.
- ANDREAZZA F., SFORZI E. (a cura di) (2024), *Cinema e consumi nelle riviste italiane. Dal dopoguerra agli anni settanta*, Marsilio, Venezia.
- ARILLOTTA S. (2023), *Mezzogiorno a fuoco. L'immagine del meridione nella stampa illustrata del secondo dopoguerra*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- BRAKE L. (1990), "Towards a Theory of the Periodical as a Publishing Genre", in ID., JONES A. e MADDEN L. (a cura di), *Investigating Victorian Journalism*, Macmillan, Basingstoke-London, pp. 19-32.
- BRAKE L. (1993), "The Trepidation of the Spheres: the Serial and the Book in the Nineteenth Century", in MYERS R. e HARRIS M. (a cura di), *Serials and Their Readers 1620-1914*, Oak Knoll Press, New-Castle, Delaware, pp. 82-101.
- BOEMIA D., GIPPONI E., LOCATI S. (a cura di) (2024), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni trenta e quaranta*, Mimesis, Milano-Udine.
- BUSETTA L. (2024), "La vetrina del rotocalco: divismo, marchi e consumi in quarta di copertina", in ANDREAZZA F., SFORZI E. (a cura di), *Cinema e consumi nelle riviste italiane. Dal dopoguerra agli anni settanta*, Marsilio, Venezia, pp. 39-56.
- CANTORE F. (2023), *Il trasformista: Alberto Sordi, l'Italia, il cinema*, Bulzoni, Roma.
- CARLUCCIO G., MAZZOCCHI F., MUGGEO G., PIERINI M. (a cura di) (2022), *Effetto Magnani: sguardi sull'attrice e sulla diva*, Cue Press, Imola.
- CRESCIMANNO E. (2022), "Fotografia e cultura visuale: una grammatica della modernità" in COMETA M., COGLITORE R., CAMMARATA V. (a cura di), *Cultura visuale in Italia. Immagini, sguardi, dispositivi*, Meltemi, Milano.
- DE BERTI R., PIAZZONI I. (2009) (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Cisalpino, Milano.
- DE BERTI R. (2009), "Il nuovo periodico. 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, pp. 3-64.
- FIORILLO M. (2000), *La nascita della Repubblica italiana e i problemi giuridici della continuità*, Giuffrè, Milano.
- FLAMIGNI M. (2019), *Professori e università di fronte all'epurazione. Dalle ordinanze alleate alla pacificazione (1943-1948)*, Il Mulino, Bologna.
- FOCARDI F. (2005), *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, Laterza, Roma-Bari.
- FOCARDI F., KLINKHAMMER L. (2004), "The Question of Fascist Italy's War Crimes: The Construction of a Self-acquitting Myth (1943-1948)", in *Journal of Modern Italian Studies*, 9:3, pp. 330-48.
- FORGACS D., GUNDLE S. (2007), *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Il Mulino, Bologna.
- FRANZINELLI M. (2016), *L'amnistia Togliatti: 1946. Colpo di spugna sui crimini fascisti*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (2022), *Il fascismo è finito il 25 aprile 1945*, Laterza, Roma-Bari.

- GIPPONI E., LOCATI S., BOEMIA D. (2024), "Dall'illustrazione al fototesto. Il rapporto tra testo e immagine nei periodici", in BOEMIA D., GIPPONI E., LOCATI S. (a cura di), *Immagine e testo nei periodici illustrati italiani degli anni trenta e quaranta*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 19-46.
- LA ROVERE L. (2008), *L'eredità del fascismo. Gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo 1943-1948*, Bollati Boringhieri, Torino.
- LATHAM S., SCHOLETS R. (2006), "The Rise of Periodical Studies", in *PMLA*, 121:2, pp. 517-531.
- LOPEZ G. (1972), *I verdi, i viola e gli arancioni*, Mondadori, Milano.
- MANDELLI E., RE V. (a cura di) (2021), *Le belle donne ci piacciono, e come! Cinema Nuovo, cultura comunista e modelli di mascolinità (1952-1958)*, Diabasis, Parma.
- MONDADORI A. (1953), lettera a Guido Piovene, 1 ottobre 1953. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Arnoldo Mondadori*, fasc. Piovene Guido.
- MUGGEO G., RIGOLA G., TOMATIS J. (a cura di) (2024), *Mina. La voce del silenzio*, il Saggiatore, Milano.
- OLIVA G. (1994), *I vinti e i liberati. 8 settembre 1943-25 aprile 1945. Storia di due anni*, Mondadori, Milano.
- ID. (2024), *45 milioni di antifascisti. Il voltafaccia di una nazione che non ha fatto i conti con il Ventennio*, Mondadori, Milano.
- ORTOLEVA P. (2002), *Mediastoria*, Net, Milano.
- PELLIZZARI L. (2003), "Il cinema pensato: tra liberazione e colonizzazione", in COSULICH C. (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VII, 1945-1948*, Marsilio, Venezia, pp. 467-487.
- PIOVENE G. (1953), lettera ad Arnoldo Mondadori, 24 novembre 1953. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Arnoldo Mondadori*, fasc. Piovene Guido.
- RAVEGNANI G. (1949), lettera ad Arnoldo Mondadori, 31 agosto 1949. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Arnoldo Mondadori*, fasc. Ravagnani Giuseppe.
- SANGIOVANNI A. (2021), *Specchi infiniti. Storia dei media in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Donzelli, Roma.
- SASSOON D. (2011), *La cultura degli europei. Dal 1800 a oggi*, Rizzoli, Milano.
- SERRI M. (2005), *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte, 1938-1948*, Corbaccio, Milano.
- STEAD É., VÉDRINE H. (a cura di) (2008), *L'Europe des Revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, PUPS, Paris.
- STEAD É., VÉDRINE H. (a cura di) (2018), *L'Europe des revues II (1860-1930). Réseaux et circulations des modèles*, PUPS, Paris.
- VACIRCA S. (2023), *Fashioning Submission. Documenting Fashion, Taste and Identity in WWII Italy through "Bellezza" Magazine*, Mimesis International, Milan.
- ZILIOLI M., *Pagine rosse. Cinema, politica e stampa comunista (1945-1960)*, Meltemi, Milano.